UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa

LUCIANA MIRANDA MARCHINI ULGHERI

PRINCESA:
NATURA, CULTURA, ACASO E LIBERDADE

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa

PRINCESA:

NATURA, CULTURA, ACASO E LIBERDADE

LUCIANA MIRANDA MARCHINI ULGHERI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
de Estudos Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

São Paulo

2016

ULGHERI, Luciana M. M. ***Princesa: Natura, cultura, acaso e liberdade.*** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Examinador _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Examinador _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Examinador _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Examinador _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Examinador _____

Julgamento _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

*À Flora Miranda Ulgheri, minha princesa.
Ao Karlheinz Kattermann, meu carinho.
Ao Prof. Dr. Mário César Lugarinho, meu companheiro nesta “viagem”.*

AGRADECIMENTOS

Esta “viagem” somente foi possível graças ao apoio, à amizade e à solidariedade de muitos que acreditaram ser possível transpor certas barreiras, de ordem cultural, linguística, econômica, territorial, e até ideal. A tod@s vocês, muitíssimo obrigada por terem suportado por horas, dias, alguns até, anos, o meu falatório sobre *Princesa*, e assim fazendo, me ajudaram a manter sempre viva a chama do meu desejo, do meu sonho de realizar este trabalho que agora se conclui. Se, como diz Princesa, no mundo temos encontros para o bem e para o mal, tenham a certeza de que vocês, incluindo os que, doravante passo a elencar, se me apresentaram para o bem.

Aos professores Francisco Cláudio A. Marques e Emerson Inácio Cruz, pelas valiosas sugestões quando do exame de qualificação deste trabalho.

À Mariella, amiga italiana responsável pela aquisição de *Princesa* na Itália, num momento em que o livro estava esgotado e ela gentilmente o requisitou na cidade de Ancona (sugestivamente onde Fernanda Farias de Albuquerque se encontra enterrada), fazendo-o chegar até mim em Juquitiba, no interior de São Paulo.

À Alice Frati, amiga que primeiro me incentivou a não desistir do trabalho com uma “travesti”.

Aos professores Alessandro Portelli, por me fazer chegar a *Revista Caffè*, e Silvia Contarini, por me enviar a revista *Narrativa*.

Ao cineasta Stefano Consiglio, pela gentileza de se dispor a entregar o seu documentário a um amigo em Roma, Alberico Ceccarelli, a quem também agradeço por ter me enviado o vídeo ao Brasil.

Ao cineasta Federico Ferrone, por ter viabilizado meu contato com Consiglio.

À professora Maria Cecilia Casini, pelo incentivo e empréstimo da revista *Certi Confini*.

À professora Mariarosaria Fabris, por ter acreditado sempre no meu trabalho.

Aos meus colegas a quem jocosamente apelidei de “O Bonde do Lugarinho”: Andrea Moraes, Fernanda Miranda, Luiz Loureiro, Salviano Nery, Kelly Lima, Larissa Lisboa, Roseleine Bonini e Vanessa Thiago.

À secretaria de Pós-Graduação do DLCV nas pessoas de Júlio e Rosely.

A Edite Mendez Pi, secretária do DLM, por ter viabilizado minha transferência de área.

Aos amigos que tanto me incentivam: Patrícia Marins Freire, Eduardo J. Cury, Eurides Muniz Pereira, Carlos Alberto Mariano.

À minha mãe, Matilde Miranda Marchini.

À minha tia, Flordaliza Miranda Ribeiro (in memória) e ao meu pai, Djalma Marchini (in memória).

Ao Lukas Kattermann, pela amizade e paciência em me ouvir nos momentos difíceis.

Ao Lucivando Braz, pelo carinho, pelas broncas e principalmente pelo suporte espiritual que me possibilitou fazer essa travessia superando todos os obstáculos que se me foram apresentando.

Um agradecimento especial ao Marco Ulgheri, companheiro com o qual discuti o início deste trabalho e que serviu de precioso estímulo para o prosseguimento do mesmo e, finalmente,

À Capes, por ter viabilizado a realização desta pesquisa.

RESUMO

ULGHERI, Luciana M. M. ***Princesa: natura, cultura, acaso e liberdade***, 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta tese tem como objetivo principal apresentar *Princesa* (1994), de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli. Embora escrito a quatro mãos, o texto nasce de uma narrativa em três vozes, dentro do cárcere romano de Rebbibia: Fernanda Farias, uma transexual brasileira; Maurizio Jannelli, um ex-terrorista italiano; Giovanni Tamponi, um ex-assaltante de bancos de origem sarda. *Princesa* narra a história de múltiplos trânsitos entre cidades, países, identidades, gêneros, consciências, contextos e corpos e, devido à sua particular gênese criativa, de conteúdo, de edição e de publicação, encontra-se em uma zona fronteiriça, o que nos levou a realizar, de forma semelhante, longas e intrincadas viagens pela teoria literária. Assim, para o estudo da obra, recorreremos à noção de *entrelugar*, com base nos pressupostos de Santiago (1971), Bhabha (1998) e à teoria da tradução, de Santos (2002); de autoria, gênero e nacionalidade literária; de dialogismo com obras pertencentes tanto ao sistema literário italiano quanto brasileiro; e, por último, nos apoiamos nos estudos da teoria *queer*, bem como nos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, na medida em que a narrativa entrelaça a história da transformação de um corpo, para além dos limites do sexo e do gênero, com questões como pertencimento, Estado-Nação e migrações contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Literatura Comparada. 2. Narrativa. 3. Identidade cultural. 4. Gêneros (grupos sociais) (aspectos culturais; aspectos sociais). 5. Teoria Queer.

ABSTRACT

ULGHERI, Luciana M. M. ***Princesa: Natura, culture, fate and freedom***. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This thesis main objective is to introduce *Princesa* (1994), written by Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli. Although it was written by four hands, the text stems off a narrative of three voices, inside Rome's prison of Rebbibia: Fernanda Farias, a Brazilian transsexual; Maurizio Janelli, an Italian ex-terrorist; Giovanni Tamponi, a former Sardinian bank robber. *Princesa* narrates the story of multiple transits between cities, countries, identities, genders, consciences, contexts and bodies and, due to its particular creative genesis, of content, edition and publication, lies on a borderland, which makes us realize, in a similar way, long and intricate journeys through literary theory. Therefore, for the study of this work we resort to the notion of *in-between*, based on the assumptions of Santiago (1971), Bhabha (1998) and on the theory of translation of Santos (2002); on authorship, genres and literary nationalities; on dialogism with titles belonging to the Italian literature system as to the Brazilian; and lastly, support ourselves on the study of the queer theory, as to the Postcolonial and Cultural Studies, and as far as the narrative interweaves the story of the transformation of a body, to beyond the limits of gender, with matters as belonging, Nation state and contemporary migration.

KEYWORDS: 1. Comparative Literature. 2. Prose. 3. Cultural Identity. 4. Gender (social groups) (cultural aspects; social aspects). 5. Queer Theory.

RIASSUNTO

ULGHERI, Luciana M. M. *Princesa: Natura, cultura, fortuna e libertà*, 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Questa tesi ha come scopo principale presentare *Princesa* (1994), di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli. Nonostante sia stato scritto a quattro mani, il testo nasce da una narrazione a tre voci, all'interno del carcere romano di Rebibbia: Fernanda Farias, una transessuale brasiliana; Maurizio Jannelli, un ex terrorista italiano; Giovanni Tamponi, un ex rapinatore di banca di origine sarda. *Princesa* racconta la storia di molteplici transiti fra città, paesi, identità, generi (*gender*), coscienze, contesti e corpi. A causa della sua particolare genesi creativa, di contenuto, di edizione e di pubblicazione, si trova in una zona di confine, che ci ha portato a realizzare, allo stesso modo, lunghi e intricati viaggi attraverso la teoria letteraria. Così, per lo studio dell'opera, usiamo il concetto di *entrelugar*, elaborato nelle opere di Santiago (1971), Bhabha (1998) e nella teoria della traduzione, di Santos (2002); di paternità, genere e nazionalità letteraria; di dialogo con altre opere appartenenti tanto al sistema letterario brasiliano quanto a quello italiano; ed infine, ci basiamo negli studi della teoria *queer*, così come negli presupposti degli Studi Culturale e Postcoloniale, nella misura in cui la narrativa intreccia la storia della trasformazione di un corpo, oltre i limiti del sesso e del genere (*gender*), con temi quali l'appartenenza, lo Stato Nazione e le migrazioni contemporanee.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura Comparata; Narrativa; Identità Culturale; Generi (*gender*) (gruppi social; aspetti culturali); Teoria *Queer*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. O LIVRO	17
1.1 - Considerações sobre <i>Princesa</i> , o livro	17
1.2 - Fernanda, Maurizio e Giovanni: Um encontro irregular	22
1.3 - A escritura/travestimento de “Romeo e Giulietta”	26
1.4 - A escritura “bombadeira” de Maurizio Jannelli	31
1.5 - <i>Sensibili alle foglie</i> , a editora	38
2. A POÉTICA DO ENCONTRO	44
2.1. - A “poética da relação” de <i>Princesa</i> e seus desdobramentos: A autoria, o gênero e a nacionalidade literária	44
2.2 - Nacionalidade literária	46
2.3 - A autoria	55
2.4 - O gênero literário: impasses	62
3. A NARRATIVA	75
3.1 - Como se narra <i>Princesa</i>	75
3.2 - A narrativa de <i>Princesa</i> : o desconcerto trans	76
3.3 - <i>Princesa</i> e <i>Grande Sertão: Veredas</i> , um diálogo especular	93
3.4 - O narrador de <i>Princesa</i>	102
3.5 - Fernanda, Deus e o Diabo	121
3.6 - <i>Princesa</i> , Diadorim, Riobaldo, Jannelli	145
4. QUEERING	158
4.1 - Queer <i>Princesa</i>	158
4.2 - Breves considerações sobre o <i>queer</i>	159
4.3 - A voz <i>queer</i> de <i>Princesa</i>	164
4.4 - A performance migratória em <i>Princesa</i>	196
4.5 - Os entrelugares da escritura de <i>Princesa</i>	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
BIBLIOGRAFIA	245

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa da 1ª edição de <i>Princesa</i>	42
Figura 2 - Mapa das guerras e dos conflitos em ação no ano de 2002	206
Figura 3 - Reprodução dos originais datilografados com comentários do coautor	230

INTRODUÇÃO

A vida oferece encontros para o Mal e encontros para o Bem.

Fernanda Farias de Albuquerque e
Maurizio Jannelli

Em meados dos anos 2000, período em que morava na Itália, o Bem se me apresentou na forma de um debate televisivo sobre os novos escritores italianos, ou, como preferiu um crítico do qual não recordo o nome, “i figli africani di Dante” – os filhos africanos de Dante. Por meio desse programa entrei em contato com o assunto mais comentado e debatido naqueles anos em termos de literatura contemporânea italiana, ou seja, a produção literária dos imigrantes no país peninsular. Dentre os vários textos apresentados e discutidos, um título me chamou a atenção: *Princesa*. Chamou-me a atenção na verdade a maneira como sucintamente os debatedores falaram a respeito da composição de tal livro.

Anos mais tarde retorno ao Brasil e à academia com a intenção de retomar minha carreira universitária e, na hora de selecionar um texto e um tema para a minha tese, não tive dúvidas, lembrei-me imediatamente de toda aquela discussão em torno do fenômeno literário italiano naquele programa de televisão e, neste momento, me dei conta de que, apesar de mais de duas décadas de existência, nem o fenômeno literário italiano nem tampouco *Princesa* tinham se tornado objeto de pesquisa nas universidades brasileiras. Num primeiro momento associei tal ausência ao fato de que mesmo na Itália ainda se debatia serem aqueles escritos literatura ou simples documentos de caráter sociológico e/ou antropológico. Em seguida, quando da apresentação deste projeto de pesquisa para o Doutorado, é que foi possível deduzir o real motivo para o silêncio em relação à *Princesa*: ter sido escrito por uma transexual¹ brasileira e um ex-terrorista

¹ Neste trabalho a palavra “transexual” será empregada para se referir genericamente à Fernanda Farias de Albuquerque e à sua particular acepção do termo. Ao se autodefinir, em uma entrevista, Fernanda afirma que “existem pessoas que não entendem este tipo de transformação, que seria um físico masculino que é morto em todas as suas células masculinas, através da aplicação de hormônios, de silicone, da

italiano, dentro de um cárcere, e contar a história de vida de Fernanda Farias de Albuquerque, a autora.

Se na Itália as discussões se davam em torno do potencial literário das obras produzidas por migrantes, aqui nem mesmo se cogitava sobre essa possibilidade, embora *Princesa* tivesse sido primeira e unicamente estudada somente como livro-reportagem em uma tese de doutorado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. O projeto então é recusado pelo fato de o objeto de estudo não se constituir obra literária, mas sim, assunto a ser estudado na Faculdade de Medicina, mais especificamente na área da psiquiatria, embora tenhamos insistido tratar-se do livro e não da pessoa física da autora. Assim começa a peregrinação para o desenvolvimento deste projeto de pesquisa no curso de Letras.

Depois de idas e vindas, minha proposta foi aceita no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa desta faculdade, e, doravante, passei a compartilhar com meu orientador minhas inquietações. O primeiro desafio da pesquisa foi, desde o início, mostrar que *Princesa*, o livro, pertence sim ao grande conjunto de textos literários e que, apesar de ter como principal argumento a transformação de um corpo, a partir do desejo, além dos limites do sexo e do gênero, a obra transcende esta temática e explora sentidos da vida humana frente à História, ao questionar a forma como a narrativa da modernidade narra a si mesma, em vista que a realidade, suspensa na imanência espaço-tempo, produz uma nova história da humanidade.

Doravante, aceitas minhas ideias, passamos a ser meu orientador e eu. Então, num primeiro momento da pesquisa, preferimos destacar o mosaico de criações artísticas realizadas mundo afora em decorrência da história de vida narrada por Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli. Em seguida, procuramos entender aspectos envolvidos no processo de escritura da obra: como foram feitas as escritas, as transcrições e traduções operadas pelos três indivíduos responsáveis pela construção do livro. Insistimos no “possivelmente”, pois sabemos que, apesar da divulgação parcial dos textos originais, a relação entre os amigos jamais poderá ser revivida ou documentada.

cirurgia plástica. E se transforma em poucas palavras não exatamente em uma mulher, mas em uma figura, uma aparência de mulher. Um corpo efeminado como me encontro agora neste momento diante de vocês” (apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa). Esta aparência ou a figura de uma mulher, conforme ela observou em outras oportunidades nas quais foi convidada a falar de si, levam-na a considerar-se uma transexual ou simplesmente uma “trans”, como veremos ao longo deste trabalho.

Assim, de posse dos materiais acessíveis e de um referencial teórico mais ou menos aproximado dos pressupostos apresentados, elaboramos o primeiro capítulo, no qual trabalhamos com três conceitos principais caracterizadores de cada um dos processos de escritura. O conceito de *braconagem*, cunhado por Michel de Certeau (apud HAREL, 2005), foi primordial para entendermos principalmente como um lugar de segregação por excelência, como um presídio, por exemplo, acaba se tornando um lugar para o encontro, para o diálogo. Em seguida, para falarmos sobre a escritura de Fernanda e a sua transcrição/tradução por Giovanni Tamponi, nos servimos dos pressupostos de Severo Sarduy sobre a escritura/travestimento, que nos permitiu entender o escrito primordial, intitulado “Sono venuta di molto lontano”, como um “disfarce”, ou travestimento mesmo. De Fernanda, que traveste a língua portuguesa em língua italiana, e de Giovanni que, ao tentar transcrever o escrito no italiano coloquial falado por ele, dá uma nova roupagem para a escritura. Por último, ainda neste mesmo capítulo, voltamos a empregar o conceito de *braconagem* de Certeau para falarmos da escritura final de Maurizio Jannelli, que preferimos batizar de “escritura bombadeira” em alusão às escultoras de corpos das travestis brasileiras e também devido ao fato de que as incursões do coautor no texto transcendem a simples normalização da língua. Para fecharmos o primeiro capítulo, tratamos de situar *Princesa* no universo editorial da *Sensibili alle foglie*, a editora que, assim como a obra, nasceu dentro de um cárcere romano.

No segundo capítulo nos preocupamos em analisar a obra com base em conceitos elementares da teoria literária: gênero literário, autoria e nacionalidade literária. Uma obra gerada com a complexidade de *Princesa* suscita muitas dúvidas nos leitores e críticos em relação a estes aspectos e muitas têm sido as discussões em torno do assunto, sem que, porém, se chegasse a uma conclusão definitiva. Na nossa concepção, o fato de o livro ter dois autores, mas ser fruto de três vozes que compuseram um texto que narra a história de um deles, mina completamente a possibilidade de uma resposta unívoca para qualquer um dos tópicos apresentados. Em relação à autoria, nos guiamos pelos estudos de Barthes (2004, 2007) e Foucault (2009) sobre a morte do autor para defendermos mais tarde o direito à opacidade desta figura autoral em *Princesa*, embora tendo claro e reconhecendo que muito do que discutimos na interpretação da obra tem relação direta com o contexto e a história de vida dos autores, assim como com o local de enunciação dos mesmos. O gênero literário também se constitui um terreno fértil para

explorações, e assim, decidimos manter *Princesa* provisoriamente em um entrelugar, nas fronteiras entre a biografia, a autobiografia e as memórias ou *memoir*, deixando tal escolha ao pacto que o leitor fizer com a obra. Também interessante mostrou-se a discussão sobre a nacionalidade literária da obra visto que, devido à sua composição, à sua forma e ao seu conteúdo, pode ser reivindicada tanto no sistema literário italiano como naquele brasileiro, apesar de encontrar-se atualmente atrelada à *Letteratura Italiana della Migrazione*, ideia que também é abandonada por nós em razão da obra transcender o universo italiano. Trabalhamos com as três hipóteses, mas também preferimos deixar a obra continuar em trânsito neste quesito.

A partir do terceiro capítulo nos debruçamos sobre questões inerentes à narrativa. Como se narra *Princesa*, quais as escolhas das figuras de pensamento, de linguagem, as repetições, as sentenças premonitórias, e o diálogo estabelecido com outras obras literárias pertencentes tanto ao sistema literário italiano como àquele brasileiro, enfim, como os autores trataram de “desautomatizar” a história de vida de Fernanda no plano da narrativa. Neste processo, devido à inusitada composição de em tese uma (auto)biografia, nos propusemos a estudar mais de perto o estatuto do narrador e da personagem de *Princesa*. E é neste momento da pesquisa que nos deparamos com a necessidade de se estabelecer um diálogo mais afinado entre a obra em questão e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2001), visto que o coautor confessadamente alega ter lido de uma só vez o romance brasileiro para começar a entender porque os diabos saíam de cada página escrita por Fernanda.

No quarto e último capítulo nos debruçamos sobre a história contada propriamente dita e as nossas interpretações. Tendo em vista tratar-se de uma escritura sobre as metamorfoses de um corpo que vai ao encontro do desejo da protagonista de, nascida homem, “tornar-se” uma mulher, utilizando-se de meios não ortodoxos para tal, ao mesmo tempo em que realiza uma viagem entre cidades e países, recorreremos aos mais recentes pressupostos da teoria *queer* e dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Estes estudos foram fundamentais para falarmos de uma narrativa que questiona e problematiza conceitos tidos como estáveis e imutáveis, como as noções de gênero, sexo e orientação sexual, ao mesmo tempo em que entrelaça esses assuntos com questões relativas aos conceitos de pertencimento, Estado-Nação e migração contemporânea. Neste momento percebemos que a noção de entrelugar, tanto na concepção de Homi Bhabha (1998) quanto na de Silviano Santiago (2000), seria insuficiente para dar conta

da complexidade de *Princesa*, o que nos levou a cogitar a possibilidade de situá-lo em um terceiro entrelugar, apoiados, sobretudo, na teoria da tradução de Boaventura Sousa Santos (2002) e em parte dos pressupostos de Armando Gnisci (2006) sobre a Literatura Mundial ou *Letteratura del Mondo*.

O mais instigante é que *Princesa* mantém ainda abertas largas “portas” interpretativas que dão acesso a visitantes que desejem entender-se a si próprios e o mundo em que vivem, porém, para adentrá-las, se faz necessário abdicar de todas as posturas estanques, se desarmar de todo um legado de crenças plasmadas histórica e discursivamente no âmbito da cultura hegemônica e heteronormativa, ou deixar que o percurso da leitura o faça, gradativamente, haja vista que tem se revelado uma obra que, por um lado, opera quebras de expectativas e, por outro, continua “aberta”, na acepção de Umberto Eco (2005), para interpretações outras.

1. O LIVRO

*Che Fernandinho mi è morto in grembo
Fernanda è una bambola di seta
Sono le braci di un'unica stella
Che squilla di luce di nome Princesa²*

Fabrizio De Andrè e Ivano Fossati

1.1 - Considerações sobre *Princesa*, o livro

Princesa é um dos títulos publicados pela *Sensibili alle Foglie*, uma editora italiana gerada dentro do cárcere de Rebibbia na cidade de Roma. Escrito a quatro mãos (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994), o texto nasce como uma narrativa em três vozes, tendo sido transformado em livro em 1994. Considerada uma das primeiras obras da chamada *Letteratura Italiana della Migrazione*³, o texto foi produzido em italiano com base nos relatos escritos e orais de Fernando Farias de Albuquerque apresentados a um ex-membro das Brigadas Vermelhas, Maurizio Jannelli, e por um ex-assaltante de bancos, Giovanni Tamponi. Fernando é um brasileiro do sexo masculino que decide transformar-se em Fernanda, uma transexual que logo passaria a ser conhecida como Princesa. Neste livro havia algo de especial, pois logo após a sua publicação os exemplares já se encontravam esgotados, fato que o levou a ser reeditado em 1997 pela editora *Marco Tropea*, de Milão, com o título *Princesa: Dal Nordeste a Rebibbia: storia di una vita ai margini*, além de ser traduzido em um curto espaço de tempo para o

² Porque Fernandinho morreu no ventre/ Fernanda é uma boneca de seda/ São as brasas de uma única estrela/ Que cintila de luz de nome Princesa. (trad. nossa).

³Como se trata de um fenômeno recente, várias terminologias são adotadas para se referir a ele. Assim, encontramos como sinônimos as nomenclaturas: *letteratura dell'immigrazione*, *letteratura migrante*, *lettere migrante*, *letteratura post-coloniale*, dentre outras. Neste trabalho, utilizaremos *Letteratura Italiana della Migrazione*, definição dada pelo Prof. Armando Gnisci da Università "La Sapienza", de Roma.

português, o espanhol, o grego e o alemão⁴.

O fato de a escritora ser brasileira não surpreende os italianos porque a grande maioria dos autores que integram o novo fenômeno literário daquele país, provenientes da América Latina, é de origem brasileira (BASILI – UNIROMA1)⁵. A transexualidade de Fernanda tampouco se configura uma novidade, visto que a Europa acaba sendo o destino escolhido por muitas(os) brasileiras(os), profissionais do sexo, para o exercício desta função. Na Itália, em particular, esse fato levou à dicionarização do vocábulo “viado”. Desde o ano de 1980 o termo é definido, segundo o *Vocabolario della lingua italiana*, de Nicola Zingarelli, como um substantivo masculino invariável que significa “travesti ou transexual de origem brasileira que se prostitui” (ZINGARELLI, 2000, p. 2013, tradução nossa)⁶.

Se nos permitem a redundância, *Princesa* é uma história de vida vivida, narrada e concluída além dos limites da escritura de maneira trágica porque culmina com o suicídio de Fernanda Farias de Albuquerque na Itália, no ano 2000 (PRINCESA20)⁷. Os episódios de sua vida, contados neste precioso livro, deram lugar a um mosaico de criações nascidas do entrelaçamento de diversas linguagens e imaginários poéticos que, de certa forma, contribuíram para a sua reescritura e continuam operando ressignificações.

Devido ao sucesso editorial, já em março de 1994 o livro transforma-se em um monólogo pelas mãos da diretora teatral italiana Orietta Borgia. A diretora ressalta que levar alguns fragmentos da “extraordinária” obra para o teatro poderia parecer uma maneira de colocar em paz a consciência, porém, “a esperança é que seja o eco do

⁴ A obra foi traduzida para o grego: ALBUQUERQUE, F. F. de; JANNELLI, M. **Princesa**. Atenas: Ekdoseis Delphini, 1994; para o português: ALBUQUERQUE, F. F. de; JANNELLI, M. **A Princesa - Depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995; para o alemão: ALBUQUERQUE, F. F. de; JANNELLI, M. **Princesa - Ein Stricherleben**. Hamburgo: Rotbuch Verlag, 1996; e para o espanhol: ALBUQUERQUE, F. F.; JANNELLI, M. **Princesa - Fernanda Farias de Albuquerque**. Barcelona: Anagrama, 1996.

⁵ Segundo dados colhidos na “Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana”, de 93 escritores latino-americanos, 24 são brasileiros, dentre os quais destacamos Christiana de Caldas Brito, Vera Lúcia Oliveira, Júlio Monteiro Martins e Rosana Crispim, dentre outros. (BASILI – UNIROMA1).

⁶ **Viado**/ port.v'jadu, -du [vc. Del port. Brasileiro, forse lo stesso di veado ‘cervo’, ‘cerbiatto’; 1980] **s.m. inv.** (pl port. Viados) – Travestito o trassesuale di origine brasiliana che si prostituisce. (ZINGARELLI, 2000, p. 2013).

⁷ A informação sobre o suicídio da autora foi colhida no sítio “Princesa20”, idealizado e concretizado pelos Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università Roma Tre e pelo Centre Aixois d’Études Romanes - Université Aix Marseille em ocasião dos vinte anos da obra *Princesa*. Segundo o sítio, Fernanda, após sair da prisão, voltou a se prostituir nas cidades italianas, tendo sido encontrada morta em maio do ano 2000 na cidade de Ancona. As circunstâncias nas quais o corpo foi encontrado levaram a pensar na hipótese de suicídio, sendo assim registrada oficialmente a sua causa morte. (PRINCESA20).

obrigada que digo a Maurizio e Fernanda por terem acreditado, vivido e escrito”. Orietta (apud FINOS, 1994, p. 28, tradução nossa) acrescenta que o fato de o monólogo se concentrar nas situações de violência vivida pela protagonista representa uma maneira de sublinhar que a agressividade sofrida por ela é resultado do medo de “escutar e tocar quem teve a coragem de caminhar nas margens da existência e aquela de ser excluído do rebanho” (ORIETTA apud FINOS, 1994, p. 28, tradução nossa)⁸.

Princesa inspira uma canção homônima escrita e musicada também a quatro mãos pelos italianos Fabrizio de Andrè e Ivano Fossati⁹. De Andrè apresenta a canção dizendo que:

O melhor da cultura é instado pelas pessoas que são minorias e que exatamente pelas suas particularidades são marginalizadas e frequentemente perseguidas. Um exemplo clássico são os indivíduos que nascem com características exteriores pertencentes a um sexo que não corresponde à sua identidade mais profunda. Estou falando de *Princesa*, canção que foi inspirada no esplêndido breve romance de Maurizio Jannelli e Fernanda Farias, na verdade uma biografia (VIA DEL CAMPOa, tradução nossa)¹⁰.

Ao musicar alguns episódios da vida da protagonista, os compositores restabelecem uma ligação entre a literatura e a música tão característica da expressão poética brasileira, como observa Davide Bregola:

Este fenômeno tem raiz no passado distante da língua portuguesa, do século XIII em diante, quando nasce a poesia nesta língua associada à música, as famosas cantigas galego-portuguesas, composições poéticas que eram cantadas e também dançadas. Aí está a origem da ligação sempre forte entre as artes nas culturas de língua portuguesa¹¹. (BREGOLA apud GNISCI, 2006, p.356, tradução nossa).

Fernanda torna-se narradora de sua própria história no programa televisivo

⁸ “[...] ascoltare e toccare chi ha il coraggio di camminare sui bordi dell’esistenza e quella di essere esclusi dal gregge” (FINOS, 1994, p. 28). A peça intitulada *Princesa* foi apresentada na sala Archimede, em Roma, Itália. Dir. Orietta Borgia, interpretação de Paolo Giovannucci. Registra-se o fato de Fernanda ter ido à estreia do monólogo.

⁹ *Princesa* é a canção que abre o álbum *Anime Salve* de 1996, um álbum idealizado como uma reflexão sobre o tema da solidão que, segundo o próprio De Andrè, “Traz o seu significado da origem, da etimologia das duas palavras ‘*Anime Salve*’: quer dizer ‘espíritos solitários’, uma espécie de elogio à solidão” (1996, tradução nossa). Em 1997 *Princesa* vence um dos prêmios Tenco como melhor canção do ano e *Anime Salve* um dos prêmios como melhor álbum do ano (cfr. SALVATORI, 2006, p. 79-80).

¹⁰ “Il meglio della cultura viene sollecitato da persone che si trovano in minoranza e che proprio per i loro doni vengono emarginate e all’occorrenza perseguitate. Un esempio classico sono gli individui che nascono con caratteristiche esteriori appartenenti a un sesso che non corrisponde alla loro identità più profonda. Ne parlo nella canzone *Princesa*, che ho tratto da uno splendido, breve romanzo di Maurizio Jannelli e Fernanda Farias, in effetti una biografia. (VIA DEL CAMPOa).

¹¹ “Questo fenomeno ha radici nel passato lontano della lingua portoghese, dal duecento in poi, quando nasce la poesia in questa lingua, associata alla musica, le famose, *cantigas* galego-portoghesi, componimenti poetici che venivano cantati e anche ballati. Da qui ha origine il legame sempre forte fra le arti nelle culture di lingua portoghese”. (BREGOLA apud GNISCI, 2006, p. 356).

Storie Vere, conduzido por Anna Amendola, em 1994, que teve como título *Princesa: incontri irregolari*¹² (ARCHIVIO STORICO). No cárcere de Rebibbia a apresentadora entrevista as três pessoas envolvidas na escritura do livro e cada uma delas fala sobre suas vidas antes e depois da prisão e também sobre o encontro para a realização da obra que, em pouco mais de seis meses, “tornou-se um pequeno caso editorial premiado pela crítica” (ARCHIVIO STORICO, tradução nossa)¹³.

Le strade di Princesa. Ritratto di una trans molto speciale é o título de um documentário em forma de entrevista com Fernanda Farias de Albuquerque, dirigido pelo cineasta italiano Stefano Consiglio em 1997¹⁴. Durante a entrevista a protagonista narra a sua trajetória de vida, as transformações de seu corpo, a escritura do livro, pormenores de sua atividade profissional e o gosto de seus clientes, tanto no Brasil quanto na Europa. Expressa também o seu desejo de retornar para os braços de sua mãe Cícera, na Paraíba, e ser acolhida definitivamente como Fernanda.

No ano 2000, estreia o filme *Princesa*, do diretor brasileiro Henrique Goldman, livremente inspirado no livro de Farias e Jannelli e viabilizado, sobretudo, pela relação de amizade estabelecida entre o cineasta e a escritora (GOLDMAN, AGÊNCIA ESTADO)¹⁵.

Princesa acabou por se tornar, na Itália e em parte dos países europeus, um símbolo da “humanidade rejeitada¹⁶”, metáfora de parcela das sociedades europeias, e é recorrentemente lembrada em manifestações sociais e políticas; em reivindicações de diversos grupos sociais organizados como *L’Associazione Princesa*¹⁷, cujo fundador e presidente de honra foi, até sua morte, o padre Dom Andrea Gallo, falecido em 22 de maio de 2013, por coincidência, data do aniversário de Fernanda Farias, se ela viva

¹² A entrevista foi realizada dentro do cárcere de Rebibbia, em Roma, com a participação não somente de Fernanda, mas também de Giovanni Tamponi e Maurizio Jannelli. O programa foi dirigido por Carlo Coversi e exibido no dia 12 de novembro de 1994. (ARCHIVIO STORICO).

¹³ “diventato un piccolo caso editoriale premiato dalla critica”. (ARCHIVIO STORICO). Alguns trechos desse programa podem ser vistos no sítio (PRINCESA20).

¹⁴ O documentário foi selecionado para a Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza e sucessivamente transmitido nos canais televisivos abertos Rai Due e Telepiù.

¹⁵ O filme *Princesa*, lançado no ano 2000, teve produção inglesa, alemã e italiana. Segundo Henrique Goldman, Fernanda também ajudou na escolha da atriz que seria a protagonista do filme, Ingrid Souza (GOLDMAN, AGÊNCIA ESTADO).

¹⁶ A história de *Princesa* se soma a de muitos outros como a dos ciganos (*roms*), dos imigrantes ilegais oriundos principalmente do continente africano e outras tantas vidas que são excluídas e marginalizadas não somente no continente europeu e tampouco somente nesta nossa época. Vidas que fazem parte daquele conjunto que Judith Butler (2002, p. 39) chama de “corpos que não contam”, e que a leva a perguntar-se sobre quais “estilos de vida são considerados ‘vida’, quais vidas vale a pena proteger, quais vidas vale a pena salvar, quais vidas merecem que se chore a sua perda?”

¹⁷ A *Associazione Princesa* nasceu em 2009 em Gênova, Itália, para defender os direitos das pessoas transgênder, contra a homofobia e a transfobia.

estivesse. A autora empresta também seu nome a um projeto criado pela prefeitura da cidade de Roma – *Princesa-Tespis* – o qual permitiu que as transexuais da mesma prisão onde Fernanda Farias esteve por longos seis anos interagissem por meio do teatro. Este projeto, além de entreter, objetiva levar o público a refletir sobre as dificuldades das trans dentro do cárcere, como explicou Rossana Praitano, presidente do “Circolo Mario Mielli”, uma das associações responsáveis pela empreitada em convênio com o poder público: “Este é um projeto voltado às presas transexuais, que somam à detenção todas as dificuldades ligadas à identidade de gênero” (LA REPUBBLICAa, 2007, tradução nossa)¹⁸.

Em 2010, Dom Andrea Gallo propõe ao prefeito de Gênova nomear uma praça no centro histórico da cidade de *Piazza Princesa*, “em homenagem às trans que vivem e trabalham nela”. Após sua morte, porém, a *Comissione Toponomastica* da prefeitura da cidade decidiu rebatizá-la *Piazza Don Gallo*. (LA REPUBBLICAb, 2013).

Muitas narrativas foram inspiradas explicitamente em *Princesa*, como é o caso do conto *La Sirenetta nel Cemento* (LUXURIA, 2010, p. 37-71), de autoria da ex-deputada italiana e também transexual Wladimir Luxuria ou, indiretamente, como nos sugere o estudioso da literatura produzida por migrantes em solo italiano, Daniele Comberiati, que afirma que “no romance autobiográfico, [...] se encontra pela primeira vez o personagem da transexual, que em seguida se tornará uma figura um tanto recorrente entre os autores imigrados” (COMBERIATI, 2007, tradução nossa)¹⁹.

O vocábulo “princesa” passa a ser usado na língua italiana, mesmo que ainda de forma coloquial e não dicionarizada, como sinônimo de transexual que se prostitui ou não como podemos notar, por exemplo, na canção *Lo amore per tutti*, do rapper italiano Dargen D’Amico (2006):

Quanto mi piace dare amore, mix persone e mescolare il sudore, sentimentale,
sono uno che si perde negli occhi misto verde di donne di Capoverde. Mi
fissano e perdo le difese, hanno cosce gonfie e tese, gambe lunghe un mese.
Princese di lingua afro-portoghese²⁰. (D’AMICO, 2006, tradução e grifos

¹⁸ «Un progetto rivolto alle trans detenute - ha spiegato la presidente del Mieli, Rossana Praitano - che alla detenzione sommano tutte le difficoltà legate all' identità di genere». (LA REPUBBLICAa, 2007).

¹⁹ “Nel romanzo autobiografico [*Princesa*] inoltre si trova per la prima volta il personaggio del transessuale, che diventerà una figura alquanto ricorrente fra gli autori immigrati.” (COMBERIATI, 2007). Sobre as personagens trans em outros livros do fenômeno literário italiano temos a personagem da *drag queen* Angelique em (SCEGO; KURUVILLA, 2005, p. 5-21), ou a personagem da transexual Angelina em (TEGNO, 2004).

²⁰ “Quanto eu gosto de dar amor, mix pessoas e misturar o suor, sentimental, sou um que se perde nos olhos misto verde das mulheres de Cabo Verde. Fixam-me e perco as defesas, têm as coxas infladas e tesas,

nossos).

Roland Barthes (1974, p. 4) distingue, em seu texto sobre *Sarrasine*, de Balzac, dois tipos de livros: os legíveis e os escrevíveis. Os primeiros podem ser lidos, mas não escritos ou reescritos, e convidam o leitor a permanecer no interior de seu fechamento, os clássicos por excelência. Os segundos seriam aqueles que apresentam um modelo produtor que convida o leitor a deixar de ser um consumidor passivo e a produzir textos. O crítico pergunta a seu leitor e a si mesmo que textos aceitariam escrever (reescrever), desejar, afirmar como uma força neste mundo que é o dele e do seu possível leitor. *Princesa*, nestes pouco mais de vinte anos de existência, tem instigado seus leitores a (re)contar, a (re)escrever, a (re)significar sua história por meio de outras linguagens artísticas e poéticas e também através de discussões no meio acadêmico, tanto dentro quanto fora da Itália, não somente no âmbito das letras como também em outras áreas do conhecimento como o Jornalismo, as Ciências Sociais, a Psicologia, a Antropologia e o Direito²¹. Com base nessas premissas, damos um primeiro passo em direção a este texto a fim de problematizá-lo sob alguns aspectos e pontos de vista e, dessa forma, redesenharmos uma nova cartografia de leitura para a obra de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli. Embora não tenhamos, *a priori*, a intenção de darmos um significado único e conclusivo para a obra, o fato de rastreamos a história de *Princesa* através das várias redes de tessitura que se entrelaçam na sua construção contribui, inevitavelmente, para sua ressignificação.

1.2 - Fernanda, Maurizio e Giovanni: Um encontro irregular

Os relatos escritos e orais que deram origem a *Princesa* começaram no início dos anos noventa do século passado em condições extremas, ou seja, dentro de um cárcere. Fernanda Farias de Albuquerque, condenada a seis anos e quatro meses de reclusão por tentativa de homicídio, se encontrava presa no bloco G8 do presídio de Rebibbia, na

pernas longas um mês. Princesas de língua afro-portuguesa". (D'AMICO, 2006).

²¹ Haja vista os estudos da obra em universidades europeias, norte-americanas e também no Brasil: (DI MAIO apud HINE; KETON, 2009, p. 119-144), (PISANI, 2008, p. 241-256) (FRACASSA, 2012, p. 165); (CAMPAGNOLA, 2011, p. 155-186); (ROMEO, 2006, p. 244), (MENGOZI, 2012), (FERREIRA, 2001).

cidade de Roma. Neste mesmo pavilhão encontram-se presas outras transexuais, além de vários detentos que devem cumprir penas mais longas, muitos a prisão perpétua, e um grupo de ex-brigadistas “em plena crise de identidade” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 8, tradução nossa), segundo Maurizio Jannelli, um *capocolonna* romano, espécie de líder das Brigadas Vermelhas²², condenado à prisão perpétua por vários crimes, dentre os quais o massacre da *Via Fani* que se conclui com o sequestro e a morte de Aldo Moro, um importante político italiano que por cinco vezes fora primeiro-ministro daquele país. O encontro dos “revolucionários de um tempo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 18, tradução nossa) com um grupo de transexuais no mesmo pavilhão causou grande rebuliço entre eles²³.

Para nós, os revolucionários de um tempo, tolhidos pelas rigorosas ataduras da ideologia, aqueles corpos fotocopiados das revistas *sexy*, interditados na passagem de um sexo a outro, constituíram um atentado ao velho modo de comportamento na prisão. Como responder aos pedidos que faziam de serem chamadas no feminino? Às provocações exageradas? Mas, sobretudo, como interpretar os novos fantasmas que de noite começaram a habitar nossos sonhos? (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 18, tradução nossa).

Naquele momento, como explica Jannelli, os detentos se dividiram em dois partidos: aqueles que escolheram ser indiferentes a tal presença e aqueles que com “mil autojustificativas deram ouvidos aos sentimentos contraditórios de atração e repulsa provocados por aquelas ambiguidades” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 18, tradução nossa). Ele resolveu militar neste segundo, e da mesma forma Giovanni Tamponi, um pastor de rebanhos de origem sarda, condenado à prisão perpétua por assalto à mão armada a um banco quando tinha apenas vinte anos de idade, infração que resultou na morte de um dos vigias da instituição bancária e na sua consequente condenação.

Através das grades que davam para o campo de futebol, e que separavam o setor das transexuais, Tamponi conversava com Fernanda que, por sua vez, ocupava uma cela cuja janela dava acesso para essas grades. Ali, ela lhe contava sobre o Brasil, sobre sua trajetória de vida e ele lhe falava de suas aventuras em sua terra natal, e também sobre o livro de contos sardos que naquele momento escrevia (TAMPONI, 1994), além de ajudá-

²² As «Brigadas Vermelhas» foram uma organização, um movimento armado, e por isso chamado de terrorista pelas autoridades italianas, de matriz marxista-leninista de extrema esquerda, constituída em 1969 para desenvolver e propagandear a luta armada revolucionária em prol do comunismo.

²³ Importante ressaltar que o pavilhão G8 de Rebibbia abrigava três grupos: os transexuais, os presos comuns e o grupo político, sendo organizado de modo a inviabilizar o contato entre estes grupos.

la em todas as fases do processo redigindo muitos requerimentos burocráticos que a auxiliariam a ter alguns dias de liberdade. Precipitada no terror após descobrir-se soropositivo, Fernanda é aconselhada por Tamponi a escrever “para não se despedaçar, para resistir à ação devastadora da prisão, para não se esquecer de termos nascidos livres” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 17, tradução nossa).

Fernanda e Maurizio são colocados em contato graças à intermediação de Giovanni que, nesta época, apesar de preso, trabalhava no cárcere distribuindo refeições aos detentos²⁴. Foi ele quem pediu a Maurizio, que naquele momento já cuidava de pôr em ordem os seus manuscritos, que fizesse o mesmo com os escritos de Fernanda, visto que ela não dominava a língua italiana culta e nem tampouco ele, um falante de língua sarda. Desse modo, por intermédio de Giovanni, o caderninho de capa amarela e tantos outros bilhetinhos contendo algumas das narrações, viajavam da cela de Fernanda àquela de Jannelli.

Em uma entrevista, Jannelli relata que, devido à escritura do livro, um encontro entre os dois autores foi autorizado pelo diretor do presídio. Tal evento se dá em um dia chuvoso, através da grade de uma pequena passagem que fazia limite com a igreja frequentada pelas trans: ali ele a escuta sentado, no banco do confessionário. Segundo ele, foram daqueles diálogos que nasceu o “tom da escritura com o qual em *Princesa* se narram as violências e as relações sexuais da infância” (apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa). Logo após o encontro, Jannelli é transferido para outra prisão e a narração de Fernanda continua por meio de trocas de cartas. Assim teve início a redação final do livro.

Este processo de escritura de *Princesa* nos leva a refletir sobre o conceito de *braconagem*, termo cunhado por Michel De Certeau e emprestado por Simon Harel (2005, p. 211-230), para quem “o *braconier*, que se situa em um território proibido, espolia o território, usufrui do mesmo”, pois ele está associado de maneira evidente “a um lugar que não possui e que ele parasita” (HAREL, 2005, p. 218). Como é possível perceber, as

²⁴ Neste período Maurizio Jannelli prestava alguns serviços para a editora Sensibili alle Foglie e por isso fazia a revisão dos textos de Giovanni Tamponi. Depois de ter publicado *Princesa*, em 1994, em coautoria com Fernanda Farias de Albuquerque, Jannelli começou sua carreira de autor e diretor na TV italiana, colaborando com os canais Cult, Sky e com a Rai desde 1999. Em 2001, um documentário feito por ele (**Un bel ferragosto**, 2001) foi premiado no Torino Film Festival, assim como a sua série *Città Criminale* no Roma Fiction Fest de 2008. Ainda no âmbito televisivo realizou os seguintes *docufiction*: *Residence Bastoggi*; *Liberanti*; *Reparto Trans*. É atualmente autor e diretor, junto com Matilde D’Errico, da transmissão *Amore Criminale*, que está no ar desde 2007, e que tem contribuído para chamar a atenção da opinião pública para o drama do feminicídio na Itália. (PRINCESA20).

três pessoas envolvidas no processo, na condição de *braconiers*, usufruem do espaço da prisão – um lugar de marginalização e exclusão por excelência – para, através das suas estratégias de resistência – invenção de uma língua, conversas através de grades, caderninhos e bilhetinhos passados de uma cela a outra junto com as refeições etc. – abrirem espaço “para o encontro, para o conhecimento mútuo e infinitos outros jogos subtraídos ao olhar dos guardas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 17, tradução nossa). As trocas de informações dão origem aos fragmentos de uma história muito maior que os transportaria para além dos muros e os suportaria no combate à ação destruidora do cárcere.

Michel Foucault, no texto *A linguagem ao Infinito* (1963), reflete sobre a relação da linguagem com a morte. O autor mostra-nos que não somente a escrita, mas também a fala tem um caráter de fuga em relação à morte: “Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (FOUCAULT, 2009, p. 47). Deste modo, a linguagem, defrontando-se com o vazio que tem a morte como indicativo, torna-se motivo de comunicação. Para além da prática da escrita como forma de imortalizar o herói ou perpetuá-lo para além de sua morte, que, como diz Foucault, é “o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)” (FOUCAULT, 2009, p. 49), a escrita de *Princesa* tornou-se para os três partícipes a possibilidade de “continuar a viver em algum lugar” (BYINGTON apud ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 9). E mais do que isso, a possibilidade de captar (entender) a morte enquanto libertadora das concepções ordenadas, limitadoras e determinadas do mundo classificado pelo ser humano legitimado pelo poder e pelo saber:

Fernanda, entre uma página e outra dos seus escritos, despencou cem vezes. Perdeu o equilíbrio pelos tropeços de uma identidade sexual continuamente submetida à tensão, sempre rediscutida. Baqueou assustadoramente diante da brutal comunicação de ser soropositiva; vacilou por causa da distância da família, pelas brutalidades do cárcere. Faltou-lhe o chão sob os pés, e ela agarrou-se a nós. E nós a ela. Porque tanto eu como Giovanni ansiávamos por um sentido, um tempo, uma identidade diversos dos que continuamente nosso carcereiro marcava. E, por dois anos, o texto de Fernanda suportou, sem se romper, o peso das nossas perguntas, os silêncios, as retomadas e os abandonos. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20).

A gestação de *Princesa* envolve três pessoas que se encontram com a noção de futuro esvaziada, com as expectativas esfaceladas ou, sem expectativas para o futuro: Giovanni e Maurizio, condenados à prisão perpétua, e Fernanda, infectada pelo vírus da Aids. Jannelli declara que *Princesa* se trata de um “Livro sem final feliz, [...] porque

nasceu de três pessoas sem ilusões” (apud COSTANTINO, 1994, p. 17, tradução nossa)²⁵, e esta perspectiva de “morte real” abriu-lhes a possibilidade de enfrentá-la através da expressão artística materializada na escritura. O texto de Fernanda Ihes abre a possibilidade de se reinventarem, de se colocarem fora do papel que, à revelia, lhes fora destinado. Segundo Blanchot, “A essência da literatura é escapar a toda determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar” (BLANCHOT, 2005, p. 210). E não por acaso, nas suas breves notas de contexto da obra, Jannelli os compara a equilibristas que a cada passo correm o risco de cair no vazio:

Como três equilibristas, nos perseguimos, incertos, ao longo do fio de uma espiral epistolar que nos levou para além dos muros, além do cárcere. Assim nasceu *Princesa*. De um encontro irregular, de três histórias, de três pessoas que chegaram à prisão seguindo trajetórias diversas. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 17).

A escritura do livro nasce dentro de um espaço de segregação, mas como um ato coletivo, como um encontro, um diálogo, um espaço de liberdade, no qual se estabelece um complexo jogo em que a língua e a linguagem subvertem o sentido da morte e o que ela representa naquele contexto através do trabalho de escrita que os permitiu despir os significados dos seres e das coisas, originando assim a arte.

1.3 - A escritura/travestimento de “Romeo e Giulietta”

O percurso da escritura de *Princesa* começa solitariamente dentro da cela de Fernanda Farias de Albuquerque, que tinha por objetivo escrever a sua história de vida usando uma língua que não era propriamente a sua. Fernanda era uma falante de língua portuguesa com poucos conhecimentos da língua italiana e, como já dito anteriormente, se comunicava através da janela de sua cela com Giovanni Tamponi que, por sua vez, era um falante de língua italiana, porém muito contaminada pela sua mãe língua – o sardo. Para que conseguissem se comunicar, inventaram “uma língua própria, construíram um mundo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995 p. 19). Essa língua se constituía de um misto

²⁵ “‘Un libro senza lieto fine’, dice Jannelli, ‘perchè nato da tre persone senza illusioni’”. (COSTANTINO, 1994, p. 17).

de português, italiano coloquial e o sardo. Como os encontros entre os dois se davam no horário em que os presos comuns estavam autorizados a usar o campo de futebol, e Fernanda tinha acesso a esse espaço através da janela de sua cela, os outros detentos os apelidaram jocosamente de “Giulietta e Romeo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 9).

Fernanda transporta para a sua escrita a variação oral resultante da química das três línguas para começar a esboçar a sua história, sendo que seus escritos eram posteriormente manipulados por Giovanni Tamponi que, na qualidade de “professor” e tradutor, tratou de transcrevê-los em um italiano que pudesse ser compreendido por Maurizio Jannelli. Este, por sua vez, também começa a participar ativamente na construção desta nova língua para conseguir se comunicar diretamente com Fernanda, por meio de bilhetes e cartas. A autora assim define a sua escritura:

[...] foi uma história muito difícil de ser escrita, uma escritura um pouco complicada. Complicada porque tenho uma linguagem mais portuguesa que italiana. A primeira pessoa que veio até mim para começar esta escritura é um detento sardo, que se chama Giovanni Tamponi [...] que começou a história, a mudança do português para o sardo. [...] Depois, tem uma curiosidade: a escritura são duas histórias. A primeira história porque... seria a narração crua, digamos. Tantas palavras que não podiam mesmo sair para fora, não sabia o significado, e também a pessoa que fazia a tradução não conseguia distinguir certas palavras. [...] Depois as histórias deste livro divididas em tantos episódios, tem a transformação do corpo masculino para o corpo feminino. (apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa)²⁶.

As falas da autora abrem precedentes para tratarmos de dois assuntos correlatos: primeiro, sobre a escritura e a tradução realizada por seu amigo e, depois, sobre a questão da narração da transformação de um corpo que passa de um gênero a outro.

Nos manuscritos comparecem abundantemente neologismos que nos remetem imediatamente aos artigos de crítica política e social escritos por Juó Bananére – pseudônimo do jornalista satírico Alexandre Marcondes Machado -, escritos geralmente em português macarrônico. Nestes artigos, Bananére usava a figura do imigrante italiano em processo de assimilação linguística e cultural na São Paulo dos anos de 1920 como máscara para satirizar os costumes, os cartolas e os políticos da era republicana²⁷

²⁶ [...] è stata una storia molto difficile di essere scritta, una scrittura un po' complicata. Complicata perchè ho un linguaggio più portoghese che italiano. La prima persona che è venuta da me per cominciare questa scrittura è un detenuto sardo, che si chiama Giovanni Tamponi, [...], che ha cominciato la storia, il cambiamento del portoghese per il sardo. [...] Poi c'è una curiosità: la scrittura è due storie. La prima storia perchè... sarebbe il racconto crudo, diciamo. Tante parole che non potevo anche uscire fuori, non sapevo il significato, e anche la persona che faceva la traduzione per il sardo non riusciva a distinguere certe parole. [...]. Poi ci sono, le storie di questo libro divise in tanti episodi, c'è la trasformazione dal corpo maschile al corpo femminile. (apud PORTELLI, 1994, p. 4).

²⁷ Um exemplo de como o imigrante italiano pobre se manifesta, indignadamente, nas crônicas de

(MARQUES, 2004). Eis um trecho dos escritos originais que deram origem a *Princesa* e que hoje se encontram parcialmente disponíveis no sítio Princesa20²⁸, para que possamos tecer alguns comentários sobre sua escritura e a posterior tradução por Giovanni:

Ho fatto sete anni, mi trovavo da solo con la mamma, in quella zona de campagna, mezzo al bosche, al agricultura, lasciavamo la famiglia di mio padre senandavamo al famaglia de mia madre li stavo meglio, mia madre sempre al stersa vità. Io, sempre così comisavo sempre a fare le cosa chi mi piacevo, giocare con il altri maschetto, subito la gente mi guardava storto. Al mattina mi svegliava, mamma preparava il café, facemo la colazione, lei andava da lavouro mi lasciava a casa da solo, ordenava chuiolo che dovevo fare, dar da mangiar al gallina, al creassione di animais che avevamo, maillas, cabras, ecc. In più pulire la casa, lavare il piatti, toglie il polvere del armadios, ecc, da mangiare non riuscivo a fare ormai avevo 7 anni aspetavo che arrivase lei, mamma. Gia capiva io ogngi cosa. Ero sempre vigigliado per vizini che li abitavanon, mie zia, zio, primo ero mezzo al famiglia. Al sabato e domenica andavo io ensiemì al mio primo al campo per veder la partita. Quando arrivava tarde che non era al orario che disceva mia madre sicura mi amenava. Mi chiedeva dove estavo i che cosa fascevo. In quella infanzia chedevo io per lei, mamma come nasce il bambini, lei disceva senti figlio è Dio che vieni nun aéreo mezzanotte i porta. Io sono nasciuto così? Lei sin. Quela un pou di educazione mi dava. (ALBUQUERQUE, PRINCESA20, 1991/1992).

O trecho a seguir é uma transcrição, ou seja, a tradução feita por Giovanni Tamponi do trecho do manuscrito supracitado:

A sette anni mi trovavo da solo con la mamma in quella zona di campagna, in mezzo hai boschi, all'agricoltura. Lasciammo la famiglia di mio padre andando ad abitare nella famiglia di mia madre sempre la stessa vita, io sempre così continuavo a fare sempre le cose che mi piacevano, giocare con gli altri maschetti, e anche qui la gente subito mi guardava storto. Al mattino mi svegliava mamma, preparava il caffè, facevo colazione, e poi lei andava a lavorare, mi lasciava a casa da solo, mi ordinava quello che dovevo fare, dar da mangiare alle galline, e al resto degli animali che avevamo, in più pulire la casa, lavare i piatti, spolverare gli armadi. Da mangiare non riuscivo ero piccolo e aspettavo che arrivasse mamma. Io già capivo ogni cosa, ero sempre controllato dai vicini che abitavano lì, dai miei zii e zie e cugini, ero in mezzo alla famiglia. Il sabato e la domenica andavo assieme a mio cugino al campo sportivo per vedere la partita, quando rientravo tardi, che non era l'orario che diceva mia madre, mi picchiava chiedendomi dove ero stato e che cosa facevo. In quell'età chiedevo come nascevano i bambini, mia madre mi diceva: Senti figlio mio, è Dio che viene con un aereo a mezzanotte e li porta. Io sono nato così chiedevo? Lei mi rispondeva di sì. Un pò di educazione mi dava.

Bananére no contexto da questão racial e nacionalista brasileira: “I quali è a conseguenza deste relaxamento? È qui os italiano aqui non manda nada, quano puteva inveiz aguverná ista porcheria! Quale è a conseguenza da bidicaçò de nostra forza e du nostro nazionalismo?” (MARQUES, 2004, p. 115).

²⁸ Para comemorar os vinte anos do livro *Princesa* completados em 2014, o Dipartimento di Studi Umanistici da Università di Roma Tre e o Centre Aixois d'Etudes Romanes (CAER) dell'Université d'Aix Marseille, financiaram o sítio **Princesa20** no qual foram publicados alguns dos manuscritos, cartas, desenhos e bilhetes dos atores envolvidos no processo de escritura da obra, bem como trechos de vídeos, filmes, documentário e entrevistas dos autores além dos manuscritos da canção *Princesa*, de autoria de Fabrizio De André e Ivano Fossati. (PRINCESA20) – <http://www.princesa20.it/>

(TAMPONI, PRINCESA20).

À maneira de Bananére, que utiliza caoticamente tanto o código ortográfico português quanto o italiano, o manuscrito de *Princesa* configura-se uma mescla de transcrição fonética – “seneamdavamo” para dizer *ce ne andavamo*; “fascevo” para dizer *facevo*; “ensiemi”, para dizer *insieme*; “ogngi” para dizer *ogni*; “nun” para dizer *in un*; “comisavo” para dizer *cominciavo*, etc. –; desvios gramaticais – “mie zia” no lugar de *mie zie*; “Io sono nasciuto cosi?” no lugar de *Io sono nato così?*, e assim por diante – e ambiguidades semânticas decorrentes das interferências linguísticas – “vizio” por *viso* (ela escreve “vício” para dizer “rosto”); “segni” ao invés de *seni* (acaba por escrever “sinais” quando quer dizer “seios”). Enfim, uma língua marcada pela oralidade, com fortes acentos coloquiais e com ocorrências do tipo “Quela un pou di educazione mi dava”, para dizer que a mãe (*quela*) tinha lhe dado um pouco de educação. Sem falar das inúmeras ocorrências de palavras em português: “primo”, “cabras”, “aéreo” e as conjunções “de” e “com”, por exemplo. Como também é perceptível a presença da língua portuguesa no uso da desinência “s” para marcar os plurais: “armadios”, “cabras”, “maillas”, “animais”²⁹.

Fernanda observa que a linguagem usada em seus manuscritos é mais crua, mais essencial, mais realista, em relação àquela da edição final. Mesmo com toda a particularidade da língua inventada por eles que, de certo modo, como disse a autora, fazia com que certas palavras não “saíssem”, a escritura mais direta e mimética apresenta relativo acabamento erudito, com imagens literárias e, sobretudo, invenções linguísticas e neologismos. O termo “creassione”, utilizado por ela para descrever o conjunto de animais domésticos da propriedade de sua mãe, é a italianização da palavra portuguesa *criação*, ou mesmo a invenção de um termo que em italiano corresponde a *allevamento*. Quando ela diz que era vigiada por seus parentes, cria o termo “vigigliado” que em italiano corresponde a *controllato*. Seu texto, embora essencial, às vezes surpreende pela forma como emprega os conceitos e exprime os sentimentos, como no caso em que relata ter sido punida pela mãe ao ser descoberta fazendo jogos de teor erótico com seus primos e amigos, na infância: “E naquela idade não sabia ainda o que era pecado, o que era o bem ou o mal” (apud PORTELLI, 1994, p. 2, tradução nossa)³⁰.

²⁹ Em linhas gerais, na língua italiana o plural é marcado pela terminação em “e” para palavras terminadas em “a”, e “i” para palavras terminadas em “o” e “e”.

³⁰ “E in quella età, che non sapevo ancora il peccato, che era buone o il male l’”. (apud PORTELLI, 1994, p. 2).

Por outro lado, a transcrição de Giovanni Tamponi tratou de colocar os escritos num código linguístico mais próximo do italiano, embora percebamos algumas interferências no conteúdo do manuscrito, como no caso da supressão da enumeração dos animais que faziam parte da criação da família Farias, presentes na escrita original de Fernanda, como visto acima. Tamponi, com a intenção de facilitar o trabalho de Jannelli, autor que daria a versão final à escritura, elaborou um dicionário que acompanhava a sua tradução, porém, podemos perceber que algumas palavras não foram corretamente compreendidas por ele, o que pode ter interferido na versão final do texto. No glossário de Tamponi temos “teta” como sinônimo de *testa* (cabeça em italiano); “machiato” (maquiado) torna-se *marcato* (marcado); “quartel” é traduzido como *quartiere* (bairro); “capitura” (captura) é igual a *capitale* (capital); “pullizzia” (limpeza) se transforma em *polizia* (polícia). Interessante notar que, ao lado de algumas palavras, o “tradutor” anotava entre parênteses algumas palavras escritas por Fernanda e que eram grafadas de forma semelhante no sardo, como “abril” e “nottada” (abril e noitada), por exemplo.

O olhar sobre o primeiro processo de escritura e transcrição da obra nos permite correlacionar os dois aspectos de escritura/travestimento de *Princesa*. Este processo já traz inscrito o caráter de travestimento da escritura à medida que mascara, oculta, escamoteia, disfarça propositalmente ou não, a linguagem de Fernanda. Ela traveste a língua portuguesa em língua italiana a fim de narrar o vivido, em princípio para seus amigos, Giovanni e Maurizio. Severo Sarduy, em “Escritura/Travestimento” (1979), a propósito de *Lugar sin limites*, de José Donoso, afirma que:

O travestismo, tal e qual o pratica o romance de Donoso, seria a melhor metáfora do que é a escritura: o que Manuela nos faz ver não é uma mulher *sob a aparência* da qual se esconderia um homem, mas uma máscara cosmética que ao cair revelasse uma barba, um rosto maltratado e duro, mas *o próprio fato do travestimento*. (SARDUY, 1979, p. 49, grifos do autor).

Concebido como fruto de um processo semiótico, o autor define o travesti como um objeto criptografado ao comparar a sua simulação de mulher à escritura, sublinhando aqui que para Sarduy o travesti interessa enquanto elemento que se transforma, no qual coexistem o masculino e o feminino, levando-o a concebê-lo como um *capricho* (SARDUY, 1979, p. 49, grifo do autor).

Tanto a escrita de Fernanda, que mimetiza a língua italiana, quanto a transcrição de Giovanni, que faz pouquíssimas interferências na história contada, obedecem a um

desenvolvimento de escritura muito próximo ao processo da transição de gênero da protagonista, que em princípio se traveste de mulher, sem fazer nenhuma intervenção cirúrgica.

Giovanni lê e transcreve os escritos de Fernanda movido pela curiosidade e pela estupefação³¹ (TAMPONI, 1994, p. 6), e se vê instigado a desvendá-los, a descobri-los, a desmascará-los, a interagir com aqueles manuscritos e, concomitantemente, com o corpo da protagonista, que se encontra em constante transformação. E, ao traduzir, transcrever o texto de “Giullietta”, “Romeo” entra no jogo das máscaras, dos disfarces, dos embustes, das imitações, embaralhando ainda mais a narração da história da protagonista Princesa. Essa interação de “texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia” é, segundo Sarduy (1979, p. 50), “a escritura”, qualquer que seja ela.

1.4 - A escritura “bombadeira” de Maurizio Jannelli

De posse dos manuscritos de Fernanda, dos mapas nos quais ela desenha a disposição de sua casa no interior da Paraíba em relação à geografia local, das transcrições das fábulas que sua mãe e tia lhe contavam na infância, das traduções e do glossário de Giovanni Tamponi, das cartas e bilhetinhos trocados, das anotações feitas a partir dos diálogos entabulados com a coautora, Maurizio Jannelli dá início à escritura de *Princesa* tendo claro que o resultado final seria “o fragmento amadurecido de uma história maior, algo que iria além do texto” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). O “texto original” tinha sido feito somente para os três, sendo transformado em livro por sugestão de Renato Curcio, “o editor que, além de companheiro de viagem³², é testemunha desta oscilante aventura” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20).

Transferido de presídio exatamente no período em que começaria a escrever, Jannelli, após recolhida a história, começa o sonho, a sua viagem. O coautor afirma que a

³¹ Em uma entrevista concedida ao jornal L'Unità, Giovanni Tamponi fala de seu “*stupore, della curiosità per il mondo dei trans che ha scoperto grazie a Fernanda: “Prima non sapevo cosa fossero i transessuali, ora so che sono persone come tutti noi”*”. [...] estupefação, da curiosidade pelo mundo das trans que descobriu graças a Fernanda: “Antes não sabia que coisa fosse os transexuais, agora sei que são pessoas como todos nós””. (TAMPONI, 1994, p. 6, tradução nossa).

³² Aqui Jannelli faz referência ao fato de ambos, ele e Renato Curcio, estarem presos por terem compartilhado a experiência da luta armada das Brigadas Vermelhas.

“escritura [de Fernanda] produziu outra escritura: “a minha”. Lentamente, uma remetendo à outra, nos abrimos o espaço para o encontro, o recíproco conhecimento” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 7, tradução nossa)³³. Na solidão de sua cela ele se encontrou “um pouco a interpretar e entrar no papel de transexual” e concluiu que “esta foi talvez a experiência mais rica que literalmente me jogou dentro das razões do Outro” (apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa)³⁴. A leitura dos manuscritos e os diálogos entabulados entre os três suscitaram no autor uma série de emoções que o levou, no momento da escritura, a entender as razões do Outro, e de certa forma, a transportar essa relação de amizade para a escrita final do texto.

O impacto transformador nos indivíduos provocado pelas narrações autobiográficas é discutido por Graziella Parati (apud QUAQUARELLI, 2010, p. 33-34) no artigo *Comunità, diritti umani e testi multiculturali*, no qual a autora defende a ideia de que tal gênero adquire uma valência transformadora que os leitores podem ativar para criar, por sua vez, textos transformativos. Ressalta ainda que “em jogo existe a possibilidade de pôr em marcha o advento de comunidades futuras que não se fundam sobre antigas e estéreis dicotomias” (apud QUAQUARELLI, 2010, p. 33-34, tradução nossa). Neste mesmo texto Parati cita o professor de Relações Internacionais Anthony Langlois que, ao escrever sobre as políticas de justiça e direitos humanos, salienta:

Os direitos humanos devem ser teorizados de modo tal a privilegiar as histórias e as experiências vividas nos indivíduos e povos. Quanto mais estas histórias têm a ver mais pessoalmente com as nossas vidas, tornam-se recursos para respeitar os outros³⁵. (LANGLOIS apud PARATI, 2010, p. 34, tradução nossa).

Desse modo, podemos inferir que a redação final de *Princesa* foi motivada pelo desejo de ofertar ao maior número de leitores a oportunidade de conhecer a história de vida vivida e narrada que suscitou tantas emoções e possibilitou o encontro dos três envolvidos no processo de escritura, algo que estimulou a consciência, o conhecimento crítico da existência da diversidade não somente cultural, mas também, neste caso

³³ “La sua scrittura produsse altra scrittura, la mia. Lentamente, l’una rimandando all’altra, ci aprimo lo spazio per l’incontro, la reciproca conoscenza”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 20)

³⁴ “[...] io mi sono trovato un po’ a interpretare e entrare nel ruolo transessuale. E devo dire che questa è stata forse l’esperienza più ricca, che mi ha letteralmente scaraventato dentro le ragioni dell’Altro”. (apud PORTELLI, 1994, p. 4).

³⁵ “I diritti umani devono essere teorizzati in modo tale da privilegiare le storie e le esperienze vissute di individui e popoli. Quanto più queste storie hanno a che fare personalmente con le nostre vite, si riflettono sulle nostre vite, o sono semplicemente vissute, diventano parte delle nostre vite, tanto più troviamo le risorse per rispettare gli altri”. (LANGLOIS apud PARATI, 2010, p. 34).

particular, de gênero.

Tecnicamente, confrontando os manuscritos e suas transcrições, observamos que Maurizio Jannelli normalizou, do ponto de vista linguístico, o pastiche da língua inventada pelos três, eliminando todos os neologismos e as invenções ortográficas, lexicais e linguísticas, reescrevendo o texto em italiano *standard*, de modo que a força explosiva e de inovação daquela língua criada desaparecesse quase que totalmente na versão final. Apesar das supressões, dos acréscimos e das compatibilizações, é possível encontrarmos, na redação definitiva, alguns traços da língua portuguesa, a começar pelo título e mais esparsamente, outras ocorrências, quase todas pertencentes ao campo semântico da homo e ou transexualidade – veado, bicha, bombadeira, maricas –, ou emprestadas da paremiologia ou do anedotário popular brasileiro – “Negro quando não caga na entrada, caga na saída” –, ou ainda da alimentação – goiabada, jurubeba, churrasco. Infelizmente os registros sardos foram excluídos completamente da redação definitiva.

Apesar de terem sido suprimidos os neologismos e as invenções linguísticas, vale ressaltar que o inusitado léxico da redação original serviu de inspiração para as inúmeras metáforas presentes no texto final. A título de exemplo, transcrevemos um trecho do manuscrito e, em seguida, a escritura final deste mesmo episódio para tecermos algumas considerações relativas às sugestões deixadas por Fernanda e reelaboradas por Jannelli:

“Diana Fofão” – Roma, 30/07/1992

“Ciao, caro Maurizio come stai? Spero che le cose stiano al tuo piacere. Senti caro ti envio due racconti, chi mi sono ricordatta, Il quale non ho scritto. Sonno due raccontini piccolo. Uno dei Brasile, altro qual di Roma. Allora ci mando un grande saluto con la tanta amicizia e anche un saluto da Giovanni okei? Il primo racconto parla del trasessuali che conosceva a San Paolo. Ancora parlando del difetto di silicone non nel corpo ma nel vizio. “Diana” si chiamava il transse con 35 anni di età un corpo perfetto, tutto di silicone, ma aveva il vizio deformato, il suo vizio spaventava qualsiasi persona, imagina hei cliente. Lei tchera una grande dificolta per lavorare perche qualsiasi uomo quando vedeva in suo vizio scapava. Di giorno non usciva mai, che moriva di vergogna, il vizio sembrava due pallone, il collo era come un congomello. Devito il suo deformato del vizio, hanno messo il suo nome: “Diana Fofão”. Fofão vol dire una cosa piena grossa, come un pallone. Sentiva una difficoltà molto grande nel lavoro di prostituição, che si fermava con le spalle per las maquinas si fermavano loro ma vedevano un corpo bello con, quando si rirava del il vizio per parlare con loro clienti, chi la guardavano in faccia, non riusciva fare nessuno clienti, perche tchera il vizio deformato dal silicone. Per fare un clienti “Diana” mi dise che si girava del spalla, quando i clienti ferma la maquina, prima di vedere il suo vizio bene. Già a vollo entrava nella maquina e fasceva il clienti dalli soldi forçado, anche si non fascevano nulla. Però era molto difficile suscerede quisto, sò con un vecchio o un umbriago, le clienti

venivano da lei, ma quando vedevano il suo vizio desistevano. Poi vedendo che t'era una grande difficoltà nel campo di lavoro che faceva. Riesci a prendere un lavoro in una pensione, per fare pulizeria e da lavare biancheria, perché ormai era inutile, insistere per fare lavoro di prostituição. Un giorno li ho questo perché non faceva una chirurgia plastica, mi dice lei si faceva la chirurgia plastica perdeva un occhio che già aveva penetrato il silicone al occhio. Poi erano tanti soldi. Poi nel anni di 87, si uscì impicata "Diana" dentro di una chiesa a San Paolo. Il fattore, non si sa, forse dovuto il suo difetto che aveva. Ecco la storia di una transessuale che aveva il vizio deformato per silicone. (Trecho de uma carta a Maurizio Jannelli). (apud PORTELLI, 1994, p. 2)³⁶.

O mesmo trecho na edição final do livro:

Diana Fofão perdeu o rosto, perdeu tudo. Esconde-o do sol e da vista dos clientes. Os seus olhos: duas bolas de bilhar brilhantes afundadas, desaparecidas dentro de uma devastação feita de silicone. A sua boca: um rasgo vermelho-nojo sobre uma bola de espuma. Diana Fofão bombou o seu rosto e não lhe restava nada. Deformada, repelente. Um erro. Os Josés agora a jogam longe. Ela espera aqueles velhos e bêbados oferecendo-se de costas. Mas o silicone a traiu. A sua face desabou, deformou. Plástico no calor. Ele abaixa o vidro do carro, ela entra exibindo costas e bunda. Ele se dá conta e grita de horror: Vai embora, monstro murcha caralhos! Ela lhe mete uma tesoura na goela: Seu merda, paga mesmo assim. A matéria entrou no olho. Diana Fofão quebrou, forma que estragou. Se tira o silicone é cega: não verá mais o mundo que a olha. Sem a operação resta-lhe somente um mundo que a despreza. É mercadoria estragada. Lava os vasos sanitários e faz a limpeza dentro de uma pensão. Face sem brilho, entrou em uma igreja, colocou uma corda no pescoço – flor de plástico murcha. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 58-59, tradução nossa).³⁷

³⁶ "Diana Fofão" – Roma, 30/07/1992: Oi, Caro Maurizio como está? Espero que as coisas estejam ao seu gosto. Escute querido, te envio duas histórias que me recordei e que não te escrevi. São duas historinhas pequenas. Uma do Brasil, outra aqui de Roma. Então te mando um grande abraço com tanta a amizade e também uma saudação da parte do Giovanni, ok? A primeira história da transexual que conhecia em São Paulo. Ainda falando do defeito do silicone não no corpo, mas no rosto. "Diana" se chamava a trans com 35 anos de idade um corpo perfeito, todo de silicone, mas tinha o rosto deformado, o seu rosto espantava qualquer pessoa, imagina os clientes. Ela tinha uma grande dificuldade para trabalhar porque qualquer homem quando via o seu rosto escapava. De dia não saía nunca, que morria de vergonha, o rosto parecia duas bolas de futebol, o pescoço era como um cogumelo. Devido o seu rosto deformado, tinha colocado os seu nome: "Diana Fofão". Fofão quer dizer uma coisa cheia, gorda, como uma bola de futebol. Sentia uma dificuldade muito grande no trabalho de prostituição, que se virava com as costas para os carros se paravam eles, mas viam um belo corpo com, quando se virava o rosto para falar com eles clientes, quem a olhava no rosto, não conseguia fazer nenhum cliente, porque tinha o rosto deformado pelo silicone. Para arrumar um cliente "Diana" me disse que se girava de costas, quando os clientes param o carro, antes de ver o seu rosto bem. Já rapidinho entrava no carro e fazia os clientes darem o dinheiro forçosamente, mesmo se não faziam nada. Porém era muito difícil acontecer isto, somente com velhos ou um bêbado, os clientes vinham para ela, mas quando viam o seu rosto desistiam. Depois vendo que tinha uma grande dificuldade no campo de trabalho que fazia. Conseguia arrumar um trabalho em uma pensão, para fazer a limpeza e lavar as roupas, porque naquelas alturas era inútil insistir para fazer o trabalho de prostituição. Um dia perguntei a ela porque não fazia uma cirurgia plástica, me disse ela que se fizesse a cirurgia plástica perdia um olho que já tinha penetrado o silicone no olho. Depois custava muito. Depois no ano de 87, se mata enforcada "Diana" dentro de uma igreja em São Paulo. O fator (motivo), não se sabe, talvez devido ao seu defeito que tinha. Eis a história de uma transexual que tinha o rosto deformado pelo silicone. (apud PORTELLI, 1994, p. 2, tradução nossa).

³⁷ Diana Fofão ha perso la faccia, ha perso tutto. La nasconde al sole e alla vista dei clienti. I suoi occhi: due biglie lucide affondate, sparite dentro una devastazione al silicone. La sua bocca: un taglio rosso-schifo su

Para descrever Diana Fofão, uma transexual que teve a face deformada devido a uma má aplicação de silicone, Fernanda emprega um neologismo para metaforizar tal deformidade: “Il vizio sembrava due pallone, il collo era come un congomello” (O rosto parecia duas bolas, o pescoço era como um cogumelo). O neologismo, derivado do termo em português “cogumelo”, e que em italiano significa “fungo”, sugeriu a Jannelli diversas imagens: “un pallone gommapiumma” (uma bola de espuma); a face “franata”, “sformata” (o rosto desabado, deformado); “plastica al calore” (plástico derretido). E, finalmente, o “congomello” do inusitado léxico de Fernanda passa da condição de fungo à flor: “si tirò una corda al collo – fiore di plastica appassito” (colocou uma corda no pescoço – flor murcha de plástico). Mas como podemos concluir, não uma flor qualquer, mas de plástico que trágica e inadvertidamente murcha, pois Diana Fofão nada mais era que uma “merce andata a male”, uma mercadoria estragada, traída pelo silicone, que ao lhe prometer a beleza e a atratividade, lhe trouxera a desgraça e a repulsa, transformando-a em um “mostro ammosciacazzi” (um monstro murcha caralhos).

A multiplicidade de imagens sugerida pela narrativa crua de Fernanda, aliada à sua língua híbrida e à história que Jannelli tem de escrever – a viagem de Princesa do interior do estado da Paraíba, passando pelas grandes metrópoles brasileiras até chegar à Europa e, por extensão, à viagem do corpo, aqui concebida como o processo de transição íntima da identidade sexual da protagonista vivida na autoconsciência de gênero e na migração física entre os sexos –, levou o autor a se defrontar com universos totalmente desconhecidos por ele: o Nordeste brasileiro e sua cultura e o mundo da prostituição transexual. Na condição de presidiário, viu-se impedido de acessar informações mais consistentes que o auxiliasse na compreensão da nova realidade com a qual se deparava, e isto lhe “provocou não poucas dificuldades de imaginação”:

[...] dentro da minha celinha, primeiro começaram a entrar os demônios. O diabo, eu não entendia a sua importância. Encontrava-se difuso em cada página escrita por Fernanda. Por isso li, de uma só vez, Guimarães Rosa e descobri que o diabo é uma figura fundamental da cultura nordestina. [...] No

un pallone gommapiuma. Diana Fofão s’era bombata il viso e non le restava niente. Deformata, repellente. Un errore. I José ora La sgassano lontano. Lei aspetta quelli vecchi e ubriacchi ofrendosi di schiena. Ma il silicone l’ha tradita. La sua faccia è franata, sformata. Plastica al calore. Lui abassa Il finestrino, lei entra tutta spalle e natiche in esposizione. Lui si accorge e urla di spavento: Vattene, mostro ammosciacazzi! Lei gli pianta una forbice alla gola: Stronzo, paga lo stesso. La materia è entrata dentro l’occhio. Diana Fofão è guasta, forma andata male. Se toglie il silicone è cieca: non vedrà più il mondo che la guarda. Senza operazione le rimane solo un mondo che la schifa. È merce andata a male. Lava i cessi e fa le pulizie dentro una pensione. Faccia senza luce, entrò in una chiesa e si tirò una corda al collo – fiore di plastica appassito.” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 58-59).

Grande Sertão de Guimarães Rosa encontrei alguns modos de falar que eram muito semelhantes àqueles usados pela mãe de Fernanda nos escritos que ela me mandava. Em resumo, se vocês quiserem, *Princesa* é também um livro de roubo. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 4, tradução nossa)³⁸.

Além da leitura de Guimarães Rosa, Jannelli recorreu à memória de outros presos para complementar as informações de que precisava – detentos que conheciam o Brasil e, sobretudo, a cultura nordestina, para descobrir a cor local, os gostos, os cheiros. Além disso, ele empreende uma reflexão orientada pela leitura de Barthes e Baudrillard, que o leva a outras viagens e o auxilia a escrever com “muita sorte, duas linhas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 4). E, certamente, a todas essas pesquisas, vieram se juntar suas reflexões e experiências de “viagens”, seu conhecimento de mundo, suas leituras, sua vivência e suas convicções político-filosóficas.

Para além das leituras, pesquisas e reflexões empreendidas pelo autor, dos “demônios” que começaram a atormentá-lo, é interessante olharmos atentamente para o fato de ele considerar que a obra possa ser vista como um “livro de roubo”. Como um *braconnier*, Maurizio Jannelli se apossa da escritura crua e do corpo de Fernanda, transpondo as fronteiras tanto geográficas quanto de gênero através de um processo que ele chama de “curto circuito” – entrar nas vestes de Fernanda e se ver a interpretar o papel da transexual vinda do Nordeste brasileiro –, para produzir a escritura final de *Princesa*. Sendo assim, o seu texto não resulta em uma mera transcrição como aquela operada por Giovanni. E nem poderia ser, pois, segundo Harel, “Longe da harmonia da mestiçagem ou da justaposição do comunitarismo, a *braconagem* apoia as relações interculturais nos termos camuflagem, mimetismo, tradução ou resistência, bem mais precisos e refinados” (HAREL, 2005, p. 211).

Os manuscritos que se encontram disponíveis, somados às entrevistas deixadas por Jannelli, nos levam a inferir que, nesse cenário, o papel desempenhado pelo ex-brigadista vai além do de simples “normalizador” da língua. Nessa montagem, Jannelli pode ser apontado como um escritor e (re)criador no sentido de que ele parte da matéria autobiográfica produzida por Fernanda para escrever “outra” história,

³⁸ “[...] dentro la mia celletta sono cominciati a entrare prima i diavoli. Il diavolo, io non capivo la sua importanza. Era presente pervasivamente in ogni pagina scritta da Fernanda. Poi sono andato a leggermi subito, d’un fiato, Guimarães Rosa e scopri che il diavolo è una figura fondamentale della cultura nordestina. [...] Nel *Grande Sertão* di Guimaraes Rosa ho trovato alcuni modi di dire che erano assai simili a quelli usati della madre di Fernanda e che lei mi riportava. Insomma *Princesa* è stato anche un libro di rapina se volete”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 4).

acrescentando detalhes e eliminando particularidades que não ocorrem nos originais³⁹; recorrendo ao emprego de imagens literárias inspiradas na língua da coautora e protagonista. Sua empresa é, sem dúvida, um trabalho de reescritura, mas também de escritura. Jannelli busca e utiliza elementos externos à escrita de Fernanda e interfere não somente na camada mais externa do texto. Uma analogia com o processo de transformação do corpo de Fernanda sugere ao coautor a utilização de outras ferramentas para a construção de *Princesa* que vão além do salto alto, das roupas e das maquiagens. Neste *puzzle*, o “curto circuito” operado por Jannelli tem o efeito de uma incisão mais profunda nos manuscritos. De certa forma, os instrumentos por ele usados se aproximam dos bisturis utilizados pelo Doutor Vinícius, responsável pela aplicação de próteses de silicone nos seios da protagonista. Mas, ainda assim, persiste a dúvida de que se foi Jannelli quem manipulou e deu forma à personagem, imprimindo-lhe o seu discurso, ou se foi Fernanda a mostrar-lhe a essência feminina da sua masculinidade manifesta, já que, recordando as palavras das anotações sobre o contexto, da escritura de Fernanda nasceu outra escritura, a dele; uma remetendo à outra. Se assim se deu, a protagonista Princesa muito se assemelharia ao desejo de Fernanda, que também indicou à Severina, a “bombadeira”⁴⁰, o seu modelo: Perla, uma trans igualmente construída pelas mãos da escultora de corpos. E o trabalho de Jannelli se assemelharia, nesse possível jogo de analogias, ao da “bombadeira”, cujas intervenções sem anestesia deixava, sub-repticiamente, marcas pessoais nas suas “esculturas”. Ao se introduzir clandestinamente na escritura e, por conseguinte, na personagem Princesa, Jannelli teria imprimido nela também suas pegadas, pois “uma coisa é Fernanda e outra é *Princesa* [...] [que] é algo que vai além de nós, exatamente escritura, construção” (apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa).

Se Giovanni Tamponi entra no jogo do travestimento da linguagem de Fernanda com a intenção de desvendá-la, desmascará-la, retirar camadas e literalizar a escrita original – no sentido de deixar o texto literalmente como foi escrito na língua híbrida ao fazer a tradução para o italiano coloquial, falado por ele –, Jannelli se camufla, se mimetiza, se traveste de Fernanda e escreve “como se fosse” a própria, traindo a

³⁹ Porém, devemos salientar que muitas das cartas e bilhetes não estão acessíveis para pesquisa, sendo assim, a afirmação foi feita com base nos escritos que temos à disposição.

⁴⁰ Bombadeira seria uma espécie de curiosa, uma pessoa que pratica intervenções no corpo de forma ilícita e clandestina já que não é médica nem tem qualquer autorização para isso, para quem as transexuais se dirigem na intenção de modificar seus corpos com injeções de silicone.

escritura original, para que a personagem se aproximasse mais da pessoa Fernanda, que pelos seus poucos encontros, não correspondia àquela que emergia dos seus escritos:

Uma dissonância que encontrava era entre o modo de colocar-se de Fernanda que é extremamente introvertido, tímido, diria mesmo quase “camponês”, reservado, não exibicionista e a sua escrita que é crua, essencial, beirando à brutalidade. Assim, apesar da dureza da história tratou-se de restituir a Fernanda o seu sorriso. Isto não era possível fazê-lo com a sua escrita. Em resumo, para ser mais próximo à Fernanda tinha de trair a sua escritura. (apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa) ⁴¹.

Mais uma vez esta operação de escritura de Jannelli o aproxima da bombadeira que modela o corpo da protagonista de modo a deixá-lo “como se fosse” uma mulher. E, da mesma forma que, apesar da dor, pelas mãos da bombadeira Fernanda sente “Uma felicidade contida pela espera infinita” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 81) ao ver seu corpo modelado diante do espelho, apesar da “dureza da sua história”, Jannelli tratou de “restituir-lhe o seu sorriso (PORTELLI, 1994, p. 4)”, materializado no texto escrito por ambos.

1.5 - *Sensibili alle foglie*, a editora

Como sublinhado por Maurizio Jannelli, a ideia de transformar *Princesa* em um livro foi sugerida por Renato Curcio, então editor da cooperativa editorial *Sensibili alle foglie* (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). O nome da cooperativa sugere algo que transcende à simples ideia de um slogan publicitário, e, para o recorte que nos interessa aqui, cabe tecer algumas considerações a respeito dessa editora cujo nascimento se deu no mesmo espaço que deu vida à *Princesa*.

A *Sensibili alle foglie* nasce dentro do cárcere de Rebibbia, em 1990, fundada por Nicola Valentino, Stefano Petrelli e pelo já supracitado editor, Renato Curcio, todos provenientes do núcleo político da prisão. Nicola Valentino prefere chamar a cooperativa de laboratório de pesquisa, pois, segundo ele, tudo começou com a leitura

⁴¹ “Una dissonanza che registravo tra il modo di porsi di Fernanda che é estremamente introvertido, timido, direi quase ‘contadino’, riservato, non esibizionistico e la sua scrittura che è cruda e essenziale fino alla brutalità. Ecco, nonostante la durezza della storia si è trattato di restituire a Fernanda il suo sorriso. Questo non era possibile farlo con la sua scrittura. Insomma, per essere più vicino a Fernanda dovevo tradire la sua scrittura.” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4).

de um documento do Ministério da Justiça italiano segundo o qual pessoas reclusas por um período superior a dez anos sofriam danos psicofísicos irreversíveis. Sendo esta a sua situação e a de seus companheiros de luta armada, resolveram iniciar um trabalho de observação deles próprios, recolher testemunhos e outros documentos que ajudassem a entender os efeitos sobre as pessoas “dos dispositivos mortificantes da instituição carcerária e de todas as outras instituições totais tais como os manicômios, hospitais psiquiátricos, corredores da morte, campos de concentração” (MARRA, RAI CULTURA).

Dos dados obtidos com a observação e a pesquisa em torno do supracitado fenômeno, nasce o primeiro livro da editora, *Nel bosco di Bistorco*, de autoria dos três fundadores da cooperativa. A partir daí começa a se definir a linha editorial da *Sensibili alle foglie*, que passará a desenvolver um trabalho de documentação sobre os dispositivos de inclusão/exclusão social e de publicação de testemunhos de pessoas diretamente implicadas nestas experiências, assim como textos de análise social como método de intervenção nas instituições e nos grupos sociais, como observa Nicola Valentino (MARRA, RAI).

Além dos livros publicados, a *Sensibili alle foglie* mantém um acervo composto por manuscritos, desenhos, pinturas, realizados por pessoas provenientes de instituições de reclusão e de outras condições extremas de vida, como por exemplo, da Faixa de Gaza. Tais obras, consideradas como documentos preciosos de uma estratégia de sobrevivência em um contexto desumanizador, são compartilhadas com a sociedade por meio de três mostras itinerantes: “Luoghi senza tempo e senza forma”, sobre as instituições de reclusão total e o uso da criatividade nos lugares de exclusão social; “Scrizioni ir-ritate”, que propõe mostrar as linguagens expressivas nascidas no mal-estar da normalidade, ou seja, aquilo que se gera nas instituições de inclusão social e, “Identità creatrici”, que propõe o conjunto das linguagens criativas geradas no sofrimento humano, aquela conectada ao dispositivo de inclusão/exclusão característico da civilização na qual vivemos⁴².

O espaço editorial destinado a hospedar histórias, reflexões e experiências de pessoas que se encontram às margens da sociedade e que geralmente não são ouvidas, tem mostrado, segundo a editora, que “a narração trabalha na sociedade produzindo

⁴² Os materiais que compõem as mostras, assim como as informações sobre elas, estão disponíveis no sítio da cooperativa: <http://www.sensibiliallefoglie.it/mostre.htm>.

mudanças no imaginário social e individual” (SÍTIO DA EDITORA SENSIBILI ALLE FOGLIE) ao levar mensagens interessantes e diferentes daquelas dominantes. Desse modo, a editora concebe o livro não somente como um objeto de mercado, mas principalmente como um meio de relação social (SÍTIO DA EDITORA SENSIBILI ALLE FOGLIE).

Tais considerações nos permitem salientar que a linha editorial da *Sensibili alle foglie* se concentra, sobretudo, em estudos e textos de caráter sociológico. O fato de dar voz àqueles que se encontram às margens da sociedade não significa dizer que o resultado final apresente simplesmente fontes para uma análise sociológica ou que desses “documentos” não possam surgir obras que vão além do valor documental e que não possam ser também apreciadas pelo seu valor estético. Neste caso, devem ser levadas em consideração não somente as narrações, mas as pinturas, desenhos, rabiscos e grafites que compõem o acervo da editora⁴³. Se considerarmos o fato de que é um imperativo da editora dar voz àqueles que geralmente não a tem, somos levados a entender que foi concedida liberdade total a Fernanda, ou algo próximo disso, para narrar sua história. Porém, a forma escolhida para que sua história alcançasse um público maior foi a de uma narração que tivesse passado por um tratamento literário, como podemos verificar na apresentação do livro no sítio da editora⁴⁴. Não sabemos se houve uma exigência do editor para que se trabalhassem literariamente os manuscritos ou se a decisão partiu dos autores. Diante da dúvida, permanece o fato de que o texto chega às livrarias narrando episódios vividos pela autora, mas artisticamente reelaborados pelo coautor. Neste processo, percebe-se que as inovações linguísticas presentes nos manuscritos da autora foram quase totalmente ignoradas, fazendo com que *Princesa*, como observa Igiaba Scego (2014, tradução nossa), fosse “estandardizado

⁴³ No Brasil, por exemplo, temos o caso emblemático do artista plástico Arthur Bispo do Rosário que produziu suas obras dentro do manicômio Colônia Juliano Moreira, na cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de 50 anos, diagnosticado como esquizofrênico-paranoico sendo depois cultuado como referência da arte contemporânea brasileira. Sobre o artista ver dentre outros. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 144–158).

⁴⁴ Ao apresentar os autores de *Princesa* lemos o seguinte: “Fernanda Farias de Albuquerque (1963-2000). La sua storia è narrata in questo libro”. (“A sua história é narrada neste livro.” Maurizio Jannelli lavora e vive a Roma. Ha curato l’aspetto letterario di questa storia di vita”. (Maurizio Jannelli trabalha e vive em Roma. Supervisionou o aspecto literário desta história de vida”). Informação que se encontra no sítio da editora disponível em <http://www.libreriasensibilialefoglie.com/dettagli.asp?sid=64079880620141214090337&idp=45&idn=1> (Acesso em 20/04/2015).

em um italiano asséptico, quase de pronto socorro, tanto foi limpo e afinado”⁴⁵.

Os processos de padronização, normatização e “normalização” da língua se sobressaem dentre as maiores queixas dos críticos em relação aos textos da primeira fase da literatura migrante em língua italiana. Esse controle linguístico é visto por alguns quase como um fato político, pelo que podemos depreender das considerações de Armando Gnisci segundo o qual subsiste uma “vontade política precisa nesta domesticação de textos e autores, reduzidos a ‘testemunhas’ inócuas e ingênuas [...] em um duplo movimento quase racista”, tanto em relação aos migrantes como em relação aos próprios italianos, mas que, por outro lado, relativiza o crítico ironicamente, pode ser visto também “como uma branda e afinal fecunda – e se fosse brutal e impiedosa? – forma cultural da assim chamada integração dos estrangeiros na civilização italiana”⁴⁶.

A propósito de *Princesa*, nos perguntamos: o que há por trás dessa escolha de normatizar e “normalizar” a língua dos manuscritos a ponto de, como diz Scego, “higienizar” o texto em termos linguísticos? Talvez a resposta a esta pergunta provenha do fato de que tanto o editor quanto os autores tenham preferido privilegiar a relação de amizade que se estabeleceu dentro do cárcere. Relação que teve como *leitmotiv* a vida da autora fora do cárcere de Rebibbia, uma vida que, ao ser narrada somente para eles, interferiu na vida de todos, propiciando um recíproco conhecimento que transbordou para a escritura final, algo que pode ser concebido como a síntese desta amizade. Deste ponto de vista, o texto final vai ao encontro do motivo que empurra os três amigos a fundarem a editora: pesquisar os efeitos causados nos detentos após anos de reclusão. No caso de *Princesa*, em particular, de como um lugar de segregação e de exclusão por excelência acabou se tornando também palco de um encontro inusitado, capaz de fazer nascer uma obra que exigiu um tratamento literário também inusitado para dar conta da gênese multifacetada da obra, que no fundo é a narração da história de Fernanda, mas também o efeito que tal narração causou nos seus amigos e vice-versa.

Portanto, a profilaxia da língua se opera exatamente porque *Princesa* transcende a simples narração da história de Fernanda presente nos manuscritos para tornar-se o modo como aquela primitiva narração agiu sobre eles e também de como a narração deles agiu sobre ela dentro daquele espaço. E não por acaso, Maurizio Jannelli ocupa o

⁴⁵“Emblematico il caso di *Princesa*, libro che nella prima versione era scritto in italiano, sardo e portoghese brasiliano e poi nella versione che è andata in stampa per Sensibili alle Foglie standardizzato in un italiano asettico, quasi da pronto soccorso, tanto era stato pulito e affinato” (SCEGO, 2014).

⁴⁶ GNISCI em (<http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/forumgnisci.htm>).

lugar de autor tanto quanto Fernanda, pois se em princípio se aproximou da autora com uma “atitude arrogante” e “desapego de sociólogo”, aos poucos esta experiência de ouvir a sua narração “se transforma em um modo para refletir sobre a própria existência” (GALLOZZI, 1994). Da mesma forma que, fugindo a um possível apelo mercadológico, a capa não apresenta subtítulos que induzam a uma possível leitura do livro, como podemos observar.

Figura 1 - Capa da 1ª edição de *Princesa*

Ao observarmos a capa do livro e pensarmos no seu conteúdo e na sua inusitada composição, percebemos como *Princesa* se encaixa nos pressupostos da linha editorial de *Sensibili alle foglie*. A editora tem como logotipo o desenho de dois homenzinhos de encenações rupestres, um com cabeça e outro sem, que são pensados como “símbolo universal da condição humana perenemente suspensa e flutuante entre as necessidades quotidianas que nos pedem soluções racionais e aquilo que ainda não é ou nos transcende, ávido de fantasia e de energias criativas (SÍTIO DA EDITORA SENSIBILI ALLE FOGLIE)”. Por outro lado, o nome da editora nos leva a pensar que, apesar de todas as ações desumanizadoras e devastadoras, resultantes de experiências extremas vividas no cárcere, na guerra, no manicômio, e até mesmo no cotidiano, ainda é possível se

sensibilizar e se enriquecer com histórias e situações que aparentemente não nos dizem respeito. Na nossa opinião, a editora nos convida a ler *Princesa* não somente com os olhos da razão, mas também deixando um espaço para o exercício da fantasia, fator preponderante na própria composição do livro.

A voz do editor, presente na “orelha do livro”, convida o leitor a fazer uma viagem em uma história que aparentemente não diz respeito a muitas pessoas, pois se trata de “transexuais”, aqueles “homens escondidos no invólucro de um corpo feminino” que são vistos geralmente com “indiferença ou com ambígua atração”. Mas, em poucas linhas, esses seres aparentemente distantes de nós se deixam representar na história de uma em particular que, ao narrar sua vida cheia de disfarces, fugas, violências e chantagens, decorrentes do fato de não ter um gênero definido, ou “normal”, nos faz refletir sobre a veracidade de que antes de nascermos “homens e mulheres”, nascemos, “sobretudo livres...”⁴⁷. As reticências e o jogo de aproximação da personagem ao leitor, operado pelo editor (elas – ela – nós), vai ao encontro dos propósitos da editora, segundo a qual as narrações “não são indiferentes à mudança de perspectiva com a qual se olha a própria realidade que nos circunda” (SÍTIO DA EDITORA SENSIBILI ALLE FOGLIE), fato que aconteceu antes da edição final do livro, visto que a narração crua de Fernanda agiu transformadoramente sobre seus amigos.

⁴⁷Informações constantes da orelha do livro da primeira edição de *Princesa* em italiano pela editora *Sensibili alle foglie*, 1994.

2. A POÉTICA DO ENCONTRO

2.1. - A “poética da relação” de *Princesa* e seus desdobramentos: A autoria, o gênero e a nacionalidade literária

Como já mencionado, o processo de escritura de *Princesa*, com todas as suas implicações, constitui uma história que mereceria a elaboração de um romance. Esta é a sugestão de Jannelli presente nas suas breves anotações sobre o contexto ao dizer que o texto publicado é, na verdade, o fragmento de uma “História que poderia começar na última linha do livro: desde a prisão até as surpresas de um encontro” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). O fato de *Princesa* ter sido escrito a quatro mãos – por duas pessoas que não falavam a mesma língua e que praticamente não se conheciam, intermediados por um terceiro, também falante de uma terceira língua, dentro de um espaço de segregação, o presídio de Rebibbia, e publicado por uma cooperativa editorial composta pelos detentos do chamado núcleo político – nos dá a dimensão da singularidade e da complexidade desta obra, cujas linhas revelam o caráter de vanguarda e de experimentação da “mistura cultural e narrativa” (TADDEO, 2005) da qual nos fala o crítico R. Taddeo a propósito das escrituras migrantes em solo italiano.

Em síntese, a narrativa de *Princesa* conta a história de uma transexual brasileira que, após prostituir-se por várias capitais de estados do Nordeste e Sudeste do Brasil, transfere-se para a Europa em busca não somente de fortuna, mas também de segurança, um lugar onde conseguisse “trabalhar” sem correr risco de morte, como havia experimentado em sua trajetória desde o agreste paraibano até São Paulo. A narrativa finda com sua prisão em um cárcere romano por tentativa de homicídio.

O percurso narrativo da obra compreende a trajetória da identidade sexual da protagonista que, nascida homem, “deseja ser” mulher, travestindo-se primeiramente como tal para depois aproximar-se biologicamente da dimensão do corpo feminino por meio da ingestão de hormônios, de cirurgia plástica nos seios e, finalmente, pela

aplicação de silicone. Uma vez atrofiado o homem, pelo uso de *anaciclín*, a etapa sucessiva foi operada pelas mãos de Severina, a “bombadeira”, transformação que tem como cenário a cidade do Rio de Janeiro, pois “no Rio tudo é possível. No Rio basta sonhar e o sonho se realiza” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 81).

A transformação de identidade de Fernando, que aos poucos vai se transformando em Fernanda, é descrita no texto com o auxílio da metáfora da viagem. De fato, a história é também uma viagem no sentido lato do termo, haja vista que a protagonista passa por várias cidades brasileiras – Alagoa Grande, Campina Grande, João Pessoa, Recife, Natal, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo – antes de sua viagem transoceânica.

Por causa das perseguições e do risco de morte que principalmente gays e transexuais enfrentavam nas grandes cidades brasileiras devido ao aparecimento da epidemia da Aids nos anos oitenta do século passado, Fernanda encontra a possibilidade de seguir sua vida na Europa. Dessa forma, a superação da fronteira do gênero masculino soma-se à superação da fronteira do continente propriamente dito. A travessia atlântica é fomentada pela crença de que “Na Europa a polícia não mata nas ruas. Um paraíso.” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 140).

A parábola migratória inicia-se com a adesão ao consumo de drogas – heroína e cocaína –, caminho que ajudaria a suavizar o intenso frio das calçadas europeias. Nesse trajeto, descreve-se a pandemia da Aids no mundo transexual concluindo-se metaforicamente com as imagens do demônio e do inferno, com a chegada da protagonista ao cárcere de Rebibbia após uma tentativa de homicídio.

A complexidade do processo de escritura e a história narrada suscitam algumas interrogações relacionadas com questões literárias fundamentais como a nacionalidade literária, a autoria e o gênero literário, não oferecendo para tais questionamentos uma resposta unívoca. Com a intenção de colaborar com o debate já existente, e que tende a se acentuar após a divulgação de grande parte dos manuscritos de Fernanda, pretendemos discutir algumas dessas questões neste segundo capítulo, partindo do pressuposto de que *Princesa* se trata de uma obra em consonância com a “Poética da Relação” assinalada por Édouard Glissant. A “poética” de Glissant preconiza a imprevisibilidade das relações entre as culturas do mundo, e, por conseguinte, defende o direito à opacidade no sentido de que não é mais necessário “compreender o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo da minha própria transparência, para viver ou construir com

ele” (GLISSANT, 1995, p. 86, grifo do autor), pois “o excesso de definição, de transparência leva ao *apartheid*” (AIME, 2004, p. 73).

2.2 - Nacionalidade literária

Princesa é e continua sendo considerado um dos primeiros escritos da chamada *Letteratura Italiana della Migrazione* e flutua entre uma longa tradição literária – que trata dos “proletários”, dos rejeitados, dos sofrimentos dos últimos da sociedade, da crítica ao poder e do conflito de classe – e uma tradição intimista dos conflitos do *Eu*. Do drama pessoal surge a necessidade de escrever e revelar ao mundo, por vezes gritando, quase como uma forma de distribuir em mais ombros possíveis, um fardo pesado demais para ser carregado sozinho.

A experiência de Fernanda é também a de milhões de pessoas desenraizadas de seus passados e contextos, vivendo ao par dela uma condição existencial fragmentada, e ao mesmo tempo tornando-se os últimos das sociedades nos países em que migrando, chegaram. Nasceu assim a *Letteratura Italiana della Migrazione* que tem somente cerca de vinte anos de existência, mas que, segundo o *Bolletino della Banca Basili dell'Università “La Sapienza” di Roma*, atualizado em 2012, reúne 481 escritores provenientes de 93 países, sendo 24 o número de escritores brasileiros (BASILI).

As razões que fomentaram o supracitado fenômeno literário devem ser buscadas em certas coincidências históricas, geográficas, sociais, econômicas, ideológicas e políticas existentes dentro e fora do território italiano que, após os anos setenta do século passado, deixa de ser um país de emigração para tornar-se um país de imigração⁴⁸. O aumento da imigração originou algumas mudanças internas em solo italiano que acabaram por gerar alguns conflitos, como por exemplo, o assassinato do trabalhador sul-africano Jerry Masslo por jovens italianos no sul do país em 1989⁴⁹. Este

⁴⁸ Segundo estatísticas da Caritas para o ano de 2010, a presença de imigrantes na Itália passou de 100 mil a quase 5 milhões, ou seja, de 1 imigrado para cada 12 residentes. (DOSSIER STATISTICO IMMIGRAZIONE, 2010, p. 5).

⁴⁹ Como salienta Chiara Mengozzi, o assassinato de Masslo não foi um caso isolado, mas foi o caso que “ha certamente avuto una sua importanza come catalizzatore dell’attenzione nazionale, (il caso Masslo) sarà da leggersi come cartina al tornasole di una serie di processi in corso già da tempo in Italia e che meritano

acontecimento gerou grande comoção na sociedade peninsular. O episódio ajudou a colocar pela primeira vez a questão dos imigrantes no grande espaço da mídia nacional, além de marcar o nascimento de muitas associações e movimentos dedicados ao tema da imigração e à defesa dos direitos dos imigrantes e provocar a modificação da lei de imigração daquele país⁵⁰. Além disso, tal acontecimento serviu de motivação para o conto “Villa Literno”, do escritor franco-marroquino Tahar Ben Jelloun, tendo sido publicado no livro *Dove lo Stato non c'è: Racconti Italiani* (BEN JELLOUN; VOLTERRANI, 1991). A ficcionalização do episódio dá início a uma literatura que começa a reunir “retalhos” representativos dessa nova realidade que se configura na Itália⁵¹.

O primeiro teórico a se debruçar sobre o novo fenômeno literário foi Armando Gnisci, professor de literatura comparada da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, que em seu livro *Creolizzare l'Europa: Letteratura e Migrazione* o denomina

di essere ricostruiti per dimostrare che l'immigrazione non diventa improvvisamente un problema tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, ma che proprio in quel momento cambiano i termini del dibattito nazionale, ovvero il problema comincia ad assumere appunto forme e finalità diverse nel contesto culturale, politico, sociale e mediatico italiano.” [“teve certamente sua importância como catalisador da atenção nacional, (o caso Masslo) será lido como o teste definitivo de uma série de processos em curso há muito tempo na Itália e que merecem ser reconstruídos para demonstrar que a imigração não se torna de improviso um problema entre o fim dos anos oitenta e o início dos anos noventa, mas que exatamente naquele momento mudam os termos do debate nacional, ou o problema começa a assumir de fato formas e finalidades diferentes no contexto cultural, político, social e midiático italiano.”] (MENGOZZI, 2011, p. 10, tradução nossa).

⁵⁰A este propósito escreve Sibrich Gaastra: “Un ambito che determina per la maggior parte la vita degli immigrati in Italia è la legislazione dell'immigrazione. La legislazione determina i diritti dell'immigrato e ciò che non gli è permesso, per farla breve: lo status giuridico. Il nuovo dibattito sull'immigrazione dopo l'omicidio di Jerry Masslo è culminato nel 1991. In quest'anno è stata approvata la prima legge che veramente regola i flussi migratori verso l'Italia. La legge Martelli era delle prime leggi nella materia dell'immigrazione, perchè dalle idee tradizionali dei partiti politici della sinistra che erano abbastanza tolleranti nei confronti degli immigrati. [“Um âmbito determinante para a maior parte da vida dos imigrantes na Itália é a legislação relativa à imigração. A legislação determina os direitos do imigrante e o que não lhe é permitido, resumindo: seu status jurídico. O novo debate sobre a imigração depois do assassinato de Jerry Masslo culminou em 1991. Neste ano foi aprovada a primeira lei que realmente regula os fluxos migratórios para a Itália. A Lei Martelli era uma das primeiras leis em relação à imigração, porque antes da metade dos anos oitenta não havia necessidade (emergência). Essa lei ainda era inspirada nas ideias tradicionais dos partidos políticos de esquerda que eram bastante tolerantes em relação aos imigrantes”.] (GAASTRA, 2011, p. 5, tradução nossa).

⁵¹“In realtà non si può mai dire con esattezza quando un fenomeno letterario nasce [...] Non si può racchiudere un fenomeno complesso in una fredda data. Un movimento letterario è fatto di tormenti, ripensamenti, caos, illuminazioni, amore. Però ciò non toglie che alcuni episodi siano stati importanti nella genesi dei fenomeni letterari. Nel caso della letteratura migrante il momento X, l'evento che ha portato ad una consapevolezza piena degli autori, è stato la morte di Jerry Masslo”. (“Na realidade não se pode dizer com exatidão quando um fenômeno literário nasce [...] Não se pode conter um fenômeno complexo em uma data fria. Um movimento literário é feito de tormentos, reconsiderações, caos, iluminações, amor. Porém, isso não quer dizer que alguns episódios não foram importantes na gênese dos fenômenos literários. No caso da literatura migrante, o momento X, o evento que levou a uma consciência plena dos autores, foi a morte de Jerry Masslo”). (SCEGO, **Relazione 2004**. Em <http://www.eksetra.net/forummigra/relScego.shtml>, tradução nossa).

Letteratura Italiana della Migrazione. Segundo Gnisci, o fenômeno se inicia remotamente “com as migrações de inteiras populações de italianos em direção a todo o mundo em busca de trabalho a partir do imediato período pós-unificação e encontra o seu complemento na literatura escrita pelos imigrados, vindos para a Itália de todo o mundo em busca de trabalho a partir da última década do século passado (GNISCI, 2003, p. 83, tradução nossa)⁵²”.

A proposta de fazer uma conexão entre o passado de emigração italiana, já relativamente distante no tempo, e esta nova realidade de imigração na Itália, deve ser valorizada, porém, o que efetivamente acontece é que tal nomenclatura vem sendo aplicada somente para os escritos dos imigrantes contemporâneos. Naquele mesmo trabalho Gnisci propõe uma periodização das produções dos migrantes contemporâneos em duas fases. A primeira chamada de *esotica*, assim denominada pelo fato de ter sido muitas vezes ancorada por grandes editoras que queriam vender as histórias das pessoas que vinham de fora, como um turismo em terras exóticas, para o público italiano em uma língua *standard*, escrito a quatro mãos – geralmente o imigrante em colaboração com um jornalista ou um escritor nacional, que faria o papel de “fiador da confecção correta e adequada às vendas” (SABELLI, 2010, p. 3, tradução nossa)⁵³. Assim, a “abundância de introduções, prefácios, notas, cronologias, tendem a induzir o leitor a considerar verdadeiro aquilo que se prepara a ler” (QUAQUARELLI, 2010, p. 12, tradução nossa), dando maior peso ao fato narrado. Lucia Quaquarelli observa que esses traços tendem a

[...] empurrar desde o início a *letteratura italiana dell’immigrazione* ‘fora do texto’, para exterior, na busca de sua dimensão (e do seu alcance) social e política antes mesmo que literária. Traços que orientam a recepção e marcam, com boa probabilidade, seu destino imediato. (2014, p. 14, tradução nossa)⁵⁴.

Dentre os textos da fase *esotica* podemos citar alguns títulos: *Io venditore di elefanti*, do senegalês Pap Khouma, *Immigrato*, do tunisiano Salah Methnani, *Chiamatemi Ali*, do marroquino Mohamed Bouchane, *La promessa di Hamadi*, do também senegalês

⁵² “con le migrazioni di intere popolazioni di italiani verso tutto il mondo alla ricerca di lavoro a partire dall’immediato periodo post-unitario e trova il suo complemento nella letteratura scritta dagli immigrati, venuti in Italia da tutto il mondo in cerca di lavoro, a partire dall’ultimo decennio del XX secolo”. (GNISCI, 2003, p. 83).

⁵³ “garante della confezione corretta e adatta alle vendite”. (SABELLI, 2010, p. 3).

⁵⁴ “[...] a spingere fin da subito la letteratura italiana dell’immigrazione ‘fuori dal testo’, verso l’esterno alla ricerca della sua dimensione (e della sua portata) sociale e politica assai prima che letteraria. Trattati che ne guidano la ricezione e ne segnano, con buona probabilità, l’immediato destino”. (QUAQUARELLI, 2010, p. 14).

Moussa Ba, *La tana della iena*, do palestino Itab Hussan e *Volevo diventare Bianca*, da argelina Nassera Chohra⁵⁵.

A segunda fase foi chamada *carsica* pelo fato de reemergir depois de um período de latência resultante do desinteresse das grandes editoras em publicar escritos que não tivessem uma relação direta com a experiência autobiográfica dos autores. Dessa forma, os escritores que quiseram sair do papel que lhes fora designado – o de imigrados que se improvisam como escritores, passando à condição de escritores que liberam suas fantasias e escrevem sobre suas emoções –, foram colocados à margem do mercado editorial italiano. Por isso mesmo, o que caracteriza a fase *carsica* é a publicação em pequenas editoras, sem o auxílio do coautor, na qual os acontecimentos vividos não são necessariamente esquecidos, mas metaforizados ou acenados de forma a atribuir maior importância aos aspectos literários. Segundo Gnisci, “quem escreve em italiano vivendo as experiências da migração quer ser, a partir de então, reconhecido como escritor no sentido lato da palavra” e não somente isso, não quer mais ser visto “como um fenômeno de livrarias entre o exótico e a compaixão” (GNISCI, 2003, p.90, tradução nossa). Dentre os escritores dessa nova fase, destacam-se: os brasileiros Christiana de Caldas Brito e Júlio Monteiro Martins autores de, entre outros *Amanda Olinda Azzurra e le altre* e *Racconti Italiani*, respectivamente; os argelinos Tahar Lamri e Lakhous Amara, autores respectivamente de *I sessanta nomi dell'amore* e *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*; os albaneses Gëzim Hajdari e Ornela Vorpsi, autores respectivamente de *Ombra di cane* e *Il paese dove non si muore mai*; a eslovaca Jarmila Ockayová, autora de *Requiem per tre padri*; e o sírio Youssef Wakkas, autor de *Una favola a staffetta*, muitos deles já escritores em seus países de origem, como é o caso dos brasileiros mencionados.

Essa divisão entre as duas fases da literatura migrante italiana sugere, mesmo que subliminarmente, que poderia existir dois tipos distintos de escritores dentro do fenômeno literário, como o proposto por Júlio M. Martins: os migrantes-escritores e os escritores-migrantes. A diferença reside no fato de que os primeiros escrevem com a finalidade “de denúncia e de testemunho”, enquanto os segundos seriam aqueles que

⁵⁵KHOUMA, P.; PIVETTA, O. *Io venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 1990; METHNANI, S.; FORTUNATO, M. *Immigrato*, Napoli, Theoria, 1990.; BOUCHANE-D, M.; GIROLAMO, C., *Chiamatemi Ali*, Milano, Leonardo, 1990.; MOUSSA BA, S.; MICHELETTI, A. *La promessa di Hamadi*, Milano, De Agostini, 1991.; ITAB, H.; CURCIO, R. *La tana della iena*, Roma, Sensibili alle foglie, 1991.; CHOIRA, S.; ATTI DE SARRO, A. *Volevo diventare bianca*, Roma, e/o, 1993.

têm como meta “principal a continuidade de um percurso de criação artística”⁵⁶, muitas das vezes já iniciado nos seus países de origem ou mesmo em outras terras para as quais anteriormente migraram. O debate relativo às características e às definições desta nova literatura em solo italiano se encontra em aberto e não é nossa intenção neste trabalho aprofundá-lo⁵⁷, porém é fato que a *Letteratura Italiana della Migrazione* tem uma data de nascimento que nos coloca de frente, como sustenta Quaquarelli (2010, p. 16), a um espaço suspenso entre a realidade e a ficção, inaugurando uma tensão constitutiva entre a vontade de fazer do romance um lugar de testemunho e de denúncia, ao mesmo tempo em que esse espaço representa a criação de um terreno de reformulação fictícia que transcende a experiência cotidiana e dota-se de um modo de existência ficcional capaz de espelhar-se, por sua vez, na realidade⁵⁸, independentemente de seus textos terem sido produzidos por escritores-migrantes ou migrantes-escritores.

Princesa vem sendo considerada uma obra como pertencente à fase *esotica* do fenômeno literário italiano em razão de ter sido escrito a quatro mãos – assinado por duas pessoas –, contar a história de vida da autora imigrada clandestina e ter sido publicada na Itália em língua italiana *standard*, porém a riqueza estilística, de conteúdo, de criação e de edição da obra transcende sua catalogação nesta fase assim como no seu pertencimento à própria *Letteratura Italiana della Migrazione*.

De fato, a obra é assinada pela autora protagonista e por um autor italiano, mas como referido, o texto foi pensado, desenvolvido e escrito pelos dois autores com o auxílio direto de um terceiro. Não foi uma obra escrita pelo imigrado e depois sistematizada, traduzida, transcrita e editada por um autóctone, nem tampouco resultou de um recolhimento de materiais e depoimentos que culminou com a escritura final, como esclarece o coautor italiano nas anotações sobre o contexto. A língua na qual *Princesa* originalmente foi escrito e que serviu de base para a sua escritura final trata-se de um pastiche de línguas no qual o substrato linguístico português é predominante, ou

⁵⁶“le opere dei migranti scrittori hanno come fine principale la denuncia e la testimonianza, mentre le opere degli scrittori migranti hanno come scopo principale il proseguimento di un percorso di creazione artistica”. (MACCHIONI em: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm).

⁵⁷ Dentre tantos textos que dissertam sobre o assunto temos: (MENGOZZI, 2010), (QUAQUARELLI, 2010), (GNISCI, 2003, 2006), (MELTEMI, 2008), (SABELLI, 2004).

⁵⁸Sobre o assunto Dona Meneghelli (2011, p. 61) escreve: “In quel mito dell’origine c’è qualcosa di più: l’indizio di un nesso profondo tra letteratura italiana dell’immigrazione e cronaca che costruisce una costante e che vale la pena di indagare con attenzione”. Tradução nossa: “Naquele mito da origem tem alguma coisa a mais: o indício de um nexo profundo entre a literatura da imigração e a crônica que constituiu uma constante e que vale a pena investigar com atenção”.

como dissemos neste trabalho, é a língua portuguesa travestida de língua italiana, embora na versão publicada as invenções linguísticas tenham desaparecido quase que totalmente. O livro foi publicado por uma pequena cooperativa editorial, nascida também dentro do cárcere, portanto à margem do grande mercado editorial italiano e talvez, por esse motivo, tenha sido dada aos autores uma certa liberdade criativa que, como sabemos, às vezes é negada em contextos editoriais maiores e mais lucrativos.

A história contada é, em tese, a história de vida de Fernanda Farias, uma das autoras, porém tal narração foi manipulada, traduzida, transcrita, criada e recriada por sujeitos diferentes, fato que de algum modo mina o conceito canônico de autobiografia (sobre isto falaremos oportunamente), fazendo com que tenhamos *Princesa* entendida pelo coautor como uma “personagem, uma construção” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4). Finalmente não se pode deixar de ressaltar que cerca de dois terços da história contada em *Princesa* se passam em território brasileiro, em um contexto confessadamente desconhecido pelo coautor. A narrativa de *Princesa*, embora trate dos seus deslocamentos espaço-geográficos, se concentra, sobretudo, na sua “viagem” pelo corpo problematizando, desse modo, a estrutura dicotômica que define os gêneros em masculino e feminino. A migração interna e a travessia atlântica da personagem importam para a sua história, mas não são preponderantes, ou seja, a história narrada não faz os italianos se verem na contramão; ela não faz uma reflexão sobre a vida na Itália e nem sobre os italianos. Este ponto é de fundamental importância para a teorização da *Letteratura Italiana della Migrazione* por Armando Gnisci que, no seu primeiro livro sobre o assunto, *Il rovescio del gioco* (1992), destaca:

Nesta literatura – ainda nos seus primeiríssimos passos – dois significados parecem já ressaltar com absoluto rigor: 1) o reverso da viagem, isto é, que o itinerário narrado é efetuado na direção contrária em relação àquela da canônica viagem literária na Itália, do norte para sul; e que do reverso da nossa leitura, na nossa língua diz alguma coisa a nós italianos, sobre nós mesmos, que é extraordinariamente vital e importante para o nosso destino e que ninguém sabe nos dizer dessa maneira. (GNISCI, 1992, p. 25, tradução nossa)⁵⁹.

Princesa/Fernanda não se preocupa em estabelecer nenhum vínculo mais estreito com as cidades europeias nas quais trabalhou e nem com as pessoas que nelas

⁵⁹“In questa letteratura – ancora ai primissimi passi in Italia – due significati sembrano già risaltare con assoluto rigore: 1) il rovescio del viaggio, cioè, che l’itinerario narrato è effettuato nella direzione capovolta rispetto a quella del canonico viaggio letterario in Italia, da nord a sud; e che dal rovescio della nostra lettura, nella nostra lingua, dice qualcosa a noi italiani su noi stessi che è straordinariamente vitale e importante per il nostro destino e che nessuno sa dirci così”. (GNISCI, 1992, p. 25).

habitam, pois a sua seria uma viagem de “negócios” e nada mais importava que não fosse amealhar umas economias e voltar para casa. Todo o resto, segundo sua visão, era “coisa para turista”, como vemos nesta passagem sobre Madri:

De Madri não sabia nada, não me interessava nada, não vi nada. Uma calçada, um hotel, três frases em língua estrangeira me bastaram. É lógico, a mudança de clima, as ruas, as igrejas, os prédios. Quase tudo era diferente, uma solenidade. Eu estava pouco ligando. Na Europa não te matam a tiros. Isto era importante, isto bastava. O resto, coisa para turista. De mim os espanhóis queriam sexo e eu tinha vindo de muito longe para fazer o negócio. Madri valia a pena. Eu tinha certeza. A ela eu tinha confiado minha determinação, a partida. O caminho mais longo era a via mais curta para acumular meu tesouro. É isso aí, a relação com aquela cidade já estava clara. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 105).

A clara ausência de um olhar sobre a Itália e os italianos na narração de *Princesa* é parcialmente suprida durante uma entrevista feita à autora pelo coautor e anexa ao final do livro. Nesta entrevista constatamos que das vinte perguntas feitas, nove são direcionadas, requerendo observações de Fernanda sobre o país peninsular e seus habitantes. Nesta mesma linha, constatamos que, nas críticas e resenhas do livro publicadas nos jornais italianos, o trecho mais citado é exatamente o que fala sobre a confusão que vive a protagonista na sua primeira noite em Milão, no qual se pergunta se os milaneses compravam “uma mulher com pau ou um homem com peitos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 112). Mas, para ela, isto não importava, era somente um negócio, porque no fundo, declara: “aprisionada num limite invisível, eu trabalhava por um futuro totalmente feminino” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 113) e no Brasil, pois a Europa serviria somente para “construir meu pequeno tesouro, para voltar para casa” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 96). Portanto, em *Princesa*, o que prepondera é o fato de sua identidade fragmentada estar ligada à sua transitoriedade de gênero e não à sua condição de imigrante clandestina que denuncia “a difícil condição dos/as migrantes na sociedade italiana” e que, para isso, escreve com a colaboração “de um porta-voz ou mediador para encontrar finalmente um espaço onde falar” (MENGOZZI, 2011, p. 269).

Ao mesmo tempo em que a personagem flutua de um sexo a outro, de um gênero a outro, problematizando e questionando as dicotomias que definem homem e mulher, masculino e feminino, *Princesa*, o livro, oscila entre as fases *esotica* e *carsica* da *Letteratura Italiana della Migrazione* segundo as divisões propostas por Gnisci. No entanto, o livro pode ser visto também como um elemento estranho neste *corpus* na medida em que, se levarmos em consideração os elementos língua, nação, nacionalidade

do autor, cor local, temática, recepção da obra que, desde o Romantismo, com algumas variações, vêm servindo de base para a classificação de uma obra como expressão de uma determinada literatura nacional, a obra em questão poderia ser requerida tanto pelo sistema da literatura brasileira, como por aquele da literatura italiana, como observa Laura Gandolfi no artigo *Princesa: The textual space between translation and divergence*:

[...] o fato de que o [livro] foi e continua a ser considerado como pertencente à literatura italiana contemporânea [leia-se, literatura migrante em língua italiana] (apesar de Fernanda de Albuquerque ser por nacionalidade brasileira e grande parte do texto tratar de sua vida no Brasil, e não na Itália), necessariamente, gera uma série de perguntas referentes a estruturas literárias nacionais e os limites que neste caso definem literatura brasileira, por um lado, e italiana, por outro. (tradução nossa)⁶⁰.

Se levarmos em consideração o fato de *Princesa* ter como autora e protagonista uma brasileira, de os originais terem sido escritos tendo como substrato linguístico predominante a língua portuguesa do Brasil, de as ações da personagem terem se desenvolvido majoritariamente em território brasileiro e de terem sido usadas metáforas, figuras de linguagem e de pensamento, lendas e tradições da cultura brasileira que por sua vez “obrigaram” o coautor a se informar mais sobre a cor local, com vistas a dar uma versão definitiva em língua italiana à história, além da tradução da mesma para o português ter se dado em seguida à publicação italiana, a obra pode ser vista tanto como pertencente ao conjunto da literatura nacional brasileira como ser inserida no conjunto da literatura brasileira escrita tendo **como substrato lingüístico o português, mas publicada em italiano**.

Se por outro lado levarmos em consideração que a obra também foi assinada por um escritor/autor italiano, dotado, em última instância, do poder de escrever a história de Fernanda, de acordo com a sua capacidade de escutar e de transmiti-la para o maior número de pessoas possível na sua língua natal, o italiano – idioma praticamente desconhecido pela protagonista da história –, aliado ao fato de que este mesmo autor se viu diante de um universo desconhecido – tanto em termos da migração de gênero como em termos de Brasil – e que por isso mesmo “manipulou” a escritura original de modo a

⁶⁰“Furthermore, the fact that the has been and continues to be considered as belonging to contemporary Italian literature (regardless of the fact that Fernanda de Albuquerque is by nationality Brazilian and large part of the text indeed deals with her life in Brazil, not Italy) necessarily generates a series of questions pertaining to national literary frameworks and the boundaries that in this case define Brazilian literature, on the one hand, and Italian, on the other.” (GANDOLFI, **Princesa: The textual space between translation and divergence**).

“torná-la acessível a um público maior” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.10); e ainda que o livro foi editado e publicado na Itália e sua primeira e grande recepção e repercussão se deu em terras peninsulares, podemos considerar *Princesa* como uma obra da literatura italiana. Ou mesmo, uma literatura italiana com fortes traços de Brasil. Nesta linha a pesquisadora Anna Proto Pisani credita a Maurizio Jannelli a valência literária do livro ao argumentar que

[...] Fernanda Farias não é uma verdadeira escritora, não o foi antes deste texto e não o será depois. A dimensão literária do texto é devida à Jannelli, que ao contrário, possui uma veia literária e ainda continua a desenvolver atividade literária como autor no âmbito televisivo. (PISANI, 2008, p. 246, tradução nossa)⁶¹.

Pisani não deixa de dizer que tal dimensão literária contida no texto foi possível graças à força explosiva da língua de Fernanda que é “comparável à subversão da sua vida, com neologismos e imagens únicas” (PISANI, 2008, p. 246, tradução nossa). Com base nestas observações, podemos dizer que esta experiência de colaboração na escritura, construção de *Princesa*, é um caso único no panorama literário da chamada literatura migrante em língua italiana, e não somente naquele sistema. E que a marca desta escritura é a relação que se instaura entre Fernanda, Giovanni e Maurizio que acabam projetando na escritura de vida da autora o sonho de costurar os fragmentos das suas próprias vidas no cárcere e de viajarem para além dos muros da prisão, perseguindo Fernanda do Brasil à Itália. Assim, a escritura se torna o espaço aberto para o encontro e para o recíproco conhecimento. Esta singularidade da obra é que a faz muito próxima ao que Édouard Glissant (2005, p. 37) chama de “Poética da Relação”, na qual se preconiza o ser não como absoluto, mas como “relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos”. Desse modo, fazendo uma analogia com o pensamento de Glissant, podemos dizer que a história contada por Fernanda é um rizoma que foi ao encontro de outras raízes (seus amigos) de modo que “o que se torna importante não é tanto um pretense absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação” (GLISSANT, 2005, p. 37), materializada, neste caso, pela publicação do livro. Sendo assim, *Princesa*, em termos de nacionalidade literária, não se define e continua, como a própria personagem, a transitar entre uma margem e

⁶¹ “[...] Fernanda Farias non è una vera e propria scrittrice, non lo è stata prima di questo testo e non lo sarà dopo. La dimensione letteraria del testo è dovuta a Jannelli, che invece possiede una vena letteraria e che tuttora continua a svolgere attività letteraria, come autore in ambito televisivo.” (PISANI, 2008, p. 246).

outra: em um terceiro espaço, como quer H. Bhabha (1998); em uma *terra de medios*, como insiste Glória Anzaldúa (1993); no seu eterno entrelugar.

2.3 - A autoria

Princesa se constitui uma das raras obras que surgem no cenário da literatura migrante italiana escrita em parceria com um escritor autóctone no qual o segundo nome não aparece como curador e sim como autor⁶², fato que o caracteriza como um texto escrito a quatro mãos. Por escritura a quatro mãos entendemos, com Wellek e Warren (2003, p. 10), uma “colaboração na qual o autor resulta do comum acordo de dois escritores”. As “anotações sobre o contexto”, de Jannelli, ajudam a sustentar nossa interpretação ao salientarem que, “Naturalmente, os limites e as insuficiências [do texto] pertencem inteiramente aos *autores*” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 21, grifo nosso). As asserções de Jannelli colocam em evidência mais uma vez a relação de colaboração entre os dois escritores que decidiram, em comum acordo, selecionar um trecho específico da trajetória de vida de Fernanda – da infância no Nordeste brasileiro até o ingresso no cárcere de Rebibbia⁶³ – como também o título da obra em português sem qualquer subtítulo explicativo em língua italiana⁶⁴. Todas essas explicações sobre o contexto da escritura, associado ao fato de os dois escritores assinarem a obra e, portanto, por ela se responsabilizarem, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo, ainda não foram suficientes para dissipar algumas dúvidas sobre a autoria do texto.

Tanto em *Princesa* quanto nas obras da fase *esotica* da literatura migrante

⁶²Os livros nos quais resulta clara a escrita a quatro mãos são (METHNANI; FORTUNATO, 1991) e (MICHELETTI; MOUSSA, 1991). Enquanto que em outros, ao contrário desta primeira produção a quatro mãos, vemos o segundo autor aparecer somente como curador, como por exemplo, em (KHOUMA, 1990), (CHOHRA, 1993).

⁶³No manuscrito escrito por Fernanda F. de Albuquerque a história contada não termina em sua prisão. A escritora narra também sobre sua vida no cárcere e todo o trâmite processual.

⁶⁴A afirmação é feita baseada nas duas primeiras tiragens do livro em 1994 e 1995 pela editora Sensibili alle foglie, pois em 1997 a obra foi reeditada em italiano pela Marco Tropea editora e nesta edição, a obra aparece com o título **Princesa**: Dal Nordeste a Rebibbia: storia di una vita ai margini”. Interessante notar que somente a tradução em língua espanhola manteve o título original sem subtítulo explicativo. Em alemão foi acrescido *Ein Stricherleben* (uma vida de prostituição masculina) e em português, além do subtítulo – *Depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas* – foi acrescentado o artigo “a” diante da palavra Princesa.

italiana, a questão da autoria se coloca de maneira mais incisiva porque, na maioria das vezes, os manuscritos não foram colocados à disposição para consulta e também porque a maioria dos escritores migrantes ainda não tinha ou tem o domínio da língua italiana, nos levando sempre a interrogar sobre o poder de manipulação do coautor, do editor ou do curador sobre tais escritos. Como referido anteriormente, no caso de Fernanda Farias e Maurizio Jannelli, alguns críticos chegam mesmo a creditar a "valência literária" ao autor italiano pelo fato de ele ser escritor de ofício, embora no âmbito televisivo, e ela, não. Desta forma, mesmo que não declaradamente, sugere-se que Jannelli tenha sido o "gênio" idealizador de algo original com o material que lhe fora confiado, particularidade que o aproxima da figura do autor romântico.

Se no âmbito das escrituras modernas e contemporâneas monoautorais desenrolam-se várias discussões sobre as mudanças e as transformações do papel e da função autor, nas escrituras a quatro ou mais mãos tais modificações, quando analisadas, se tornam mais sensíveis, de modo que é mais difícil identificar quem fala no texto em virtude da evidente conjunção de mais vozes que ecoam nas linhas textuais.

Sobre o papel do escritor na contemporaneidade, cabe levar em consideração, por um lado, alguns pressupostos de Bakhtin que se apoiam no fato de a escritura se tornar cada vez mais polifônica, de modo que o autor passa a não ser mais concebido como o "gênio" ou o protagonista, mas testemunha da sua própria escritura, mesmo em relação aos seus próprios personagens. Segundo Bakhtin, o autor é "transgrediente" a cada elemento particular da obra, em síntese, ele se constitui "o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra" (BAKHTIN, 2003, p. 10). No entanto, adverte Bakhtin, o autor

[...] deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender elevar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência (BAKHTIN, 2003, p. 13, grifo do autor) ⁶⁵.

Por outro lado, vale adotar algumas ideias de Barthes desenvolvidas no ensaio *A*

⁶⁵Segundo o prof. João Wanderley Geraldi, "transgrediente", em Bakhtin, significa "fora do que está sendo pensado". Para a Sociologia Funcionalista, cada um faz um papel determinado, e por esse ponto de vista podemos construir um álbi da existência. No entanto, quando transgrido um papel, assumo que aquele era um papel. Em Bakhtin assoma o conceito de **assinatura**, que é fazer o papel responsavelmente, ato responsável, no qual não tenho álbi de minha existência. Esse reconhecimento da unicidade de minha participação (assinatura) é a própria ação realizada, ação única minha nesse mundo. (GERALDI, em <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00006.htm>).

morte do autor (2004), em que o teórico sustenta a não existência de vozes no texto. Segundo Barthes, não é o autor quem fala no texto, mas sim a linguagem, recorrendo ao poeta Stéphane Mallarmé – um dos precursores no que diz respeito à noção de autor como proprietário de uma dada obra – para legitimar seus pressupostos. Para Barthes (2004, p. 2), bem como para o poeta francês, “escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não o ‘eu’”, pois o autor não existe antes do texto, não é o autor quem o “alimenta”, porque o “*scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo em que o texto” que, por sua vez, “é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004, p. 3, grifos do autor).

De acordo com o referido ensaio de Barthes (2004, p. 5), a diminuição do poder da instância autoral contribui para aumentar o poder do leitor, o qual passa a ser “o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”. Ancorado nesta ideia, Barthes eleva ou equipara o leitor ao nível do autor, colocando ambos na condição de produtores de texto, levando-nos a concluir que o texto literário, nessa perspectiva, pode ser concebido como uma alegoria, ideia construída por Borges no conto “O livro de areia” (2009), para quem o texto é um objeto instável, poroso, inesgotável que muda continuamente entre as mãos dos seus intérpretes, de seus leitores.

Neste caso, a morte do autor seria o resultado de um processo de “impessoalidade prévia” (BARTHES, 2004, p. 2) que o escritor realizaria durante o ato da escritura. Dito de outra forma por Foucault, o autor faria o papel do morto no jogo da escrita ao, através “de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve”, despistar “todos os signos de sua individualidade particular” levando ao “desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 2009, p. 264-298). Dessa forma, Foucault traz novamente à baila, embora por outro ângulo, a questão da “impessoalidade” presente em Barthes. Com isso Foucault não quer dizer que o autor não existe, mas que a função autor concebida desde o século XVIII como “a instância criadora que emerge de uma obra em que ele deposita, com uma infinita riqueza e generosidade, um mundo inesgotável de significantes”, é uma “produção ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido”. Exatamente por isso, Foucault sustenta que devido às mudanças históricas em curso, “não há nenhuma necessidade de que a função autor permaneça constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência”, de maneira que “uma vez mais a ficção” e os “seus

textos polissêmicos” possam “funcionar de novo de acordo com um outro modo” dentro de um sistema “que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez experimentar”. Trata-se, em síntese, de se conceber a “função autor” como portadora de uma adaptabilidade a novas circunstâncias e exigências, e não como algo estável.

De certa forma, se nos ancorarmos nesta experimentação de Foucault, acreditamos ser possível entrever nas escrituras a quatro ou mais mãos parte dos pressupostos apresentados pelo teórico, uma vez que tais escritos comportam a ideia de multiplicidade, de impessoalidade e de travestimento, estratégias que liberam o autor daquilo que se considerava o bloco monolítico que acabava por engessar a figura do autor. As escrituras em foco evidenciam a despersonalização do autor à medida que promovem, por meio do consórcio de dois ou mais escritores, o nascimento do autor de uma dada escritura, conforme definição dada por Wellek e Warren (2003). Nesse tipo de escritura, as fronteiras entre os envolvidos no processo não são delimitáveis, de modo que os escritores flutuam no texto e o autor por eles composto fagocita as individualidades, deixando de ser um *unicum*, um *self*, para tornar-se “uma multiplicidade de individualidades profundamente misturadas e ‘crioulizadas’” que, de certo modo, “dão vida a uma ‘figura-autor’ completamente nova em relação às precedentes ‘modelações’ autorais” (MEDAGLIA, 2013, p. 94, tradução nossa)⁶⁶.

Princesa, em virtude de seu singular processo de escritura e condições de produção, é entendido por Jannelli como o “fragmento amadurecido de uma história maior, que vai além do texto” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20), sobretudo, pelo fato de não representar somente uma síntese resultante da escritura autobiográfica de Fernanda e de sua capacidade de ouvir, mas também, segundo ele, “o resultado da nossa relação” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4), complementa. A mencionada “relação” diz respeito ao “conhecimento recíproco” que se estabeleceu entre ele, Fernanda e Giovanni. Do mesmo modo que Fernanda os introduz no mundo das transexuais, da prostituição de rua, do Nordeste brasileiro, da migração clandestina, ela também acaba sendo “contaminada” pela mundivivência, pelas experiências, pelos pensamentos, pela cultura de Giovanni e Maurizio. No texto, as fronteiras entre os três atores envolvidos no processo de escritura tornam-se instáveis e a personagem criada pode ser vista como

⁶⁶ [...] non più un *unicum*, un *self*, un autore, ma una molteplicità di individualità profondamente mescolate e creolizzate che danno così vita ad una ‘figura-autore’ completamente nuova rispetto alle precedenti ‘modellizzazioni’ autoriali. (MEDAGLIA, 2013, p. 94).

um compósito, um híbrido das vozes que a compuseram.

Trataremos da personagem oportunamente, no entanto, cabe antecipar que este processo de “conhecimento recíproco”, adquirido por meio da troca de autonarrações entre os três, viabiliza o reconhecimento da individualidade de cada um, e produz, ao mesmo tempo, uma empatia, permitindo que um se espelhe e se reconheça na história do outro, embora oriundos de contextos culturais não homogêneos. Este processo empático, ou “conforto da semelhança”, “vence o estatuto relacional da distinção” (CAVARERO, 2009, p. 119, tradução nossa)⁶⁷ evidentemente no momento em que Jannelli confessa: “não somente tecnicamente como escritura, [em *Princesa*] tem muito de mim. Mesmo se introduzido de um modo clandestino” (apud PORTELLI, 1994, p. 2). Este compósito em *Princesa* aparece sob a forma daquilo que Glissant (2005, p. 22) chama “crioulização”, conceito que exige “que os elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalorizem’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura”, colocando em evidência o fato de o texto final ter dado “vida” a um autor diferente de todos os escritores que o compuseram.

O desejo dos escritores em construir um texto que fosse capaz de narrar a história de Fernanda, à luz da relação estabelecida entre eles, possibilitou a fusão dos estilos literários, das línguas, das culturas de cada um, de modo que esta associação humana e literária atingisse uma perfeita crioulização estilística, permitindo o nascimento de um quarto estilo inerente a todos, mas ao mesmo tempo diferente dos estilos individuais. Medaglia lembra que, para escrever em conjunto, é necessário “sentir em conjunto”: por esse motivo, a escritura a quatro mãos não produz uma ‘mistura linguística’, e sim, uma crioulização da língua, na qual a variante afetiva vem a ser um componente fundamental” (MEDAGLIA, 2013, p. 95, tradução nossa). E nem poderia ser uma mistura, visto que não se trata de uma mestiçagem, mas do encontro do diverso, “das diferenças que se encontram, se ajustam, se opõem, afinam-se e produzem o imprevisível” (GLISSANT, 2005, p. 116).

Nessa empreitada, a figura-autor que se reinventa também se modifica, pois como disse Foucault (2009, p. 288), a função autor não tem a necessidade de permanecer “constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência”, levando-se em conta as modificações históricas. Assim, tomando de empréstimo o raciocínio de

⁶⁷“Il conforto della somiglianza vince sullo statuto relazionale della distinzione”. (CAVARERO, 2009, p. 119).

Medaglia quando afronta a questão autoral na escritura a quatro mãos, é possível estruturar um esquema no qual X_1 representa a individualidade de Fernanda, X_2 a individualidade de Maurizio e X_3 a individualidade de Giovanni; a , a língua, b , o estilo e c , a personalidade individual. A prática de escrita de *Princesa*, levando-se em consideração o que já foi dito sobre a nova figura autoral, teria a seguinte representação gráfica:

$$X_1(a_1, b_1, c_1) + X_2(a_2, b_2, c_2) + X_3(a_3, b_3, c_3) = X_4(a_4, b_4, c_4)$$

O resultado desta representação gráfica aponta não para a justaposição da personalidade, cultura, língua, estilo dos escritores, mas para uma completa fusão dos escritores, cujo produto final é uma figura autoral que, em última instância, nunca existiu fisicamente.

A priori, essa situação nos parece paradoxal, pois em princípio *Princesa* é a história de vida vivida e narrada por Fernanda Farias de Albuquerque, que, impossibilitada de escrever numa língua que não dominava, confiou a redação final do livro a Maurizio Jannelli, que por sua vez entrou “clandestinamente” na narração de uma história de vida que não era a sua. Adriana Cavarero, apoiada em Hanna Arendt, observa que o sujeito que executa as ações não é o autor delas, mas sim o protagonista, visto que “A história, resultante das suas ações [do herói] é deste modo uma trama impalpável que vai em busca da sua narração, ou seja, do seu narrador” (CAVARERO, 2009, p. 37, tradução nossa)⁶⁸ e que esse narrador também não se constitui autor, mas o biógrafo desta história de vida.

Analisando o caso de *Princesa* à luz do exposto por Cavarero, permanece o fato de que Fernanda vive e narra sua história para seus amigos, o que não garante seu lugar na instância autoral. Seria possivelmente uma biógrafa de si mesma, uma saída não convincente pelos motivos já expostos. Por outro lado, não pode ser desconsiderada a contribuição de Jannelli que, por meio da escrita, é paradoxalmente autorizado a entrar “clandestinamente” no texto. Desse modo, num jogo de travestimento, de camuflagem, ele “conta a sua história” ao se reconhecer principalmente na condição de clandestino e de violências vividas por Fernanda, situação que nos aproxima da ideia foucaultiana de

⁶⁸“La storia, risultata dalle sue azioni, è così una trama impalpabile che va in cerca del suo racconto, ossia del suo narratore”. (CAVARERO, 2009, p. 37).

“despiste”. De qualquer modo, a história a ser narrada não é a dele, e sim a de Fernanda.

Com base nas concepções de escritura, esboçadas por Barthes (2004) e Foucault (2001), podemos afirmar, com ressalvas, que Fernanda pode ter priorizado sua relação de amizade e se dado o direito de ver colocada, em alguns momentos, sua biografia entre parênteses e se ver “inventada” – em virtude da relação e do jogo de espelhos que aí se opera – no plano da escritura ao participar dos infinitos “jogos subtraídos ao olhar dos guardas”, a começar pela própria invenção de uma língua que os permitiu “criar um mundo”. No trecho a seguir, temos um exemplo de como Fernanda narra a transformação de seu corpo após a ingestão contínua de hormônios femininos:

Mi guardavo da vanti al specchio, min sentivo con nautro fisico. Fatto una notte di lavoro di massapiedi. Me trovato bene. [...] Stavo al camino de chuilo che sempre sognato di essere un travesti. Un degli sogno chi sognavo io. (ALBUQUERQUE, 1991/1992, p. 39)⁶⁹.

Na redação definitiva, temos a versão reelaborada por Jannelli:

Anaciclin, sempre quatro comprimidos por dia. Fernando se consome lentamente.
O pau minguava, os testículos encolhem. Os pelos diminuem, os quadris se alargam. Fernanda cresce. Um pedaço depois do outro, gesto sobre gesto, desço dos céus a terra, um diabo – um espelho. Minha viagem. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 79).

Cabe ressaltar que na versão narrada por Fernanda, o sonho de transformar-se em travesti e tornar-se uma figura muito próxima da dimensão do feminino é narrado de modo aparentemente simples, sem muitos pormenores. No entanto, embora a figura do demônio, dentro da escritura, venha a ser analisada oportunamente, na visão e, por conseguinte, na “reinvenção” do coautor, a transformação passa a ser apresentada como algo contranatura. As transformações físicas sofridas por Fernanda vão sendo descritas, passo a passo, como algo grotesco, resultantes de aterrisagens “dos céus a terra”, frutos de uma intervenção, por assim dizer, diabólica. Apesar da clara alusão à figura grotesca do diabo, permanece um hiato: afinal, a qual das versões do diabo o coautor se refere? À figura demoníaca disseminada e temida pela fé cristã ou à figura contestadora e “alegre” das “aterrisagens” carnavalescas, típica das festas populares?

Considerando que a literatura suspende, torna não pertinente qualquer tipo de verificação, cabe ressaltar que não é nossa intenção assegurar que a história narrada se

⁶⁹“Olhava-me diante do espelho, me sentia com um outro físico. Trabalhei uma noite na calçada. Me dei bem”. [...] Estava no caminho daquilo que sempre sonhei de ser um travesti. Um dos sonhos que eu sonhava”. (ALBUQUERQUE, 1991/1992, p. 39, tradução nossa).

constitua uma ficção, uma invenção dos envolvidos no processo, pois, mesmo que estivéssemos lidando com um caso comprovado de autobiografia canônica, na acepção de Lejeune, neste gênero o autor afirma falar a verdade e o leitor acredita por uma questão de “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 36-37)⁷⁰. No caso de *Princesa*, embora possamos conceber os fatos como verdadeiros, devemos levar em consideração o modo pelo qual os fatos foram apresentados e interpretados, o que confere e eleva o texto ao estatuto de arte. O “como” Jannelli reelabora e acondiciona os episódios da história de vida de Fernanda no plano literário é que faz toda a diferença. Consultando os manuscritos, não nos parece que ele tenha inventado nada, apenas ele empresta maior peso a determinados episódios, deixando outros à margem.

Para o recorte que nos interessa, é paradoxal falar em morte do autor exatamente por se tratar, em tese, de uma (auto)biografia, pois, principalmente em virtude das explicações constantes das notas introdutórias da obra, a questão do contexto, do lugar de onde falam e de quem são, apresenta-se como um terreno fértil para a busca de significantes no todo da obra. Por outro lado, poderíamos muito bem ler *Princesa* sem nos certificar de que a coautora de fato existiu. Juridicamente os dois são autores e respondem pelo texto, mas efetivamente a figura autoral, a instância autoral, é opaca, ou melhor, a instância discursiva é opaca, levando-nos ao questionamento: “que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2009, p. 288).

2..4 - O gênero literário: impasses

⁷⁰ “O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e do enunciado na primeira pessoa. A fórmula deixaria de ser ‘eu abaixo-assinado’ e passaria a ser ‘juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade’. Todavia, raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e em demarcar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica (a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto). [...] Não estamos falando das dificuldades práticas da prova de *verificação* no caso da autobiografia, já que o autobiógrafo nos conta justamente – e esse é o interesse de sua narrativa – o que só ele próprio pode dizer. O estudo biográfico permite facilmente reunir outras informações e determinar o grau de exatidão da narrativa. A diferença não é essa, mas consiste no fato, bem paradoxal, de que essa exatidão não tem importância capital. Na autobiografia, é indispensável que o pacto referencial seja *firmado* e que ele seja *cumprido*: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da semelhança. O pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso nas narrativas históricas ou jornalísticas.” (LEJEUNE, 2008, p. 36-37, grifos do autor).

Os livros da fase *esotica* da *Letteratura Italiana della Migrazione* foram definidos de maneira redutora como “narrações de vida vivida” e por isso mesmo, num primeiro momento, relegados a uma interpretação ligada essencialmente ao aspecto folclorístico-sociológico (TADDEO, 2010, p. 22), impedindo que fossem observados os aspectos inerentes aos valores estéticos. A esse respeito Lucia Quaquarelli (2010, p. 15) aprofunda a questão lembrando que tais escritos foram etiquetados como “‘pré-literatura’” cujo valor se esgota “na sua dimensão de testemunha e na sua função de ‘ponte’ entre culturas”, pouco importando se “a lacuna, a fissura que cada texto literário abre em relação à realidade ao dela se apropriar e a restituí-la sob a forma de representação” abrisse espaço para a emergência de significados político-literários. Não por acaso, esses livros, ancorados na maioria das vezes por grandes e médias editoras italianas tais como Garzanti, De Agostini, Laterza, Theoria, explicitavam nos seus subtítulos o caráter de “informante nativo” de um dos escritores, tais como: *Io venditore di elefanti – Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* (Eu vendedor de elefantes – Uma vida forçada entre Dakar, Paris e Milão); *Immigrato – Violento, commovente, feroce. Un racconto testimonianza dall’universo dell’immigrazione* (Imigrado – Violento, comovente, feroz. Uma narração testemunha do universo da imigração); *Chiamatemi Ali – Un anno a Milano nella vita di un clandestino venuto dal Marocco* (Chamem-me Ali – Um ano em Milão na vida de um clandestino vindo do Marrocos). Tais especificações induzem o leitor a considerar “verdadeiro”, desde o início, aquilo que está prestes a ler e, de certa forma, a esvaziar qualquer outra possibilidade de leitura que não seja a de caráter sociológico e didático. Como disse Donata Meneghelli, estes textos que poderiam “ser qualquer coisa, menos literatura”, necessitam “de uma garantia suplementar” [...] “para existir”, ou seja, serem resgatados para uma funcionalidade didática: “educar à tolerância, exercitar à hospitalidade... *Docere* [ensinar], portanto, mesmo sem *delectare* [prazer, deleite]” (MENEGBELLI, 2011, p. 57, tradução nossa)⁷¹.

Neste sentido chama-nos a atenção o fato de ter-se escolhido um título para *Princesa* em língua estrangeira, sem nenhum subtítulo que pudesse servir de suporte para sua leitura e também “engaiolá-la” desde o início dentro do filão de textos

⁷¹ “educare alla tolleranza, esercitare all’accoglienza... *Docere*, dunque, anche senza *delectare*”. (MENEGBELLI, 2011, p. 57).

(auto)biográficos e de testemunho como os citados acima⁷². Tal escolha pode ter se dado devido às negociações e à agregação de mais vozes e subjetividades na produção do livro, enfatizadas nas “anotações sobre o contexto” que, neste caso específico, funciona como prefácio à obra. Philippe Lejeune (2008, p. 181) adverte que as autobiografias feitas em colaboração devem esclarecer no prefácio que tipo de relação se estabeleceu entre os autores – “modelo” e “redator” –, “pois sem a imagem dessa relação, a leitura do que se segue não poderia mais funcionar tão bem como uma escuta”. Em linhas gerais, complementa Lejeune (2008, p. 127), é no prefácio que se “confessa totalmente o trabalho de escrita e composição”, no qual o redator assume o “estatuto de biógrafo ou romancista”. Nas “anotações sobre o contexto”, Jannelli não assume nem o primeiro papel nem o segundo, haja vista que a escritura original, gerada em uma língua híbrida produzida originalmente pela protagonista e pelo seu “professor”, Giovanni Tamponi, nasceu somente para os três, tendo sido posteriormente “manipulada para torná-la acessível a um público maior” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). Além disso, em todas as ocasiões em que neste “prefácio” se tratou de *Princesa*, se referiu a ele como um “texto” ou um “livro”, sem nenhuma ocorrência de palavras como biografia ou autobiografia, nem mesmo memória ou diário, deixando em aberto a questão do gênero literário ao qual pertenceria a obra, ausência também notada na “orelha” do livro.

Essas indicações, ou falta delas, colaboram para que críticos e leitores apresentem opiniões divergentes a respeito do gênero literário do texto que ora analisamos. Na imprensa italiana, em artigos críticos publicados por ocasião do lançamento de *Princesa*, do livro ou do documentário, percebemos que a escolha foi a de respeitar o “prefácio” de Jannelli e, assim, manter os termos “libro” e “testo” para se referir à obra⁷³. O artigo de Muscau Costantino, do jornal *Corriere della Sera*, que tem por título “Nè uomo nè donna, preda dei maschi” (“Nem homem nem mulher, presa dos homens”), por exemplo, define os escritos de Fernanda Farias de Albuquerque como *diário*, no entanto, quando se refere ao resultado final da obra, não hesita em esclarecer que do encontro de “três pessoas sem ilusões” nasce “um **livro** extraordinário, muito triste para a humanidade e por estilo, de grande escritor”⁷⁴ (COSTANTINO, 1994, p. 17,

⁷² Neste caso nos referimos sempre à edição original do texto em italiano.

⁷³ Referimo-nos aqui aos seguintes artigos: (FERRERO, 1994, p. 7), (FINOS, 1994, p. 28), (GALLOZZI, 1994); (FUMARCIA, 1997, p. 37), (MORELLI, 1994, p. 13); (GRASSI, 1997, p. 30), (COSTANTINO, 1994, p. 17).

⁷⁴ “[...] un libro straordinario per umanità dolentissima e per stile da grande scrittore”. (COSTANTINO,

tradução e grifo nossos). Já nos artigos publicados na imprensa brasileira, o texto vem classificado como “livro de memórias” na matéria da revista *Veja* (26/01/1994), intitulada “O beijo da *Princesa*” (REVISTA VEJA, 1994, p. 46); “biografia” no jornal *Folha de São Paulo* (20/01/1994), por Mauricio Stycer (1994, p. 3) e, novamente no mesmo jornal, por ocasião do lançamento da tradução do livro em português, em 10 de junho de 1995, na reportagem “Travesti brasileiro lança ‘memórias do cárcere’” (STYCER, 1995, p. 3), o livro é classificado como uma “autobiografia”. Embora Stycer, o autor do referido artigo, tenha classificado o texto como uma “autobiografia”, acaba tecendo algumas considerações significativas que acenam para a questão da autoria, ao afirmar que “O tom trágico de algumas passagens de *Princesa* não se deve apenas às histórias de Fernando Farias de Albuquerque”, mas também à “trajetória de vida de Maurizio Jannelli, o homem que deu forma às palavras do travesti” (STYCER, 1995, p. 3). Mesmo que não fosse a intenção de Stycer problematizar a questão da autoria de uma, segundo ele, “autobiografia” escrita a quatro mãos, o jornalista acaba por lançar luz ao fato de a história de Fernanda se ressentir da manipulação do coautor.

Sobre a autoria conjunta, Lejeune observa que a vida de uma pessoa pode muito bem “surgir através da narrativa de um outro”, porém, ressalta que, para ser considerada autobiografia, a “opinião do redator só pode aparecer no texto como se fosse a do modelo” (LEJEUNE, 2008, p. 121). Nessa mesma direção, Jannelli esclarece, em uma entrevista na qual falava sobre o percurso de escritura do livro, que para escrever uma “autobiografia” em dois, necessariamente um dos autores deve “se colocar no lugar do outro” e que esse papel coube a ele (PORTELLI, 1994, p. 2). Uma leitura atenta das correspondências e manuscritos recentemente disponibilizados nos permite antecipar que, aparentemente, nem sempre o coautor foi fiel ao texto de Fernanda e, portanto, o “apagamento do redator” preconizado por Lejeune como um requisito importante para a escrita autobiográfica, não se concretiza na integridade do texto final. A título de exemplo, transcrevemos um trecho do manuscrito da autora e protagonista, e em seguida a redação final do mesmo trecho, para tecermos algumas considerações relativas ao “apagamento” ou não do redator e coautor:

Mi sono allontanato di quella zona, sempre al centro da grande città: Recife, ho visto una chiesa, mi sono entrato, poi mi ascosto sotto il altar. Dopo è entrato un prede per chiudere la chiesa. Mi avuto una paura, il prete si è spaventato: Ma

che cosa fai cui dentro? Mi sono esplicato per lui lasciarmi dormire li, nella chiesa. Ha detto di non! Comunque mi dato qualsiasi soldi. (ALBUQUERQUE, 1991/1992, p. 28)⁷⁵.

O mesmo episódio na edição final:

Tenho que descansar, parar a cidade que gira depressa demais na minha cabeça. Entro na igreja em busca de um pouco de paz, entre santos portugueses e cristos negros. Para fechar os olhos, entre tetos ricos de ouro e cruzes incrustadas de esmeraldas. Lugar seguro, sob o altar, à procura de um pouco de calma. Um jovem padre, passos rápidos dentro da batina preta, me surpreendeu quando eu tinha acabado de me recolher. Levamos um susto. Ele tinha que fechar o portão: para salvar o ouro e as pinturas murais, disse:

- Fecha comigo dentro, fico só para dormir!

Não, encontre um trabalho e terá onde dormir! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 56).

Se o processo de escritura final de *Princesa* tivesse se dado somente por meio da leitura dos manuscritos de Fernanda e, posteriormente, pela reescritura do mesmo por Jannelli, poderíamos afirmar que o autor não se manteve fiel à história original, algo que pode ser comprovado com base nos cenários “inventados”, nas falas, e principalmente, na escolha por um final completamente diferente, dotado de uma carga de significados possivelmente mais próximos ao universo do militante marxista. Porém, não podemos nos esquecer de que o livro é fruto também das correspondências e bilhetinhos trocados, das anotações de conversas travadas entre eles, da capacidade dele de ouvir, enfim, pela relação estabelecida entre os três, registros que jamais poderão ser consultados pela falta da parte física do material ou, como lembra Lejeune (2008, p. 157), “O trabalho de escuta e a relação com o modelo como um todo não são coisas que podem ser gravadas”.

Sabemos, contudo, que após o término do manuscrito, Fernanda e Jannelli tiveram ocasião de se encontrarem e, durante esses encontros, ele aproveitava para se informar mais a respeito de alguns fatos. Para sermos mais claros, todas as histórias das transexuais que são narradas no livro, por exemplo, foram escritas por Fernanda somente nas cartas trocadas com Jannelli, não constam do manuscrito intitulado *Sono venuta di molto lontano*. Além disso, alguns episódios presentes no mesmo manuscrito

⁷⁵ “Distanciei-me daquela zona, sempre no centro da grande cidade: Recife. Vi uma igreja, entrei, depois me escondi debaixo do altar. Depois entrou um padre para fechar a igreja. Senti medo, o padre se assustou: Mas o que faz aqui dentro? Expliquei a ele [e pedi] para ele me deixar dormir ali, na igreja. Ele disse que não! De qualquer forma me deu algum dinheiro.” (ALBUQUERQUE, 1991/1992, p. 28, tradução nossa).

aparecem reescritos com muito mais detalhes nas correspondências⁷⁶. A aversão que a protagonista tem pelos negros, materializada no adágio: “Negro quando não caga na entrada, caga na saída”, escrito em português mesmo na edição italiana, não aparece nos manuscritos da autora nem nas correspondências até então disponibilizadas no sítio comemorativo dos vinte anos de existência da obra, mas isso não nos autoriza a afirmar que a referida fala tenha sido inventada pelo coautor.

De antemão, podemos presumir que, inegavelmente, Jannelli empresta seu talento de escritor à narrativa final e dá literariedade à história de vida de Fernanda e isso, se nos apoiarmos em parte dos pressupostos de Lejeune, não transforma *Princesa* automaticamente em ficção, pois “a partir do momento em que se escolheu o livro como sistema de chegada, a verdadeira fidelidade talvez consista em efetuar um trabalho de elaboração propriamente literário” (LEJEUNE, 2008, p. 169). A seguir, apresentamos a transcrição de um texto de Fernanda no qual a autora retrata uma das tantas cenas de violência sofrida durante sua vida para, mais adiante, confrontarmos com a escritura da edição definitiva e, por conseguinte, ilustrarmos o processo de reelaboração literária operada pelo coautor:

⁷⁶ Como exemplo transcrevo um trecho do manuscrito (1), o mesmo trecho presente na carta (2), e finalmente o texto final (3), para ilustrar o quanto é complicado estabelecer se Jannelli foi fiel ou não às opiniões de Fernanda à luz somente do manuscrito, pois, com os três textos disponíveis, pudemos verificar que, apesar de Jannelli ter tornado o texto mais sintético, as opiniões e sentimentos são de Fernanda: 1 – “Quisti già a febraio di 83’, avevo ricuperato di tutto, abitavo insieme a loro, lavoravo molto bene, ho scritto una lettera a casa spiegando tutti i motivi perchè io avevo lasciato loro (...) All’inizio marzo 83’ mi ha scitto mamma e mia sorella, uno certo giorno arivavo del lavoro tcheri due lettera. Una lettera mia madre chedendo mi di retornar a casa e che veniva da mi trovar si non ritornavo. Mi sono andato súbito per Bahia.” (“Já era fevereiro de 1983, já estava totalmente recuperada, morava junto deles, trabalhava muito bem, escrevi uma carta para casa explicando todos os motivos porque eu os tinha deixado [...] No início de março de 1983 mamãe e minha irmã me escreveram, um certo dia chegava do trabalho e tinha duas cartas. Em uma carta minha mãe pedido para eu voltar para casa e que vinha encontrar-me se eu não retornasse. Rapidamente fui para a Bahia.”) (ALBUQUERQUE, F., 1995, p. 39). 2 – “Erro a Natal quando sono scapato di casa circa otto mesi faceva quando ho scritto la prima lettera a casa a mamma ‘Cícera’. Nella lettera ho scritto: Mamma mi perdona di haver passato tutto questo tempo senza dargli notizia si ero vivo o morto, ma non si preocupo esto bene. Lavoro e continuo ad studiare. Querida mamma, il motivo di scapare é perchè io non sono un uomo io sono un ‘travesti’ io non gusto mi donna sono nato per gustare di uomo, Lei non capiva la mia situazione e io havevo paura di parla il temevo la reazione degli altri della famiglia...” Albuquerque, F. **Carte sciolte**. (“Estava em Natal quando escapei de casa cerca de oito meses quando escrevi a primeira carta para casa à mamãe ‘Cícera’. Na carta escrevi: Mamãe me perdoe por ter passado todo este tempo sem dar-lhe notícia se estava vivo ou morto, mas não se preocupe estou bem. Trabalho e continuo a estudar. Querida mamãe, o motivo de escapar é porque eu não sou um homem, eu sou um ‘travesti’, eu não gosto de mulher eu nasci para gostar de homem, a senhora não entendia a minha situação e eu tinha medo de falar, eu temia a reação dos outros da família...”). 3 – “Escrevi uma carta para Cícera: Fugi porque não sou um homem. Não gosto de mulheres, nasci para amar os homens. Você não quer entender. Álvaro também não, todos em Remígio me olham torto. Não tive coragem de assumir diante de você. Quando minha vergonha acabar, volto. Chegou a resposta: Não posso ficar sozinha, você é meu filho, vou te buscar aí em Natal. Cícera vinha, eu fugia.” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 71-72).

São Paulo, anno 1987, à peste gay, à peste del secolo 2000, L'Aids. Cominizia ad aumentare il casos nella città paulista. La più grande metropoli brasiliana. Il giornale, la mídia, la televisione, à pollizia il preffetto di São Paulo: "Jânio Quadros" à combattere a dichiarare guerra la postituizione. Ma chi paga la soferenza, le azione, sono i trassessuale.

Ogni via che si passava si leggeva scritto su il muros cosi: polisce São Paulo uscindo un transse ogni notte. Io mi veniva il trauma di leggere quelli scritti, la paura in giro di di due mesi si sono uscisi più di 20 transse solo, alla grande São Paulo. Omicidi tutti a corpo di pistola nezuna providenza, le prostitutta done, no pagavano mai, solo il transse, perchè solo il transse che transmite la aids, la ignoranza la società, la mentalità, loro dice, sono il viados che trasmette il virus! Il clienti girano igualmente. Ma il dubbio per un bel pó, non si lavori quase, veniva il dolore di testa, per fare soldi per mangiare e pagare affito. Il pretesto dellas famiglias, ogni disceva chi mi difende chi mi protegge della agrezione dalla società. Carina, suo nome artistico un transsessuale veine usciso prima mezza notte, il suo corpo è massacrato. È stato torturato, di botte, pietrata, bastonata, vítima di una agrezione de più di 300 personas tra uomini e donne, episódio accaduto à agosto 1987 alla zona rezidenziale, città universitaria, su la via Floriano Peixoto⁷⁷, un venerdì notte eramos in 30 transse a quella via: quando siamo sorprenditi per una 20 motto, uomini con bastone, anno fatto un cerco con le motto più di 10 machinas, arrivano con le famiglias, senza raccontare, chi veniva a piedi, una agreziona. Ho levato il scarpe dei piedi e fatto corsa, sono riuscita scapare di loro, anche le altri, ma Carina non si accorge di quella gente. Era à protesto, per nos agredir, primache scapase é circondata per tre uomini in motto, li colpindo con una bastonata al cranio. Essendo amassata, come una preda dai cane selvagem. Non potevamos fare niente in mezzo quella gente che brutalmente a masata Carina. C'erano anche qualcuno clienti? Sin che c'era. Nezuna providenza.⁷⁸

Na edição final, o trecho citado anteriormente apresentou a seguinte redação, após a intervenção de Jannelli:

⁷⁷ Com certeza a autora trocou o nome da rua que vem a ser Rua Afrânio Peixoto e não Floriano, como informado.

⁷⁸ "São Paulo ano 1987, a peste gay, a peste do século 2000, a Aids. Começa a aumentar os casos de AIDS na cidade paulista. A maior metrópole brasileira. Ao jornal, à mídia, à televisão, à políciao prefeito de São Paulo Jânio Quadros{incita a população} a combater e declara guerra à prostituição. Mas quem paga o sofrimento, as ações são os transexuais. Cada rua que se passava se lia escrito nos muros assim: limpe São Paulo matando uma trans por noite. Me vinha o trauma de ler aqueles escritos, o medo em torno. Dois meses foram mortos mais de 20 trans somente na Grande São Paulo. Todos, homicídios a golpe de pistola, nenhuma providência. As prostitutas mulheres não pagavam nunca, somente o trans que transmite a AIDS, a ignorância, a sociedade, a mentalidade, eles dizem, são os viados que transmitem o vírus! O cliente continua igualmente. Mas a dúvida por um bom tempo, quase não se trabalhava, tinha dor de cabeça para fazer dinheiro para comer e pagar aluguel. O pretexto das famílias. Cada um dizia quem me defende, quem me protege da agressão da sociedade. Carina, seu nome artístico, uma transexual é morta antes da meia noite, o seu corpo é massacrado. Foi torturado de pancadas, pedradas, pauladas, vítima de uma agressão de mais de 300 pessoas entre homens e mulheres, episódio acontecido em agosto de 1987 na zona residencial, cidade universitária, na rua Floriano Peixoto, numa sexta-feira de noite éramos em 30 trans naquela rua: quando fomos surpreendidas por umas 20 motos, homens com bastões, fizeram um cerco com as motos e mais de 10 carros, chegaram com as famílias, sem contar quem chegava a pé, uma agressão. Não podíamos pedir ajuda à polícia, começa também por eles, para agredir. Eu tirei meus sapatos dos pés e corri, consegui escapar deles, também as outras, mas Carina não se deu conta daquela gente. Era um protesto para nos agredir, antes que escapasse foi circundada por três homens de moto, lhe golpeando com uma paulada no crânio. Sendo assassinada, como uma preda pelos cães selvagens. Não podíamos fazer nada no meio daquela gente que brutalmente assassinou Carina. Tinham alguns clientes? Sim tinha. Nenhuma providência". (ALBUQUERQUE, PRINCESA20, em <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/Corrispondenza-Farias-Iannelli-27-6-6-7-1993.pdf>, tradução nossa).

“Limpe São Paulo, mate um travesti por noite”. Era essa a metrópole industrial do Brasil. Anunciada nos muros, uma guerra contra a peste *gay* e os travestis – contra o Vírus e a prostituição. Chegaram em massa numa sexta-feira à noite, surgiram no fim da Avenida Floriano Peixoto. Uma nuvem de decência pública. Turbulenta. Uma procissão de olhos de vidro, ofuscantes. Faróis que devoram a lua, caninos brancos. Motos, carros e gente a pé. A passo, lentamente. As mulheres com os maridos, os filhos com os pais. Agitam pedaços de pau, trazem pedras e correntes. Limpam a cidade. São uma nuvem que avança no centro da rua, margeando as calçadas. Eu já tinha ficado esperta, vigilante. Fazia o meu trabalho escondida atrás de uma árvore, na curva. Dali bastava um olhar de relance para ter uma visão panorâmica da avenida e ficar atenta. Karina, não. Ela estava de corpo e alma entregue ao seu *show*, empenhada na concorrência. Por isto eu os vejo e ela não. Aceleraram, dez, vinte centauros de motocicleta. Vão adiante da massa ameaçadora e cercam Karina, que fica no meio deles. A infeliz virou caça, é presa – está perdida. Arrebatada pelos paus e correntes. Torturada com pedradas – as mulherzinhas com seus maridos, os filhinhos com os papais. Brancos, lindas familiazinhas brancas. A avenida Floriano Peixoto está limpa por uma noite, Karina assassinada. Estraçalhada. Eu me salvei por um triz, com os sapatos na mão e a ajuda da sorte (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 92-93).

O autor e redator final captou o mote da cena e criou um texto que procura absorver toda a atmosfera do evento narrado, transpondo-a para uma língua literária praticamente desconhecida por Fernanda, pois a autora “se exprimia em uma língua que não lhe consentia, não era a sua, não tinha nem o vocabulário nem a riqueza da sua língua materna” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4, tradução nossa)⁷⁹, para realizar sua escritura que, como aponta Jannelli (apud PORTELLI, 1994, p. 4), “no fundo também não era a sua escritura”, haja vista que esta se ressentia também dos ensinamentos de Giovanni Tamponi, outro não falante da língua italiana culta. Porém, apesar de se afastar da literalidade dos manuscritos, as metáforas, as comparações e outras figuras de linguagem presentes na redação final foram sugeridas pela escritura original, de modo que a “pena do romancista” serviu para “melhor traduzir o que sentiu ao escutá-la” (LEJEUNE, 2008, p.171) ou lê-la, de modo que, como disse Jannelli, uma escritura “remettesse à outra” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 17).

A produção e a manipulação de *Princesa* por seis mãos desestabiliza a crença nos fundamentos da unidade do “eu” que muitos crêem ser um dos pilares da autobiografia. Ao lembrar que qualquer pessoa não é “única”, mas “múltipla”, Lejeune (2008, p. 118) conclui o assunto dizendo que toda pessoa “que decide escrever sua vida se comporta como se fosse seu próprio *nègre*”, e um relato de vida escrito em colaboração acaba por expor de maneira mais incisiva essa multiplicidade ao mostrar, desde o início, o

⁷⁹ “Lei si esprimeva in una lingua che non le consentiva, non era la sua, non aveva nè il vocabolario nè la ricchezza della sua lingua materna”. (PORTELLI, 1994, p. 4).

compartilhamento do trabalho de escrita.

A literatura tem afrontado a questão da identidade do indivíduo, como ocorre, por exemplo, em Luigi Pirandello, escritor e dramaturgo siciliano que se preocupou em revelar, em grande parte de sua obra, a inconsistência e inexistência de um “eu” individual chamando a atenção para o fato de que não existe uma identidade senão em relação a uma comunicação no interior do eu ou em relação aos outros. Em *Um, nenhum e cem mil* (2001), Pirandello explora o fato de erroneamente o homem acreditar ser “um” e pretender que os outros o vejam e o julguem com base naquilo que ele acredita ser. Os outros o julgam segundo as opiniões que têm dele, juízo que, por sua vez, muda de pessoa para pessoa, de modo que, esse ser que se cria “um” se transforma em “cem mil” aos olhos do mundo. O homem torna-se “nenhum” porque nenhuma das máscaras que ele se atribui ou que os outros lhe impõem é verdadeira ou definitiva, num infinito jogo de mutabilidade ao qual estamos todos expostos.

No caso de *Princesa*, a falta de uma unidade do “eu” é flagrante a partir do momento em que a protagonista e autora do livro é Fernando nos documentos oficiais, mas Fernanda no dia-a-dia e Princesa na vida profissional. Para ela, escrever tem o efeito terapêutico de evasão, de liberar-se do cárcere, para reencontrar a si mesma através de sua memória e de manter unida sua identidade fragmentada, pois a autora se depara e se confronta continuamente com a alteridade, sendo alternadamente vista como “homem”, “mulher”, “Fernando”, “viado”, “bicha”, “gay”, “travesti”, “transexual”, “estrangeira(o)”, “clandestina(o)”, “prostituta”, “soropositiva”, “criminoso(a)”, ao invés de simplesmente “Fernanda”.

A necessidade de Fernanda construir ou manter unida sua identidade fragmentada por meio da escrita é, segundo Jannelli (apud PORTELLI, 1994, p. 2), evidente, pois a cada dia, dependendo de seu interlocutor, ela deve lutar para ter reconhecido aquilo que para a maioria vem reconhecido naturalmente, levando-a a se perguntar: “Os homens de um lado, as mulheres de outro. E eu?” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 44). Na tentativa de conferir unidade ao próprio “eu”, a autora agrega voluntariamente outras subjetividades para contar sua história. Nesse jogo, tais subjetividades aproveitam a ocasião para, a partir da fenda aberta, adquirir um conhecimento recíproco, atravessarem os muros e saírem do cárcere acompanhando Fernanda nas suas viagens (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 17). Segundo Lejeune, “Talvez o fato de querer a qualquer preço buscar a unidade em uma vida signifique se

tornar vítima daquilo que Daniel Bertaux (apud LEJEUNE, 2008, p. 161-162) denominou de ‘ideologia autobiográfica’”, ou seja, “o postulado biográfico, segundo o qual toda a vida teria uma unidade interna por ter sido vivida pelo mesmo ser”, algo que é recusado pelo autor à medida que “uma vida não tem unidade em si, só a unicidade das relações sociais nas quais ela caminha pode lhe dar unidade real” (BERTAUX apud LEJEUNE, 2008, p. 389).

Nessa mesma direção segue a filósofa feminista italiana Adriana Cavarero que discute a impossibilidade de alguém dar conta de si mesmo através da autobiografia a partir do momento em que a noção de “eu” é essencialmente relacional, ou seja, sempre baseada em uma dependência constitutiva do “eu” sobre o outro. Segundo a filósofa, “A autobiografia é um engano do desejo, o beco sem saída de um percurso errado” (CAVARERO, 2009, p. 109, tradução nossa)⁸⁰, visto que a narração deve basear-se em uma “anomalia” na qual autor, narrador e personagem devem coincidir. Nesse sentido, Cavarero aponta para “a pretensão de um ser que se faz outro para poder-se narrar” e, dessa forma, criar um “outro”: “produto fantasmático de uma divisão, a suplência de um ausente, a paródia de uma relação”. Ademais, complementa Cavarero, também no exercício autobiográfico deve ser levado em consideração o fato de que existe um outro, mesmo que o(s) destinatário(s) de tal narração “sejam estes o ouvinte da narração feita oralmente, sejam estes o leitor ideal ao qual o texto se dirige” (CAVARERO, 2009, p. 110, tradução nossa). Para a filósofa, a prática de contar histórias da vida constitui a cena preferida de relacionalidade e reciprocidade desde que a narração não se dê de forma narcisística: “não contar a alguém *minha* história, mas contar a alguém *tua* história”, de modo que se atribui a essa pessoa sua identidade, porque o “eu” sempre está relacionado aos outros. Assim, os escritos autobiográficos ou as narrações orais, resultantes de uma relação de amizade, produzem uma outra narração, feita pelo outro, que a devolve em forma de biografia, como nos faz entender Cavarero:

[...] eu te conto a minha história com a finalidade que você a narre a mim. Funciona aqui então um mecanismo de reciprocidade pelo qual o ser narrável de cada um(a) passa à autonarração de modo que o outro(a) conheça uma história que pode por sua vez recontar: recontar a outras ou outros, com certeza, mas sobretudo contar *de novo* a quem é protagonista. A suspeita dinâmica psicanalítica que rege as amizades narrativas é então mais que a cena de um ser narrável que oferece materiais autobiográficos a uma biografia que, por sua vez, é cúmplice da operação. (CAVARERO, 2009, p. 109, tradução

⁸⁰“Per questo, l'autobiografia è un abbaglio del desiderio, il vicolo cieco di un percorso sbagliato”. (CAVARERO, 2009, p. 109).

nossa)⁸¹.

Seguindo os passos de Cavarero podemos inferir, então, que quem dá unidade à Fernanda é *Princesa* que, em última instância, resulta da relação de amizade e de recíproco conhecimento das seis mãos que a compuseram. Fernanda vive e conta a sua história para os amigos e estes, ao ouvi-la, percebem a necessidade e o desejo de a autora manter unida sua identidade fragmentada, viabilizada não somente por meio da sua escritura, mas principalmente pelo desejo de, ao escrever, se expor aos seus amigos e deles obter o reconhecimento do seu ser. Ou, dito de outra maneira, quando narra sua história a Giovanni e Maurizio, Fernanda descreve suas ações, revela seus pensamentos, atitudes e sentimentos que esboçam uma espécie de desenho, de pintura, algo que a protagonista deixou para trás e que não é capaz de enxergar e dele se reapropriar. E este desenho lhe é dado pela narração de sua história em *Princesa*, pois “A unidade que pertence ao *próprio* é sempre um *dado*, um *dado*” (CAVARERO, 2009, p. 29, grifos da autora, tradução nossa)⁸².

A priori, poderíamos trabalhar com a hipótese de que *Princesa* seja então a biografia de Fernanda contada por Jannelli, porém tal hipótese é afastada a partir do momento em que nos damos conta de que a narração não é feita nem na terceira pessoa, como acontece na biografia canônica, nem na “língua do *tu*” (CAVARERO, 2009, p. 120, tradução nossa)⁸³, como preconiza a filósofa, mas sim na primeira pessoa. Além disso, Cavarero afirma que “as eventuais prestações de conta dos atores podem no máximo se tornarem ‘fontes úteis’ colocadas à disposição do narrador”, porém para o significado e a verdade da história “é indispensável que quem a conta não esteja envolvido na ação do seu protagonista” (CAVARERO, 2009, p. 39, tradução nossa).

O fato é que temos um problema em relação à *Princesa*, pois no prefácio fica claro que a escritura é importante para Fernanda manter-se unida e que, para tal, ela se

⁸¹ “[...] io ti racconto la mia storia affinché tu me la racconti. Funziona dunque qui un meccanismo di reciprocità per il quale il sè narrabile di ognuna passa all’autonarrazione affinché l’altra conosca una storia che può a sua volta raccontare: raccontare ad altri e ad altre, certo, ma soprattutto raccontare *di nuovo* a chi ne è la protagonista. La sospetta dinamica psicoanalitica che regge le amicizie narrative è dunque piuttosto la scena di un sè narrabile che offre materiali autobiografici a una biografia che, a sua volta, è complice dell’operazione”. (CAVARERO, 2009, p. 109, tradução nossa)

⁸² “L’unità che pertiene al *proprio* è sempre un *dato*, un *donato*”. (CAVARERO, 2009, p. 29).

⁸³ Para a filósofa “Quem nos conta a nossa história fala a língua do *tu*. Sobre a cena narrativa compartilhada, o destinatário da narração e a sua presença vencem sobre o papel clássico, no texto, do protagonista ausente”. “Chi ci racconta la nostra storia parla la lingua del *tu*. Sulla scena narrativa condivisa, il destinatario del racconto e la sua presenza vincono sul ruolo classico, nel testo, del protagonista assente”. (CAVARERO, 2009, p. 120).

agarrou a eles e eles a ela, sobretudo porque Maurizio e Giovanni também ansiavam “por um sentido, um tempo, uma identidade diversos dos que continuamente nosso carcereiro marcava” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). E complementam salientando que, “por dois anos, o texto de Fernanda suportou, sem se romper, o peso das nossas perguntas, os silêncios, as retomadas e os abandonos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). Nesse sentido, *Princesa* não representa somente a devolução da história de Fernanda para ela mesma, mas a devolução da história do envolvimento dos três nas viagens feitas pela protagonista, mesmo que não as tenham vivenciado de fato. *Princesa* seria, então, uma “prestação de contas” resultante da relação de amizade dos três, que se evidencia não nos fatos narrados, mas no modo como são contados. Mais do que isso, a narração final é o resultado de um jogo de espelhos no qual principalmente o coautor se vê, se reconhece na história de violência, clandestinidade, fugas de Fernanda e, ao escrever, o desejo de viver fora da identidade proposta pelo carcereiro vem à tona e transborda para a escritura final, dando origem a um livro que, como sublinhado na questão da autoria, reflete a relação triangular – não nos esqueçamos de que Jannelli também foi responsável por colocar em ordem os escritos de Giovanni – de todo o processo de nascimento da obra.

Silvia Campagnola (2011), apoiada em Caterina Romeo (2005), sugere que *Princesa* também possa ser vista como um *memoir* pelo fato de, além de narrar a vida da protagonista, também contar fatos que lhe são alheios, como a história de outras transexuais. Romeo estabelece diferenças básicas entre o gênero autobiográfico e o *memoir* que, de certa forma, ajudam a lançar luz sobre esse impasse. A autora admite existir pontos de convergência entre ambos os gêneros, mormente pelo fato de representarem escrituras do “eu”. No entanto, adverte que a autobiografia, por tradição, é um gênero “elevado” no qual um sujeito “ilustre” narra episódios de sua vida exemplar, enquanto o gênero *memoir*, observa Romeo, é protagonizado por pessoas comuns, marginais ou marginalizadas, que recontam sua própria história porque esta tem um significado não somente para si, mas para uma comunidade inteira. Caterina acrescenta ainda que, tradicionalmente, a autobiografia é geralmente escrita no final da vida, obedecendo a uma ordem cronológica, enquanto o *memoir* pode ser escrito em um momento qualquer, porque aqui o autor não tem a intenção de resgatar toda uma vida, mas de abordar certo “filão”, ou seja, apenas um aspecto do vivido. Segundo Romeo, enquanto na autobiografia o autor procura seguir uma abordagem cronológica mais

precisa, no *memoir* o resgate daquilo que se pretende narrar ocorre por meio de idas e vindas no tempo. E, por último, a autora salienta que na autobiografia delinea-se uma intenção de recontar os fatos, enquanto no *memoir* a narrativa restringe-se àquilo que o sujeito recorda, sem compromisso com a linearidade dos fatos.

De um lado, temos Fernanda impossibilitada de escrever de acordo com os padrões da língua italiana porque, além de não conseguir expressar-se satisfatoriamente em uma língua que não dominava, achava-se impedida de recorrer aos recursos de sua língua materna. Do outro, o fato de o livro resultar de uma relação triangular, implica em uma situação totalmente inusitada que contraria, descentraliza, desconstrói e mina as convenções do cânone autobiográfico, visto que nele narrador, autor e protagonista não coincidem. Da mesma forma ocorre com o cânone biográfico, pois a narração se dá em primeira pessoa. Também não se encaixa perfeitamente no gênero *memoir*, pois aqui a narração é feita em ordem cronológica e na escritura se percebe um compromisso com a linearidade dos fatos. Dessa forma, entendemos que *Princesa* não se encaixa completamente em nenhum dos gêneros, embora apresente características comuns a todos, se colocados numa relação de intersecção. A cada escritura, reescritura, transcrição, tradução e nova reescritura dos manuscritos de Fernanda, uma nova camada, uma nova máscara, se lembrarmos de Pirandello, vai se sobrepondo, vai se somando ou vai sendo retirada da escritura final de *Princesa*, de tal modo que sobra para o leitor estabelecer o seu pacto de leitura com o mesmo. O processo de escritura de *Princesa* desconstrói a possibilidade de chegarmos univocamente a uma resolução do gênero literário da obra e expõe o quanto a solução para esta questão nos aproxima da própria protagonista: ambígua, multifacetada, exposta continuamente à violência definidora do “outro”, por encontrar-se eternamente em trânsito, em um *entrelugar*. Por esse ângulo, *Princesa* pode ser considerada uma escritura trans no sentido que Flavia Monceri (2010) nos apresenta, ou seja, de superação, do ir além do gênero (*gender*) em busca de outras possibilidades, já que a identidade inabalável, indivisível do “eu” das escrituras autobiográficas é pulverizada pela presença de outras subjetividades, sínteses de outras vozes no interior do mesmo texto.

3. A NARRATIVA

3.1 - Como se narra *Princesa*

Conforme visto no primeiro capítulo deste trabalho, *Princesa* alcançou um sucesso editorial traduzido não somente nas vendas como também nas suas reescrituras e ressignificações por meio de várias linguagens artísticas. Acreditamos que grande parte do interesse pela obra não se deveu somente à história da vida de Fernanda Farias de Albuquerque, mas também ao modo escolhido pelos autores para contar a trajetória de vida da protagonista.

Maurizio Jannelli afirma que depois de recolhida toda a história de Fernanda, começa o seu sonho: a aventura de escrever a narrativa em uma língua que não era a dos originais e nem tampouco a da coautora, adentrando um universo que não era o dele e sim o dela, no momento em que foi transferido de presídio e, portanto, sem o auxílio mais próximo da autora protagonista. Devido a todas essas especificidades e complexidades na criação, o resultado final foi uma escrita filtrada pelo conhecimento de mundo e pela capacidade de compreensão do coautor que se guiou também pela relação estabelecida entre os três amigos e pelo público alvo da narrativa – primeiramente aquele falante de língua italiana. Talvez por isso, embora não acreditemos em nenhuma invenção por parte do coautor em relação aos eventos que se sucederam na vida de Fernanda, encontremos muitos elementos característicos de textos propriamente literários usados para reorganizar, reelaborar, enfim, recriar o mundo de Fernanda, estratégia que colaborou para aumentar a força expressiva da narração.

Mesmo que *Princesa* se constitua de forma conclusiva uma narrativa de cunho (auto)biográfico, vale lembrar Antônio Candido (2003, p. 51): mesmo que não se apresentem elementos imaginários à realidade, é possível que a apresentação da mesma se dê, no todo ou em parte, “como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia” e que estes traços expressivos “imprimem

um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada, a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um”.

Durante a organização e transposição do universo da vida de Fernanda na forma narrativa, os autores se ocuparam dos fatos e também de recriá-los nas palavras, curando, desta forma, não só do que teriam de dizer, mas do modo como diriam. Na nossa maneira de ver, reside aí grande parte do sucesso da obra. Para isso, muitos recursos foram utilizados, como veremos a seguir, tais como as figuras de linguagem e de pensamento, as repetições de palavras ou sentenças, os adágios, dentre outros, e este uso estético da linguagem causou o efeito de “desautomatizá-la”, criando novas “relações entre as palavras”, estabelecendo “associações inesperadas e insólitas entre elas” que permitiram revelar “novas maneiras de ver o mundo” (FIORIN, 2008, p. 46), estratégias que acabaram aproximando o texto da dimensão literária, da obra de arte. E é sobre esse modo de contar a história de Fernanda que falaremos neste terceiro capítulo tendo em vista o modo como a palavra atua, desarruma, opera desarranjos, fratura, na forma do discurso, a ordem estabelecida.

3.2 - A narrativa de *Princesa*: o desconcerto trans

Princesa é a história de uma protagonista que se conta com vários nomes – Fernando, Fernanda, Princesa –, em diversos corpos, em diversos espaços e através de algumas línguas. Em eterna transição, o texto é estruturado em duas linhas que caminham paralelamente: uma, objetiva, na qual a personagem viaja através do espaço geográfico em sua migração por várias cidades brasileiras e europeias ao mesmo tempo em que realiza a transição íntima de sua identidade sexual vivida na autoconsciência de gênero e na migração física entre os sexos com a finalidade de aproximar-se da dimensão biológica do sexo feminino. A outra linha, subjetiva, na qual a personagem, em eterna contradição consigo, abraça e rejeita sua educação, seus valores morais e éticos. Ela é, assim, trans-sexual, mas também trans-espacial, trans-moral, trans-ética, encontrando seu lugar no mundo físico e ideal em um constante *entrelugar*.

De posse dos manuscritos de Fernanda, Maurizio Jannelli estrutura a narrativa tal que as multiplicidades e os “entres” (trans) estejam presentes no modo de contar a

história da protagonista. Princesa, a personagem⁸⁴, flutua entre a repetição acrítica e o repúdio ao mundo de convicções de sua mãe Cícera, e o seu desejo irrefreável e instintivo de viver a sua própria vida coerentemente à identidade que escolheu para si: "Negro quando não caga na entrada, caga na saída". Cícera não admitia contestação. Eu tinha mamado no seio dela. Tinha sugado toda aquela lista do Bem e do Mal, dos Bons e dos Maus." (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 71)⁸⁵.

Cícera Maria da Conceição, esposa de Manuel Farias de Albuquerque e mãe de Adelaide, Alaíde, Aldenor e Fernando, é uma mulher que, após tornar-se viúva, assume toda a responsabilidade da casa, da criação dos filhos e da administração da pequena propriedade rural deixada pelo marido no interior da Paraíba. Os filhos, todos já casados, deixaram-na só com o filho menor e se mudaram para grandes cidades do Brasil em busca de uma melhor situação financeira, como acontecia com grande parte das famílias do sertão e do agreste nordestino nos anos sessenta do século passado. Talvez, por ter de assumir todas as responsabilidades da casa após a morte do marido, e decidida a não contrair um novo matrimônio, a matriarca seja descrita, no plano da obra, como uma pessoa muito respeitada nas vizinhanças e de posições muito firmes, mas ao mesmo tempo muito amorosa e dedicada ao único filho a quem ainda restava criar, Fernando, que neste momento tem apenas seis anos de idade. Assim, "Na cama de casal, os vergalhões – provenientes de uma surra dada pela mãe – se transformaram e foram compensados com carinhos suaves. Doces e sem pressa como as canções de ninar que me embalaram" (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 32). E Fernandinho sempre "Procurava proteção em Cícera, onde sua vista alcançava era território respeitado. Por todos. Perto dela nenhuma piadinha em voz alta" (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 30).

Cícera, no contexto da narrativa, representa o paradigma cultural de uma habitante humilde residente em uma pequena cidade do interior. Impregnada de uma religiosidade simples, seu monoteísmo católico excludente interpreta a realidade em seus dois extremos: Deus e o Diabo, o Paraíso e o Inferno, sem deixar espaço para o Purgatório. O mundo binário de Cícera também atua em outras frentes, pois para ela,

⁸⁴ Neste capítulo utilizaremos Fernando, Fernanda e Princesa para falarmos da protagonista do livro e não da pessoa física Fernanda Farias de Albuquerque, a autora.

⁸⁵ Para as citações estamos utilizando a tradução brasileira feita por Elisa Byington, porém quando considerarmos a tradução brasileira insuficiente utilizaremos o texto original assumindo a responsabilidade da tradução.

economicamente, só há ricos e pobres; sexualmente, só homens e mulheres; eticamente, o certo e o errado e, moralmente, o bem e o mal. Assim se configura a visão de mundo de Cícera:

Na terra tem a igreja e a prisão. Quem vai à igreja vai para o céu, quem vai para a prisão vai para o inferno. Cícera me queria no céu e me levava à igreja (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 39).

Cícera vivia simples: mulheres de um lado e homens do outro (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 44).

Cícera correu à minha cabeceira, foi ela quem me apresentou Sauro. Tinha se aproximado do homem de leis com deferência de camponesa e o eterno problema de briga na demarcação das nossas terras. Depois, com orgulho, compensou sua ignorância exibindo a obra-prima: Este é meu filho! Ah! Sauro Afonso me esquadrinhou rapidamente, um olhar e entendeu tudo, o professor. Ele se vestia de cultura, até de pijama a ostentava. Mesmo nu não era como os outros. No hospital, com o “bom dia” punha cada um no seu lugar. À distância justa. Pediu e obteve um leito no meu quarto: Junto a este bom rapaz que logo estará curado e voltará aos estudos. Cícera foi embora feliz e tranquila com a nova proteção. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 49).

Em um mundo assim constituído, no qual a dinâmica dos eventos segue leis rígidas e imutáveis, é coerente crer que premonições, repetições e adágios antecipem as consequências futuras de ações realizadas no presente e no passado. Em vários episódios a narrativa de *Princesa* é marcada pelo uso desses recursos para a leitura e interpretação da realidade. A própria trajetória de vida da protagonista parece seguir uma cadeia de eventos perfeitamente previsíveis desde as primeiras páginas do livro. O texto é pontuado por sentenças premonitórias que vão antecipando não somente as ações da personagem, mas o seu destino: “torna-se” mulher, a prostituição, as migrações, o cárcere, a contaminação pelo vírus da Aids, o consumo de drogas, a solidão, elementos que podem ser identificados nos trechos seguintes:

1 – Diz Cícera à vizinha Dona Inacina: Fernandinho é melhor do que uma filha mulher, acorda cedo e me traz na cama café e tapioca doce. Lava os pratos e já quer lavar roupa também. Nem mesmo Alaíde e Adelaide aos sete anos faziam tanto. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 28).

2 – Cícera justifica a surra que dá em Fernandinho: Porque quero criar um filho e não um malandro. Se você fizer as coisas do diabo, vai para a prisão e para o inferno! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 32).

3 – Descrição de Fernandinho feita pelo Professor Izael Diaz da escola rural onde estudou para os alunos: Eh, meninos, quando Fernandinho for grande vai para São Paulo ou para o Rio – dinheiro fácil para ele!, dizia Izael Diaz, o professor, e todos gargalhavam (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 35).

4 – Fernandinho pergunta à mãe: Mamãe, como nascem as crianças? É Deus que traz no avião da meia-noite. Eu também nasci assim? Sim, Fernandinho. No dia seguinte, inventei minha versão. Deitei em uma cama de capim seco e esperei, olhos para o céu, o avião e o filhinho. Brincava com Josefa a brincadeira de família. Casinha, panelinhas e papéis familiares. Eu, a mãe. Mas não era meia-noite e ela, minha priminha, envenenou pior que uma urutu: Mas você não é mulher, você é homem! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 27).

5 – Perla do Rio, tinha sido ela o meu modelo, o definitivo. Princesa & Perla, irmãs gêmeas. Duas joias de Severina, a bombadeira. [...] A cópia e o original. Deitada em uma cama, dentro de um quartinho de hospital. Aids manifesta era a sentença. Nos olhos dela, fresca como era, não passei de uma saudade. Uma fotografia amarelecida, um passado perdido. Perla estava morrendo. Brilhava, refletida nos meus olhos, toda a crueldade do meu destino. Insuportavelmente. Não, não sou a cópia, ela não é o original! Grudenta, só de ver – olhando ela que me olhava -, jogou em cima de mim aquele horror de futuro. A doença. Eu, não, a ruína dela não vai ser a minha. Vou me livrar desse destino, dessa profecia. Perla não esperou, não conseguiu suportar. Se matou dias depois, com uma overdose de heroína (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 109).

Muitas dessas premonições, sentenças, ou “profecias”, parecem ter se cumprido na íntegra. Tais presságios, remotamente proferidos, eram lembrados pela protagonista e, não raro, acompanhados de palavras como destino ou condenação, bem como dos nomes das pessoas que os proferiram. Quando a personagem fala de condenação, mais uma vez reflete sua educação cristã baseada no conceito de expiação das culpas. Vejamos então em que ocasiões isso acontece tendo como referência os trechos supracitados:

1 – Entre os meus lábios a sua capitulação – minha submissão. Chupa, você chupa melhor do que uma mulher. Eu sei, “Fernandinho é melhor do que uma filha mulher”, Cícera dizia. Eu a ouvia e ainda a ouço, enquanto engulo (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 54).

2 – Sem esforço, nos braços do demônio, na Europa chega-se em voz baixa, silenciosamente. Aqui, neste país, não se morre estrondosamente. [...] Aqui a gente desaparece silenciosamente. Sós e desesperadas. De Aids e de heroína. Ou então dentro de uma cela, enforcada na pia. Como Celma, que eu gostaria de lembrar. Dormia na cela ao lado, dentro deste outro inferno onde hoje vivo e que decidi não contar (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 134).

3 – Diante do placar dos ônibus a voz de Izael Diaz, a besta humana, voltou a zombar em meus ouvidos: É, Fernandinho, quando crescer vai para o Rio ou São Paulo, dinheiro fácil pra ele! Não, eu vou é pra Recife, filho da puta! É, escolhi Recife [...]. Longe de todos, longe da execução da minha sentença: só Fernando, calças compridas e pau duro (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 55).

4 – Anaciclín, vinte e oito comprimidos por caixa. Não sei esperar e tomo todos de uma vez, misturados com suco de cenoura. Debaixo das cobertas, olhos no teto, espero o amanhecer de dois seios mágicos. Espero, como esperava o avião da meia-noite. Josefa envenenava: Mas você é homem, o avião não vai te trazer nenhum neném! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 60).

5 – Risco os olhos de cores, borro a boca de batom. Não é mais aquele belo ritual, perfume o corpo, levo-o para a liquidação final. Cuspo esperma e lambuzo rabo. Cheiro heroína, não tenho mais futuro. A Europa se apagou, eu vago no escuro. Não sei mais o que quero, por que continuo. Não amanhece mais, não sei mais quem sou. Perla, meu Deus, que destino, não consigo mais me livrar dela. Ouço vozes. Cícera, quero dormir. Faz com que eu adormeça dentro do teu carinho (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 132).

A escritura de Fernanda sugere a Jannelli o uso constante das antíteses⁸⁶ na narração de *Princesa*. Tal recurso pode vir a representar novamente a interpretação monoteísta do mundo presente na educação da protagonista, assim como a constante ambivalência da personagem e, em última instância, da sociedade ocidental judaico-cristã que, em sua hipocrisia, não consegue assumir de dia os seus segredos noturnos.

Nas calçadas da via Melchiore Gioia, perto da estação na Corso Garibaldi, deixei de saber se era macho ou fêmea, mulher ou homem. Foram eles, os milaneses da minha primeira noite, que me confundiram as ideias. [...] Quando o primeiro cliente tomou a iniciativa, achei que era normal. No Brasil também acontecia, havia também essa faixa de mercado. Mas, no décimo quinto, pensei que Milão inteira fosse depravada. [...] Era macho e fêmea que me queriam. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 111-112).

A confusão na qual a protagonista foi precipitada em sua primeira noite de prostituição em Milão a perseguiria também durante a sua vida privada visto que a maioria das antíteses ocorre na narração de sua vida amorosa cujo objetivo maior é alcançar a completude, ideia constante do imaginário ocidental em relação ao amor-paixão, traduzindo assim a dificuldade da realização de seu desejo, que já é difícil para todos, mas que no seu caso é ampliada devido ao fato de não encontrar um amor que a reconheça ou a ame, não somente à noite, mas também, e principalmente, de dia. Assim, a primeira decepção amorosa surge com a experiência de estreia, motivada pela preservação da imagem do advogado-professor:

Ele me queria de calças compridas, discreto. Eu de minissaia, cintilante. Um conflito delicado o nosso. Resolvido em parte pela própria situação. O professor – repito, homem de mil refinamentos – vivia separado da mulher. [...] Homem de cultura, já disse. Ele preferia tirar minhas calças, e eu, levantar a saia. Um equívoco no amor. Não mantive a promessa. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 49-50).

Os amores sucessivos foram igualmente frustrados: ora porque ela acreditava que a noite passada juntos era “de verdade” enquanto para o amante era “por brincadeira” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 58); ora porque mantinha um caso com um rapaz comprometido com uma garota e que, por esse motivo, o via somente à noite, fato que o angustiava, levando-o a concluir que nunca conseguiria “ser mulher de dia e de noite” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 70); e, quando achava que tinha encontrado o par ideal porque esse o tratava como sua mulher, ele(a) vem a descobrir, através de suas amigas de calçada, a “pior das traições”, pois Edson “se dava como

⁸⁶ A presença das antíteses se faz notar em 52 páginas das 90 de narração da história.

mulher para um gay, o meu homem”, enquanto ele(a) sustentava a casa (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 74).

O trânsito e a transformação do corpo masculino de Fernando, que aos poucos toma a dimensão de um corpo feminino, também são marcados por antíteses empregadas para acentuar a necessidade sentida pela protagonista em deixar de ser, segundo ela, um “patinho feio” enquanto a travesti Vânia era uma “diva” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 60). Nesta trajetória, as imagens às vezes são caricatas: “Edson olhava sem pestanejar, eu fazia e desfazia: cozinheiro e grande puta. Amor para ele, michê para os outros. Tetas que floresciam, barba por fazer. Tudo e o contrário de tudo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 74). Às vezes simplesmente exibem os resultados: “O pau minguia, os testículos encolhem. Os pelos diminuem, os quadris se alargam. Fernanda cresce” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 79). O trânsito quase definitivo é narrado como se fosse um parto, marcado pela dor, do nascimento de “uma mulher com pênis” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82): “Novembro de 1985, Severina, em casa, bomba meus quadris com injeções de silicone líquido. Sem anestesia. Dezembro de 1985, o professor Vinícius, em sua clínica, me aplica próteses de silicone nos seios. Com anestesia” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 81).

As migrações geográficas de Fernanda seguem uma determinada lógica: fugir dos olhos maternos de quem se envergonhava por não ter a coragem de confessar sua orientação sexual e de gênero. E, cada vez que a mãe lhe escrevia, dizendo que estava chegando para buscá-lo, a reação era imediata: “Cícera vinha, eu fugia” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 72). A ida para a Europa também é narrada através de uma antítese que intensifica o caráter passageiro e utilitário da viagem que serviria para trazê-la de volta aos braços de Cícera:

Dois mil quilômetros me separavam de Cícera, Álvaro e Adelaide. Um suspiro longo, uma melancolia. Recomecei a sonhar a grande volta ao lar: Fernanda, fêmea e afortunada. No corpo me sentia bem, renascida. Mas a fortuna estava longe: na Europa, era claro. A via mais longa era a mais breve. Para construir meu pequeno tesouro, para voltar para casa (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 95-96).

Desse modo, a narrativa transcorre linearmente à maneira de uma trajetória marcada por um fatídico jogo de antíteses no qual a protagonista vai do paraíso – “[...] minha mãe cansada do trabalho na lavoura, me pegava nos braços e me deitava na cama de casal. Meio adormecido, eu a sentia, e ainda a sinto” (ALBUQUERQUE; JANNELLI,

1995, p. 25) –, ao inferno – “Sem esforço, nos braços do demônio, na Europa chega-se em voz baixa, silenciosamente. [...] dentro deste outro inferno onde hoje vivo e que decidi não contar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 134) –, mas sempre desejando retornar à situação inicial – “Cícera, quero dormir. Faz com que eu adormeça dentro do teu carinho (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 132).

Na construção do mundo de *Princesa* as metáforas, as comparações e as metonímias são recursos importantes por despertarem no leitor o prazer estético através da transferência de significados que aquela palavra ou expressão adquire na transposição de acontecimentos da vida real que está sendo contada. Assim, a palavra “veado” tem a potência de difamação da protagonista ampliada quando ela revela que o que a incomoda não é a palavra, mas o som da mesma que a perseguirá por toda uma vida: “Veado – palavra cortante, eu intuía a ofensa, claramente. Mas não sabia que dentro daquele som estava o meu destino” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 30).

Através das metáforas e das comparações, a realidade é recriada a partir do ponto de vista da narradora que, por exemplo, transforma o seu local de trabalho – as ruas e becos das cidades – em um grande palco, no qual as travestis apresentam o seu espetáculo:

Fui deixada dentro uma resplandecência de faróis acesos, buzinas e estrelas a céu aberto. Recife. Como um cometa, Vânia se fazia iluminar e iluminava. Era o sonho em ação, uma fila de Josés sobre quatro rodas. [...] Na orla, os travestis davam *show* e mil Josés iam beijar aqueles rabos. Entrei no circo amedrontada e fascinada. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 62).

Da mesma forma, os recursos estilísticos acima mencionados ajudam a recriar os cenários das inúmeras violências sofridas por Fernanda e suas amigas travestis. E também intensificam as batalhas e as guerras nas ruas das cidades brasileiras que haviam se tornado uma constante devido à pandemia de Aids que, naquele momento, assolava o mundo gay e apavorava a sociedade, que creditava a disseminação da doença aos homossexuais e defendia o combate dos seus transmissores:

Limpe São Paulo, mate um travesti por noite!” Era essa a metrópole industrial do Brasil. Anunciada nos muros, uma guerra contra a peste gay e os travestis – contra o Vírus e a prostituição. Chegaram em massa numa sexta-feira à noite, surgiram no fim da avenida Floriano Peixoto. Uma nuvem de decência pública. Turbulenta. Uma procissão de olhos de vidro, ofuscantes. Faróis que devoram a lua, caninos brancos. Motos, carros e gente a pé. A passo, lentamente. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 92).

Em *Princesa*, optou-se pela construção de frases curtas que ajudaram a imprimir uma relativa flexibilidade às ações da protagonista. A escolha foi pelo uso preponderante

da parataxe e de frases coordenadas alternadas com frases curtas, secas e cortantes que desorientam o leitor que, inadvertidamente, se depara com justaposições de termos, às vezes, conflitantes em rápida sequência como em: “Ele me queria de calças compridas, discreto. Eu, de minissaia, cintilante” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 49). Antonio M. dos Santos em seu livro sobre estilística no texto literário, discute de modo detalhado as distinções entre parataxe e hipotaxe e expande sua angulação teórica ao nível da produção de sentidos do texto. De acordo com Santos, uma obra que privilegia a relação paratática entre as orações tende a conferir um tom mais emotivo ao relato, instaurando uma espécie de “visão sentimental do mundo”, visão essa que tende menos a selecionar do que a tudo aproveitar; menos a hierarquizar do que simplesmente a alinhar, sem interpretações reflexivas (SANTOS, 1991, p. 122). Por esse viés, a narrativa de *Princesa* assemelha-se aos cortes cinematográficos. A realidade é representada em parcelas mínimas, em enquadramentos de imagens expressivas que, dispostas lado a lado, sugerem a fragmentação de uma experiência vivida. O narrador não se vale de seu privilégio de entidade organizadora da percepção para desenvolver raciocínios explicativos dos fatos que vão se desenrolando ao longo da história. Há apenas uma série de acontecimentos mínimos alinhados e apresentados ao leitor como um relato informal, sem discursos analíticos mais extensos, como podemos ver no fragmento a seguir:

Eles chegam desarvorados, roubam, violentam – sem camisinha. São maconheiros, negros, desempregados. Por duas vezes me pegam, roubam e dão porrada. À noite, são donos da cidade. Temos medo, nos defendemos. Na calçada, em cinco ou seis. Facas, tesouras e brigas. Fugas, saltos quebrados e cicatrizes. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 79-80).

Ou em um momento mais intimista da protagonista:

Entre um passo e outro fica o abismo. E era exatamente ali que eu flutuava. Nem antes nem depois. Na espuma entre as pedras e o mar. Não sabia mais quem era, o que queria, aonde ia. Caminhava com a mala apertada na mão e a noite marcada pelo relógio. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 52).

Neste texto, predominantemente marcado por frases curtas, é possível destacarmos o ritmo, a sonoridade e as aliteraões, recursos que consentem aos autores reconstruírem poeticamente os acontecimentos vividos, construindo e/ou reforçando os significados dentro e fora da narrativa, como no trecho seguinte, que citaremos em italiano para que possamos identificar as figuras empregadas:

Accellerano, e sono dieci, venticentauri in motocicletta. Si staccano da quella massa minacciosa e Karina resta avvolta. L'infelice è preda, è presa – è persa.

Mozzicata dai bastoni, dalle catene. Tormentata dalle pietre – le mogliettine coi mariti, i figlioletti con i padri. Bianchi, belle famigliole bianche. Rua Peixoto per una notte è ripulita, Karina ammazzata. Azzanata. Io mi salvai per un pelo, per le scarpe prese in mano e una fuga fortunata (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 69)⁸⁷.

As aliterações, presentes no exemplo acima, imprimem na descrição dos fatos o ritmo da morte de uma pessoa transformada em caça (*è preda*), capturada (*è presa*) e morta (*è persa*). A cena mórbida, violenta e brutal é potencializada pela presença da oclusiva /t/ que imprime um ritmo forte e pesado fazendo lembrar as pancadas dadas em Karina até a sua morte. Neste mesmo exemplo, verifica-se a ironia da narradora ao usar os diminutivos “mogliettine”, “figlioletti”, como forma de mostrar a hipocrisia de uma sociedade que persegue os homossexuais, mas não é capaz de perceber que a disseminação do vírus, em muitas “famílias brancas”, se deu principalmente pela vida dupla e camuflada de muitos homens e mulheres.

Às vezes, na incapacidade de ler o mundo e muitos dos eventos da sua vida pelas lentes da razão, a personagem apela para a magia e o encanto para descrevê-los. Assim, os primeiros jogos eróticos da infância de Fernando são contados com o auxílio de metáforas emprestadas do mundo animal, numa espécie de bestiário às avessas:

Eu era a vaca, Genir o touro, Ivanildo, o bezerro. *Short* e camiseta despidos com pressa dentro do mato. Longe de todos, era o segredo. Genir mugia e me perseguia. Uma brincadeira de empurrões, pegação e respirações ofegantes. Ele montava a vaca, endemoninhado em cima de mim. Mexia, feito filhote de bicho trepado na perna do dono. Pinto de menino e esfregação. Ivanildo, o bezerro, priminho desajeitado, enfiava o focinho naquele inferno. Umedecia e chupava abaixo da minha barriga. Oh Ivanildo, procura a teta! A minha pequena teta. Engolida, mutilada. Cócegas e um arrepio de alegria. Com Genir melado e sem fôlego, o jogo tinha acabado E eu, acabado⁸⁸. Mas Ivanildo recomeçava. Ei, tem a ovelha e o carneiro, o gato e a gata. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 26).

E através da simbologia animal se mostra a passividade da protagonista em relação aos meninos, a sua escolha pelos papéis femininos ao mesmo tempo em que se expõe a agressividade masculina e a certeza de que aqueles eram jogos proibidos e que assim deveriam permanecer, pois, se descobertos, seriam passíveis de punições severas

⁸⁷ “Aceleraram, dez, vinte centauros de motocicleta. Vão adiante da massa ameaçadora e cercam Karina, que fica no meio deles. A infeliz virou caça, è presa – está perdida. Arrebrandada pelos paus e correntes. Torturada com pedradas – as mulherzinhas com seus maridos, os filhinhos com os papais. Brancos, lindas familiazinhas brancas. A Avenida Floriano Peixoto está limpa por uma noite, Karina assassinada. Estraçalhada. Eu me salvei por um triz, com os sapatos na mão e a ajuda da sorte”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 93, tradução de Olivia Byington).

⁸⁸ Neste caso traduziríamos esta frase assim: “[...] o jogo tinha acabado. E eu, esgotado.”, pois rende melhor a ideia dos autores segundo nossa visão, pois o original é: “[...] il gioco era finito. Io sfinito.”

para todos, porque “meninos” são “coisa do diabo”, como dizia Cícera. Mas Fernando, devido à sua passividade, seria punido mais intensamente porque a partir de então “o insulto passa a acompanhar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 27) o seu nome, embora ele não entendesse o motivo: “Tinha sete anos e não sabia o que era pecado” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 29). E o insulto também é retirado da simbologia animal: “Veado – palavra cortante, eu intuía a ofensa, claramente” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 30). O animal associado à feminilidade é usado com certa causticidade para designar também a pederastia passiva de Fernando, que não era poupado nem mesmo pelos seus amiguinhos e cúmplices: “Olha o veadinho! Olha o mulherzinha! Até mesmo Genir e Ivanildo se enturmavam e riam de mim” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 29).

Depois de ter sido iniciada pela amiga Vânia no uso de hormônios, a protagonista espera ansiosamente que suas glândulas mamárias se desenvolvam como em um toque de mágica:

Anaciclín, vinte e oito comprimidos por caixa. Não sei esperar e tomo todos de uma vez, misturados com suco de cenoura. Debaixo das cobertas, olhos no teto, espero o amanhecer de dois seios mágicos. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 60).

O uso do hormônio anaciclín se transformará em uma espécie de mantra na narrativa, pois este é o primeiro passo para a transformação de seu corpo, masculino, em direção à dimensão biológica do feminino. “Anaciclín, quatro comprimidos por dia” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68): frase recorrente no texto e que acaba por se harmonizar com a descrição das etapas de passagem do corpo masculino para o feminino – “Anaciclín, sempre quatro comprimidos por dia. Fernando se consome lentamente. O pau minguia, os testículos encolhem. Fernanda cresce” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 79).

Não somente os eventos, mas também os espaços do mundo de Princesa são permeados por sugestões do universo maravilhoso. Assim, a descrição da propriedade da família Farias, situada entre o agreste e a caatinga, oscila entre o bucólico e o agreste; o paraíso, o purgatório e o inferno:

Criação de animais e plantações desenham a terra plana ao norte da casa Farias. Mas um olhar ao sul transforma a paisagem em verde úmido, pássaros e caçadores. Repouso sob a sombra, um retalho da antiga floresta corroída. Planície. Muitas horas de caminhada antes que a desolação da caatinga – morada de demônios, bandidos e santos – queime tudo na fixidez do deserto. Terra esfarelada, passos que afundam na poeira, pedras, mata de espinhos e

aridez. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 28-29).

O sertão de *Princesa* ora é associado ao inferno, onde se enfatiza o destempero da natureza, uma terra esquecida por Deus, “sem fé, lei ou rei” (AMADO, 1995, p. 148), lugar de passagem de desesperados (cangaceiros, beatos, retirantes, bandidos, loucos) e de violência como código de conduta; ora é visto como o purgatório, um lugar “de passagem, de travessias, definido pelo exercício da liberdade pela dramaticidade de escolha de cada um” um lugar de “penitência e de reflexão”, que “aparece como reino a ser desencantado e decifrado” (LIPPI, 1998, p. 5). O espaço do sertão, associado ao inferno, é reiterado quando Aldenor, irmão mais velho que retorna a casa depois de separado da esposa, descobre a homossexualidade de Fernandinho e resolve contar à Cícera, que o interna como louco. E, entre idas e vindas do hospital, um dia saiu “para nunca mais voltar: desapareceu na caatinga, dirão os camponeses. Onde a terra se esfarela em poeira, enterra os passos e seca as gargantas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 41).

A outra visão ocorre como uma tônica do livro, que procura relativizar o conceito de bem e de mal. Assim, se na cultura popular local o caminho que levava Fernandinho à escola era tido como perigoso, habitado por “cobras e gato-do-mato” e, por isso, a mãe o fazia acompanhar-se de um amigo, o menino dispensa tal companhia porque aqueles “sete quilômetros eram o [seu] espaço de liberdade”, onde ele podia vestir-se e caminhar de modo “efeminado” sem que ninguém o repreendesse. Aquele tinha se tornado o lugar onde o menino exercia o seu poder de sedução sobre os homens – os “Josés” – que tanto o desprezavam na cidade. E, como ele não conseguia entender racionalmente como tal mudança de comportamento pudesse ocorrer, mais uma vez apela para o encantamento, pronunciando “palavras mágicas”:

No emaranhado das árvores eles cediam – muitíssimos – à minha submissão. Eu captava o desejo nos olhos deles, entre as coxas. Senhor José, deixa eu ver o seu caralho! Palavras mágicas, terremoteavam as cabeças com desassossego e confusão. No cerrado o Príncipe reinava comigo, eu o servia. Com a boca, com o cu (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 43).

Como já dissemos outras vezes, a escritura original de Fernanda sugeriu uma multiplicidade de imagens que levou o coautor a mergulhar em um universo desconhecido por ele, levando-o a procurar informações fora do texto original para poder fazer o chamado “curto-circuito” e dar uma versão definitiva ao livro. Por conta das leituras e pesquisas empreendidas, Jannelli afirma que *Princesa* pode ser visto como

um “livro de roubo”, nos remetendo a Barthes (2004, p. 4), segundo o qual “texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura”, mesmo que tais citações ocorram de maneira automática e inconsciente. A esse propósito, Tiphaine Samoyault ao enfatizar a importância da alteridade como noção-chave não somente na formação do romance e de seu personagem, como alertava Bakhtin, como também para fins interpretativos, baseada em M. Schneider, afirma que assim como uma pessoa, o texto não existe sozinho, pois “ele é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto” (SAMOYAUULT, 2008, p. 42).

Princesa é um texto que nos permite ouvir várias vozes sem que, porém, nenhum intertexto seja explicitamente localizável, ficando a cargo do leitor a capacidade de ouvi-las ou não. Neste caso, o texto final se aproxima muito da noção de relações dialógicas e polifônicas, proposta por Bakhtin, como também da alusão proposta por Genette, na qual há uma relação perceptível entre um enunciado e outro. No caso da alusão, Samoyault (2008, p. 50) observa que ela depende muito mais do efeito de leitura que de outras práticas intertextuais, pois “tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe”, pois se trata de uma percepção subjetiva.

Na redação definitiva do livro percebemos que narrações alheias vêm juntar-se à história de vida de Fernanda. Tal fato pode denotar a intenção de abstrair do texto sua originária valência autobiográfica, de cunho etnográfico, antropológico, para elevá-la ao plano literário. É possível ainda que, inconscientemente, o redator final tenha transportado acontecimentos semelhantes da vida da protagonista para outros contextos, transformando-a em personagem de contos e narrações alheias. Dessa forma, se o “sentimento do contrário” marca a sua psique e a sua trajetória de vida, Luigi Pirandello dialoga com a sua história. No ensaio intitulado “L’Umoreismo”, Pirandello faz a distinção entre o humorismo e o cômico. Ele define o cômico como uma advertência do contrário que nasce do contraste entre a aparência e a realidade, ou seja, quando se adverte que alguma coisa é o contrário daquilo que deveria ser e por isso provoca o riso. Já o humorismo é o sentimento do contrário que nasce, ao invés, da reflexão: refletindo sobre as razões pelas quais uma pessoa ou uma situação são o contrário de como deveriam ser, no riso entra o sentimento amargo de piedade (PIRANDELLO, 1998, p. 10). Para explicar o conceito de humorismo, Pirandello conta uma pequena história:

Vejo uma velha senhora com cabelos tingidos todos untados não se sabe por

qual terrível pasta, e depois toda grotescamente embelezada e usando trajes juvenis. Coloco-me a rir. Dou-me conta de que aquela senhora é *o contrário* daquilo que uma velha respeitável senhora deveria ser. Posso assim, à primeira vista e superficialmente prender-me a esta impressão cômica. O cômico é, de fato, uma *advertência do contrário*. Mas se agora intervém a reflexão em mim, e me sugere que aquela velha senhora talvez não encontre nenhum prazer em vestir-se assim como um papagaio, mas que talvez ela sofra e o faz somente porque piedosamente se engana vestida assim, escondendo assim as rugas e a alvura dos cabelos, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem que ela, eis que eu não posso mais rir do acontecido como antes, porque de fato a reflexão trabalhando em mim me levou para além daquela primeira advertência, ou melhor, mais fundo: aquela primeira *advertência do contrário* me fez passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico”. (PIRANDELLO, 1998, p. 10, tradução nossa, grifos do autor)⁸⁹.

Em sua trajetória como prostituta, Fernanda vivencia uma situação que a leva do cômico ao humorístico, de acordo com a concepção pirandelliana:

Um cliente de trinta e cinco anos me ofereceu meio milhão para uma noite inteira. Perguntou se eu cheirava cocaína. Já estava a pico, traçava tudo e não hesitei. Era um lindo moreno. Tinha barba e bigodes espessos e pretos. Atlético, corpo de modelo. Dirigiu com pressa para um motel em Varese. Fez eu me despir e depois me pediu minhas calcinhas. Vestiu-as, as pernas peludas de macho acima. Depois quis minhas meias e os sapatos de salto. Foi para a frente do espelho e começou a fazer pose. De frente, de lado e de costas. Voltinha para um lado e para o outro. Caí na gargalhada de tão grotesco que era, ridículo. Um homem de barba e bigode vestido de puta. Não sei se já ri tanto em minha vida. Ele era simpático, não se ofendeu. Disse para ele, me dobrando de tanto rir: Você é lindo, é mulher e é barbuda! Totalmente tomado pela própria imagem, ele nem me ouviu. Sentada na cama, eu olhava para ele e uma nuvem preta, um pensamento escuro me atravessou o semblante: Tem um homem dentro das minhas roupas! O número de sapato dele era o meu. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 118).

A similaridade com o conceito de humorismo de Pirandello se configura quando Fernanda passa da “advertência do contrário” – um homem barbado, musculoso e másculo dentro de suas vestes de puta, protagonista de uma cena risível –, para o “sentimento do contrário”, ao passar pela reflexão que a levou à constatação de que as roupas que aquele homem usava eram dela. O leitor não fica sabendo, pois, a narrativa

⁸⁹“Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d’abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s’inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l’amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l’umoristico”. (PIRANDELLO, 1998, p. 10, grifos do autor).

do episódio termina, se Fernanda sentiu algum tipo de piedade, compaixão pelo cliente, mas a intervenção da reflexão na cena cômica – “uma nuvem preta, um pensamento escuro” – expôs e desmascarou as mentiras das convenções sociais e os autoenganos da sua consciência: será que ela mesma não seria motivo de risos por ser um “homem” que se veste de “mulher”?

No episódio da fuga de Seu Arlindo do quarto de Fernandinho identificamos um possível diálogo com o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (1989), mais especificamente com a segunda novela do quarto dia narrada por Pampinea, na qual se conta que um certo Berto, protagonista de muitas más ações, a um certo ponto, acometido pelo remorso, torna-se católico e, por conseguinte, frade, passando a se chamar Alberto. No começo da sua nova vida se manteve moderado, mas depois reapropriou-se de seus antigos vícios. Um dia foi confessor de uma mulher de nome Lisetta, que se vangloriava da sua beleza. O frade se deu conta da estupidez da mulher e lhe disse que ela não era tão bela quanto ela cria ser. Dias depois, ele vai à casa da mulher dizendo-se arrependido das palavras ditas. Disse também que numa noite tinha levado uma surra do anjo Gabriel, que se dissera apaixonado por ela. Lisetta ficou muito contente e o frade aproveitou para informá-la que o anjo se apresentaria a ela na forma do próprio frade Alberto. Os dois passaram muitas noites juntos até o dia em que a mulher, muito vaidosa, decidiu contar para sua comadre o que se passava entre ela e o “anjo”. A comadre contou a tal história aos cunhados da mulher. Estes então ficaram à espreita esperando o aparecimento de tal anjo. Frade Alberto, quando ouviu os passos na escada, pegou suas asas e se jogou pela janela para não ser pego pelos cunhados.

Fernandinho leva para sua casa, na ausência da mãe, Sr. Arlindo, um morador da sua cidade, prometendo-lhe preparar uma galinha e dar-lhe licor se ele o deixasse ver o “seu caralho”. Arlindo vai e depois de almoçar leva o menino para o quarto e tenta estuprá-lo, mas não consegue. Tia Maria entra na casa e bate na porta do quarto onde estavam os dois e Arlindo, temendo o flagrante, foge pela janela.

A semelhança entre os dois episódios é reforçada pela escolha de Jannelli em trazer para a narrativa do episódio de vida de Fernanda uma expressão popular italiana – “ebbe un pò di sale in zucca” – para acentuar o fato de que, embora Arlindo tenha agido como uma “bestia”, por tentar estuprar uma criança, ainda teve um fio de bom senso ao desistir de consumir o fato e também por ter fugido pela janela antes de ser flagrado na casa de Fernandinho. Na novela de Frade Alberto, Boccaccio usa a mesma expressão

popular, mas em sentido contrário, ou seja, para expressar a estupidez e a tolice de Lisetta: “che poco sale avea in zucca”. Naquele episódio se materializa de forma mais convincente o diálogo intertextual que *Princesa*, por meio de seu coautor, estabelece com o *Decameron* de Boccaccio, de modo que distintas vozes podem ser ouvidas na obra.

A relação dialógica, em *Princesa*, se concretiza tanto no plano da intertextualidade quanto no plano da interdiscursividade, na acepção bakhtiniana dos termos. Intertextualidade quando Jannelli cita diretamente uma expressão e uma situação presente em Boccaccio, pois para Bakhtin, segundo uma leitura de José Luiz Fiorin (2006, p. 181 e 187), “o termo intertextualidade fica reservado [...] para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos”. Já a interdiscursividade, por sua vez, embora não exija que o texto do autor imitado apareça como materialidade linguístico-textual, opera no sentido de que a ideia anterior seja retomada, mas colocada em um plano menos consensual: muitas vezes, o novo texto nega, parodia ou ridiculariza o texto anterior, imprimindo-lhe novos significados. Ao retomar a expressão usada pelo autor do *Decameron* para expressar a ingenuidade de Lisetta, Jannelli, em uma situação semelhante, exalta a agilidade e a astúcia do Sr. Arlindo, realizando, desse modo, uma inversão paródica da situação decameroniana.

Outra voz que pode ser ouvida em *Princesa* é a de Giovanni Verga, mais especificamente a que se materializa em um de seus contos reunidos em *Vita dei Campi* de 1880: “Cavalleria Rusticana”(1992). Um texto que se tornou muito mais conhecido quando, inspirado no conto, Giovanni Targionni-Tozzetti e Guido Menasci escreveram um libreto posteriormente musicado por Pietro Mascagni, autor da ópera homônima. Cabe ressaltar que o libreto da ópera foi baseado não somente no conto, mas também e principalmente no drama teatral escrito pelo próprio Verga que o encena pela primeira vez em 1884. Essas explicações são necessárias porque o conto, o drama teatral e a ópera, apresentam algumas variações, e o diálogo com *Princesa* é mais evidente nas representações teatral e operística do que propriamente no conto.

A trama da *Cavalleria Rusticana* gira em torno de Turiddu Macca que, ao voltar para a sua cidade, depois do serviço militar, tem a desagradável surpresa de encontrar sua namorada, Lola, casada com um rico carreteiro, Alfio. Ele então corteja e seduz Santuzza (Santa) para provocar ciúme em Lola que, durante a ausência do marido, termina por ceder às investidas do ex-namorado. Santa, porém, desesperada e ferida no seu orgulho, revela a Alfio a traição da esposa. O orgulhoso carreteiro, para defender a

sua honra ofendida, desafia o rival Turiddu para um duelo mortal e este, por sua vez, consciente da culpa e obediente às leis da cavalaria do mundo rural, aceita o desafio. Assim, Turiddu vai ao encontro de seu destino, e, entre os solitários figos-da-índia de Canziria cairá morto a golpes de faca desferidos por Compadre Alfio.

No conto, Turiddu comparece ao duelo movido pela vontade de sair vencedor e para não deixar sua mãe entregue à própria sorte, enquanto no texto teatral e na ópera, ele duela pensando em não deixar Santuzza desonrada. De qualquer modo, o que fica evidente nos três textos é a representação, por Verga, de uma sociedade com valores fixos e rígidos dominada material e moralmente pelo poder dos ricos e da Igreja (MASCAGNI, 1972), e isto é ressaltado na medida em que somente a Igreja e Alfio são individualizados por meio de uma música que ajuda a identificá-los: “Regina Coeli, laetare; Alleluja!” no caso da Igreja e “Il Cavallo Scalpita” para Alfio. Essa caracterização da sociedade é importante para mostrar que Turiddu não poderia ter saído vencedor do duelo, pois ele havia transgredido a lei de Deus e a lei dos homens. De uma forma clara, o libreto passa a ideia de que o círculo se fecha em volta do indivíduo que, sem revolucionar, infringe um código mutuamente aceito por todos os membros de uma mesma comunidade. Isto está presente no conto, no qual Verga se utiliza de metáforas e de expressões populares que marcam a presença de “um mundo parado e fechado, onde as relações sociais viram fatos naturais, onde o vínculo direto com o meio anula a liberdade e ninguém pode praticamente escapar às suas pressões sem se destruir” (CANDIDO, 1993, p. 102), mas que, na ópera, se torna revelador: o que não é explicitado é percebido de uma forma quase geométrica.

A canção cantada por Turiddu, e que abre a ópera, “Lola ch’ai di latte la cammisa”, já anuncia o desfecho da tragédia: “Na tua porta há sangue derramado, e não me importa se eu aí morrer..., e se devo morrer e ir para o paraíso, se não encontrar-te, nem vou entrar” (BARRETO, 1972). Dessa forma, o círculo, figura que representa a eternidade das coisas e sua constante repetição, aparece na narrativa para descrever a perpetuação de regras e códigos que se encerram com a morte de Turiddu. No libreto, o desenlace da tragédia é sugerido desde o início; na canção, é possível visualizar o vermelho do sangue. Um sangue que não é derramado por uma única pessoa, mas por todos. A frase final da ópera “Hanno ammazzato compare Turiddu”, (Mataram compadre Turiddu) sem sujeito, quando todos sabem do duelo entre Alfio e Turiddu, é a confirmação do círculo fechado, no qual a sociedade se encarrega de punir os transgressores.

Em *Princesa*, como vimos, a protagonista é criada por sua mãe Cícera que tem uma ideia de mundo fixo e imutável calcada nos valores do patriarcado e da igreja católica e, muito semelhantemente a Verga, explica-lhe o mundo por meio de adágios e sentenças que quase “sacralizam as normas de sustentação” (CANDIDO, 1993, p. 110) da sociedade. Dessa forma, a narrativa de *Princesa* também já antecipa o final trágico da sua história, pois como sempre dissera Cícera, se o filho “fizer as coisas do diabo, vai para a prisão e para o inferno!” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 32). O filho segue o seu instinto e transgride as normas estabelecidas ao seguir o seu desejo de escolher sua orientação sexual e de gênero e, em um momento de desespero, dor e solidão se pergunta: “[...] onde estava o erro? Nela? (Cícera) Em nós? Fora de todos nós?” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 44). Tal resposta parece ser dada pela própria protagonista no último grande ato em direção ao “inferno”, ou seja, no momento em que dá as facadas na empregada da pensão onde morava em Roma, por essa se negar a entregar-lhe o dinheiro que lhe havia confiado e com o qual ela retornaria ao Brasil na tentativa de recomeçar sua vida mais próxima de sua mãe: “Abri a porta, ela estava arrumando a cozinha. Eu via só o horror, não via nada. Deu um grito, fiquei cega. Esfaqueei o mundo golpeando as costas dela” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 133). Dessa forma, o círculo se fecha e Fernanda vai para a prisão, para os braços do demônio, cumprir seu destino, segregada da sociedade.

Quando Fernanda diz que esfaqueou o “mundo”, ao golpear as costas da mulher, ela denota a culpabilidade de um mundo que não “tinha a fantasia para [inventá-la] sem [desprezá-la]” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 55). Durante sua trajetória de vida Fernanda foi sendo punida por violar um dos pilares das sociedades heteronormativas ao abrir mão de sua masculinidade manifesta. Fosse na escola, na igreja, no trabalho formal, ou em qualquer outro lugar, ela só poderia existir à margem, em encontros secretos às margens do rio de sua cidade, nos banheiros, ou mais tarde, no exercício da prostituição. A tentativa de homicídio se dá também por que mais uma vez ela é transgressora ao estar na Itália como clandestina e impossibilitada, portanto, de ter uma conta bancária onde pudesse guardar as suas economias. E mais uma vez é punida sendo roubada pela funcionária que alega que ela não tinha nada a reclamar, restando-lhe a alternativa de ir à polícia se quisesse reaver o dinheiro. A transgressão lhe custou a perda, pelo menos temporária, da sua liberdade e sua ida para a prisão, metáfora de todos os seus aprisionamentos: aprisionada em um corpo que não escolheu, aprisionada

em uma educação que não escolheu, aprisionada em uma sociedade que não escolheu.

3.3 - *Princesa e Grande Sertão: Veredas*, um diálogo especular

Em *Princesa* muitas vozes podem ser ouvidas, mas nenhuma delas é mais sentida do que aquela que ecoa em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (2001). Ao contrário dos diálogos entabulados com outras obras que aparecem aqui e ali no meio da narrativa, a voz de *Grande Sertão* se faz sentir de modo mais efetivo, constituindo-se mesmo uma importante fonte de inspiração alternativa aos manuscritos e aos relatos de Fernanda⁹⁰, orientando, de certo modo, Maurizio Jannelli na redação final da história de vida da protagonista. Sem entender a razão pela qual tantos “demônios” saltavam dos manuscritos, dedicou-se à leitura do livro de Guimarães Rosa e lá, segundo ele, encontrou “alguns modos de falar que eram muito similares àqueles usados pela mãe de Fernanda” e também ali descobriu que o “demônio é uma figura fundamental da cultura nordestina”. Por conta disso, deixando clara a importância dessa leitura, dentre tantas que fez, ele afirma que “*Princesa*, se quiserem, também foi um livro de roubo” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4).

O diálogo entre as duas obras começa a ganhar fôlego desde as primeiras páginas do livro de Fernanda e Maurizio, o qual se abre com uma espécie de bestiário ao descrever as brincadeiras de teor erótico da infância da protagonista, onde ela “era a vaca. Genir, o touro, Ivanildo, o bezerro” e

Longe de todos, era o segredo. Genir mugia e me perseguia. Uma brincadeira de empurrões, pegação e respirações ofegantes. Ele montava a vaca, endemoninhando em cima de mim. Mexia feito filhote de bicho trepado na perna do dono. Pinto de menino e esfregação. Ivanildo o bezerro, priminho desajeitado, enfiava o focinho naquele inferno. Umedecia e chupava abaixo da

⁹⁰ A importância deste texto de Guimarães Rosa para a composição de *Princesa* também é destacada por Anna Proto Pisani e Ugo Fracassa nas notas de comentário da obra no sítio PRINCESA20: www.princesa20.it, onde se lê: “Il romanzo di Guimarães Rosa rappresenta per *Princesa* una fonte alternativa a quella del dattiloscritto, vero avatesto del libro che Giovanni Tamponi aveva tratto dalla viva testimonianza di Farias de Albuquerque”. (O romance de Guimarães Rosa representa para *Princesa* uma fonte alternativa àquela datilografada, um verdadeiro texto que precede a composição final do texto e que oferece úteis indicações sobre o desenvolvimento das orientações temáticas e formais do autor do livro que Giovanni Tamponi tinha desenhado do vivo testemunho de Fernanda Farias e Albuquerque). (tradução nossa). Disponível em Princesa20: <http://www.princesa20.it/libro/#testo>. Nota de rodapé número 2.

minha barriga. Oh Ivanildo, procura a teta! A minha pequena teta. Engolida, mutilada. Cócegas e um arrepio de alegria. Com Genir melado e sem fôlego, o jogo tinha acabado. E eu, acabado. Mas Ivanildo recomeçava: Ei, tem a ovelha e o carneiro, o gato e a gata. Um domingo, tio João surgiu do nada e nos descobriu. Nos deu uma surra, depois contou tudo para Cícera. Meninos – coisa do diabo! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 26).

A abertura de GSV⁹¹ também se dá com a presença de um bezerro concebido pela população local como uma encarnação do demônio:

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga não. Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto: desde mal em minha mocidade. Da, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, olhos de nem ser – se viu -, e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo (ROSA, 2001, p. 23).

Nas duas obras em confronto, o demônio é figura recorrente desde o início. Em *Princesa*, tal figura aparece ligada quase que exclusivamente à luxúria, à metamorfose do corpo e à sedução, mas sobre isso nos deteremos mais demoradamente quando falarmos a respeito da personagem/protagonista. Em GSV a presença do diabo vem desde o início associada à ideia da demonização em todas as esferas da existência, incluindo os seres humanos – crianças, mulheres e homens –, o meio físico e o bestiário:

Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos das plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho... (ROSA, 2001, p. 26-27).

No romance de Rosa vai se construindo, a partir das páginas iniciais, a ideia da fluidez do bem e do mal na qual ora as pessoas, o meio físico e o bestiário são bons, ora são maus, de modo que as coisas do mundo não apareçam determinadas e nada se congele na fixidez e na imutabilidade. Na primeira parte do livro desfilam as histórias, os causos como o de Aleixo, de Pedro Pindó, do jagunço Joe Cazuzo, as histórias de Maria Mutema e da mandioca brava e da mandioca boa, contados pelo narrador com o objetivo de esclarecer a seu interlocutor que a maldade só precisa de uma oportunidade para se mostrar que vive nos “crespos do homem” (ROSA, 2001, p. 26).

Em *Princesa*, principalmente devido à educação dada por sua mãe, calcada em uma visão monoteísta e excludente de mundo, na qual o Bem e o Mal têm postos fixos, a experiência de vida de Fernanda se encarregou de levar a protagonista, algumas vezes, a esboçar um questionamento, uma dúvida sobre o maniqueísmo materno da qual havia

⁹¹ Doravante nos referiremos a *Grande Sertão: Veredas* por meio da sigla GVD.

“sugado toda a lista do Bem e do Mal, dos Bons e dos Maus” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 71). Assim, o caminho para a escola habitado por “gatos selvagens” e “serpentes”, tornou-se para ela o seu “espaço de liberdade” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 42). A igreja católica, a qual a mãe acredita ser imprescindível para afastar o filho do caminho das “coisas do demônio”, por duas vezes lhe nega acolhimento. A primeira, quando ainda criança, vai à missa dias após ter confessado ao padre que costumava se fazer de mulher para seus amiguinhos:

Se há um diabo no meio de vós, que se retire! Eu tinha certeza, o diabo era eu. Fiquei de todas as cores. Ele me fixou do púlpito, calou a algazarra dos machos. A calamidade se abatia sobre mim e enchia de insultos até mesmo a igreja, onde eu marcava meus encontros secretos no rio. “Se há um diabo no meio de vós que se retire”! Ele fez o sinal da cruz, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, e iniciou a Santa Missa. Saí da igreja de cabeça baixa (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 41).

E a segunda quando jovem, tendo fugido para a cidade de Recife, por vergonha de encarar a mãe devido a sua orientação sexual e de gênero. Sem ter lugar para dormir, entrou em uma igreja e pediu abrigo ao padre:

Tenho que descansar, parar a cidade que gira depressa demais na minha cabeça. Entro na igreja em busca de um pouco de paz, entre santos portugueses e cristos negros. Para fechar os olhos, entre tetos ricos de ouro e cruzeiros incrustados de esmeraldas. Lugar seguro, sob o altar, à procura de um pouco de calma. Um jovem padre, passos rápidos dentro da batina preta, me surpreendeu quando eu tinha acabado de me recolher. Levamos um susto. Ele tinha que fechar o portão: para salvar o ouro e as pinturas murais, disse:
- Fecha comigo dentro, fico só para dormir!
- Não, encontre um trabalho e terá onde dormir! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 56).

Se a igreja católica a repele, em outra situação de desespero ela recebe solidariedade de quem menos poderia esperar: de um homossexual mulato de nome Carlos que a leva para a casa de uma mãe de santo e, como podemos perceber, o episódio não se dá sem uma inquietação nos pensamentos da protagonista:

Tive alta do hospital e, no ponto de ônibus, recitava o meu fim jogada num banco. Sozinha, um trapo, as pessoas me evitando como uma leprosa. Mas a vida oferece encontros para o Mal e para o Bem. Naquele dia o Bem apareceu com a cara de Carlos. Dezoito anos, mulato, veado: Você tem para onde ir? Não, não tenho. Então vem comigo, mãe Tetê não vai se incomodar. Tetê, Tereza, negra, cara esburacada pela miséria. Mãos marcadas por mil rugas, como a casa onde dormia. Uma favela. Por seus filhos tinha misturado sangue, misturado sementes e cores. Santos cristãos e orixás africanos. Tetê me acolheu sem perguntar nada, mas eu tinha crescido dentro outra história, história cabocla.

“Negro quando não caga na entrada, caga na saída”. Cícera não admitia contestação. E eu tinha mamado no seio dela. Tinha sugado toda aquela pequena lista do Bem e do Mal, dos Bons e dos Maus. Mãe Tetê disse sim à

minha presença, eu ali com o estômago queimado e a pele morena, entre mulatos e negros. Cuidaram de mim durante um mês e em fevereiro, quando me restabeleci, deixei-os sós com sua própria miséria (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 71).

A situação acima narrada expõe um esboço da reflexão de Fernanda acerca do Bem e do Mal. O conflito se instala na cabeça da protagonista que fora criada de modo a pensar que negros e, conseqüentemente, todas as suas manifestações religiosas e culturais fossem inferiores e, por conseguinte, deveriam ser evitadas, quando sua vivência lhe mostrava que o “Bem” poderia estar no “mal” e vice-versa. Mas, neste momento, ela reflete e se dá conta de que “tinha crescido dentro de uma outra história, história cabocla” e, portanto, abandona os seus benfeitores, entregues à “sua própria miséria”, de modo que prevalece em sua cabeça e em sua atitude os ensinamentos de Cícera. Sobre este episódio e seus desdobramentos voltaremos a falar quando da discussão em torno da personagem Princesa e do narrador. Aqui, cabe-nos observar que Fernanda conta a sua história através de uma sucessão de eventos sem muitas problematizações psicológicas talvez porque, como ela mesma diz, “Cícera misturava os grãos, eu não sabia separá-los” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 123). Fernanda, por sua vez, levava sua vida seguindo o seu desejo disposta a sacrificar tudo para alcançar a felicidade projetada-entendida-escolhida para si, ou seja, a realização da sua personalidade. O que ela não entendia é que ao se colocar à margem por transgredir o cânone da masculinidade, ela seria mais facilmente aceita pelos seus iguais, ou seja, pelos marginalizados, tais como os negros, os homossexuais, as prostitutas, as travestis, as transexuais, nos cultos africanos, no caminho para a caatinga etc.

Neste contexto, o bestiário na narrativa de *Princesa* se revela um poderoso instrumento de caracterização de personagens que deveriam ser vistos como bons, mas que na vida cotidiana da protagonista se tornam maus. Os policiais, por exemplo, (lembrando que a mãe o queria militar) são sempre identificados como porcos, caras de diabo, carniças, macacos, hienas, vermes. A prima com a qual brinca de casinha e a “proíbe” de casar-se com o príncipe, é definida como uma cobra, “pior que uma urutu” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 27). Mas, ao mesmo tempo, como sua “história cabocla” fala mais alto, as prostitutas que lhe acolhem não são poupadas de qualificativos como “cobras”. As travestis e transexuais com as quais convive, seja na prostituição ou mesmo nos locais onde costumava se hospedar, são chamadas

comumente de “serpentes malditas” ou “hienas”⁹² expondo, deste modo, sem questionamento, o pensamento de Cícera no qual impera a irreversibilidade do caráter mal da natureza daqueles que escolhem ou são levados a viver, como Fernanda, uma vida à margem.

A propósito de GSV, Antonio Candido aponta para a influência que o meio físico e o espaço do sertão têm na travessia interior de Riobaldo, pois segundo o crítico, o “meio físico tem para ele uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado” (CANDIDO, 1964, p. 123). A passagem do menino para o adolescente Riobaldo se dá no atravessamento de uma margem a outra do Rio São Francisco em companhia de Diadorim; O Liso do Sussuarão, lugar antes impenetrável para o comandante Medeiro Vaz, se entrega mítica e facilmente a Urutu Branco, novo nome que o jagunço Riobaldo Tatarana passa a ter após assumir o comando do bando. Desta forma, como indica Candido, as transformações do espaço acompanham também as transformações do protagonista que vai se embrutecendo conforme se entrega à vida de jagunço.

A personagem Princesa também sofre transformações durante a sua trajetória de vida e as suas metamorfoses também estão ligadas ao meio físico, mais especificamente aos lugares por ela denominados seus “espaços de liberdade”: os bosques, os caminhos desertos, o mato e, principalmente, o rio de sua cidade. Lugares esses que lhe davam a oportunidade de aproximar-se mais da identidade escolhida por ela, a identidade que deveria ser ocultada na civilização: “Escondido, me maquiava, chamava a atenção. Amarrava um lenço na cabeça como as camponesas do Nordeste. Às vezes punha até brincos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 42-43). É no bosque, no mato, às escondidas, que começam as brincadeiras de infância; é no caminho habitado por bichos selvagens em direção à caatinga que ela “reina” nos seus encontros e reencontros com seus Josés; e é o rio o lugar preferido para os encontros secretos com os meninos e homens da sua cidade durante a infância e adolescência.

Diferentemente de Riobaldo, Princesa não passará toda a sua vida nos arredores de sua cidade, ela sairá de Remígio em direção às grandes metrópoles brasileiras e futuramente à Europa. Desse modo, levará consigo os cheiros, os gostos, as emoções vividas nestes espaços, de modo que essas lembranças vêm à tona na sua narrativa

⁹² Na cultura italiana a hiena personifica “pessoas brutalmente cruéis e vis”. (ZINGARELLI, 2000, p. 842).

concomitantemente às suas transformações físicas e emocionais. Assim, o mato, o bosque e o caminho da escola, se fazem presentes em suas reminiscências quando, já na cidade de João Pessoa, com apenas dezoito anos de idade, narra o “aparecimento”, a “estreia” de Fernanda:

Olhos claros, flores na janela: os olhos dele diante de mim. Um palco. Fernanda, a minha nova liberdade, ocupa o palco como uma protagonista. Cícera, Álvaro, Sauro Afonso – a fuga. Põe para fora, chora, conta tudo. Inclusive o prazer de ser agarrada, não tinha ainda dez anos; penetrada, aquelas diabruras sem pudor que me faziam mulher para eles. Treze anos, eu era a vaca, no campo, no mato. Em mil imagens reconstruídas, inventadas para um José agarrado ao volante que acelera, debréia e freia. As imagens povoam o carro. Aprisionam a cabeça dele. Eu estou ali, dividido, inofensivo, enquanto Fernanda cintila e conta sua história, puta, estudante. Olho para ela, olho para mim. Encolhido em um canto, viajo pela cidade de noite. Ao alcance dele, dentro do carro, sou a única saída ao tráfego de desejos no qual o aprisionei: Ei José, é ela⁹³ que dirige o panorama onde seus pensamentos derrapam. Sim, eu gosto – ela confessa -, é um jato quente dentro de mim. Olhem para ele, é um José, seu corpo responde às minhas palavras como se fossem doces chicotadas. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 52-53).

Longe de casa – “a fuga” – ele, Fernando, assiste ao despertar definitivo dela, Fernanda, numa outra paisagem na qual se narra reconstruindo e inventando as imagens dos lugares nos quais a sua personalidade feminina já se manifestava e vinha à luz, sendo que lá, às escondidas, nas coxias, e agora, no palco, como protagonista, como estrela do espetáculo.

A vitória da personalidade feminina de Fernanda é narrada tendo o palco como metáfora no qual ela, como grande estrela, apresenta o seu espetáculo, assumindo e reafirmando a sua fantasia, a sua consciência de representação de um papel: de uma mulher que não é uma mulher, – “Oh José, se eu pudesse nascer mulher para um homem” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 53) – mas que, mesmo macho-fêmea, tem um José para ela envolvido no desejo e no seu palco, entre os seus lábios, ele capitula e ela se submete (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 53) a essa interpretação com grande êxito, pois afinal de contas ela “chupa melhor do que uma mulher” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 54), aplaude o amante, o seu único espectador.

A metáfora do teatro, do palco, aparece pela primeira vez em *Princesa* quando a protagonista descreve o rio de sua cidade:

Com o primeiro sol, depois da estação das chuvas, o pequeno rio em cheia

⁹³ Neste trecho corrigimos a tradução feita por Elisa Byington de acordo com o original: “Ehi, José, è lei che guida, che dipinge il panorama dove sterzano i tuoi pensieri”. ALBUQUERQUE & JANNELLI, op. cit., p. 36. Grifos nossos.

dava o seu espetáculo. Homens e mulheres desciam para admirar sua potência, o desfile. Bois e cavalos inchados de água, troncos de árvores como jangadas amontoadas de cadáveres. Às vezes até mesmo corpos de homens e mulheres irreverentes⁹⁴. Barcos virados e barracos boiando, reduzidos a mil pedaços. Juntei-me à procissão, ao medo e estupor que os unia (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 33).

E a utilização dessa metáfora não parece ser casual, ou uma simples coincidência, porque no decorrer da leitura de *Princesa* podemos aceitar que o rio representa não apenas uma simples metáfora da trajetória de vida de Fernanda; o rio acaba por se constituir, no plano da narrativa, algo mais amplo, ou seja, uma alegoria dessa trajetória de vida. Na descrição acima ela diz que o espetáculo do rio, visto com medo e estupor, é seguir o seu curso se transformando, caminhando, arrastando, trazendo consigo a vida e a morte. A vida pelo fato de renovar as esperanças na subsistência local e, a morte, para aqueles que não reverenciam e não respeitam a força da natureza. Em sua trajetória de vida, Fernanda segue o seu instinto, a sua natureza, o seu “desejo de ser” mulher, a sua certeza de que estava “dentro de uma armadilha”, de que tinha sido vítima de uma “brincadeira inicial, por causa daquele corpo que não [a] correspondia”⁹⁵ (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 123). E, se para corrigir tal erro fosse necessário arrastar alguns cadáveres – estar longe da família e principalmente de sua mãe Cícera, sofrer sem anestesia nas aplicações de silicone, prostituir-se, viver à margem da sociedade, muitas vezes na solidão –, ela estava disposta a seguir em frente, ao encontro do seu desejo. E a protagonista dará o primeiro passo em direção à sua transformação dentro desse rio, num lugar específico conforme descreveu:

Segui-o pela margem, até onde o rio se estreita e a mata lhe aperta as margens⁹⁶ com o umbuzeiro e a baraúna. O último estreitamento antes que a queda d’água o devore, rápida e turbulenta, num espelho claro e transparente. Águas calmas, uma lagoa. Paulo começou a banhar-se. Entrei n’água também. Tamancos na mão, água pelos joelhos. O que você está fazendo aqui? Vim ver o rio. Não vê que está cheio, que é perigoso para você? Vejo, mas não tenho medo (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 33).

Os rios, além de sua existência geográfica, são importantes expressões míticas e

⁹⁴ Na versão em português, a expressão “sem distinção” foi usada para traduzir a palavra “irriverenti”, portanto, preferimos corrigir no nosso texto porque a escolha da tradutora, segundo nossa leitura, não rende a ideia dos autores.

⁹⁵ Elisa Byington traduz equivocadamente a palavra “scherzo” como “truque”, o que, para nós, interfere no entendimento do raciocínio dos autores, por isso a traduzimos como “brincadeira”.

⁹⁶ No original, os autores usaram a palavra “fianchi” ao invés de “riva”, sendo assim, a tradução poderia ser “margens”, como aparece na tradução em língua portuguesa, no entanto, preferimos traduzir por “quadris”, “ancas”, pois assim “rio” se aproxima mais da dimensão feminina, metáfora, aliás, que será posteriormente usada pela protagonista para se referir ao seu corpo.

mágicas. Cheios de simbolismos em várias culturas e em várias épocas, os rios sugerem a fluidez, o movimento e a possibilidade de transformação e renovação permanentes. O movimento das águas dos rios pode assim ser visto como o movimento da transitoriedade da própria vida humana. Os rios, como já dissemos, são portadores simbolicamente tanto da vida quanto da morte, pois podem trazer, ao mesmo tempo, fertilidade e destruição. As águas dos rios têm uma simbologia ambígua podendo ora ser consideradas como um elemento masculino, quando concebidas “como agentes fertilizadores divinos, daí serem apresentadas simbolicamente, muitas vezes, com um caráter de sexualidade exacerbada” (CAVALCANTI, 1998, 107), ora como um elemento feminino, quando as águas são calmas e quase privadas de movimento⁹⁷.

Na descrição de Fernanda, as águas potencializadas pela estação das chuvas se infiltram na vegetação, que se avolumam nas margens e formam uma queda d’água, dando origem a um lago de águas calmas, claras e transparentes, ou seja, passa do masculino para o feminino. E é neste lago que o menino Fernandinho será penetrado pela primeira vez por Paulo, o filho do fazendeiro ou coronel da região, fato que será um divisor de águas na vida do garoto. Simbolicamente, o ato se dá na parte feminina do rio, fato que sugere tanto o nascimento – de acordo com *A Interpretação dos Sonhos* (2012), de Freud, o símbolo onírico da água é o nascer –, como a morte – conforme Cavalcanti, a água do rio com seu abraço frio “representa o regaço materno, e a mais maternal das mortes” e, devido à sua qualidade dissolvente, “ajuda a transformação pela morte, pois toda imersão também corresponde a uma dissolução de tudo que é formal” (CAVALCANTI, 1998, p. 107). A morte simbólica de Fernando abre caminho para o nascimento de Fernanda, mas este é somente o rito de passagem, o rito iniciático da assunção da nova personalidade que irá ser construída aos poucos e que começou assim:

Aproximou-se, eu sabia o que estava para acontecer. Não fugi. Consegui falar com um fio de voz, uma vozinha: me deixe, não quero! Para mim ainda um jogo, eu a vaca. Ele fez com força e me penetrou. Era a primeira vez. Barriga e cabeça contorceram-se num suplício. Ele endiabrou com minha dor. Rapidamente vi a água tingir-se de vermelho. Embranqueci de medo. Vomitei e chorei de dor, de remorso. “Se você fizer as coisas do diabo, vai para a prisão e para o inferno!” A febre subiu de repente, tomou conta de mim. Tremia de medo, de vergonha. O que você fez comigo? Paulo também empalideceu. Mas você queria! disse. Era verdade, eu queria. Doía, mas eu queria. Simples e inaceitável, esta é minha lembrança. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 33-34).

⁹⁷ Sobre a ambiguidade simbólica do rio foram consultados também (ERCOLINI, 2009), (LAPLANCHE, 1989), autores que nos apresentaram as simbologias dos rios em diferentes culturas e épocas.

Neste trecho é bastante significativa a disposição cromática da cena: o contraste entre as águas tingidas de vermelho e os rostos brancos, pálidos, dos dois amantes. O vermelho sugere o desejo de uma renovação, o início da transformação de Fernandinho que não se dará sem dor, e a cor branca, por sua vez, nos remete aos ritos iniciáticos que reforçam “o simbolismo do rio como elemento ligado aos processos de passagem através dos quais se operam as transformações, e ao nascimento da nova vida” (CAVALCANTI, 1998, p. 102).

O processo de transformação de Fernanda continua quando ela, sem anestesia, bomba seu corpo e finalmente se vê mais próxima da dimensão do corpo feminino, permitindo uma imediata comparação com o rio:

Uma felicidade contida pela infinita espera. Como se no espelho, durante vinte e dois anos, eu tivesse sempre visto aquelas linhas, aquelas formas. Duas metades de coco foram meus primeiros seios, as primeiras redondices que suavizaram meu pequeno corpo. [...] Passaram-se quinze anos e agora, finalmente, eis-me aqui com quadris, exagerados, largos e sinuosos como as curvas do São Francisco. Meus passos ficam femininos com estas curvas. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 81).

Desta vez, a protagonista se vê na frente do espelho e sua imagem a transporta ao rio São Francisco, um dos cursos de água mais importantes da América do Sul que atravessa vários estados brasileiros, viabilizando a geração de energia e a sobrevivência à seca ao longo do seu curso, e que, por isso mesmo, marca o imaginário da protagonista que crescera ouvindo algumas histórias e lendas do velho Chico. Adélia B. de Meneses, ao falar da metáfora do rio em GSV, apoiada no pensamento do filósofo napolitano Giambattista Vico, afirma que os “homens emprestam às coisas a sua própria natureza, entendem o mundo a partir de si próprios” (MENESES, 2002, p. 12). “A felicidade contida na infinita espera” da imagem de seu corpo no espelho cheio de curvas sinuosas só poderia ser comparada às curvas do curso d’água mais importante para a sua região, o rio da integração nacional, que une o Sudeste ao Nordeste e, metaforicamente para Fernanda, pois suas curvas fazem a integração do seu “eu” interior ao mundo exterior. E, assim a personagem se “sentia bem diante de Deus e dos homens. Na cabeça e no espelho: Fernanda, transexual” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82).

Com base nas considerações apresentadas até aqui, as transformações sofridas pela personagem vêm sendo comparadas ou encontram-se espelhadas, refletidas, nos rios, e sua última mutação, talvez a mais difícil, a volta à sua casa, seu reencontro com a família, não se dará de forma diferente:

Todos esperavam Fernando, o que tinha ido embora. Mas eu não tinha mais vergonha, era Fernanda que voltava. Ia enfrentar Cícera, Álvaro e Adelaide, minhas três preocupações. Voltava para minha mãe, mas não tornava a subir à nascente. Como o pequeno rio que atravessa a minha terra, tinha mudado nome e corpo seguindo a descida, a longa onda que o une ao mar. Onde se é irremediavelmente macho ou fêmea. E eu, finalmente, era Fernanda, nem gay e nem homossexual. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 93-94, tradução nossa)⁹⁸.

Segundo o filósofo indiano Rajneesh Chandra Mohan Jain, mais conhecido pelo nome de Osho, “Diz-se que, mesmo antes de um rio cair no oceano, ele treme de medo”, e que tal medo somente cessará quando o rio se der conta de que não desaparecerá com sua entrada no oceano, pois daí ele também tornar-se-á oceano, significando por um lado a morte, mas por outro um renascimento. Fernanda encara o retorno à sua casa como o último obstáculo para a confirmação da identidade escolhida para si e viaja para Remígio tendo claro que, apesar do medo, da dor da sua travessia até àquele momento, tinha alcançado o seu desejo de ser Fernanda e que tinha um lugar para si dentro do imenso oceano que é, metaforicamente, o mundo.

Cavalcanti Proença chama a atenção para o fato de que em GSV “as fases da vida dos protagonistas encontram reflexos nos rios” e destaca que o rio da paixão de Riobaldo, o rio de seu amor, é o Urucuia (PROENÇA, 1973, p. 182). Porém, como destaca Meneses, tal assertiva é discutível visto que o rio que realmente “figura com mais intensidade a relação de Riobaldo e Diadorim, e sua recíproca paixão” é o Rio São Francisco (MENESES, 2002, p. 14). Independente da falta de consenso entre um crítico e outro com relação ao assunto, importa salientar que tanto em GSV como em *Princesa* o elemento natural que melhor traduz, que mais se aproxima de uma imagem especular da vida de seus respectivos protagonistas, é o rio. A discussão não se esgota aqui, pois o diálogo entre as duas obras deve continuar quando da discussão em torno da instância da personagem, nos capítulos seguintes.

3.4 - O narrador de *Princesa*

⁹⁸ Tutti aspettavano Fernando, quello che se n'era andato. Ma non avevo più vergogna, era Fernanda quella che tornava. Avrei affrontato Cícera, Álvaro e Adelaide, le mie tre preoccupazioni. Tornavo da mia madre, ma non risalivo alla sorgente. Come il piccolo fiume che attraversa la mia terra avevo cambiato nome e corpo seguendo la discesa, l'onda lunga che l'unisce al mare. Dove sei maschio o femmina senza rimedio. Ed io finalmente ero Fernanda, né gay né omosessuale. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 93-94).

Nas escrituras a quatro ou mais mãos, nas quais o autor resulta da colaboração em comum acordo entre os escritores, a resposta sobre “quem está falando” torna-se muito complexa, pois as vozes presentes “no interior da obra se multiplicam e os deslocamentos sobre as linhas textuais se tornam múltiplos” (MEDAGLIA, 2013, p. 90). Em *Princesa* a resposta a essa pergunta torna-se mais complexa por se tratar da narração da história de vida de um dos autores, pois neste tipo de relato se pressupõe a correspondência de identidade entre o autor, o narrador e a personagem. A este propósito, Verena Alberti observa que dentro do texto autobiográfico “narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado” (ALBERTI, 1991, p. 66-81), sendo que ambos se remetem ao autor, que passa a ser o referente, *fora do texto*. No nível do discurso, esta particularidade aponta para a existência de diferenças entre as três figuras envolvidas no processo de produção do texto. Em princípio, Alberti visualiza uma identidade clara e assumida entre narrador e autor, pois é ele quem “narra, no momento presente, a história”. Já a relação entre o autor e o personagem se daria no âmbito da semelhança, visto que existe uma distância temporal entre os fatos narrados e o momento da escritura, de forma que “o personagem com a idade de três anos assemelha-se ao autor com a idade de três anos” (ALBERTI, 1991, p. 73).

Como ressaltado por Jannelli, e como é próprio dos relatos auto-biográficos, a escritura de Fernanda resulta de uma necessidade de “manter unida a sua identidade fragmentada” (PORTELLI, 1991, p. 2), ou seja, a de operar uma síntese e fixar um sentido para a sua vida. Segundo Alberti, tanto a significação, quanto o sentido, vão se construindo no momento mesmo em que se estrutura o texto, à medida que os fatos vão sendo narrados, de modo que se constroem no instante em que o autor escreve (ALBERTI, 1991, p. 74). É neste momento de escritura, segundo a autora, que o escritor se depara com uma “ilusão de unidade” ao experimentar “a distância entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, a pluralidade de perspectivas da voz narrativa e as divisões internas ao eu que se proclama único” (ALBERTI, 1991, p. 80). E, desse modo, aquela especificidade da autobiografia como sendo um texto no qual haveria uma correspondência de identidade entre o autor e o narrador se dilui, pois o narrador é “incapaz de ser a expressão do autor em sua ‘inteireza’” e, como o personagem, desloca-se para o plano da construção passando “a ser uma imagem do autor, construída e

gravada nas linhas do livro” (ALBERTI, 1991, p. 81).

Ora, se o narrador se desloca para o plano da construção e torna-se uma imagem do autor, haja vista que ele vai sendo construído no momento da escritura, a questão sobre quem é o narrador em *Princesa* torna-se mais complexa, pois, como sabemos, o texto em análise é fruto da relação de amizade entre três pessoas. Enquanto o narrador de uma autobiografia canônica traz em si a marca da duplicidade do ser – o eu-atual que narra o eu-que-foi –, como se estivesse debruçado sobre sua imagem especular, o narrador de *Princesa* se constrói da pluralidade de perspectivas da autora como também da dos seus dois amigos, primeiros ouvintes, leitores, interlocutores, ou mesmo seus biógrafos, se pensarmos nas palavras de Adriana Cavarero, segundo a qual

[...] o auto (ser) narrável das amigas [aqui, no caso de *Princesa*, amigos] é o motor indiscutível da cena. Tal cena consiste no cruzamento de narrações autobiográficas que se asseguram, ao mesmo tempo, o resultado de uma recíproca fruição biográfica. Dito de outra forma: eu te conto a minha história com a finalidade de você me recontá-la. Funciona então aqui um mecanismo de reciprocidade pelo qual o auto (ser) narrável de cada um passa à autonarração para que o outro conheça uma história que pode por sua vez contar: contar a outros e outras, sem dúvida, mas, sobretudo contar *novamente* a quem é a protagonista. A suspeita dinâmica psicanalítica que rege as amizades narrativas é então mais que a cena de um auto (ser) narrável que oferece materiais autobiográficos a uma biografia que, por sua vez, é cúmplice da operação⁹⁹ (CAVARERO, 2009, p. 85, grifo da autora, tradução nossa).

De acordo com a filósofa, a narração de si mesmo somente é possível se ela se coloca em relação à outra pessoa. O ato de narrar é, então, um ato intersubjetivo calcado na relação que se contrapõe ao ser único e autossuficiente. Fernanda conta sua história com a participação dos seus amigos que, por conseguinte, se tornam “cúmplices da operação”.

No ensaio “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin define a narrativa como uma forma artesanal de comunicação a qual contém vestígios do narrador, tendo ele vivido ou não a experiência contada. Para Benjamin, um narrador não faz apenas um relato, não está preocupado somente em passar uma

⁹⁹ ... il sé narrabile delle amiche è il motore indiscutibile della scena. Tale scena consiste nell'incrocio di narrazioni autobiografiche che si assicurano, allo stesso tempo, il risultato di una reciproca fruizione biografica. Detto alla buona: io ti racconto la mia storia affinché tu me la racconti. Funziona dunque qui un meccanismo di reciprocità per il quale il sé narrabile di ognuna passa all'autonarrazione affinché l'altra conosca una storia che può a sua volta raccontare ad altri e ad altre, certo, ma soprattutto raccontare *di nuovo* a chi ne è la protagonista. La sospetta dinamica psicoanalitica che regge le amicizie narrative è dunque piuttosto la scena di un sé narrabile che offre materiali autobiografici a una biografia che, a sua volta, è complice dell'operazione. (CAVARERO, 2009, p. 85).

informação e, por isso mesmo, geralmente começa a narração contando como ou em que circunstâncias teve acesso ou foi informado dos fatos que serão contados, a não ser que “prefira atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 201). *Princesa* apresenta concomitantemente os dois elementos apontados por Benjamin: Maurizio Jannelli, o coautor, assina o texto no qual explica em que contexto “nasceu” o livro e, ao mesmo tempo, a história contada é a experiência de vida vivida da coautora.

É importante nos debruçarmos novamente sobre o contexto no qual a obra foi escrita para tecermos nossas considerações sobre o narrador. Fernanda, na produção do seu manuscrito, se volta para o passado na tentativa de reconstruir sua identidade fragmentada, porém o processo não se dá isoladamente. A autora se cerca da colaboração de seus amigos por meio de diálogos, questionamentos, ensinamentos, trocas de experiências, de modo que, no momento da reconstrução, da junção, da organização dos fragmentos de sua experiência de vida, a narração se encontra contaminada pela relação de amizade estabelecida entre os três, uma relação que atua em duas frentes: de um lado, Fernanda escreve e relata oralmente a sua trajetória de vida numa língua inventada, uma língua que não era a sua e, portanto, já contaminada pelos ensinamentos de seu “professor”, Giovanni Tamponi. Ao mesmo tempo, escreve com a intenção de explicar, ilustrar, responder às perguntas que lhe são dirigidas, sanar as dúvidas, os questionamentos de seus interlocutores que desconheciam quase que totalmente o seu mundo. Essa situação pode ter contribuído para que, muitos fatos por ela considerados, talvez, menos importantes, tomassem outras dimensões na narrativa para dar conta de satisfazer a curiosidade, as interrogações de seus interlocutores. Por outro lado, segundo o prefácio de Jannelli, os amigos se transportaram para o mundo de Fernanda num processo de busca de uma identidade diferente daquela que continuamente o carcereiro os marcava (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). A propósito de *Princesa*, Silvia Campagnola observa que

Os autores envolvidos no processo de escritura intervieram com as próprias perspectivas, experiências e por sua vez incluíram histórias a eles relatadas oralmente; deste modo ampliaram as vozes e as subjetividades restituindo um escrito plural, mediado e, logo, talvez não mais estritamente autobiográfico, mas intersubjetivo (CAMPAGNOLA, 2011, p. 162, tradução nossa)¹⁰⁰.

¹⁰⁰“Gli autori coinvolti nel processo scrittoria sono intervenuti con le proprie prospettive, esperienze e a loro volta hanno incluso racconti a loro tramandati oralmente; in questo modo hanno ampliato le voci e le

E, assim, parafraseando Benjamin¹⁰¹, todos os três mergulharam a primeira narrativa – a escritura original – em suas próprias vidas, e é desse choque, dessa experiência coletiva, que nasce o narrador de *Princesa*. E este choque e estas experiências coletivas não se configuram nenhum escândalo, nenhum impedimento, visto que é comum a todos os narradores a facilidade com que galgam os degraus de sua experiência, que não inclui somente as suas, mas em grande parte a experiência alheia (BENJAMIN, 1994, p. 215). Esse narrador que seleciona e organiza as partes da história de vida de Fernanda, de modo a dar-lhe um sentido, um significado no texto final, o faz a partir de uma visão formada pelas três subjetividades que a compuseram, num ato coletivo. Essa visão pode ser entendida como uma versão da “realidade” vivida por Fernanda e, como toda versão, apresenta uma visão parcial e mediada, neste caso, pelo entendimento singular da realidade que lhes foi apresentada, dentro de um contexto particular: o encontro na prisão. O que não significa dizer que o manuscrito de Fernanda, a matéria-prima principal da tessitura do texto final, se configure uma “realidade”, pois narrar uma história, mesmo que tenha sido vivida, significa reinventá-la. Seja pelas escolhas dos fatos, seja pelo ângulo a partir do qual tais fatos foram lembrados, seja pela ordenação, o manuscrito de Fernanda também é uma construção, uma representação do real e não o real.

O narrador, em linhas gerais, quer dizer algo sobre aquilo que narra, pois, a narrativa não é somente uma informação, não é jornalismo e, assim, a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – é artesanal e sua tarefa é a de transformá-la em um produto útil, sólido e único, pois segundo Benjamin, o narrador figura entre os mestres e os sábios:

Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Ora, se o narrador “conta porque atrás da história está uma moral, um tema e uma suposta verdade: uma visão de mundo” (MORAES, 2003, p. 7), e se o narrador de

soggettività restituendo uno scritto plurimo, mediato e quindi forse non più strettamente autobiografico ma intersoggettivo”. (CAMPAGNOLA, 2011, p. 162).

¹⁰¹ Em “O narrador”, Benjamin observa que a narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim ele imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Princesa é um compósito das três subjetividades para o qual cada uma interveio com suas perspectivas e experiências, com vistas a restituir uma narração plural, como defende Campagnola, é importante observar os possíveis pontos de intersecção nas experiências dos três amigos, que de certa forma, plasmam a visão de mundo do narrador de *Princesa*. As experiências dos três amigos – Giovanni, Fernanda e Maurizio – foram fortemente marcadas por vivências à “margem” da “normalidade”: Giovanni por acreditar que assaltando um banco poderia entrar na engrenagem de fazer dinheiro fácil e adquirir assim o respeito dos seus coetâneos em sua “desnaturada” terra natal na qual “todos pensam somente em dinheiro” (GALLOZZI, 1994); Fernanda, que pela busca da sua identidade pessoal e de seu *status* de migrante, não encontra suporte na sociedade para indivíduos que pertencem “ao terceiro sexo” e, por isso, são comparados por ela como relegados a um “terceiro mundo” (PORTELLI, 1994, p. 2); Maurizio pela sua busca de uma diferente relação entre indivíduo e sociedade, pensamento que o leva à luta armada.

E a reunião que parecia insólita entre um ex-assaltante de bancos, um ex-membro das Brigadas Vermelhas e uma prostituta transexual, migrante e clandestina, se revela a surpresa de um encontro que gera uma escritura permeada pelo sentimento de desconforto, desconcerto, desconfiança, mal-estar com aquele mundo condensado nas palavras da protagonista no momento da tentativa de homicídio: “Esfaqueei o mundo golpeando ela nas costas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 133). Esse sentimento em relação ao mundo está de certo modo colocado nas notas introdutórias escritas por Jannelli quando o coautor explica o contexto no qual Giovanni Tamponi aconselha Fernanda a escrever: “escrever para manter-se unida, para resistir à ação devastadora da reclusão, para não se esquecer de termos nascidos livres” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 7, tradução nossa)¹⁰². Nesta fala percebe-se que o autor, ao mesmo tempo em que acentua a necessidade de Fernanda manter-se unida para resistir à vida no cárcere, evoca o “nós” ao dizer que a escritura também serviria para não esquecer que “nascemos livres” (*essere nati liberi*), o que nos induz a pensar que a referência é dirigida a ela e também a todos, deixando uma pista, desde as primeiras linhas, de que a história a ser construída não está preocupada em somente narrar os fatos da trajetória de vida de Fernanda, mas que tal experiência narrada dialoga com questões inerentes ao

¹⁰² “scrivere per tenersi insieme, per resistere all’azione devastante della reclusione, per non dimenticare di essere nati liberi. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 7).

homem e, portanto, bem mais universais.

A narrativa de *Princesa* conta uma trajetória de vida que, segundo a autora, é bela porque se trata de uma “história de realidade, uma história de vida transexual [...] de como vive um transexual em meio à sociedade para afrontar as várias consequências que existem” para quem faz essa escolha de vida. Dessa forma, o narrador se encarregou de dar verossimilhança ao texto utilizando-se para isso de alguns recursos que são próprios da ficção. Barthes (2007) concebe esta escolha narrativa como obra de um escritor-escrevente, ou seja, aquele que tem a impaciência do escrevente ao testemunhar, explicar e ensinar ao mesmo tempo em que se eleva ao teatro da linguagem.

Tendo saído do clube das pessoas de letras, o escritor-escrevente encontra um outro clube, o da *intelligentsia*. À escala de toda a sociedade, este novo agrupamento tem uma função complementar: a escrita do intelectual funciona como o signo paradoxal de uma não-linguagem, permite à sociedade viver o sonho, de uma comunicação sem sistema (sem instituição): escrever sem escrever, comunicar pensamento puro sem que esta comunicação desenvolva nenhuma mensagem parasita, eis o modelo que o escritor-escrevente realiza para a sociedade. (BARTHES, 2007, p. 37).

O narrador de *Princesa*, fruto desse escritor-escrevente – Fernanda, que com a ajuda de Giovanni conta os fatos da sua história, e Jannelli, que contribui com a escrita original e dá a versão final ao texto em italiano *standard* de modo a tornar a escritura compreensível para um público mais amplo –, mantém o compromisso de relatar o vivido, porém, sem negligenciar a arte.

Princesa conta em primeira pessoa a história de um indivíduo que desde a sua infância percebe a discrepância entre o Eu Real – ter nascido com um corpo masculino – e o Eu Ideal – a projeção do *Eu* produzida pelo “querer ser”, neste caso, uma mulher. Para corrigir o “erro” de ter nascido em um corpo indesejado, a protagonista se dispõe primeiramente a sacrificar sua vida na sua cidade e ao lado de sua família e amigos; depois migra para várias metrópoles brasileiras até chegar à Europa, onde procura dar um desfecho para a sua narrativa em um cárcere romano.

A memória individual do percurso de vida de Fernanda é marcada, desde a infância, pelo confronto com a alteridade, visto que sua identidade sexual e de gênero é constantemente colocada à prova por seus interlocutores. E esse aspecto da sua personalidade, que a move em sua jornada espaço-temporal, traz à tona a narração de uma subjetividade flagrantemente fragmentada, descentrada e atravessada por uma “voz” coletiva que participa, constitui e configura a personagem. Uma personagem que

não é única nem quando narra a si mesma. Ela se desdobra em Fernandinho, Fernando, Fernanda, Princesa, obrigando o narrador em certos momentos a se utilizar da terceira pessoa para falar de si mesmo.

Os episódios da infância e adolescência da protagonista são contados pelo narrador sempre no masculino e em primeira pessoa, e o desconforto em relação à sua sexualidade é marcado pelas palavras que os grandes lhe escondiam e ela as roubava: “Vê como se comporta o Fernandinho? Não brinca como os outros meninos, quer sempre se fazer de mulher para eles!” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 29). Dessa forma, os insultos proferidos nas ruas, na escola, na igreja, nas brincadeiras com seus primos, primas e coleguinhas, caracterizam a protagonista, mas não o narrador, que seguirá se contando unicamente no masculino até sua primeira fuga para a cidade de João Pessoa quando, dentro de um táxi, trava uma conversa com o motorista e se conta tornando-se narradora de sua própria história para um desconhecido:

Olhos claros, flores na janela: os olhos dele diante de mim. Um palco. Fernanda, a minha nova liberdade, ocupa o palco como uma protagonista. Cícera, Álvaro, Sauro Afonso – a fuga. Põe para fora, chora, conta tudo. Inclusive o prazer de ser agarrada, não tinha ainda dez anos; penetrada, aquelas diabruras sem pudor que me faziam mulher para eles. Treze anos, eu era a vaca, no campo, no mato. Em mil imagens reconstruídas, inventadas para um José agarrado ao volante que acelera, debréia e freia. As imagens povoam o carro. Aprisionam a cabeça dele. Eu estou ali, dividido, inofensivo, enquanto Fernanda cintila e conta sua história, puta, estudante. Olho para ela, olho para mim. Encolhido em um canto, viajo pela cidade de noite. Ao alcance dele, dentro do carro, sou a única saída ao tráfego de desejos no qual o aprisioneí: E José, é ela¹⁰³ que dirige o panorama onde seus pensamentos derrapam. Sim, eu gosto – ela confessa -, é um jato quente dentro de mim. Olhem para ele, é um José, seu corpo responde às minhas palavras como se fossem doces chicotadas. Parado no sinal vermelho, cada ocasião palpita no pecado, eu, secretamente, aperto e dilato meu prazer. O cu, Fernando, sou espectador de mim mesma. Fernanda me surpreende, inesperada, liberada. Jeitos e trejeitos. Mora no meu corpo, engole o meu rabo, a bicha. Eis-me aqui, homem-fêmea com um José-para-mim e o tesão que nos invade enquanto viajamos por uma orla desconhecida que deixa a cidade para trás. Agora eu sei, basta uma brisa e ele cairá, um castelo de cartas, ao primeiro sopro. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 53-54).

Esta é a primeira etapa da emancipação da protagonista que até então se narrava exclusivamente em primeira pessoa e no masculino, embora fosse já um duplo – homem-fêmea. Em sua primeira fuga, longe dos olhares de Cícera e de toda a população de Remígio, se sentiu pela primeira vez livre para começar a apresentar o embate que se

¹⁰³ Houve um engano na tradução em língua portuguesa. Onde se lê “Ei, José, é **você** que dirige o panorama”, o correto seria: Ei José, é **ela que** dirige o panorama”, como é possível ler no original: “Ehi, José, è **lei che guida**, che dipinge il panorama dove sterzano i tuoi pensieri”. (Grifos nossos).

dará em boa parte da narrativa entre a parte masculina e a parte feminina de sua personalidade. Neste ponto, a narrativa desloca-se para a terceira pessoa e Fernando, um sujeito “dividido” e “inofensivo”, assiste Fernanda cintilar e se contar ao mesmo tempo em que o “engole” e lhe rouba a cena. A confusão entre esses dois “eus” – entre essas duas partes – que habitam o corpo da protagonista se revela quando Fernando se considera “espectador de si mesma”, enfatizando a fragmentação do sujeito que não é único, mas “dividido”.

Passado este acontecimento, o narrador continuará contando a história declinando o gênero no masculino porque a protagonista enxerga a predominância de sua parte feminina ligada à alteridade, ou seja, ela precisa de uma confirmação exterior que viria, até esse ponto da narrativa, ou com um corpo que se assemelhasse ao de uma mulher ou pelo amor (sustento) de um homem: “- Oh José, se eu pudesse nascer mulher para um homem”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 53). Assim, na ausência de ambos os elementos ela continua sua fuga, desta vez, para Recife: “só Fernando, calças compridas e pau duro”, “nem homem, nem mulher, só veado e cu arrombado” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 55). Mas bastava um homem qualquer demonstrar algum interesse sexual para Fernanda apossar-se da cena: “Oh, o meu José do clube me faz dançar como uma mulher, música de forró e eu, Fernanda” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 58)¹⁰⁴. E esta oscilação continua no curso da narrativa: uma ora, certeza absoluta da confirmação do feminino e, logo em seguida, a decepção e a dura negação de sua feminilidade:

Um jovem José, militar da Aeronáutica, se aproximou de mim no clube. Só duas músicas, duas danças e depois direto para o motel. A noite inteira com um homem na cama. É a primeira vez. Estrela no sétimo céu, embriagado, dentro de um beijo que me transforma em mulher para ele. Tinha decidido, só Fernanda. Este será o meu futuro, o sonho. [...] Amei como uma mulher ama um homem. Ele era lindíssimo e eu lhe disse mil sins, por mil desejos. Mas coisa boa acaba logo e de manhã ele me deixou com maus modos. - Foi o álcool, diabo de veadinho, eu não beijo veado na boca. Pelanca pendurada abaixo da barriga, Fernando somente Fernando. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 59).

Será ainda em Recife que o narrador assumirá sua voz no feminino. Não porque terá um “príncipe encantado”, mas porque será apresentado às “pílulas mágicas” que começarão a lhe dar formas femininas:

¹⁰⁴ No original temos: “Oh, il mio José del club mi fa ballare come una donna, forró di musica ed io, Fernanda”, o que nos fez corrigir a tradução de língua portuguesa que seria: “Oh, meu José do clube me faz dançar como mulher, dançar junto, eu, Fernanda”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 58).

Anaciclín, vinte e oito comprimidos por caixa. Não sei esperar e tomo todos de uma vez, misturados com suco de cenoura. Debaixo das cobertas, olhos no teto, espero o amanhecer de dois seios mágicos. [...] Vomitei uma mancha vermelha, me contorci de dor. Fernando resistia a mim, se rebelava. A dureza do seu corpo. Peito liso e bunda quadrada. Um homem. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 60).

Os comprimidos “mágicos” lhe dão coragem para entrar no circuito da prostituição de rua na capital pernambucana e a certeza de que Fernanda derrotaria Fernando: “Era a primeira vez, olhos baixos, intimidado. Mas por dentro, eu encapetada. Quero meus peitos, quero uma bunda grande para ser lambida por estes Josés que de dia não sabem me amar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 63). E, mais uma vez percebemos o conflito entre a parte masculina – “intimidado” – e a parte feminina – “encapetada.” Mas, a partir daí, “Cinco ou seis meses de hormônios e de noite vou conseguir um bom michê, puta com alguns traços femininos. Fernanda, finalmente sem humilhação” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 65). Para levar o seu plano adiante, uma nova fuga, desta vez para Natal, a capital do Rio Grande do Norte. E como ainda ela não tinha as formas femininas mais exuberantes e nenhum namorado que confirmasse sua feminilidade, o narrador introduz outro elemento que confirmará seus anseios de transformação do corpo: o espelho. Este objeto irá afirmar, confirmar, revelar, testemunhar o “aparecimento”, o deitar corpo de Fernanda e, dessa forma, trazer-lhe confiança, ao mesmo tempo em que tal transformação começa a se materializar aos olhos dos outros:

Os hormônios começaram a produzir os primeiros efeitos. [...] [os seios] Cresciam. Para espanto de Rosa, puta do coração alegre; para mim, que consumia espelhos e sonhos, Fernanda tomava forma. Fora de mim também, os clientes me confirmavam a transformação (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68).

No reflexo da sua imagem no espelho, o narrador procura uma unidade, contudo, com todo seu empenho, ainda encontra o seu ser dividido e, por isso, ainda trata sua parte masculina e sua porção feminina como se fosse uma espectadora de si mesma: “Anaciclín, sempre quatro comprimidos por dia. Fernando se consome lentamente. O pau minguia, os testículos encolhem. Os pelos diminuem, os quadris se alargam. Fernanda cresce” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 79). Uma espectadora devoradora de espelhos em busca de confirmar sua “identidade toda no feminino”, confirmada pelo olhar do outro sobre ela, de modo a não restar mais nenhuma dúvida, algo que acontece definitivamente após a cirurgia nos seios e a aplicação de silicone:

Uma felicidade contida pela espera infinita. Como se no espelho, durante vinte e dois anos, eu tivesse sempre visto aquelas linhas, aquelas formas. Duas metades de coco foram meus primeiros seios, as primeiras redondices que suavizaram meu pequeno corpo. Cícera descobriu e levei uma surra. Passaram-se quinze anos e agora, finalmente, eis-me aqui com quadris exagerados, largos e sinuosos como as margens do São Francisco. Meus passos ficam femininos com estas curvas. Curvas que me estreitam suavemente a cintura para chegar sem pressa até os peitos: duas maçãs maduras e perfumadas. Um toque final, falta só um toque complementar. Será um amor seguro que me fará decidir. Por ora, estou bem, assim. Eu me sentia bem diante de Deus e dos homens. Na cabeça e no espelho: Fernanda, transexual. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 81-82).

Com as formas femininas acentuadas, o embate entre Fernando e Fernanda acaba, pois, no reflexo da própria imagem, Fernanda encontra finalmente a confirmação da sua identidade desejada. Ao olhar-se no espelho, ela vê refletida a imagem não do Fernando que “morreu” ou da Fernanda que “venceu”, mas sim o surgimento de um terceiro, uma criação que é a síntese da relação dos dois (das duas partes) que até então se debatiam: “Fernanda, transexual” ou “uma mulher com pau, eu sei” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82), que é única e ambígua.

Para além da memória individual de Fernanda, a narrativa de *Princesa* é composta por uma memória coletiva na qual a protagonista-narradora se torna uma contadora de histórias de outras transexuais, *outsiders* como ela. Essas histórias são introduzidas pelo narrador e exemplificam a difícil vida de quem, como a protagonista, é empurrado para a margem da sociedade pelo fato de não aceitar representar o papel de gênero biologicamente determinado. As histórias giram em torno das violências físicas sofridas tanto no âmbito da repressão policial quanto no âmbito das relações com os clientes acentuadas, sobretudo pelo contexto da epidemia de Aids nos anos oitenta do século passado. A doença, rotulada de “peste gay”, porque em princípio a maioria dos infectados tinham em comum a homossexualidade, o que os inseria no chamado grupo de risco preferencial, acabou despertando todos os tipos de preconceitos. Esta situação só foi parcialmente minimizada quando outros grupos começaram a se infectar, como os usuários de drogas injetáveis, os pacientes que necessitavam de transfusão de sangue, enfim, pessoas expostas ao contato com o sangue ou secreções genitais, inclusive heterossexuais, fazendo com que houvesse uma mudança que transforma grupos de risco em “comportamento de risco” e a doença virasse uma pandemia. Neste contexto particular, a narradora conta também sobre a solidão, os suicídios, os crimes passionais, os clientes que fazem justiça com as próprias mãos por terem sido roubados ou infectados pelo vírus HIV, as traições, os roubos, o consumo de drogas entre trans, a

predominância da falta de amizade e de solidariedade entre elas e também casos daquelas que se deram bem tanto financeira como afetivamente:

Rosana estava na calçada trabalhando por conta própria. Seus peitos eram de dar inveja. Dois tesões. Arrancados, cortados, mutilados. O pau também, cortado, arrancado, amputado. Dela tinha sobrado só aquele montinho horrendo, um ritual. O corpo ficou irreconhecível. Carbonizado, pela gasolina e por uma cabeça endemoninhada. Putos. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 76).

- Renata de Brasília. Fica sabendo que está com Aids e se mata com uma overdose de heroína. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 89).

- Alcione, urubu malvado. Em 1985, descobre que é soropositiva. Tenta o suicídio se atira do sétimo andar. Os fios de eletricidade amortizam o impacto. Quebra pernas e braços mas salva a vida. Sai do hospital e volta a fazer programa. Sem camisinha: Assim como eu peguei, devolvo, diz para as amigas. Assalta um homem, pai de três filhos. Espeta o pescoço dele com uma seringa ensanguentada. Depois de três meses, ele é HIV positivo. Volta à rua Indianópolis e dispara quatro tiros na cara dela. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 90).

- Acácia. Nascida em Manaus, coração da Amazônia. Uma bela índia, alta, um metro e oitenta. Foge da escravidão dos garimpos. Vem para a Itália em 86. Depois de quatro meses, volta rica. Compra um apartamento de vinte mil dólares em São Paulo e um carro lindo. Coleciona perucas. Continua indo e voltando da Itália. Trepa sem camisinha e cheira cocaína. Morre de Aids no hospital. No testamento, deixa tudo para o companheiro italiano. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 91).

- Suzi, conhecida como Suzi Freire. É o transexual mais velho de São Paulo. Sessenta anos. Não faz mais programa. Trabalha como cozinheira em uma casa onde moram outros dez trans. Bebe e fuma maconha vinte e quatro horas por dia. Morre de Aids no hospital. Valmor, a proprietária da casa, cuida dela afetuosamente até o fim. Organiza e paga o enterro também. Solidariedade rara para um transexual. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 90).

- Calu se picava para valer, as veias da virilha já estavam secas. Injetou uma dose sem diluir e morreu na hora. Com ela, naquela noite, tinha outras duas desgraçadas. As filhas da puta viram ela morrer. Não moveram uma palha. As hienas ainda tiraram o relógio do braço dela. Revistaram as roupas, as gavetas. As fominhas ainda roubaram-lhe dez mil dólares. Arrastaram o corpo para fora do apartamento pelos pés. Largaram ela nas escadas para não terem problemas com a polícia. O dinheiro serve aos vivos, os mortos não sabem usá-lo! As duas desgraçadas eram conterrâneas dela. Não organizaram nem o enterro, o traslado do caixão. Jogada nas escadas. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 130).

- Brenda, a linda Brenda. Uma artista. Toda plástica e silicone, uma beleza muito feminina. [...] Na avenida Augusto Severo todas tínhamos inveja dela. Imitava Tina Turner, Diana Ross e outras cantoras americanas. O disc-jóquei punha a música, Brenda recheava a cena com gestos provocantes. O filho de um juiz, um menor, deu-lhe duas facadas no pescoço. Por ciúmes, disse no processo. Tinha flagrado ela com seu melhor amigo. Dois meses depois o garoto, o assassino, andava solto pela avenida Augusto Severo. Ninguém protestou, as outras continuaram a tirar leite da teta dele. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 89).

A narração em terceira pessoa dos episódios acontecidos com as amigas expõe um narrador que não se pretende impessoal, ou seja, um narrador que mesmo não participando e estando presente em todos os casos que conta, se mostra

emocionalmente envolvido com os episódios. O narrador, sem piedade literária, pinta com cores fortes os fatos acontecidos e emite suas opiniões, não deixando margem para uma possível leitura de se tratar somente de um relato de caráter documental. Para isso, o narrador utiliza-se sem parcimônia de adjetivos – “dois tesões”; “linda”; “urubu malvado”; “duas desgraçadas”; “filhas da puta”; “putos”; “hienas”, “fominhas” – e recursos poéticos outros – como a sequência de verbos sinônimos – arrancados, cortados, mutilados ou pau cortado, arrancado, mutilado -, e mesmo o uso do discurso indireto livre – “O dinheiro serve aos vivos, os mortos não sabem usá-lo”. A narradora-protagonista não apresenta essas histórias somente como exemplos ou registros, pois, pelo fato de ser parte envolvida, descreve as cenas sem querer fazer de suas amigas ou de si mesma, mártires, e isto é demonstrado quando ela toma a palavra e emite suas opiniões:

É por isso que me envergonho da minha classe. Entre os transexuais tem só inveja e ciúme. Maldade, roubo e intriga. É assim, o resto é tudo conversa fiada, conto da carochinha. Sou eu Fernanda quem diz, Princesa transexual. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 130).

Assim ela deixa claro que naquele momento ainda não existia uma “consciência de classe” da “categoria” na qual predominava o “cada um por si”, lembrando-se de dizer que não foi uma “santa” e que devido à epidemia de Aids “o mercado tinha ficado difícil, encapetado”, pois a “Peste quando não te consumia por dentro [...] atacava pelo lado de fora com paus e revólveres. O dinheiro já não corria tão fácil”, o que a leva a admitir “que, de vez em quando, para inteirar a noitada, subtraía algumas carteiras”. Ao ponderar que fazia esses pequenos furtos, envolvendo somente “bêbados ou maconhados”, para não ser posteriormente reconhecida, ela justifica sua atitude afirmando não criticar “quem toma dinheiro dos que têm” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 94).

Estas não são as únicas incursões do narrador. Durante a narrativa ele joga com o tempo que vai do passado – tempo verbal no qual é predominantemente narrado – ao presente. Tais mudanças mostram a cisão entre o fato acontecido no passado, mas que é revisitado no presente: “Diante da bilheteria, eu delirava com estas coisas. Os pensamentos são de hoje”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 55). Ou quando expõe o seu ponto de vista em busca de uma confirmação do leitor:

Domenico [seu namorado] não queria assumir a situação. Não me apresentava aos irmãos, aos pais. É louca, é uma pretensão excessiva, dirão os bem-

pensantes. Mas eu acredito que um homem tem que ter coragem de assumir o que faz, diante de Deus e da sociedade. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 131).

Michele trabalhava no Lungotevere, era uma morta. [...] A Aids era mais do que óbvia, todos os sinais bem evidentes. Vi com meus olhos, paravam o carro e ela entrava. [...] Eles vêem a morte ambulante e não ligam. Pagam por um orgasmo dentro do desastre. Não batem bem da cabeça. Não querem camisinha, pagam dobrado se você aceita. Mas Michele já era um cadáver, via-se. Deus do céu, nem mesmo no Brasil teriam querido aquele michê. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 129).

No plano formal da narrativa o narrador experimenta uma mistura de línguas – o sardo, o italiano coloquial e o português –, embora com predomínio da língua italiana *standard*, marcando as diferentes proveniências culturais e nacionais das vozes que compuseram o texto final e testemunhando também a relação dos três amigos. E, não obstante a escritura final ter sido manipulada de modo a poder ser lida por um público maior, “as mãos e as origens culturais diversas talvez ainda sejam reconhecíveis na redação final”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). É o que podemos visualizar em alguns momentos:

La moto, nella **garoa**, fumava gás discappamento. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 72, grifo nosso).

Mischiata. Impaurita, dentro um brulichio nero e scolorato che sotto grattacieli e chiese coloniali intrecciava **Nosso Senhor do Bonfim e Orixá, Coca-cola e Mãe-de-santo**. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 52, grifos nossos).

La mattanza di transessuali e **meninos de ruas**’ infiammò. Squadroni della morte, gruppi di perbenisti e polizia. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 75, grifos nossos).

Da solo piagnucolava: **Fernandinho, deixa eu meter meu caralho no seu cu**. Fernandinho, lasciami mettere Il cazzo nel tuo culo. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 22, grifos nossos).

A linguagem simples, a predominância de frases curtas que sugerem a fragmentação de uma experiência vivida através de enquadramentos de imagens expressivas, aliada ao uso de um vocabulário forte e muitas vezes chulo, vem se juntar a uma descrição do vivido que mistura um repertório fantástico e de conto de fadas entrelaçando o real com adágios, premonições, fantasias, repetições, criando, por conseguinte, um texto grotesco e expressionista, como aponta Campagnola (2011, p. 159).

O apelido da protagonista pode ter sugerido ao narrador a condução de uma narrativa que descrevesse sua jornada à maneira de um conto de fadas. Segundo Sheldon Cashdan (2000, p. 48), em um conto de fadas os eventos acontecem com uma jornada em quatro etapas, “sendo cada etapa da jornada uma estação no caminho da

autodescoberta”. Essas etapas são: a travessia, o encontro, a conquista e a celebração. Em *Princesa* essas quatro etapas se fazem presentes. A *travessia* acontece quando o herói ou a heroína, em uma terra ou espaço diferente, se defronta com acontecimentos mágicos e criaturas estranhas (CASHDAN, 2000, p. 48). Em *Princesa* esta etapa acontece ainda na infância da protagonista, que enxerga nos sete quilômetros do caminho que a levava para a escola o seu “espaço de liberdade”:

O novo caminho atravessa o mato e a lavoura, encontro sempre alguém que se aproxima. Camponeses pobres, caçadores. Os homens já não me assustam. Eu os procuro, eles me esperam. Faço o que quero. Francisco insistia, me punha de sobreaviso. É perigoso andar pelo mato, tem cobra, gato-do-mato! Pobre Francisco, quanta ingenuidade.

[...] Trepava no cajueiro e a cada tiro dos caçadores eu fazia o eco e cantava. O que você está fazendo aqui, menino? Colhendo fruta. Você espanta a caça, volta pra casa! Não, só depois que você me mostrar o seu caralho! O meu José amaldiçoava os santos mas eu não desistia, sabia como fazer. Era a minha presa cotidiana. No emaranhado do cerrado eles cediam – muitíssimos – à minha submissão. Eu captava o desejo nos olhos deles, entre as coxas. Senhor José, deixa eu ver seu caralho! Palavras mágicas, terremoteavam as cabeças com desassossego e confusão. No cerrado o Príncipe reinava comigo, eu o servia. Com a boca, com o cu. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 42-43).

Segundo Cashdan, a entrada em um lugar desconhecido, como bosques e florestas, é precedida por um dilema: no caso de nossa heroína, o fato de ir só para a escola significava estar livre para exteriorizar sua feminilidade: “Escondido, me maquiava, chamava a atenção. Amarrava um lenço na cabeça como as camponesas do Nordeste. Às vezes punha até brincos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 42). Essa aparência se junta ao seu canto e às “palavras mágicas” que encantam as cabeças dos Josés, que cedem àquele ser encantado que reina junto com o demônio, que, como Príncipe, lhe concede o êxito desde que ela o sirva. Neste sentido, o bosque que oferece perigos – “Veado! Um dia desses te enfio a espingarda no cu e faço sair pela boca!” – oferece também proteção – “Mas os outros, a sós, eram todos meus Josés. Impediram, não permitiram” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 43) – para a sequência de seus encontros: “[...] foi assim que atravessei os meus quatorze, quinze, dezesseis anos. Centenas de encontros, reencontros” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 43).

A segunda etapa é o *encontro* marcado pela presença de um ente diabólico com o qual o herói ou heroína se depara e representa o obstáculo a ser ultrapassado para que a jornada seja bem sucedida (CASHDAN, 2000, p. 51). Em *Princesa*, tal obstáculo é representado parcialmente pela figura de sua mãe, Cícera, não porque ela encarne o papel da bruxa malévola, mas porque é ela quem não consegue dar proteção, entender

ou mesmo admitir que seu filho não fosse um “macho”, como ela desejava. Tal atitude se reflete no comportamento de Fernandinho que, para não chatear a mãe, acaba por ceder, pelo menos aparentemente, aos desejos de Cícera que “não se dava conta, não se resignava: Fernandinho quando crescer, vai ser oficial do exército, dizia”. E ele a deixou ir em frente com seu “delírio” para “não roubar-lhe aquela última esperança. Última brecha de dúvida” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 43-44). Por esse ângulo, Cícera não pode ser concebida como a bruxa demoníaca que persegue o herói, de modo que, Fernandinho, consciente disso, se pergunta: “Aldenor, eu – onde estava o erro? Nela? [Cícera] Em nós? Fora de nós?” Cícera vivia simplesmente: mulheres de um lado e homens do outro. E eu?” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 44). Na narrativa, a tentativa frustrada de ingresso nas Forças Armadas acionará a mudança de rumos da história: iniciam-se as fugas da protagonista em direção à busca da realização de seu desejo de mudança de sexo e de gênero, porque talvez, também no seu entendimento, ela somente seria aceita pela mãe se tivesse adquirido as formas femininas, se enquadrando, dessa forma, no pensamento dicotômico da mãe do “um” ou “outro”.

O papel de Cícera nestas fugas é central, o que fica patente em digressões do tipo: “Cícera vinha, eu fugia” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 72) ou a medição que ela faz da distância que se encontra da mãe: “[...] ganhava terreno, sempre mais ao sul do sítio. Mil quilômetros pareciam suficientes. Olhava para trás e fugia” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 72). Cashdan enfatiza que o encontro com a presença demoníaca na história força o herói ou heroína a “ficar cara a cara com tendências pouco saudáveis que habitam dentro delas mesmas, no momento em que transformam essas tendências em características concretas da bruxa” (CASHDAN, 2000, p. 53). Fernandinho foge dos olhares maternos porque também acredita que uma pessoa que ama os homens tem de ter a forma feminina e assim seria mais aceito pela mãe e pelos outros de Remígio, se se transformasse ao menos na “figura de uma mulher”. Isso fica patente na primeira carta que escreve à mãe:

Fugi porque não sou um homem. Não gosto das mulheres, nasci para amar os homens. Você não quer entender. Álvaro também não, todos em Remígio me olham torto. Não tive coragem de assumir diante de você. Quando minha vergonha acabar, volto. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 71-72).

Ao assumir para a mãe e para o restante da família que não tinha tido coragem de assumir sua sexualidade, Fernandinho afirma, mesmo que subliminarmente, que o problema ou o inimigo estava dentro dele mesmo que não conseguia se desvencilhar dos

ensinamentos maternos, de todo o receituário do Bem e do Mal que havia sugado dos seios de Cícera. Dessa forma, a bruxa pode ser concebida não na pessoa de Cícera, mas nas crenças, nos ensinamentos maternos que não conseguiam ir além do pensamento dicotômico.

Na busca de pôr um fim à sua vergonha, a narrativa se exposta para a terceira etapa, definida como *conquista*. Nesta jornada, o herói ou heroína mergulha “numa luta de vida ou morte com a bruxa, que leva inevitavelmente à morte desta última” (CASHDAN, 2000, p. 48). Nesta fase da narrativa o embate se dá com a quebra da resistência de Fernando, cujas formas masculinas são consumidas, primeiro, pelo uso de hormônios femininos e, posteriormente, como num embate final, por meio da cirurgia, bastante radical, nos seios – com anestesia –, e pelas injeções de silicone líquido – sem anestesia.

Uma felicidade contida pela espera infinita. [...] Uma mulher com pau, eu sei. Mas o que eles não vêem é o que não convém ver. E eu os ajudo. Dou garantias. Sei escondê-lo com habilidade e experiência sob a minissaia. Apertado em calcinhas elásticas. Minguado pelos hormônios. Amassado de tal modo que só quem procura encontra. (Sei que talvez não seja assim. Muitos sabem, percebem. Vêem e mesmo assim se comportam como se eu fosse toda mulher. E este “como se” para mim é muito. Talvez tudo. Embaraçados com a situação, a maioria prefere confiar na aparência convencional: peitos, bunda, tudo no lugar, então senhorita. Na praia e no restaurante. Para mim a vida é outra.). (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82).

Nos contos de fadas, como esclarece Cashdan (2000, p. 55), a morte da bruxa tem de ser horrível para “afugentar qualquer vestígio de maldade do eu” e, em *Princesa*, como é possível perceber, a morte é violenta – todo o processo de obtenção de dinheiro por meio da prostituição de rua e a própria cirurgia feita sem anestesia que proporcionou uma dor comparada à dor do parto, segundo a própria Fernanda. Mas a morte não é completa, pois a porção masculina de seu corpo não foi completamente anulada, ela foi ressignificada, ou seja, passou a ser um detalhe, quando antes predominava. O que morre é o pensamento dicotômico da protagonista: “Eu me sentia bem diante de Deus e dos homens. Na cabeça e no espelho: Fernanda, **transexual**” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82, grifo nosso). E como não se trata propriamente de um conto de fadas, a conquista será total somente quando a princesa encontrar o seu príncipe: “Um toque final, falta só um toque para completar. Será um amor que me fará decidir” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82). Os candidatos a tal sorte serão muitos no interior da narrativa sem resultados muito expressivos, porém, não mais pelo impedimento que ela outrora havia criado, mas pelo mesmo motivo que levara Cícera a

ser vista, ora sim ora não, como bruxa: uma sociedade que não aceita, que não tem coragem de dar voz e respeitabilidade aos que questionam a “normalidade”.

Mesmo assim a narrativa prossegue em direção à sua última etapa, a *celebração*, na qual temos “um casamento de gala ou uma reunião de família, em que a vitória sobre a bruxa é enaltecida e todos vivem felizes para sempre” (CASHDAN, 2000, p. 48). Em *Princesa* a celebração acontece não com um casamento de gala, mas em uma reunião familiar:

Todos esperavam Fernando, o que tinha ido embora. Mas eu não tinha mais vergonha, era Fernanda que voltava. [...] Você é meu filho? Mas eu te fiz homem! Chorou, se sentiu culpada. Culpou Deus, o diabo, por causa daquele capricho que tinha envolvido um inocente. Fernandinho, seu filho. Queria meu perdão. Tinha envelhecido, soluçava por causa da confusão. Depois decidiu, com o rosto seco e duro. Eu conhecia bem aquela expressão: Você está vivo, isso é o mais importante. Sim, estava **vivo**, ainda que de saias. Melhor assim do que bandido ou criminoso: a porta do paraíso não tinha sido fechada para mim. Perguntou se eu ia casar, se um dia poderia ter filhos. [...] Eu era **um conto de fadas**¹⁰⁵, todos queriam me abraçar. Para o sítio a minha metamorfose era um evento excepcional (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 93-95, tradução e grifos nossos)¹⁰⁶.

A celebração ocorre porque Fernanda finalmente já não tinha mais vergonha de se apresentar diante da mãe e de toda a família e amigos, que agora passam a vê-la e a aceitá-la como uma moça. Isso acentua a nossa interpretação de que a bruxa não tinha sido completamente derrotada, pois apesar de Fernanda ter a consciência de não ser uma mulher como as outras, mas uma mulher com pênis, e estar feliz com isso – trata-se no masculino, sem maiores constrangimentos, asseverando que era um homem com saias: “Sim, estava vivo, ainda que de saias” –, ela preferiu não radicalizar com a família, aceitando e gozando do fato de ser vista como uma mulher plena capaz de menstruar, ter filhos, ao não responder a essas perguntas, sempre disfarçando e mudando de assunto. O que importava é que ela era “um sonho”, um “conto de fadas” com final feliz,

¹⁰⁵ A tradução também pode ser “um sonho” ao invés de “conto de fadas”.

¹⁰⁶ No original temos: Tutti aspettavano Fernando, quello che se n’era andato. Ma non avevo più vergogna, era Fernanda quella che tornava. Avrei affrontato Cícera, Álvaro e Adelaide, le mie tre preoccupazioni. Tornavo da mia madre, ma non risalivo alla sorgente. Come il piccolo fiume che attraversa la mia terra avevo cambiato nome e corpo seguendo la discesa, l’onda lunga che l’unisce al mare. Dove sei maschio o femmina senza rimedio. Ed io finalmente ero Fernanda, né gay né omosessuale. Perché mia madre mi voleva militare? Cícera mischiava i semi, io non li sapevo separare. [...] sei mio figlio? Ma io t’ho partorito maschio! Pianse, si sentì in colpa. Se la prese con Dio, col diavolo, per quel capriccio che aveva coinvolto un innocente. Fernandinho, suo figlio. Voleva il mio perdono. Era invecchiata, singhiozzava per la confusione. Poi si risolse in volto asciutto e duro. La conoscevo bene quella sua espressione: Sei vivo, è questo l’importante. Sì, ero vivo, anche se indossavo una gonnella. Meglio così che bandito o criminale: la porta del paradiso per me non si sarebbe chiusa. Mi domandò se mi sarei sposata, se un giorno avrei potuto avere un figlio. [...] Ero una favola, tutti mi vollero abbracciare. Per il sítio la mia metamorfosi era un evento eccezionale. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 93-95).

visto que tinha deixado sua terra debaixo de rumores de “veadinho” e retornava acolhida e reconhecida como “Fernanda”.

Mas, como adverte Cashdan (2000, p. 56), os “finais de contos de fadas são efêmeros”, pois os “sentimentos e tendências que são subjugados por meio da morte da bruxa certamente retornarão” e, quando isso acontecer, “os contos de fadas estarão esperando para operar novamente a sua magia particular”. E é mais ou menos isso que acontece com *Princesa* quando da sua volta à Itália, depois da celebração na sua terra natal. A bruxa reaparece agora encarnada na figura da funcionária da pensão que, ao lhe subtrair o dinheiro guardado no cofre, lhe provoca a ira e a consequente tentativa de homicídio. Significativamente, a funcionária não é nominada, sendo identificada na narrativa apenas como “monstro”, “sapo”, “babona”, “bigoduda” ou “sapo maldito”. Mais significativo ainda é o fato de o narrador, ao descrever o momento da agressão, acentuar que golpeava o mundo ao esfaquear aquela “pobre-coitada”. Ou seja, mais uma vez a encarnação da bruxa demoníaca não é de fato o mal. Tal acontecimento, como sabemos, porta a protagonista para a prisão, para os “braços do demônio”. E assim o narrador dá fim à história que não corresponde a um final feliz. Porém, se pensarmos na continuação de sua vida no cárcere, parcialmente contada nas breves anotações de contexto, podemos aceitar que o desfecho da história é um tanto paradoxal: de um lado, o final é triste – deu errado – porque a heroína acaba na prisão, lugar onde desde o início da narrativa sua mãe lhe alertava para se afastar; por outro, é na prisão que ela vai conhecer a solidariedade, a amizade, tendo a oportunidade de se contar ao mundo e, ao fazê-lo, emergir como sujeito: Fernanda e transexual.

Enfim, dado o contexto em que se dá pelo menos parte da história de *Princesa*, e intrinsecamente o de seus coautores, e levando-se ainda em consideração toda discussão em torno da pergunta: quem é o narrador da história em epígrafe? A dúvida deve permanecer para aqueles leitores cujo “horizonte de expectativas” vem sendo, desde longas datas, plasmado pela leitura de autobiografias produzidas no esquema literário mais tradicional, que pressupunha uma correspondência de identidade entre o autor, o narrador e a personagem. Como bem observou Vargas Llosa (apud PAIVA, 1986, p. 5), “Existe um elemento muito difícil de ser captado por um leitor médio: o narrador de uma história não é nunca o autor. É sempre uma invenção”.

Embora *Princesa* se constitua uma obra, por assim dizer, do nosso tempo, o narrador do referido texto está muito próximo, em alguns aspectos, do narrador

tradicional, o que pode parecer paradoxal, mas, como tivemos a oportunidade de ver com Benjamin, um narrador não faz apenas um relato, como costuma fazer a informação jornalística, ele conta uma história informando ao leitor/ouvinte em que circunstâncias tomou conhecimento dos fatos, pressupondo, desse modo, que a história a ser narrada resulta da experiência de vida vivida por ele e, no caso de *Princesa*, por eles, o que nos leva a concluir que o narrador da obra é inquestionavelmente produto de três subjetividades que se encontram, se reconhecem e se unificam. A diferença, aqui, é que o narrador não resulta mais de experiências vividas por um único sujeito, como em Benjamin, mas por três sujeitos, e sujeitos, diga-se de passagem, unidos na tentativa de juntar pedaços de suas identidades esfaceladas.

Para concluir, já que falamos dessa posição mais tradicional do narrador na (auto)biografia objeto desta pesquisa e das identidades fragmentadas dos seus autores, convém elencar algumas observações de Verena Alberti acerca do gênero. Por um lado, a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também “dá notícia” “da profunda desorientação de quem vive”, aproximando-se do “romance” nesse aspecto (BENJAMIN apud ALBERTI, 1969, p. 60). Do outro lado, observa Alberti (1969, p.), “ela também difunde e exemplifica a experiência do autor, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a ‘narração’, (in)forma, aconselha e ensina o ‘ouvinte’”. O paradoxo do qual tínhamos falado antes se instaura aqui, exatamente no fato de a autobiografia se constituir uma manifestação discursiva “típica” da modernidade e conviver harmoniosamente com um discurso por assim dizer mais “arcaico”, a narração, o que pode ser explicado, segundo Alberti, pelo que se convencionou chamar “paradoxo da modernidade”. Todos esses elementos, presentes em *Princesa*, fazem dessa escrita, também paradoxal em muitos aspectos, uma obra singular, construída a partir de três pontos de vista singulares, mas que, no plano da narrativa, se querem únicos.

3.5 - Fernanda, Deus e o Diabo

Em setembro de 1994 o professor Alessandro Portelli organizou um encontro dentro das dependências da Università degli Studi di Roma “La Sapienza” para a apresentação de *Princesa*, com a presença de seus autores. Neste evento Maurizio

Jannelli e Fernanda Farias de Albuquerque tiveram a oportunidade de falar principalmente sobre a construção, o caminho escolhido, o diálogo entre eles para a feitura do livro que em poucos meses de existência já tinha se tornado um sucesso de público e de crítica¹⁰⁷. Este evento está parcialmente documentado no primeiro número da *Rivista Caffè* no qual aparecem, além de algumas falas dos escritores, alguns poucos manuscritos da obra. Sobre este encontro, Portelli, em um artigo que relaciona a literatura afro-americana com a nascente literatura migrante italiana, observou que

Nem ela [Fernanda], nem os profissionais da mídia, nem aqueles intelectuais (dentre eles também eu) que tinham dado destaque ao livro e à sua história, tinham se dado conta de quanto profunda fosse a fragmentação. Todos raciocinavam como se Fernanda fosse Princesa, quando era ainda, e, sobretudo, Fernanda. (PORTELLI, 2004, tradução nossa)¹⁰⁸.

A observação de Portelli para nós é pertinente na medida em que revela a confusão que se faz entre a pessoa física e o personagem construído na narrativa que conta uma história de vida vivida, no caso, da autora. Se, para o leitor comum, o fato de existir uma fonte, um documento que ateste a veracidade dos fatos narrados, é motivo para assegurar o sentimento de realidade do texto, mesmo quando se trata de um romance, uma peça teatral ou uma película cinematográfica, não é de admirar o fato de o crítico e professor de literatura ter se surpreendido ao constatar que ele mesmo enxergava Fernanda, a autora, pessoa física, como a protagonista do livro, Princesa. Isso porque o professor, por um instante, esqueceu que *Princesa*, apesar de contar a história da coautora, é uma composição verbal, que apesar de sugerir uma certa atmosfera de realidade, é uma síntese de palavras que, como lembra Antonio Candido (1981, p. 53-80), “está sujeita antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes” que permitiram fazer com que a personagem parecesse tão real.

Neste mesmo evento Fernanda (apud PORTELLI, 1994, p. 2) afirma que o livro é uma “bela escritura” no qual o leitor “encontrará um pouco de sentimento porque é uma história de realidade”, enfatizando assim o seu desejo de contar os fatos que compuseram a história de uma “vida transexual” vivida no interior de uma sociedade

¹⁰⁷ É importante salientar que neste momento ainda não existia a canção homônima de Fabrizio De Andrè e Ivano Fossati, inspirada no livro *Princesa*.

¹⁰⁸ “Né lei, né i media, né quegli intellettuali (tra cui anch’io) che avevano dato risalto al libro e alla sua storia si erano resi conto di quanto profonda fosse la frammentazione. Tutti ragionavano come se Fernanda fosse Princesa, quando era ancora, e soprattutto, Fernanda.” (PORTELLI, 2004).

que não consente o direito de existência plena “às pessoas do terceiro sexo, ou pessoas do terceiro, digamos, mundo” (PORTELLI, 1994, p. 2). Maurizio Jannelli (apud PORTELLI, 1994, p. 2), por sua vez, aproveita a oportunidade para esclarecer que Princesa se trata de uma “construção”, de um “personagem”, e que “a pessoa é muito mais complexa que o texto”, pois este é “algo que vai além de nós, de fato é uma escritura, uma construção”. Estas reflexões do coautor vão ao encontro dos pressupostos de Candido segundo os quais mesmo quando a matéria narrada corresponda à realidade, deverá organizar-se dentro de uma estrutura coerente para que ela pareça como tal aos olhos do leitor. Em suma, Candido (1981, p. 58) afirma que na vida a noção que temos a respeito de um outro ser é elaborada de modo sempre incompleto e fragmentário e que por isso, necessariamente, quando temos de transpor essa vida para uma narrativa, é preciso que se faça uma simplificação que pode consistir em “uma escolha de gestos, de frases, de objetos significativos”, que marcam a personagem sem que isso diminua necessariamente sua “impressão de complexidade e riqueza”.

Jannelli, o sociólogo, foi o primeiro leitor da história narrada por Fernanda e, posteriormente, o organizador de suas experiências fragmentadas, dando sentido ao que emergiu da memória da coautora de forma caótica. Essa leitura, de todo o material recolhido, o leva a buscar outras referências textuais que, somadas à sua cultura, sua mundivivência, gotejam na construção da personagem, que nem por isso deixa de ser verossímil à história narrada inicialmente por ela com o auxílio de Giovanni Tamponi. O coautor afirma que narrar a vida de Fernanda em forma de um livro tinha se tornado para ele um jogo ou uma brincadeira que o levou a ler, além de Guimarães Rosa, “Baudrillard, Roland Barthes, isto é, a fazer uma série de viagens para depois escrever, com muita sorte, duas linhas” (JANNELLI apud PORTELLI, 1981, p. 4). Assim, neste processo de escrita, ele demonstra que teve a liberdade de usar a sua imaginação, respaldado pela relação de amizade com a protagonista, e se colocar nas vestes dela, o que o levou a entrar clandestinamente no texto. No processo de montagem, de escolha de léxico, de estilo, de assunção de papel, de empatia com a protagonista, ele empresta sua pena de escritor para recriar poeticamente a trajetória de vida de sua amiga Fernanda. Dessa forma, a personagem Princesa resulta de um jogo de palavras, de uma teia de descrições subjetivas, de metáforas, de comparações e tantas outras funções de linguagem de modo a provocar questionamentos no receptor da mensagem contida não só no livro, mas no seu prefácio. O relato de vida é feito, mas de maneira que a

mensagem tenha de ser decifrada e, nesse processo, Maurizio Jannelli cumpre o seu papel de escritor-escrevente, como proposto por Roland Barthes (2007), ao dar as formas finais à escritura, contando os fatos ocorridos na vida de Fernanda, observando o estilo, a estética, a arte.

Como visto acima, Maurizio Jannelli compara sua reescritura com uma viagem e, de fato, a história contada trata de viagens. A primeira é a viagem pelo próprio corpo da protagonista na qual ocorre a transformação de um corpo masculino em direção a um mais próximo do feminino e a segunda, a viagem propriamente dita, ou seja, as fugas da protagonista por várias cidades brasileiras até chegar à Europa. O uso da metáfora da viagem tanto para a escritura do livro quanto para a história que é contada nos sugere pensar nos trânsitos, nos deslocamentos, na superação de fronteiras, mas também nos encontros, descobertas, desencontros, misturas, relações e, porque não dizer, nos sonhos. As viagens também transformam o modo de estar no mundo e de como se posicionar em relação a ele. Nesse sentido, *Princesa* significa também a viagem de um sujeito que transita entre o conservadorismo, binário, excludente, heteronormativo, e o sujeito que encontra o seu lugar no trânsito, no devir, para além das fronteiras – tanto as do corpo, e conseqüentemente as de sexo, gênero e sexualidade, como a espaço-temporal. A personagem Princesa está em constante movimento, desconstruindo-se e construindo-se no decorrer da narrativa, de modo que é neste processo de se “fazer” como sujeito que reside a força expressiva da personagem. Um processo doloroso e muitas vezes traumático causado pela resistência de Princesa em se identificar e em representar o papel que lhe fora designado à sua revelia em determinados momentos de sua trajetória de vida.

A viagem começa no interior da Paraíba, nas cidades de Remígio e Alagoa Grande, locais em que na idade de seis anos o menino se dá conta da discrepância entre o seu sexo biológico e a sua espontânea representação de gênero, que, nos moldes de uma sociedade heteronormativa, deveria corresponder à de “macho”, heterossexual. A construção da personagem começa a partir das primeiras linhas do texto, atrelada à simbologia animal, como numa espécie de bestiário. Fernandinho se define nas linhas iniciais da escritura como uma vaca: “Eu era a vaca” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 26). O animal do sexo feminino denota o papel passivo do menino nas brincadeiras eróticas feitas com seus amigos que, contrariamente, são identificados com animais masculinos como o “touro” e o “bezerro”, denotando respectivamente o “macho adulto”

e o “filhinho mais novo”.

Ao atentarmos para obras como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, ou mesmo para outros livros da literatura brasileira, como *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, e *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, somente para citarmos alguns, fica claro que no sertão, a observação da vida sexual dos animais era muito comum, servindo de fonte de inspiração¹⁰⁹ para a iniciação da sexualidade dos meninos do interior do país e mais especificamente no Nordeste brasileiro. Prática que começa desde os tempos da monocultura açucareira, nos engenhos, e que se estendeu no decorrer dos séculos. A este propósito Gilberto Freyre (2006, p. 455) afirma que, nos engenhos, os meninos antecipavam-se sempre na “atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os moleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata”.

Dessa forma, o fato de a iniciação sexual dos meninos ser inspirada na observação direta das práticas sexuais dos animais não se constitui uma novidade no cenário nordestino, porém, é a partir daqui que os autores vão começar a construir uma imagem de Princesa, a protagonista, relacionada à besta maior: o diabo. Antes disso, porém, devido ao contexto no qual predomina o modelo patriarcal, heteronormativo, Fernandinho se verá perseguido e identificado por um insulto também emprestado do mundo animal: “veado” ou “veadinho”. Tal insulto marcará o seu diferencial em relação aos seus amigos, pois se era normal que os meninos fossem precocemente iniciados na vida sexual, a fim de marcar a sua masculinidade, Fernandinho vem identificado como aquele que corre na direção contrária: um menino que desde a infância já manifesta o desejo pelos companheiros do mesmo sexo e que, por isso, é tido como homem-fêmea.

A diferença no uso da simbologia animal ocorre quando o menino se dá conta de que ser um “veado”, aos olhos da sua comunidade, constituía um insulto violento, que o rebaixava em relação aos seus pares, assim como em relação à sua mãe, que lhe aplicava imensas surras. O menino não entendia ainda o que era pecado, mas o associava àquela palavra “venenosa como coral, cobra do deserto” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.

¹⁰⁹ Em *Menino do Engenho*, de José Lins do Rego, o protagonista Carlinhos recorda-se que os animais ofereciam “uma aula pública de amor” (REGO, 1986, p. 79) e que, por conta disso, a curiosidade sobre o sexo era despertada precocemente: “No cercado dos engenhos o menino se inicia nestes mistérios do sexo, antecipando-se por muitos anos no amor” (REGO, 1986, p. 79). Dessa forma, o narrador revela que em sua infância “Tínhamos as nossas cabras e as nossas vacas para encontros de lubricidade. A promiscuidade selvagem do curral arrastava nossa infância a experiências de prazeres que não tínhamos idade para gozar” (REGO, 1986, p. 79).

33) e, por isso mesmo, decide perguntar à mãe a razão de as suas surras serem maiores do que aquelas aplicadas em seus companheiros de brincadeira, obtendo a seguinte resposta: “Porque eu quero criar um filho e não um malandro. Se fizer a coisas do diabo, vai para a prisão e para o inferno!” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 32). Estas eram as palavras sentenciadoras da mãe. Na verdade, Fernandinho apanha porque está transgredindo um dos pilares da masculinidade: o fazer-se de mulher para os amigos. O historiador George Mosse, ao falar sobre racismo e homossexualidade, em uma entrevista concedida a Enzo Cuoco, da *Rivista “Sodoma”*, afirma que

A confusão entre os sexos é considerada como um ataque contra a sociedade como um todo. Desde a Idade Média, e em maior grau no século XIX, uma das acusações contra os homossexuais foi aquela de assumir o papel feminino no ato sexual. A confusão entre os sexos e entre os correspondentes papéis econômicos e sociais que dela derivam é completa (MOSSE, 1984, tradução nossa)¹¹⁰.

Assim, ao trair sua masculinidade manifesta, Fernandinho estava, segundo sua mãe, deixando de traçar o caminho correto para se tornar um homem que andava a passos largos em direção à malandragem, algo que significa abrir mão de ser uma pessoa respeitável, pois “Historicamente a respeitabilidade se baseia sobre um certo tipo de divisão entre os sexos e se difunde junto à ideia do macho, da superioridade masculina”, entendida como “superioridade heterossexual” (MOSSE, 1984)¹¹¹.

Em última instância, Cícera justifica suas posições em relação à educação dada aos filhos fundamentada nos preceitos morais da Igreja Católica, frequentada assiduamente por ela. A Igreja, baseada no *Gênesis* bíblico, defendeu e divulgou o mito fundador da espécie humana, aliás, o mais fortemente difundido nas sociedades ocidentais, segundo o qual a mulher e o homem ocupam posições hierárquicas bem definidas e imutáveis: o homem definido como superior por tomar para si a missão do trabalho e assim prover a família, e a mulher vista como inferior por dever obediência ao homem e por ser estigmatizada pela sua função meramente reprodutora.

No contexto de uma pequena cidade rural do interior do Brasil, nos anos setenta do século passado, a Igreja ainda é um importante braço auxiliar na educação das

¹¹⁰ “La confusione fra i sessi, quindi è considerata come un’attacco contro l’intera società. Dal Medio Evo in poi, ed in misura maggiore nel XIX secolo, una delle accuse contro gli omosessuali è stata quella di assumere il ruolo femminile nell’atto sessuale. La confusione fra i sessi e fra i corrispondenti ruoli economici e sociali che ne derivate è completo” (MOSSE, 1984).

¹¹¹ “Storicamente la rispettabilità si basa su un certo tipo di divisione fra i sessi e si diffuse insieme all’idea del maschio, della superiorità maschile. Superiorità maschile significa superiorità eterosessuale”. (tradução nossa)

crianças e, conseqüentemente, na consolidação dessa representação de gênero, concebida como única, imutável, natural, moralmente aceita e imprescindível para a formação de uma sociedade respeitável. Destarte, não por acaso Cícera, na sua condição de viúva e convicta de não querer contrair outro matrimônio, se apoia nos valores perpetuados pelo catolicismo com a intenção de levar o filho a trilhar um caminho que o distanciasse de um futuro desonesto e desonrado. Portanto, Fernandinho vai à missa, porque “Na terra tem a igreja e a prisão. Quem vai à igreja vai para o céu, quem vai para a prisão vai para o inferno. Cícera me queria no céu e me levava à igreja” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 39). Em linhas gerais, baseado nos dez mandamentos, o pároco da igreja local “aperta” o jovem Fernando no confessional:

- Você rouba?
- Sim, uns trocados.
- Calunia?
- Não, não difamo ninguém.
- Briga?
- Sim, às vezes na escola.
- Faz coisa suja?
- Não!
- (mentia, não entendia)
- Tem algum pecado que você não consegue confessar?
- Não!
- Como penitência tive que rezar dez pais-nossos, dez ave-marias, dez salve-rainhas. A segunda vez foi diferente:
- Você rouba?
- Sim, uns trocados.
- (na feira comprava esmalte e batom mas guardei segredo)
- Faz coisa suja?
- (fiquei vermelho de vergonha)
- Fala! Você tem o que confessar mas não confessa! Faz coisa suja?
- Sim, faço.
- Com seus amiguinhos ou com suas amiguinhas?
- Vou com os meninos.
- Você se faz de mulher para seus amigos?
- Sim, me faço de mulher para eles.
- Se você repetir isso, vai para o inferno!
- Triplicou a penitência: e dentro de uma semana quero você novamente no confessional (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 40).

Neste questionário feito pelo padre ao menino, podemos identificar dois pontos importantes. Na primeira confissão, Fernando responde que não havia feito nenhuma “coisa suja” por não entender a pergunta. Ele não associa suas “brincadeiras” com os amigos a algo que seja condenável, por isso não confessa. Na segunda confissão, o menino já tinha uma relativa noção do que era pecado, devido principalmente às surras aplicadas por sua mãe e, desse modo, admite que se faz de mulher para os seus amiguinhos. Apesar de a *Bíblia* não hierarquizar os pecados, como se pode constatar em

1 Coríntios 6:9-10¹¹², e Fernandinho ter aumentado somente um pecado em relação à confissão anterior, o pároco lhe triplica a pena, o que demonstra o quanto era necessário incutir na cabeça de todos os fiéis as representações de gênero hegemônicas a fim de manter a estabilidade social. A punição triplicada e a intimação de retorno do menino ao confessionário dentro de uma semana demonstram o importante papel das instituições eclesásticas na construção social dos sexos via disciplinarização, controle dos corpos e do desejo, fazendo-o por meio da expiação do pecado, das rezas penitentes e da exposição pública do “pecador”:

Se há um diabo no meio de vós, que se retire! Eu tinha certeza, o diabo era eu. Fiquei de todas as cores. Ele me fixou do púlpito, calou a algazarra dos machos. A calamidade se abatia sobre mim e enchia de insultos até mesmo a igreja, onde eu marcava encontros secretos e pecados no rio. “Se há um diabo no meio de vós, que se retire!” Ele fez o sinal-da-cruz, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, e iniciou a Santa Missa. Saí da igreja de cabeça baixa (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 41).

Desse modo, Fernandinho é mais uma vez punido severamente por transgredir os limites das funções do homem e da mulher e, por esse motivo, é considerado uma ameaça para a sociedade que o achincalha, o exclui, o agride e o violenta física e moralmente:

Na mesma noite João Paulo me pegou pelo pescoço e me arrastou para o mato: Estou de pau duro, pau de homem grande, veadinho! Os outros viam e ouviam. Gargalhavam. Não, com você não quero! [...]. Mas ele me pegou pelo pescoço e me resignei a sucumbir na chacota, nos gritos, no entusiasmo animal. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 40).

Em uma sociedade assim constituída, na qual os comportamentos considerados desviantes devem ser expurgados da vida social, é pertinente visualizar nos relatos de *Princesa* a hipocrisia daqueles que secretamente o tomavam por amante, mas, que na vida pública cotidiana, o rechaçavam. Paradoxalmente, essa se torna a arma do menino ao perceber que poderia se livrar de situações desagradáveis ao simplesmente ameaçar contar os segredos daqueles que têm uma imagem a zelar: muitos deles eram pais de família e pessoas respeitáveis na cidade, como era o caso de João Paulo da citação acima, que só não estuprou Fernandinho porque este, em um “lampejo de ódio”, ameaçou:

[...] conto tudo a sua mulher, seus filhos! Ele grunhiu umas palavras, o porco: Se você fizer isso eu te mato. Três pauladas no meio das costas me

¹¹²“9. Não sabeis que os injustos não herdarão o Reino de Deus? Não vos deixem enganar: nem imorais, nem idólatras, nem adúlteros, nem os que se entregam a práticas homossexuais de qualquer espécie, 10. nem ladrões, nem avaros, nem viciados em álcool ou outras drogas, nem caluniadores, nem estelionatários herdarão o Reino de Deus” (1 Coríntios 6: 9-10).

derrubaram no chão. Era certo, ele teria me matado (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 41).

Situações de violências físicas e psicológicas sofridas pelo(a) protagonista são uma constante durante toda a narrativa. No ambiente escolar não se deu de outra forma. A escola, embora já livre da tutela da Igreja, continua a transmitir os valores morais da instituição eclesiástica e, sobretudo, a repetir os pressupostos das representações de gênero nas quais predomina a hierarquia patriarcal: “o macho adulto branco sempre no comando, e o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo”, como Caetano Veloso (1989) resume na canção *O Estrangeiro*.

A Escola Municipal perto do sítio onde Fernandinho morava é descrita como uma “confusão de trinta, quarenta crianças, entre nove e dezesseis anos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 35) divididos em duas classes por dois professores: Izael Diaz e Maria Nazareth Monteiro. Como todas as crianças eram da região, o menino desde sempre se tornou alvo predileto de piadas, brincadeiras, difamações e todo o tipo de violência vindas em sua direção e que partiam não somente dos colegas, mas também de “seu Diaz”, o referido professor:

[...] seu Diaz, o senhor viu o Fernandinho? Anda feito mulher! Rildo gritava feito maluco. Izael Diaz me chamou: Fernandinho, ande, mostre para a gente como você anda! Fiquei vermelho de vergonha, mas dei meu show. Viu, professor? Anda feito mulher, feito veadinho! Eh, meninos, quando Fernandinho for grande vai para São Paulo ou para o Rio – dinheiro fácil para ele!, dizia Izael Diaz, o professor, e todos gargalhavam (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 35).

Pierre Bourdieu, ao analisar a Escola como uma das instituições encarregadas de garantir a ordem dos gêneros, constata que, apesar da democratização do acesso à educação, persiste a sexualização dos cursos, carreiras e disciplinas, de modo que, por exemplo, nos departamentos mais cotados, as moças estão bem menos representadas e são “direcionadas sobretudo para as especializações tradicionalmente consideradas ‘femininas’ e pouco qualificadas [...] ficando certas especialidades (mecânica, eletricidade, eletrônica) praticamente reservadas aos rapazes” (BOURDIEU, 2003, p. 111). No rastro do sociólogo podemos deduzir, calcados nos comentários do professor Izael Diaz que, para pessoas como Fernandinho – que se encontram na fronteira dos gêneros e que abrem mão do modelo hegemônico de masculinidade no contexto de uma comunidade rural na qual um dos requisitos para o trabalho mais imediato é a força bruta, somada ao vigor físico para a lida no campo –, o único caminho é emigrar para grandes cidades brasileiras na qualidade de profissional do sexo.

O professor Diaz exclui qualquer possibilidade de existência futura do garoto na cidade, pois pessoas como Fernandinho pagam o preço de não serem portadoras da chamada respeitabilidade e, portanto, devem ser expulsas dos espaços públicos a fim de não perturbarem a ordem da chamada divisão sexual do trabalho (FOUCAULT, 1985). Neste contexto, no qual a escola é mais uma instituição mantenedora, defensora e divulgadora das representações de gênero hegemônicas, é possível imaginar o mal-estar que a presença de Fernandinho causava: “Os comentários corriam e eu os captava. *Não podemos continuar a manter na escola um menino que se comporta como mulher* (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 37). E, conseqüentemente, a escola só conseguia diagnosticar a raiz de tal “problema” pelo mesmo viés patriarcal: “É assim porque não tem um pai que faça ele virar homem” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 37).

Dessa forma Fernandinho cresce dentro de um discurso secularmente instituído no qual o seu desejo por meninos é associado a algo pecaminoso, fora da moral legitimada e normatizada. As surras ministradas pela mãe, as penitências exageradas prescritas pelo padre confessor, a zombaria do professor Izael Diaz no contexto escolar, o diagnóstico do médico que faz o menino prometer, após constatar sua incursão no “mundo do pecado”, nunca mais “se deixar encapetar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 35), vão levando Fernandinho a acreditar que ele, num primeiro momento, é regido pelo Príncipe das Trevas.

A figura do diabo passará a acompanhar a construção da personagem que, se como dito acima, começa a se sentir instrumento dos desejos do demônio, num segundo momento se identificará com o próprio, embora no final, de forma burlesca, tente se desvencilhar do Dito em busca de uma conciliação com Deus. Nesse sentido, não podemos deixar novamente de lembrar as palavras do coautor que, ao ler os manuscritos da coautora, afirma que os demônios saltavam da escritura de Fernanda e preenchiam a sua pequena cela. O diabo, segundo ele, “estava presente de forma generalizada em cada página escrita de Fernanda”, o que o levou a ler *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e a constatar ali que “o diabo é uma figura fundamental da cultura nordestina” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4). Dessa forma, o demônio entra na narrativa de *Princesa* com uma visão conjugada entre a figura do diabo construída no âmbito da cultura erudita e aquela vigente na cultura popular, como veremos adiante.

Embora a existência da figura diabólica já existisse em outras culturas e

anteriormente ao cristianismo, interessa para o nosso recorte sua construção a partir da Idade Média, mais especificamente com a *Suma Teológica*, de São Tomás de Aquino, segundo a qual o diabo tem uma “substância espiritual” dotada de grande inteligência, capaz de penetrar o pensamento e dirigir a vontade de homens e de mulheres, assim como de fascinar a imaginação:

[...] não havendo diminuído na mínima parte a sua grande inteligência, conhece a fundo a origem das causas naturais... e está em condições de fazer muitas coisas superiores ao engenho humano. Seu poder é tão grande que não há na Terra nenhuma força em que possa ser comparada (AQUINO apud NOGUEIRA, 2002, p. 54).

E, a partir daí, o diabo torna-se mais respeitado e poderoso do que nunca, segundo Carlos Roberto Nogueira (2002, p. 52), pois a imagem bestial criada pelos teólogos intensificou o medo e a desconfiança de que o diabo reinava em qualquer lugar, reforçando a ideia de pecado e levando as pessoas a se confessarem na tentativa de expiar suas culpas e obter a salvação. Essa pedagogia do medo trazia um sentimento de angústia para as pessoas a partir do momento em que se difundiu o pensamento de que o demônio tinha o poder de entrar nos corpos das pessoas e assim internalizar o pecado. Satã torna-se então “o arquí-inimigo, dotado de numerosos e apavorantes poderes frente aos quais o homem está totalmente indefeso, a não ser pelos avisos de Deus e a constante ajuda externa dos ministros da Igreja” (NOGUEIRA, 2002, p. 56).

A crise geral do feudalismo e seus desdobramentos, como a peste negra que dizimou cerca de um terço da população europeia; a interminável Guerra dos Cem Anos entre França e Inglaterra; a decadência moral do Papado e a consequente Reforma Protestante de Lutero, dentre outros catastróficos acontecimentos, ajudou a intensificar a elaboração, pelos teólogos, de hipotéticas explicações acerca da origem de novos e mais terríveis acontecimentos que aqueles acima expostos.

Dessa forma, o início da Idade Moderna é marcado por um grande medo do demônio e todo o mundo é submergido na obsessão diabólica que acaba por assumir duas formas principais: de um lado, as imagens demoníacas e, do outro, uma teia de discursos que descrevem o modo como o “tinhoso” armava suas armadilhas e tentações a fim de levar os seres humanos à perdição. E é no apogeu de sua fama que essa imagem do diabo chega ao Brasil, trazida pelos colonos portugueses, ou como diz Nogueira (2002, p. 99), num momento em que “os demônios tudo podem e sua presença nos discursos religiosos é muito maior que a de Deus”. Esta visão de mundo dominante na

Europa, de que o diabo tudo pode, se verá refletida na colonização brasileira por meio da difusão do processo de demonização que, além da natureza local, atingiu também índios, colonos, negros, mulheres e judeus convertidos.

A imagem do diabo vinda com a colonização portuguesa para terras brasileiras transitou entre a representação exterior do demônio infernal e o demônio popular. O primeiro tem como característica ser uma entidade externa ao homem que lhe invade e toma posse de sua alma e de seu interior. Já o segundo se apresenta como um “personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que o que afirma a Igreja” (NOGUEIRA, 2002, p. 98), e por isso mesmo, pode muitas vezes ser logrado. E este processo de demonização de caráter histórico e cultural implicará “na formação da consciência mágico-supersticiosa da sociedade rural sertaneja” (ANDRADE, 2011, p. 41) que se apresenta como uma espécie de vestígio do passado em vários textos literários de diferentes épocas¹¹³ e também no universo de *Princesa*.

Em *Princesa*, a primeira manifestação dessa herança da colonização do Brasil no imaginário popular se dá quando Fernandinho pede para continuar dormindo com a mãe, pois à noite sempre tinha pesadelos com o “Homem Preto”:

Quando o insulto passa a acompanhar meu nome, ela [Cícera] começa a sussurrar, ao entardecer, depois da Ave Maria: Agora você já é grande, porque não dorme na cama de Aldenor? Não, por favor, lá eu sonho com a floresta. Tem um cachorro que me morde, o Homem Preto que bate em mim. São estórias do seu espírito, ela me tranquilizava. Quando você dorme, ele sai viajando e vê e ouve muitas coisas. Depois volta e te conta. Assim são os sonhos. Coisas bonitas e coisas feias. Quando a onça te assustar e o Homem Preto te maltratar, cubra o corpo com a camiseta. Não durma nu e você não terá medo. Mas não deixe o espírito se zangar, senão ele não volta mais, e então você corre perigo. Vêm doença e morte. Eu fazia pipi na cama, me benzia frente e costas com o sinal da cruz, sonhava com a floresta. Continuei molhando os lençóis e a dormir com ela até os quatorze anos. Vestido com a camiseta e o pesadelo do Homem Preto, até hoje (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 27).

O relato de *Princesa* sugere que a partir do momento em que seu nome passou a ser associado ao epíteto “veado”, o que denotava sua orientação sexual desviante, o menino revela à mãe estar sendo atormentado por pesadelos. Em seus incubos vêm referidas a presença de animais como o cachorro e a onça, e um homem de cor negra num ambiente sugestivamente fechado e escuro como a floresta. Essas referências

¹¹³ Dentre alguns destes textos podemos citar: **O Cabeleira**, de Franklin Távora; **Dona Guidinha do Poço**, de Manuel Oliveira Paiva; **Os Sertões**, de Euclides da Cunha; **Grande Sertão: Veredas** de João Guimarães Rosa.

podem ser nitidamente relacionadas às muitas imagens que o demônio adquiriu nas iconografias e nos discursos teológicos a partir da Idade Média europeia. Segundo Nogueira (2002, p. 69), o diabo poderia adquirir qualquer forma, animal ou humana, porém a que ocupa lugar de destaque nos relatos da sua aparição é a forma de cão. Da mesma forma o autor salienta que independentemente da forma, Satã, o Príncipe das Trevas, é frequentemente negro ou escuro.

A mãe, ao tranquilizar o filho, explica sucintamente, segundo a sua visão, o embate entre o Bem e o Mal que se instala na vida de todo e qualquer ser humano. Tal embate reproduz parte da mentalidade fundada nos preceitos dos demonólogos medievais, segundo os quais cada homem possui o seu anjo de guarda e pelo menos um demônio para tentá-lo (NOGUEIRA, 2002, p. 75). Daí, sem citar o seu refrão preferido, ela deixa entender ao filho que ele deve fazer as coisas boas para que o espírito bom não se zangue e o abandone, pois, caso contrário, se dará a vitória do espírito ruim que culminará com doenças e morte. Dessa forma, Cícera reitera a pedagogia do medo na educação de seu filho a fim de evitar que ele se desvie do caminho dos “bons”.

O que se apresenta para Fernandinho, tanto nos sonhos/pesadelos como no plano da realidade, é um mundo com configurações precisas do que é bom e do que é mau. Todos somente apresentam para ele um mundo de certezas absolutas sem deixar qualquer espaço para a dúvida: meninos brincam com meninos; meninos que brincam com meninas não podem se casar com o príncipe encantado; a escola é feita para meninos e meninas biologicamente identificados e, assim como na Igreja, devem se organizar de modo que estejam “Homens de um lado, mulheres do outro” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 39).

Neste cenário, Fernandinho, depois dos oito anos de idade, seguirá o seu instinto consciente de estar entrando na “carreira de pecado” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 36) e, portanto, regido pelas forças do diabo. No plano da narrativa, temos algumas indicações de que a protagonista se vê como uma aliada do demônio, pois a vinculação da entidade demoníaca ao pecado foi “traço marcante da Era Moderna tanto na Europa quanto no Brasil colonial” (ANDRADE, 2011, p. 67) e esse pensamento sertanejo “intensamente marcado por uma visão teológica, proveniente do passado cultural” (ANDRADE, 2011, p. 68), mostra-se ainda vivo na narrativa de *Princesa*. A começar pelo fato de que Fernandinho prefere ir sozinho à escola, enveredando por um caminho perigoso e ermo, concebido pela mentalidade rural sertaneja como o caminho que leva à

“morada de demônios” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 28).

O sertão, como já dito neste trabalho, é tido como *locus horrendus* desde o princípio da interiorização do Brasil. Tal visão começa a ser construída por viajantes, missionários e cronistas que descreveram os terrores vivenciados ao se aventurarem a adentrar o território nacional, principalmente ao se depararem com aspectos físico-naturais hostis que os fizeram acreditar que tanto a terra quanto a natureza brasileira estava “assolada sem trégua pela presença demoníaca, ou endemoninhada ela mesma” (SOUZA, 1986, p. 32). O sertão descrito em *Princesa* é configurado como a “morada de demônios, bandidos e santos – não queima tudo na fixidez do deserto. Terra esfarelada, passos que afundam na poeira, pedras, mata de espinhos e aridez” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.28-29), ou seja, uma terra de refúgio para aqueles que não querem ou não se adaptam à vida em sociedade ou querem desafiar o Tinhoso, como é o caso dos santos. Não por acaso, Aldenor, irmão de Fernandinho, quando ousa dizer à mãe que ela estava criando “um homem-fêmea”, é diagnosticado como louco pela matriarca e pelos médicos e, após idas e vindas do hospital, desaparece, levando os camponeses a afirmarem que ele foi para a caatinga, lugar “onde a terra se esfarela em poeira, enterra os passos e seca as gargantas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.41). Mais uma vez se faz presente no imaginário sertanejo a ideia de sertão como *locus horrendus* e como destino de pessoas que não se encontram dentro do padrão de comportamento vigente, como era o caso de Aldenor, identificado como louco.

Na história ocidental, atitudes que fugiam aos padrões socialmente instituídos e normalmente aceitos, eram muitas vezes interpretadas como uma forma de manifestação demoníaca “devido à característica central atribuída ao Demônio que era a desobediência ao poder centralizador, visto que a pluralidade democrática da alteridade era negada” (FIM WICKERT, 1998). Aldenor desafia a autoridade incontestada de Cícera e leva, pela primeira vez para dentro da casa Farias aquelas “Palavras furiosas, envenenadas. Fernandinho é veado!” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 40) e, ao revelar suas suspeitas para a mãe, é diagnosticado como louco. Ele, por sua vez, tem um acesso de fúria ao ser ignorado por Cícera e tal cena é assim descrita pelo narrador: “Brigar com louco é desesperador. Um dia aconteceu um pandemônio. Ele pegou todos os meus livros e rasgou-os. Cícera fez que o internassem novamente” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 41), e ele nunca mais voltou e, como louco, acabou encerrado dentro da caatinga pela voz dos camponeses sertanejos.

Esse mesmo local descrito como *locus horrendus* se transforma em *locus amenus* para Fernandinho, não por conta de uma possível amenidade climática com o devir das estações, mas porque, sendo ele considerado por si mesmo pecador – “minha carreira de pecado” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 36) –, se refugiará em um local no qual se sentirá livre para externar a sua orientação sexual, e, portanto, tal lugar se transformará no seu “espaço de liberdade” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 42), junto a “demônios, bandidos e santos”. Na verdade, servindo ao desejo de homens, caçadores, andarilhos que ali, naquele local, em sua maioria, não se constrangiam em receber favores sexuais de uma criança/adolescente, mesmo amaldiçoando os santos e cedendo à “submissão” do menino que, do alto de um cajueiro, cantava e declamava “palavras mágicas” que os desassossegavam e os deixavam confusos. Segundo Nogueira (2002, p. 69), o “Maligno confunde-se em formas humanas e animais porque é um ser sobrenatural, um anjo bestial, apelando para os instintos animais do homem”. Nesse sentido, Fernandinho, no plano da narrativa, se vê como alguém que está se submetendo não aos Josés com quem mantém suas relações carnavais, mas ao Demônio que reinava com ele, e, assim, por sua vez, “o servia. Com a boca, com o cu” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 43).

A submissão de Fernando ao Príncipe das Trevas também pode ser confirmada quando ele diz não entender o que “procurava dentro daquelas cabeças duras, cabeças fracas. Naqueles suores azedos, melados, naqueles modos violentos, rudes” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 43). Como todo o discurso construído até então pela família, pela Igreja, pela escola e até mesmo pela ciência, atribuía o seu “desvio” de comportamento ao pecado, o menino, sem conseguir uma explicação por assim dizer mais lógica, se enxerga como um servidor dos desejos do demônio.

Essa visão de servidor do demônio aos poucos vai sendo modificada dentro da narrativa, levando a protagonista, gradativamente, a se confundir com o próprio. Essa transformação se dará por força do conhecimento por parte de Fernando, já na cidade de Recife, de que a ingestão de hormônios femininos seria capaz de suavizar sua aparência masculina ao diminuir os pelos do corpo, alargar um pouco os quadris e desenvolver as glândulas mamárias. É na cidade grande que Fernando será consumido pela inveja ao ver que pessoas nascidas biologicamente como ele poderiam operar transformações em seus corpos, deixando-os com as belas aparências femininas. A novidade foi apresentada por Vânia, uma transexual que se prostituía nas ruas da capital

pernambucana:

Você quer que teus peitos cresçam? Simples, vendem hormônios na farmácia, Anaciclín, sem receita, são pastilhas anticoncepcionais. A bunda? Depois te digo, tem a Severina bombadeira, algumas injeções de silicone. É Vânia, conheci no clube. Todos os Josés para ela. Pernas apertadas no final escuro das meias. Fixadas num espartilho que despe a alma entre as coxas, bem embaixo onde eles pegam – os depravados. Simpatizou comigo, cílios postiços e muito batom vermelho. (Vânia é intocável, inviolável, suspensa em dois saltos altos é a perfeição personificada. Desejo perfeito, perfeitamente realizado. Encarnado. Forma realizada para ser violada, tocada. Só de noite, só com pagamento.) Ela me leva pela mão, irmãzinha. Eu, o patinho feio, ela a diva. “Anaciclín para começar”. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 60-61).

“Anaciclín quatro comprimidos por dia”, será o mote que Fernandinho começará a recitar diariamente na esperança de um dia alcançar as formas femininas que tanto desejava e a projetar, inspirado nas ruas, nas capas de revistas e nas telas da televisão, o seu modelo, o seu sonho:

Eu tinha na cabeça o meu modelo, o desejo: Sônia Braga. Na televisão, nos olhos dos Josés de todo o Brasil. Beleza contemplar, bunda premiada e boca desenhada. Sedutora. Sônia Braga me humilhava o corpo e me mordida a alma. Eu igual a ela, um sonho (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 59).

Os hormônios começam a produzir os primeiros efeitos fazendo aparecer “dois pequenos peitinhos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68) que o enchiam de esperança no sentido de poder dar voos mais altos, ou seja, adquirir uma bela “bunda” pelas mãos de Severina, a “bombadeira”. Enquanto tal evento não é possível, Fernandinho sonha diante do aparelho de televisão com as putas do bordel no qual morava em Natal:

Tuca Rubirosa, apresentadora de tevê, peitos certos e bunda descomunal. Para os brasileiros, um trans é perfeito quando tem bunda grande: um belo rabo, o bumbum. E Tuca tinha as medidas certas. Tinha tudo e além de tudo era rica, produto milagroso da telinha. [...] Na casa das putas, era ela quem me fazia ficar grudada na televisão. E, enquanto isso, eu continuava a tomar Anaciclín, quatro comprimidos por dia, seguindo os conselhos de Vânia. Tuca Rubirosa tinha ido a Paris e modelado a bunda e seios de silicone. Corpo de mulher e rosto como Sônia Braga. Modelo dos meus modelos (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68).

É neste desejo, neste sonho de ter uma “bunda descomunal” para “ser lambida por estes Josés que de dia não sabem me amar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 63) que a personagem afirma sua semelhança com o diabo, ou melhor, sua identificação com o Maligno torna-se clara porque ambos, por não possuí-las, invejam as nádegas de quem as tem. A este propósito, o etólogo Desmond Morris (apud QUATTRINI, 2012) afirma que a bunda ou os glúteos são “prerrogativa somente da espécie humana” e que na

Europa Medieval, em vários textos antigos, reaparece a ideia de que os glúteos marcam a diferença entre os homens e os animais. Nessa mesma direção, Caesarius di Heisterbach, um abade alemão da cidade de Colônia, morto em 1240, escreveu em seu *Dialogus Miraculorum* que o diabo não possuía nádegas, apesar de ter a capacidade de imitar a forma humana. E por isso, não tolerava vê-las, tanto que infalivelmente fugia quando via um par delas à mostra. Segundo apurou Quattrini, em seu artigo sobre o “lado B”, isso explicaria também porque séculos depois, em 1532, Martinho Lutero, continuamente tentado pelo demônio, escreveu ter, certa noite, conseguido fazer o diabo calar-se proferindo um sonoro: “Lamba-me o cu” (QUATTRINI, 2012).

De fato, a iconografia medieval é farta em descrever o Tinhoso com rabo, sem glúteos e possuidor de uma “segunda face, no abdômen ou no traseiro” e, segundo “as confissões de vários acusados de adoração ao Diabo”, ele também possui “uma face no ânus, que eles beijam em [sua] homenagem” (NOGUEIRA, 2002, p. 63). Se ainda fosse possível que restasse alguma dúvida sobre a vinculação da personagem com o demônio, tal ideia se dissipa quando ela mesma narra a evolução da transformação de seu corpo no momento em que, devido ao aparecimento da pandemia do vírus da Aids, seu patrão no restaurante onde trabalhava como cozinheira na cidade de Salvador, lhe cobra uma definição: “Você tem que decidir, Princesa, ou deixa a prostituição e trabalha ou vai ser prostituta e deixa o trabalho” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.79). Ela escolhe o caminho da prostituição, pois sua “viagem é outra” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.79):

Anaciclín, sempre quatro comprimidos por dia. Fernando se consome lentamente. O pau minguia, os testículos encolhem. Os pelos diminuem, os quadris se alargam. Fernanda cresce. Um pedaço depois do outro, gesto sobre gesto, desço dos céus à terra, um diabo – um espelho. Minha viagem. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.79).

Com a definição de que o caminho para alcançar sua meta de ter um corpo mais próximo ao feminino seria através do “encapetado” mercado da prostituição, a aparição de Fernanda se concretiza definitivamente. E o seu aparecimento é também o aparecimento da efígie do demônio associada inescapavelmente à sua figura. Na narração acima, a transformação do corpo da protagonista faz alusão ao súcubo, um demônio que aparece na forma feminina para atormentar sexualmente os homens conforme a tradição medieval. Segundo o folclorista e escritor Mario Souto Maior (1975), o Diabo chega à cultura nordestina por obra dos portugueses a fim de evitar que

os homens pecassem tanto. O autor afirma que, quando a luxúria dominou as primeiras décadas da colonização, “os missionários usavam, na catequese, o Diabo como arma poderosa. Pintavam seu retrato com cores fortes, para que o impacto fosse ainda maior”.

Fernanda, mesmo ainda sem os atributos completos, se mostra capaz de seduzir e tentar os Josés a fim de operar a metamorfose definitiva e consequentemente se livrar do reino das trevas e, assim, assumir o seu lugar no reino das luzes. Ou seja, usando as artimanhas do Tinhoso, ela consegue os recursos necessários para, depois de atrofiado o homem pelo uso de hormônios, passar à etapa sucessiva: a cirurgia plástica nos seios, operados pelo Doutor Vinícius, e a aplicação de silicone pelas mãos de Severina, a “bombadeira”. O cenário da transformação é a cidade do Rio de Janeiro, e a reação de Fernanda, depois de apontar a transexual Perla – igualmente construída pelas mãos de Severina – como seu modelo, é assim descrita:

Uma felicidade contida pela espera infinita. Como se no espelho, durante vinte e dois anos, eu tivesse visto aquelas linhas, aquelas formas. Duas metades de coco foram meus primeiros seios, as primeiras redondices que suavizaram meu pequeno corpo. Cícera descobriu e levei uma surra. Passaram-se quinze anos e agora, finalmente, eis-me aqui com quadris, exagerados, largos e sinuosos como as margens do São Francisco. Meus passos ficam femininos com estas curvas. Curvas que me estreitam suavemente a cintura para chegar sem pressa até os peitos: duas maçãs maduras e perfumadas. [...] Eu me sentia bem diante de Deus e dos homens. Na cabeça e no espelho: Fernanda, transexual.

Luz do dia, tiro a roupa e deito na areia. Vou à praia. Naquele formigueiro, sou uma entre muitas. Confundido na multidão. Tenho tudo no lugar e passo tranquila, presente invisível para os passantes distraídos: uma mulher. Fernanda agora me responde sempre com mais força, retribuída com mil atenções até então desconhecidas: um homem que abre a porta, a gentileza de um senhor de idade, a piscadinha de um garoto. Só depois das aplicações eu soube para valer o que significava ser mulher no meio de mil desconhecidos. [...]

Uma mulher com pau, eu sei. Mas o que eles não veem é o que não convém ver. E eu os ajudo. Dou garantias. Sei escondê-lo com habilidade e experiência sob a minissaia. [...] Muitos sabem, percebem. Veem e mesmo assim se comportam como se eu fosse toda mulher. E este “como se” para mim é muito. Talvez tudo (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 81-82).

Nesta passagem é patente a visão incutida por Cícera durante sua criação de que no mundo só existem ou homens ou mulheres e ela, após completar a sua última metamorfose, se achava alinhada com uma das partes: “o mundo das mulheres” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82), e por isso reclama para si a respeitabilidade da sociedade em geral, de Cícera e de Deus em particular. Sua saída das trevas – de sua vida até então predominantemente noturna – para o banho de mar em plena luz do dia, é a confirmação para a protagonista de que dali em diante sua vida seria uma “festa”

(ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 83). Pois, se em relação ao seu gênero e à sua sexualidade por acaso pairasse alguma dúvida, ela daria garantias, escondendo o que não convinha ser mostrado. Em seu raciocínio, ela conquistaria a passagem definitiva para o “mundo das mulheres” através de mais um cânone heteronormativo instalado em sua mente, ou seja, a conquista de um marido, em suas palavras, um “amor seguro”.

Após sua última metamorfose, e de acordo com os seus pensamentos, ela se transporta de uma margem a outra na esfera sexual e de gênero, distanciando-se, dessa forma, da figura do demônio, pois a “bunda é a verdadeira tentação, tão antiga que até mesmo o diabo – que não possui uma – ferve de inveja” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 86). Princesa acredita ter passado para o “mundo das mulheres” e, favorecida pelos próprios atributos físicos recém-adquiridos, não seduzirá mais os homens pela força dos favores que o demônio lhe concedia. Doravante, passará a “iludir” os Josés por meio de seus próprios encantamentos. Dessa forma, a protagonista, que sempre dissera ter “crescido dentro de uma história cabocla” da qual “tinha sugado toda aquela pequena lista do Bem e do Mal, dos Bons e dos Maus” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.71), acredita ter entrado na lista dos “Bons” ao burlar o Maligno, acrescentando ao seu corpo aquilo que o Príncipe invejava: os glúteos abundantes.

Até este momento da narrativa, a protagonista não se dá conta de que a visão maniqueísta ensinada por sua mãe era falha e lacunar. Durante sua trajetória de vida ela não foi se dando conta de que não existe nem o bem nem o mal absolutos. Ao contrário, como já visto, muitos episódios da vida da protagonista são marcados pela inversão de expectativas, resultando na constante troca de papéis. Por exemplo, no episódio da mãe Tetê, a negra de “cara esburacada pela miséria” com “mãos marcadas por mil rugas, como a casa onde dormia. Uma favela” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 71) que lhe abre as portas de casa quando ela mais necessitava; ou mesmo o jovem filho de fazendeiro rico que a estupra e pede para que ele, ainda criança, não conte nada a ninguém; ou o professor-advogado que “namorava” com ela(e), mas não tinha a coragem de assumi-la(o) para manter as aparências, e tantos outros casos. Enfim, Princesa chega aos vinte e dois anos de idade com a convicção num mundo cheio de certezas não percebendo que, ao contrário, ele é transformação, incerteza, “matéria vertente” (ROSA, 2001, p. 116), como afirma o narrador de *Grande Sertão: Veredas*. E é assim que se abre a terceira parte de sua escritura, com Princesa projetando seu futuro “todo no feminino”:

Severina bombadeira e o doutor Vinícius tiveram mãos de fada comigo e,

durante alguns dias, pensei que minha fuga tivesse chegado ao fim. Me iludi com esta ideia. Dois mil e quinhentos quilômetros, uma distância que dava para voltar. Como mulher assumida, encontrar Cícera: eu, filha dela, normal. Nunca mais teria ficado vermelha de vergonha. Batia calçada e sonhava minha volta com pompa e circunstância. Pararia de me vender como se vende carne no matadouro. Viveria com um homem como mulher, talvez artista em algum clube. Mais alguns anos na batalha e teria podido abrir um barzinho, uma boutique, talvez um restaurante, primeiro pequeno e depois maior. Em resumo, depois de Severina meu futuro tinha virado uma festa. Pobre idiota! (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 83).

O “Pobre idiota!” do final da citação antecipa que, dentro do “mundo das mulheres”, as expectativas de Princesa serão frustradas. Para a sociedade, para o mundo que a cerca, não era suficiente a externalização do seu desejo de identidade sexual e de gênero. As violências nas ruas das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo continuavam; o mercado do sexo com o qual ela pretendia amealhar algumas economias para se mudar definitivamente para perto da mãe, por consequência, continuava instável; e, finalmente, os seus amores ou eram efêmeros ou continuavam na clandestinidade por falta de coragem de seus parceiros em assumi-la publicamente. Enfim, restou a Princesa a esperança de ir buscar a sorte do outro lado do Atlântico, na Europa, onde ela alimentava o sonho de, trabalhando no mercado da prostituição, conseguir dinheiro suficiente para voltar a viver com Cícera, na condição de “filha”.

Na Europa, mais especificamente em Milão, é que começará a se delinear uma mudança sutil na mentalidade da personagem em relação ao mundo de certezas e rigidamente governado pela lógica antitética do ou “um” ou “outro” e que prevê, inclusive, a exclusão de um terceiro. Nas ruas de Milão, ela começa a se enxergar com os olhos da alteridade, ou seja, através dos olhos de seus clientes:

Nas calçadas da rua Melchior Gioia, perto da estação no corso Garibaldi, deixei de saber se era macho ou fêmea, mulher ou homem. Foram eles, os milaneses da minha primeira noite, que me confundiram as ideias. E não era porque os seus olhares estivessem voltados para os céus que eles não viam o mais homem de todos os homens, o Andrógino: o Adão bissexual (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.111).

Marie Miguet (1998) observa que os mitos do andrógino são inumeráveis em todas as culturas e cita os três duplos masculino/feminino que estão na base da cultura ocidental: o mito do Adão andrógino, os andróginos de Platão e o de Hermafrodito, de Ovídio. Miguet (1998, p. 26) afirma que os “três foram deformados ou censurados no correr da sua transmissão, como se sua revelação audaciosa demais inspirasse um certo pavor”. Deteremos-nos no mito do Adão andrógino para tecermos nossas considerações sobre Princesa, sobretudo pelo fato de os autores se referirem pontualmente a esta

versão do mito.

No *Gênesis*, segundo Miguet, a ideia latente na primeira narrativa é a de que existira um criador e uma criatura, ambos andróginos: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele criou – homem e mulher ele os criou”. Tal narrativa postula a bissexualidade de Deus, acenando para a ideia de uma coabitação harmoniosa do masculino e do feminino em Adão e Eva antes da queda. A autora ressalta que essa narrativa foi ocultada pela exegese judaico-cristã, tendo sobrevivido apenas em alguns comentários rabínicos, principalmente no *Zohar*, “que ensina a existência de um Adão Cadmon, cuja androginia seria o reflexo fiel da bipolaridade divina” (MIGUET, 1998, p. 26). A este propósito Léon de Hebreu, autor de *Dialoghi d’Amore*, sustenta que as duas narrativas sobre “a criação do homem levariam o leitor da Bíblia a procurar o seguinte sentido esotérico: uma primeira criação teria realizado um andrógino perfeito, depois o Pecado Original teria levado à separação dos sexos” (MIGUET, 1998, p. 26). Miguet acentua ainda que tanto na tradição do mito platônico quanto na do mito do Adão andrógino se encontra o mesmo esquema: “perfeição original de uma unidade dual, transgressão orgulhosa do homem, mutilação realizada pela divindade ofendida, andanças trágicas das metades divididas do homem, esperança de nova aproximação da unidade perdida no tempo e no sofrimento” (MIGUET, 1998, p. 27). Vista por esse ângulo, a ideia do andrógino confronta o divino e o profano, por condensar num único corpo a referência à plenitude primordial quase divina e ao mesmo tempo por afastá-lo da normalidade, que impõe a separação dos corpos transgredindo, assim, as leis divinas, aproximando-o do profano.

Esse choque violento causado pelo encontro entre o Eu e o Eu-Outro, e que ocorreu quando Fernanda estava se prostituindo com as suas redondices nas ruas de Milão, permitiu que nossa protagonista percebesse que a plenitude alcançada por meio da obtenção do corpo sonhado a aproximava, de alguma forma, da dimensão divina primordial, tornando-a muito requisitada por seus clientes que, por sua vez, buscavam nela a ambiguidade. Sua figura ambivalente escancara, trai a visão dualista na qual os sexos e os gêneros podem ser somente dois. Ao mesmo tempo, expõe que os clientes também se encontram em uma zona de fronteira, talvez também em busca da nostalgia da unidade perdida, revelando assim que por trás da cantilena da dicotomia habitam outros sonhos, outros desejos diferentes daqueles hegemônicos, e que se manifestam no escuro da noite em figuras como ela.

Figuras que funcionam na sociedade ainda de forma ambígua, de um lado, são aceitas pelo mundo para satisfazerem as fantasias eróticas tanto masculinas quanto, algumas vezes, femininas, e, por outro, devem ser mantidas longe das ações cotidianas diurnas por serem portadoras de possibilidades outras fora da dicotomia aparente. Nesse sentido, Fernanda se vê como a união dos contrários – união da feminilidade e da masculinidade - e, a partir dali, sua figura tanto poderá ser a mais próxima de Deus, “o mais homem dos homens” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 111), como do demônio, visto que ela praticamente só continua existindo no contexto noturno com brevíssimos passeios de dia (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 114). Dessa forma se opera uma inversão: de noite, ela é endeusada e, de dia, continua a ser repudiada pelos clientes costumeiros e pela sociedade em geral, que não tinha “a capacidade de inventá-la sem desprezá-la”.

Em parte, a comparação de Fernanda com o ser mitológico revela sua frustração porque a ordem estabelecida é a do sofrimento dos homens em busca da sua metade perdida. Ela se crê mulher aprisionada no corpo de um homem, mas, ao efetuar sua metamorfose, não abre mão da sua outra metade masculina, fazendo com que se crie um ser capaz de transitar pelos dois sexos, contrariando, dessa forma, todo o receituário heteronormativo e patriarcal no qual os seres têm somente um papel a desempenhar. A frustração decorre do fato de que ela sabe que atrai os homens pela sua ambiguidade manifesta, que lhe dá sustento e também algum conforto, mas ao mesmo tempo, por força de uma sociedade hipócrita, situação que a força a se conformar em ser estrela somente nas luzes da ribalta noturna, para aplacar os desejos, os sonhos, a fantasia de uma mesma sociedade que insiste, erroneamente, em fomentar a ideia de uma sexualidade inscrita em rígidos códigos de comportamento pretensamente fundados na natureza, mesmo com tantas evidências em contrário.

E, dia após dia, Princesa vai se constituindo e se descobrindo como um ser ambíguo. O contato com os vícios de seus clientes europeus vão fazendo com que, apesar dos choques, a protagonista se obrigue a refletir e a tomar consciência dessa nova pele que a habita e de seus significados. É o que acontece quando um cliente a leva para um hotel e lá pede para vestir-se com as suas roupas. Em princípio ela cai na gargalhada “de tão grotesco que era, ridículo. Um homem de barba e bigode vestido de puta” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.118). Num segundo momento ela reflete sobre o que está vendo e “um pensamento escuro [atravessa seu] semblante: Tem um homem

dentro das minhas roupas! O número do sapato dele era o meu” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.118). A gargalhada de Princesa é de desdém, de desprezo pelo cliente de barba e bigode que se admira na frente do espelho vestido de “puta”. A gargalhada condenatória da protagonista é transformada por um “pensamento escuro”, levando-a a constatação de que ela não está fora da jurisdição da lei na qual homem é homem, mulher é mulher, macho é macho e fêmea é fêmea. Assim, a gargalhada cessa e a soberba inicial é substituída pelo sentimento de frustração de que seus sapatos calçavam um homem e não a Cinderela. De qualquer forma, os dois sentimentos contidos nesta cena – o de desdém e o de frustração – são de reprovação e reafirmam o mal-estar de Fernanda em relação à sua ambiguidade que a mantém inexoravelmente sem um lugar marcado nesta “nojeira de mundo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 129), que não conseguiu prever essas variações a não ser relegando-as à margem, à clandestinidade, ao seu lugar de abjetas.

Entre amores frustrados, os vícios dos clientes, as guerrilhas urbanas protagonizadas por travestis e transexuais e moradores da cidade de Milão e a polícia, e o consumo de drogas para suportar o frio, Princesa decide voltar ao Brasil e se “apresentar” aos seus familiares. E é nesta expectativa do reencontro que nasce definitivamente Fernanda, aquela que não é “nem gay, nem homossexual” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.123), nem macho e nem fêmea. Fernanda, somente Fernanda.

Após essa trégua, Princesa volta à Europa onde dá continuidade às batalhas cotidianas. E a certeza demonstrada na sua estadia na Paraíba depois de seu reconhecimento por parte da mãe e familiares serve de estímulo para que, em mais alguns meses de trabalho, ela retorne ao Brasil. Na busca por um pouco mais de tranquilidade, ela decide se transferir para Roma porque Milão estava “empestada, invadida pela concorrência”, enquanto da capital, “ao contrário, se falava bem” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.126). Mas, como ela mesma diz, “a vida oferece encontros para o Mal e encontros para o Bem” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.71). E desta vez o destino colocará no seu caminho “olhos de monstro” – a funcionária da pensão onde morava e que a detestava. Fernanda descreve seu desafeto recorrendo à simbologia animal: “sapo, babona e bigoduda” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.128); como alguém que a atacava e “Cuspia nas minhas pegadas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.131); um “sapo maldito” que “vomita” ao invés de falar

(ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.133).

Estas caracterizações da funcionária da pensão nos trazem de volta à cena um personagem que andava meio desaparecido da narrativa: o demônio. Na tradição medieval, o sapo é associado à figura do diabo devido ao seu aspecto repugnante, por viver entre a água e a terra e ainda pelo conhecido potencial venenoso de sua saliva; acreditava-se que o sapo poderia cuspir ou vomitar fogo venenoso. Essa crença está registrada no poema épico “O Paraíso Perdido” de John Milton, datado de 1667, obra na qual descreve a figura de Satanás como um sapo que derrama o veneno no ouvido de Eva:

À morada de Adão os dois guerreiros
Voam depressa em busca do inimigo.
Junto do ouvido de Eva ali o encontram
Feito sapo, cõa terra mui cosido,
Por sua arte diabólica – tentando
Já forjar-lhe ilusões, sonhos fantasmas,
Que, inculcando-lhe o mal do bem coas cores,
Da fantasia os órgãos lhe pervertam,
Já co’o veneno seu contaminar-lhe
De vãos projetos de culpados planos
Os animais espíritos que se erguem
Do puro sangue, quais sutis vapores
Se elevam dos ribeiros cristalinos
Então co’o canto da celeste lança
Ituriel toca levemente o monstro,
Que despercebido assim se ocupa:
Eis, de improviso, salta, sobe, cresce
O surpreso Satã, qual é terrível, -
Que a maldade não pode estar oculta
Ante o toque de têmpera celeste,
E volta logo à prístina figura. (MILTON, 2013).

Princesa, exausta de sua vida em Roma, onde volta a se drogar, decide abandonar o sonho de “fazer a Europa” e voltar imediatamente para o Brasil. Para tanto, pede a “olhos de monstro” que devolva seu dinheiro, mantido em um cofre da pensão. A funcionária afirma não haver nenhuma soma em seu cofre provocando a ira de Fernanda que reage lhe desferindo golpes de faca pelo corpo. Ao ver o sangue da velha, sai da pensão em direção a uma igreja, gritando: “eu sou amaldiçoada”¹¹⁴ (ALBUQUERQUE; JANNELLI, p. 133). Princesa faz este percurso por acreditar estar sendo seguida por uma multidão de pessoas que a achincalham e a querem linchar por acreditar ser ela a assassina da mulher. Pediu ajuda à polícia que passava no local para estar a salvo de

¹¹⁴ Na tradução em português aparece a palavra “desgraçada”, porém em italiano a palavra usada é “maledetta”, cuja tradução mais adequada seria “amaldiçoada”.

uma inexistente “matilha raivosa [que lhe] arreganhava os dentes” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, p.133). A velha sobrevive e Princesa é condenada a cumprir seis anos de prisão por tentativa de homicídio. Dessa forma, Fernanda, escoltada pelos “animais de estimação”¹¹⁵ dos demônios – a matilha raivosa fruto da imaginação da protagonista –, chega “sem esforço, nos braços do demônio” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, p.134).

3.6 - Princesa, Diadorim, Riobaldo, Jannelli

No decorrer deste trabalho vimos reiterando a dificuldade em se responder univocamente questões cruciais inerentes tanto à ideologia subjacente à obra quanto ao fazer literário propriamente dito, como nacionalidade, gênero, autoria, que acabam por transbordar para outras instâncias, como a do narrador e da personagem. Conforme pudemos apurar até aqui, parece-nos que esta acaba por se constituir uma das características do texto que ora analisamos, haja vista que os críticos que se debruçaram sobre tal escrito também não se arriscam a tomar uma posição bem definida.

Para Silvia Campagnola (2011, p. 161, tradução nossa), o texto é “transgressivo” por ter sido constituído por “três autores, duas identidades, dois gêneros e dois corpos”, minando, assim, qualquer possibilidade de unidade. Nesta mesma direção caminha Daniele Comberiati (2007, tradução nossa), que enxerga como chave de todo o livro a questão da “identidade ambígua e dúplice que não consegue nunca se tornar única”. Sonia Sabelli (2013, p. 185-208, tradução nossa) acrescenta que “Apesar de ser praticamente impossível individualizar com precisão o papel e as intervenções dos dois coautores, seguramente a redação final” conserva os sinais, os itinerários e as culturas diferentes que a compõem, porém ela não chega a individualizá-las. Alessandro Portelli, por sua vez, compara o trabalho de redação final confiado a Maurizio Jannelli ao trabalho da “bombadeira”, por ter sido ele quem deu forma ao material bruto oferecido por Fernanda. Para ele, a “autobiografia de Fernanda e a imaginação de Maurizio estão indissoluvelmente entrelaçadas no mesmo livro” (PORTELLI, 2004, tradução nossa)¹¹⁶.

¹¹⁵ O mais famoso cão do inferno é Cerberus, o cão que guarda a porta de entrada do inferno.

¹¹⁶ “L’autobiografia di Fernanda e l’immaginazione di Maurizio sono inestricabilmente intrecciate nello stesso libro”. (PORTELLI, 2004).

Outros tantos serão os críticos a compartilharem da mesma opinião, com algumas variações, e a este propósito a escritora italiana, de origem somali, Igiaba Scego, comemora a publicação dos manuscritos da obra como uma possível maneira de se responderem algumas questões, pois para ela em todos esses anos de existência da obra sempre se manteve a dúvida: “O livro era de verdade de Fernanda? Ou era somente uma idealização de Jannelli? Ou ambas as coisas?” (SCEGO, 2015, tradução nossa).

Após mais de um ano da divulgação dos manuscritos ainda são poucas as críticas no sentido de se desvendar, ou se responder tais questões levantadas por Scego, talvez porque a publicação desse material não ofereça elementos suficientes para que se refaça totalmente o percurso de escritura da obra. A relação tão apregoadada nas entrevistas e no prefácio da obra jamais será revivida. De qualquer forma, Anna Proto Pisani, responsável junto a Ugo Fracassa pela publicação não somente dos manuscritos da obra, mas também de algumas correspondências, mapas, desenhos, que serviram de base para a feitura do livro, resolve se aventurar e apresentar uma sua interpretação sobre as questões acima levantadas. Para nós neste trabalho, o artigo de Pisani interessa porque ele nos oferece a possibilidade de aprofundarmos a discussão sobre a influência de *Grande Sertão: Veredas* na composição do livro e, em particular, na construção da personagem Princesa e também sobre a contribuição de Maurizio Jannelli nessa construção.

Segundo Pisani (PRINCESA20), no artigo “Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce *queer* di *Princesa*”, o livro pode ser lido como uma “autobiografia ‘irracional e fantasmática’ da trajetória do ex-brigadista” Maurizio Jannelli. A estudiosa faz tal afirmação com base nos seguintes pressupostos:

- 1 – A dimensão da violência no livro é aprofundada em relação a que se encontra nos manuscritos e é essa intensificação da violência que sedimenta o caminho da protagonista em direção à sua queda (prisão) e que conduz a descrição do ambiente trágico da vida dos *transgenders* no Brasil e na Itália;
- 2 – Essa violência potencializada na escritura final remete às situações de violência sofridas pelo ex-brigadista em seus tempos de luta armada;
- 3 – A violência sofrida por Fernanda em seu próprio corpo significaria a violência do terrorismo sobre o corpo social;
- 4 – O projeto de metamorfose identitária descrito de maneira trágica no

livro seria uma projeção do sonho revolucionário do brigadista;

- 5 – A queda final da protagonista em direção ao cárcere é vista como uma metáfora do destino dramático das Brigadas e a impossibilidade desta revolução;
- 6 - O fato do ex-brigadista ter relido a história de vida de Fernanda “com as categorias de quem concebe o fato de estar à margem a partir da sua própria experiência de ex-militante”, acrescentando a isso “a dimensão do pecado e do erro moral”.
- 7 - O fascínio e a sustentação que a leitura de *Grande Sertão: Veredas* dão para o entendimento dos manuscritos de Fernanda conforme declaração de Jannelli de que tinha lido tal obra para entender porque os diabos saíam das páginas dos manuscritos de Fernanda.

Esta interpretação da narrativa, feita por Pisani, sugere que as figuras do narrador e da personagem se movem quase que totalmente para se fundirem à do escritor, Maurizio Jannelli, de modo que a primeira narração de Fernanda tenha servido de suporte para o jogo de travestimento no qual o autor pudesse, sub-repticiamente, contar a “sua” história e, não por acaso, ela intitula o seu artigo “Eu sou uma outra: proposta e silenciamento da voz *queer* de *Princesa*”. Assim, a autora sugere que a voz de Fernanda foi silenciada “porque a sua história e a sua língua vêm transformadas e inseridas em um circuito que pertence completamente à sociedade de chegada [italiana], através de dois autores principais, Maurizio Jannelli e Fabrizio De Andrè, [autor da canção *Princesa*]” (PISANI, PRINCESA20).

Começamos então pela relação que a crítica admite existir entre Riobaldo, Maurizio Jannelli e Princesa. Segundo Pisani, o romance de Rosa, ao descrever a “guerra entre os jagunços e o exército brasileiro, antes da capitulação dos primeiros” e a amizade entre os jagunços Riobaldo e Diadorim, que no final da narrativa se descobrirá tratar-se de uma mulher, “reúne as duas experiências daqueles anos de Jannelli: A luta armada com as Brigadas Vermelhas de um lado e o encontro com Fernanda Farias de Albuquerque do outro”. Estes dois fatores lhe teriam sugerido “novos cenários de vida, uma viagem ao sertão do Nordeste do Brasil, no corpo, na sexualidade, através da escritura”. E, inspirado em Rosa, que declarou ser *Grande Sertão: Veredas* a sua “autobiografia irracional” (MARINHO, 2012, p.186-193), Jannelli teria se travestido dentro da história de Fernanda para “revisitar a sua experiência de afirmação e violência

através da luta armada em um momento, no seu caso, de transformação identitária e política” que o torna muito sensível às metamorfoses de Fernanda Farias.

Pisani faz estas afirmações com base no prefácio da obra no qual Jannelli relata chegar ao pavilhão 8 da prisão de Rebibbia junto a seus companheiros, em “plena crise de identidade” ocasionada pelo fim da luta armada, episódio que, por sua vez, acarreta também o esfacelamento das “antigas certezas que os uniam” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 18). E, ainda, que o encontro com as trans no mesmo pavilhão, em um ambiente tradicionalmente masculino, os “desorientou”, levando-o a perguntar-se “como interpretar aqueles novos fantasmas que de noite começaram a habitar nossos sonhos?” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 18). Em relação à luta armada, devemos ainda lembrar que Maurizio Jannelli, Renato Curcio e Piero Bertolazzi assinaram uma carta publicada no jornal *Il Manifesto* (25/04/1987), na qual anunciavam o fim da mesma. Dessa forma, este acontecimento também leva o coautor a refletir, no período em que ele cumpria a sua pena, sobre a sua história de vida, quase toda ela vivida no contexto da luta armada.

Pisani lembra ainda a relação existente entre Riobaldo e Diadorim, um jagunço companheiro de armas por quem o protagonista sente atração, talvez mesmo amor, fato que o desorienta durante a narrativa, e que no final se descobrirá tratar-se de uma mulher travestida de homem. Assim como o fato de Riobaldo fazer a narração de sua vida como jagunço, lembrar as guerrilhas empreendidas pelo ex-brigadista. Desse modo, estão configuradas as duas grandes linhas mestras que unem a história do brigadista àquela de Riobaldo. Não é nossa intenção aqui traçar um paralelo entre a vida de Jannelli e a narrativa de Riobaldo, mesmo porque nos faltam elementos mais consistentes, e sim identificar referências da obra de Guimarães Rosa em *Princesa*, a personagem.

Desta feita, nos parece, como já salientado neste trabalho, que *Princesa*, em muitos aspectos, parece estabelecer uma relação palimpséstica com a obra de Rosa. Em relação à construção da personagem, recorte que nos interessa aqui, cabe observar que, embora existam pontos de intersecção entre a vida do coautor e a história de Riobaldo, o mesmo não acontece plenamente em relação à *Princesa*, a personagem. Porque, como salienta Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 131) a falta de certezas é uma das características principais de Riobaldo que “diz de si mesmo, que diverge de todo mundo, que não guardava fé nem fazia parte”. E serão as dúvidas a levá-lo a recorrer ao pacto demoníaco “para ser capaz de adquirir também uma certeza que todas as pessoas a seu

redor têm” (GALVÃO, 1986, p. 131). Vale ressaltar que o fio do enredo gira em torno do tormento que o protagonista vive por ter vendido ou não a alma ao Diabo.

Quanto a este aspecto, cabe ainda salientar que a protagonista Princesa não demonstrou qualquer tipo de arrependimento em relação à sua escolha de transformar o seu corpo o mais próximo possível da dimensão do feminino, apesar de todas as consequências que acarretaram a sua escolha, algo que vai ao encontro do pensamento de Fernanda presente nos manuscritos. A personagem da edição final questiona “de quem era o erro” por aquela “brincadeira inicial”, mas continua em frente, segue o seu desejo e chega ao final da narrativa sem demonstrar o menor sinal de arrependimento ou de dúvida em relação à sua escolha de trajetória de vida. O único momento em que ela fala em “remorso” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 34) é quando se deixa estuprar por Paulo, mas ali ela era ainda um menino atormentado pelas surras e pelas profecias de Cícera. Destarte, uma possível leitura da personagem Princesa como Jannelli-Riobaldo, nos parece impossível neste aspecto porque eles apresentam dúvidas e talvez arrependimentos, mas como dissemos anteriormente, Fernanda vive num mundo de certezas como sua mãe Cícera.

Com relação à violência, não nos parece que ela tenha sido ampliada na edição final. Nos escritos da autora aparecem claramente, desde a sua infância na Paraíba, as situações de violências físicas e morais nas instituições escola, igreja, família, forças armadas, enfim, em sua comunidade, que foram se intensificando conforme ela foi se tornando profissional do sexo nas ruas das cidades brasileiras em um contexto ainda mais desfavorável com a chegada da pandemia da Aids e a histeria que tal doença causou na sociedade em geral.

Fica patente que restava a Jannelli uma única alternativa para conceber a trajetória de vida de Fernanda, a partir da margem, afinal, a prisão é o lugar no qual se encontram pessoas que, de alguma forma, transgrediram a norma vigente, como era o caso das três pessoas envolvidas no processo de escritura do livro. Jannelli é consciente de que Fernanda chega ao cárcere, em última instância, por ser portadora de um desvio fundamental para a sociedade patriarcal, falologocêntrica e socialmente instituída, ou seja, ela trai a lógica masculina e dá lugar à sua feminilidade latente. Por conta dessa

transgressão, o seu corpo abjeto¹¹⁷, ou corpo que não conta, como quer Judith Butler, é transformado em objeto e exposto a todo tipo de violência e abuso pela sociedade que a relega à margem, expurgando-a do corpo social.

Nos manuscritos de Fernanda todas essas questões aparecem de modo disperso, inclusive a carga moral e do pecado à qual se refere Pisani, como obra somente de Jannelli. Ora, basta assistir o documentário *Le Strade di Princesa*, no qual a protagonista se narra sem o auxílio dos amigos, para termos a dimensão de sua religiosidade e do quanto os valores morais e éticos passados a ela por sua mãe se encontravam arraigados nos seus pensamentos, mesmo que de maneira caótica. No documentário ela diz, por exemplo, que “Deus está comigo sempre apesar de fazer o que faço [ser prostituta], ele me entende e me ama e me socorre nas situações mais difíceis”. Essa carga moral está presente nos manuscritos e na vida de cada um dos envolvidos no processo de escritura em maior ou menor grau, afinal, fomos todos criados dentro desta lógica religiosa que associa ao pecado os “desvios” sexuais vistos como moralmente inaceitáveis, sendo religiosos ou não.

Do nosso ponto de vista, o escritor enxerga que Fernanda é vítima de um discurso construído que tem em sua base a igreja católica e depois a ordem burguesa com sua biopolítica (FOUCAULT, 1985, p. 127-133), discurso do qual não consegue se desvencilhar totalmente. Tanto que, reiteradamente, a personagem afirma que Cícera misturava as sementes e ela não sabia separá-las. Mas ao mesmo tempo ela vive e não se sente em culpa em nenhum momento da narrativa. Para isso, Fernanda “inventa” uma moral e uma ética próprias levando-a acreditar na existência de um culpado: o mundo, “o mundo que não tem a capacidade de inventá-la, sem desprezá-la” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.55). Por outro lado, quem se sente em culpa é Cícera que, no plano da narrativa, encarna a perpetuação de valores morais baseados no catolicismo: “Você é meu filho? Mas eu te fiz homem! Chorou, se sentiu culpada. Culpou Deus, o diabo, por causa daquele capricho que tinha envolvido um inocente” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.123).

Se a moral cristã é a moral da culpa, do arrependimento, do desapego às coisas da

¹¹⁷ Como lembra Judith Butler em “Problemas de Gênero” (2003), a discussão sobre a abjeção é introduzida por Julia Kristeva na obra *The Powers of Horror* (1982). Apoiada em Kristeva, Butler esclarece que o “*abjeto* designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente *Outro*. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do *não eu* como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito”. (BUTLER, 2003, p.190-191, grifos da autora)

vida, Fernanda faz o oposto. Fernanda vive, se inventa, se constrói, toma para si a responsabilidade de se fazer sujeito, transita entre Deus e o demônio. Desafia os dois: o primeiro quando adquire a forma “perfeita” – o Adão Andrógino –, e o segundo quando o tenta enganar acoplando a seu corpo aquilo que ele invejava: as nádegas. Terminar a narrativa nos braços do demônio nos parece uma metáfora muito mais ampla do que aquela proposta por Pisani de se referir à impossibilidade da revolução pretendida pelas Brigadas Vermelhas. No nosso modo de ver, o final revela os conflitos, as contradições, os paradoxos, os mitos, a esquizofrenia do Ocidente, mas sobre isso trataremos no nosso último capítulo.

Ao ler e ouvir a história contada, Jannelli enxerga aquilo que Fernanda não consegue visualizar, não por falta de talento literário, mas talvez por não conseguir objetivar, sozinha, os acontecimentos de sua vida sem cair na teia de um engano causado pela memória prospectiva. Dessa forma, o coautor, à luz da sua capacidade de ouvir, o que significa também, à luz da sua experiência, ao esboçar a figura de Fernanda, também lhe dá unidade (CAVARERO, 2009, p. 75) ao construir a personagem Princesa. Por outro lado, ao contrário do que pensa Pisani, podemos admitir que a voz de Fernanda não se encontra silenciada se pensarmos que o ponto de vista principal e mais caro à escritora e protagonista era exatamente mostrar não ter dúvidas sobre sua escolha de realização pessoal, que consistia em modificar seu corpo para a dimensão mais próxima do feminino. De mostrar ainda o quanto é difícil afrontar a sociedade que não aceita plenamente este tipo de escolha, restando a pessoas como ela, na melhor das hipóteses, apenas uma vida à margem. E a narrativa, apesar de apresentar uma carga moral mais acentuada em relação aos manuscritos, deixa claro que não existiu arrependimento nem dúvidas por parte da escritora e, neste sentido, sua voz não foi silenciada pelo outro escritor, ao contrário, pouco antes do encontro com sua mãe e seus familiares e amigos, lê-se: “Todos esperavam Fernando, o que tinha ido embora. Mas eu não tinha mais vergonha, era Fernanda que voltava” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 123).

Se não conseguimos estabelecer uma relação entre Riobaldo e Princesa pelo caminho sugerido por Pisani, não podemos deixar de notar que o coautor “abusa” da figura do demônio para a construção da personagem Princesa, como vimos no capítulo precedente, fato que nos remete inescapavelmente à figura do personagem de Guimarães Rosa. Como já dito acima, o fio do enredo de *Grande Sertão: Veredas* gira em torno da possibilidade da concretização ou não do pacto diabólico de Riobaldo.

O pacto demoníaco, assim como a própria figura do demônio, foi sofrendo modificações durante o curso do tempo. Na Idade Média, devido à presença de um diabo burlesco, o pacto era desdramatizado. O período que compreende a Reforma até o século das Luzes se caracterizará como o único momento da história do Ocidente no qual o diabo sai vencedor do pacto estabelecido com os humanos. Neste momento temos o aparecimento da lenda de Fausto, uma variante da lenda de Teófilo. Este tinha assinado um pacto com o Dito entregando-lhe sua alma em troca de um auxílio para tornar-se bispo. Teófilo se arrepende e, através da intercessão da Virgem, tem o diabo expulso de seu corpo. Sua história tornou-se uma lenda sagrada a partir do século X. No século XVI surge o anônimo *Livro de Fausto*, cuja primeira versão conhecida é de 1587 e que apresentava uma versão diferente daquela de Teófilo. Nesta versão, por influência de Lutero (ANDRADE, 2011, p. 31), foi suprimida a intercessão da Virgem e Fausto foi condenado. Em 1602, a versão católica do contrato maléfico aparece no *Cenodoxus*, um drama escrito pelo jesuíta Jacob Biedermann. Neste texto, Fausto não se arrepende “e se vê irremissivelmente condenado aos tormentos infernais. Mas uma inversão se produzira: o pacto de Fausto não era mais a raiz do pecado e sim sua consequência” (ANDRADE, 2011, p. 31).

Fausto demonstra muito interesse pelo saber, pelo conhecimento, pela beleza e assim, ao escolher conhecer e experimentar tudo, será considerado um rebelde em relação a Deus. Francisco Andrade observa que, neste período, a crença na libertação do homem restringiu-se a alguns intelectuais como Leonardo Da Vinci, Copérnico, Erasmo de Roterdã e Rabelais e, segundo sua visão, Guimarães Rosa “parece ser um continuador do humanismo”. A afirmação, de Andrade, é feita com base em uma declaração de Rosa na qual se lê que

[...] a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra, ajuda o homem a vencer o mal. [...] Era exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida... pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo ‘compromisso do coração’ (LORENZ apud ANDRADE, 2011, p. 34).

Da fala de Rosa se depreende que o escritor tinha a concepção de que o homem é o detentor de sua ação e é também dotado da capacidade inclusive de corrigir o próprio Deus. Dessa forma, Andrade, a despeito do pacto demoníaco em GSV, percebe a

concomitância da presença do diabo tanto na sua tradição erudita – o diabo assustador – como a do diabo popular – o burlesco – flanqueado por uma visão humanista (ANDRADE, 2011, p. 34).

Independente da visão de que se o pacto demoníaco em GSV tenha se realizado ou não, assunto tratado por muitos críticos, nos interessa assinalar, para efeito de comparação com *Princesa*, que o pacto descrito na obra de Rosa nas Veredas-mortas coloca Riobaldo em dúvida porque nele não acontece o aparecimento do demônio para assinar o pacto com sangue e assim selar a parceria. Este fato gera muitas discussões porque, apesar de não ser o único aspecto da obra de Rosa, é inegável que tais problemáticas, presentes no romance, também se ligam à polêmica da existência ou não do demônio e, conseqüentemente, da efetivação do pacto.

Em *Princesa* não existe nenhuma menção explícita a um pacto maligno, porém chama-nos a atenção o modo como se narra o momento em que Princesa atenta contra a vida da funcionária da pensão e a conseqüente prisão da autora. Conforme descrito no capítulo anterior, Fernanda chega à pensão determinada a reaver seu dinheiro guardado no cofre e retornar ao Brasil. Antes, porém, ela tinha feito um programa mal sucedido com um cliente que lhe ocasionou um machucado no ânus provocando uma hemorragia que a faz perder sangue que a “esquenta entre as coxas” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.133). Com o sangue coagulado entre as pernas, Princesa chega à pensão e faz o seu pedido à funcionária que se recusa a devolver o dinheiro, ocasionando a luta corporal entre as duas.

Após golpear a funcionária, Fernanda foge para a rua, em direção a uma igreja, gritando ser uma “amaldiçoada”, com as mãos e as pernas banhadas de sangue, acometida por um surto que a fazia ouvir “uma matilha raivosa [que lhe] arreganhava os dentes (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 133)”, e lhe corria atrás. E, nestas condições, ela é presa e levada ao cárcere, ou em sua definição, para “os braços do demônio”, para o “inferno onde hoje vivo (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 134)”.

Se voltarmos para o início da narrativa no momento em que Fernandinho perde a virgindade no rio de sua cidade, notamos alguns elementos interessantes: o estupro do menino ocasionou uma hemorragia no ânus, fazendo com que a água se tingisse de vermelho; o cachorro de Paulo, o agente do estupro, neste momento “continuava a correr-lhe em volta, a brincar e saltar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 33-34). É assim que se inicia a “carreira de pecado” da protagonista.

Segundo a tradição medieval, os cães são tidos como animais de estimação dos demônios, isso quando estes não adquirem a forma daqueles. Também de acordo com essa tradição, o trabalho de um cachorro do inferno é geralmente buscar uma pessoa que selou um pacto com qualquer demônio. Não estamos aqui afirmando que Princesa teria feito um pacto com o demônio e depois de descumpri-lo, ou tentar burlá-lo, teria sido punida pelo próprio e levada a tentar cometer um homicídio que a conduziria, temporariamente, para o inferno: a prisão. Mas nos intrigam as coincidências desses atores em cenas capitais da narrativa como as acima relatadas. Sendo assim, fica a pergunta: teria Princesa feito um pacto com o demônio ao seguir o seu instinto de “amar os homens”? Ou Princesa, como o Fausto de *Cenodoxus*, por não se arrepender e ter tomado gosto pelo conhecimento de seu corpo e seduzida pela beleza, teria sido abandonada e condenada por Deus aos sofrimentos infernais? Afinal ela se diz “amaldiçoada”. Ou somente uma forma de lembrar o pecado original de Fernanda e suas consequências, algo que já tinha sido profetizado pela mãe quando ela tinha ainda oito anos e havia consumado algo tido como pecaminoso: “Vomitei e chorei de dor, de remorso. Se você fizer as coisas do diabo, vai para a prisão e para o inferno!” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.33-34)? Por esse viés, podemos aproximar Princesa de Riobaldo?

Grande Sertão: Veredas também nos permite estabelecer analogias pertinentes entre a personagem Princesa e a personagem Diadorim, sobretudo pelo fato de as duas se apresentarem diferentemente das caracterizações usuais dos seus sexos biológicos. Princesa, desde a infância, embora nascido menino, se traveste de menina e, inversamente, Diadorim, nascida fêmea, vive como macho, guerreando ao lado de jagunços no bando de seu pai e depois sob as ordens de Riobaldo, com a finalidade de matar os assassinos de Joca Ramiro.

Diadorim apresenta uma aparência ambígua, favorecida pelo travestimento/disfarce: gesto e coragem de homem aliado ao aspecto gracioso de mulher. Por conta disso, desperta sentimentos contraditórios em Riobaldo que transitam entre a atração e a repulsão: “Diadorim é a minha neblina” (ROSA, 2001, p. 40), dirá o jagunço. Princesa, uma “mulher” também ambígua, desperta desejos em seus Josés, ao mesmo tempo em que suscita um “arrepio de horror” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 55) naqueles que não conseguem reconhecê-la mulher de dia e de noite.

Seguramente, outro ponto de união das duas personagens é a convicção dos seus ideais. A certeza dos seus desejos, das suas aspirações, dos seus sentimentos, das suas escolhas. Diadorim, desde a primeira aparição na narrativa, demonstra a sua primeira certeza: a coragem e o destemor. E quando questionado pelo menino Riobaldo, se já tinha sentido medo, responde: “Costumo não...”, e diz que o pai lhe dizia que medo é algo que não se deve ter, complementando: “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2001, p. 122).

A segunda fala de Diadorim apresenta outro ponto de aproximação entre as duas personagens: ambas necessitam da aprovação de seus pais, as duas de alguma forma seguem suas vidas em busca do reconhecimento e da aprovação dos seus respectivos pais, sendo que Diadorim encontra a sua morte em busca de vingar a morte de Joca Ramiro, seu pai. Não é explicado em GSV porque ou se Joca Ramiro queria sua filha servindo no bando como um jagunço, mas certo é que os dois estavam bem acomodados naquela situação. Em *Princesa*, ao contrário, Cícera se manifestava incomodada com o comportamento desviado do filho, acabando por aceitá-la como filha somente no final da narrativa.

No nosso modo de entender, de todos os traços em comum entre as duas personagens, o que mais nos chama a atenção é a convicção, a determinação, a certeza nos seus valores, no desenho de mundo que elas tinham traçado para si. Sobre Diadorim, Walnice Nogueira afirma que ela

[...] também tinha a sua certeza; disso lhe advém a frustração e a morte. Sua certeza é o ódio ao Hermógenes, assassino de seu pai, e o dever de executar a vingança, matando por sua vez o assassino. [...] Certeza tão entranhada que desvirtua a manifestação dos sentimentos, confundindo quem o testemunha: “E ele suspirava ódio, como se fosse por amor (...), (GSV, p. 30). A certeza do ódio é a causa da morte de Diadorim e, morte dupla: obriga-o a desperdiçar a vida e o amor de Riobaldo, proibindo-o de assumir seu ser de mulher, e leva-o diretamente para a destruição de si mesmo. (GALVÃO, 1986, p. 131).

Walnice Nogueira pondera que em GSV o Diabo “ganha pequenas paradas, rápidas e logo concluídas dentro do fluir de tudo que existe que é Deus” (GALVÃO, 1986, p. 130). Assim, o Diabo representa essas pequenas paradas, ou seja, as certezas, enquanto Deus sintetiza a incerteza do fluir no qual tudo se transforma, e que é a vida. Nas palavras de Walnice: “Tentar parar esse fluir através de uma certeza é a tarefa do Diabo” (GALVÃO, 1986, p. 130), pois “Deus é paciência. O contrário é o diabo” (ROSA, 2001, p. 18).

Diadorim vai ao encontro da danação, ou seja, da morte, por tentar subjugar o

mundo de acordo com os seus desejos, com as suas ordens e não deixar-se levar pelo movimento que pode vir a acarretar em mudanças de planos, como por exemplo, deixar-se viver o amor que sentia por Riobaldo. Este, por sua vez, tornou-se pactário para “adquirir a certeza de Diadorim”, e acaba por ser o instrumento da própria morte de seu amor ao levar a cabo de forma eficaz o plano de destruição dos assassinos do pai da(o) moça(o). E, segundo a leitura de Walnice Galvão (1986, p. 132), aí reside a culpa mencionada por Riobaldo desde o início da sua narração: “culpa de ter vendido a alma ao Diabo e assim ter levado o amigo à morte”.

Neste sentido, Princesa se distancia de Diadorim, pois apesar de ter terminado a narrativa nos “braços do demônio”, em princípio uma situação que lhe traz a sensação de perda, de derrota, de danação, terá no cárcere a oportunidade, através do encontro com Giovanni, de contar sua história e assim se impor como sujeito e fazer-se ouvir como Fernanda, algo que será viabilizado com a publicação do livro *Princesa*. Livro que somente veio à luz porque a sua narração primordial transbordou para a vida de seus amigos e operou alguma mudança nas suas histórias de vida, como se pode depreender da seguinte passagem do prefácio:

Porque tanto eu como Giovanni ansiávamos por um sentido, um tempo, uma identidade diversos dos que continuamente nosso carcereiro marcava. E, por dois anos, o texto de Fernanda suportou, sem se romper, o peso das nossas perguntas, os silêncios, as retomadas e os abandonos (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20).

O acaso faz com que Fernanda, uma vez mergulhada nos braços do Diabo, encontre Giovanni Tamponi, fato que lhe possibilita iniciar a narração de sua trajetória de vida ao amigo que, investido das palavras da protagonista, como corpo escrito, se restituía a Maurizio Jannelli que, concomitantemente, também “viaja” nas entrelinhas da história narrada. Desse modo, Fernanda e Diadorim se reaproximam, pois se Riobaldo chega ao ponto de fazer um pacto com o demônio para adquirir a certeza de Diadorim e assim satisfazer o desejo do amigo, Giovanni Tamponi e Maurizio Jannelli, seduzidos, transformados pela irrupção narrativa de Fernanda, se despem de suas certezas, de seus preconceitos em relação às questões de gênero, e, dessa forma, se veem envolvidos e arrastados em direção à construção de *Princesa* que, por sua vez, alegoriza o desejo de unidade, de identidade e de reconhecimento da autora, como ser humano, como mulher.

Paradoxalmente, a aproximação se dá pelos contrários: se Diadorim desperta em Riobaldo a necessidade de ele adquirir uma certeza, Giovanni e Maurizio são instigados a

abandonar suas certezas. Deste ponto de vista, a personagem Princesa pode ser concebida como um “rio” que flui permanentemente, transformando e sendo transformada, em um eterno nutrir-se de outros “afluentes” – da vida de seus amigos e interlocutores, das experiências e exemplos assimilados das trajetórias de vida das companheiras de prostituição, das convicções de Cícera – e por que não dizer, de vários outros “subafluentes” – da sociedade que a rejeita de dia para abraçá-la logo mais ao anoitecer, dos Josés que ela desejou submeter aos seus encantos e dos que ela efetivamente conseguiu ter.

4. QUEERING

4.1 - *Queer Princesa*

O texto analisado é fruto de uma singular gênese criativa na qual Fernanda relata sua complexa vicissitude auxiliada por seus dois amigos que, por sua vez, se tornam cúmplices da sua escritura e mais do que isso, devido ao processo de escritura *Princesa* pode ser visto como uma síntese dessas pessoas que se encontraram ou, uma síntese da relação estabelecida entre elas. O texto narra a história de múltiplos deslocamentos entre cidades, países, identidades, gêneros, contextos e corpos. A narrativa sugere uma multiplicidade de possibilidades de interpretações em questões fundamentais da teoria literária tais como a autoria e o gênero e a nacionalidade literária. As instabilidades, os trânsitos entre culturas, lugares, fronteiras, as transformações que acontecem em meio a estas viagens, a complexidade da personagem marcada pelas suas evidentes contradições, pela mescla de mais culturas, seu *status* de migrante e de transexual, suscita muitas dúvidas no crítico e no leitor, ao mesmo tempo em que instiga a imaginação dos mesmos, como temos visto até aqui.

Destarte, pretendemos desenvolver neste capítulo uma análise de *Princesa* no âmbito das discussões mais recentes acerca dos estudos *queer* e das narrativas da sexualidade a partir do momento em que entendemos o livro como um discurso literário que ajuda a subverter o imaginário (hetero)sexual, heteronormativo e, por conseguinte, a ordem falologocêntrica dominante e a ideia de pertencimento a uma comunidade nacional instituída pela literatura clássica em uma época de contínuos deslocamentos humanos.

Calcados nos pressupostos teóricos da performatividade encenada por Judith Butler, faremos uma leitura da escrita de *Princesa* como um discurso transgressor que faz uso das palavras, ou do jogo das palavras, como postula Barthes (2004, p. 16), para

gerar sentidos desviados das normas que constroem e regem o discurso heteronormativo e falologocêntrico que caracteriza a literatura digamos assim, pautada nos moldes da tradição Ocidental. A teoria de Butler e dos estudos *queer* nos auxilia na compreensão de *Princesa* não só pelo fato de referir-se à questão da sexualidade, mas porque ajuda a pensar o lugar de todos aqueles que não se encaixam no padrão do homem branco europeu. A pensadora salienta que a cultura, em todas as suas formas de discurso, desde o jurídico até o científico, passando pelos meios de comunicação, contribui para a produção do “abjeto”, do excluído. Neste sentido, *Princesa* é um discurso que permite analisar, contestar e desmontar tal diferenciação, mesmo levando-se em conta as contradições evidentes da sua narrativa.

E exatamente em razão dessas instabilidades que evocaremos o conceito do entrelugar, pois entendemos que a obra *Princesa* situa-se além das “narrativas de subjetividades originárias” e, portanto, num local subjetivo próprio que não nos permite classificá-la, levando-nos a considerar o seu direito à opacidade, como preconizado por Glissant e Butler.

4.2 - Breves considerações sobre o *queer*

Pensar em uma rígida repartição do mundo atrelada à tradicional dicotomia de centros e periferias fixas, nos dias de hoje, não faz mais sentido. Deve-se pensar em um mundo multicêntrico de várias influências. Dessa forma, os espaços geográficos estáveis e definidos perdem a sua importância como ponto de referência da vida quotidiana – são suplantados por comunidades desterritorializadas – e, inclusive, da própria identidade.

As instabilidades econômicas, as guerras, as violências, as perseguições políticas, religiosas, raciais, de gênero, dentre outras, e as relações de dependência globais acabam por constranger muitos a deixar os seus lugares de origem em busca de melhor sorte em outros países. Nestes outros lugares estas pessoas acabam por criar novas redes e relações formando verdadeiras nações desterritorializadas. Em razão dessa nova configuração global muito vem se refletindo, no âmbito acadêmico, sobre a necessidade de se desenvolver estudos que contemplem novas subjetividades que não são nem unitárias nem monolíticas, mas fragmentadas e complexas.

Perguntas como o que está acontecendo aos corpos, às identidades, às nacionalidades em um mundo cada vez mais mediado pela tecnologia, etnicamente misto e marcado por constantes e repentinas mudanças, tornam-se recorrentes. Neste sentido, Monica Pasquino (apud SAPEGNO, 2011, p.179-210), que estuda os feminismos a partir dos anos oitenta do século passado, observa que as teorias feministas, pós-coloniais e os chamados *genders studies*, têm sido de fundamental importância na atividade de desconstruir o sujeito unitário, de pensamento dicotômico, enraizado. Tais estudos e teorias colocam em xeque a abordagem eurocêntrica/etnocêntrica tanto nas questões relativas ao feminismo como naquelas referentes à imigração – deslocamentos espaciais –, analisando as articulações de gênero, sexo, etnia e classe, ou melhor, expondo as dificuldades de tais articulações à interseção das relações de dominação. Elas salientam a necessidade de se pensar outro modo de colocar-se, descentrado, para destruir o falologocentrismo – centralidade cultural masculina e ocidental –, (des)construir o cânone e a norma, as identidades e, inclusive, as identidades nacionais.

Vale salientar que o nascimento do sujeito feminino coincide com a crise do sujeito universal e com o desenvolvimento da filosofia pós-moderna, que por sua vez se desenvolve a partir das teorias de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, a qual se associa à tomada de consciência de uma profunda crise no pensamento ocidental. Quando Nietzsche (2002, p. 9) assegura que “Deus está morto”, o homem pós-moderno se vê constrangido a viver em um mundo que tinha perdido o seu centro e os seus valores de fundação. Dessa forma, “todo o sistema filosófico que está na base da cultura ocidental é afetado por tal crise”, o que compreende dentre outras coisas, “a incerteza de poder fornecer uma narração universal, objetiva, unificadora da história do progresso humano”, e a confiança nos argumentos que corroboram a existência “de oposições binárias (natureza-cultura, corpo-mente, homem-mulher, por exemplo)” (PASQUINO apud SAPEGNO, 2011, p.10, tradução nossa). Para desestruturar a lógica interna das classificações, definições e sistemas conceituais legitimados e consolidados pela cultura tradicional surge o desconstrucionismo proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida que nos livros *A Escritura e a Diferença* (1967) e em *Gramatologia* (1967), desenvolve o conceito de desconstrução. Em linhas gerais o filósofo afirma que a linguagem opera por binarismos de modo que o hegemônico se constitui e se constrói em uma necessária oposição a algo inferior e subordinado. Dessa forma, o método desconstrutivo de Derrida ajudou a colocar em evidência os processos que criam sujeitos normais,

adaptados e hegemônicos construindo também sujeitos ilegítimos, os chamados anormais relegados à margem social.

Pasquino salienta que o movimento feminista também parte da crítica radical do sujeito – racional – desenhado pela filosofia moderna com a finalidade de repensar temas fundamentais para a crítica feminista tais como a identidade, o corpo e a subjetividade e de desenvolver novas modalidades de existência, de criação e de transmissão do saber. Neste contexto, do ponto de vista filosófico, é importante a contribuição da filósofa Teresa De Lauretis (1994, p. 206-242) que, no seu ensaio “A tecnologia do gênero”, sustenta que o gênero é uma construção artificial e discursiva que se repete na família, na escola, no cinema e na ciência, por exemplo. Tais representações se tornam aquilo que a autora denomina tecnologias do gênero, que têm efeito tanto em homens como em mulheres, tanto nas suas vidas materiais como psíquicas tornando-se, de fato, parte da identidade de cada um: de representações se tornam autorrepresentações, pois, segundo De Lauretis, a construção do gênero está relacionada com a ideologia¹¹⁸:

Pois, se o sistema sexo-gênero [...] é um conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social, então o gênero é efetivamente uma instância primordial da ideologia, e obviamente não só para as mulheres. Além disso, trata-se de uma instância fundamental de ideologia, independentemente do fato de que certos indivíduos se vejam fundamentalmente definidos (e oprimidos) pelo gênero, como as feministas culturais brancas, ou por relações de classe e raça, como é o caso das mulheres de cor. (DE LAURETIS, 1994, p. 216).

No mesmo ensaio, De Lauretis (1994, p. 218) atribui às críticas das teóricas pós-coloniais o mérito de ter dado especificidade e autonomia às teorias feministas, ressaltando o esforço de tais críticas em trabalhar “a cumplicidade do feminismo com a ideologia, tanto a ideologia em geral [...] e a ideologia do gênero em particular – isto é, o heteroxismo”. As críticas feitas pelo feminismo pós-colonial foram de fundamental importância para que o feminismo branco e ocidental reconhecesse sua própria insuficiência ao revelar as diferenças e as relações de poder existentes entre as mulheres.

Ao cunhar a expressão “queer theory” para designar as diferentes práticas sexuais marginalizadas, De Lauretis contribui para a difusão das mesmas no âmbito dos

¹¹⁸ Entendida como a relação imaginária de um indivíduo com as suas condições reais de existência, de acordo com Althusser em *Aparelhos ideológicos do Estado*.

estudos feministas e nos introduz aos sujeitos excêntricos, sujeitos outros, lésbicas, inapropriados e marginalizados que designam a posição do sujeito não legitimado pelo discurso hegemônico. Dessa forma, a desconstrução do sujeito tradicional leva as teóricas do feminismo a pensar em subjetividades fluidas, provisórias, híbridas. Neste sentido, Monique Wittig, Gloria Anzaldúa, Donna Haraway e Rosi Braidotti propuseram novas subjetividades representadas respectivamente pela lésbica, mestiza, cyborg e nômade.

Nos últimos vinte anos, segundo Pasquino, o feminismo lésbico está parcialmente fundido dentro do movimento e nas teorias *queer*. Judith Butler e Teresa De Lauretis imaginam o *queer* como uma categoria aberta, que nunca pode se dizer completa e que tem uma identidade eternamente provisória. Em seu *Problemas de Gênero*, Judith Butler (2003) sustenta a tese de que as categorias de sexo, gênero e sexualidade são moldadas historicamente e estabilizadas por meio da repetição de uma espécie de atos rituais. Tais atos são definidos pela autora como performativos, ou seja, moldam gênero e sexualidade independente da escolha consciente e da vontade dos sujeitos envolvidos. Um sujeito para poder viver e ser reconhecido como tal socialmente deve encarnar os modelos de gênero reconhecidos – homem e mulher heterossexual. De outra forma, é considerado anormal, degenerado e imoral.

Para contrastar o paradigma heterossexual e o pensamento binário, Butler elabora a representação do *queer*: uma figura que encarna a luta de todos os sujeitos não previstos pela ordem social. O *queer* não coincide com o homossexual, mas representa a alteridade, as formas que assume uma subjetividade precária e fluida, que refuta as definições. Por isso, o *queer* constitui uma categoria que por razões políticas significativas deve permanecer aberta, não pode nunca dizer-se completa nem ser descritiva, pois esta é a condição de sua eficácia política. Desta forma, a autora retoma o conceito de *drag* – vestir-se como o sexo oposto – para observar que este ato se torna subversivo na medida em que “reflete sobre a estrutura imitativa através da qual o gênero hegemônico se produz e coloca em discussão a pretensão heterossexual de naturalidade e originalidade” (BUTLER, 2003, p. 196); ao contrário disso, torna-se sem efeito político, incapaz ou insuficiente para minar a heteronormatividade.

A performatividade se torna central para a descrição que os estudos *queer* fazem do mecanismo com o qual as normas sociais agem sobre as subjetividades individuais e nas tramas da consciência coletiva. As palavras traçam a esfera da possibilidade da

existência humana e, logo, delimitam os limites que aparecem e são representados no espaço público, que desempenham um papel fundamental na construção das subjetividades e na formação da identidade coletiva. Sem uma contínua repetição destas imagens tradicionais, a força normativa, que define a masculinidade e a feminilidade heterossexuais como únicas opções lícitas, poderia enfraquecer-se e até mesmo despedaçar-se, abrindo caminho para novas narrações.

A literatura, o texto ou a escritura, segundo Roland Barthes, é o local no qual todos os saberes são encenados, pois ele representa o

tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ele é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ele é o teatro (BARTHES, 2004, p. 16).

A partir destas afirmações de Barthes podemos pensar em uma perspectiva de narrações *queer* como um lugar de encenação de uma escritura política que, por meio da performatividade, subverte o discurso falologocêntrico dominante. Se o gênero e o sexo são atos performativos, constituídos como um ato de linguagem, parece correto afirmar que um dos lugares mais apropriados para a transformação e a ressignificação de conceitos tidos como “naturais” pelas suas repetições seja exatamente a literatura, veículo que possibilita não somente a representação dos sujeitos, mas também funciona como uma das relações sociais que produz este sujeito. Neste sentido, a literatura é percebida como um veículo de representações simbólicas e de valores sociais.

Se a literatura é um instrumento importante para a consolidação da idéia de que sexo e gênero são categorias fixas, também o foi (é) para a de pertencimento nacional e as narrações com um viés *queer* também podem contribuir para colocar em xeque as noções de pátria e família, desestabilizando o imaginário falologocêntrico ocidental. A este propósito, Anselmo Peres Alós (2010, p. 858) aponta para o fato de que “os textos literários são artefatos culturais, tecnologias discursivas que produzem e disseminam crenças e valores no espaço social”, e por isso ser importante o fato de que subjetividades e corpos relegados à condição de abjetos usurparem o lugar da autoria, o lugar da produção de capital simbólico e produzirem percepções de mundo alternativas “nas quais as possibilidades eróticas são exploradas, analisadas e redimensionadas, interferindo performativamente no espaço social” (ALÓS, 2010, p. 858).

A performatividade de Butler deriva do contexto estadunidense de recepção da obra de J. L. Austin. Em contraposição às dicotomias verdadeiro-falso e valor-fato, o

filósofo inglês propõe um debate sobre os enunciados que não são nem verdadeiros nem falsos, não descrevem nem servem para informar, no entanto, são potencialmente ativos, o que ele convencionou chamar de enunciado *performative*, expressão derivada do verbo *perform*, verbo usual em inglês para ação. Nessa mesma linha, Butler dá início ao uso da palavra “performativo” para fazer a seguinte indagação: como se faz (e se desfaz) gênero com palavras?, recorrendo à noção de ato performativo para demonstrar como o gênero é constituído por atos de repetição estilizada. A filósofa defende a ideia de que o corpo é vulnerável à linguagem, no sentido de que a linguagem, pelo seu caráter performativo, opera, faz de modo que o corpo se torne, concomitantemente, feito e efeito, sustentado e ameaçado pela linguagem.

Enfim, o conceito de performatividade de Butler está assentado na ideia básica de que as palavras agem provocando ações e atuações. Em síntese, Butler assevera que o corpo, enquanto efeito do ato de fala e do seu ritual, encontra lugar epistemológico - o corpo se torna inteligível através do ato de fala -, um lugar ontológico - o corpo torna-se regulável - e um lugar político, tornando-se passível de legitimação e normatização.

As instabilidades, os trânsitos, as transformações que acontecem em meio às viagens protagonizadas por Princesa, seu *status* de migrante e de transexual, a complexidade da personagem marcada por evidentes contradições e pela mescla de mais culturas na sua composição, é o que nos leva a analisar, num primeiro momento, a narrativa dentro de uma perspectiva da poética *queer*. Embora a complexidade de Princesa, a personagem, seja evidente, e por isso mesmo possa ser analisada dentro de um cenário *queer*, ao mesmo tempo em que também não se enquadra em todos os seus pressupostos, é inegável que a obra como um todo ajuda a subverter, a questionar o imaginário heterossexual, heteronormativo e, por conseguinte, a ordem falologocêntrica dominante e a ideia de identidade nacional unitária e monolítica instituída pela narrativa clássica (canônica), como nos faz lembrar Edward Said em *Cultura e Imperialismo* (2011).

4.3 - A voz *queer* de Princesa

Pela sua complexidade, a escritura de *Princesa* nos convida a trabalhar com a

possibilidade de uma leitura *queer* na tentativa de ampliar o debate sobre a obra tendo em vista a transição do corpo e o desejo de Princesa ser reconhecida como mulher, procurando dialogar, quando pertinente, com os pressupostos teóricos de Judith Butler e a teoria *queer*.

A teoria *queer* nos auxilia na compreensão de *Princesa* não só pelo fato de referir-se à questão da sexualidade, mas, sobretudo, por pensar o lugar de todos aqueles que não se encaixam no padrão do homem branco europeu. Butler (2002) salienta que a cultura, em todas as suas formas de discurso, desde o jurídico até o científico, passando pelos meios de comunicação, contribui para a produção do “abjeto”, do excluído. Este, por sua vez, é produto do discurso e é exatamente no plano do discurso que essa diferenciação deve ser analisada, contestada e desmontada. Nesse sentido, nos perguntamos se a escrita de *Princesa*, tanto em sua forma como em seu conteúdo, atende tal demanda ou se, ao contrário, reafirma a norma estabelecida.

No plano da narrativa, Princesa se entende como uma mulher aprisionada “em um corpo que não [a] correspondia” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 123), ou seja, aquele masculino. Para atingir uma dimensão de seu corpo mais próxima do feminino, ela providencia uma série de transformações, começando pelo travestismo, seguido da ingestão de hormônios, até finalmente recorrer à cirurgia nos seios e a injeções de silicone para dar maior suavidade à “dureza” de seu corpo. Durante toda a sua trajetória é evidente que a protagonista persegue a harmonização do corpo na tentativa de conformá-lo à ideia que ela faz de si mesma.

Além disso, fica bastante claro, ao longo de toda a narrativa, que a personagem alimenta uma expectativa de ser reconhecida como mulher, apesar da fluidez de seu sexo e de seu gênero. E isso é patente nas suas atitudes e pensamentos a partir do momento em que ela não deixa a menor brecha para ser confundida com um homem heterossexual ao refutar, por exemplo, qualquer tipo de relacionamento, nem mesmo por dinheiro, com uma mulher. Ou mesmo quando exige de seus namorados fixos uma relação na qual somente ela seja passiva, não permitindo qualquer tipo de inversão de papéis. Por esse motivo, muitas são as interrogações sobre a eficácia política da narração da trajetória de vida de Princesa que parece não desejar ter uma subjetividade fluida e precária, mas sim encontrar a estabilidade no polo inverso àquele no qual se situa seu sexo de nascimento, reafirmando, desse modo, a heteronormatividade hegemônica, o que pode ser visto como uma contradição.

Para Silvia Campagnola (2011, p. 164), Princesa é feita de contradições que oscilam entre o conservadorismo e a rebelião. Afinal, como observam Richard Miskolci e Larissa Pelúcio (2007, p. 261), "é somente pelo paradoxo que as travestis podem expressar seu conflito com as normas de gênero vigentes. O paradoxo é a condição de sua ação" ou agência¹¹⁹, como postula Butler (2006).

Essas questões foram fundamentalmente levantadas por alguns críticos que se dispuseram a analisar *Princesa* pelo viés da teoria *queer*, utilizando como texto-base para suas análises, principalmente, o já citado livro de Judith Butler, *Problemas de Gênero*. Neste, a filósofa, ao expor seu conceito de performatividade, sustenta que nem todas as manifestações performativas podem ser chamadas de subversivas, mas, ao contrário, podem reforçar a estrutura binária (BUTLER, 2003, p. 196-201). Dessa forma, muitos leitores entenderam que a filósofa cria uma espécie de equação na qual somente os indivíduos transgenerificados (*transgenders*)¹²⁰ de fato atuam a performatividade de gênero de modo subversivo, enquanto sujeitos transexuais¹²¹, que procuram atingir uma identidade definida e, portanto, mais estável, estariam excluídos de tal conceito. Essa leitura leva o escritor Jay Prosser a argumentar que há trajetórias 'transgenerificadas' e, em particular, trajetórias transexuais, que almejam aquilo que o esquema da performatividade desvaloriza, pois elas "buscam muito pontualmente, ser 'não performativos', em vez disso, buscam 'ser constativos'" (PROSSER apud SALIH, 2002, p. 100), ou simplesmente ser. Assim, a compreensão equivocada de que o conceito de performatividade exaltasse a capacidade de rebelião individual dos sujeitos para subverter as normas, sem levar em consideração as categorias que estão à disposição no contexto histórico-social, fez com que Butler (apud SALIH, 2002, p. 100) reconhecesse no prefácio da segunda edição de *Problemas de Gênero* que seu "relato sobre a

¹¹⁹ "Agência indica a capacidade de ação de um ator ou agente social". (BUTLER, 2006, p. 16, nota da tradutora).

¹²⁰ Apoiada em Stephen Whittle, Flavia Monceri define *transgender* como um "termo guarda-chuva usado para definir uma comunidade política e social que inclui as pessoas transexuais, as pessoas *transgender*, os *cross-dresser* (travestidos), e outros grupos de pessoas 'de gênero variável' como *drag-queene drag king*, lésbicas *butch*, e mulheres 'masculinas' ou 'que passam'. *Transgender* foi também usado para referir-se a todas as pessoas que exprimem o gênero de modo não tradicionalmente associado com os seus sexos. Do mesmo modo, foi também usado para referir-se a pessoas que exprimem o gênero de modo não tradicional, mesmo continuando a identificar-se de acordo com o sexo de nascimento". (WHITTLE apud MONCERI, 2010, p. 67).

¹²¹ Segundo J. Green transexual é "um termo que os profissionais médicos aplicaram àquele subconjunto de pessoas *transgender* que buscam assistência hormonal e cirúrgica com o objetivo de modificar as características sexuais de seus corpos para alinhar o seu gênero ao corpo". (GREEN apud Monceri, 2010, p. 58).

performatividade é incompleto e que, algumas vezes, ela não distingue a performatividade linguística da performatividade teatral”, que agora ela vê relacionadas.

No rastro dessa discussão, Miskolci e Pelúcio (2007, p. 258) alertam para o fato de se compreender “a analogia fora de seu caráter metafórico e a tomar como algo real, neutro, como um dado da realidade”, como é o caso da *drag-queen* citada por Butler para ilustrar seu conceito de performatividade:

A *performance* do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. [...] *Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.* (BUTLER, 2003, p. 196, grifos da autora).

Assim, a paródia serve como uma analogia que explica o caráter imitativo das normas de gênero que acabam por se desnaturalizar em razão da constante repetição cômica que as desnaturaliza, contribuindo, dessa maneira, para a sua subversão. Butler adverte que nem toda paródia é subversiva, chamando a atenção para a importância do contexto no qual é realizada para que se configure como subversiva, pois o gênero é “uma identidade tenuemente constituída no tempo” (BUTLER, 2003, p. 200). A confusão se dá, então, no fato de se usar a palavra *performance* no sentido de performativo. Ou seja, o conceito de *performance* é empregado por Butler no sentido literal: uma atuação, um desempenho, uma representação das *drag-queens*. Esta atuação pode ou não ser subversiva, como no exemplo dado pela filósofa da *performance* de Dustin Hoffman no filme *Tootsie*, a qual a autora chama de “entretenimento hétero de luxo” (SALIH, 2002, p. 95), sobretudo por reforçar as diferenças de sexo e gênero. Assim, em *Problemas de Gênero*, a autora não está se referindo a travestis, intersexuais, transexuais como metáfora da sua teoria da performatividade, algo que irá tratar em outros escritos.

Voltando ao fato de que Princesa “deseja tornar-se” mulher, diríamos que seu caso se enquadraria, em parte, nessa concepção de paródia subversiva, se levássemos em consideração apenas a simples atitude de travestir-se numa tentativa primeira de forjar uma aproximação do universo feminino e se desconsiderássemos o contexto em que se dá tal *performance*, como postula Butler. No entanto, o ato de travestir-se, em Princesa, é sustentado por um desejo, e mais especificamente, por um desejo de reconhecimento. E mais, para que tal desejo se concretize, ela precisa, como vimos explicando, transformar o seu Eu-real – ter nascido homem –, no seu Eu-ideal – a projeção do eu produzida pelo “querer ser” e “tornar-se” uma mulher:

O clube. Muitas mulheres e eu entre elas, discreto. Rosto pintado e calça justa. Falo com elas, as mulheres, e os homens se aproximam: campari, uísque ou vodca? Só de brincadeira ele diz para mim: Vem, vem dançar o forró, vem dançar comigo. Oh, o meu José do clube me faz dançar como mulher, dançar junto, eu, Fernanda. Um casal entre tantos. Sim, esta noite não quero dançar com mulher nenhuma, quero dançar com você, veadinho! Sim, me aperta, José. Eu de verdade, você de brinquedo. Me abraça, José, que eu me quero mulher para você. Por causa deste forró que me toma por dentro, por estes passos de dança sem volta atrás. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 58-59).

A partir daqui pretendemos, com base nos estudos de Judith Butler e de Flavia Monceri, principalmente, lançar luz sobre algumas dessas questões com vistas a situar *Princesa* em alguns dos pressupostos da teoria *queer*. De antemão, é preciso salientar que o caso de nossa protagonista não é tão facilmente situável no conjunto das discussões que tentam achar um lugar, por assim dizer “fixo”, para algumas categorias de gênero. Primeiramente porque, como atesta Butler em *Deshacer el género* (2006), pertencer a um determinado gênero não implica que se deseje, de uma certa maneira, pertencer àquele gênero, sobretudo pelo fato de que existe, não obstante, um desejo que é constitutivo do gênero em si, de modo que não é possível separar de uma maneira rápida e fácil categorias pré-estabelecidas e culturalmente consolidadas. Menos ainda quando nos damos conta de que as normas sociais que constituem nossa existência conduzem desejos que não se originaram na nossa individualidade, uma vez que a viabilidade de tal individualidade depende quase que exclusivamente dessas normas sociais. A questão torna-se ainda mais complexa quando somamos a essas duas instâncias, gênero e desejo, a ideia de reconhecimento (BUTLER, 2006, p. 14).

Em linhas gerais, *Princesa* vive em busca de afirmar sua identidade como uma mulher que nasceu com a genitália masculina. A convicção de que houve um “erro” decorrente do modo como as categorias de gênero lhe foram apresentadas durante toda a sua infância e adolescência motivou a protagonista a ocupar grande parte de sua trajetória de vida tentando “corrigi-lo” em busca do reconhecimento da sua identidade de gênero “feminina”, apesar da sua identidade sexual masculina. Para que entendamos o dilema de *Princesa*, faz-se necessária uma incursão nas chamadas identidades de sexo e de gênero relacionadas com as normas sociais, citadas por Butler, e que são de fundamental importância para que se entenda o desejo de reconhecimento levado até as últimas consequências por nossa protagonista.

Nos últimos decênios muito tem se discutido e refletido sobre identidades, exatamente no plural, e não mais sobre identidade, visto que o conceito de diversidade

que lhe é complementar, tem se imposto no âmbito das teorias multiculturalistas. A identidade é um conceito que tenta, através de uma verificação confiável da sua correspondência com a realidade, supostamente assentada na racionalidade, estabelecer modelos de referência com características basicamente estáveis nos quais os indivíduos que a aceitam se reconheçam. A este propósito, provocativamente, Flavia Monceri (2010, p. 22) afirma, sem meias palavras, não acreditar em tal conceito porque nenhuma identidade cristalizada, por mais fluida que possa parecer, nunca “será capaz de reespelhar, representar e, definitivamente exaurir as infinitas diferenças que gostaríamos de reconduzir à unidade” através de nomenclaturas como identidades “líquidas”, “híbridas”, “mestiças”, “rizomáticas” e tantas outras.

Embora existam muitas identidades, interessam para o nosso recorte as chamadas identidade sexual e identidade de gênero, pois um dos pressupostos principais das teorias *queer* reside exatamente na crítica a esses conceitos e na denúncia de seu caráter construído. A identidade sexual tem se constituído um dos mais sólidos e poderosos estereótipos porque fundada em uma “realidade” incontestável, ou seja, a de que *in natura* existe o dimorfismo sexual. Nasce-se macho ou fêmea de acordo com a presença ou ausência de um pênis. E, conseqüentemente, cada qual deverá assumir o seu papel de Homem ou Mulher, respectivamente.

Se, por um acaso, encontramos na natureza sujeitos intersexuais¹²² ou hermafroditas que, apesar de terem nascido com um sexo biológico, se identificam com o outro gênero, tal fato é logo classificado como um “erro”, ou como uma “brincadeira inicial” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 123), como quer Fernanda. Desse modo, a identidade sexual configura-se dos mais poderosos estereótipos devido à automaticidade e à incontestabilidade ancorada no fato de o dimorfismo sexual ser concebido como um dado “natural” ratificado por especialistas, médicos e psicólogos, e reforçada por outra poderosa instituição social, a linguagem. A partir do momento em que um indivíduo nasce e lhe atribuem um nome para confirmar o seu sexo, se dá início o processo de construção do gênero. Para que possa ser reconhecido como parte integrante do grupo, esse indivíduo deve ser identificado de acordo com um conjunto de regras de conhecimento que já se encontram disponíveis, ou seja, ‘aquilo que se sabe’ e

¹²² São definidas como intersexuais as pessoas nascidas com genitália e/ou características sexuais secundárias que fogem dos padrões socialmente determinados para os sexos masculino ou feminino. Diferem do hermafrodita pelo fato de apresentarem órgãos sexuais de ambos os sexos.

que será colocado em ação e aplicado, mesmo sem seu prévio consentimento. “Aquilo que se sabe”, segundo Monceri, é definido como ‘conhecimento social’ ou também como ‘cultura’, consistindo em um

[...] conjunto de informações a disposição que constitui a resultante dos infinitos processos de negociação das informações elaboradas por indivíduos dos quais emerge um conjunto mínimo que se presume muito difuso e compartilhado para garantir uma convivência o menos conflituosa possível¹²³ (MONCERI, 2010, p. 35, tradução nossa).

Assim, torna-se necessário excluir todas as informações que não são muito difusas ou compartilhadas para que não se criem ou para que se limitem os conflitos. Para que tudo funcione dentro das expectativas convém que se coloque à margem as diferentes descrições ou narrativas do mundo, uma vez que elas não podem ser eliminadas. Esse processo, ao qual se denomina “normalidade”, é entendido como a “norma” que regula tanto ‘aquilo que se sabe’ quanto ‘aquilo que se deve saber’.

Existe então uma nítida relação entre a normalidade e o apelo ao natural, uma vez que os elementos considerados anormais ou desviantes em relação a sexo e gênero, via de regra, são rotulados como portadores de comportamentos ou anatomias contranatura por não se encontrarem dentro das estatísticas previstas. Ora, se a “natureza é definida como normalidade – isto é, formada por um conjunto de regularidades empíricas –, esta não define nada mais do que uma predominância de tipo estatística”¹²⁴ (POLLO, 2008, p. 50, tradução nossa). Dessa forma, ser ou não ser ‘normal’ não faz a menor diferença, visto que tanto a natura quanto a normalidade podem e são transgredidas de algum modo, ou melhor, “rigorosamente falando, sermos completamente normais é impossível” (WARNER apud MONCERI, 2010, p. 36, tradução nossa). Na concepção de Flavia Monceri, o conceito de natura

[...] *assolutamente corrisponde* à natureza, mas é sim uma sua redução operada *pelos seres humanos para os seres humanos*, e isso comporta que ele tenha sempre um caráter de artificialidade e de arbitrariedade que coloca em dúvida desde o início a capacidade de valer de modo eficaz em todos os casos. ‘Natura’ é um conceito *cultural*, elaborado sobre a base ‘daquilo que se sabe’ em termos do grupo, e por isso está destinado a sempre ter de ser revisto¹²⁵.

¹²³ [...] all’insieme di informazioni a disposizione che costituisce la resultante degli infiniti processi di negoziazione delle informazioni elaborate dai singoli individui, dai quali emerge un insieme minimo che si presume abbastanza difuso e condiviso da garantire una convivenza il più possibile non conflittuale. (MONCERI, 2010, p. 35).

¹²⁴ [...] la natura è definita come normalità – cioè come una sorta di regolarità empirica – questa non definisce altro che una predominanza di tipo statistico. (POLLO, 2008, p.50).

¹²⁵ [...] il concetto di natura *non corrisponde affatto* alla natura, ma è una sua riduzione operata *da esseri umani per essere umani*, e ciò comporta che esso abbia sempre un carattere di artificialità e di

(MONCERI, 2010, p. 46, grifos da autora).

A diferença se estabelece, então, devido ao fato de que aquilo que é definido como natural e normal também é considerado moralmente bom, de modo que encerra um juízo positivo. Em linhas gerais, os indivíduos buscam se ajustar o máximo possível a este estereótipo considerado normal para que não venham a ser discriminados ou excluídos do grupo. Movida também por essa carga moral, Fernanda perseguirá insistentemente seu reconhecimento como mulher, pois, como vimos ao longo deste trabalho, a narrativa de mundo incrustada em sua mente é a de que no mundo só existem homens ou mulheres. E ela quer “tornar-se” definitivamente mulher. Daí, a pergunta: qual o conceito de mulher para Fernanda? Para respondermos a essa pergunta é necessário ter claro que Princesa é fruto das normas sociais que a constituíram e que serviram de base também para a condução de desejos os quais não se originaram na individualidade dela, mas ao contrário, a precederam. Essa dimensão sócio-histórica de Fernanda será determinante para a aplicabilidade ou não, em *Princesa*, do conceito de performatividade de Butler, visto que a nossa protagonista não se limita a representar um papel, como fazem as *drag-queens*, uma vez que está narrando sua vida vivida de fato.

Princesa é uma brasileira nascida e criada no interior do estado da Paraíba e, enquanto membro da classe popular e camponesa de sua cidade, reproduz e compartilha os mesmos valores éticos e morais sobre sexualidade e gênero secularmente cultivados em uma sociedade fortemente heteronormativa, pós-escravista e ainda mantendo traços marcantes do coronelismo; sociedade na qual predomina a voz masculina e, portanto, onde o patriarcado e o binarismo se encontram arraigados e inabaláveis. Neste contexto, Fernandinho constrói uma sua visão de mundo até certo ponto simplificada quanto à definição dos papéis de sexo e de gênero dos indivíduos; uma visão de mundo condicionada pela lei de Cícero segundo a qual no mundo existem somente homens e mulheres determinados pela condição biológica. E ele, como tinha sugado do seio da mãe todo o receituário do bem e do mal, foge de casa por sentir vergonha de não se enquadrar nem se identificar com nenhuma das duas possibilidades apresentadas.

Para Fernandinho, a ideia do que é ser mulher começa a ser construída desde a

arbitrarietà che ne mette in dubbio fin dall'inizio la capacità di valere efficacemente in tutti i casi. Quello di 'natura' è un concetto *culturale*, elaborato sulla base di quel che 'si sa al livello del gruppo, e perciò destinato a dover essere sempre continuamente revisto. (MONCERI, 2010, p.46).

infância, pelos ensinamentos maternos e pela vivência em sua comunidade, ideia que será redefinida por influência das revistas, das propagandas, das novelas, dos programas da televisão brasileira ou ainda em decorrência das experiências adquiridas nas metrópoles onde passará a viver.

Desde pequeno Fernandinho se traveste:

Duas metades de coco foram meus primeiros seios. Diante do espelho grande, Cícera me surpreendeu e: outra surra. Eu cobria entre as coxas com a mão para me ver como Aparecida. Na minha fantasia, barriga redonda e fenda de menina. [...] As meninas me afastavam: mas você é menino, vai com os meninos! Josefa e Aparecida me defendiam, vai haver sempre alguém para me defender. Então eu ficava, desafiava. Caminhava como elas, as meninas. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 29).

A decisão de travestir-se revela uma conduta reprovada e severamente punida pela mãe, que repreende o menino com surras por não ser definitivamente uma atitude compatível com sua condição biológica e natural. Contraditoriamente, e talvez por conveniência, Cícera se mostra mais flexível quando se trata de outras ações do menino típicas do universo feminino, como fazer café e lavar pratos, por exemplo:

Fernandinho é melhor do que uma filha mulher, acorda cedo e me traz na cama café e tapioca doce. Lava os pratos e já quer lavar roupa também. Nem mesmo Alaíde e Adelaide aos sete anos faziam tanto. Cícera falava de mim com dona Inacina. Eu, ali perto, ouvia escondido, cheio de orgulho e satisfação. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 28).

As cenas descritas acima ajudam a ilustrar a ideia que Fernandinho tem do que é ser mulher neste momento de sua formação: ter anatomia feminina, ou seja, ausência de pênis e glândulas mamárias desenvolvidas; cuidar das tarefas do lar; manter as unhas bem esmaltadas e os cabelos compridos; ser passivo nas relações íntimas; sonhar casar-se com o príncipe encantado, como as primas. O orgulho e a satisfação que Fernandinho sente ao ouvir a mãe elogiá-lo para a vizinha, porém, é somente uma trégua para o menino que deverá enfrentar uma verdadeira batalha cotidiana para ser razoavelmente aceito no seu meio.

Fernandinho, como sabemos, será rotulado dentro de sua comunidade com os epítetos ofensivos de veado, veadinho, macho-fêmea, mulherzinha, dentre outros. Isto mostra que os projetos de reconhecimento elaborados por Fernandinho destoavam daqueles criados e regulamentados pelas normas sociais vigentes no grupo ao qual pertence. Nesse sentido, Fernandinho comete algumas transgressões, do ponto de vista do normalmente aceito, aproximando-se do “abjeto” aos olhos da sociedade heteronormativa que o circunda. A esse respeito, observa Butler (2006, p. 15, tradução

nossa):

[...] se minhas opções são repugnantes e não desejo ser reconhecido dentro de um certo tipo de normas, então resulta que meu sentido de sobrevivência depende da possibilidade de escapar das garras dessas normas por meio das quais se confere o reconhecimento¹²⁶.

Sem dúvida, quando menino, Fernandinho não tinha a capacidade de confrontar por meio de uma reflexão crítica as normas que lhe eram impostas, porém, instintivamente, encontra um modo de infringi-las, ou melhor, de negociar sua existência na cidade, fazendo-o através das costumeiras escapadelas pelo mesmo caminho que o levava à caatinga. Ali, além de se travestir tranquilamente, o menino encontrava conforto, proteção e, de certo modo, a aceitação da sua escolha de orientação sexual e de gênero, que lhe era negada, mas que podia ser vivida à margem, reforçando assim sua submissão às normas estabelecidas. Paradoxalmente, ele adquire certo ‘poder’ ao se relacionar com muitos dos homens da sua cidade, tornando-se essa sua ‘arma’ de defesa quando era exposto a situações vexatórias, usando desta forma as normas sociais a seu favor:

Na mesma noite João Paulo me pegou pelo pescoço e me arrastou para o mato. Estou de pau duro, pau de homem grande, veadinho. Os outros viam e ouviam. Gargalhavam. Não, com você não quero! [...] Mas ele me pegou pelo pescoço e me resignei a sucumbir na chacota, nos gritos, no entusiasmo animal. Tive um lampejo de ódio: conto tudo para sua mulher, seus filhos! Ele grunhiu umas palavras, o porco: Se você fizer isso eu te mato. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 40).

Apesar das limitações impostas pelas normas sociais, articuladas com a intenção de fazê-lo desistir dos seus desejos, Fernandinho insiste combativamente, desde a infância, para que sua vontade de algum modo prevaleça. Pelas reações das instituições com as quais o menino se relaciona – família, igreja, escola, sua comunidade, corpo médico – Fernandinho percebe que, do ponto de vista disciplinar, sua vontade é muito perigosa, de modo que todos agem com a intenção de fazê-lo negar o seu desejo. No entanto, o desejo que acomete o menino é mais forte, motivando-o na criação de estratégias para resistir e superar as pressões. O desejo de Fernandinho revela-se maior do que as punições que lhe são perpetradas pela comunidade. Nele, desejo sinonimiza vontade, a força que o faz inventar um modo de burlar as normas. Desse modo, quando

¹²⁶ [...] si mis opciones son repugnantes y no deseo ser reconocido dentro de um certo tipo de normas, entonces resulta que mi sentido de supervivencia depende de la posibilidad de escapar de las garras de dichas normas a través de las cuales se confiere el riconocimiento. (BUTLER, 2006, p.15).

Fernandinho relata que as meninas o “afastavam” e ele “ficava” e “desafiava”, ele está tentando fazer uma demonstração de sua força, de sua vontade de se individualizar, de se subjetivar, de se afirmar e de superar as normas estabelecidas. A questão da afirmação e da superação também aparece quando o menino conta com orgulho o fato de sua mãe julgar ser ele “melhor do que uma filha mulher”.

É vivendo assim que Fernandinho chega aos dezessete anos de idade em sua cidade. Sem que conseguisse ter a coragem de conversar com Cícera sobre a sua orientação sexual, aceita a imposição da mãe e se inscreve no exército, tendo sido dispensado devido ao seu flagrante ‘desvio’. Uma vez dispensado, decide ir morar com a irmã e o cunhado em Campina Grande, onde trabalha de dia como operário e de noite prossegue com os estudos. Neste novo contexto a agência é outra: de dia endossa um uniforme e promove encontros secretos no banheiro da fábrica onde trabalhava como operário e, à noite, se traveste de estudante e passa a frequentar o parque da cidade, de onde sai para passeios noturnos e encontros casuais. Nesta cidade, conhece seu primeiro namorado, o advogado e professor Sauro Afonso que, para manter seu *status*, se recusa a aceitá-lo vestido como se fosse uma mulher, frustração amorosa que o leva, após a descoberta de seu segredo por parte do cunhado, a empreender a primeira fuga em direção às metrópoles brasileiras:

Era dia 8 de maio de 1982, e tudo despencou em cima de mim. Foi pela vergonha de ser descoberto, pela coragem que eu não tinha. Por causa de Álvaro [o cunhado] que me pressionava, porque cada um me queria como eu não era. Por que à minha saia eu não podia renunciar. Por tudo isto e por tantas outras coisas mais, naquela noite enxerguei só uma saída, a fuga. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 51).

Na cidade grande Fernando percebe que é possível construir o tão sonhado corpo feminino que ele acredita ser um ponto de partida para a “normalidade”. Após sucessivas decepções amorosas, movido pelo desejo de reconhecimento daquele ser que ele “era”, por parte de sua mãe e seus familiares, Fernando enxerga na adequação do seu corpo à sua identidade o ponto de partida para sua inserção no “mundo das mulheres”, o que significaria também a conquista da respeitabilidade e, portanto, de uma vida “normal”: “Dois mil e quinhentos quilômetros, uma distância que dava para voltar. Como mulher assumida, encontrar Cícera: eu filha dela, uma normalidade” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 83).

Esse corpo ao qual se refere Fernando agora já apresentava outras feições. Ao se inserir no mercado da prostituição, ele descobre as técnicas que lhe possibilitariam

obter o corpo perfeito: “Você quer que seus peitos cresçam? Simples, vendem hormônios na farmácia, Anaciclín, sem receita, [...]. A bunda? Depois te digo, tem a Severina bombadeira, algumas injeções de silicone” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 59). O modelo ele já tinha em mente. Aproveitando-se de sua natural compleição física, ele se imagina Sônia Braga, pois na “televisão, nos olhos dos Josés de todo o Brasil [a atriz exibia uma] beleza para contemplar, bunda premiada e boca desenhada. Sedutora. [...] Eu igual a ela, um sonho” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 59). Sonho que se intensifica a cada recusa de seus “namorados” em aceitá-lo como “mulher de dia e de noite”: “Quero meus peitos, quero uma bunda grande para ser lambida por estes Josés que de dia não sabem me amar” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 63). Nesta tentativa de fugir da rejeição e acentuar sua afirmação, Fernando idealiza uma imagem de mulher exageradamente glamorosa, potencializada pelas figuras femininas, transexuais ou travestis que saem das telas da televisão e das capas de revistas:

Tuca Rubirosa, apresentadora de tevê, peitos certos e bunda descomunal. Para os brasileiros, um trans é perfeito quando tem bunda grande: um belo rabo, o bumbum. E Tuca tinha as medidas certas. Tinha tudo e além disso era rica, produto milagroso da telinha. Era um dos transexuais mais famosos do Brasil, um dos primeiros. Hoje mora em Genebra, dizem, operada e feliz. Na casa das putas, era ela quem me fazia ficar grudada na televisão. E, enquanto isso, eu continuava a tomar Anaciclín, quatro comprimidos por dia, seguindo os conselhos de Vânia. Tuca Rubirosa tinha ido a Paris e modelado bunda e seios com silicone. Corpo de mulher e rosto como Sônia Braga. Modelo dos meus modelos. Da televisão ela iluminava o meu caminho. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68).

Fernando fantasia a transformação de seu corpo na intenção de assumir um gênero moldado no interior de uma concepção normativa. Até aqui, é patente em suas falas que, apesar da referência a tantas outras transexuais e travestis famosos, ele sonha alcançar a perfeição feminina, até então representada por Sônia Braga, síntese de mulher linda, com forte apelo sexual, rica e desejada. Quanto a esse aspecto, cabe salientar que Fernandinho utiliza-se da cultura, da determinação natural, dos constructos históricos como ferramentas úteis para a realização da sua individualidade. Ao mesmo tempo ele deseja confundir-se na multidão, “passar-se por mulher” como uma normalidade e não mais como uma abjeção. E é com estas expectativas que entrega seu corpo a Severina bombadeira e ao Dr. Vinícius:

Severina bombadeira e o doutor Vinícius tiveram mãos de fadas comigo e, durante alguns dias, pensei que minha fuga tivesse chegado ao fim. Me iludi com esta ideia. Dois mil e quinhentos quilômetros, uma distância que dava para voltar. Como mulher assumida, encontrar Cícera: eu filha dela, uma normalidade. Nunca mais teria ficado vermelha de vergonha. Batia calçada e

sonhava minha volta com pompa e circunstância. Pararia de me vender como se vende carne no matadouro. Viveria com um homem como mulher, talvez artista em algum clube. Mais alguns anos de batalha e teria podido abrir um barzinho, uma butique, talvez um restaurante, primeiro pequeno e depois maior. Em resumo, depois de Severina meu futuro tinha virado uma festa. Pobre idiota. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 83).

As expectativas de Fernanda se mostram, aparentemente, contraditórias. Ao mesmo tempo em que deseja se normalizar ao procurar “passar-se por mulher”, ou seja, cuja mãe a reconheça e que possa viver ao lado de um homem realizando trabalhos longe da marginalidade das calçadas, ela não descarta a possibilidade de uma vida glamorosa ao pensar em se tornar uma artista em um clube e continuar se expondo aos olhos de uma plateia que a reconheça não como mulher, mas como travesti/transsexual.

Uma concepção normativa de gênero, na acepção de Butler (2006, p. 13), “pode anular a própria pessoa e sufocar sua capacidade de continuar habitando uma vida suportável¹²⁷”. Durante a narrativa, Princesa tenta, incansavelmente, alcançar a perfeição feminina, mas, apesar de seus esforços incomensuráveis, ela não pode se fazer sozinha, pois precisa que outros atores sociais, tornados autores nessa empreitada, reconheçam seu novo status, e participem, inclusive, dessa construção. Como observa Butler,

[...] o gênero mesmo não se ‘faz’ na solidão. Sempre está se ‘fazendo’ com ou para o outro, ainda que o outro seja somente imaginário. [...] os termos que configuram o próprio ‘gênero’ são, desde o início, fora de um eu, ou seja, vão além do eu, em uma sociabilidade onde não existe somente um autor e (que coloca em xeque, radicalmente, a própria noção de autoria)¹²⁸. (BUTLER, 2006, p. 13-14, tradução nossa).

Esses novos atores externos, partícipes de sua construção, a empurrariam para um lado ou para o outro: ou continuaria na marginalidade ou seria aceita sem grandes restrições. O “pobre idiota” da narração de Fernanda expressa a ideia de que algo não se deu conforme suas expectativas. Princesa empreende uma longa viagem através do corpo movida pelo “desejo de ser” reconhecida como mulher, o que implica que esse reconhecimento virá de fora, da sociedade, que por sua vez é portadora dos termos que nos permitem ser reconhecidos como humanos. Estes termos articulados socialmente

¹²⁷ [...] puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera. (BUTLER, 2006, p.13).

¹²⁸ [...] el género propio non se “hace” em soledad. Siempre se está “haciendo” com o para outro, aunque el otro sea sólo imaginario. [...] los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más, allá de uno mismo, em uma sociabilidade que no tiene um solo autor (y que impugna radicalmente la propia noción de autoria). (BUTLER, 2006, p13-14).

são variáveis e podem conferir a qualidade de ‘humano’ para certos indivíduos e ao mesmo tempo privar outros da possibilidade de obter esse *status* (BUTLER, 2006, p. 14-15).

O projeto de reconhecimento elaborado por Fernanda destoa daquele à disposição, criado e regulamentado pelas já lembradas normas sociais. Vale lembrar que a protagonista segue caminhos não convencionais para alcançar as sonhadas formas femininas: anaciclín comprado na farmácia sem receita, injeções de silicone feitas por uma ‘curiosa’ e cirurgia nos seios em uma clínica, tudo adquirido no varejo sem a intervenção do corpo médico legitimado capaz de lhe conferir o *status* desejado.

Fugir às regras e escolher o corpo que eu quero ter me leva a entrar em choque com o estabelecido, a não ser que este corpo apresente as configurações previstas e aceitas pelas normas sociais. Segundo Butler (2006, p. 20-21, tradução nossa), “escolher o próprio corpo significa, inescapavelmente, navegar entre as normas que são traçadas antecipadamente e de forma prévia à eleição pessoal ou que são articuladas de forma combinada com a agência de outras minorias¹²⁹”, de modo que os indivíduos que agem dessa maneira,

[...] dependem das instituições de apoio social para exercer a autodeterminação em relação àquele corpo e àquele gênero, de maneira que essa autodeterminação se converta em um conceito plausível somente em um contexto social que apoia e possibilita a capacidade de exercitar a agência¹³⁰. (BUTLER, 2006, p. 21, tradução nossa).

Fernanda elabora outro plano: permanecer por mais um tempo na marginalidade, se prostituindo nas calçadas das cidades, até amealhar uma considerada quantia e poder retornar a casa e, assim, abrir seu próprio negócio, o que lhe daria uma relativa independência do julgamento da sociedade. Algo que se acontecesse seria resolvido, segundo seus pensamentos, pela presença de um homem com quem viveria na condição de mulher, legitimando-a, portanto. Esse plano por si só revela que a protagonista tem consciência de sua instabilidade de gênero e das dificuldades que ainda, mesmo após a sua transformação, continuaria a enfrentar, sobretudo pelo fato de ter feito todo o seu percurso à sombra, na clandestinidade. Seus documentos, por exemplo, continuaram

¹²⁹ [...] que escoger el próprio cuerpo implica, ineludiblemente, navegar entre normas que son trazadas por adelantado y de forma concertada com la agencia de otras minorías. (BUTLER, 2006, p.14-15).

¹³⁰ [...] dependen de las instituciones de apoyo social para ejercer la autodeterminación com respecto a qué cuerpo y qué género tienen y mantienen, de manera que la autodeterminación se convierte em um concepto plausible unicamente em el contexto de um mundo social que apoia y possibilita la capacidad de ejercitar la agencia. (BUTLER, 2006, p.21).

mantendo a indicação de sexo masculino, pois para conseguir oficialmente a troca do nome nos documentos, ela deveria passar necessariamente por uma cirurgia de transgenitalização e contar com o apoio das instituições legais. A situação de Fernanda expõe o fato de que na nossa sociedade o direito individual de proceder a uma modificação no próprio corpo não existe sem a aprovação do grupo dos normais, e isso revela o quanto o conjunto formado por identidade sexual e de gênero “constitui um dos mais potentes instrumentos para exercitar um poder de controle sobre os corpos através da sua *identificação* unívoca e irrevogável¹³¹” (MONCERI, 2010, p. 61, tradução nossa, grifo da autora).

Além da questão envolvendo não apenas um autor, mas vários, na construção do gênero, deve ser levado em consideração também, nesse processo, o contexto em que tal construção se dá, sobretudo porque as normas que regem parte da nossa construção como humano, ou que permitem que nos reconheçamos como pertencentes a um gênero ou outro, são articuladas socialmente, ou seja, são elaboradas externamente e depois, no decorrer de nossas vidas, internalizadas. Princesa vive em uma época na qual a violência em relação a pessoas como ela se encontra exacerbada devido, sobretudo, à pandemia da Aids. Quanto a essa questão, o livro nos mostra que, embora ela pretendesse continuar vivendo inserida razoavelmente na normalidade, não seria possível, pois o medo pelo contágio de tal doença acabou por eliminar a menor possibilidade de que sujeitos como ela pudessem continuar sendo tolerados pela sociedade.

Fernando é contratado como cozinheiro em uma churrascaria de Salvador e gozava de muito prestígio por ser bom profissional, por conta disso seu patrão, Risomar, resolve apelidá-la Princesa, pois sabia que, à noite, ele se travestia e se prostituía na orla marítima daquela cidade. Até então isso não tinha preocupado o patrão, no entanto, quando os fregueses começam a manifestar certa preocupação ao saber que seus alimentos estavam sendo manipulados por mãos suspeitas de serem portadoras de doenças fatais como a Aids, Risomar adverte: “Princesa se esconde. Não deixe que os clientes te vejam na cozinha. Esconde essas tetas, põe uma roupa decente: tem gente almoçando. A Aids está solta, bichas e travestis metem medo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 78). Situação controlada até a ordem final: “Risomar foi taxativo: Você tem que decidir, Princesa, ou deixa a prostituição e trabalha ou vai ser prostituta e

¹³¹ [...] costituisce uno dei più potenti strumenti per esercitare un potere di controllo sui corpi attraverso la loro *identificazione* unívoca e irrevocabile. (MONCERI, 2010, p.61).

deixa o trabalho” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 79). Ela escolhe a segunda opção por ser mais lucrativa e suprir a sua vontade de ser desejada pelos Josés.

A partir daí nunca mais Princesa procurará outro trabalho formal e confiará a sua escolha, de certo modo, a um homem que a assuma como mulher. E as frustrações neste campo não serão poucas, muito porque se ela tem um modelo de mulher, o mesmo acontece em relação ao homem ideal: racional, esteticamente branco, viril, ativo, forte, e, não necessariamente, mas se possível, provedor. Desse modo, as frustrações são inevitáveis:

- Sauro Afonso, o professor advogado, esconde suas preferências da sociedade e não pode expor sua relação com Fernandinho à luz do dia;
- Edson, “Um negro” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 74), é enxotado da vida de Fernanda quando esta descobre “A pior das traições: se dava como mulher para um *gay*, o meu homem” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 75);
- João Paulo preenchia quase todos os requisitos, mas na ausência de Fernanda saía, a pagamento, com todas as trans da cidade, por isso ela não acreditava no seu amor;
- Masaru era excelente, mas, além de não satisfazê-la na cama, não era o seu tipo: “Sem pêlos e com o pau mínimo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 100), era casado e se recusava a abandonar a esposa;
- Domenico, o “maridinho” italiano, o “príncipe encantado [que] instalava alarmes, era operário” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 126) e, portanto era ela quem pagava o aluguel do pequeno apartamento em Milão, além do mais, não tinha a coragem de assumi-la para os familiares: “Domenico não queria assumir a situação. Não me apresentava aos irmãos, aos pais”. E expõe definitivamente a questão: “É louca, é uma pretensão excessiva, dirão os bem pensantes. Mas eu acredito que um homem tem que ter a coragem de assumir o que faz, diante de Deus e da sociedade” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 131).

Estes exemplos de frustração amorosa revelam o quanto algumas normas estavam internalizadas nos pensamentos da protagonista em relação não somente à questão do gênero, mas também em relação à classe e raça. Nas suas observações sobre

seus homens, ela coloca em relevo as insuficiências deles não somente quanto ao seu reconhecimento como mulher, mas também elenca como seus “defeitos” ou “virtudes” a proveniência étnica – Edson era negro, preguiçoso e maconheiro, e Masaru, oriental, sem pelos no corpo e “pau mínimo” – e econômica – João Paulo “tinha um carro lindo, um emprego na Petrobrás” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 88) –, enquanto Domenico é descrito ironicamente como o príncipe encantado operário.

Essas contradições são percebidas por Princesa que, a certa altura, se define como “Tudo e o contrário de tudo – a guerra e a festa” onde “tudo faz sentido” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 74), pois como assevera Butler, embora minha agência não consista em negar os fatores externos e precedentes à minha constituição, permanece o fato de que minha agência, nesse contexto,

[...] deriva do fato de que sou constituída por um mundo social que nunca escolhi e, embora minha agência esteja repleta de paradoxos, não significa que seja impossível. Significa somente que o paradoxo é a condição de sua possibilidade¹³² (BUTLER, 2006, p. 16, tradução nossa).

E quão paradoxal é a trajetória de vida de Fernanda, seus pensamentos e sua concepção do mundo, sua própria condição sexual e de gênero! Por um lado, talvez Princesa tenha preferido viver esse e ser esse próprio paradoxo por conveniência, pois, segundo Butler (2006, p. 7, tradução nossa), viver debaixo da inteligibilidade tem certas vantagens, “se se entende a inteligibilidade como aquilo que se produz como consequência do reconhecimento de acordo com as normas vigentes¹³³”. Por outro lado, Princesa transgride tais normas até certo ponto, pois, para ser reconhecida, deve adequar-se a um gênero, mesmo que essa adequação se dê por meio de intervenções cirúrgicas e ingestão de hormônios, destoando assim daquela já citada afirmação de Butler (2006, p. 15, tradução nossa) de que “se minhas opções são repugnantes e não desejo ser reconhecido dentro de um determinado tipo de normas, então resulta que meu sentido de sobrevivência¹³⁴” se dará pela possibilidade de distanciar-me das normas que me possibilitariam o reconhecimento. Princesa destoa porque apesar de conseguir alcançar as formas de seu corpo fora dos padrões normativos, no seu

¹³² [...] deriva del hecho de que soy constituída por um mundo social que nunca escogí. Que mi agencia este repleta de paradojas no significa que sea imposible. Significa sólo que la paradoja es la condición de su posibilidad. (BUTLER, 2006, p.16).

¹³³ [...] si se entiende la inteligibilidade como aquello que se produce como consecuencia del reconocimiento de acuerdo com las normas sociales vigentes. (BUTLER, 2006, p.7).

¹³⁴ [...] si mis opciones son repugnantes y no deseo ser reconocido dentro um certo tipo de normas, entonces result que mi sentido de supervivencia. (BUTLER, 2006, p. 15).

comportamento cotidiano ela busca portar-se como uma “senhora” de dia, buscando afirmar-se como “mulher”:

Depois de dois meses, aluguei um apartamentinho. Olíria, a senhoria, pediu só pontualidade no pagamento. Não me discriminou. Nasceu uma amizade. Ficou apaixonada pelas minhas histórias de amor e por meus projetos. Entre mulheres, falávamos de homens. Ela me respeitava porque, durante o dia, eu era discreta, saias compridas e andar de senhora. Nunca levava clientes para casa. Passava silenciosa e ela gostava. Porque em geral o trans é escandaloso. Por onde ele anda, tem sempre confusão, putaria: roubo e droga, assaltos e assassinatos. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 93).

Fernanda, na sua agência, como já dito anteriormente, inventa uma moral e uma ética próprias basicamente regidas por comportamentos sociais distintos: de dia saía sozinha longe das outras trans para evitar problemas, era “quase uma freirinha. [...] Sempre sozinha. Fazia compras para ouvir o gracejo de um vendedor que me esquentava o coração” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 114); e de noite batalhava “nua feito uma pantera” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 93) escondida debaixo da capa impermeável que era deixada de lado quando da necessidade de exibir sua “bunda sensacional” e seus peitos para os Josés que não compravam uma prostituta, mas um sonho (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 93), que, na verdade, era o que ela lhes vendia. A este propósito, Butler observa:

Pode ser que meu sentido de pertencimento social se veja prejudicado por minha distância em relação às normas, porém, seguramente, esse estranhamento é preferível a conseguir um sentido de inteligibilidade em virtude das normas que tão somente me obrigavam a seguir em outra direção¹³⁵ (BUTLER, 2006, p. 15, tradução nossa).

Direção, retomando a citação acima, que vinha sendo mostrada a Princesa desde sua infância, pela mãe, pelos familiares, pelos professores da escola primária, pelo padre de sua paróquia, pelo sargento do exército e pelo médico de sua cidade. Mas ela escolhe o seu caminho e, pelas mãos de Severina e do Doutor Vinícius, consegue dar início à sua grande metamorfose, o que a possibilitaria, à “luz do dia, [tirar] a roupa e [deitar] na areia” e, inclusive, ser “confundida na multidão”:

Vou à praia. Naquele formigueiro, sou uma entre muitas. Confundida na multidão. Tenho tudo no lugar e passo tranquila, presente e invisível para os passantes distraídos: uma mulher. Fernanda agora me responde sempre com mais força, retribuída com mil atenções até então desconhecidas: um homem que abre a porta, a gentileza de um senhor de idade, a piscadinha de um

¹³⁵ Puede ser que mi sentido de pertinencia social se vea prejudicado por mi distancia com respecto a las normas, pero seguramente dicho extrañamiento es preferible a conseguir un sentido de inteligibilidad en virtud de normas que tan sólo me sacrificarán desde outra dirección. (BUTLER, 2006, p.15).

garoto. Só depois das aplicações soube para valer o que significava ser mulher no meio de mil desconhecidos. Tudo mudou, até mesmo os sons da minha voz passaram a vibrar de outro modo. Fui literalmente arrastada para um outro mundo; o mundo das mulheres. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 82).

A leitura de Princesa que vem sendo feita até aqui é a de que ela quer construir o seu corpo, única e exclusivamente, movida por uma concepção normativa do gênero – passar do polo masculino para o feminino –, reforçando assim a heteronormatividade ao invés de subvertê-la. Porém, essa é uma leitura simplista, pois se gênero e sexo são construções culturais, como já dissemos, Fernanda utiliza-se das normas, das regras da cultura já existentes para criar, inventar sua subjetividade, o seu ‘eu’. Quando falamos (e ela também) em construção e transformação, significa moldar na carne a forma que mais se adapta aos anseios da feminilidade buscada por ela. Desse modo, a protagonista usa expressões como “mulher”, ou mesmo “perfeição feminina” não com a perspectiva de “tornar-se” uma mulher, mas tendo em vista a sua afirmação como mulher que continua tendo pau. E essa afirmação não significa simplesmente construir um corpo com formas femininas, viver com qualquer homem que por representar o papel de marido, lhe asseguraria o papel de fêmea.

Toda a narrativa é pródiga em apresentar um indivíduo que não se submete, que combate incansavelmente em busca da superação dos limites que lhe foram sendo impostos. Assim, desde pequeno ele fica e desafia: as meninas que não lhe deixam “casar-se com o príncipe encantado”; quando ia à escola com as unhas esmaltadas e tamancos e defendia o seu desejo aos socos e pontapés trocados com seus coleguinhas; quando dirige um sonoro “vai tomar no cu” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 52) a Sauro Afonso quando este lhe propôs uma vida clandestina e discreta com ela vivendo numa pensão; quando uma trans, em sua primeira noite de prostituição, tenta intimidá-lo com uma gilete para que se retire daquele ponto e ele responde, com um caco de vidro na mão, que iria “ficar e batalhar na mesma calçada” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 61) mesmo não tendo ainda o corpo desejado; quando, devido à epidemia da Aids, seu patrão, no restaurante, sugere que escolha entre um trabalho decente ou a prostituição e ela escolhe a segunda opção; quando descobre que seu “marido” era uma “bicha” ela, mesmo gostando dele, expulsa-o de casa; sem falar das cotidianas guerras e batalhas com policiais, clientes, famílias nas calçadas das cidades em busca de amealhar as economias que lhe possibilitariam, dentre outras coisas, a transformação do corpo.

É neste sentido que entendemos, com Durkheim (2007), que a “perfeição” e o

“passar-se por mulher” representa a vontade de Fernanda de transcender os fatos sociais¹³⁶ ou morais a ela impostos. De acordo com Durkheim (2007), a sociedade exige que os indivíduos obedeçam às regras impostas pela coletividade, pelo grupo, pelas instituições sob pena de sanções, punições. É certo que durante a história da humanidade muitos foram e são os indivíduos ou grupos de indivíduos que se colocam ou se colocaram em situação de desobediência a algumas regras que passam então a serem negociadas. Dessa forma, valores como bondade, cordialidade, fraternidade, igualdade etc., são frutos dessa resistência.

O ser mulher de Fernanda, retomando a citação acima, vem exemplificado com as gentilezas de um senhor ao abrir a porta, com os gracejos do jovem ao vê-la passar, com o confundir-se no meio da multidão, que inspiram muito mais a nos fazer pensar em uma imposição do seu “desejo de ser” mulher como uma “normalidade” do que em uma sujeição à sociedade heteronormativa. Desse modo, o que ocorre é uma tentativa da protagonista de impor a sua ordem moral: fazer-se respeitar como uma “mulher com pau”, pois como notou Manoel Vaz Silva Neto (2014, p. 142), “as travestis desejam dominar e não lhes interessa as limitações e restrições impostas pela reatividade das forças antagônicas que procuram lhes dominar”. Fernanda parece não buscar a aceitação social, mas sim deseja o domínio.

A leitura que vem sendo feita até aqui sobre o processo de construção do corpo de Princesa, como uma forma de adequação desta aos desejos masculinos, nos parece inadequada e limitadora a partir do momento em que Princesa demonstra o desejo de superar todos os limites que a ela vão sendo impostos, dentre os quais, o de naturalmente não ser uma mulher. E, não por acaso, quando ela vai à procura de Severina, resolve apontar como seu modelo Perla, uma transexual esculpida pelas mãos da bombadeira, e não Sônia Braga, o seu sonho. Dessa forma, ela busca o simulacro e não mais o “original”, expondo assim a perda da polaridade no pensamento – os binarismos, rasgando, dilacerando a realidade e demonstrando a condição de ficcionalidade de tal pensamento binário.

O conceito de simulacro apresentado por Jean Baudrillard (1991) tem a estética fundada na ideia de que a realidade possa ser representada e que a representação se

¹³⁶ Segundo Durkheim, fatos sociais são “toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior, (...) que é geral na extensão de uma sociedade dada, e, ao mesmo tempo, possui existência própria, independente de suas manifestações individuais.” (DURKHEIM, 2007, p. 13).

torne mais verdadeira que o real. O simulacro pós-moderno é a única realidade possível, haja vista que antecede a realidade, não se restringindo apenas a uma imagem fidedigna do real. A célebre frase do *Eclesiastes*, e que se encontra na epígrafe do livro do filósofo, diz que “O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 7). A definição mais apropriada para simulacro, portanto, é aquela que o apresenta como cópia de um objeto que não existe. Tanto é que em latim a palavra *simulacrum* é empregada para indicar uma estátua da divindade: um objeto que está no lugar de outro, inexistente. No pós-moderno o conceito de realidade foi definitivamente corroído e tal corrosão tem a ver com a perda da centralidade do sistema ocidental e com a incursão das minorias e de suas culturas no cenário político e cultural atual. O relativismo cultural que isso porta é tão desconcertante que impossibilita a crença em uma única verdade através da qual analisar os fenômenos.

Assim, na pós-modernidade entramos na era da simulação, que já não é a simulação de um território, referencial ou substância, mas “a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Para ilustrar seu conceito de hiper-realidade Baudrillard tomou emprestado de Jorge Luis Borges o exemplo de uma comunidade de cartógrafos que criou um mapa com tanta perfeição, para representar um determinado território, que quando o império caiu restou apenas o mapa, cuja representação não era a do real, mas apenas o hiper-real. Dessa forma, explica o autor que “o território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros –, é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). O hiper-real então seria a simulação de algo que nunca existiu.

Parafraseando Baudrillard, a mulher, biologicamente nascida, já não precede a transexual, nem lhe sobrevive. É agora a transexual que precede a mulher. Esta também não é mais real, visto que a atriz que fomenta o sonho de Fernanda é aquela que sai das telas da televisão, dos filmes, das capas de revistas, dos *spots* publicitários, ou seja, um “produto milagroso da telinha” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68), com uma feminilidade tão construída, tão artificial quanto a da transexual que serve de modelo para Fernanda. Melhor explicando, Sônia Braga não representa mais o sonho de Fernanda porque se trata de um indivíduo nascido biologicamente mulher. Ela habita os

sonhos da nossa protagonista enquanto imagem de atriz e pelo que esta imagem representa, ou seja, a imagem da mulher bela e sedutora que faz com que todos os Josés a desejem, o que não significa que esta seja a “verdadeira” Sônia Braga:

Eu tinha na cabeça o meu modelo, o desejo: Sônia Braga. Na televisão, nos olhos dos Josés de todo o Brasil. Beleza para contemplar, bunda premiada e boca desenhada. Sedutora. Sônia Braga me humilhava o corpo e me mordida a alma. Eu igual a ela, um sonho (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 59).

Se Sônia Braga é um sonho – por representar a impossibilidade de Fernando tornar-se uma mulher biologicamente e também pelo fato de a atriz representar um sonho e, portanto, ser quase inatingível, irreal –, Fernandinho encontra a solução para seu desejo de perfeição copiando seu modelo de mulher ideal e, por mais estranho que possa parecer, mais real e verdadeiro que a atriz: Perla, a transexual que se prostitui com ela nas calçadas do Rio de Janeiro, morena com suas pernas longas “que como areia no mar vão lentamente ao céu” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 80). Não se trata aqui de afirmar que Sônia Braga não seja real, mas sim que Perla efetivamente atende as expectativas do desejo de Fernanda do que é ser uma mulher: bela, atraente, com corpo proporcional, sem exageros que a faz confundir-se na multidão, ao mesmo tempo em que é desejada pelos Josés, sem precisar passar por cirurgias mais complexas, ou seja, mantendo a sua genitália natural.

As transexuais, em geral, e Fernanda em particular, simulam ser mulheres, como dissemos algumas vezes, mulheres dos sonhos, geralmente saídas do mundo glamourizado fabricado pela mídia, portanto, irreais e que acabam por se tornar, lembrando Baudrillard (1991), hiper-reais a partir do momento em que simulam ser aquilo que não existe.

Essas considerações nos remetem ao ciborgue proposto por Donna Haraway (2009, p. 36) na medida em que tal figura “é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”. Esta figura permite compreender que a pretensa naturalidade do homem nada mais é do que uma construção cultural, porque, de alguma forma, todos somos um ciborgue. Só para ficarmos com alguns exemplos, quando usamos lentes de contato, próteses, cremes, sem falar na nossa alimentação, percebemos o quanto a ciência e a tecnologia estão presentes no nosso cotidiano e o quanto isso tem transformado o homem.

A tecnologia tem influenciado, sobretudo, a concepção do corpo, que se torna um

território de experimentação, de manipulação, deixando de ser inalterado e inviolável. Se o corpo pode ser transformado e gerido, o mito de que ele é um lugar natural em oposição ao artificial cai por terra. Como consequência ocorre a desestabilização do pensamento ocidental apoiado na contraposição de dois elementos antitéticos, porque não podemos mais pensar no homem somente em termos biológicos. Neste sentido, como se pode afirmar que uma transexual é menos mulher do que uma biologicamente nascida mulher? Se as travestis/transexuais utilizam-se de recursos externos para conformar o seu corpo real (natural) no seu ideal, nos perguntamos qual a diferença entre elas e tantas mulheres que se utilizam das mesmas tecnologias (silicone, cremes, cirurgias plásticas, por exemplo) movidas pelo mesmo desejo de afirmação?¹³⁷

O caráter ficcional da feminilidade e da masculinidade que as travestis e transexuais expõem ao utilizarem-se dos instrumentos disponibilizados pela matriz heterossexista e falocêntrica para fabricarem um corpo feminino sobre um suporte primário que é o corpo do macho (SILVA NETO, 2014, p. 57-58), faz com que se perca a noção de real, de simulação, de original e de cópia e, em *Princesa* tal confusão vem assim exemplificada:

Vi Rose e Edvânia pela primeira vez. Duas sobrinhas de oito e nove anos. Brincavam, corriam, aumentaram a confusão. Vovó! É tia Fernanda, o tio que estávamos esperando? Cícera não sabia mais como explicar. Sim, Fernando é a tia de vocês. Uma mágica. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 124).

Confusão reiterada pelo ciúme que ela causou na esposa do primo:

Aldir, meu primeiro ciúme, primeiro sentimento. Bateu à porta com a esposa. Entrou, já estava velho. Indeciso, deu um passo e depois nos abraçamos. Eu estava perfumada, bem vestida, como uma artista de televisão. Me apertou com força. Nosso segredo tinha sido guardado. Falamos muito, de mim, dele, do filhinho dele. A mulher não digeriu exclusão. Não entendia, nós nem ligamos. Só Cícera se deu conta do ciúme dela. Levou-a para um canto e disse-lhe que não se preocupasse. As atenções de Aldir para comigo não eram pecado. Era o Fernandinho, priminho dele, que o marido acariciava. Ingenuamente, a caipira matutou: se aquela mulher é um homem, então não devo ter ciúmes. Coitada, no dia seguinte veio se desculpar. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 124-125).

As dúvidas das sobrinhas e a desordem que a presença de Fernanda causa na cabeça da pobre esposa do primo Aldir ilustram algo sobre o qual insiste Baudrillard, ou

¹³⁷ Fernanda Farias de Albuquerque, no documentário *Le strade di Princesa*, salienta que preenche todos os requisitos para satisfazer um homem, tanto quanto uma mulher, apontando como sua única deficiência o fato de não poder gerar filhos. Ora, se sua única “deficiência” é esta, nos perguntamos se aqueles indivíduos biológica e culturalmente identificados como mulheres, têm sua identidade de sexo e de gênero contestadas por não estarem fisicamente aptos para a gestação.

seja, a de que uma realidade não unívoca não é uma realidade, enquanto todas as realidades – ou melhor, o ponto de vista sobre a realidade –, não são outra coisa senão ficções por meio das quais o homem cataloga os fenômenos. Daí a precessão do simulacro: o real se identifica totalmente com o simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 7-57).

Princesa escancara definitivamente o aspecto construído e performático das categorias de sexo e de gênero na reflexão que faz antes de se (re)apresentar para sua mãe e familiares:

Voltava para perto de minha mãe, mas não tornava a subir à nascente. Como o pequeno rio que atravessa a minha terra, tinha mudado nome e corpo seguindo a descida, a comprida onda que a une ao mar. Onde se é macho ou fêmea, irremediavelmente. E eu era finalmente Fernanda, nem gay, nem homossexual. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 123, tradução nossa).

Neste momento, a definição de si de nossa protagonista coloca em xeque todo o esforço da sociedade em catalogar os indivíduos de acordo com alguns traços característicos exteriores, como o sexo biológico, que deve corresponder a uma identidade de gênero que por sua vez vem marcada desde o nascimento com a atribuição de um nome que deverá dar início a uma particular ‘biografia’ que passa através da emissão de ‘provas documentais’ que atestem de modo unívoco quem esse indivíduo é e qual o seu papel no interior do grupo. Como assevera Monceri (2010, p. 63), nenhum documento, nenhum prontuário médico é capaz de substituir o próprio indivíduo como atestado da própria identidade e assim ser de verdade ‘reconhecido’ como membro de um grupo.

Atitudes radicais e explosivas, como as de Fernanda, podem ser constatadas nas observações de Monceri (2010) a respeito dos poucos consentimentos dados por parte de médicos e psicólogos a indivíduos que manifestam o desejo de mudança de sexo, pois as aceitações ‘excessivas’ de tal procedimento poderiam forçar uma “revisão de todo o conjunto de identificações que tornam aquele indivíduo visível, rastreável e controlável no interior do grupo” ou mesmo porque se isso se tornasse uma prática corriqueira, “colocaria em crise todo o sistema através da desmontagem das operações de identificação”¹³⁸ (MONCERI, 2010, p. 63, tradução nossa).

Princesa se faz à margem das normas sociais e demonstra, sem precisar do aval

¹³⁸ [...] costringerebbe a rivedere l'intero insieme d'identificazioni che hanno reso quell'individuo visibile, tracciabile e controllabile all'interno del grupo, [...] metterebbe in crisi l'intero sistema attraverso lo smantellamento dele operazioni di identificazione. (MONCERI, 2010, p.63).

de ninguém, o quanto os artifícios de identificação forçados pela cultura são ineficazes para dar conta dos desejos e das inúmeras possibilidades de identidades de gênero, de sexo e de orientação sexual. E, não somente para pessoas como ela, que se sentem igualmente vítimas de um ‘erro’, mas também, como vimos durante toda a narrativa, para pessoas ‘normais’ com as quais ela manteve relações: clientes, namorados, amigos, familiares.

Definir-se simplesmente como Fernanda, sem o recurso a identificações outras – macho, fêmea, gay, homossexual –, coloca em evidência o quanto ainda é válida e legítima a ideia de dicotomia de gênero homem/mulher ao exibir um corpo que, na prática, acaba por desconstruir determinadas configurações tidas como normais. Para além de qualquer etiqueta, Princesa se reconhece e requer o reconhecimento de sua própria autodefinição, desafiando, dessa maneira, as concepções dominantes, principalmente aquelas que asseguram serem os corpos equivalentes aos gêneros.

Em suas entrevistas, em suas falas no documentário e muitas vezes no próprio livro *Princesa*, Fernanda se define somente como uma trans, como uma pertencente ao “terceiro sexo ou ao terceiro mundo” (apud PORTELLI, 1994, p. 2). O emprego do prefixo sem nenhuma alusão ao sexo ou ao gênero vai ao encontro dos pensamentos da filósofa Monceri (2010, p. 70) que enxerga a necessidade de ir além, de superar as dicotomias tanto de sexo quanto de gênero e de orientação sexual, pois o uso somente do prefixo acolhe a ocorrência, a manifestação, a expressão, a apresentação e a representação de novas possibilidades da diversidade individual. Para complementar, vale ressaltar que a preferência pelo uso do prefixo trans, assim divorciado de outras alusões, abre a possibilidade para que não somente pessoas como Fernanda possam viver seus desejos sem serem rotuladas de anormais, desviantes, abjetas, aliás, qualificativos usados estrategicamente com a finalidade de relegá-las ao “terceiro mundo”.

Não poderíamos concluir este tópico sem chamarmos a atenção para o fato de que na fortuna crítica de *Princesa* é flagrante a ausência de citações das falas da narradora e de análises dos fatos ocorridos no período em que ela volta a ver a mãe e a partir do qual passa a se definir pura e simplesmente como Fernanda. Os críticos têm preferido concentrar-se nas violências sofridas, na resistência da sociedade em reconhecê-la como mulher, no esforço para adquirir as tais formas femininas para servir aos Josés, na narrativa de que ela “quer ser” uma mulher, devido a um “erro inicial”, induzindo dessa forma o leitor a enxergar Fernanda somente como uma vítima:

primeiro da natureza que a dotou de um corpo “errado” e depois do mundo que a relega à margem.

Essa leitura também é favorecida, em grande parte, pelo fato de a obra ter sido manipulada, transcrita, traduzida por dois homens e, mais especificamente, por Maurizio Jannelli que, por último, concentrou o poder de escrever a versão definitiva baseando-se nos manuscritos da autora. Segundo os críticos, e dentre eles Lorenzo Mari (2008, p. 49), num possível jogo de forças que se instaura no processo de escritura de *Princesa*, predomina a visão de mundo do sociólogo e ex-brigadista italiano, “de moral declaradamente *veterocomunista*”, ou seja, prevalece a postura de um indivíduo cuja orientação ideológica e política encontra-se em total consonância com os ensinamentos marxistas-leninistas, considerados arcaicos e superados (Repubblica.it, tradução nossa)¹³⁹.

Mari (2008) faz aquelas considerações com base no prefácio escrito por Jannelli no qual o coautor registra a desorientação causada pela presença daqueles corpos fotocopiados das revistas *sexy* e que pretendiam ser tratados no feminino, algo que ele define como “um atentado ao velho modo de comportamento na prisão” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 18). Mais uma vez Fernanda é apresentada no lugar de vítima, mas agora do poder exercido por seus amigos e interlocutores sobre seus manuscritos. Mari (2008, p. 4), no entanto, não compartilha inteiramente dessa opinião pois, apesar da carga moral que Jannelli imprime à escrita definitiva, ele acredita que foi na verdade Fernanda quem “(in)felizmente inconsciente mudou as histórias dos outros e não vice-versa”.

Embora não pretendamos discutir as mudanças provocadas pela história de Fernanda na vida de seus amigos, a afirmação de Mari nos obriga a levar em consideração o quanto ainda *Princesa*, a personagem, está ou não a reboque de seus dois amigos, tanto na escritura final como na caracterização da personagem.

Pelo exposto até aqui, e principalmente no texto acima, não nos parece que a voz *queer* de *Princesa* tenha sido silenciada, pois se é verdade que a personagem procura uma estabilidade, tal estabilidade não pode ser vista como a heteronormativa, como postulam os críticos. Paradoxalmente, Fernanda busca a estabilidade na instabilidade de

¹³⁹ “Orientamento politico e ideológico che ubbidisce dogmaticamente agli insegnamenti originari del marxismo-leninismo, considerato arcaico e superato”. Definição segundo o *Dizionario italiano dalla A alla Z* (DIZIONARIO LA REPUBBLICA).

seu gênero, o qual não é definido pelos autores na narrativa, visto que a protagonista chega ao final definindo-se somente como Fernanda, o que não significa dizer que ela, ao optar pelo uso do nome no feminino, tenha aderido a um gênero normativo. No vai-e-vem desse debate, permanece o fato de que Fernanda busca a estabilidade dentro do seu grupo – que tem como marca a instabilidade de gênero –, um grupo com características e vontades próprias, composto por trans e travestis, pessoas que também modificam seus corpos para externar seus desejos, afirmar sua subjetividade, mostrar seu poder, inclusive econômico, de superação.

Muitos consideram a busca de Fernanda por um homem que lhe garanta um “amor seguro”, que lhe aceite como mulher “de dia e de noite”, como mais uma forma de submissão da protagonista à heteronormatividade. Porém, uma leitura mais atenta da narrativa nos permite concluir que as coisas não se configuram exatamente dessa maneira. Ela, como a grande maioria das pessoas, procura por um amor, mas, diferentemente ou não do que ocorre com muitos homens e mulheres, pré-estabelece algumas características essenciais que deverá ter esse indivíduo, mesmo que seja somente no plano ideal.

À medida que Princesa vai narrando sua história, vai deixando pistas do homem ideal, do príncipe encantado e, como vimos, ela não se submete a qualquer um. Ou o candidato atende às suas expectativas ou o relacionamento acaba, com bastante determinação, revelando sua capacidade de afirmar-se e superar-se, sobretudo, na adversidade. Os dois únicos episódios nos quais o relacionamento termina à sua revelia foram, primeiro com Heronaldo, na cidade de Natal, que de uma hora para outra sumiu e de quem ninguém tinha mais notícias, levando-a a tentar suicídio. Mesmo aqui, ela supera a perda e se transfere para a cidade de Salvador. Depois, com Masaru, já em São Paulo, enredo que termina porque ele era casado e a esposa veio a descobrir a traição ocasionando, assim, o fim da relação. Masaru acaba optando pela esposa, mas a escolha não tem necessariamente alguma relação com o fato de Fernanda ser uma transexual, pois isso ocorre com bastante frequência no mundo das mulheres “normais”.

Também é recorrente a leitura de que Fernanda constrói seu corpo em função dos anseios masculinos. Mas aqui temos um caso um pouco diferente, pois ao fazer determinados ajustes no corpo ela pensa em atender expectativas masculinas com relação às trans e não em relação às “mulheres naturais”, como podemos observar na descrição que ela faz de Tuca Rubirosa: “[...] apresentadora de tevê, peitos certos e

bunda descomunal. Para os brasileiros, um trans é perfeito quando tem bunda grande: um belo rabo, o bumbum” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 68). Mesmo assim não podemos deixar de notar que ser portadora de um “bumbum” descomunal lhe confere não só poder, mas a admiração das próprias trans e travestis, estas também agentes externos que a constroem juntamente com a sociedade normativa. Além disso, Princesa, em um determinado momento de sua história, escolhe como profissão única a prostituição. Escolhe não somente por uma questão econômica, mas porque nesse ramo ela poderia desafiar e combater as forças limitadoras da sociedade que insistem em fazer com que ela se negue: “Esconde essas tetas, põe uma roupa decente” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.78).

Princesa entende a prostituição não só como uma única possibilidade de resolução de seus problemas econômicos, mas também como diversão, uma saída para a liberdade, para a felicidade (CONSIGLIO, 1997). No documentário *Princesa: Ritrato di una trans molto speciale*, Princesa afirma que gosta de ser prostituta porque nas calçadas é possível “exibir-se no feminino”, atestando que sua tábua de valores é outra em relação à sociedade heteronormativa.

As observações que vimos fazendo até aqui vão ao encontro daquilo que temos tentado demonstrar por meio de textos teóricos e exemplos emprestados do próprio texto: *Princesa* é uma obra vinda à luz por força da relação de amizade entre os três indivíduos envolvidos no processo de sua escritura. Escritura essencial para Giovanni Tamponi (1994, p. 6) descobrir “com estupefação [que as] transexuais são pessoas como todos nós”. Processo de escritura descrito por Jannelli (apud PORTELLI, 1994, p. 4) como “a experiência mais rica que literalmente [o] lançou dentro das razões do Outro”. Ou simplesmente um espaço “para o encontro, para o conhecimento mútuo (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 17)”. A própria Fernanda, anos depois do lançamento do livro, quando já tinha se tornado conhecida em toda a Itália, muito também devido à canção de Fabrizio De Andrè, afirma que o livro não havia operado mudanças substanciais na sua vida, destacando que o legado mais importante de *Princesa* consistia no fato de ela ter tido a oportunidade de conviver e conhecer “pessoas diferentes de mim” (FERNANDA apud CONSIGLIO, 1997).

Tanto as asserções de Jannelli quanto as de Fernanda e Giovanni apontam para um ponto em comum: o da amizade entre ambos; do encontro que resulta na “mistura” de “eus” essencial para o “conhecimento mútuo”. Algo que já tinha sido experienciado

por Montaigne e sintetizado em “Da amizade”, *Ensaaios*, mais especificamente na sentença “Porque era ele, porque era eu” (MONTAIGNE, 2002, p. 281), para referir-se à grande amizade com Étienne de La Boétie, que morrerá muito jovem. Uma leitura mais atenta dos episódios de Montaigne e Fernanda nos permite concluir que, em ambos, a amizade se constitui, por excelência, o lugar da experiência em si, e disso decorre a inscrição da alteridade no interior do “eu”, como bem observou Starobinski (1993, p. 53) com relação à ligação entre Montaigne e seu amigo morto: “o lugar de La Boétie era em Montaigne”.

Visto assim, a presença interior de um amigo no outro pode ser concebida como a identificação plena das vontades, mas, sobretudo, daquelas vontades que fogem às regras do discurso normatizador. Ao proferir a famosa sentença “Porque era ele, porque era eu”, para falar do mistério de sua ligação com La Boétie, única e singular, Montaigne objetiva escapar das pretensões do discurso generalizador para, oportunamente, mergulhar o tema em uma particularidade que tem sido alvo de discussões inclusive de teorias mais recentes, como a da relacionalidade, objeto de estudo de Adriana Cavarero. Assevera Montaigne (1967, p. 89): “a amizade revela nosso outro, nos ofertando, assim, um esboço de unidade”. Mas o caso de Fernanda encontra-se fundado em uma particularidade que o diferencia do de Montaigne, ou seja, no caso da nossa protagonista, para além das experiências no cárcere romano, existe uma troca de confidências, história(s) de vida que se conta(m) e que contribuem(m) para a consolidação da amizade. Aqui se estabelece uma relação de dependência do eu sobre o outro que vai além da estreita relação de amizade, como ocorre a Montaigne.

Com base na crítica de Hannah Arendt do “sujeito soberano”, segundo a qual o desenvolvimento de uma noção de eu é essencialmente relacional e, portanto, baseada em uma dependência constitutiva do eu sobre o outro, Cavarero (apud GUARALDO, 2007, p. 666-667)¹⁴⁰ argumenta que a condição humana de dependência é visível desde o nascimento, quando o recém-nascido expõe sua fragilidade e vulnerabilidade aos olhos da mãe e do mundo. Desse modo, para Cavarero, eleger a fragilidade e a vulnerabilidade como pontos fundadores de uma noção relacional resulta na criação de uma cena existencial propícia ao aparecimento da condição humana de dependência do outro. Tal dependência se materializa na prática da narrativa que, segundo Cavarero, se constitui a

¹⁴⁰ Os pressupostos teóricos de Adriana Cavarero sobre a relacionalidade encontram-se em (CAVARERO, 2009).

cena preferida de relacionalidade e reciprocidade.

Narrar, segundo Cavarero, não se limita apenas à ação de contar a alguém minha história, mas contar a alguém *sua* história: ao eleger um interlocutor, lhe atribuo também minha identidade e, desse modo, acabo respondendo a uma necessidade de unidade que cada pessoa julga essencial a seu ser. Assim, entendemos que Fernanda não se faz sozinha, e que sua identidade resulta do encontro no cárcere e de vários outros encontros fortuitos, pois, segundo Cavarero, a identidade construída na forma de uma história – identidade narrativa –, resulta de uma prática relacional, entre o eu e o você, e não uma característica essencial de cada singularidade.

No cerne da identidade narrativa de Cavarero situa-se a crítica à tentativa de fixação de identidade na autobiografia, como se a busca de unidade e significado do sujeito pudesse ser “encarregada de si mesma”, de modo que o eu pudesse justificar sua vida a partir de uma perspectiva individual. Assim, entendemos que tanto Fernanda quanto Jannelli constroem suas identidades a partir do momento em que suas narrativas se cruzam, nessa relação mesma de interdependência, e mais, que a busca de Fernanda pela unidade de sua identidade fragmentada passa pela contação de sua própria história pelo ex-brigadista que, por sua vez, ao fazê-lo, também reconstrói a sua, igualmente fragmentada.

A identidade narrativa de Cavarero (apud GUARALDO, 2007, 667) coloca a fonte de significado no outro, naquele que conta minha história de vida para mim, de modo que a identidade passa a se posicionar no interior de uma prática relacional que Cavarero denomina “identidade altruísta”. Dessa troca resulta uma noção diferente de identidade fundada na coerência do eu consigo mesmo produto da atitude responsiva de outro eu que atende ao desejo do eu por unidade contando sua história, colocando em narrativa a trajetória aparentemente sem sentido de sua existência.

Não muito distantes da identidade narrativa de Cavarero, os pressupostos teóricos de Judith Butler defendem a relacionalidade como única forma de darmos conta de nós mesmos, e isso significa, de fato, resistir à captura da identidade, colocar em dúvida a verdade sobre si mesmo, deixar emergir a opacidade que afeta a própria imagem. Dessa opacidade emergem os traços de uma dependência que nasce do ser inevitavelmente vinculado ao Outro. Dar conta de si mesmo, para Butler (2006), é um exercício que nos leva a reconhecer a precariedade e a vulnerabilidade do nosso 'eu': somos precários porque o nosso 'eu' depende necessariamente da relação com o outro,

com uma dimensão que não se pode dominar, que a desestabiliza e a desorienta. Essa condição nos torna vulneráveis, expostos ao outro, expostos ao risco de que sua resposta seja uma ferida, uma forma de repúdio, uma fonte de sofrimento.

Fernanda narra sua história movida pela vontade de conferir unidade à sua identidade fragmentada, mas também para obter o reconhecimento de seus amigos. Isso nos ajuda a entender a afirmação de Jannelli de que a história primordialmente narrada abriu espaço para o recíproco conhecimento. Ao decidir escrever a história que tinha em mãos, Jannelli se dispõe a “suspender” seus juízos morais para deixar Fernanda mostrar quem é e o que é. E, durante o processo de escritura, abdica da “atitude presunçosa [de sociólogo], para escutar a história [de Fernanda] e compreender a sua individualidade” (GALLOZZI, 1994, p. 6, tradução nossa), redefinindo, de alguma forma, seus juízos morais ao término do “trabalho” de escrituração da obra.

Por mais que Jannelli tenha aproveitado para refletir sobre sua própria condição e identidade, ele narra a história de Fernanda segundo sua capacidade de ouvir, mas completamente envolvido com aquela escritura que primordialmente, ainda na forma de manuscrito, já fazia parte daquilo que Monceri (2010) considera um dos meios mais eficientes no confronto dos modelos identitários dominantes: as narrativas (auto)biográficas de pessoas transexuais. Nestes textos ressoam as marteladas, os golpes que os indivíduos desferem contra os modelos hegemônicos de sexo e gênero ao apresentarem sempre novos modos de transformá-los, adaptá-los à própria auto-identificação.

Além disso, essas narrações são de extrema importância porque nos obrigam a interrogar-nos “sobre ‘aqueles fatos não contestados’ [...] que estão na origem da ideia de que a identidade de gênero *exista* e *seja assim*, desnudando desta maneira as suas íntimas contradições¹⁴¹” (MONCERI, 2010, p. 64, tradução nossa e grifos da autora). Nessa esteira, Jannelli percebe que Fernanda é constrangida a combater todos os dias pelo fato de não ter reconhecido aquilo que para a maioria das pessoas é reconhecido “naturalmente”: ser homem ou mulher. Por isso, a irrupção tumultuada da escrita de Fernanda passa a ser vista por ele como “a ocasião [para ela] manter íntegra a sua pessoa apesar dos Outros. Apesar da violência definidora dos Outros” (JANNELLI apud

¹⁴¹ [...] su quei ‘fatti non contestati’, talvolta neppure da quanti si oppongono al pensiero *mainstream*, che stanno all’origine dell’idea che l’identità di genere *esista* e *sia* così, mettendone a nudo piuttosto le intime contraddizioni. (MONCERI, 2010, p.64).

PORTELLI, 1994, p. 2). Seguindo essa linha de raciocínio, acreditamos que o pensamento e a atitude de Jannelli, refletidos na escritura de *Princesa*, estejam em total consonância com aquilo que Judith Butler convencionou chamar “não-violência ética”:

Se por violência se entende o ato pelo qual um sujeito se esforça para restabelecer seu autodomínio e sua unidade, então não-violência significa ignorar o desafio contínuo que os vínculos que estabelecemos no confronto com o outro incitam e impõem à nossa autoridade egóica¹⁴². (BUTLER, 2006, p. 89, tradução nossa).

Butler considera uma violência ética impor aos outros o mesmo tipo de imagem que impomos a nós mesmos, ou seja, uma imagem perfeitamente clara, distinta, definida, sem sombras e ao mesmo tempo não sujeita a mudanças, pelo menos nos seus traços essenciais. E é exatamente a instabilidade de Fernanda em relação ao seu gênero, um “traço essencial”, que permite a Jannelli desenhar uma protagonista cheia de contradições: uma protagonista que busca o reconhecimento, mas por vias não ortodoxas e que por isso mesmo constrói e vive com uma outra tábua de valores, a prostituição por exemplo, na tentativa de impor-se como sujeito.

Ao que tudo indica, nessa relação, os três envolvidos optaram por suspender a reivindicação de uma identidade própria, e embora saibamos que o cenário muito tenha contribuído para isso, bem como a condição em que cada um se encontrava, permanece o fato de que cada um acabou por descobrir, ou pelos menos se aproximar daquela quintessência presente na sentença “Porque era ele, porque era eu”, empregada por Montaigne para definir sua amizade com La Boétie. Essa presença do eu no outro suspende qualquer reivindicação que se queira fazer de uma identidade própria, de uma absoluta coerência consigo mesmo, o que para Butler (2006, p. 92) parece um bom antídoto a um determinado tipo de violência ética que exige que manifestemos e conservemos sempre uma nossa identidade constante no tempo, e pretende que os outros façam o mesmo.

Fugindo da “violência definidora do Outro”, Princesa chega ao final da narrativa definindo-se como Fernanda, sem sexo e sem gênero. Podemos entender isso como o “sorriso” que o coautor pretendia devolver à Fernanda, pessoa física e sua amiga, como uma forma de fazê-la compreender que, no final, havia entendido toda a sua trajetória, fazendo-o ao reconhecê-la enquanto diferente, sem qualquer constrangimento pelo fato

¹⁴² Se per violenza si intende l’atto per cui um soggetto tenta faticosamente di riassumere una padronanza e un’unità di sè, allora non violenza sarà lasciare aperta la sfida ininterrotta che i vincoli che abbiamo nei confronti degli altri inducono e impongono alla mostra autorità egoica. (BUTLER, 2006, p.89).

de ela, talvez, não integrar seu quadro normativo nem corresponder às normas pré-estabelecidas pela sociedade da qual ele, apesar de fazer parte, encontrava-se também à margem naquela ocasião.

4.4 - A performance migratória em *Princesa*

No âmbito das discussões mais recentes *Princesa* tem sido amplamente analisado sob a ótica dos estudos *queer* e das narrativas da sexualidade. Porém, não têm sido exploradas com a devida atenção outras questões correlatas àquelas de gênero e sexualidade, tais como a questão migratória e a de pertencimento nacional. Por esse motivo, neste capítulo pretendemos explorar melhor essas questões inscrevendo-as ainda no contexto dos estudos *queer*, pois *Princesa*, como discurso literário, subverte não somente o imaginário (hetero)sexual, heteronormativo, mas também a ordem falologocêntrica dominante e a ideia de identidade nacional instituída pela literatura clássica.

Para esta perspectiva de análise de *Princesa* nos baseamos no artigo “Narrativas da Sexualidade: Pressupostos para uma Poética *Queer*”, de Anselmo Peres Alós (2010), no qual se apresenta o pressuposto de que as nacionalidades são construções fictícias e que a literatura serviu como base para a consolidação da ideia de pertencimento nacional, algo que deve ser questionado dentro da própria literatura numa perspectiva *queer*. A espinha dorsal da proposta de Alós pode ser resumida na seguinte sentença:

[...] a desestabilização do imaginário (hetero)sexual através da literatura subverte o imaginário cultural de uma nação. Uma vez que a premissa heterossexual é posta em xeque, noções cristalizadas como as de família, amor e parentalidade mostram suas fragilidades e limitações. Uma vez que isso ocorre, metáforas baseadas em tais noções, tais como ‘pátria-mãe’, necessitam ser reavaliadas. Pais e mães, via de regra, costumam expurgar, repreender e castigar seus filhos e filhas que se revelam com tendências homossexuais ou que são ‘pegos em flagrante’, isto é, exercendo formas subversivas de performatização de seu gênero (ALÓS, 2010, p. 860).

Alós (2010. p. 16) conclui seu raciocínio fazendo as seguintes indagações: “Será que a ‘pátria-mãe’ não faz o mesmo com alguns dos seus ‘filhos’ e ‘filhas’ em nome de uma noção heteronormativa de ‘cidadania’ bastante questionável?” Não estaria a ‘pátria-mãe’ condenando tais cidadão(s) a um exílio que não ousa dizer o seu nome?”

Em consonância com os estudos mais recentes de Butler (2006) e Butler e Spivak (2006) sobre a questão da violência, do luto, do reconhecimento da vida, a narrativa de Fernanda questiona e problematiza os critérios segundo os quais determinadas vidas são lamentadas, choradas, dignas de luto na esfera pública e outras não. Butler tem se confrontado com a questão de como os discursos jurídico, científico, jornalístico e também acadêmico produzem o ‘excluído’, o ‘abjeto’, ou seja, os corpos deslocados para a margem ou mesmo deslocados da humanidade, considerados pelo poder como desimportantes, ou vidas que deveriam ser corrigidas ou mesmo que não mereceriam ser vividas. O lugar desses ‘excluídos’ seria o do silêncio, daqueles que não gozam de nenhum interesse por parte da sociedade, condenados assim a uma morte silenciosa, visto que habitam vidas ‘sem valor’ e para as quais o estatuto político se encontra em grande parte suspenso.

Princesa testemunha que pelo menos até os anos oitenta do século passado a ‘pátria-mãe’, no caso o Brasil, se comportava muito mais como uma ‘pátria-madrasta’ na medida em que todas as instituições responsáveis pela formação e inserção dos indivíduos na esfera pública, portanto, aquelas que dão sentido político, moral e existencial para os seus indivíduos, tratavam de categorizá-los de modo que alguns tivessem mais direito à cidadania do que outros.

Ao narrar não somente a sua vida como também a de muitas de suas amigas transexuais, Fernanda expõe que as situações de violência sofridas por este grupo de pessoas faz(iam) parte daquilo que Sanjurjo e Feltran chamam “violência de Estado”, definido como

[...] atos violentos, seja legalizados ou francamente ilegais, que se produzem como modo de sustentar uma fronteira de acesso ao “direito a ter direitos”, ou seja, uma fronteira que reivindica uma clivagem, quase sempre figurada no plano da natureza, entre os que pertencem à comunidade política e por isso devem ser protegidos, daqueles que a ameaçam e devem ser combatidos (FELTRAN; SANJURJO, 2015).

É exatamente dentro desta perspectiva de violência de Estado que se encontram as travestis e as transexuais nas narrações de Fernanda que são, principalmente no contexto da pandemia da Aids, inseridas em um grupo visto como inimigo da ordem social normativa, uma ameaça à moral e à saúde pública na sociedade brasileira, tanto durante o regime político ditatorial como também no período de redemocratização, como podemos conferir no testemunho de Fernanda sobre a situação na cidade de São Paulo em 1986:

“Limpe São Paulo, mate um travesti por noite”. Era essa a metrópole industrial do Brasil. Anunciada nos muros, uma guerra contra a peste *gay* e os travestis – contra o Vírus e a prostituição. Chegaram em massa numa sexta-feira à noite, surgiram no fim da avenida Floriano Peixoto¹⁴³. Uma nuvem de decência pública. Turbulenta. Uma procissão de olhos de vidro, ofuscantes. Faróis que devoram a lua, caninos brancos. Motos, carros e gente a pé. A passo, lentamente. As mulheres com os maridos, os filhos com os pais. Agitam pedaços de pau, trazem pedras e correntes. Limpam a cidade. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 92).

Na narração acima percebemos que a fronteira, dentro do Estado brasileiro, dividia cidadãos com “direito a ter direitos” e aqueles relegados à sua própria sorte, como vidas que não contam. Nos anos oitenta do século passado, período narrado por *Princesa*, muitos foram os discursos no âmbito jurídico, médico, religioso e principalmente midiático que contribuíram para que o ódio em relação aos homossexuais aumentasse na sociedade brasileira aterrorizada pela propagação do vírus HIV que foi batizado, como dito por Fernanda, como a peste *gay*.

Na esmagadora maioria das vezes, as mortes e os assassinatos de transexuais e travestis nas ruas de São Paulo e em outras cidades brasileiras eram noticiadas nas páginas dos jornais ou em programas policiais com enfoque sensacionalista. Não raro, os discursos veiculados pela mídia incitavam ódio e o extermínio dos homossexuais em geral, e das travestis e trans de modo particular, em razão da maior vulnerabilidade destas e por estarem expostas nas ruas exercendo a prostituição. Tais discursos se baseavam, por um lado, na moral e nos bons costumes, ou seja, contra a prostituição e, por outro, na saúde pública, como podemos observar nas manchetes do jornal *A Tarde*, de Salvador:

“A solução para acabar com a AIDS é a erradicação dos transmissores da peste gay” (BERBERT, José Augusto, jornal *A Tarde*, BA, 14/01/1985);
 “Matar veados não é homicídio, é caçada...” (BERBERT, José Augusto jornal *A Tarde*, BA, 01/04/1985);
 “Mantenha Salvador limpa: mate uma bicha todo dia (BERBERT, José Augusto, jornal *A Tarde*, BA, 15/11/1988) (COLAÇO, 2012).

Em revistas e jornais do Sudeste também não eram raros artigos de religiosos afirmando que a doença era um castigo divino contra as “inversões” da sexualidade. Da mesma forma, alguns discursos científicos ajudavam a construir essa imagem equivocada, relacionando a doença ao universo homossexual, como fez o médico João Lélío Mattos, em agosto de 1985, no XIX Congresso Brasileiro de Patologia Clínica ao afirmar que os homossexuais eram “portadores de imunodeficiência precoce: daí porque

¹⁴³ Neste caso a autora refere-se à Avenida Afrânio Peixoto e não Floriano Peixoto, como informado.

já teriam predisposição à Aids e a outras doenças venéreas” (VERAS; PEDRO, 2015).

Em termos jurídicos, Rita Colaço lembra que, apesar dos inúmeros assassinatos de travestis e homossexuais, e dos frequentes pedidos por parte do Grupo Gay da Bahia para que o poder público admoestasse energicamente o jornal *A Tarde* por publicar matérias ofensivas, preconceituosas e de incitação ao ódio a um determinado grupo de indivíduos, em total desrespeito à Constituição do país, as instituições com função jurisdicional nada fizeram, ao contrário, “Se omitiram e continuam se omitindo”, o que a leva a concluir o seu artigo perguntando:

Quando foi que, por exemplo, o Ministério Público, se dedicou a investigar essas práticas de sistemáticas execuções de travestis no Brasil? Quando foi que qualquer das seções da Ordem dos Advogados do Brasil constituiu qualquer comissão investigativa para apurar esses assassinatos que se repetem, com uma rotina revoltante, dia após dia, semana após semana, ano após ano, décadas após décadas? (COLAÇO, 2012).

O fato desses assassinatos, resultantes de verdadeiras caçadas a travestis e transexuais, serem tratados somente nas páginas policiais, revela que dentro do Estado brasileiro vigorava a ideia de que essas pessoas constituíam, dentro do território, uma massa inútil e descartável, portanto sem direito ao pleno pertencimento, como em uma situação de ‘sem-estado’, ou seja, aqueles que vivem à parte dos direitos teoricamente estabelecidos em sociedade para todos. Vejamos outro relato de Princesa:

Era fevereiro de 1987 e alguns meses antes tinha sido formado o novo governo de Jânio Quadros. Com um projeto simples e linear: acabar com a criminalidade e a prostituição. Desandaram a matar travestis e pivetes. Esquadrões da morte, grupos de moralistas e polícia. Todos se inflamaram, com respaldo do governo. Os muros foram cobertos por cartazes: “Limpe São Paulo matando um travesti por noite”. As calçadas viraram campos de batalha. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 100).

Esta citação de Princesa revela que não fazia parte da política de Estado considerar todos os seus cidadãos como agentes políticos, ou seja, com direitos, pois, como lembra Butler e Spivak (2009, p. 53, tradução nossa), “A política pressupõe e exclui o campo dos privados de direitos, do trabalho não remunerado e da humanidade pouco legível ou ilegível”¹⁴⁴. Dessa forma, a repressão contra prostitutas – mulheres ou homossexuais – e meninos de rua, é radicalizada porque se faz necessário combater o ‘crime’ que brotava nas ruas das cidades e os distintos governos, “por meio dos sujeitos e instituições que os constituem, colocam em ação enunciados valorativos”, sobretudo

¹⁴⁴ “La política presupone y excluye el campo de los privados de derechos, del trabajo impago y de la humanidad apenas legible o ilegible”.

de ordem moral, “a fim de justificar as políticas estatais de segurança e os atos repressivos perpetrados contra aqueles categorizados como seus ‘inimigos internos’” (FELTRAN; SANJURJO, 2015). Estas fronteiras existentes dentro das dimensões internas do território nacional fazem com que exista uma humanidade espectral

[...] privada de peso ontológico, que não passa nos testes da inteligibilidade social requerida para ser minimamente reconhecida,[que] inclui todos aqueles cuja idade, gênero, raça, nacionalidade e status de trabalho não somente os desqualifica para a cidadania, mas os *qualifica ativamente* para converter-se em sem-estado¹⁴⁵. (BUTLER; SPIVAK, 2009, p. 53, tradução nossa, grifos da autora).

Quanto a este aspecto, torna-se importante falarmos um pouco da questão da mídia brasileira porque as campanhas midiáticas destilam medo na população instaurando uma espécie de ‘estado de emergência permanente’ contra esses ‘inimigos públicos internos’, que, pelos seus discursos, parecem não pertencer à comunidade coesa do Estado-Nação. Em outras palavras, a mídia, ao tratar dos massacres, dos assassinatos de travestis, prostitutas, homossexuais, meninos de rua, moradores da periferia e de tantos outros grupos, só para ficarmos com as páginas policiais, reitera a ideia de que esses cidadãos não têm o direito de serem reconhecidos como atores políticos, exibindo desta forma uma falha da democracia substantiva no Brasil (DALLA-ROSA apud CLÈVE; SARLET, 2007, p. 217)¹⁴⁶. O ódio inoculado diariamente nas mentes da população brasileira, não somente em relação aos homossexuais como também em relação às camadas pobres e vulneráveis das periferias (TREVISAN apud RODRIGUES, 2012, p. 157)¹⁴⁷, leva a população a se manifestar com a violência descrita por Fernanda, sob a proteção do Estado representado pelos policiais que, nos momentos de conflito,

¹⁴⁵“Esta humanidad espectral, privada de peso ontológico, que no passa las pruebas de inteligibilidad social requeridas para ser minimamente reconocida, incluye a todos aquellos cuya edad, género, raza, nacionalidad y estatus laboral no solo los descalifica para la ciudadanía, sino que los *califica activamente* para convertirse en sin-estado”. (BUTLER; SPIVAK, 2009, p. 53).

¹⁴⁶Por democracia substantiva entende-se aquela “democracia de conteúdo, [...] vinculada aos direitos fundamentais e centrada na realização do indivíduo em todas as suas potências. Uma democracia de limite, de controle, de uso, e de ação do poder político”. O que significa que a democracia substantiva não exclui a democracia procedimental, somente pautada no construto do desenho institucional, esta pode ser encarada como espécie ou meio de alcance daquela. (DALLA-ROSA apud CLÈVE; SARLET, 2007, p. 217).

¹⁴⁷Afanásio Jazadji, jornalista especializado em questões policiais, em seu programa “Patrulha da Cidade”, transmitido pela Rádio Globo durante os anos oitenta, por exemplo, entrevistava os “bandidos”, geralmente criminosos comuns (pobres, negros e moradores das periferias e praticantes de pequenos crimes) utilizando-se de xingamentos como “canalha”, “mequetrefe”, “energúmeno”, dentre outros. Com a explosão da epidemia de Aids, Jazadji que contava no ano de 1983 com uma audiência superior a um milhão e quarenta e um mil ouvintes por minuto segundo o Ibope, mesmo sem base científica nenhuma, “propunha o isolamento de homossexuais e lésbicas (sic), a quem chamava de ‘esses canalhas’, e clamava ‘para que algum homem com H maiúsculo’ tomasse ‘providências’ contra tanta perversão”. (TREVISAN apud RODRIGUES, 2012, p. 157).

sempre pendeu a defender “os cidadãos de bem” ou “a nuvem de decência pública”, como observa ironicamente nossa protagonista.

Essa narrativa preconceituosa em relação principalmente às travestis se mantém tão viva e consolidada que os jornalistas da chamada grande imprensa não se deram nem ao trabalho de ler *Princesa* antes de publicarem suas resenhas da obra, como a dizer não ser necessário, pois já se ‘sabe tudo’ sobre esses indivíduos. Isso fica bastante evidente quando vimos tanto na *Folha de São Paulo* (20/01/1994) quanto na revista *Veja* (26/01/1994) *Princesa* ser comparado ao *Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig. A relação residiria, segundo estas matérias, no fato de se tratar de uma narrativa nascida dentro de um cárcere entre um “travesti brasileiro” e um ex-terrorista de esquerda italiano. Ambas as matérias se concentram na trajetória de vida de Fernanda, espinha dorsal do seu livro de “memórias”. A falta da leitura do livro é flagrante quando tais reportagens nos apresentam um enredo não coincidente com a narração que encontramos em *Princesa*. É como se a vida de toda e qualquer “travesti” tivesse de passar necessariamente por surras na infância, e que, “apesar de ‘corrigido’ frequentemente, não tomava jeito”; estupro na família (“Aos nove anos foi violentado por um primo” [?]; modelação do corpo para usufruir da “orla da Zona sul” e brilhar “nas passarelas do carnaval” [?] carioca e depois embarcar para a Europa onde se torna viciada em heroína e contrai o vírus da Aids, sendo esta, segundo o autor de *Veja*, “uma pesada hipoteca sobre o que resta da melancólica aventura iniciada no sofrido sertão paraibano” (REVISTA VEJA, 1994, p. 46).

Mauricio Stycer, jornalista da *Folha de São Paulo*, realizou uma entrevista com Fernanda por telefone na qual encontramos respostas que contradizem algumas informações que conhecemos sobre a autora e o livro, vejamos:

Folha: O que você conta em *Princesa*?

Fernanda: O livro fala da Aids, das dificuldades que enfrentam as pessoas que pertencem ao que chamo de *terceiro sexo*.

Folha: Você escreveu o livro sozinha?

Fernanda: Sim. Mas quem me deu a idéia foi um preso condenado à prisão perpétua por homicídio, Giovanni Tamponi. E um amigo dele, um preso político, Renato Curcio, foi o curador do livro.

Folha: Antes de ser presa você estava trabalhando na Itália?

Fernanda: Saí do Brasil com a finalidade de vir para a Itália melhorar de vida. Eu trabalhava em um restaurante, como cozinheiro, em Salvador. Saí, não com a finalidade de me prostituir, mas de encontrar um trabalho. Mas não foi possível, não conhecia ninguém, não falava a língua. (STYCER, 1994, p. 3).

Princesa foi escrito por Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli e não

por ela e Renato Curcio, que era o editor *da Sensibili alle foglie*, cooperativa responsável pela publicação. Fernanda decide ir para a Europa para continuar a exercer o ofício que já exercia no Brasil, a prostituição, não para procurar um novo trabalho, isto é muito claro no livro como em todas as entrevistas dadas pela autora na Itália. O livro conta a trajetória de vida de Fernanda, com certeza sobre suas dificuldades e de algumas de suas colegas, porém, não é um livro que fala sobre a Aids, embora a doença esteja no contexto da vida da autora. Mesmo porque Fernanda somente descobrirá ser soropositivo no cárcere e sobre esta vivência na prisão ela e o coautor decidiram não falar na narrativa.

Igor Queiroz (2013, p. 266-276), em artigo intitulado “Quando a travesti torna-se notícia”, observa como as travestis aparecem em reportagens do jornal *Diário Catarinense*, concluindo que

Depreciadas pelos meios de comunicação, apresentadas ora como piada, ora como perigosa aberração, prostitutas, doentes, praticantes ou vítimas de crimes explorados de forma sensacionalista, o termo travesti vinculou-se semanticamente no discurso midiático ao perigo, ao crime, a doenças e prostituição (QUEIROZ, 2013, p. 274).

Desta forma, podemos entender a razão pela qual mesmo em se tratando do lançamento de um livro nos dois periódicos brasileiros, tal notícia tenha sido veiculada fora dos cadernos culturais, local em que geralmente se costuma publicar este tipo de notícia. Sendo sim publicado em um caderno no qual são noticiadas reportagens de cunho policial, no caso da *Folha de São Paulo*, no caderno Cotidiano, dentro daquilo que Michel Foucault (1987, p. 237-238) chama de *boletim cotidiano de alarme e de vitória*, criado para tornar próximos e temíveis os atos e os praticantes da delinquência, paradoxalmente muito familiares e ao mesmo tempo completamente estranhos, uma ameaça perpétua¹⁴⁸.

O “regime de violência legal” que viabiliza o assassinato de populações vulneráveis impulsionou Fernanda a deixar o seu país, pois segundo ela, “Na Europa a polícia não mata nas ruas. Um paraíso” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 104). Movida pela necessidade de procurar um lugar onde pudesse trabalhar sem correr risco de morte, ela elege a Europa, mais precisamente a Espanha, como seu destino imediato,

¹⁴⁸Nota-se também a escolha do uso da palavra travesti nas manchetes dos dois periódicos, ao invés de transexual como a própria Fernanda se definia em sua entrevista. Além disso, a palavra “travesti” vem sempre colada aos vocábulos “terrorista”, “prostituição”, “homicídio”, “prisão”, corroborando a idéia defendida por Igor Queiroz (2013, p. 273) de que a espetacularização sensacionalista do discurso jornalístico proporciona o “fascínio pelo extraordinário, o vulgar e corriqueiro, a distância entre leitura e realidade”.

pensando em fazer algumas economias e futuramente voltar ao Brasil, mas não mais para continuar se prostituindo. Princesa vai à Europa juntar-se às milhares almas migrantes que, por diferentes motivos, também deixaram seus países de origem. Essa nova etapa da vida de Fernanda nos leva a refletir sobre a questão migratória, pois, como observa Giulio Iacoli (apud CAMPAGNOLA, 2011, p. 177), a figura do migrante se inscreve no processo de “expansão do território crítico reivindicando a possibilidade para a agenda *queer*, de entrecortar outras agendas, de operar conexões diagonais entre as preocupações da teoria e a efetiva configuração anormal e em trânsito de estrangeiros na esfera geosocial do Ocidente¹⁴⁹”.

Os fenômenos migratórios são congênitos à natureza humana. Estiagens, inundações, mudanças de temperatura, redução de suprimentos alimentares moveram populações inteiras em busca de subsistência. As migrações contemporâneas, porém, diferem em muito das grandes migrações históricas. Por uma coincidência de acontecimentos que não nos cabe enumerar, a Europa tornou-se uma máquina de conquista de territórios ao redor do globo, e os excedentes derivados da exploração das colônias – matérias-primas, mão-de-obra e em seguida energia – viabilizaram o modo de produção que revolucionou o mundo: o capitalismo. Os desequilíbrios econômicos criados pela “máquina capitalista” têm motivado as migrações das últimas décadas.

Em linhas gerais, as condições de vida dos habitantes de três quartos do planeta se tornaram quase inviáveis em virtude, principalmente:

- da exploração de matérias-primas e de recursos energéticos;
- da proletarianização e urbanização de vastas sociedades agrícolas resultantes do controle político e militar de Estados e empresas multinacionais, americanas e europeias em sua grande maioria;
- da destruição dos territórios naturais e da poluição derivada da exploração extrativa e derivante dos processos agrícolas intensivos e de monocultura;
- da concorrência desleal no comércio dos produtos primários imposta aos governos através de instituições internacionais;

¹⁴⁹ [...] “espansione del territorio critico, rivendicando la possibilità, per l’agenda *queer*, di intersecare altre agende, di operare connessioni diagonal tra le preoccupazioni della teoria e l’effettiva configurazione abnorme e in transito di stranieri nella sfera geosociale dell’Occidente”. (IACOLI, G. apud CAMPAGNOLA, 2011, p. 177)

- da corrupção e da venda de armas;
- das dívidas dos países pobres contraídas no período colonial.

Os indivíduos menos afortunados acabam morrendo em suas próprias terras vitimados pela fome, sede, doenças ou projetéis, e quem consegue escapar torna-se refugiado em países vizinhos. Os mais afortunados conseguem fugir de seus continentes condenados para, após jornadas de meses ou anos atravessando desertos, chantageados, violentados, derrubados e muitas vezes mortos por governos e bandos armados, ou pelas próprias condições de viagem, chegar à *terra prometida*: o Ocidente rico (PUREZA, 2013)¹⁵⁰.

Muitos estrangeiros conseguem chegar à Europa, vindos de qualquer parte do mundo – ou alguns exclusivamente –, motivados por questões não ligadas a condições materiais. São esses os refugiados que fogem de seus países devido a guerras de intolerância religiosa, por motivos políticos, ou por verem negados por seus governantes outros direitos civis, como a liberdade sexual, a liberdade de expressão, por exemplo. Significativo para entender a situação existencial destes imigrantes é o caso de homossexuais que, em muitos países, pode passar o resto da vida na cadeia e até sofrer a

¹⁵⁰Uma das maiores tragédias acontecidas em território italiano em relação à imigração se deu em 03 de outubro de 2013 quando uma embarcação clandestina transportando 500 imigrantes ilegais, do continente africano para a Itália, naufragou deixando 143 mortos e mais de 200 desaparecidos. Devido a esta tragédia muito se falou a respeito dos motivos que levam tantas pessoas a abandonarem suas casas, seus países para se aventurarem no mar em busca da chamada "terra prometida". Em um artigo publicado no *Diário de Notícias de Portugal*, em 11 de outubro de 2013, o colunista José Manuel Pureza resume bem a situação ao escrever que na *Europa danada* "Tem razão Francisco, o Papa: esta é uma Europa de vergonha. Em nome de um suposto salvamento humanitário, junta-se de peito feito aos semeadores da guerra do outro lado do mar. Como na Líbia, de onde fugiram, desde o início dos combates que a intervenção da NATO só agravou, mais de 600 mil pessoas. Espalharam-se por toda a região, desde o Egito ao Chade, passando pelo Mali ou a Argélia. Todos países pobres que, no entanto, tiveram a dignidade de manter as suas fronteiras abertas para acolherem os refugiados fugidos à guerra. Ou como no Iraque, de onde fugiram 5 milhões de homens e mulheres, refugiando-se em países vizinhos onde, sempre em nome do salvamento humanitário, a Europa se disponibiliza para fazer guerras (como na Síria) que alimentam novas fugas em massa para novos purgatórios. Vidas danadas. A Europa, essa, fecha-se, paga aos governos da orla Sul deste mar danado para travarem os que querem vir à busca de vida melhor do lado de cá, ao mesmo tempo que adota leis criminalizadoras de quem não trouxe no bolso as certidões e os vistos na hora de fugir **aos tiros, à fome ou à pobreza sem fim**. Sabemos assim o que vale a liberdade de circulação na Europa. Vale para os capitais e para quem os detém. Já para os pobres que, do outro lado do mar, **dão as poupanças de uma vida a agenciadores corruptos para comprar esse sonho ela não é senão isso**: sonho proibido. Que logo vira pesadelo danado. 25 mil mortos na viagem de uma vida, nos últimos 20 anos, são o rosto desse pesadelo. Mortos de frio, de asfixia, de afogamento, de assassinato. Tudo por causa de uma terra prometida que vira terra danada para os sobreviventes que a alcançam e são depois roubados, violados ou mantidos no cárcere da prostituição forçada. Uma Europa que olha para Lampedusa e responde com polícia é estúpida e covarde. Porque sabe que não há cortejo de naufrágios que demova um jovem condenado a viver na rua ou a trabalhar em regime de escravidão para ter um prato de comida por dia de tentar a sorte. Mais falta dela não terá, essa é a sua única certeza. Danada. (PUREZA, 2013, grifos nossos).

pena capital em razão da orientação sexual (MANSANI, 2013)¹⁵¹.

O caso do homossexualismo é só mais um dentre as dramáticas condições existenciais vividas por diversas minorias linguísticas, religiosas, políticas, culturais e outras, ao redor do mundo. Diversas são as causas da intolerância e da perseguição, mas a quase totalidade delas são frutos de lógicas de poder. Instituições políticas e/ou religiosas tradicionais, visando a perpetuação do poder em suas mãos, mantêm as populações sob estrito controle de normas que negam a liberdade, pois esta sempre foi a pré-condição para a reversão do *status quo*. Esta lógica é a mesma que rege a gramática do poder dos países colonizados, mesmo após terem alcançado a independência.

O mesmo ocorre no neocolonialismo: aqui vastas áreas do globo continuam sendo exploradas por parte dos dois blocos – capitalistas e comunistas – via instauração de regimes totalitários controlados direta ou indiretamente pelos Estados Unidos ou pela antiga União Soviética. Regimes ditatoriais pró-americanos foram instaurados durante a Guerra Fria em toda a América Central e do Sul, e em vastas áreas do médio Oriente e da África. A influência chegou até o outro lado do globo, na Ásia, aonde o tributo de sangue pago pelo povo da Indonésia para a instauração do poder de Suharto custou milhões de vidas. Os sofrimentos das populações sob seus regimes continuaram nas últimas décadas, que mesmo após a queda da União Soviética e o consequente término da Guerra Fria, viram o surgimento de novos agentes externos que continuariam a manter o controle de seus países.

A exploração econômica por parte das poderosas multinacionais americanas e europeias, amparadas pelas normas do Direito Internacional, elaboradas pelos países ricos, substituiu em muitos casos o controle militar, mesmo que esse ainda continue a ser utilizado em várias partes do globo, muitas vezes para favorecer os interesses das mesmas multinacionais. Se compararmos o mapa dos países ricos em recursos –

¹⁵¹A *Revista Forum*, na sua versão digital, publicou uma matéria relatando a difícil vida dos imigrantes e refugiados de modo geral na Alemanha, que mesmo correndo risco de morte em seus países, não conseguem o asilo em solo germânico. Um dos imigrantes relata que foi preciso fugir de Uganda devido às perseguições aos homossexuais naquele país. Petras Bwansi, de 33 anos, refugiado ugandês e militante pelos direitos dos homossexuais em seu país, disse que "Em Uganda, tramita desde 2009 o projeto de lei que prevê pena de morte e prisão para homossexuais. Em novembro deste ano, a deputada Rebecca Kadaga declarou que os 'ugandenses querem essa lei como presente de Natal. Eles pediram, e nós lhe daremos esse presente'. Ainda assim, a situação de Bwansi é incerta e ele corre risco de ser deportado." (MANSANI, 2013).

Em 20/12/2013 a lei que condena à prisão perpétua para quem praticar atos homossexuais com agravantes – estupro, relações homossexuais com menores de idade e incapacitados ou quando o acusado é soropositivo – foi aprovada em Uganda, com supressão da pena de morte. (PORTAL TERRA, 2013).

petróleo, minérios, diamantes, ouro, ou até mesmo terras férteis e água – ao mapa dos países em guerra ou regidos por ditaduras, veremos que coincidem quase perfeitamente (PROVINCIA DI RIMINI)¹⁵².

Figura 2 - Mapa das guerras e dos conflitos em ação no ano de 2002 ¹⁵³

Quando a busca dos interesses dos países ricos não pode ser realizada por meio das normas internacionais – Organização Mundial do Comércio, Banco Mundial, Fundo Monetário Internacional, ou até mesmo com a simples ação dos ricos lobistas –, ou com a

¹⁵²A secretaria do meio ambiente da província de Rímini, na Itália, realizou um estudo detalhado sobre os aspectos econômicos e sociais relacionados ao consumo e reservas de recursos energéticos no mundo tendo como base a situação do mundo no ano de 2002. O estudo concluiu que "No mundo acontecem hoje mais de 20 guerras e em muitos casos é exatamente a luta pelo controle dos recursos que as alimenta, direta ou indiretamente". Na Bolívia, durante a chamada 'guerra do gás', foi retirado do governo pelo povo o ex-presidente acusado de querer vender os recursos de gás natural a multinacionais anglo-americanas (passando pelo Chile). No Timor Leste, a Austrália, que comandou os capacetes azuis para liberar a ilha da repressão da Indonésia, assegurou para si mais de 80% dos lucros derivados da concessão de gás e petróleo. A Nigéria, maior produtor de petróleo africano, é teatro de conflitos sangüinários entre milícias internas que se batem pelo controle do território para poder usufruir dos lucros dos direitos petrolíferos (e diamantíferos) do país, assim como os recursos do subsolo são sempre motivos de guerra no Congo. No Sudão, a paz entre governo e rebeldes não vingou em razão das disposições sobre o mérito do controle do petróleo do sul do país. O conflito entre Rússia e Chechênia é também ligado ao controle das jazidas de gás e petróleo como também pela passagem de petróleo através de um importantíssimo oleoduto, estratégico para a Rússia, que atravessa as terras da república Chechena. Os equilíbrios internacionais passam também pelos poços de petróleo. Na Argélia, por exemplo, se está mais próximo de acabar com rebeliões e atos terroristas com o apoio dos Estados Unidos – por meio da ajuda logística e tecnológica ao exército local – em troca de um aumento sobre as concessões para a exploração de petróleo e gás natural às multinacionais norte-americanas. O programa de ajuda contra rebeldes e traficantes de drogas, suportado pelos Estados Unidos, na Colômbia, é interpretado também como um meio de obter o controle sobre as reservas petrolíferas. (PROVINCIA DI RIMINI, tradução nossa, em <http://www.provincia.rimini.it/ambiente/energia/home.htm>).

¹⁵³Fonte: www.warnews.it/in:file:///E:/Nuova%20pagina%201.htm (Acesso em 20/12/2012).

ajuda de líderes políticos corruptos dos países pobres, transformados em fantoches manipulados pelas potências econômicas ocidentais – Nigéria, Arábia Saudita, Filipinas, Costa do Marfim, Congo, dentre outros –, o controle é alcançado através de apoio logístico e de armamentos às dissidências internas – Venezuela, Honduras. Outras vezes, quando nem mesmo estas medidas surtem efeito, apela-se para a eliminação do líder, como ocorreu recentemente com Muammar Kadafi, na Líbia, ou, em última instância, com a invasão do país com as forças armadas, como foi o caso do Iraque de Saddam Hussein. A história do Haiti é sem dúvida a mais esclarecedora dos processos de dominação e exploração de um país por meio da coerção (GALEANO, 2010)¹⁵⁴. Há, então, no mundo, uma curiosa, mas trágica relação entre países ricos e países pobres, que motiva os migrantes a lutar pela sobrevivência na casa de seus opressores.

As dinâmicas migratórias impulsionadas pela busca de uma vida melhor são as mesmas que motivam as migrações internas. Dentro de muitos países em que subsistem fortes desigualdades nas condições de vida, ocorrem fenômenos migratórios massivos, como os que levaram os meridionais italianos ao norte industrializado, ou os nordestinos brasileiros para o sul. Fenômeno semelhante ocorre no contexto das migrações do campo para a cidade e da urbanização litorânea de vastas áreas do norte da África. A história pessoal de muitos migrantes é geralmente marcada por uma primeira fase migratória que se desenrola ainda nos seus países de origem, anterior à partida para o exterior. Não raro, o país de chegada será necessariamente o único em que terão vivido, haja vista que muitos indivíduos passam por vários outros países em busca de uma vida melhor, até completar o ciclo. O “fato de migrar” torna-se então uma

¹⁵⁴Na **Rivista Letteraria Sagarana**, periódico italiano dirigido e fundado pelo escritor e professor brasileiro Julio Monteiro Martins, Eduardo Galeano escreve um artigo sobre a história do Haiti que vem a ser, segundo o autor, a história do racismo ocidental. No referido artigo, Galeano afirma que o pequeno país caribenho cometeu o “delito da dignidade” e sustenta seu argumento lembrando que “Nem mesmo Simon Bolívar, que era muito corajoso, teve a coragem de reconhecer diplomaticamente o país negro. Bolívar pode iniciar novamente a sua luta pela independência do continente americano, quando a Espanha já tinha sido vencida, graças ao apoio do Haiti. O governo haitiano lhe tinha dado sete embarcações e muitas armas e soldados, com a única condição de que Bolívar libertasse os escravos, uma ideia que não tinha passado na mente do libertador. Bolívar satisfez este pedido, mas depois da sua vitória, quando governava a Gran Colombia, virou as costas ao país que o tinha salvado. E quando convocou as nações americanas a uma reunião no Panamá, não convidou o Haiti, mas convidou a Inglaterra. Os Estados Unidos reconheceram o Haiti somente sessenta anos depois do fim da guerra da independência, enquanto Etienne Serres, gênio da anatomia, descobria em Paris que os negros são primitivos porque apresentam na sua anatomia pouca distância entre o umbigo e o pênis. A esta altura, o Haiti já estava nas mãos de ditaduras militares sanguinárias, que destinavam os poucos recursos do país ao pagamento do débito com a França. A Europa tinha imposto ao Haiti a obrigação de pagar à França uma indenização gigantesca, como forma de perdão por ter cometido o delito da dignidade.” (GALEANO, 2010, tradução nossa).

condição existencial na vida do migrante, de modo que o desenraizamento começa a fazer parte de sua história e da sua personalidade, influenciando seu modo de ver o mundo, seu conceito de bem e de mal, de “belo”, de positivo e negativo, modificando, enfim, sua própria cultura.

Finalmente, existe uma categoria de migrantes cuja expatriação não é motivada pela pobreza ou pela necessidade de sobrevivência. Os países ricos exercem uma influência cultural tanto no imaginário de seus próprios habitantes como no das populações dos países pobres. Sua cultura, em seu peculiar modo de distinguir o justo do errado, o oportuno do inoportuno, o belo, o decente, o moralmente aprovado ou o moralmente condenado, torna-se a cultura dominante. A vitória na guerra das ideias é vencida imediatamente após a vitória nos campos de batalha militares, políticos, econômicos. Inferiorizados política, econômica e militarmente, os países vencidos adotam, por meio da coerção, da propaganda ou espontaneamente, segundo uma dinâmica psicológica que faz do vencedor o justo, a cultura do vencedor, perpetuando, assim, sua própria inferioridade primeiramente cultural e reforçando, conseqüentemente, sua inferioridade política, econômica e militar.

As recentes revoltas e movimentos sociais na América Latina, preocupados em colocar fortemente em discussão a ideologia neoliberal, por exemplo, revelam que os modelos econômicos impostos aos países subalternos não visavam resgatá-los da pobreza, mas sim reforçar a distância entre eles e os países ricos. As privatizações da indústria petrolífera argentina e da água, na Bolívia, resultantes de políticas neoliberais alinhadas à doutrina econômica da escola de Chicago¹⁵⁵, ao invés de trazer benefícios para a população, representaram um verdadeiro espólio dos recursos nacionais. Nestes dois eventos a população, esgotada pela exploração, rebelou-se, mas na maioria dos casos as populações não têm consciência de sua situação e desconhecem os seus carnífcies, adotando passivamente a cultura e o modo de viver propagandeados pelos meios de comunicação controlados pelo poder. Por trás da “liberdade de informação”, pilar da ideologia capitalista-democrática há, ao invés, uma lei do mercado em que grupos de poder controlam a quase totalidade dos meios de comunicação, trabalhando

¹⁵⁵A chamada Escola de Chicago é uma corrente econômica que engloba diversos economistas liberais, defensores das teses monetaristas e de que os mercados concorrenciais e livres do intervencionismo estatal contribuem para uma maior eficiência da economia. Fazem parte desta “escola” importantes economistas como Milton Friedman (considerado como o seu fundador), Hayek, Knight, Stigler e Gary Backer, os quais são considerados como os novos defensores do “laissez faire”, defendendo a não interferência do Estado em áreas como a assistência social ou a prevenção rodoviária. (NUNES, 2015).

diuturnamente na manutenção do pensamento único neoliberal e a favor de seus interesses¹⁵⁶.

Desse modo, famílias pobres brasileiras preferem comprar um celular e continuar andando de chinelo, e se endividar por anos para adquirir um carro; correspondentes internacionais nos enviam suas notícias de Paris e Nova Iorque e não de Buenos Aires ou La Paz, a não ser em raras exceções; a classe média se vangloria de suas férias e compras em Miami e Orlando; a maioria dos filmes em cartaz e das músicas que tocam nas rádios é em língua inglesa; os negros continuam sendo uma ínfima porcentagem nas universidades, e, geralmente, só ocupam papel de serviçais de brancos nas novelas da Rede Globo; as estradas suplantaram as ferrovias; academias e produtos de beleza plasmam corpos e rostos de homens e mulheres, e assim por diante.

Não é de se maravilhar então que pessoas nas quais a cultura dominante foi inoculada prefiram viver nos países em que este tipo de cultura se faz presente. Não movidas pela necessidade de sobrevivência, tais pessoas sonham estar fisicamente onde em suas mentes sempre estiveram para, finalmente, “comerem bem”, “vestirem-se bem”, frequentarem “bons lugares” e se relacionarem com “boas pessoas”; viver em “países civilizados” nos quais as cidades são “belas” e os modos de seus habitantes “refinados”, e onde, com certeza, a vida será melhor. Entre essa visão “deslumbrada” dos países ricos e a migração por motivos de sobrevivência, há uma “zona cinzenta” em que os motivos podem se misturar e se sobrepor. Para uma transexual brasileira dos anos oitenta, não tendo, porém, nada na lei que a discriminasse diretamente em seu país, a escolha para emigrar para a Europa podia ser consequência de uma praxe cotidiana de discriminação e violência à margem da lei.

Uma legislação que não discrimina a orientação sexual pode não ser suficiente

¹⁵⁶ A democratização da mídia está sendo discutida em várias partes do mundo. O controle dos meios de informação nas mãos de poucos é pauta para debate em várias nações. Na Argentina, por exemplo, a presidente Cristina Kirchner aprovou a chamada Ley de Medios que vem a ser um conjunto de leis que visa democratizar a informação naquele país. O professor da Eca/USP Laurindo Leal Filho considera que a lei **“representa, não só para a Argentina, mas para toda a América Latina, um passo [...] gigantesco na luta pela democratização da comunicação. E não só para comunicação. Porque uma decisão como essa reverbera na democracia de todos os países. Eu considero a Ley de Medios argentina como a lei mais avançada do mundo. Ela foi feita por acadêmicos e políticos argentinos com base nas legislações mais modernas e democráticas do mundo”**. Como a ley de medios enquadra a Globo argentina, entrevista do professor Laurindo Lalo Leal Filho a Paulo Henrique Amorim, 30/10/2013. (AMORIM, 2013, grifos nossos).

Sobre a pretensa objetividade dos meios de comunicação de massa, suas estruturas, suas restrições e do seu papel no apoio aos interesses das grandes empresas e também do governo americano, podemos ver o trabalho desenvolvido por (CHOMSKI; HERMAN, 2003).

para garantir a dignidade de um homossexual quando a cultura popular, fortemente impregnada pelos dogmas cristãos – católicos, protestantes, neopentecostais – e pelo machismo ancestral, despreza a efeminação da masculinidade e os comportamentos condenados pela *Bíblia*. Se por um lado a pena de reclusão impõe a privação de liberdade, isolando o condenado da sociedade, por outro lado o desprezo popular constitui uma pena tão grave quanto a reclusão, tornando o desprezado igualmente isolado da sociedade. Todo o comportamento ou escolha de vida que infrinja os cânones tradicionais da cultura popular conduzem à exclusão social, rompendo, assim, os laços que mantêm o “infrator” ligado ao seu ambiente de origem, motivando de certa forma, sua emigração.

Em “Quién canta al Estado-Nación – Lenguaje, Política e Pertencia”, Butler e Spivak (2009) postulam sobre essas novas condições associando-as à ideia de Estado, nação e pertencimento, considerando os processos e relações em que tais ideias se inscrevem a partir de novos símbolos e disputas de pertencimento no contexto das migrações atuais. Nessa discussão, Butler define o Estado como a estrutura legal e institucional que delimita um determinado território e, portanto, serve de matriz para os direitos e as obrigações dos cidadãos, ao mesmo tempo em que define as condições pelas quais estamos juridicamente vinculados. Assim, espera-se que o Estado estabeleça os meios de pertencimento jurídico e ao fazê-lo crie também critérios para apontar quais os sujeitos que não estão contemplados por essa proteção legal. O não qualificar um cidadão como sujeito de direito dentro do Estado de Direito significa também instituir uma classificação normativa exercida pelo poder para demarcar a exclusão e fortalecer as características de quem se encontra ao abrigo das interpelações do Estado (BUTLER; SPIVAK, 2009, p. 57-58). E este ato de decisão de quem está submetido ou não à norma é eminentemente político, pois como afirma Butler¹⁵⁷

A elaboração política e a atribuição de categorias fornecem assim o status de não-cidadão, um status que qualifica os sem-Estado para a privação não somente de seus direitos de proteção, como também das condições em que se pode gozar do exercício da liberdade. A *qualificação* resulta ser um procedimento jurídico através do qual os sujeitos são constituídos e

¹⁵⁷ Principalmente após os ataques às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001, como nota Lorenzo Bernini, Judith Butler tem dedicado maior atenção à dimensão legal e institucional em relação aos seus primeiros trabalhos. Ele afirma que “A nova atenção de Butler á fragilidade da condição humana a induz, de fato, a mitigar o caráter ‘antagonista’ e ‘subversivo’ das suas primeiras reflexões e a sustentar [...] a necessidade, para quem é portador de uma identidade minoritária, do reconhecimento e da potência das instituições democráticas”. (BERNINI; GUARALDO apud CROCE, 2010).

renegados ao mesmo tempo¹⁵⁸. (BUTLER 2009, p.57-58, grifo da autora, tradução nossa).

Dessa forma, o discurso jurídico é que determina quem está autorizado ou não a ter direitos dentro do Estado e esta autorização, como observa Alicia Ruiz (apud LITARDO, 2013, p. 203), apresenta-se como uma dupla ficção: “como se a autorização fosse sempre clara e originasse da própria ordem do discurso e como se seu resultado significativo fosse unicamente produzir normas”. Butler e Spivak (2009) também compartilham a crença de que a lei é uma ciência social que desempenha um papel performativo em relação ao objeto que está regulamentado e, portanto, naturalizado: regras e medidas legais fazem e renovam continuamente o objeto a que se referem, o suficiente para fazê-lo parecer original e não contestável. Se sexo, gênero, raça, sexualidade, são construtos culturais catalogados e hierarquizados, de modo a fazer uma distinção entre as corporeidades que merecem ou não reconhecimento político legal, os migrantes também passam pelo mesmo processo como corpo estranho e capaz de colocar em risco a coesão – língua, tradição etc. – do Estado-Nação.

Por um lado, para tratar da questão de gênero e de sexualidade no âmbito jurídico, Emiliano Litardo elabora uma complexa noção de performatividade jurídica para entendermos o quanto, nessa instância, reconhecimentos e naturalizações são discursos ideologicamente construídos e, sobretudo, inquestionáveis, pois acreditamos que o Direito e suas funções se configuram como anteriores à sociedade:

Nós nos acostumamos a falar sobre as perspectivas de gênero no âmbito da lei como se ela fosse uma caixa assintomática e imune a qual é possível adicionar eixos que se consideram problemáticos, como no caso de gênero e sexualidade, sem nos alertarmos para o fato de que essa “caixa” – que nunca é questionada – consiste em uma estrutura estruturalista, e tem um enorme poder constituinte e reprodutor sobre a forma como as problemáticas políticas são dimensionadas. Assim, tem-se que o Direito e suas funções se configuram como anteriores à sociedade: um essencialismo funcional tanto para a corrente positivista como para a jusnaturalista. Nesse estado de espírito, esquecemo-nos dos efeitos performativos do Direito e de suas dimensões ideológicas; silenciemos o constituinte que existe no jurídico; calamos a linguagem constritora do dizerdo Direito. O Direito, destarte, posiciona-se como inquestionável quando nos apresenta, por exemplo, a diferença sexual entre homens e mulheres (LITARDO, 2013, p. 196).

Mas, apesar de no âmbito jurídico as construções discursivas e ideológicas se

¹⁵⁸ “La elaboración política y la asignación de categorías proveen así el status de no-ciudadano, um estatus que califica a los sin-estado para la privación no solo de sus derechos de protección, sino también de las condiciones bajo las cuales puede gozarse del ejercicio de la libertad. La *calificación* resulta ser um procedimiento jurídico a través del cual los sujetos son constituídos y denegados a la vez”. (BUTLER; SPIVAK, 2009, p. 57-58).

apresentarem como “verdades” únicas relativamente às questões de gênero e sexualidade, e aqui estenderíamos a discussão para o eventual reconhecimento ou não dos imigrantes como humanos, Litardo (2013, p. 196) assevera que “Provocar o desmonte dos elementos essencialistas e construtivistas que formam as marcas de gênero no domínio jurídico leva-nos, inevitavelmente, a questionar a matriz instituinte do Direito”. Segundo Litardo (2013, p. 196),

[...] esse exercício crítico serve para elaborar estratégias que pretendem dar visibilidade a situações de vulnerabilidade jurídica e política e para avaliar o impacto de certas políticas públicas voltadas para a diversidade sexual, evitando, o máximo possível, que se caia em atoleiros ideológicos.

Nesse caso, trata-se de aguçar a visão para que se tenha uma visão crítica do Direito – ideológica e histórica – possibilitando intervenções políticas no campo jurídico (LITARDO, 2013, p. 196). Assim, o reconhecimento da figura do imigrante como humano ou não depende dos discursos e do conjunto de leis e de normas instituído por uma determinada elite de um determinado tempo, pois, como lembra Litardo (2013, p. 197), o direito é “uma construção permanente e contingente”. Assim, quando interessou aos países europeus justificar a colonização da América no século XV, foi criado o *Jus Migrandi*, o primeiro direito natural teorizado nos primórdios da civilização moderna. Elaborado pelo jesuíta Francisco de Vitória, em Salamanca, no século XVI, o *Jus Migrandi* formulou o direito de emigrar como pertencente a todo ser humano antes mesmo da teorização do direito à vida por Hobbes e dos direitos de liberdade, de Locke. As razões desta teorização remetiam filosoficamente ao conceito de fraternidade universal, mas foram evidentemente o instrumento político de legitimação das conquistas e colonizações por meio das quais os europeus invadiram e saquearam o mundo por cinco séculos.

O princípio do *Jus Migrandi* atravessou com vigor toda a tradição liberal e iluminista, em continuidade com a época anterior. John Locke o teorizou como essencial na equação propriedade/trabalho, fundando a justificação teórica do capitalismo: se a propriedade é fruto do trabalho, todo homem tem a capacidade de trabalhar bastando para isso somente a vontade de fazê-lo, pois sempre haverá no mundo uma terra baldia para cultivar (colonizar). Em *A Paz Perpétua* (1989), Kant aponta hospitalidade em relação aos migrantes como sinal de civilização de um país, ideia que ele desenvolve no terceiro artigo que trata do direito universal de emigrar. Esse direito é também previsto no artigo 13 da Constituição Universal dos Direitos Humanos, de 1948. Mas como é

possível que na assimetria de força na qual eram certamente os europeus conquistando o mundo que precisavam do *Jus Migrandi*, este falso universalismo, hoje, que a assimetria virou do avesso, pois são as pessoas provenientes de fora da Europa que precisam dele, virou do avesso também o direito a emigrar, transformando-se em crime? No momento em que se tratava de aplicar este direito, este lhe foi (é) negado, como lembra o jurista italiano L. Ferrajoli (2009).

No contexto de reconstrução histórica do direito à migração, dois conceitos se destacam:

- 1 – que o movente ideológico de um preceito normativo é funcional aos interesses dos grupos que estão no poder em um determinado lugar e época;
- 2 – que as normas escritas por um governo, ou às quais o governo deu o consentimento, nem sempre vinculam os próprios governos a aplicá-las.

As considerações acima nos levam a inferir que “o Direito, enquanto discurso, utiliza a ficção” e, esta, uma vez colocada a seu serviço, serve de suporte para a instituição de “verdades” que pretendem ser inquestionáveis. Assim, segundo Litardo (2013, p. 203), a categoria de sujeito está repleta de historicidade, não existindo um sujeito autônomo. Butler e Spivak (2009, p. 67), que também enxergam esta performatividade das leis e das normas, acreditam que se pode contrastar o processo de normalização dos corpos e das vidas através de resistências coletivas realizadas por movimentos de lutas que incluam as minorias raciais e sexuais dentro das fronteiras do Estado-Nação, como vem acontecendo em relação ao avanço significativo das mudanças de normas na esfera do sexo e do gênero em muitos países.

Princesa, porém, decide emigrar para a Europa provavelmente acreditando que, ali, não correria mais o risco de ser morta pela polícia, e com um projeto individual muito claro: “fazer a imigração invertida, do Brasil ao centro do antigo império”, vender aos Josés espanhóis em meio a “tantas bundas imorais” o seu “exotismo” e assim amealhar as economias para a sua volta ao lar (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 104-110). Esse plano, porém, não durou uma semana em solo espanhol, pois, segundo ela, devido a um passeio noturno da filha do rei, que ficou escandalizada com a prostituição nas ruas madrilenhas, deliberou-se o deslocamento das travestis para as estradas fora do centro histórico. É a partir daí que Fernanda decide migrar para Milão, cidade na qual passa a consumir heroína para poder suportar o frio nas calçadas.

Diferentemente do Brasil, na Europa Fernanda vive praticamente à noite e

acompanhada basicamente de suas amigas transexuais, no entanto, a convivência nem sempre é pacífica: roubos, ciúmes, comércio de drogas e brigas são uma constante entre os grupos. Embora na Itália a polícia não matasse, o desassossego aparecia na insatisfação dos milaneses que, não raro, organizavam manifestações para clamar em nome da moral e dos bons costumes:

Eram mil, talvez dois mil. Mas aquela tempestade eu já conhecia. Foi se condensando à distância, com direito a raios, relâmpagos e trovoadas ameaçadoras. Tinha havido a invasão e agora, na via Melchiore Gioia, mas também na via Pirelli, no San Siro e no Monumentale, os habitantes decidiram se manifestar. A polícia controla, vamos fazer por nossa conta! Camisinhas e seringas nos estacionamento onde as crianças brincam. Fila de automóveis, buzinas, brigas e caos até às cinco da manhã! Basta, vamos fazer limpeza! Tinham saído tantas manchetes nos jornais e protestos na televisão! Mas era a primeira vez que eu via em Milão tamanho vendaval de paus e cabos de guarda-chuva. Tive medo, mas não me senti perdida. Aqui na Europa, não matam no meio da rua. Mas, naquela noite, se acontecesse um cara-a-cara, não ia dar só em soco e paulada. Os veados, postos em dificuldade, não são delicadinhos. Eles vêm de longe, de um corpo de homem e de cidades imensas e esfomeadas. A maioria briga de faca. Se pintasse um corpo-a-corpo, podia até dar em morte. Mas chegaram sirenes e luzes piscando. Palavras violentas entre a polícia e os manifestantes, acusações e bate-bocas. Os gritos esvaziaram a raiva e, para nós que fugíamos, o risco tinha se transformado só em uma folha de expulsão.

No Clara [hotel onde grande parte delas morava], naquela noite, muitas estavam putas da vida. Diziam ter visto clientes entre os manifestantes. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 118-119).

Este conflito narrado por Fernanda entre as trans e os habitantes locais, mediado pela força da ordem – os policiais –, dá margem a algumas colocações, como aquelas apresentadas por Rosi Braidotti (2002) em *Nuovi Soggetti Nomadi*, nas quais se observa que as feministas, enquanto sujeitos nômades, são “aquelas que se esqueceram de esquecer a injustiça e a pobreza simbólica”, e que logo “colocam em ato uma rebelião dos saberes submissos”. O sujeito nômade seria o contrário do agricultor, que “recolhe, ceifa, colhe, mas não explora”. São, como diz Deleuze e Guatarri (apud BRAIDOTTI, 2002, p. 47), verdadeiras “‘máquinas de guerra’ que se erguem contra os poderes sedentários erguidos pelas cidades”. Nesse sentido, a autora cita Sadie Plant, estudiosa das vanguardas desde o dadaísmo até os anos setenta, na qual se sublinha que são “nas aventuras e nas derrotas vividas pelas gerações de revolucionários, sabotadores, artistas e poetas que a luta para fugir aos códigos teorizados por Deleuze e Guatarri, foi realizada inúmeras vezes, para subvertê-los” (PLANT apud BRAIDOTTI, 2002, p. 48).

Braidotti (2002, p. 50) salienta que o estudo de Plant evidencia a persistência da fisionomia nômade nos movimentos políticos contemporâneos desde “os hippies [...] até

a espiral de violência inoculada pelas células terroristas das Brigadas Vermelhas ou as missões Kamikazes de vários grupos terroristas – máquinas de guerra lançadas contra tudo, que terminam por precipitar em um buraco negro de (auto)destruição”. Por definição, os nômades são aqueles que pensam em espaços abertos, sem fronteiras, em oposição aos poderes sedentários erguidos pelas cidades, como nos faz entender Braidotti (2002, p. 49): “A violência nômade se opõe então à violência de Estado”. Na sequência, a filósofa faz a seguinte indagação: “É talvez por isso que os nômades foram sempre perseguidos pelo Estado, porque são considerados perigosos criminais?” (BRAIDOTTI, 2002, p. 49). Para ela, “o guerreiro nômade é, por sua vez, vítima da repressão do Estado” (BRAIDOTTI, 2002, p. 49), portanto, “A violência nômade e aquela do Estado são imagens especulares uma da outra, dividida por uma hostilidade antitética” (BRAIDOTTI, 2002, p. 50).

Princesa, ao narrar a sua história e a de suas colegas nas aventuras diárias pelas ruas das metrópoles brasileiras e europeias, nos revela que as normas e leis criadas são excludentes e que, por isso mesmo, podem ser consideradas como as instituidoras da criação do marginal, do anormal, do fora da lei, daqueles que devem ser reprimidos e afastados do convívio social. A hostilidade criada em relação a estes “marginais” leva a uma reação também violenta destes contra o Estado, algo que podemos ilustrar citando o caso das prostitutas transexuais que trabalham quase despidas nas ruas e parques das cidades por não ter reconhecida, por parte do Estado, a prestação de serviço oferecida por elas. Essa falta de reconhecimento faz com que esses “marginais” afrontem a sociedade expondo suas “bundas imorais”, o que acaba por motivar uma consequente reação da população. Nesse cenário, se para uma garota de programa “o ginecologista tem papel fundamental” (SURFISTINHA, 2005, p. 109), como afirma Bruna Surfistinha, para uma transexual vivendo como prostituta clandestina em um país europeu, o indispensável passa a ser a figura do advogado, sempre pronto a resolver problemas relativos à expulsão: “Fui apanhada com a bunda de fora, tive a quarta folha de expulsão. Mais uma seria presa ou expulsa. O advogado me explicou o procedimento, paguei salgado mas ele arranhou tudo” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 131).

Mais uma vez a narração de Princesa demonstra quão instáveis e performáticas são as normas e suas aplicabilidades. O confronto entre as trans – prostitutas, clandestinas, ilegais – e a população local, fez Milão “tremer”, como num dia de forte tempestade com seus “raios, relâmpagos e trovoadas”, e o uso do verbo “tremer”, aqui,

mostra que é possível abalar complexos arquitetônicos e construções humanas. Uma arquitetura de poderes policiais, legislativos, econômicos, sociais, ideais, que sustentam a “máquina de opressão”, em que cada elemento contribui para a estabilidade e continuidade do sistema. Nos relatos de Princesa fica bastante claro que as cenas de embates protagonizadas por determinados grupos minoritários, tanto no Brasil quanto na Itália, revelam a fraqueza por trás de todo “gigante com os pés de barro”, como tal é o sistema do domínio dos poucos sobre os muitos, da homossexualidade compulsória, das normas que se querem universais e inabaláveis etc. Desse modo, as trans e travestis, à maneira das “máquinas de guerra” de Deleuze e Guatarri, se mostraram prontas para combater e defender o seu direito de existência, além de revelar a hipocrisia de uma sociedade que não tem a capacidade de inventá-las sem desprezá-las.

Se Fernanda pudesse ter vivido tranquilamente sua sexualidade em sua terra natal, dificilmente teria fugido de casa para terminar como prostituta nas calçadas das metrópoles brasileiras; se tal evento não tivesse se dado no momento em que a epidemia da Aids vinha sendo difundida pela mídia e por alguns setores da ciência como uma peste *gay*, provavelmente ela não teria imigrado para a Europa por receio de ser morta nas ruas do Rio ou de São Paulo; se as leis migratórias na Itália tivessem sido outras, ela não seria clandestina, e não sendo clandestina, poderia ter aberto uma conta bancária sem precisar confiar suas economias à empregada da pensão, personagem que, após roubá-la, sofreria a agressão que levaria Princesa ao cárcere.

Não diferentemente da situação de Princesa, o contexto de Maurizio Jannelli reflete a influência de uma série de eventos históricos determinantes para a sua atuação política que desaguaria, em parte, na sua relação com Princesa. Assim, podemos dizer que, se ao terminar a guerra civil italiana entre *partigiani*¹⁵⁹ e fascistas, da qual os primeiros saíram vitoriosos, e o poder político na Itália tivesse ficado nas mãos dos combatentes mais alinhados ao socialismo ou ao comunismo, ao invés de ter ficado com aqueles que se colocaram ao lado da política desenvolvimentista do Plano Marshall¹⁶⁰

¹⁵⁹*Partigiano* é um combatente armado que não pertence a um exército regular, mas a um movimento de resistência e que geralmente se organiza em bandos ou grupos para combater um ou mais exércitos regulares, travando uma guerra assimétrica.

¹⁶⁰O Plano Marshall, através dos acordos de Yalta, assinados entre Franklin Delano Roosevelt, Winston Churchill e Josef Stalin, determinaram as áreas de influência dos respectivos blocos, e a Itália, país fronteiro do bloco inserido na Europa, vitrine do capitalismo que recebeu grandes financiamentos destinados à reconstrução sob as condições de tornar-se uma economia de mercado, anticomunista e culturalmente subjugada ao *american way of life*, foi obrigada a absorver, de forma passiva, as influências diretas da indústria cultural norte-americana no cinema, na música, na moda, na língua, na literatura,

norte-americano, talvez Jannelli e tantos outros jovens italianos nos anos setenta, não tivessem sentido a necessidade de partir para a luta armada como uma resposta, segundo a visão de mundo deles, ao fato de que a guerra *partigiana* não tinha terminado porque o poder não tinha sido passado a quem de direito enquanto produtor de bens, mas sim àqueles que se alinhavam ao estado imperialista das multinacionais.

Nesse cenário, se é legítimo matar, usar táticas de guerrilha e terroristas para expulsar os fascistas ou liberar o país de um invasor estrangeiro, porque não seria legítimo para estes jovens lutar para liberar o país do domínio das multinacionais imperialistas? Óbvio está que se as Brigadas Vermelhas tivessem conseguido o mesmo êxito dos *partigiani* dos anos quarenta do século passado, Maurizio Jannelli não estaria preso, mas muito provavelmente sendo celebrado como herói, à semelhança dos “terroristas” (PANSA, 2012) combatentes do passado.

Não é nossa intenção, neste trabalho, nos posicionarmos em relação às escolhas de vida feitas pelos autores do livro em análise, mas apontar para o fato de que *Princesa* apresenta questões e possibilita leituras que convidam o leitor a refletir sobre a estabilidade do mundo falologocêntrico. A protagonista, através da viagem que faz pelo seu próprio corpo, coloca em discussão a concepção de corpo único e de uma orientação sexual pré-determinada pela biologia, ao mesmo tempo em que entrelaça a narrativa com a questão migratória e o conceito de Estado-Nação, instigando o seu leitor a perguntar-se se é verdade que antes de homens ou mulheres, nascemos sobretudo, livres, e o quanto em relação às determinantes biológicas, culturais e casuais, podemos sê-lo.

A história de *Princesa* e de algumas de suas amigas pode ser interpretada como uma alegoria da relação entre o Estado e seus membros; entre a pátria mãe e seus filhos; e ainda como um amálgama resultante de vários elementos conjugados: da relação caótica

transformando-se em um receptáculo da cultura do *vencedor*. A propósito dos acordos de Yalta, o escritor, diplomata, ex-embaixador da Otan e colunista de vários jornais italianos, Sergio Romano, questiona o fato de que nesses acordos tenham se decidido realmente a divisão do mundo em dois blocos, dando origem à Guerra Fria. Romano em um artigo no jornal *Corriere della Sera* sustenta que três foram as razões para a criação do mito de Yalta: 1) Um escrito de Charles de Gaulle de 1958 que dizia que “A sovietação da Europa Oriental não era nada além da consequência fatal dos acordos de Yalta”. Neste ponto Romano alerta para o fato de que De Gaulle estava irritado por não ter sido convidado pelos outros líderes a participar da reunião; 2) O Partido Republicano dos Estados Unidos se opunha ao Presidente Roosevelt e sustenta que o presidente americano estava com a saúde abalada e cansado deixando-se facilmente convencer por Stalin a ficar com a Europa Oriental; 3) A propensão do homem em sempre encontrar um único fato que explique tudo, uma única causa dos acontecimentos quando, ao contrário disso, “os acontecimentos históricos são resultado de uma multiplicidade de fatores que fogem quase sempre ao seu controle”. (ROMANO, 2006).

que a protagonista estabelece com o Estado brasileiro que lhe nega, através de suas instituições, embora a Igreja seja uma instituição autônoma do Estado, o direito de viver ao lado da mãe por não prever ou aceitar seus ‘desvios’; da epidemia da Aids que, somada ao contexto, ajuda a reforçar o discurso do moralmente inaceitável das ‘inversões sexuais’; dos policiais, símbolos do poder constituído – “No Rio matavam como se fôssemos galinhas. Três ou quatro por semana. As notícias voavam de uma calçada para outra, e de madrugada já líamos a notinha no jornal.” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 89). Todos esses elementos, de uma forma ou de outra, colaboram para a constituição de um Estado que monopoliza o poder de decisão sobre a vida e a morte de seus filhos, malgrado suas vontades: como um Leviatã decide a sorte dos membros da nação por vias e lógicas a todos incompreensíveis. Um monstro que devora seus filhos e os regurgita. Por esse viés, o Estado passa a ser interpretado como um elemento indecifrável e injusto capaz de negar a legitimidade de toda superestrutura, e que, em virtude de um misterioso bem comum aprioristicamente estabelecido, cerceia a liberdade e a dignidade das pessoas.

4.5 - Os entrelugares da escritura de *Princesa*

A teoria *queer* tem nos auxiliado a compreender o discurso transgressor de *Princesa* tanto no que diz respeito a questões fundamentais da teoria literária quanto em relação à própria história contada. Essa tem sido a linha investigativa preferida para a análise de *Princesa* mundo afora, porém, como lembra Alós (2010), toda leitura é sempre política e comprometida, entendendo-se político no sentido de Terry Eagleton:

Por “político” entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica [...] Qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá questões mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, *problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro* (EAGLETON apud ALÓS, 2010, p. 840, grifos do autor).

Alós (2010, p. 840) defende a ideia de que se a crítica literária é sempre judicativa, “é mister delinear o *locus* que produz dados julgamentos, o campo

epistemológico norteador daquilo que entendo como produção de conhecimentos e os vetores ideológicos aos quais me alinho”. Além do mais, segundo o crítico, “todas as atividades de leitura e interpretação levam a marca do *locus* enunciativo do sujeito interpretante” (ALÓS, 2010, p. 840). Dessa maneira, levando-se em consideração meu *locus* enunciativo enquanto leitora e interpretante da obra *Princesa* não posso, em linha com Alós, desvencilhar minhas reflexões da minha própria condição de leitora e crítica latino-americana, herdeira das violências coloniais, escravistas, ditatoriais as quais me constituíram como sujeito histórico.

Tendo em vista que *Princesa*, apesar de toda a complexidade que envolve seu processo de escrita, no qual se evidencia a mescla de mais culturas, tem como lugar de enunciação, de alguma forma, a América Latina. Cerca de três quartos do texto se passa no Brasil: a pátria-mãe e madrastra ao mesmo tempo; a história que se conta é de uma brasileira; o *background* educativo, cultural e de experiência de vida parte de um país situado na América Latina, colonizada, católica, inserida no discurso que criou a noção de Terceiro Mundo, daí ser urgente recorrermos a outros pressupostos teóricos que contemplem também o fato de *Princesa* retratar aspectos psíquicos, ideológicos e socioculturais de um sujeito moldado nos trópicos. No entanto, não invalida a nossa leitura da obra o fato de nos utilizarmos dos pressupostos da teoria queer, de matriz estadunidense e europeia, e de nos alinharmos também aos pressupostos dos estudiosos do Pós-Colonialismo e dos Estudos Culturais, segundo os quais importa observar o lugar em que o discurso é gerado para que os “sentidos não previstos pelo centro sejam apontados, na medida em que são gerados pela margem” (LUGARINHO, 2000, p. 33-41). Essa necessidade se torna evidente quando nos defrontamos com a fortuna crítica de *Princesa*. Somente a título de exemplo, dentre as inúmeras leituras que se fez da obra nos deparamos com visões etnocêntricas do tipo: “Fernando, depois de ter sofrido numerosos abusos e violências devido à sua diversidade na sua cidade natal, no Brasil, país que conhece somente a lógica de ‘mulheres de um lado, homens do outro’ (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 28), decide transferir-se para São Paulo” (CAMPAGNOLA, 2011, p. 160). Diante dessa observação de Campagnola, nos perguntamos se é somente o Brasil que conhece esta lógica, afinal não é feita nenhuma menção no corpo deste texto crítico sobre a condição de pessoas como Fernanda no território europeu e mais especificamente na Itália, país no qual ainda está se debatendo sobre os direitos mínimos da população LGBT e afins em total atraso em relação a outros

países da União Europeia.

O fato de *Princesa* situar-se além das “narrativas de subjetividades originárias”, heteronormativas e falologocêntricas, nos leva a acatar a sugestão feita por Homi K. Bhabha no sentido de se buscar um “entre-lugar” fundador de um local subjetivo próprio, responsável pela origem de “novos signos de identidade”:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, 19-20).

Para além de um discurso transgressor das normas heteronormativas, a escrita de *Princesa* situa-se ainda em um outro lugar, ou entrelugar, na acepção de Silviano Santiago (2000) em “O *entre-lugar* do discurso latino americano”, no qual o autor coloca a América Latina como *locus* de enunciação do entrelugar à medida que destrói sistematicamente os conceitos de unidade e pureza requeridos pelo Ocidente fazendo com que, desta forma, os dois conceitos percam “o contorno exato de seu significado, [...], seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho da contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz” (SANTIAGO, 2000, p. 16). O escritor latino-americano subverte os valores e os modelos europeus herdados ou imitados ao não lhe repetir os valores, mas sim os imitar, os “macaquear”, enriquecendo seu poder de representação exatamente por usar esse discurso do colonizador para exercer uma resistência, daí sua atitude antropofágica, como explicitada por Santiago:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Ao questionar como se poderia traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa, Lugarinho argumenta sobre a impossibilidade de fazê-lo à medida que no português não se encontra nenhuma palavra com carga semântica equivalente àquela em língua inglesa, além do mais, salienta o crítico, “traduzir o *queer* da sociedade central para a sociedade da periferia é trair a própria antropofagia que nos confere identidade” (LUGARINHO, 2000, p. 44). Sendo assim, não nos resta alternativa senão continuarmos no entrelugar, ou seja, nos utilizando dos instrumentos que a teoria *queer* oferece “para

análise das manifestações *queer* em português” (LUGARINHO, 2000, p. 45), mas reconhecendo as “especificidades das culturas de língua portuguesa, mais flagrantemente a brasileira, no que tange à questão da sexualidade, em geral, e da homossexualidade, em particular” (LUGARINHO, 2000, p. 44), à qual acrescentaríamos a questão do pertencimento e da identidade nacional.

Mas *Princesa*, exatamente por envolver no processo de sua escritura subjetividades outras e de outras pertenças culturais, acaba requisitando também postulações teóricas vigentes no país em que fora gestado, a Itália. Este país, por sua posição geográfica estratégica – porta de entrada na Europa para diversas etnias e culturas –, acabou por se tornar um terreno fértil para o surgimento de um extraordinário fenômeno literário no qual, a partir da trágica situação existencial dos imigrados, eternas questões puderam ser reinterpretadas. Pois, acontece com frequência às pessoas sensíveis e de talento, ao perscrutarem mais profundamente suas vidas, alcançarem regiões sempre deixadas mais à sombra quando se trata de determinadas questões. Escritores migrantes trazem consigo aos países de destino, além de sólidas experiências de vida, culturas outras, de modo que sua identidade fragmentada impõe ao leitor autóctone, no caso o italiano, inevitáveis comparações, experiências de espelhamento, conflito e compartilhamento. Segundo as mais recentes chaves de leitura destes fenômenos literários, cujas reflexões derivam do postulado de que todas as culturas são híbridas, a intercultura é intrínseca e profundamente comparatista. O texto escrito pelo imigrante é, por sua natureza, comparatista, como de fato escreve Armando Gnisci:

O que quer dizer ser um comparatista hoje? [...], praticar o estudo comparado da literatura como forma de autoconhecimento crítico e mais aberta possível da própria literatura, entendida como um fenômeno cultural mundial (de todos os lugares) e mundano (de todas as tradições). Tudologia? Não diria isso. O comparatista *joga com a distância*: distancia o que está perto e aproxima o que está longe¹⁶¹. (GNISCI, 1992, p. 15, grifos do autor, tradução nossa).

E são estes textos produzidos por almas migrantes como *Princesa* que levam os críticos da cultura dominante a

recolocar-se em jogo como homens do saber ocidental no risco, no corpo a

¹⁶¹ “Cosa vuol dire essere comparatista oggi? [...] praticar elo studio comparato della letteratura come forma di autoconoscenza critica e il più aperta possibile della letteratura stessa, intesa come fenomeno culturale mondiale (di tutti i luoghi) e mondano (di tutte le tradizioni). Tuttologia? Non próprio. Il comparatista *gioca sulla distanza*: allontana il vicino e avvicina il lontano”. (GNISCI, 1992, p. 15).

corpo, no enredo, na briga do mundo atual. [...] cientes de que estamos nos deparando, em um mundo cada vez mais globalizado, com uma literatura do mundo¹⁶². (GNISCI, 1992, p. 16, tradução nossa).

O recente processo migratório em direção à Itália, país que não conheceu uma efetiva experiência colonial, senão em pequenos episódios no começo do século XX, não tendo, portanto, oportunidade de confrontar sua cultura com as demais, produziu um cenário bem peculiar: as leis do país constituem uma ossatura normativa não inclusiva, e os muitos aspirantes a “novos italianos” vivem uma situação existencial mais discriminatória do que aquela dos metecos¹⁶³, na Antiga Grécia, em relação aos legítimos cidadãos. Desse modo, principalmente devido ao fato de a Itália não ter tido um passado de país colonizador, o fenômeno literário italiano deve ser entendido de uma maneira diferente das escrituras migrantes de outros países, como Inglaterra e França, existentes há mais tempo em território europeu. A principal diferença diz respeito à língua que, na maioria das vezes, como no caso do francês e do inglês, era a língua materna desses imigrantes em seus países de origem, por causa da colonização. E esse fato não causa estranheza à medida que, ao longo da história, observamos que os impérios quase sempre induziram a periferia à produção literária de obras que subvertissem os cânones literários típicos do centro do Império. Assim é o caso de Virgílio, que provém de uma ex-província, a Gália, recém-integrada ao Império Romano. Plauto nasceu em Sarsina, quando esta tinha sido conquistada há pouco tempo¹⁶⁴. Portanto, não causa estranheza o fato de escritores como Tahar Ben Jelloun ou Salman Rushdie, o primeiro proveniente do Magreb e residente na França, e o segundo indiano residente na Inglaterra, serem acolhidos pelas literaturas daqueles países.

A importância conferida a estes produtos literários e culturais dá-se pelo sinal e significado político que assumem porque muitas vezes contrastam com a ação operada pelo poder central que criticam, tendendo a “reafirmar as características particulares do ser migrante” (TADDEO, 2009, 18). Esta observação de Taddeo diz respeito aos movimentos dos *Black Writers* ingleses ou da *Lettérature Nègre* francesa.

Na Itália, a produção literária dos escritores assume aspectos completamente

¹⁶² “[...] rimetersi in gico come uomini del sapere nord-occidentale nel rischio, nel corpo a corpo, nell'intrico, nella mischia del mondo presente. (GNISCI, 1992, p.16)

¹⁶³ Metecos eram os estrangeiros que habitavam as polis gregas. Embora constituíssem uma grande parcela da população, não tinham direito político e nem podiam casar-se com os cidadãos gregos, mas tinham de pagar impostos tanto para morar quanto para trabalhar. Mas, apesar de não terem direitos políticos, eram assimilados pela população local e gozavam de outros direitos.

¹⁶⁴ As citações se encontram em (GNISCI, 2006) e (TADDEO, 2009).

diferentes. O imigrado que escreve em italiano, na maioria das vezes, aprendeu a língua na Itália, já adulto, e não na infância, quando o aprendizado é mediado pela aquisição das características da língua materna. A maior parte dos escritores não é proveniente de terras colonizadas italianas – lembremos que a Itália teve um começo de colonização em países africanos como a Somália, Líbia, Eritreia e Etiópia –, de modo que sua produção não pode ser catalogada no interior da produção pós-colonial, como a inglesa e a francesa. Uma das particularidades desse tipo de produção reside na precocidade com que os imigrantes na Itália se expressaram em relação ao acontecido com os dois outros países europeus, cerca de 20 ou 15 anos após a chegada, na língua local. Temos alguns casos e exemplos de escritores de sucesso na língua do país de chegada, como Vladimir Nabokov, o autor de *Lolita*, um russo imigrado nos Estados Unidos. No caso deste autor, não podemos esquecer sua origem nobre e o fato de ter se formado em Cambridge, o que pressupõe uma formação linguística de alto nível desde jovem. Mais significativa, segundo Taddeo, é a experiência literária do polaco Teodor Josef Konrad Nalecz Korzeniowski, que “aprende inglês adulto, com cerca de vinte anos e se torna um dos mais brilhantes escritores em língua inglesa” (TADDEO, 2009, p. 19).

Algo semelhante ao fenômeno literário italiano ocorre na Alemanha, país que, a partir dos anos setenta do século passado, presencia o desenvolvimento de uma literatura escrita por imigrantes provenientes, principalmente, da Grécia, da Itália e da Turquia. Diferentemente da italiana, a literatura migrante germânica começa com os autores escrevendo na sua língua de origem e sem publicação independente, somente em jornais e revistas voltados para os próprios imigrantes. A partir da segunda metade dos anos oitenta, os imigrantes passam a produzir na língua local e se afirmam com a abertura das editoras para a publicação de textos que apresentem temáticas preferencialmente “exóticas” e que estabeleçam comparações entre o Ocidente e o Oriente, por exemplo. Mesmo assim, a produção literária fora do contexto das grandes editoras continuou e continua da mesma forma com o uso de uma língua híbrida dentro do fenômeno da *gastarbeiterliteratur*¹⁶⁵, que vem a ser uma literatura “empenhada e provocatória”, ao mesmo tempo em que pretende ser uma literatura dialógica, de

¹⁶⁵Immacolata Amodeo, no seu estudo chamado “La letteratura della migrazione in Germania”, esclarece que “o uso do conceito de *gastarbeiterdeutsch* pelos autores era irônico e provocatório: porque este termo geralmente indica a língua alemã ‘pidgin’ ou creoulizada dos imigrantes, fazia parte do programa estético e político deles compor voluntariamente textos literários nesta variedade linguística” (AMODEO apud GNISCI, 2006, p. 395-407).

tolerância e de compreensão.

As literaturas migrantes, de uma forma geral, e em especial na Itália e na Alemanha, demonstram que as taxonomias culturais e científicas ordenadas se tornaram insuficientes ao tentar prever e controlar os efeitos culturais e estéticos dos processos migratórios. Os autores da migração, em sua maioria, conseguiram derrubar os modelos de coerência teórica que tentavam objetivar, definir, explicar a sua literatura. Como aponta Amodeo (apud GNISCI, 2006, p. 407), esses autores “estão presentes tanto no interno quanto no externo das culturas dominantes e produzem uma descontinuidade no *continuum* cultural, somente pretendido, pelas unidades nacionais¹⁶⁶”.

Devido a estas características particulares do cenário italiano, em concomitância com as rápidas transformações na Europa em geral, Armando Ginisci (2006), o primeiro no mundo acadêmico italiano a se debruçar sobre os textos escritos pelos imigrantes na Itália, continuará desenvolvendo suas ideias a respeito do assunto em textos posteriores como em “Mondializzare la mente. Via della decolonizzazione europea n. 3”. Neste texto, dirigindo-se aos europeus, Gnisci observa que a compreensão do mundo se dá através do próprio mundo e que, para conhecer/compreender o mundo, ao mesmo tempo em que se vive nele, é necessário mundializar a nossa mente, o “nosso conhecimento-consciência” que, inevitavelmente, se abre a “encontros possivelmente felizes”.

Para Gnisci, a modernidade começa com Montaigne, o qual demonstra certo contentamento em fazer parte daqueles povos que vivem “na sua doce liberdade das primitivas leis naturais”. Gnisci lembra, porém, que esta condição desejada, este “se” imaginado, fica confinado no mundo dos sonhos, embora já revele uma fratura. Os povos que, como escreve Oswald de Andrade, em relação aos brasileiros, “tinham descoberto a felicidade”, teriam desejado um “encontro diferente conosco, os ocidentais, um encontro feliz”. Por esta razão o crítico salienta ser necessário escrever uma história diferente para começar a compreender qual é o destino “da nossa história em comum”. Os povos colonizados escrevem a partir da sabedoria de um trauma. É, segundo Gnisci, o seu “saber de saber” que se torna o ponto de partida para ajudar os “outros” a compreender a sua cultura e a sua história. É através dessa reescritura da história que aprendemos a mundializar o “outro”.

¹⁶⁶ “[...] sono presenti sia all’interno sia all’esterno delle culture dominanti e producono una discontinuità nel continuum culturale, solo presunto, delle unità nazionali”. (AMODEO apud GNISCI, 2006, p. 407).

De acordo com o autor, este encontro feliz não concretizado pode ser realizado em outro território, aquele da crítica literária, em que os saberes se confrontam, se enriquecem e, às vezes, se confundem. O mundo e o seu sentido se veem interrogados através dos textos literários que tornam possível um diálogo entre o mundo e seu sentido. O crítico acredita que a obra não se identifica com o seu criador, que cada um vive uma vida própria e segue um percurso interpretativo inesperado e diverso em relação àquele desejado pelo autor. Assim, a literatura torna possível um contínuo aperfeiçoamento interpretativo que nunca deixa de esquecer a surpresa e a imprevisibilidade. Adicionar interrogação a interrogação, aliás, fazer uma “interrogazione rimandata” (devolver, remeter uma pergunta), como define o estudioso, parece ser o caminho para o conhecimento. Este tipo de literatura, capaz de narrar as histórias do nosso tempo, é a literatura mundial (GNISCI, 2006, p. 55-92).

Pensando nesta proposição de Armando Gnisci, de literatura do mundo, observamos como a obra *Princesa* é interessante também deste ponto de vista, visto que foi o único livro da chamada *Letteratura Italiana della Migrazione* que, além de estabelecer um diálogo intertextual com as duas literaturas em questão – brasileira e italiana – o que não se constitui de fato algo inédito dentro do *corpus* do fenômeno literário em questão, serviu de base para uma canção popular italiana: *Princesa*, de Fabrizio De Andrè e Ivano Fossati, 1996. Este exemplo “é um componente não pequeno da relação entre a invenção literária e grandes massas”, como assegura o professor e crítico literário Alberto Asor Rosa (apud FRACASSA, 2010, p. 185), principalmente se levarmos em conta que o cânone literário italiano se apresenta como um dos lugares de maior resistência em relação às escrituras migrantes, como aponta Ugo Fracassa “[...] até hoje, a *vox clamantis* dos nossos autores imigrados continuou não ouvida e absolutamente assimétrica resulta a urgência comunicativa nas relações com o cânone literário” (FRACASSA, 2010, p. 185).

Levando em consideração as asserções de Gnisci, podemos aceitar a ideia de que Fernanda Farias de Albuquerque, como representante daquilo que ela mesma chama de terceiro sexo, como referência direta ao terceiro mundo, lugar de onde provém, e ainda devido ao desprezo com que é tratada por causa da sua escolha de gênero e orientação sexual, realiza, de alguma forma e em um lugar insólito, o sonho de Montaigne de um encontro “feliz” com alguns “ocidentais” e, através do seu “saber” – a narração primordial da sua história de vida – ajuda os “outros” – seus amigos de prisão – a

compreenderem, reciprocamente, suas histórias e suas culturas.

Aqui, o encontro “feliz” acontece dentro do cárcere de Rebibbia, um lugar de segregação por excelência, mas que talvez por isso mesmo tenha sido palco privilegiado para a inversão que se opera. Como escrito por Jannelli nas breves anotações do contexto, tanto ele quanto Giovanni ansiavam “por um sentido, um tempo, uma identidade diversos dos que continuamente nosso carcereiro marcava. E por dois anos, o texto de Fernanda suportou, sem se romper, o peso das nossas perguntas, os silêncios, as retomadas e os abandonos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 20). O texto primordial de Fernanda – sujeito “primitivo” –, força Jannelli a “comer”, a “digerir”, a “macaquear” a cultura subalterna, colonizada, terceiro-mundista, no “curto circuito” operado no processo de escritura final. E ao fazê-lo, por estranho que possa parecer, principalmente devido às questões das instabilidades de gênero, da prostituição, e ainda pelo fato de grande parte da vida da protagonista ter sido vivida no interior do Nordeste brasileiro, portador de uma cultura particular, o coautor se encontra, ou melhor, encontra a história e a cultura do Ocidente. E, segundo nossa visão, não por acaso eles decidem terminar a narrativa com a protagonista nos “braços do demônio”.

Nessa perspectiva, o demônio simboliza o Ocidente que aportou em terras selvagens, primitivas, para inocular o “mal”, travestido da ideia de “progresso” e de “civilização”, como foram as justificativas das colonizações do novo mundo efetuadas pelas grandes potências europeias do século XVI. Ao se abrir para um diálogo com Fernanda buscando o recíproco conhecimento, Jannelli, também relegado à margem devido às suas ideias que buscavam uma diferente relação entre o indivíduo e a sociedade, constrói um texto que dá margem para questionamentos sobre a narração da realidade que o Ocidente faz de si, seus mitos, vivos e encarnados na mente e no coração das culturas subalternas e dominantes com a propaganda da guerra da colonização cultural. Colonização cultural aprioristicamente travada para obtenção e manutenção do poder por parte das elites, então compostas por aristocratas, monarcas e religiosos, e na atualidade principalmente por acionistas, industriais e banqueiros. Se por muito tempo se deu com a ajuda dos exércitos, hoje é principalmente obtida por obra dos *mass media*, *think-tanks*, *lobbies* e também universidades¹⁶⁷, financiadas e a serviço do poder para

¹⁶⁷ Só para citar alguns exemplos: nas faculdades de medicina só é ensinada a medicina alopática, apoiada pela indústria farmacêutica, rejeitando todo e qualquer conhecimento médico alternativo e ou tradicional; nas faculdades de economia só é ensinada a teoria monetarista neoclássica; nas faculdades de arquitetura

transformar a multifacetada leitura da realidade em um pensamento único. De modo que toda e qualquer outra visão do mundo tornou-se “alternativa”, “exótica”, “hippie”, tirando delas sua legitimidade, reduzindo-as a patrimônio de pessoas “estranhas”, que fogem do normal, entendendo implicitamente por normal aquilo que seja legítimo e justo, o único mundo possível, a única realidade desejável.

E, como escrito na “orelha do livro”, provavelmente pelo editor Renato Curcio, *Princesa* nos faz perguntar se “ainda é verdade que nascemos, antes de homens e mulheres, sobretudo livres”. Esta interrogação é mais uma pista, segundo nossa leitura, de que o texto fala de uma protagonista que incorpora o mito da liberdade ocidental, o direito de alcançar a plena realização da personalidade de todo e cada indivíduo. Sobre tal mito poderíamos dar muitos exemplos, mas, para o recorte que nos interessa, fiquemos somente na presumida superioridade ocidental concernente às diferenças nos aspectos relativos à orientação sexual. O Ocidente parece esquecer-se que os homossexuais eram considerados doentes mentais pela *American Psychiatric Association* (APA) até 1973. Nos Estados Unidos, pátria dos direitos individuais da sociedade neoliberal, e que por isso se sente no direito de exportar a democracia, a situação dos direitos dos homossexuais, se comparada aos direitos dos heterossexuais, é fortemente discriminatória.

Se os “braços do demônio” metaforizam o Ocidente, percebemos mais uma inversão na narrativa de *Princesa*: A Europa, onde a polícia não mata e que por isso é vista como um paraíso, na verdade mata, mas não “estrondosamente. Baleada ou esfaqueada, entre gritos e tesouras”, mata “silenciosamente” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, 134), pois mesmo no berço dos Direitos Humanos, no qual se prevê a igualdade, a fraternidade e a liberdade, tal universalismo se revela uma falácia.

A surpresa e a imprevisibilidade do encontro entre um ex-assaltante de bancos de origem sarda, uma transexual prostituta brasileira e um ex-membro das brigadas vermelhas dá origem a uma terceira narrativa, fruto do entrelaçamento de mais culturas, que, embora tenham nascido no Ocidente, deixam entrever suas particularidades. Esse encontro, na verdade, sintetiza a cultura do Ocidente que se encontra com a cultura de

são ensinados somente os sistemas construtivos baseados no cimento armado e no aço, baseados em cálculos de estruturas com modelos computadorizados, deixando à margem todo e qualquer sistema construtivo tradicional e de autoconstrução, com impacto ambiental nulo; nas faculdades de agronomia são principalmente pesquisadas técnicas de modificação genética e propagandeadas técnicas de cultivo intensivo baseadas em insumos químicos de grandes indústrias monopolistas, mesmo sendo estas causas de doenças, esterilidade do solo, e dívidas contraídas pelos agricultores.

um mesmo Ocidente outrora submetida ao processo de colonização nas novas terras descobertas, aclimatada ao sertão nordestino e refuncionalizada para expressar realidades outras. No final, a cultura Ocidental aclimatada ao trópico é regurgitada por Fernanda em plena Europa, de onde essa cultura em grande parte proveio. Essas considerações abrem um precedente para que concebamos ainda um terceiro lugar para *Princesa*, além dos dois entrelugares referidos acima.

Por um lado, a escritura de *Princesa* encontra-se imersa quase que totalmente no conceito definido por Bhabha, se aceitarmos que a obra integra o conjunto daquelas manifestações que buscam instituir “novos signos de identidade” e por outro, diríamos parcialmente, no conceito de entrelugar de Silviano Santiago, porque o escrito original já se ressentia dos ensinamentos linguísticos de Giovanni Tamponi. Dito isso, permanece o fato de que a escritura de *Princesa*, enquanto resultado de tantos encontros, acaba por requerer a instituição de um terceiro entrelugar fruto de visões de mundo plasmadas em contextos históricos e culturais não coincidentes, mas que apresentam pontos convergentes. Temos, então, o encontro de dois Ocidentes no interior de um novo fenômeno literário, a *Letteratura Italiana della Migrazione*. A importância dessa literatura, para os italianos, bem como suas implicações, são assim definidas por Armando Gnisci:

Nesta literatura – ainda nos seus primeiríssimos passos – dois significados parecem já ressaltar com absoluto rigor: 1) o reverso da viagem, isto é, que o itinerário narrado é efetuado na direção contrária em relação àquela da canônica viagem literária na Itália, do norte para sul; e que do reverso da nossa leitura, na nossa língua diz alguma coisa a nós italianos, sobre nós mesmos, que é extraordinariamente vital e importante para o nosso destino e que ninguém sabe nos dizer dessa maneira¹⁶⁸. (GNISCI, 1992, p. 25).

Princesa, como estamos vendo, obriga a uma reflexão bem mais ampla acerca de “todos os Ocidentes”, não somente ao universo italiano como apontado acima pelo crítico, que como também já vimos, ao continuar os seus estudos percebe essa peculiaridade nos escritos migrantes em solo italiano que o levam a esboçar a ideia de literatura do mundo ou mundial. Dentro desse propósito, Armando Gnisci define a Literatura Mundial em um pequeno livro intitulado *Una Storia diversa* tendo claro que o

¹⁶⁸ In questa letteratura – ancora ai primissimi passi in Italia – due significati sembrano già risaltare con assoluto rigore: 1) il rovescio del viaggio, il fatto cioè, che l’itinerario narrato è effettuato nella direzione capovolta rispetto a quella del canonico viaggio letterario in Italia, d nord a sud; e che dal rovescio della mostra lingua disse qualcosa a noi italiani su noi stessi che è straordinariamente vitale e importante per il nostro destino e che nessuno as dirci così”. (GNISCI, 1992, p. 25).

mapa delineado, por comodidade, usa a língua do Império:

Falar hoje de “Literatura Mundial” [...] [é tratar de] uma *Global Literature* que corresponde perfeitamente ao domínio cultural do mercado-pensamento único, e uma literatura dos mundos, uma *World’s Literature*. A literatura é nominada no singular não porque seja unificada e canonizada, mas porque exprime a capacidade da literatura de *traduzir-se* e de *traduzir* os mundos, aliás: de ser a sua *tradução* dos mundos das línguas e das diversas culturas entre elas e dos mundos e dos particulares sonhos e narrações, dos cantos e das experiências mais imprevisíveis. A literatura se constitui da capacidade de poder exprimir o sentido das infinitas particularidades dos discursos e da infinita e salvável diferença das culturas que se mantêm em colóquio entre elas e que procuram alargar sempre mais o seu círculo para *juntas responder* ao domínio do *Weltmarkt* (mercado do mundo) com a língua tradutora do utópico¹⁶⁹. (GNISCI, 2001, p. 45-46, grifos do autor, tradução nossa).

Dessa forma, nos seus estudos Gnisci propõe a abertura para o aperfeiçoamento interpretativo e, portanto para o conhecimento, a abertura do espaço para a surpresa e a imprevisibilidade que pode ser alcançada através daquilo que ele chama de “interrogazione rimandata”, ou seja, o contínuo remeter, devolver ao outro. E este princípio é o que norteou, segundo Jannelli, a escritura de *Princesa*: “La sua scrittura produsse altra scrittura, la mia. Lentamente, l’una **rimandando all’altra**, ci aprimmo lo spazio per l’incontro, **la reciproca conoscenza**¹⁷⁰” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p.7, grifos nossos). A título de exemplo inserimos uma imagem¹⁷¹ que demonstra o trabalho de diálogo estabelecido entre as “traduções” que deram origem a *Princesa*.

¹⁶⁹ “Oggi parlare di “Letteratura mondiale” credo voglia dire dover tenere conto di questa semplicissima mappa, che adotta per ragioni di comodità la lingua unica dell’impero; una *Global Literature*, che corresponde perfettamente al dominio culturale del mercato-pensiero unico; e una *Letteratura dei mondi*, una *World’s Literature*. Essa è nominata al singolare non perché sia unificata e canonizzata, ma perché esprime la capacità della letteratura di *tradursi* e di *tradurre* i mondi, anzi: di essere la loro *traduzione*: dei mondi delle lingue e delle culture diverse tra loro e dei mondi dei singoli sogni e racconti, dei canti e delle esperienze più imprevedibili. Essa forma la capacità di poter esprimere il senso della infinita pluralità dei discorsi e della finita e salvabile differenza delle culture che si tengono in colloquio tra di loro e che cercano di allargare sempre di più il loro cerchio per *rispondere insieme* al dominio del *weltmarkt* con la lingua traduttrice dell’utopico.” (GNISCI, 2001, p.45-46)

¹⁷⁰ Usamos o texto original para a citação, pois a sua versão em língua portuguesa não contempla o verdadeiro significado do que foi escrito, pois a tradutora traduz “rimandando” como “conduzindo” e, neste contexto significa remeter, reenviar, como em um diálogo. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 7).

¹⁷¹ Fonte: sítio Princesa20.it. ALBUQUERQUE, F. F. **Sono venuta da molto lontano**, versão original datilografada por Maurizio Jannelli para ser trabalhada por ele na elaboração do livro. A imagem está acessível em (PRINCESA20: <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/SVML.pdf>, p. 40).

Una dieta di 30 giorni mangiar solo latte. 2 litri di latte al giorno. allora mi sono seduto sul una via vicino ancora dal ospedale. Senza iniziativa, nessuna. Stavo per morire ma nella vita si trova persona per il bene si e per il male. vuto una protezione il aiuto di una famiglia che mi ano accolto li per tutto quelle periodo bruto. Era un punto di autobus, stavo da piager, la gente chiedeva chi cosa tcheri, manco rispondevo. Ma dopo ho visto un ragazzino froscio che li arivato evenuto da me, parlavo come. Lui mi a ditto: Hai qualcuno posto dove andar? Ho ditto: Non! Queste ragazzino un po froscio mi parlato si ti va di parlar con mamma da dire che gia mi conosceva. Però non sou si e possibile lei ti acetar. Ho ditto che avevo un po di soldi ma non era suficienti per affitar un posto. Lui si dicchiato per me chi era un frscio ma non piaceva fare di travesti. Poi si io riuscivo star li a casa loro senza si vestir di dona, ora tcheri il suo fratello chi stava divosciato, 3 sobrino piccolino, poi il suo fratele più piccolo di 10 anni, non per sua madre ma per loro. Ho aceitado, siamo arivatti li mattina, di sera arvada sua madre, una signora di colore ma molto educada. Mi salutado, poi a questo da suo figlio chi era io, si era amico suo, subito e andato da parlar con lei, lei, la madre, alla sua stanza con tutti le conssequenzia, una signora pobre chi lavorava per mantener il figlie, un problema di suo figlio più grande con problema, lui era un ladro, unaltro froscio.

lo avuto una grande protezione de tutti, doppo di un mezzi gia stavo recuperato. Questa signora mi parlato si io voileva un lavoro da un

le siete
curato:
solo latte

il bene e
il male.
il rapporto
frosio.

<<

<<

il bene
ci posson

Bene → diventa male³⁸ → Emueldo - Marcire e Nils. → Nicol
Male → diventa un bene → "Rapporto frosio" - Neri → poter

Figura 3 - Reprodução dos originais datilografados com comentários do coautor

Como podemos observar, Jannelli datilografou o escrito original de Fernanda e trabalhou em cima deste texto que serviu de base para o diálogo que ele começará a estabelecer com Fernanda e Giovanni. Neste escrito é que contêm as observações, as perguntas, as associações, as dúvidas que a escritura primordial de Fernanda suscita em Jannelli e que, ao mesmo tempo, derruba as barreiras de uma suposta "superioridade" intelectual do coautor e que o faz abrir-se para o que ele chama de "recíproco conhecimento" e o leva inexoravelmente a se dirigir a Fernanda e Giovanni contribuindo com a língua inventada por eles, estabelecendo um colóquio de mais culturas e mais línguas, que está na base de *Princesa*. Desse modo, a obra cai indiscutivelmente em um terceiro entrelugar que pode ser definido, sem muitas reservas, por meio da teoria da tradução, de Boaventura de Sousa Santos, cujos pressupostos pressupõem uma simetria

com a teoria da razão ou racionalidade comunicativa, de Jürgen Habermas (1984, 1987), além de se alinhar também com a proposta de Literatura do Mundo de Gnisci (2006).

Enquanto a teoria da tradução visa a criação de uma “inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis quanto as possíveis”, tratando-se, pois, de “um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte hegemônica” (SANTOS, 2002, p. 262), a teoria da razão comunicativa de Habermas, pensada em um contexto democrático após a reconstrução da Alemanha, durante a década de 1960, procura desenvolver uma explicação da sociedade contemporânea, suas inter-relações sistêmicas e os processos de socialização. Habermas concebe a teoria da razão comunicativa associada à ideia de ação comunicativa, a qual propõe a comunicação livre, racional e crítica como alternativa à razão instrumental e superação da razão iluminista, sustentada por uma lógica instrumental que acaba por encobrir a dominação.

A racionalidade comunicativa de Habermas confronta alguns pressupostos de Weber, Adorno e Horkheimer relativos aos processos de racionalização societária. Habermas (1987) alega que estes autores trabalham com um conceito restrito de razão, de modo que acabam elegendo o processo de modernização capitalista, calcado na razão instrumental, como sendo a própria racionalização societária. Em face disso, Habermas (1984, p. 386) propõe uma mudança de paradigma para a teoria da comunicação que, segundo ele, deve servir de suporte para uma teoria crítica da sociedade, tarefa que tinha sido negligenciada pela crítica da razão instrumental. Ao propor um novo paradigma da comunicação, Habermas coloca em xeque o paradigma da consciência ao qual Weber, Adorno e Horkheimer se achavam presos, haja vista que este modelo se sustenta na ideia de um pensador solitário que busca decifrar o mundo e descobrir as leis que o governam com vistas a revelar a unidade subjacente à diversidade aparente. Neste modelo, estabelece-se uma relação de subordinação do objeto ao sujeito. Assim, procurando desmontar alguns pontos insustentáveis da filosofia da consciência, Habermas propõe um paradigma da racionalidade comunicativa à margem da compreensão egocêntrica do mundo, nos seguintes termos:

E o que é paradigmático para essa [a racionalidade comunicativa], não é a relação de um sujeito solitário como algo no mundo objetivo que possa ser representado e manipulado, mas sim a intersubjetiva relação que sujeitos da fala e ações assumem quando há um consenso um com o outro sobre algo. Ao fazer isto, os atores comunicativos movem-se por meio de uma linguagem natural, valendo-se de interpretações culturalmente transmitidas e referem-

se a algo simultaneamente em um mundo objetivo, em seu mundo social comum e em seu próprio mundo subjetivo. (HABERMAS, 1984, p. 392, tradução nossa)¹⁷².

Resguardadas as simetrias e divergências entre a teoria de Boaventura e a de Habermas, o que nos convenceu de que o emprego da teoria da tradução estaria mais próximo de explicar o fenômeno *Princesa* foi o fato de a escritura da obra resultar, na verdade, de três traduções. A primeira, feita pela própria protagonista, um travesti oriundo do Nordeste brasileiro que se “traduz” ao escrever sua história de vida no contexto da *Letteratura Italiana della Migrazione*. A segunda, realizada pelo ex-assaltante de banco Giovanni Tamponi, que traduz os manuscritos da protagonista para o italiano coloquial. E, a terceira, realizada pelo ex-brigadista italiano Maurizio Jannelli, que traduz o texto primordial de Fernanda e Giovanni, ao mesmo tempo em que traduz a si mesmo, sua cultura, suas crenças, práticas e valores durante o processo, pois, de acordo com Santos (2002, p. 262), “O trabalho de tradução incide tanto sobre os valores como sobre as práticas (e os seus agentes)”.

Não podemos ignorar também o diálogo que *Princesa* estabelece com os cânones literários, tanto brasileiros quanto italianos, nos permitindo concluir que, de modo geral, a obra é fruto de traduções entre culturas e, portanto, entre práticas e saberes. De acordo com a teoria da tradução de Santos, a tradução entre saberes ocorre por meio da chamada *hermenêutica diatópica*, que ele define como

[...] um procedimento hermenêutico que viabiliza o diálogo entre diferentes culturas, isto é, o trabalho de interpenetração entre duas ou mais culturas objetivando identificar as preocupações isomórficas entre elas e as diferentes respostas que oferecem para tais preocupações (SANTOS, 2002, p. 262-3).

Mas, enfim, em quais dos pressupostos específicos da teoria da tradução *Princesa* se encaixa? Pelo que tem apontado nossa pesquisa até aqui, tudo indica que tanto Fernanda quanto seus amigos encontravam-se à margem do ideal cosmopolita vigente; ela, mais especificamente, busca uma unidade vivendo à margem de uma sociedade heteronormativa, falologocêntrica, eurocêntrica e, por conseguinte, hegemônica. Seus amigos, por sua vez, e segundo as notas de contexto, reconhecem essa necessidade da

¹⁷²“And what is paradigmatic for the latter is not the relation of a solitary subject to something in the objective world that can be represented and manipulated, but the intersubjective relation that speaking and acting subjects take up when they come to an understanding with one another about something. In doing so, communicative actors move in the medium of a natural language, draw upon culturally transmitted interpretations, and relate simultaneously to something in the one objective world, something in their common social world, and something in each’s own subjective world”. (HABERMAS, 1984, p. 392).

protagonista, dialogam com ela, embora Jannelli confesse que tanto ele quanto Giovanni ansiassem também por uma identidade diferente daquela que os carcereiros lhes atribuíam. Santos (2002, p. 262) apresenta a teoria da tradução como uma saída para a solução de conflitos existentes no interior de um consórcio assim constituído: “A teoria da tradução viabiliza a construção de um modelo alternativo que crie inteligibilidades recíprocas entre as diversas experiências de solução de conflitos existentes”. Assim, é provável que o ato de traduzir-se, em *Princesa*, representasse a construção de uma terceira via para a solução dos conflitos existentes.

Como tivemos a oportunidade de ver, o processo “tradutório” de *Princesa* envolve sujeitos, e por extensão, práticas, saberes, culturas e geografias distintas, mas também muitos pontos convergentes, e é exatamente aqui que a teoria da tradução vem ajudar a situar *Princesa* em um terceiro entrelugar. Neste ocorre antropofagia, mas não no sentido latino-americano do termo, pois de acordo com a teoria da tradução, as culturas se encontram e se traduzem, mas, ao fazê-lo, não se sobrepõem uma à outra, não se canibalizam. Embora Jannelli sinta a necessidade de “digerir” a cultura do outro, no caso, de Fernanda, ele o faz para entender não só o universo cultural dela, mas o seu contexto cultural também. Segundo Santos (2002, p. 262), “o trabalho de tradução procura captar [...] a relação hegemônica entre as experiências e o que nestas está para além dessa relação”, e é neste duplo movimento que as experiências sociais em diálogo e em confronto “se oferecem a relações de inteligibilidade recíproca que não redundem na canibalização de umas por outras”.

Santos (2002, p. 265) observa que o trabalho de tradução pode ocorrer tanto entre saberes hegemônicos e saberes não-hegemônicos como pode ocorrer entre diferentes saberes não-hegemônicos. Neste último caso podemos reconhecer a escrita de *Princesa*, haja vista situar-se à margem do cânone literário, da cultura hegemônica e por tratar de questões não coincidentes com aquelas geralmente tratadas e aceitas no contexto da sociedade heteronormativa. *Princesa* agrega diferentes saberes não-hegemônicos que se traduzem entre si na construção da contra-hegemonia. Santos (2002, p. 265) observa que a importância do trabalho de tradução entre saberes não-hegemônicos “reside em que só através da inteligibilidade recíproca e consequente possibilidade de agregação entre saberes não-hegemônicos é possível construir a contra-hegemonia”.

Princesa cabe ainda neste entrelugar concebido pela teoria da tradução não só

pelo fato de agregar saberes provenientes de universos culturais e intelectuais diferentes no processo “tradutório”, mas por que a tradução, além de ser um trabalho intelectual e político, simultaneamente, “é também um trabalho emocional porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do caráter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática”, algo que não pode ser satisfatoriamente explicado pelas ciências sociais convencionais (SANTOS, 2002, p. 267).

Embora a história de Fernanda possa ser inserida no contexto da luta pelo reconhecimento no quadro da globalização hegemônica, onde a resistência e as alternativas terão possibilidade de sucesso apenas na medida em que sejam capazes de alcançar o reconhecimento e a legitimidade por parte do Estado, permanece o fato de que *Princesa* ocupa um lugar de relativo destaque naquela que Gnisci denominou Literatura do Mundo, o que acaba por inseri-la em um contexto de luta mais amplo que pode ir, gradativa e estrategicamente, minando caducas estruturas do pensamento hegemônico ocidental.

Princesa, apesar de escrito por e contar a história de vida de um travesti do terceiro mundo, se prostituindo na Itália, pode ser considerado parte integrante de um plano de produção do conhecimento sobre iniciativas e movimentos emancipatórios em torno do reconhecimento que tem como uma de suas estratégias básicas a teoria da tradução. E isso é patente em sua escritura pelo fato de mobilizar transgressivamente conceitos que vêm sendo elaborados e consolidados em contextos hegemônicos desde o antigo e católico mundo ocidental. Podemos inferir que *Princesa*, como outras obras do seu naipe, propõe conceitos alternativos baseados em estratégias como a hermenêutica diatópica que, como vimos, constitui um procedimento hermenêutico que viabiliza o diálogo entre diferentes culturas sem que uma se sobreponha à outra. No âmbito mais geral, o pensamento eurocêntrico e heteronormativo, que se encontra irrefutavelmente enraizado na mentalidade coletiva, desde a Itália até o sertão nordestino, pode ser desestabilizado por meio de estratégias que se baseiam, segundo Santos, tanto no

[...] multiculturalismo “policêntrico”, na relativização mútua e recíproca, no reconhecimento de que todas as culturas devem perceber as limitações das suas próprias perspectivas, na igualdade fundamental de todos os povos em termos de *status*, inteligência e direitos, na descolonização das representações e das relações de poder desiguais entre povos e culturas (SANTOS, 2003, p. 42),

quanto no conceito de *hermenêutica diatópica*, segundo o qual “todas as culturas são incompletas e, portanto, podem ser enriquecidas pelo diálogo e pelo confronto com

outras culturas” (SANTO, 2002, p. 264).

No cenário italiano, o processo de tradução de *Princesa* transcende a obra, pois a história de sua vida vivida passa a ser também, além de escrita, cantada, como ocorria aos heróis das antigas gestas. Menos de dois anos após o lançamento do livro, a história de vida de Fernanda Farias de Albuquerque começa a ser cantada e difundida por toda a Itália por via de um dos mais potentes veículos de difusão cultural: a música. Em 1996, Fabrizio de Andrè e Ivano Fossati compõem “Princesa”, canção de abertura do álbum *Anime Salve*, aliás, o último trabalho do compositor e cantor que morreria em 1999, inspirado no livro (auto)biográfico de Fernanda e Maurizio, como informado nos créditos da canção. Segue a letra da canção com a respectiva tradução para tecermos alguns comentários:

Sono la pecora sono la vacca
Che agli animali si vuol giocare
Sono la femmina camicia aperta
Piccole tette da succhiare

Sotto le ciglia di questi alberi
Nel chiaroscuro dove son nato
Che l'orizzonte prima del cielo
Ero lo sguardo di mia madre

"Che Fernandinho è come una figlia
Mi porta a letto caffè e tapioca
E a ricordargli che è nato maschio
Sarà l'istinto sarà la vita"

E io davanti allo specchio grande
Mi paro gli occhi con le dita a immaginarmi
Tra le gambe una minuscola fica

Nel dormiveglia della corriera
Lascio l'infanzia contadina
Corro all'incanto dei desideri
Vado a correggere la fortuna

Nella cucina della pensione
Mescolo i sogni con gli ormoni
Ad albeggiare sarà magia
Saranno seni miracolosi

Perché Fernanda è proprio una figlia
Come una figlia vuol far l'amore
Ma Fernandinho resiste e vomita
E si contorce dal dolore

E allora il bisturi per seni e fianchi
In una vertigine di anestesia
Finché il mio corpo mi rassomigli

Sou a ovelha, sou a vaca
Que de animais quer brincar
Sou a fêmea camisa aberta
Pequenas tetas para sugar

Debaixo das folhas (cílios) destas árvores
No claro-escuro onde nasci
Que o horizonte antes do céu
Era o olhar de minha mãe

“Porque Fernandinho é como uma filha
Leva-me na cama café e tapioca
E a recordá-lo que nasceu macho
Será o instinto será a vida”

E eu diante do espelho grande
Tapo os olhos com os dedos para imaginar
Entre as pernas uma minúscula boceta

No cochilar no ônibus
Deixo a infância camponesa
Corro ao encanto dos desejos
Vou corrigir a sorte (o acaso)

Na cozinha da pensão
Misturo os sonhos com os hormônios
Ao amanhecer será magia
Serão seios milagrosos

Porque Fernanda é mesmo uma filha
Como uma filha quer fazer o amor
Mas Fernandinho resiste e vomita
E se contorce de dor

E então o bisturi para os seios e quadris
Em uma vertigem de anestesia
Até que o meu corpo me assemelhe

Sul lungomare di Bahia

Sorriso tenero di verdefoglia
 Dai suoi capelli sfilo le dita
 Quando le macchine puntano i fari
 Sul palcoscenico della mia vita

Dove tra ingorghi di desideri
 Alle mie natiche un maschio s'appende
 Nella mia carne tra le mie labbra
 Un uomo scivola l'altro si arrende

Che Fernandinho mi è morto in grembo
 Fernanda è una bambola di seta
 Sono le braci di un'unicastella
 Che squilla di luce di nome Princesa

A un avvocato di Milano
 Ora Princesa regala il cuore
 E un passeggiare recidivo
 Nell'ombra di un balcone

O mato
 O céu
 A senda
 A escola
 A igreja
 A desonra
 A saia
 O esmalte
 O espelho
 O baton
 O medo
 A rua
 A bombadeira
 A vertigem
 O encanto
 A magia
 Os carros
 A polícia
 A canseira
 O brio
 O noivo
 O capanga
 O fidalgo
 O porcalhão
 O azar
 A bebedeira
 As pancadas
 Os carinhos
 A falta
 O nojo
 A formosura
 Viver

Na beira-mar da Bahia

Sorriso meigo de verde folha
 Com os dedos desfilo (jogo) os cabelos
 Quando os carros apontam os faróis
 No palco da minha vida

Onde entre engarrafamentos de desejos
 Às minhas nádegas um macho se pendura
 Na minha carne entre os meus lábios
 Um homem escorrega o outro se rende

Porque Fernandinho morreu no ventre
 Fernanda é uma boneca de seda
 São as brasas de uma única estrela
 Que cintila (ressoa) de luz de nome Princesa

A um advogado de Milão
 Agora Princesa dá o coração
 E um passear recidivo
 Na penumbra de um balcão

O mato
 O céu
 A senda
 A escola
 A igreja
 A desonra
 A saia
 O esmalte
 O espelho
 O batom
 O medo
 A rua
 A bombadeira
 A vertigem
 O encanto
 A magia
 Os carros
 A polícia
 A canseira
 O brio
 O noivo
 O capanga
 O fidalgo
 O porcalhão
 O azar
 A bebedeira
 As pancadas
 Os carinhos
 A falta
 O nojo
 A formosura
 Viver.

(DE ANDRÈ; FOSSATI, 1996, tradução nossa).

Embora não seja o objetivo deste trabalho estabelecer um confronto ou uma comparação entre as duas obras, nota-se que somente a última estrofe não se mantém

fiel ao livro, pois o relacionamento de Fernanda com um advogado se deu ainda em Campina Grande. Percebemos também que os autores da canção privilegiaram as inúmeras metamorfoses da protagonista, sobretudo aquelas relacionadas à conformação de seu corpo à sua personalidade.

Cabe esclarecer que a utilização de uma obra literária como fonte de inspiração é uma prática recorrente na criação deandreiiana, da mesma forma como é recorrente a temática do universo da prostituição. Como De Andrè é considerado um dos maiores *cantautori* – compositor e cantor – italiano do século XX, e a canção “Princesa” foi escolhida como carro chefe para a divulgação do álbum, a notoriedade de *Princesa*, o livro, e da própria protagonista, se ampliou consideravelmente no cenário italiano. Como consequência, a escolha de “roubar” o texto de Fernanda e de Maurizio significou “promover, imediatamente e sem qualquer distinção, as escrituras migrantes à categoria de literatura” (FRACASSA, 2012, p.136), dentro do cenário das letras italianas. A afirmativa do crítico é bastante pertinente e alvissareira para os textos migrantes em geral em termos de reconhecimento literário, mas em relação à *Princesa* é bom notar que mesmo ainda sem ter atingido o *status* de obra literária, o livro, antes da composição e divulgação da canção, já tinha sido traduzido e publicado em três idiomas e também já se encontrava na sua segunda reimpressão na Itália, com uma nova roupagem – capa dura – para celebrar o seu sucesso editorial.

Na canção, tanto na sua letra como na sua música, os autores, de alguma forma, fizeram um percurso de tradução que os sugeriu uma viagem à América Latina e mais especificamente ao Brasil. Desta forma, De Andrè e Fossati são, à maneira de Jannelli, obrigados a “digerir” o universo de *Princesa*, mas num movimento não coincidente com aquele que caracteriza a antropofagia latino-americana, centrada na figura do colonizado que “imita”, “macaqueia” o colonizador, pois, tanto a música que embala a história – uma espécie de tango mais ritmado – quanto o coro final, todo elaborado em língua portuguesa e dessa vez embalado por um ritmo semelhante ao do forró nordestino, e cantado também por algumas “princesas”, pertencem ao universo latino-americano. Além do mais, a ordem em que as palavras em português são enumeradas – “O mato/ O céu/ A senda/ A escola/ A igreja/ A desonra / A saia/ O esmalte/ O espelho/ O baton/ O medo/ A rua/ A bombadeira... – obedece, num crescendo, a descrição da trajetória de vida de *Princesa*, como se condensasse, em pequenos versos, toda uma trajetória de vida que integrou, no momento de sua gestação, e continua a integrar, as

histórias de outras vidas.

Ao utilizar-se da língua portuguesa e também dos ritmos do sul do mundo para a composição, os autores revelam o caráter ou a ideia de hospitalidade em relação aos migrantes de maneira geral e de/das Princesa(s) em particular, o que significa uma ação de reconhecimento nos moldes teorizados por Glissant (2005, p. 86) em sua “Poética da Relação”, ou seja, a não sobreposição de uma cultura sobre a outra, como também a importância dada pelos autores à experiência de experimentação linguística que está na base da composição do livro. Dessa forma, tanto o livro quanto a canção desestabilizam a ideia de monolinguismo como havia feito Glissant ao explicar a sua teoria do multilinguismo:

Chegamos a um momento da história em que constatamos que o imaginário do homem necessita de todas as línguas do mundo, e que em consequência disso, no lugar incontornável de onde se dá a emissão da obra literária [...]. Essa dimensão incontornável deve ser inscrita na prática e na aprendizagem de toda língua. Gostaria de repetir que o multilinguismo não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua; é isso que chamo de multilinguismo. (GLISSANT, 2005, p. 51).

Segundo De André, na apresentação do álbum *Anime Salve*, eles preferiram confinar algumas palavras emblemáticas do percurso de vida da protagonista no coro final da canção para “simplesmente representar as marcas que qualquer mortal de vida particularmente difícil porta sobre a pele” (FRACASSA, 2012, p. 131). Ao terminar o coro empregando o verbo “viver”, entendemos que a canção vai ao encontro da proposta de diálogo entre as culturas e aponte para a possibilidade do tal “encontro feliz” e da coexistência entre as chamadas minorias e as majorias, ou hegemônicos e não-hegemônicos, reconhecendo as diferenças sem, contudo, estabelecer uma hierarquia.

Infelizmente, essa ideia dos autores da canção em universalizar a história particular de Princesa, apesar de bem sucedida, tem dado margem a comentários que caminham na direção contrária à ideia de encontro à medida que propõem, mesmo que sub-repticiamente, existir uma certa superioridade da canção de andreiana sobre *Princesa*, o livro. É por exemplo, o que deixa entender Porpora Marcasciano, socióloga transexual italiana ao comentar a canção “Princesa” em relação ao livro, vejamos:

Eu gostei do livro, era interessante, porém na realidade não trazia nada de novo àquilo que eu já sabia. Poderiam existir trabalhos mais interessantes sobre a temática transexual. A canção de De André, ao contrário, foi a clássica cereja sobre o bolo, deu poesia a uma realidade problemática, feita de dificuldades. Logo, De André com Princesa, realmente colocou sal (sabor) à situação (MARCASCIANO, 2005, p. 14).

O entrevistador Renzo Sabatini insistiu em acentuar o caráter “universal” de “Princesa” de De Andrè, somente em relação ao mundo das transexuais, completamente em desacordo com o próprio desejo do *cantautore*, como vimos até aqui:

Sabatini: De acordo com a senhora se poderia afirmar que a história de Princesa, assim como a cantou De Andrè, não é somente a história de uma pessoa, mas a representação que nos avizinha a todo o mundo transexual, como um todo?

Algo que, parcialmente vem corrigido por Marcasciano em sua resposta, que apesar de reconhecer que a canção vai além da temática do gueto, credita isso somente ao “gênio” Fabrizio De Andrè:

Marcasciano: Sem dúvida. Para mim esta canção representou um momento culminante. Porque a poesia, a canção, não tem fronteiras, viaja sozinha e vai além dos grupos, dos nichos, [...]. A poesia viaja, vai além de nós e este, penso, seja o maior mérito de De Andrè, da canção.

Ora, por uma questão de honestidade intelectual, deve-se reconhecer que tal proposta universalizante da condição humana já está colocada na obra *Princesa* e que De André e Fossati enxergaram esta característica da obra e a transpuseram para a canção. Além do mais, embora fizesse parte da temática de De André a difícil vida das chamadas minorias, subiste o fato de que ele se inspira nos escritos daquela transexual que viveu e teve a coragem de escrever, em condições limites, a sua história de vida, que, como lembra Marcasciano, poderia ser a de qualquer pessoa “que está dentro da experiência do transexualismo”, mas que, porém, não a contaram antes de Fernanda. Para embasar a sua tese, a socióloga cita uma parte da canção que é, segundo sua visão, comum a “todas as trans”: “nella cucina della pensione/ mescolo i sogni con gli ormoni / ad albeggiare sarà magia / saranno seni miracolosi” (MARCASCIANO, 2005, p. 15). Neste caso fica a pergunta: será que “todas as trans” tomam uma cartela de hormônios de uma só vez e vão dormir sonhando acordar com “seios milagrosos”?

Para além dessas interpretações, o que resiste é o fato de Fernanda ter, em consórcio com seus amigos, narrado e escrito uma vida vivida desafiando todas as dificuldades, inclusive linguísticas e culturais, que resultou em uma obra que transcende a própria história pessoal dos três envolvidos no processo de escritura. Uma obra indelevelmente marcada pela relação de três indivíduos que, por obra do acaso, se abriram para um recíproco conhecimento. E esta condição propiciou o nascimento de *Princesa*, uma obra fruto do acaso, que traz à luz, como melhor e antes de nós explicaram

Deleuze e Guattari (1977), criadores do conceito de *agenciamento*, o fato de a liberdade ser uma componente ínfima na trajetória de vida das pessoas nas suas escolhas diárias, no alcance da felicidade e na própria ideia pessoal de felicidade, sendo apenas aquela pequena sobra que não foi roída pelas determinantes culturais – materiais e imateriais – do contexto espaço-temporal, mas também determinada pelas componentes inatas – genéticas –, além dos desígnios involuntários do acaso. É essa característica de *Princesa*, o livro, que leva De Andrè a nele se inspirar, como podemos ver na sua declaração a respeito da canção e, por extensão, a todo o álbum *Anime Salve*: [trata-se de um] “discurso sobre a liberdade, a liberdade de ser e de assemelhar-se a si mesmo, uma liberdade conquistada através da experiência da solidão” (FRACASSA, 2012, p. 134).

Como vimos acompanhando, Fernanda traça o seu percurso quase autonomamente, desde a sua infância no interior da Paraíba até chegar à prisão de Rebibbia. Mas quis o acaso que para a narração de sua história ela agregasse voluntariamente mais vozes, mais subjetividades, mais culturas, mais línguas, fazendo nascer uma relação movida pela tentativa de fazer a autora lembrar-se que tinha nascido livre e que voltaria a sê-lo. Ao contar a sua história, porém, vemos que este conceito de liberdade que pode ser lido, num primeiro momento, como sair da prisão e voltar às ruas, é mais amplo. Temos a história de uma pessoa que apresenta múltiplas ambiguidades e, ao lermos o livro, percebemos que estas são as ambiguidades da nossa sociedade. Do conflito entre o que o destino e a sorte nos forneceram, entre nosso corpo e nosso mundo ideal, deriva(m) constantemente outros conflitos com os corpos e os valores do mundo que nos circunda, o mesmo ocorrendo com o “eu” almejado pela nossa autodeterminação. O cárcere aonde o livro veio à luz pode ser concebido como uma metáfora dos aprisionamentos do “eu”, enquanto o desejo de liberdade pode ser entendido como a centelha que mantém viva a tênue chama que clareia a noite no vendaval dos conflitos, à maneira de um capitão cujo barco encontra-se à deriva em um mar revolto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho nos deparamos com um paradoxo. Por um lado, quando da discussão sobre a autoria, nos apoiamos nos pressupostos teóricos de Michel Foucault e Roland Barthes para defendermos a ideia de que a obra literária é uma espécie de organismo autossuficiente capaz de preencher por si mesma “o hiato de sua própria estranheza seja histórica, cultural, retórica” (MENEGHELLI, 2011, p. 62). Hiato ou fratura que nos possibilita ler ainda hoje Dante, Boccaccio, Shakespeare, por exemplo, não necessariamente de uma perspectiva arqueológica. Porém, é fato que quando nos debruçamos sobre *Princesa* a partir do capítulo três, tornou-se inescapável recorrermos tanto ao contexto no qual a obra foi produzida quanto à biografia dos indivíduos envolvidos no processo de escritura. Essas impressões nos levaram a buscar apoio em alguns teóricos do Pós-Colonialismo, dos Estudos Culturais e também na teoria *queer*, que sublinham o enraizamento histórico e político dos textos. Nesta linha, Said (2011, p. 468) afirma que “[...] [as] obras, [...] seus autores, seus leitores são específicos de certas condições locais e articulados em determinadas circunstâncias igualmente locais”. Algumas teóricas feministas, como Donna Haraway, chegam a repropor a própria ideia de corporeidade do texto, sepultando, desta forma, o pensamento referente à “morte do autor” postulada por Foucault e Barthes.

Assim, para tentarmos resolver tal impasse dentro da nossa pesquisa, nos ancoramos no pressuposto segundo o qual *Princesa* pode ser lido de uma perspectiva a-histórica, ou seja, nos isentando da convicção de que a protagonista e os outros indivíduos envolvidos no processo de escritura tenham de fato existido, pois como também dissemos neste trabalho, os textos se assemelham a um “livro de areia”, como alegorizou Jorge Luis Borges, e, desse modo, cada leitor constrói a sua interpretação, a sua leitura. Ao mesmo tempo em que, auxiliado pelo fato de tratar-se de (auto)biografia, analisar a obra tendo em vista a importância do contexto, do local de enunciação, que por sua vez, para nós, tanto ajudou a compor como também deixou marcas indeléveis na obra. No caso de *Princesa*, esperamos mesmo que em termos das violências que ali são

narradas, a obra represente somente um registro, um documento histórico, arqueológico, de um tempo em que existiam pessoas com direitos e outras sem direito a ter direitos. Mas, como vimos, a obra transcende esta questão.

Para esta pesquisa dialogamos de forma recorrente com a fortuna crítica de *Princesa* e, mais esparsamente, pela escassez do tempo, com outras leituras e interpretações da obra que deram origem a pesquisas igualmente preocupadas em deslindar sua complexidade. Como é natural, pelo fato de a obra ter sido escrita, publicada e divulgada primeiramente na Europa, e mais especificamente na Itália, a maioria dos nossos diálogos se deu com a crítica italiana. Vale acrescentar, nestas linhas finais, a ideia e a realização do projeto Princesa20 – um sítio comemorativo aos vinte anos da obra o qual abriga parte dos manuscritos e correspondências entre a autora e seus amigos –, que tinha como objetivos centrais trazer à luz o processo de escritura do livro e “contribuir a *canonizar* no interior da cultura italiana uma obra nascida da oralidade, restituindo-a a um contexto comunicativo não circunscrito aos limites tipográficos, mas aberto a um horizonte transmídia ¹⁷³” (FRACASSA; PISANI, PRINCESA20, grifo dos autores). Tais objetivos são válidos, mas não exatamente pelas razões expostas por Pisani em um artigo sobre a obra dentro do referido sítio comemorativo, no qual se lê textualmente:

Todavia, mesmo projetando-se sobre a cena através de sua narração oral e os seus escritos, a escritura de Farias de Albuquerque vem em seguida escondida, transfigurada, destituída porque a sua história, a sua língua são transformadas e inseridas em um circuito que pertence **completamente** à sociedade de chegada [aquela italiana], através de dois autores principais, Maurizio Jannelli e Fabrizio De André, que, além disso, pertencem ao gênero do qual ela quer desfazer-se (PISANI, PRINCESA20, tradução nossa, grifo nosso)¹⁷⁴.

Os motivos que levam Pisani a atribuir um peso maior ao trabalho realizado pelo escritor italiano já foram parcialmente discutidos durante este trabalho, mas neste caso em particular cabe uma reflexão mais aprofundada, pelo fato de envolver algumas

¹⁷³Ambizione ultima del progetto è di contribuire a “canonizzare” all’interno della cultura italiana un’opera nata dall’oralità restituendola ad un contesto comunicativo non circoscritto nei confini tipografici, ma aperto su un orizzonte transmediale. (FRACASSA; PISANI, Il projeto Princesa 20, **PRINCESA20**, em <http://www.princesa20.it/progetto20/>).

¹⁷⁴“Tuttavia, pur proiettandosi sulla scena attraverso il suo racconto orale e i suoi scritti, la scrittura di Farias de Albuquerque è in seguito nascosta, trasfigurata, spodestata perché la sua storia e la sua lingua vengono trasformate e inserite in un circuito che appartiene completamente alla società di arrivo, attraverso due autori principali, Maurizio Jannelli e Fabrizio De André, che inoltre appartengono al genere di cui lei vuole disfarsi. (PISANI, **PRINCESA20**, em <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/>)

questões não satisfatoriamente esclarecidas. Neste caso, a estudiosa invalida completamente a narração de Fernanda, tanto na sua forma escrita quanto oral, fazendo-o ao sublinhar o fato de o escrito primordial ter sido “escondido, transfigurado [e] destituído” quando da intervenção dos outros dois autores italianos aqui citados: Maurizio Jannelli, a quem coube a tarefa de dar a versão final à escritura, e por Fabrizio De Andrè, autor de “Princesa” – a canção, o que também não se sustenta, considerando que sua composição se dá em parceria com Ivano Fossati.

Pisani parece esquecer-se que a língua de Fernanda – a língua portuguesa –, já tinha sido transformada pela própria protagonista por meio de um artifício que decidimos denominar “operação de travestimento”. Daí, deduzimos que essa atitude tinha sido motivada por uma vontade, um desejo da autora em compartilhar a sua história com seus amigos, e mais do que isso, que Fernanda, com muito esforço, venceu mais um obstáculo na sua trajetória de vida, desta vez, inventando uma língua que lhe possibilitou manter firme a narrativa e o diálogo com seus amigos. Pisani afirma que a história de Fernanda foi transformada e inserida em um circuito que pertence completamente à sociedade de chegada, mas não apresenta elementos mais consistentes dentro do texto que sustente sua afirmação, a qual se justifica somente pelo fato de ela enxergar *Princesa* como “uma autobiografia irracional de Jannelli” nos mesmos moldes daquela operada por Guimarães Rosa em relação a *Grande Sertão: Veredas*, que, não esqueçamos, é justificada por Rosa como uma autobiografia não vivida, mas narrada.

Ora, segundo a leitura realizada por Pisani, Jannelli se assemelharia muito mais a Riobaldo do que a Princesa, a personagem. E mesmo que *Princesa* fosse uma autobiografia fantasmática de Jannelli, o fato é que tudo só foi possível graças à narração primordial de Fernanda, que como observado pelo próprio coautor, fez com que a escritura dele remetesse à escritura dela, como em um diálogo. E mesmo que tal tenha acontecido, foi feito com a total concordância de Fernanda.

Em relação à “Princesa”, de De Andrè e Fossati, nos parece claro, ao lermos o livro e a letra da canção, que, embora o compositor conhecesse o mundo da prostituição e das transexuais, toda a poética foi criada (às vezes quase como um decalque)¹⁷⁵ com base na história particular de Fernanda. Neste caso, permanece a dúvida: será que o *cantautore*

¹⁷⁵ No livro aparece, por exemplo: “Vomitai una macchia rossa, mi contorsi dal dolore. Fernando mi resisteva, si rivoltava.” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 42). Já na canção temos: “Perché Fernanda è proprio una figlia/ Come una figlia vuol far l'amore/ Ma Fernandinho resiste e vomita/ E si contorce dal dolore”. (De Andrè e Fossati, 1996).

italiano teria escrito a canção se não tivesse lido o livro? Com certeza poderia ter escrito, mas certamente o título de sua criação não seria “Princesa”.

Pisani sugere que Fernanda (re)surge sob um olhar masculino e heterocêntrico a medida que seus autores principais pertencem “ao gênero do qual ela gostaria de se desfazer”. Porém, pela nossa leitura da obra, o que acontece não é bem isso, pois as traduções que dão origem a *Princesa* revelam uma personagem que tem uma concepção de si como um “espetáculo”, ou seja, a de uma pessoa que manipula seu corpo para adequá-lo à sua personalidade, forjando, assim, uma subjetividade em consonância com as perspectivas de reconhecimento do seu grupo, e, apesar de sua precariedade e vulnerabilidade dentro da sociedade, ela negocia, mas sempre tendo em vista as suas demandas como ser e como pessoa. Um exemplo flagrante disso, como dissemos, é a própria prostituição, prática que se insere nos dois polos: por um lado, colocando-a na lógica do capital, e, por outro, realizando seu desejo de mostrar o seu “espetáculo”, sintetizado assim na narrativa: “Me exhibo no feminino. Fernanda, e é espetáculo” (ALBUQUERQUE & JANNELLI, 1995, p. 63). Logo, não nos parece, inclusive por toda a nossa redação do quarto capítulo, que Jannelli tenha pensado em formatar uma personagem heterocêntrica.

Por fim, nos parece que, o conferir todos os “louros da glória” da escritura de *Princesa* aos autores italianos, ou às traduções dos autores italianos dos escritos primordiais de Fernanda, representa mais uma maneira de justificar a canonização da obra no sistema literário italiano, sem levar em consideração a sua inovação que se constitui na sua marca principal: a obra que materializa “um encontro feliz”, sem hierarquia entre os membros deste diálogo.

Diante de tudo que foi discutido, permanece o fato, irrefutável, de que *Princesa* constitui um exemplo de literatura escrita por “almas migrantes” e que lembra, para quem parece ter esquecido, que “tudo flui”¹⁷⁶, e que na ideia da harmonia e do consenso universal, existe um odor verdadeiramente muito desagradável de tendências totalitárias que insiste em uniformizar tudo e todos, de tornar todos iguais (BAUMAN, 2003). *Princesa*, após mais de vinte anos de sua escritura, continua resistindo a posturas e postulados que insistem em mantê-la no cárcere, e essa resistência, somada às suas constantes migrações, pode ser concebida como metáfora da condição humana.

¹⁷⁶ Frase atribuída a Heráclito de Éfeso, filósofo grego.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ACCHIONI, Francesca. **Entrevista a Júlio Monteiro Martins**. Disponível em: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm. (Acesso em 10/03/2014)
2. AIME, M. **Eccessi di culture**. Turim: Einaudi, 2004.
3. ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 66-81, 1991. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/414.pdf. (Acesso em 12/02/2016).
4. ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de; JANNELLI, Maurizio. **Princesa**. Roma: Sensibili alle Foglie, 1994.
5. ALBUQUERQUE, F. F. de. Correspondência Farias-Jannelli. In: **PRINCESA20**, em <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/Correspondenza-Farias-Jannelli-27-6-6-7-1993.pdf>
6. ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de; JANNELLI, Maurizio. **A princesa**. Depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas. Trad. Elisa Byington. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
7. ALBUQUERQUE, F. F. de. **Sono venuta di molto lontano**. Cópia original do trabalho conforme o original (Org. por Maurizio Jannelli), 16/09/1991 a 14/03/1992. Disponível em: <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/SVML.pdf>. Acesso em 12/04/2014.
8. ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: Pressupostos para uma poética *queer*. In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, v.18, n. 3, p. 837-864, 2010.
9. AMADO, Janaína. Região, sertão e nação. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.
10. AMODEO, Immacolata. La letteratura della migrazione in Germania. In: GNISCI (Org.). **Nuovo Planetario Italiano**. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa, Troina: Città Aperta, p. 395-407, 2006.
11. AMORIM, Paulo Henrique. **Como a ley de medios enquadra a Globo argentina**. Entrevista do professor Laurindo Lalo Leal Filho a Paulo Henrique Amorim, 30/10/2013 em <http://www.conversaafiada.com.br/pig/2013/10/30/como-a-ley-de-medios-enquadra-a-globo-argentina/> (Acesso em 10/11/2013).
- ANDRADE, Francisco A. **O demônio interior em Grande Sertão: Veredas**. Dissertação. Mestrado em Letras, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2011.
12. ANZALDÚA, G. Le artiste chicane: esplorare Neplanta, "el Lugar de la Frontera". In: **Scritture migranti**. Rivista di scambi multiculturali. Bologna, n. 2, p. 173-185, 1993.
13. BARRETO, Gilberto Couto. **Cavalleria Rusticana**. As Grandes óperas número 10. São Paulo: Abril, 1972.
14. BARTHES, Roland. **S/Z**. Nova Iorque: Hill and Wang, 1974.
15. _____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
16. _____. Escritores e Escreventes. In: **Crítica e verdade**. Trad, Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
17. _____. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
18. BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
19. BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa:

Editora Relógio d'Água, 1991.

20. BAUMAN, Zigmunt. Entrevista a Luciana Minerva. In: **RaiNews24**, 2003, Mantova, em http://it.wikiquote.org/wiki/Zigmunt_Bauman. Acesso em 12/10/2011.
21. BEN JELLOUN, Tahar; VOLTERRANI, Egi. **Dove lo stato non c'è: racconti italiani**. Torino: Einaudi, 1991.
22. BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
23. BERNINI, L.; GUARALDO, O. (Orgs.). **Diferenza e relazione**. L'ontologia dell'umano nel pensiero di Judith Butler e Adriana Cavarero. Verona: Ombre Corte, 2010, p. 133. In: CROCE, C. *Vite fuori posti. Sovranità, nuda vita e governamentalità: Judith Butler in dialogo con Hanna Arendt e Giorgio Agamben*. In: **Metabasis**. Rivista Internazionale di Filosofia online, maio, 2010, v. 9. Disponível em: http://www.metabasis.it/articoli/9/9_Croce.pdf. Acesso em: 23/05/2014.
24. BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Martins Fontes, 2005.
25. BOCCACCIO, G. **Decameron**. Org. Natalino Sapegno. Torino: TEA, 1989.
26. BORGES, J. L. **O livro de areia**. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
27. BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
28. BRAIDOTTI, Rosi. **Nuovi soggetti nomadi**. Roma: Luca Sossella, 2002.
29. BREGOLA, Davide. "America Latina in Italia", in: Gnisci, A. (Org.). In: **Nuovo Planetario Italiano**. Geografia e Antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa. Troina: Città Aperta, p. 353-382, 2006.
30. BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
31. _____. **Cuerpos que importam**. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo". Barcelona: Paidós, 2006.
32. _____. **Deshacer el género**. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2006.
33. _____. **Crítica della violenza etica**. Trad. Federico Rahola. Milão. Feltrinelli Editore, 2006.
34. _____. **Vida precaria: el poder del duelo y la violencia**. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
35. BUTLER, J. & SPIVAK, G. **Quien le canta al Estado-Nación**. Lenguaje, política, pertenencia. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2009.
36. BYINGTON, Elisa. Prefácio. In: JANNELLI, M.; ALBUQUERQUE, F. F. **Princesa**. Trad. Elisa Byington. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 7-14, 1994.
37. CAMPAGNOLA, Silvia. La disfatta dei generi: *Princesa*, una contromemoria nomade e *queer*. In: **Scritture migranti**. Rivista di scambi multiculturali. Bologna, n. 5, p. 155-186, 2011.
38. CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.
39. _____. O mundo-provêrbio. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
40. _____. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 119-140, 1964.
41. _____. et. al. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, p. 53-80, 1981.
42. CASHDAN, Sheldon. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas**. Trad. Maurette Brandt. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
43. CAVALCANTI, R. **Os mitos da água**. As imagens da alma no seu caminho evolutivo. São Paulo: Cultrix, 1998.
44. CAVARERO, A. **Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione**. Milão: Feltrinelli, 2009.
45. CHOHRÁ, Nassera. **Volevo diventare Bianca**. Roma: Alessandra Atti di Sarro, 1993.

46. CHOMSKI, Noam; HERMEN, Edward S. **A manipulação do público, política e poder econômico no uso da mídia**. Trad. Bazán Tecnologia e Linguística. São Paulo: Futura, 2003.
47. CLÈVE, Clèmerson Melin; SARLET, Ingo Wolfgang et al. (Orgs.). **Direitos humanos e Democracia**. Rio de Janeiro: Forense, 2007.
48. COLAÇO, Rita. Os Sombrios anos da Peste Gay. In: **Memória/História MHB – MLGBT**, postado em 12/11/2012. Acessível em: <http://memoriamhb.blogspot.com.br/2012/11/os-sombrios-anos-da-peste-gay.html>. (Acesso em 08/04/2016).
49. COMBERIATI, Daniele. Scrittori della migrazione. Le molte voce del “soggetto nomade”. In: **Le rete di Dedalus**, março, 2007. Disponível em: <http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE MONDO/Letteratura migra nte.htm>. Acesso em 12/10/2011.
50. CONSIGLIO, Stefano. **Le strade di Princessa** – ritratto di una trans molto speciale, latina Cinema & Rai Due, 1997.
51. COSTANTINO, Muscau. Nè uomo nè donna, preda da maschi. In: **Corriere della Sera**, Roma, 15 março 1994. Cultura, p. 17. Disponível em http://archivistorico.corriere.it/1994/aprile/15uomo_donna_preda. Acesso em 09/08/2012.
52. CROCE, C. Vite fuori posti. Sovranità, nuda vita e governamentalità: Judith Butler in dialogo con Hanna Arendt e Giorgio Agamben. In: **Metabasis** – Rivista Internazionale di Filosofia online, maio, 2010, v. 9. Disponível em: http://www.metabasis.it/articoli/9/9_Croce.pdf. Acesso em: 23/05/2014.
53. DALLA-ROSA, Luiz Vergílio. Democracia substancial: um instrumento para o poder polític. In: CLÈVE, Clèmerson Melin; SARLET, Ingo Wolfgang et al. (Orgs.). **Direitos humanos e Democracia**. Rio de Janeiro: Forense, p. 217, 2007.
54. D’AMICO, Dargen. Lo amore per tutti. Interprete: Dargen D’Amico. In: **Musica senza musicisti**. [s.i.]: Giada Mês, 2006, 1 CD, Faixa 8.
55. DANADA, José Manuel Pureza. A Europa danada. In: **Diário de Notícias**, 03 outubro 2013, in: <http://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/jose-manuel-pureza/interior/a-europa-danada-3470170.html>. (acesso em 21/12/2013).
56. DE ANDRÈ, Fabrizio; FOSSATI, Ivano. Princessa. Intérprete: Fabrizio De Andrè. In: _____. **Anime Salve**. [S.I.]: BMG Records, 1996, 1 CD.
57. DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.
58. DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Julio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
59. DI MAIO, Alessandra. Black Italia: Contemporary Migrant Writers from Africa. In: HINE, D.; KEATON, S. S. (Orgs.). **Black Europeand the African Diaspora**. Illinois: Illinois University Press, p. 119-144, 2009.
60. DURKHEIM, È. **As regras do método sociológico**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
61. ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.
62. ERCOLINI, M. **Cultura dell’acqua e progettazione paesistica**. Roma: Gangemi, 2009.
63. FELTRAN, Gabriel; SANJURJO, Liliana. *Como terminam as vidas sem valor*. In: **Outras palavras.net**, 14/08/2015. Acessível em <http://outraspalavras.net/brasil/como-terminam-as-vidas-sem-valor/>. (Acesso em: 08/04/2016).
64. FERRAJOLI, L. Il razzismo del governo. In: **Il Manifesto**, 12 setembro 2009. Apud: MANCONI, Luigi. Lo straniero senza diritti e la rappresentazione del nemico, in: **Italiani europei**, 16/01/2012. Disponível em: <http://www.italianieuropei.it/italianieuropei-1-2012/item/2443-lostraniero-senza-diritti-e-la-rappresentazione-del-nemico.html>. (Acesso em 10/05/2014).
65. FERREIRA JÚNIOR, Carlos Antônio Rogê. **Literatura e jornalismo, práticas políticas**: Discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem. São Paulo: Edusp, 2004.
66. FERRERO, Nino. Dura la vita del gay. In: **L’Unità**, Roma, Caderno L’Unità 2, 17 abril 1994.

67. FIM WICKERT, Luciana. Loucura e direito a alteridade. In: **Psicologia, Ciência e Profissão**. Brasília, vol.18, n.1, Brasília, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98931998000100005 (acesso em 12/03/2016).
68. FINOS, Arianna. Princesa: monologo tra essere e corpo. **L'Unità**, Roma, 3 março 1994. Roma, p. 28.
69. FIORIN, J. L. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.
70. _____. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, p. 161-194, 2006.
71. FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: _____. **Ditos e escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Org. Manoel Barros da Motta, trad. Inês Autran D. Barbosa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2009.
72. _____. **A história da sexualidade I**. A vontade do Saber. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
73. _____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
74. FRACASSA, Ugo. **Patria e lettere**. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia. Roma: Perrone, 2012.
75. _____. Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione. In: QUAQUARELLI, Lucia (Org.). **Certi confini**. Milão: Morellini, p. 179-199, 2010.
76. FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: LP&M, 2012, vol. I.
77. FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. São Paulo: Global, 2006.
78. FUMARCIA, Silvia. Princesa la bella una vita da trans. In: **La Repubblica**, Roma, Spettacoli e TV, p. 37, 22 agosto 1997.
79. GAASTRA, Sibrich. **L'identità dell'altro**: Um confronto fra l'immagine dall'immigrante creata dalla legislazione e quella creata dalla letteratura migrante, 2011. Tese de Bachelor della Lingua e Cultura Italiana, Utrecht University, Utrecht, 2011.
80. GALEANO, Eduardo. La storia di Haiti è la storia del razzismo della civiltà occidentale. In **Rivista Letteraria Sagarana**, aprile 2010, n. 39. Versão digital disponível em: <http://www.sagarana.net/home.php?numero=39> (Acesso em 20/12/2012).
81. GALLOZZI, Gabriella. "Princesa" e gli altri. Voci da Rebibbia. **L'Unità**, L'Unità2, Spettacoli, p. 6, 12 nov. 1994.
82. GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
83. GANDOLFI, Laura. **Princesa**: The textual space between translation and divergence. Disponível em http://www.researchgate.net/publication/49599363_Princesa_The_Textual_Space_Between_Translation_and_Divergence, (Acesso em 10/04/2014).
84. GERALDI, João Wanderley. Anotações sobre Bakhtin. Acesso em 30/10/2015 <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00006.htm>.
85. GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Elnice Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
86. GNISCI, Armando. Editing (doppiaggio). In: **Voci dal silenzio**. Revista eletrônica acessível em <http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/forumgnisci.htm> (Acesso em 20/12/2014).
87. _____. **Creolizzare l'Europa**: Letterature e migrazione. Roma: Meltemi, 2003.
88. _____. **Il rovescio del gioco**. Roma: Carucci, 1992.
89. _____. (Org.). **Nuovo Planetario Italiano**. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa, Troina: Città Aperta, 2006.
90. _____. **Mondializzare la mente**. Via della decolonizzazione europea, n. 3, Isernia: Cosmo Iannone, 2006.
91. _____. **Una storia diversa**. Roma: Meltemi, 2001.
92. GOLDMAN, Henrique. "Princesa" revela boa direção brasileira. In: site **Terra**,

- <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/10/26/000.htm>. (Acesso em 10/03/2014).
93. GRASSI, Giovanna. Dietro le sbarre c'è anche Principessa, 'musa' transessuale. In: **Corriere della Sera**, Roma, p. 30, 22 agosto 1997.
 94. GUARALDO, Olivia. Pensadoras de peso: O pensamento de Judith Butler e Adriana Cavarero. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 663-677, set./dez. 2007.
 95. HABERMAS, J. **The theory of communicative action**. Vol 1. Reason and the rationalization of society. Trad. Thomas McCarthy, Boston: Beacon Press, 1984.
 96. HABERMAS, J. **The theory of communicative action**. Vol 2. Lifeworld and system: A critique of functionalist reason. Trad. Thomas McCarthy, Boston: Beacon Press, 1987.
 97. HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue**. As vertigens do pós-moderno. Organização e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
 98. HAREL, Simon. Braconagem: um novo espaço para a apropriação do lugar? In: **Interfaces Brasil/Canadá**, Canoas, n. 1 e 2, p. 211-230, 2005, disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/view/775/601>, (Acesso em 20/05/2015).
 99. HINE, D.; KEATON, S. S. (Orgs.). **Black Europe and the African Diaspora**. Illinois: Illinois University Press, 2009.
 100. JANNELLI, M. Brevi note di contesto. In: JANNELLI, M.; ALBUQUERQUE, F. F. **Princesa**. Roma: Sensibili alle Foglie, 1994, p. 7-11.
 101. LAPLANCHE, J. **A sublimação**. Problemáticas III. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
 102. LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
 103. KANT, Immanuel. **À paz perpétua**. Trad. Marco Zingano, Porto Alegre, RS: LP&M, 1989.
 104. KHOUMA, Pap. **Io venditore di elefanti**. Milano: Garzanti, 1990.
 105. LANGLOIS, A. **The politics of justice and Human rights**, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 5. In: QUAQUARELLI, Lucia. **Certi Confini**. Milão: Morellino, 2010.
 106. LIPPI, Lúcia Oliveira. A conquista do espaço: Sertão e fronteira no pensamento nacional. In: **Histórias, Ciência, Saúde**, Rio de Janeiro, Vol. V, Julho 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400011. (Acesso em 21/12/2015).
 107. LITARDO, Emiliano. Os corpos desse outro lado: A Lei de Identidade de Gênero na Argentina. In: **Meritum**. Revista de Direito da Universidade FUMEC, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, 2013.
 108. LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa. In: **Gênero**. Niterói, v.1, n. 2, 2º semestre, p. 33-41, 2000.
 109. LUXURIA, Vladimir. La sirenetta nel cemento. In: _____. **Le favole non dette**. Milão: Bompiani, p. 37-71, 2010.
 110. MANSANI, Tainã. A marcha dos refugiados que constrange a Alemanha. In: **Revista Forum**, 28 outubro 2013 in: <http://revistaforum.com.br/blog/2013/10/ok-a-marcha-dos-refugiados-que-constrange-a-alemanha/> (Acesso em 12/11/2013).
 111. MARCASCIANO, Porpora. **Entrevista concedida a Renzo Sabatini à Rádio "Rete Italiana Melbourne"**, em 18/05/2005 para o programa "In direzione ostinata e contraria". Disponível em: <http://www.viadelcampo.com/A372-Porpora-Marcasciano-Interv.pdf>. (Acesso em 12/03/2013).
 112. MARI, Lorenzo. I traduttori, i traditori e gli amanti di Fernanda, la principessa. In: **Rivista Tabard**, março 2008, p. 49. Acessível em: <https://www.yumpu.com/it/document/view/15360325/un-articolo/49>. (Acesso em 21/12/2014).
 113. MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, "autobiografia irracional" e crítica literária: veredas da oratura. In: **Letras de hoje**, Porto Alegre, vol. 47, n. 2, p. 186-193, 2012. Em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11315>. (Acesso em 12/02/2016).
 114. MARQUES, Francisco C. A. **O Imigrante Italiano em Juó Bananére e António de Alcântara**

- Machado:** Assimilação e (Des)enraizamento Social. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 2004.
115. MARRA, Wanda. Sensibili alle foglie. In: **Rai Cultura**. Letteratura Disponível em <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/sensibili-alle%20foglie/1476/default.aspx#> (Acesso: 12/03/2014).
 116. MASCAGNI, Pietro. **Cavalleria Rusticana**. São Paulo: RCA Victor, 1972.
 117. MEDAGLIA, F. **La scrittura a quattro mani**. 2013, 379 fls. Tese de Doutorado em Italianística, Università "La Sapienza" di Roma, Roma, 2013.
 118. MENESES, Adélia Bezerra de. Matéria vertente: Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco. In: **Remate de males**, Campinas, v. 22, n. 22, p. 9-23, 2002.
 119. MENGOZZI, C. **Narrazioni contese**: Pratiche e dispositivi di (auto)rappresentazione nelle scritture italiane della migrazione. 2011. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 2011.
 120. MENEGHELLI, Donata. Il diritto all'opacità. In: **Scritture migranti**. Rivista di scambi multiculturali. Bologna, n. 5, p. 57-80, 2011.
 121. METHNAMI, Salah; FORTUNATO, Mario. **Immigrato**. Roma: Theoria, 1991.
 122. MICHELETTI, Alessandro; MOUSSA BA, Saidou. **La promessa di Hamadi**. Novara: De Agostini, 1991.
 123. MIGUET, Marie. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 26-39, 1998.
 124. MILTON, John. **Paraíso perdido**. FV Editions, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=eRYAQAQAQBAI&pg=PT151&lpg=PT151&dq=para%C3%ADso+perdido+john+milton+sapo&source=bl&ots=o83hzzqMoR&sig=ZzGLYKwTBC1WRKXofX-pPIXNY5A&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiXl625t87MAhXDEpAKHYsEDfsQ6AEIRDAI#v=onepage&q=para%C3%ADso%20perdido%20john%20milton%20sapo&f=false>. (Acesso em 12/2/2016).
 125. MISKOLCI, R.; PELÚCIO, L. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. In: **Gênero**. Niterói, v.7, n. 2, p. 255-267, 1. sem. 2007.
 126. MOLL, N. **La letteratura della migrazione in Italia e in Europa**: modelli a confronto, «Kúma. Creolizzare l'Europa», 2008, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma15moll2.pdf>
 127. MONCERI, F. **Oltre l'identità sessuale**. Teorie *queer* e corpi transgender. Pisa: Edizioni ETS, 2010.
 128. MONTAIGNE, Michel. **Os ensaios**: livro I. Trad. Rosemary Costhek Abílio, São Paulo: Martins Fontes, 2002.
 129. _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Éditions Du Seuil, 1967.
 130. MORAES, Vera Lucia Albuquerque. Entre real e irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade. In: **Revista de Letras**, Fortaleza, n. 25, vol. ½ - jan/dez. 2003, p. 7. Acessível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/revista25.htm>. (Acesso em 21/01/2016).
 131. MORELLI, Anna. All'inferno e ritorno, vita da trans. In: **L'Unità**, Roma, p. 13, 24 março 1994.
 132. MOSSE, George. Razzismo e Omossessualità. Entrevista Enzo Cuoco. In: **Sodoma**. Rivista omossessuale di cultura, a. 1, v. 1, 1984. Disponível em: <http://www.fondazionesandropenna.it/SodomaUno/114ENZOCUCCOStoria.pdf>. Acesso em 19 jan. 2016.
 133. NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1985.
 134. NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru, SP: Edusc, 2002.
 135. NUNES, Paulo. Apresentação da Escola de Chicago. In: **Enciclopédia temática**, 02/08/2015. Disponível em: <http://knoow.net/cienceconempr/economia/escola-de-chicago/>. (Acesso em: 12/10/2015).
 136. PANSA, Giampaolo. **La guerra sporca dei partigiani e dei fascisti**. Milão: Rizzoli, 2012.
 137. PARATI, G. Comunità, diritti umani e testi multiculturali. In: QUAQUARELLI, Lucia (Org.). **Certi confini**. Milão: Morellini, p. 23-41, 2010.
 138. PASQUINO, M. I feminismi dagli anni ottanta al XXI Secolo. In: SAPEGNO, M. S. (Org.). **Identità**

- e differenze.** Introduzione agli studi delle donne e di genere. Roma: Mondadori, 2011, p. 179-210. Disponível em: <http://www.scosse.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/10/Femminismo-e-femminismi-dagli-anni-Ottanta-al-XXI-secolo.pdf>. (Acesso em 14/03/2014).
139. PIRANDELLO, L. **Um, nenhum e cem mil**. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: CosacNaif, 2001.
140. _____. **L'Umorismo e altri saggi**. Firenze: Giunti, 1998.
141. PISANI, Anna P. L'identità ambigua: il corpo maschile e femminile in *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque. In: **Narrativa**. Nuova serie. Nanterre: CRIX - Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense, n. 30, p. 241-256, 2008.
142. _____. Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce *queer* di Princesa. In: FRACASSA, Ugo; PISANI, Anna Proto (Orgs.), em **PRINCESA20** <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/> (Acesso em 20/04/2015).
143. POLLO, Simone. **La morale della natura**. Bari: Laterza, 2008.
144. PORTELLI, Alessandro. La figura di una donna. In: **Caffè**. Rivista di letteratura multiculturale. Roma, n. 1, setembro 1994.
145. _____. Le origine della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano. In: **El Ghibli**. Rivista online di Letteratura della Migrazione, n. 3, 2004. Disponível em <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>. (Acesso em 12/13/2012).
146. PROENÇA, M. Cavalcanti. O plano Mítico. Apresentação do Urucuia. In: _____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.
147. PUREZA, José Manuel. **Diário de Notícias**, 03/10/2013, in http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=3470170 "http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=3470170&seccao=Jos%E9+Manuel+Pureza" (Acesso em 21/12/2013).
148. QUAQUARELLI, Lucia. Introdução. In: _____. (Org.). **Certi Confini**. Sulla Letteratura Italiana dell'Immigrazione. Milão: Morellini, p. 7-22, 2010.
149. QUATTRINI, Ricardo Alberto. La fenomenologia del lato B – Ovvero Il posteriore nella storia. In: **Rosebud**: Critica, scrittura e giornalismo online. 23 de agosto de 2012. Disponível em: <https://rinabrundu.com/2012/08/23/fenomenologia-del-lato-b-ovvero-il-posteriore-nella-storia/> (Acesso em 11/10/2014).
150. QUEIROZ, Igor Henrique Lopes de. Quando o travesti torna-se notícia. In: **Anais do Colóquio Nacional dos Estudos de Gênero e História/LHAG – Unicentro**, 2013, p. 266-276. Disponível em <http://sites.unicentro.br/wp/lhag/files/2013/10/Igor-Queiroz.pdf> (Acesso em 14/06/2014).
151. REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
152. **REVISTA VEJA**. O beijo da Princesa: Travesti brasileiro une-se o líder terrorista das Brigadas Vermelhas para lançar livro de memórias. In: **Revista Veja**, São Paulo, 26 de janeiro, p. 46, 1994.
153. RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **De Daniele a Chrysóstomo**: Quando travestis, *bonecas* e homossexuais entram em cena. 2012, 373 fls. Tese de Doutorado em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
154. ROMANO, Sergio. Il mito di Yalta e la storia della Guerra fredda. In: **Corriere della Sera**, 25/11/2006, in: http://archivistorico.corriere.it/2006/novembre/25/mito_Yalta_storia_della_Guerra_co_9_061_125083.shtml (Acesso em 21/12/2013).
155. ROMEO, C. **Narrative tra due sponde**. *Memoir di italiane d'America*. Roma: Carocci, 2005.
156. ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
157. RUIZ, Alicia. **Idas Y vueltas: por una teoría crítica del derecho**. Buenos Aires: Editores del Puerto SRL, 2007, p. 71. In: LITARDO, Emiliano. *Os corpos desse outro lado: A Lei de Indentidade de Gênero na Argentina*. **Meritum** – Revista de Direito da Universidade FUMEC, Belo Horizonte, v.8, n. 2, p. 203, 2013.
158. SABELLI, S. **Scrittrice eccentriche**: generi e geneologie nella letteratura italiana della migrazione. 2004. Tese de Doutorado em "Storia delle scritture femminili", Università "La Sapienza" di Roma, Roma, 2004.

159. _____. I corpi e le voci delle “altre”: gênero e migrações in Christiana de Caldas Brito e Fernanda Farias de Albuquerque. In: DURTS, Margarette; SABELLI, Sonia. *In: Questioni di genere: tra vecchi e nuovi pregiudizi e nuove o presunte libertà*. Pisa: ETS, p. 185-208, 2013. Disponível em: <http://www.princesa20.it/i-corpi-e-le-voci-delle-altre-genero-e-migrazioni-in-christiana-de-caldas-brito-e-fernanda-farias-de-albuquerque/> (Acesso em 12/05/2015).
160. SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
161. SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
162. SALVATORI, Dario. **Il grande dizionario della canzone italiana**. Milano: Rizzoli, 2006.
163. SAMOYAL, T. **Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
164. SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, p. 9-26, 2000.
165. SANTOS, A. M. **Análise do texto literário**: orientações estilísticas. Curitiba: Criar Edições, 1991.
166. SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, p. 237-280, outubro 2002.
167. SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Reconhecer para libertar**. Os caminhos do cosmopolitismo cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
168. SAPEGNO, M. S. (Org.). **Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere**. Roma: Mondadori, 2011, p. 179-210. Disponível em: <http://www.scosse.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/10/Femminismo-e-femminismi-dagli-anni-Ottanta-al-XXI-secolo.pdf>. (Acesso em 14/03/2014).
169. SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
170. SCEGO, Igiaba. Dismatria. In: KURUVILLA, G.; SCEGO, I.; WADIA, L. **Pecore nere**, Roma-Bari: Laterza, p. 5-21, 2005.
171. _____. Masterpiece in ritardo. Da 20 anni. In: **Corriere della Migrazione**, 08/04/2014, disponível em <http://www.corrieredellemigrazioni.it/2014/04/08/masterpiece-in-ritardo-20-anni/> (Acesso em 16/12/2014).
172. _____. **Relazione 2004**. Disponível em <http://www.eksetra.net/forummigra/relScego.shtml> (Acesso em 12/03/2013).
173. _____. Braci di un'unica stela. In: **Internazionale**, 06 de março de 2015, disponível em: <http://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/03/06/princesa-libro-de-andre>. (Acesso em 15/04/2015).
174. SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Arthur Bispo do Rosário: a arte de enlouquecer os signos**. In: **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 3, julho 2007, p. 144–158.
175. SILVA NETO, Manoel Vaz. **Travestis, o gênero inventado**. Um confronto com o estado da arte. 2014, 249 fls. Tese (Doutorado em Ciências Humanas, Letras e Artes), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014, Disponível em <http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/7815/2/arquivototal.pdf>. (Acesso em 20/02/2016).
176. SOUTO MAIOR, Mário. O diabo na cultura popular. In: **Revista Ele Ela**, n. 75, julho de 1975. Disponível em: http://www.soutomaioreti.br/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=14 (Acesso em 10/05/2014).
177. SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
178. STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em movimento**. Trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
179. STYCER, Maurício. Ex-terroristas me entenderam, diz travesti. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno São Paulo, p. 3, 20 jan. 1994.
180. _____. Travesti lança ‘memórias do cárcere’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno São Paulo, p. 3, 10/ junho 1995.
181. SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do escorpião**. O diário de uma garota de programa. São

Paulo: Panda Books, 2005.

182. TADDEO, R. Introduzione. In: **El-Ghibli**, Roma, a. 2, n. 10, dezembro 2005, disponível em http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=02_10&sezione=1.html (Acesso em 11/02/2011).
183. _____. **La ferita di Odisseo**. Il “ritorno” nella letteratua italiana della migrazione. Nardò: Besa Editore, 2010.
184. TAMPONI, Giovanni. **Passeritorta**. Roma: Sensibili alle foglie, 1994.
185. _____. Entrevista concedida ao jornal *L'Unità*. In: **L'Unità**, Roma, 12 novembro, p. 6, 1994.
186. _____. Traduzione Fernanda 1. In: **PRINCESA20**, disponível em <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2015/02/Primo-quaderno-di-Giovanni-Tamponi.pdf> (acesso em 12/05/2015).
187. TEGNO, Jivis. **Comme ci Comme ça**. Perugia: Jivis Editore Multimediale, 2004.
188. TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Record, 2000, p. 442-443. In: RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. “De Daniele a Chrysóstomo: Quando travestis, bonecas e homossexuais entram em cena”. Tese de Doutorado. UFF. Niterói, p. 157, 2012.
189. VELOSO, Caetano. O Estrangeiro. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Estrangeiro**. São Paulo: Polygram/Philips, 1989. 1 CD, faixa 1.
190. VERAS, Elias F. & PEDRO, Joana Maria. Viver e Lutar – Surgimento da Aids realimentou preconceitos contra homossexuais, mas fez nascer uma nova resistência no país. In: **Revista de História.com.br**. 1/08/2015. Acessível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/viver-e-lutar>. (Acesso em 04/04/2016).
191. VERGA, Giovanni. **I grandi romanzi e tutte le novelle**. Org. Concetta Greco Lanza. Roma: Newton Compton Editori, 1992.
192. WARREN, A; WELLEK, R. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
193. ZINGARELLI, Nicola. **Lo Zingarelli 2001**. Vocabolario della lingua italiana. 12. ed. Trento: Zanichelli, 2000.

OBRAS GERAIS

1. AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
2. AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
3. BARNARD, Paolo. **Perchè ci odiano**. Milano: BUR, 2006.
4. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
5. BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
6. BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
7. BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.
8. BUTLER, Judith. **Parole che provocano**. Trad. Sergio Adamo. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2010.
9. CHOMSKY, Noam & FOUCAULT, Michel. **Natureza Humana Justiça vs Poder – o debate entre Chomsky e Foucault**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
10. DAMATO, Diva Barbaro. **Edouard Glissant: poética e política**. São Paulo: Annablume: FFLCH, 1995.
11. DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
12. FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: Eduff; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.
13. GIRARDI, Enrico. **Guida all’ascolto dell’opera**. Milano: Feltrinelli, 1992.

14. GUARALDO, Olivia. **Comunità e vulnerabilità** – per una critica politica della violenza. Firenze: Edizioni ETS, 2012.
15. HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Império**. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2012.
16. HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
17. HUIZINGA, Johan. **Homo-ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.
18. KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do Século XX. Trad. Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
19. LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
20. LUGARINHO, Mário César. **Uma nau que me carrega**: rotas da literariedade em língua portuguesa. Manaus: UEA Edições, 2013.
21. _____. (Org). **Do inefável ao afável** – ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos *queer*. Manaus: UEA, 2012.
22. MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
23. MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
24. PERLONGHER, Néstor Osvaldo. **O negócio do michê** – prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.
25. PERRONE-MOISÈS. Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
26. PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
27. SAID, Edward. **Orientalismo** – O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
28. SANTIAGO, Salviano. **Ensaio Ontológico de Silviano Santiago**. Seleção e introdução de Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
29. SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2012.
30. SPENCER, Colin. **Homossexualidade**: uma história. Trad. Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1999.

OUTROS SITES VISITADOS

1. **AGÊNCIA ESTADO**: “Princesa” revela boa direção brasileira. Entrevista a Henrique Goldman. In: **Agência Estado**. Em <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/10/26/000.htm>
2. **ARCHIVIO STORICO** – **L’Unità**: http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1994_11/19_941112_0034.pdf&query=Alberto%20Crespi%20Jean%20Reno, acesso em 10/07/2012.
3. **BASILI** – UNIROMA1: “Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana”. In: <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>
4. **DIZIONARIO LA REPUBBLICA**. *Dizionario italiano dalla A alla Z*. Em: <http://dizionari.repubblica.it/Italiano/V/veterocomunismo.php>.
5. **DOSSIER STATISTICO IMMIGRAZIONE**. *Immigrazione: dossier statistico 2010: 20º rapporto sull’immigrazione*, IDOS – Centro Studi e Ricerche, Roma, 2010. Em: <http://www.dossierimmigrazione.it/>
6. **LA REPUBBLICA**a – Romeo e Giulietta recitano le transessuale. In: **La Repubblica** de 20/12/2007, em http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/12/20/romeo-giulietta-recitano-le-transessuali.rm_004romeo.html?ref=search
7. **LA REPUBBLICA**b – *Il cuore nascosto del Ghetto sarà "Piazza Don Gallo*. In: **La Repubblica**, de 02/10/2013, em http://genova.repubblica.it/cronaca/2013/10/02/news/il_cuore_nascosto_del_ghetto_sar_piaz

[za_don_gallo-67754125/](#)

8. **PORTAL TERRA:** Uganda punirá com prisão perpétua relações homossexuais "graves", **Portal Terra**, 20/12/2013. In <http://noticias.terra.com.br/mundo/africa/uganda-punira-com-prisao-perpetua-relacoes-homossexuais-graves.6e87cc5a42103410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html> (Acesso em 20/12/2013).
9. **PRINCESA20** (SÍTIO DE PRINCESA): <http://www.princesa20.it/biografie>
10. **PROVINCIA DI RIMINI.** Conflitti e petrolio. Em: <http://www.provincia.rimini.it/ambiente/energia/home.htm> (Acesso em 20/12/2012).
11. **SITIO DA EDITORA SENSIBILI ALLE FOGLIE:** Benvenuti a Sensibili alle foglie. Em <http://www.sensibiliallefoglie.it>. (Acesso em 12/03/2014).
12. **VIA DEL CAMPO.** Princesa. Em: <http://www.viadelcampo.com/html/princesa.html>. (Acesso em 13/12/2013).