
PRINCESA: DOS RELATOS ORAIS À ESCRITURA

Princesa: From Oral Reports to Writing

Luciana Miranda Marchini¹

RESUMO: *Princesa*, livro publicado em 1994 pela editora *Sensibili alle foglie*, de autoria de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, se enquadra, em muitos aspectos, no fenômeno literário denominado *Letteratura Italiana della Migrazione*. A escritura do livro se deu no cárcere de Rebibbia, na cidade de Roma, onde a brasileira Fernanda relata sua história de vida para Giovanni Tamponi, um ex-assaltante de bancos de origem sarda, e para Maurizio Jannelli, um ex-combatente das Brigadas Vermelhas, o qual, depois de entrar em contato com o universo trans e com aspectos da cultura nordestina, transcreve e traduz para o italiano os manuscritos que contam a saga da autora, desde o agreste paraibano até o cárcere romano. Uma escritura que alcança um imenso sucesso editorial e de crítica graças ao acondicionamento do relato oral no interior da letra.

PALAVRAS-CHAVE: Relatos Oraís; Escritura; *Princesa*; Fernanda Farias de Albuquerque; Maurizio Jannelli

ABSTRACT: *Princesa*, published in 1994 by Italian Publisher *Sensibili alle foglie*, written by Fernanda Farias de Albuquerque and Maurizio Jannelli, fits, by many aspects, into the literary phenomenon denominated *Letteratura Italiana della Migrazione*. The book was written in the Prison Rebibbia, in Rome, where the Brazilian Fernanda relates her life story to Giovanni Tamponi, a former Sardinian bank robber, and to Maurizio Jannelli, a former Red Brigades fighter, who, after getting in touch with the transvestite universe and the aspects of the Brazilian northeastern culture, transcribes and translates the manuscript of the author's saga into Italian, from the backlands of Paraíba to the Roman prison. That is a work which achieves immense editorial success and great reviews thanks to the arrangement of the oral report within the writing.

KEYWORDS: Oral Reports; Writing; *Princesa*; Fernanda Farias de Albuquerque; Maurizio Jannelli

INTRODUÇÃO

No ensaio “O narrador”, após salientar que a arte de narrar por meio da voz está em vias de extinção, Walter Benjamin cita o caso dos

¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.

soldados que voltavam silenciosos da Primeira Grande Guerra como uma forma de ilustrar sua contundente afirmação:

Com a guerra mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 2008, p. 198)

Mais tarde entenderíamos, senão na sua totalidade, mas pelo menos em parte, alguns dos motivos que teriam levado os soldados vindos da guerra a não relatarem de imediato as suas experiências. Só depois da Segunda Grande Guerra e do holocausto é que muitos dos sobreviventes conseguiram expressar o horror vivido nos campos de concentração, algo que foi ganhando cada vez mais loquacidade com o passar dos anos por meio da literatura de testemunho que começou a ganhar fôlego em toda a Europa do pós-guerra. Narrar o trauma, na condição de testemunha, parecia não ter sido tarefa fácil até que se tivesse uma distância segura no tempo cronológico e se promovessem rearranjos no tempo psicológico, subjetivo, de cada sobrevivente.

Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 66) define o testemunho como condição de sobrevivência. No ensaio “Narrar o trauma”, o referido estudioso da literatura de testemunho acrescenta àquela ideia inicial as palavras de Primo Levi estampadas no prefácio de *É isto um homem*, segundo as quais a ideia de necessidade de testemunhar liga-se inexoravelmente à sua implícita dialogicidade:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades imediatas. (LEVI, 1988, p. 7 apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66)

Embora *Princesa*, a obra objeto deste artigo, não se encaixe completamente na literatura de testemunho nos termos apresentados até aqui, o fato é que a literatura encarregada de reunir relatos de sobreviventes de guerra acabou abrindo precedentes para o surgimento de novos fenômenos literários, sobretudo na Itália, preocupados em inserir a voz do outro em seus projetos editoriais, dentre os quais, o da *Letteratura Italiana della*

*Migrazione*². No interior deste fenômeno, ora os testemunhos dos escritores migrantes são relatados a um coautor, que os transcreve, traduz e publica no idioma italiano, ora são publicados pelo próprio autor dos fatos narrados.

O primeiro teórico a se debruçar sobre o novo fenômeno literário italiano 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 *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, trad. nossa)”³

Neste mesmo trabalho Gnisci propõe uma periodização das produções dos migrantes contemporâneos em duas fases. A primeira, chamada de *esotica*, por ter sido muitas vezes ancorada por grandes editoras que queriam vender as histórias, possivelmente exóticas, das pessoas que vinham de fora, em uma língua *standard*, ou seja, o italiano, e geralmente escrito pelo imigrante em colaboração com um organizador local.

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, 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 (2003, p. 90, trad. nossa), “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.”

Princesa vem sendo considerada uma obra pertencente à fase *esotica* do fenômeno literário italiano em razão de ter sido escrito a quatro

² Como 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.

³ “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)

mãos — assinado por duas pessoas, em virtude de contar a história de vida da autora imigrada clandestina e finalmente por ter sido publicado 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*. A escritura de *Princesa*, publicado em 1994 pela editora *Sensibili alle foglie*, de autoria de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, se deu no cárcere de Rebibbia, na cidade de Roma, onde a brasileira Fernanda, na verdade Fernando em sua carteira de identidade, se encontrava presa por tentativa de homicídio no pavilhão G8, em uma ala reservada a prisioneiros travestis e transexuais como ela. Assim tem início a escritura deste livro que, num breve espaço de tempo, esgota-se nas livrarias italianas, 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 ter sido traduzido, menos de dois anos após sua primeira edição, para o português, o espanhol, o grego e o alemão⁴. Além disso, os episódios da vida de Fernanda, narrados neste livro, deram origem 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. *Princesa* também é nome de uma peça de teatro, de uma canção, de um filme, de um documentário, de uma associação em defesa dos direitos dos *transgenders* e contra a homo e a transfobia na Itália. O nome da protagonista foi sugerido também para nominar uma praça no centro da cidade da Gênova que passaria a se chamar *Piazza Princesa*⁵.

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 *Princesa*, monólogo com a direção de Orietta Borgia foi encenada na sala Archimede na cidade Roma em 1994. *Princesa* de autoria de Fabrizio De André e Ivano Fossati é a canção que abre o álbum *Anime Salve* (1996) e que vence um dos prêmios Tenco como melhor canção do ano (cfr. SALVATORI, 2006, p. 79-80). *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 1997. No ano 2000 estreia o filme *Princesa* do diretor brasileiro Henrique Goldman, livremente inspirado no livro de Farias e Jannelli. A *Associazione Princesa* nasceu em 2009 por obra de um padre genovês chamado Dom Andrea Gallo responsável também pela proposta de se batizar a praça no centro daquela cidade com o nome de Princesa em “homenagem às trans que vivem e trabalham nela.” (LA REPUBBLICA, 2013)

Em linhas gerais, *Princesa* conta a história de vida de Fernanda: uma transexual brasileira que, após prostituir-se por várias capitais brasileiras, transfere-se para a Europa em busca de um lugar onde pudesse continuar a trabalhar e amealhar algumas economias sem correr risco de morte, como havia experimentado em sua trajetória desde o agreste da Paraíba até São Paulo. Esta narração que, aparentemente, conta uma história relativamente simples, tem um processo de composição tão inusitado que, de alguma forma, pode ter contribuído decisivamente para o seu sucesso editorial. E é exatamente sobre esse processo que pretendemos falar neste artigo.

A autora, como já informado, se encontrava presa, e, através das grades de sua cela, que davam acesso para o campo de futebol do presídio, comunicava-se com outro preso, Giovanni Tamponi, um ex-assaltante de bancos preso no mesmo pavilhão, mas alocado na ala dos presos comuns. Durante estas conversas, Fernanda lhe falava sobre o Brasil, sobre sua trajetória de vida e ele lhe contava de suas aventuras em sua terra natal, a Sardenha, e também sobre um livro de contos que naquele momento escrevia (TAMPONI, 1994), além de ajudá-la em todas as fases do processo redigindo muitos requerimentos burocráticos que a auxiliariam a ter alguns dias de liberdade. Ao vê-la desesperada ao se descobrir portadora do vírus da Aids, Tamponi aconselha-a a “escrever para não se despedaçar, para resistir à ação devastadora da prisão, para não se esquecer de termos nascido livres” (JANNELLI, 1995, p. 17). Fernanda acolhe a sugestão de seu amigo e inicia o processo de escritura que tem como objetivo contar a sua história de vida utilizando-se de uma língua que não era propriamente a sua, pois ela era uma falante de língua portuguesa com poucos conhecimentos da língua italiana. Desta forma, Tamponi se alça ao posto de “professor” e “tradutor”, embora também não saiba o italiano culto, pois é predominantemente um falante de língua sarda, e neste percurso inventaram “uma língua própria, construíram um mundo” (JANNELLI, 1995, p. 19). Deram vida a uma língua constituída por um pastiche de língua portuguesa, italiana coloquial e o sardo. Fernanda transporta para a sua escrita a variação oral resultante do híbrido, da mistura destas línguas para começar a esboçar a sua história, sendo que os seus escritos eram posteriormente manipulados por Tamponi, que se responsabilizou por transcrevê-los em um italiano que pudesse ser compreendido por Maurizio Jannelli⁶.

⁶ 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

O coautor, também preso em Rebibbia, foi condenado à prisão perpétua por alguns crimes cometidos durante sua militância nas chamadas Brigadas Vermelhas⁷. Dentre esses delitos destaca-se 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 italiano.

Tamponi introduz a figura do ex-brigadista na escritura de *Princesa*, pois este, naquele momento, já cuidava de organizar os seus contos, com a intenção de que os manuscritos de Fernanda recebessem um tratamento linguístico adequado, visto que ela não dominava a língua italiana e nem tampouco ele. Desse modo, por intermédio de Tamponi, o caderninho de capa amarela e tantos outros bilhetinhos contendo algumas das narrações, viajavam da cela de Fernanda àquela de Jannelli.

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 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 das 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” (JANNELLI, 1995, p. 17). As trocas de informações dão origem aos

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).

⁷As «Brigadas Vermelhas» foram uma organização, um movimento armado de matriz marxista-leninista de extrema esquerda, constituída em 1969 para desenvolver e propagandear a luta armada revolucionária em prol do comunismo em solo italiano. Considerada um grupo terrorista, *Le Brigate Rosse* foi a organização de esquerda mais numerosa e mais longeva existente na Europa Ocidental depois da Segunda Guerra Mundial no contexto da guerra fria. Com a maioria dos seus líderes presos, o movimento perde sua força e em 1987 Maurizio Jannelli, Renato Curcio e Piero Bertolazzi assinaram uma carta publicada no jornal *Il Manifesto* (25/04/1987), na qual anunciavam o fim da luta armada.

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). Desse 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 immortalizar o herói ou perpetuá-lo para além de sua morte, que, como diz Foucault (2009, p. 49), é “o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)”, a escrita de *Princesa* tornou-se para os três participantes a possibilidade de “continuar a viver em algum lugar” (BYINGTON apud ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 9). E mais do que isso, a possibilidade de conceber 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 soropositivo; 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. (JANNELLI, apud 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 (apud MUSCAU, 1994, p. 17, trad. nossa)⁸, declara que *Princesa* se trata de um “Livro sem

⁸“‘Un libro senza lieto fine’, dice Jannelli, ‘perchè nato da tre persone senza illusioni’”. (JANNELLI apud MUSCAU, 1994, p. 17)

final feliz, [...] porque nasceu de três pessoas sem ilusões” 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 (2005, p. 210), “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”. E não por acaso, nas suas breves anotações sobre o 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. (JANNELLI, 1995, p. 17)

A escritura do livro ocorre em 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, primeiramente, dos relatos orais e das trocas de informações manuscritas; depois, do trabalho de escrita que os permitiu despir os significados dos seres e das coisas, originando assim a arte.

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 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”, pois 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 viagem⁹, é testemunha desta oscilante aventura” (JANNELLI, 1995, p. 20).

Transferido de presídio exatamente no período em que começaria a dar a redação final ao livro, Jannelli, após recolhida a história, começa o sonho, a sua viagem. O coautor afirma que a “escritura [de Fernanda]

⁹Aqui Jannelli faz referência ao fato de ambos, ele e Renato Curcio, estarem presos por terem compartilhado a experiência da luta armada das Brigadas Vermelhas.

produziu outra escritura: “a minha”. Lentamente, uma remetendo à outra, nos abrimos o espaço para o encontro, o recíproco conhecimento” (JANNELLI, 1994, p. 7, trad. nossa)¹⁰. Na solidão de sua cela ele se encontrou “um pouco a interpretar e entrar no papel de transexual”, concluindo que esta teria sido “talvez a experiência mais rica que literalmente me jogou dentro das razões do Outro” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4, trad. nossa)¹¹. A leitura dos manuscritos e os diálogos entabulados entre os três suscitaram no coautor 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. Essas emoções às quais se refere Jannelli dizem respeito, sem dúvida, à história que é narrada por Fernanda, que, até ali, tinha vivido uma vida permeada por abusos, chantagens, doenças e violências de todo tipo sofridas principalmente pelo fato de encarnar um ser instável entre um sexo e outro; mas também, à escrita da autora que não correspondia à pessoa Fernanda que ele, nos poucos encontros que tiveram, conhecia:

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. (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4, trad.nossa)¹²

Além disso, acrescenta Jannelli, a língua inventada por eles não consentia a Fernanda exprimir-se com a mesma desenvoltura com a qual se daria se ela estivesse usando a riqueza da sua língua, ou seja, o português. Desse modo, a autora utilizava-se dos sons aprendidos de seu “professor”, Giovanni Tamponi, e os transformava em sinais fazendo surgir novas palavras que de vez em quando se tornavam indecifráveis, ou mesmo usava

¹⁰“La sua scrittura produsse altra scrittura, la mia. Lentamente, l’una rimandando all’altra, ci aprimo lo spazio per l’incontro, la reciproca conoscenza” (JANNELLI, 1994, p. 7).

¹¹“[...] 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”. (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4).

¹²“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)

as palavras grafadas corretamente, mas com significados diferentes daqueles que ela pretendia expressar. Desse modo, por exemplo, a palavra *segnì* (sinais) é usada por Fernanda para dizer *senì* (seios); *vizio* (vício) no lugar de *viso* (rosto); *coppia* (casal) para se referir à semelhança entre ela e outra travesti, o que em italiano o correto seria *somiglianza* (semelhança) etc.

RELATOS ORAIS, MANUSCRITOS E ESCRITURA FINAL

Temos em *Princesa* uma escrita marcada pela oralidade de uma história de vida dura e em certos momentos traumática e narrada de modo tão realista quase como se a autora pretendesse dividir em mais ombros um fardo pesado demais para ser carregado sozinho. De fato, da primeira narração oral e escrita de Fernanda, feita somente para seus amigos de cárcere, Maurizio Jannelli percebe o efeito terapêutico da escritura para a coautora que, em última instância, luta para manter unida a sua identidade fragmentada:

A cada dia, dependendo do interlocutor que se encontra à sua frente, Fernanda é constringida a ter de combater duríssimas batalhas por algo vital e que para todos nós vem “naturalmente” reconhecido: ser mulher, ser homem. Assim, a escritura para Fernanda, penso, tenha sido também a ocasião para ela manter inteira a sua pessoa apesar dos Outros. Apesar da violência definidora dos Outros. (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 2)¹³

Princesa então é fruto das narrações orais e escritas da autora filtradas pela capacidade de escuta e compreensão de Jannelli que também se guia pela relação de amizade estabelecida entre os três companheiros e pelo público alvo da narrativa — o falante de língua italiana, *a priori*. Neste processo, Jannelli sente a necessidade de dar à matéria crua, essencial, que beira à brutalidade, alguns elementos característicos de textos propriamente literários para reorganizar, reelaborar, enfim, recriar o mundo de Fernanda, aumentando assim a força expressiva da narração, pois como lembra Seligmann-Silva (2008, p. 72), ao tratar da literatura de testemunho e do

¹³“Ogni giorno, in dipendenza dell’interlocutore che si trova di fronte, Fernanda è costretta a dover combattere durissime battaglie per qualcosa di vitale che a tutti noi viene “naturalmente” riconosciuto: essere donna, essere uomo. Ecco, la scrittura, per Fernanda, penso sia stata anche l’occasione per mantenere integra la sua persona nonostante gli Altri. Nonostante la violenza definitoria degli Altri” (JANNELLI apud. PORTELLI, 1994, p.2).

trauma, “A conhecida literalidade da cena traumática — ou o achatamento de suas imagens [...] — trava a simbolização”. O que não quer dizer em absoluto que Jannelli tenha inventado os episódios ocorridos na vida de Fernanda. Simplesmente podemos dizer, junto ao coautor, que “uma coisa é Fernanda e outra coisa é *Princesa*”, que é “algo que vai além de nós, apenas escritura, construção” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 2)

A seguir, apresentamos a transcrição de um manuscrito 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:

São Paulo, anno 1987, a peste gay, a peste del secolo 2000, L’Aids. Comincia ad aumentare il casos nella città paulista. La più grande metropoli brasiliana. Il giornale, la mídia, la televisione, a 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 muos cosi: polisce São Paulo uscidendo 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 ignoranzia la società, la mentalità, loro dice, sono il viados che trasmette il virus! Il clienti girano igualmente. Ma il dúbio 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 trassessuale viene 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, episodio accaduto a agosto 1987 alla zona rezidenziale, città universitaria, su la via Floriano Peixoto¹⁴, 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 agrezione.

¹⁴ Com certeza a autora trocou o nome da rua que vem a ser Avenida Afrânio Peixoto e não Floriano, como informado.

Ho levato il scarpe dei piedi e fatto corsa, sono riuscita scappare di loro, anche le altri, ma Carina non si accorge di quella gente. Era a protesto, per nos agredir, prima che scapase é circundata 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. (ALBUQUERQUE, PRINCESA20)¹⁵

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

“Pulisci San Paolo, uccidi un transessuale a notte”. Eccola qui la metropoli industriale del Brasile. Stampata sui muri, in guerra controla peste gay e transessuale — contro il virus e la prostituzione. Arrivò in massa um venerdì di notte, sbucò dal fondo dell'avenida Floriano Peixoto. Una nuvola di pubblica decenza. Turbolenta. un corteo d'occhi di vetro, abbaglianti. Fari che mangiano la luna, zanne bianche. Moto, macchine e gente a piedi. A passo d'uomo, lentamente. Le mogli coi

¹⁵“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 polícia, o 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).

mariti, i figlic on i padri. Agitano bastoni, stringono pietre e catene. Ripuliscono la città. Sono una nuvola che avanza al centro della strada, lungo i marciapiedi. Io già m'ero fatta furba, guardinga. Battevo il viale nascosta dietro un albero, sulla curva. Mi bastava un colpo d'occhio per avere in panoramica la via e mettermi in allarme. Karina no. Lei era assorbita anima e corpo dal suo spettacolo, dalla concorrenza. Per questo io li vedo e lei no. Accelerano, e sono dieci, venti centauri 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. Azzannata. Io mi salvai per un pelo, per le scarpe prese in mano e una fuga fortunata. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1994, p. 68-69)¹⁶

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”, para realizar sua escritura que, como aponta Jannelli (apud PORTELLI, 1994, p. 4), “no fundo

¹⁶“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. Aceleram, 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 famíliazinhas 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)

também não era a sua escritura”. 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”, como bem observou Philippe Lejeune (2008, p.171) com relação à escrita autobiográfica, serviu para “melhor traduzir o que sentiu ao escutá-la” ou lê-la, de modo que, como disse Jannelli (1995, p. 17), uma escritura “remetesse à outra”.

As aliterações que marcam o trecho acima referido 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 potencializada pela presença da oclusiva /t/ que imprime um ritmo forte e pesado fazendo lembrar as pancadas dadas em Karina até a sua morte, se olharmos atentamente, já estão sugeridas, ou melhor, empregadas na escrita original de Fernanda que ao chamar de “cães selvagens” os assassinos vindos de motocicleta também sugere a Jannelli o uso da figura do centauro. Neste mesmo exemplo, verifica-se a ironia presente na redação final 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, como aponta o manuscrito no final de sua narração.

Desse modo, Jannelli e também Fernanda, ele de uma forma mais elaborada e ela de uma maneira, por assim dizer, rudimentar, utilizam-se do recurso da imaginação para poder descrever cenas que de tão brutais ultrapassam o limite do imaginável. E, como observa Selligmann-Silva (2008, p. 70) sobre as escrituras de testemunho da Shoah, “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”. E, desse modo, a imaginação torna-se um elemento, um meio, melhor dizendo, para a narração do trauma.

Nesta mesma linha, e falando especificamente sobre as narrativas de cunho autobiográfico, Antonio Candido (2003, p. 51) lembra que mesmo quando 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 para a forma narrativa, os autores se ocuparam dos fatos e também de recriá-los nas e por meio das 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 no processo de reescritura, tais como figuras de linguagem e de pensamento, repetições de palavras ou sentenças, adágios, dentre outros, de modo que este uso estético da linguagem colaborou para “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 nesse sentido que entendemos que Jannelli tenha conseguido, ao ler e escutar Fernanda, devolver a ela o seu sorriso e trazê-la de volta à vida que ela acreditou ter chegado ao fim ao descobrir-se soropositivo, pois “narrar o trauma” tem “este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Para além do inusitado processo de escritura de *Princesa*, e do que a obra representa e significa para os envolvidos nesta trajetória, persiste uma questão relativa à oralidade ancestral — provérbios, crenças e ditos lembrados por Fernanda em seus relatos —, que vai pontuando as escolhas da protagonista e o acaso na narrativa. Relativa ainda à relação da voz testemunhal com a escritura, responsável pelo acondicionamento do oral no interior da letra, permitindo que seus ecos sejam ouvidos por um público mais amplo, longe do agreste paraibano, distante das calçadas e do cárcere. Sem o recurso ao meio escrito, provavelmente jamais a voz de Princesa, desconstrutora dos discursos heteronormativos e falologocêntricos, teria ido tão longe ou teria despertado tanto interesse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de; JANNELLI, Maurizio. *Princesa*. Roma: Sensibili alle Foglie, 1994.

_____. *A princesa*. Depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas. Trad. Elisa Byington, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ALBUQUERQUE, F. F. de. Corrispondenza Farias-Iannelli. In: *PRINCESA20*, em <http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/Corrispondenza-Farias-Iannelli-27-6-6-7-1993.pdf>. Acesso em 11/12/2016.

ALBUQUERQUE, Fernanda 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 11/12/2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CONSIGLIO, Stefano. *Le strade di Princesa – ritratto di una trans molto speciale*, Latina Cinema & Rai Due, 1997.

DE ANDRÈ, Fabrizio; FOSSATI, Ivano. Princesa. Intérprete: Fabrizio De Andrè. In: _____. *Anime Salve*. [S.I.]: BMG Records, 1996, 1 CD, Faixa 1.

FINOS, Arianna. Princesa: monologo tra essere e corpo. In: *L'Unità*, Roma, 3 março 1994, p. 28.

FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

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, 2009, p. 264-298.

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.

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).

LA REPUBBLICA – *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_piazza_don_gallo-67754125/. Acesso em 11/12/2016.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rosseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MUSCAU, Costantino. 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 09/08/2016.

PORTELLI, Alessandro. La figura di una donna. In: *Caffè*. Rivista di letteratura multiculturale, Roma, n. 1, setembro 1994.

SALVATORI, Dario. *Il grande dizionario della canzone italiana*. Milano: Rizzoli, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008, p. 65-82.

TAMPONI, Giovanni. *Passeritorta*. Roma: Sensibili alle foglie, 1994.

Data de recebimento: 30 de dez. de 2016

Data de aprovação: 30 de abr. de 2017.