



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS

João Pedro da Cunha de Almeida.

**MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DAS
MASCULINIDADES EM *PÃO DE AÇÚCAR*, DE
AFONSO REIS CABRAL**

Recife, 2025

JOÃO PEDRO DA CUNHA DE ALMEIDA

Memória e representação das masculinidades em *Pão de Açúcar*, de Afonso Reis Cabral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade.

Coorientadora: Prof^a. Dr^a Rafaella Cristina Alves Teotônio.

Recife, 2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Almeida, João Pedro da Cunha de.

Memória e representação das masculinidades em Pão de Açúcar,
de Afonso Reis Cabral / João Pedro da Cunha de Almeida. -
Recife, 2025.

120f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2025.

Orientação: Brenda Carlos de Andrade.

Coorientação: Rafaella Cristina Alves Teotônio.

Inclui referências.

1. Memória; 2. Representação; 3. Transgeneridade; 4.
Masculinidades; 5. Afonso Reis Cabral. I. Andrade, Brenda Carlos
de. II. Teotônio, Rafaella Cristina Alves. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

JOÃO PEDRO DA CUNHA DE ALMEIDA

Memória e representação das masculinidades em *Pão de Açúcar*, de Afonso Reis Cabral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: 27/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade (Orientadora)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Rafaella Cristina Alves Teotônio (Coorientadora)
Universidade de Pernambuco

Prof. Dr. Anselmo Peres Alos (Examinador Externo)
Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Jonas Jefferson de Souza Leite (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Para o meu padrinho, Edgar da Cunha (*in memorian*).
Único professor de minha família e responsável por deixar comigo um legado que prometerai
para sempre respeitar.

AGRADECIMENTOS

Para escrever sozinho é preciso muita gente. Apesar de paradoxal, essa premissa me revelou aquilo que eu acreditava já saber desde o início de minha caminhada: eu nunca estive realmente sozinho. De fato, foi durante a jornada vivenciada na Universidade Federal de Pernambuco em que fui capaz de enfrentar medos que, até então, não sabia como expurgar, unindo quem já estava presente a quem chegou em um intuito de trabalhar junto dos que me ajudaram e dos que sequer sabiam que estavam fazendo algo por mim.

Ao longo desse percurso, muita coisa mudou. Se já não era o mesmo João Pedro, desavisado no universo das Letras conhecido durante 5 anos de Graduação, hoje também não sou o outro João Pedro, até então pouco ciente no universo da Literatura esmiuçado em 2 anos de Mestrado. Nesse caminhar, é possível o esquecimento de alguém que eu considere digno de meu “muito obrigado”. Por isso, peço perdão por qualquer omissão. Entretanto, tentei contar os habitantes dessa cidade imaginária e gostaria de agradecê-los aqui:

Agradeço, no meu íntimo, a todas as forças que o universo pôde me proporcionar para a efetiva escrita dessa dissertação. Não penso que adorar, em exclusividade, uma única maneira de enxergar o mundo e as suas possibilidades favoreça inteiramente os seres humanos. Para tanto, deposito minha fé no fato de que essas forças estão representadas por quem já se foi. Deste modo, agradeço imensamente a Edgar, meu eterno Tio e Padrinho Gal, Tia Nair, Tia Odete, Tio Nande, Vô Moabe, entre tantos outros que, de onde quer que estejam, me colocaram nos lugares certos e na hora certa para dar os próximos passos.

Ao meu estimado amigo, que com muita tristeza, deixou toda a turma da UPE mais cedo. Obrigado por toda a fonte de inspiração acadêmica, Renê Cabral. Sempre serás lembrado como um grande exemplo da profissão que tento seguir.

Passo aos agradecimentos destinados aos que ainda estão aqui:

À minha Mãe, Zilda Lucinda da Cunha, cujo gesto de estudar para transformar vidas ecoa em mim até hoje. Por todo o suporte e forças necessárias à formação de meu caráter, meu muito obrigado. Meu amor por você é fonte da mais cristalina água que jamais se esgotará. Nunca poderia ter vindo de outra pessoa. Tinha sempre de ser você.

Ao meu Avô, Odon da Cunha, que venceu, não pelos estudos, mas pelo trabalho. Por me proporcionar todo o conforto necessário ao andamento da pesquisa. Uma figura paterna que

levarei, com todo carinho e irreverência de sempre, adiante.

Ao meu Pai, Luiz Antonio de Almeida, que mesmo diante das limitações da vida, sempre me ensinou a direção dos estudos ao lado de sua amada esposa, Dra. Veridiana Câmara Furtado. Agradeço aos dois por toda a impulsão que me deram.

À minha família, que, mesmo de longe, emanou forças necessárias e palavras de incentivo para a minha caminhada durante todo o Mestrado. Em especial, agradeço à Bireca, Morgana & Adauto, Karla & Saymon junto com seus três anjinhos, Brígida, Priscylla, Melissa, Rosália e, com muito afeto, agradeço à minha Madrinha, Conceição Cunha.

À minha orientadora, Brenda Carlos de Andrade, por abrir os caminhos na UFPE e, sempre que possível, guiar, com generosidade e paciência, os atos de um impaciente orientando.

À querida amiga, Mentora de minha trajetória acadêmica, Rafaella Cristina Alves Teotônio. Desde o primeiro momento em que nos conhecemos, eu prometi a ti honrar tudo aquilo que você me ensinou. Do PIBIC ao TCC, do Mestrado ao Doutorado, você sempre esteve comigo. Não querendo romantizar o processo, Rafa, atenta e preocupada, me dizia que a minha teimosia era como uma faca de dois gumes. Na mesma proporção que me impulsionava, fazia com que eu tomasse atitudes imaturas que, por vezes, atrapalhavam a escrita. No entanto, ela nunca largou o almirante louco que aqui escreve. E esse é o motivo de meu maior agradecimento. Obrigado, Rafa. Você não desistiu de mim em momento algum. Sem você eu JAMAIS chegaria aonde cheguei. Te amo e te guardo com muito apreço dentro de mim.

Uma outra pessoa que também não poderia deixar de estar nas primeiras páginas deste momento é Maria Vitória Costa Magalhães. Pedagoga destemida que me agarrou no momento em que eu mais estive sozinho em 2024, Vitória não somente enxergou, comigo, o nascimento dessa dissertação, como também ajudou a criá-la em um lar que só nós dois vivenciamos durante o meu último ano no Mestrado. Vitória é abrigo, carinho, aconchego e a irmandade de que eu precisei quando ninguém mais pôde ajudar. Ficam registradas nestas breves linhas os meus mais sinceros agradecimentos. Sou grato por você ter estado comigo nas horas mais difíceis e por ter sido a primeira pessoa que viu e viveu o sonho que tanto tive nesses 24 anos se realizar diante dos nossos olhos. Prometo poder retribuir tudo sempre e como eu puder, vendo, dessa vez, os teus sonhos se realizarem. Te amo para sempre, DuckGirl.

À professora Theresa Katarina e ao professor Jonas Leite, duas grandes pessoas que me acompanham desde a graduação na UPE e seguem comigo orientando naquilo que for possível. Obrigado por todas as ligações, desabafos e meets, Theresa. Obrigado por todas as conversas, frutos de esbarros pelo CAC, e pelas observações muitíssimo atentas em minha qualificação de Mestrado, Jonas.

Ao querido professor, amigo e, agora, orientador do meu Doutorado, Rogério Mendes. Tio Roger é um grande exemplo de humanidade dentro da academia. Obrigado por todos os ensinamentos, na disciplina de Pensamento Latino Americano, e por topar a empreitada de viver 4 anos na escrita comigo. Sua generosidade e suas lições transcendem qualquer espaço meramente academicista.

Aos demais professores e funcionários do departamento de Letras que conheci no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, meus agradecimentos. Desde os que tive a honra de ter sido aluno, até os que olharam, com muito afinho, minha pesquisa e se dispuseram a ajudar nas orientações: Tiago Hermano Breunig, Roland Walter, Oussama Naouar, Ricardo Postal, Imara Bemfica e Yuri Caribé.

Ao Centro de Ciências Sociais Aplicadas da UFPE, e, em especial, ao departamento de Serviço Social, representado pelas professoras Mônica Rodrigues Costa e Flávia da Silva Clemente, uma grande dupla de docentes que ministrou uma disciplina rica em aprendizagens essenciais à minha pesquisa. Nunca esquecerei de nossos debates.

Estendo, finalmente, os agradecimentos aos meus amigos mais íntimos:

Ao grande amigo, irmão de escritas deste Mestrado (e agora do Doutorado), Luiz Henrique Costa de Santana. Sua trajetória me inspira desde o dia em que nos conhecemos, meu caro. Sempre soube do nosso potencial. Quando vi as lágrimas que derramamos juntos caírem nas terras daquela universidade, sabia, em meu interior, que elas só estariam regando o nosso futuro naquele espaço. Vencemos, diariamente, todos esses sistemas com a nossa presença.

Aos meus queridos vizinhos, amigos de infância e primeiro contato do meu convívio com o *outro*, agradeço. Desde todas as conversas, risadas, puxões de orelha, papos-cabeça sobre o nosso futuro, músicas novas do Abel, batalhas vermelhas e brancas, agonias (cada um aqui sabe o seu lugar), vocês sempre serão essenciais em minha vida. Muito obrigado, Carlos Matheus, Raphaela Lira, José Lucas, João Fernandes, Leonardo Batista e Pedro Seixas.

À Letícia Barbosa (Dona Flor) e Fernando Neto (um de seus Dois Maridos), meu agradecimento pela fidelidade de sempre e por me ouvirem em todas as ocasiões.

O mesmo sentimento vale para Thaís Gameiro e o meu querido amigo Luiz Lula Vitor. Sou muito feliz e grato por tê-los durante todos esses momentos.

Aos poucos amigos de antes, agora e sempre, é com muito prazer que os agradeço pela presença ímpar em minha vida, pela torcida e pela disponibilidade para me ajudarem naquilo que fosse preciso. Agradeço às amigas e amigos Ana Luísa Lira, Ian Carlos, Lucas Iglesias,

Carol Teti, Chris, Samuel Ferraz, Serginho Lima, Gabe Mendonça e Lucas Reis.

À amada *Confraria dos Chupetas*, representada, especialmente, por duas pessoas que chegaram com muita felicidade na minha vida. Vinícius Gabriel e Cecília Carvalho, BregueNice e Cakinp, meu muito obrigado por prestarem apoio irrestrito que, até hoje, me deixa sem palavras sobre como retribuir. Aprendi e aprendo todo dia com vocês.

À Patrícia França e Antônio Batista Malafaia, que me ensinaram, mais do que nunca, a unir corpo e mente ao longo deste árduo processo.

Ao meu estimado Yuri Fernandes, agradeço por todos os momentos em que tive, dentro das nossas conversas semanais, a oportunidade de me conhecer melhor, entender meus problemas e, principalmente, como solucioná-los.

À Daniela Thaís, Felipe Xavier e João Pedro Lira, parte da família de Vitória que hoje falo, com muita felicidade, também ser minha.

Aos amigos da Universidade de Pernambuco, professores e gente das Letras que jamais vou esquecer. Obrigado por enfrentarem noites de Nazaré da Mata comigo e por me inspirarem a chegar onde cheguei. Sou grato a Caio, Eluá, Júlia, Gleison, Iasmim, Zeca, Karol, Andressa, Gabi, Anderson e Laís.

Às demais amigas que pude fazer durante o Mestrado na UFPE. Pesquisadores de referência, com imensa generosidade para partilharem, comigo, de um espaço que, mesmo ainda precisando ser mais democratizado, possui suas belezas. Muito obrigado, Wilck Camilo, Isabela Lapa, Kelly Alves, Leonardo Correia, Christian Carvalho, Ana Gabi Aires, Maryana Alencastro, Ana Mota, Johnny, Naiclê, Victhória e Rodrigo Beja.

Aos amigos do *As Lobas*, meu muito obrigado por fazerem minhas manhãs de domingo e minhas noites de segunda mais felizes, carregando o nome do Ipsep nas costas.

Aos camaradas do *Sr. Santos*, representados especialmente por Souza e Guinha, os agradeço por aumentarem minha autoestima, mesmo sem saber quando eu estava triste, além de me proporcionarem diversas reflexões humanas transpassadas em conversas de barbearia.

Em última instância, mas sem perder a importância, agradeço à Coordenadora do PPGL, Professora Evandra Grigoletto, pelas oportunidades de expandir minhas pesquisas em nível nacional e internacional, além da CAPES pelo financiamento integral da pesquisa.

Todos aqui (e até alguns mais) estarão marcados em minha vida. Obrigado por tudo. A dissertação que segue é de todos vocês. Os agradeço por lerem.

Vivemos em um tempo em que a memória se tornou, como nunca antes, um fator de discussão pública. Apela-se à recordação para curar, para acusar, para justificar. A recordação tornou-se parte essencial da criação identitária individual e coletiva e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação.

Paul Antze e Michael Lambek

*Well, I don't wanna touch the sky no more
I just wanna feel the ground when
I'm coming down
It's been way too long.*

Abel Makkonen Tesfaye

Mulheres e homens estão totalmente implicados na produção de um modelo de homem violento e viril. Não se trata de dizer: “você, mulheres, educaram seus filhos para matar as mulheres”, mas de pensar que a estrutura hierárquica e assimétrica de gênero faz parte de um projeto social o qual homens e mulheres estão envolvidos na reprodução do modelo hegemônico.

Berenice Bento

RESUMO

A dissertação pretende analisar o romance *Pão de Açúcar* (2018), do escritor português Afonso Reis Cabral, obra que ficcionaliza um crime de ódio ocorrido na cidade do Porto no ano de 2006, tendo como enfoque a narração do delito a partir da ótica dos assassinos que o cometem. Naquela ocasião, Gisberta Salce Júnior, mulher transgênero brasileira, sem teto e soropositiva, foi assassinada por um grupo de adolescentes, sendo o crime, claro ato de violência transfóbica, classificado pela Justiça Portuguesa como uma mera morte por afogamento. Nesse sentido, dentro da perspectiva dos estudos de memória e dos estudos de gênero, objetiva-se realizar uma análise desta obra buscando compreender sua inserção como uma criação literária que ficcionaliza o crime a partir do ponto de vista masculino, além de entender como é construída a narrativa a partir de uma memória coletiva relativa às masculinidades que se encontra inserida na discussão de gênero proposta pelo presente estudo. Dessa forma, pretende-se realizar um estudo da representação da personagem trans, Gisberta Salce Júnior, e da construção das masculinidades a partir de uma análise dos adolescentes assassinos, evidenciando questões de gênero, marginalidade, transfobia e violência, ao abordar as representações dos personagens Rafael Tiago, Samuel, Fábio, Nélon, Leandro e Grilo. Para isso, a dissertação utilizará as considerações de Linda Hutcheon (1991), Márcio Seligmann-Silva (2022), Walter Benjamin (1987), Aleida Assmann (2011) etc. acerca das questões relativas aos estudos da memória e representação, e Bourdieu (2002), Foucault (2013), Connell (2016), Bento (2015, 2017), entre outros, sobre questões de gênero ligadas à masculinidade, transgeneridade, poder e marginalidade.

Palavras-chave: Memória. Representação. Transgeneridade. Masculinidades. Afonso Reis Cabral.

ABSTRACT

The dissertation aims to analyze the novel *Pão de Açúcar* (2018), by Portuguese writer Afonso Reis Cabral, a work that fictionalizes a hate crime that occurred in the city of Porto in 2006, focusing on the narration of the crime from the perspective of the killers who commit it. On that occasion, Gisberta Salce Júnior, a Brazilian transgender woman, homeless and HIV positive, was murdered by a group of teenagers, the crime being a clear act of transphobic violence, classified by the Portuguese Court as a mere death by drowning. In this sense, within the perspective of memory studies and gender studies, the objective is to carry out an analysis of this work seeking to understand its insertion as a literary creation that fictionalizes the crime from the male point of view, in addition to understanding how it is constructed the narrative based on a collective memory related to masculinities that is inserted in the gender discussion proposed by the present study. In this way, the dissertation intends to carry out a study of the representation of the trans character, Gisberta Salce Júnior, and the construction of masculinities based on an analysis of teenage killers, highlighting issues of gender, marginality, transphobia and violence, when approaching the representations of the characters. Rafael Tiago, Samuel, Fábio, Nélon, Leandro and Grilo. To this end, the dissertation will use the considerations of Linda Hutcheon (1991), Márcio Seligmann-Silva (2022), Walter Benjamin (1987), Aleida Assmann (2011) etc. about issues relating to memory and representation studies, and Bourdieu (2002), Foucault (2013), Connell (2016) Bento (2015, 2017), among others, on gender issues linked to masculinity, transgenderity, power and marginality.

Keywords: Memory. Representation. Transgenderity. Masculinities. Afonso Reis Cabral.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA	24
2.1 A metaficção historiográfica como um caminho de memória em <i>Pão de Açúcar</i>	24
2.3 A virada mnemônica da historiografia subalterna: a memória dos <i>ex-cêntricos</i>	37
3 GISBERTA SALCE JÚNIOR: UM CASO DE MEMÓRIA INCORPORADA	45
3.1 Quando a identidade transcende o corpo: a representação trans em <i>Pão de Açúcar</i>	45
3.2 A experiência transexual segundo os <i>flashbacks</i> de Gisberta	64
4 SOB A ÓTICA DA DOMINAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DAS MASCULINIDADES EM PÃO DE AÇÚCAR	75
4.1 Homens “de verdade”: o poder da <i>masculinidade hegemônica</i> na memória e nas representações das masculinidades em <i>Pão de Açúcar</i>	76
4.2 Do poder à dominação: a representação da violência institucionalizada contra Gisberta	100
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Porto, Portugal, 2006. Um grupo de bombeiros resgatam do poço de um prédio abandonado do supermercado Pão de Açúcar o corpo de uma mulher trans espancada ao longo de vários dias por um grupo de adolescentes. A vítima, Gisberta Salce Júnior, brasileira, tinha quarenta e cinco anos, era toxicodependente, exercia a função de dançarina em boates, além de também ter trabalhado como prostituta. Gisberta foi espancada até a morte e deixada dentro da água que cobre parte do fosso no piso subterrâneo de um edifício inacabado. Apesar de possuir a nacionalidade brasileira, ela passou a residir na Europa desde a década de 1990, local escolhido por ela para escapar da perseguição e da transfobia que marca a cidade de São Paulo desde muito antes daquele tempo.

Após estabelecer-se no velho continente, Gisberta começou a trabalhar em boates e passou a adaptar-se à rotina noturna de trabalhos, chegando a mudar-se para Portugal em definitivo depois de uma estadia momentânea na França. No país lusitano, e, mais especificamente, na cidade do Porto, ela viveu por vinte e cinco anos e estabeleceu-se, definitivamente, como uma performista, além de entrar em contato com pessoas que faziam o consumo de drogas injetáveis, tornando-se assim usuária, até que, em um dado momento, foi diagnosticada com o vírus da imunodeficiência humana (HIV) e, consequentemente, teve de abandonar as casas de entretenimento adulto.

Na condição de mulher trans, imigrante, soropositiva e toxicodependente, Gisberta sofreu com o preconceito advindo das camadas hegemônicas sociais da cidade do Porto até o momento em que as jornadas de trabalho se tornaram insustentáveis, fazendo com que a brasileira não conseguisse mais exercer qualquer vínculo empregatício e, por falta de recursos financeiros, acabasse perdendo seus bens até chegar à condição de moradora de rua.

Diante disso, foi na busca desesperada de abrigo que Gisberta passou a habitar o que, naquela altura, era um edifício abandonado que funcionava como parque de estacionamento da famosa rede de supermercados Pão de Açúcar. O assassinato brutal sofrido por Gisberta ocorreu nas ruínas desse espaço. Segundo apuração de perícia policial, os adolescentes que a mataram eram alunos da Oficina de São José¹, costumavam andar de bicicleta em horários

¹ Antiga instituição de acolhimento e ensino católico para jovens órfãos em Portugal. Inaugurada em 1883 pelo padre Sebastião Vasconcelos, a Oficina de São José tinha os esforços voltados à acolhida de órfãos e crianças abandonadas, oriundas de famílias em situação de pobreza. Além disso, a instituição também passou a receber rapazes que receberam encaminhamento da Segurança Social, classificados como “pré-marginais” pela Justiça Portuguesa. Alguns anos após o *Caso Gisberta*, em meados de março de 2010, é decidido que a Oficina iria fechar suas portas, não somente pelo escândalo gerado após o crime de ódio transfóbico, como também por intensas

letivos e procuravam, sempre, alcançar o topo de grandes edifícios para ver a cidade do Porto de cima. Em uma de suas saídas, os assassinos chegaram ao edifício que abrigava a vítima e outros sem-teto, o que ocasionou o primeiro encontro entre os adolescentes e ela.

Nessa perspectiva, o que, inicialmente, foi uma mera ação do acaso, tornou-se uma sequência de visitas destinadas a conversas, amparos e, inclusive, trocas de atos afetivos. Todavia, e sem uma explicação concreta, logo os encontros transformariam-se em palco para uma violência praticada pelos adolescentes contra Gisberta que aumentou gradativamente ao longo dos dias, até chegar o momento em que os órfãos infratores a encontraram desacordada depois de alguns dias de violência e tortura sofridas. Em um dado momento, um dos assassinos teve a ideia de colocá-la num poço próximo à área do estacionamento onde ela viveu, no intuito principal de livrarem-se do corpo em uma espécie de “queima de arquivos”. Tempos após o assassinato, um dos adolescentes confessou o crime praticado às autoridades e confessaram o ocorrido. Após a confissão e o acionamento do Corpo de Bombeiros do Porto, teve origem à autópsia, sendo o crime de ódio transfóbico classificado, em um primeiro momento, como uma morte por afogamento.

Pelo fato de o crime ter sido realizado por um grupo de quatorze adolescentes órfãos infratores que tinham entre doze e dezesseis anos de idade, os menores foram, primeiramente, afastados da Oficina para, então, serem dirigidos à corte judicial portuguesa. Após a realização de julgamento por parte da Justiça Portuguesa, firmou-se que as penalizações aplicadas aos jovens infratores iriam variar de onze a treze meses de internamento nos centros de reabilitação para menores de idade, em regime aberto e semiaberto, além de ter sido constatado que o assassinato brutal de Gisberta fosse descrito, judicialmente, como uma “brincadeira de mau gosto”. Tamanho fato gerou, às vistas da sociedade civil e, principalmente, da comunidade LGBTQIA+ do Porto, uma forte inquietação e indignação devido à discrepância entre a ação cometida e a penalização aplicada. Após essa determinação judicial, começaram a ocorrer, na cidade do Porto, uma série de protestos que clamavam por uma reparação judicial para se equiparar à gravidade do assassinato ocorrido, uma vez que o período extremamente curto em reabilitação e a posterior liberdade era visto, frequentemente, como uma espécie de descaso provocado pelas autoridades portuguesas com relação ao crime de transfobia em si.

Segundo a repórter Catarina Marques Rodrigues (2016), em uma matéria feita dez anos após o assassinato brutal de Gisberta para o jornal *Observador*, o que aconteceu naquela altura continua longe de ser esclarecido. Segundo a matéria, houve relatos de cidadãos que afirmaram

denúncias sobre casos de maus tratos e, até mesmo, abusos sexuais a outros menores que estavam abrigados na instituição.

terem ouvido com frequência discussões com a vítima, somando isso ao fato de se tratar de uma mulher HIV positiva que apresentava uma saúde frágil, tornado-se, assim, uma espécie de “alvo fácil” para os assassinos. Essas informações retiradas da reportagem realizada por Rodrigues evocam uma memória relativa ao crime de ódio que perdura nas mentes dos cidadãos do Porto e que ficou conhecido, anos depois de se tornar público, como *O Caso Gisberta*. Um outro estudo que também é capaz de trabalhar a memória acerca desse crime de ódio foi realizado por Manaíra Aires Athayde. Intitulado *Quantas vidas tem Gisberta?* (2020), a pesquisa contém um mapeamento acerca dos muitos trabalhos artísticos inspirados na vida da mulher trans brasileira produzidos após o crime de ódio que sofrera, examinando a recepção desse delito pelo meio artístico, tanto em Portugal quanto no Brasil.

A pesquisadora estabeleceu, cronologicamente, a seguinte listagem de produções artísticas responsáveis por tornar a figura de Gisberta Salce Júnior um recorrente tema de diversos produtos culturais: documentário *Gisberta-Liberdade*, de Jó Bernardo e Jo Schedlbauer (2006); poema-livro *Indulgência Plenária*, de Alberto Pimenta (2007); música *Balada de Gisberta*, de Pedro Abrunhosa (2007); livro com reportagens jornalísticas *Meninos de Ninguém: o caso Gisberta e outras histórias*, de Ana Cristina Pereira (2009); romance *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron (2010); interpretação da música *Balada de Gisberta*, por Maria Bethânia (2010); peça de teatro *Gisberta*, de Eduardo Gaspar (2013); documentário *A Gis*, de Thiago Carvalhaes (2016); peça de teatro *Balada de Gisberta*, de Renato Andrade (2016); peça de teatro *Gisberta*, com Luis Lobianco (2017) como diretor e ator; romance *Pão de Açúcar*, de Afonso Reis Cabral (2018).

Ademais, ainda é importante fazer menção à ação nas ruas que ocorre, anualmente, no Mês do Orgulho LGBTQIA+ em Portugal chamada Marcha do Orgulho do Porto, marcada, principalmente, pelos protestos em favor de uma sociedade cada vez mais livre dos preconceitos contra a comunidade trans. É importante salientar, outrossim, que, em maio de 2024, a marcha citada anteriormente também contribuiu, em parceria com a Câmara Municipal do Porto, para a nomeação de uma rua da cidade como a “Rua Gisberta Salce Júnior”, uma forma de homenagear Gisberta quase duas décadas depois de seu brutal assassinato.

Com base nessa listagem, pode-se inferir que Gisberta Salce Júnior e o seu assassinato sofrido foram, com o passar dos anos, transformando-se em um símbolo de resistência e de luta contra a transfobia a partir da sua representação em diversas obras presentes no contexto artístico luso-brasileiro, articulando uma série de produções que, segundo Athayde, fizeram surgir várias inquietações acerca do processo de multiplicidade ficcional de Gisberta Salce, especialmente naquilo que tangem os pontos em comum que tratam algumas das características

dela e de seu processo de ficcionalização. Essa criação surge a partir do estabelecimento de uma “Gisberta mártir”, símbolo da comunidade trans contemporânea em Portugal e no Brasil. Desse modo, Athayde estabelece em seu estudo um questionamento que serve como o mote discursivo responsável por causar uma das inquietações que a levaram ao seu estudo:

Da música à literatura, do teatro ao cinema, quais são as “zonas de contato” na ficcionalização de Gisberta e os seus estratagemas estéticos para lidar com os escombros do real? Ou melhor dizendo, será que se observarmos música, poema, romances, filme e peças de teatro encontraremos alguns traços em comum na ficcionalização de Gisberta? E de que maneira as reconfigurações de uma realidade hipertextada tornam presente a atmosfera deste fim de década, início de século? (Athayde, 2020, p. 4).

No âmbito musical, por exemplo, em *Balada de Gisberta*, canção composta pelo músico português Pedro Abrunhosa (2010) e já interpretada, no Brasil, pela cantora Maria Bethânia, há a presença de um eu lírico feminino que parece estar perdida dentro de algumas queixas relacionadas à sua formação identitária. Essa sensação de deslocamento provocada pelo sentimento de estar perdida dentro de si pode ser observada nos seguintes trechos:

Perdi-me do nome,
Hoje podes chamar-me de tua,
Dancei em palácios,
Hoje danço na rua.
Vesti-me de sonhos,
Hoje visto as bermas da estrada,
De que serve voltar,
Quando se volta p’ró nada (Abrunhosa, 2010, s.p).

O verso que dá início à canção responsável por representar a vida de Gisberta almeja observar uma indagação presente no regresso à invisibilidade social transpassado no ato de “voltar p’ró nada”. Esse ato que aparece dentro de um movimento de retorno remete à questão da percepção desse corpo trans por parte de um público que o interpreta de modo a tornar explícito todo o processo de invisibilidade que a comunidade trans sofre quando é afastada da sociedade, uma vez que a voz poética relata um ciclo de vida que se baseia na ascensão à carreira de sucesso que, com o passar dos tempos, retorna ao seu estágio inicial.

Além disso, o questionamento “De que serve voltar/ Quando se volta p’ró nada”, presente nos versos, ganha um novo significado ao se pensarem os espaços ocupados por Gisberta como lugares que seriam capazes de fixar não somente ela, como também as outras pessoas que habitassem aqueles locais, no âmbito da desumanização, sempre estando, assim, destinadas a voltar para o nada toda vez que houver a tentativa de alcançar quaisquer espaços distintos daqueles já “programados” para abrigá-los. Os palácios e as ruas, portanto, tornam-se locais em que Gisberta tentou viver, mas que, paradoxalmente, ainda a fazem continuar na

margem, de modo que, independentemente do deslocamento feito, ela sempre voltaria para o nada, sendo assim, um ser excluído da sociedade.

Outra representação que chama a atenção encontra-se no livro-poema *Indulgência Plenária* (2015), do escritor português Alberto Pimenta. Nele, o poeta procura problematizar e denunciar toda a situação vivida por Gisberta logo no título de sua obra. Para que essa problematização se torne mais palpável, é preciso atentar-se à palavra “indulgência”, que, de acordo com alguns preceitos do cristianismo, pode ser considerada a remissão da pena temporal graças aos pecados que já foram perdoados, desde que o fiel esteja devidamente disposto e em condições, previamente traçadas pela igreja e o imaginário da autoridade divina, de receber o perdão. Dessa forma, quando se coloca em questão o caráter de plenária, além de eliminar a necessidade de pena temporal no purgatório, há uma espécie de devolução da alma ao estado de pureza obtido no dia do batismo.

Nessa perspectiva, pode-se observar a nuance crítica do poeta logo no título de sua obra, uma vez que há uma denúncia às penalizações dos adolescentes que praticaram o crime de ódio transfóbico, bem como os adolescentes, logo após assassinares Gisberta, receberem suas indulgências plenárias e fossem diretamente para o lugar que se conhecesse popularmente como o “céu”. O grito de indignação à violência e à transfobia é transpassado nas palavras de Pimenta desde antes mesmo do início de seu longo poema, afinal, por ser produzido e lançado pela primeira vez cerca de um ano após o *Caso Gisberta*, ainda havia demasiado silêncio por boa parte de uma sociedade lusitana que precisava despertar o olhar ao acontecido e engajar-se a ponto de não deixar Gisberta ser apenas mais uma de tantas pessoas que pertencem à comunidade e à identidade LGBTQIA+ tornar-se mera estatística com o passar dos tempos.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Poética do Encontro* (2020), Tiago Correia de Jesus examina questões sobre a representação testemunhal e a subalternidade no livro-poema de Alberto Pimenta. Durante sua investigação, o pesquisador examina a Gisberta que é criada através do olhar testemunhal de Alberto Pimenta de modo a entender o seu livro-poema como

[...] Um compilado de fragmentos que se realiza como se fosse uma tentativa de agregar as coletividades das quais Gisberta fazia parte, como se, articulando-as, pudesse tornar o seu testemunho mais próximo daquele que teria sido dado por quem viveu o evento e poderia testemunhar as “regras do jogo” e razões que implicaram para a sua existência. Isso torna *Indulgência Plenária* único, por sua tecelagem ser composta de uma impossibilidade assumida por um autor que não tem nada a dizer de quem biografa, somente das afeições que os tocam (Correia, 2020, p. 52).

Esse compilado de fragmentos responsável por denotar um lado testemunhal das coletividades integradas por Gisberta faz com que o autor, ao mesmo tempo, em uma relação também paradoxal, distancie-se e aproxime-se de quem de fato viveu o assassinato de Gisberta,

de modo que ao assumir uma tessitura criativa que se pauta na impossibilidade do autor, elaborando uma espécie de retrato testemunhal do assassinato que se baseia nas características que permeiam a mulher trans, seus assassinos e os ecos do assassinato dali em diante, Pimenta torna-se capaz de aproximar o seu eu lírico da cena de crime que marcou a sociedade portuguesa. Ao mesmo tempo, em algumas outras passagens de seu texto, o poeta distancia-se do crime ocorrido ao se colocar em uma visão que mais se aproxima da observação de todas as consequências que o delito provocado pelos adolescentes assassinos gerou na cidade do Porto tempos após a vida de Gisberta ser ceifada:

[...] Um dia seria inevitável
seres Tu a vítima afogada
nessa emotiva troca de silêncios e falas
que só falavam nas formas
que emprestavas à carne

tu foste um dos
conhecidos Hologramas perfeitos
da história

serás Sempre um testemunho
convicente
para colocar à vista
monumento aos tempos presentes
Esmalte
na derradeira cultura dessa cidade (Pimenta, 2015, pp. 80-81).

Percebe-se, no trecho do poema acima citado, que a posição da voz poética é indignada com relação ao crime de ódio que sofrera Gisberta. Ao relatar o assassinato da mulher trans como algo que “Um dia seria inevitável”, a voz lírica demonstra indignação com a realidade vivenciada por ela e pela comunidade trans, especialmente quando levam-se em consideração atravessamentos que levaram a mulher à condição de pessoa sem-teto, prisioneira dos adolescente assassinos, além de se tornar uma vítima, ou seja, um corpo vulnerável que, ao entrar em contato com um grupo social hegemônico, sofre com o preconceito e a transfobia que, gradativamente, transformam-se na violência responsável por assassiná-la.

Além disso, uma vez estipulado que Gisberta será sempre um testemunho, um esmalte cravado na sociedade do Porto, compreende-se que a descontinuação de sua vida causada pelo assassinato que sofrera poderia servir como algo que tentaria ajudar a sociedade portuguesa a aumentar a proteção da sua comunidade LGBTQIA+ através de uma série de medidas preventivas que passariam a ser adotadas dali em diante, com o intuito de, pouco a pouco, “limpar” as manchas do crime com um esmalte que o eu lírico afirma pintar permanentemente a cultura da cidade. Dessa maneira, Gisberta passaria a tornar-se um monumento, ainda segundo o trecho destacado do poema, um testemunho convincente de uma mártir que deixa um legado

de aprendizado para a sociedade portuguesa após o seu assassinato.

Pôde-se perceber, com base neste panorama inicial e nos exemplos analisados que, após seu assassinato, foram muitas as vezes em que Gisberta tornou-se pauta principal no campo das representações artísticas e ativistas ao redor do mundo. Sendo assim, sua memória tem sido construída a partir dos múltiplos objetos culturais produzidos em torno da sua figura. Nesse sentido, é possível perceber que a mulher trans foi observada a partir dos mais diferentes ângulos e, assim como o instrumento óptico do caleidoscópio, foi (re)configurada de várias maneiras distintas em diversas representações, sejam elas artísticas ou relativas ao ativismo político. Entre essas (re)configurações, está, como denominador comum, a memória, elemento fundamental para alcançar o referente principal e moldá-lo à maneira e intencionalidade desejada.

A partir desse pensamento, a presente dissertação almeja concentrar-se no estudo do Romance Português Contemporâneo que traz a memória do crime de ódio factual já citado anteriormente. Trata-se da obra *Pão de Açúcar* (2018), escrita por Afonso Reis Cabral. O romance vencedor do Prêmio Literário José Saramago de 2019 narra o assassinato de Gisberta sob a ótica masculina de seus assassinos. Nesse sentido, a narrativa, escrita dez anos após o assassinato de Gisberta e publicada em 2018, foi responsável por ficcionalizar um caso que, ainda segundo Catarina Marques Rodrigues, se sabe apenas “[...] o princípio e conhece-se o fim. Não se conhece o meio” (2016, s.p). Dessa forma, não somente Gisberta, mas também os adolescentes infratores ganharam, através da criação literária de Afonso Reis Cabral, uma representação em forma de romance capaz de transitar entre tipos de memória para alcançar uma produção que pode ser lida como uma recriação do crime de ódio factual diante da ótica masculina.

Ao escrever a narrativa, Afonso opta por utilizar um dos adolescentes infratores como o narrador autodiegético do romance, deixando isso claro em um fragmento anterior à narrativa, intitulado *Nota Antes*. Na dita nota, há uma tentativa de apresentação, ou até mesmo um “alerta”, pacto ficcional estabelecido com o leitor do romance, em que Afonso Reis Cabral narra uma suposta conversa que teve com um dos menores infratores anos depois do *Caso Gisberta*. Na tentativa de buscar uma inspiração à escrita de um novo romance, o escritor conta sobre um encontro que teve com Rafael Tiago, um rapaz um pouco mais velho do que ele, que tinha uma história de seu passado para repassá-lo, sendo ela descrita pelo autor, logo após o primeiro contato, como “a colisão de mundos em perigo, o conflito dos intervenientes com ele no centro, a problematização do corpo, as consequências da miséria, [...] o equilíbrio entre o desespero e a esperança” (Cabral, 2018, p. 10).

Após decidir que aquela história seria o tema de seu novo romance, Cabral afirma, ainda na nota, escolher contar a narrativa que seguirá a partir de um olhar similar ao seu, principalmente no que toca uma visão masculina do mundo, utilizando recursos metalinguísticos para colocar Rafael Tiago como o narrador da história. Tem-se, aqui, uma estratégia narrativa de Cabral com os possíveis leitores de seu romance. Ao fazer uso de uma nota prévia à narrativa como um texto que tenta dar mais veracidade a uma história que, por si só, já contém aspectos verídicos (do ponto de vista do crime factual), Cabral faz uso de uma estratégia literária para pactuar com o leitor e isentar-se de qualquer sentimento de culpa proveniente da (re)escrita do caso a partir do olhar de quem comete o crime. O escritor que é procurado para fazer o seu trabalho, escrever, utiliza de uma história de violência que passou a se tornar pauta social para contar uma história que se instaurou na memória da população do Porto e que é lembrada por conta da brutalidade que adjetiva o acontecimento.

Li o processo judicial sem parar, como se dissesse respeito a alguém próximo. Fatos provados, ponto 10º em diante, o espaço “úmido e inóspito, onde quase ninguém passa”; pontos 23º a 94º, resumo da semana de 15 a 22 de fevereiro; frases como “estado de enfermidade agravado”, e íntimas como “queria um cigarro e paz” ou “chegando inclusivamente a confeccionar-lhe refeições no local”. Estudei a imprensa que explodiu por essa altura. Doze anos depois, ainda produz uma ou duas peças sobre o assunto. [...] Mais importante, meti-me ao trabalho de campo sem o qual um livro como este não se escreve: forcei a entrada no cenário principal, entrevistei amigos e conhecidos daquela gente, consultei o boletim meteorológico do Instituto Português do Mar e da Atmosfera relativo ao mês em causa, fui aos bares e abordei pessoas em cafés, pelas sete e meia da manhã. Depois baralhei com ficção, que é como se faz um romance (Cabral, 2018, pp. 9-10).

É com base nessa perspectiva inicial que surgiram algumas das motivações da presente dissertação. Em primeiro plano, o estudo proposto busca investigar de que forma a memória, enquanto artefato histórico responsável por garantir a manutenção cultural dos povos, é capaz de influenciar as representações de gênero de *Pão de Açúcar*, com um destaque significativo às representações das masculinidades que ali aparecem. Esta dissertação, à vista disso, terá seu enfoque na memória e em como esse traço eminentemente humano consegue ser transpassado e utilizado na literatura. Memória de um caso criminal factual, memória dos lugares, memória dos corpos transgênero e cisgênero, memória das masculinidades, feminilidades e transgeneridades.

Essa investigação é um desdobramento de uma pesquisa que foi iniciada a partir de um trabalho de conclusão de curso intitulado *A representação do outro-marginal em Pão de Açúcar* (2022), na Universidade de Pernambuco, capaz de possibilitar uma pesquisa sobre a experiência da alteridade na Literatura, que possui uma forte relação com o conceito de representação e,

consequentemente, com o conceito de memória. Ao realizar a leitura de *Pão de Açúcar*, ficou perceptível o desejo de Afonso Reis Cabral em querer criar uma emulação da memória acerca do crime ocorrido no Porto. Porém, durante os caminhos da leitura, surgiram os seguintes questionamentos: como seria expressa a emulação de memória dentro do romance? Qual memória ele estaria trazendo através da narrativa? Como o autor utiliza a memória dos corpos transgênero e cisgênero para dentro da sua escrita? O fato do autor fazer uso da memória relativa à violência para contar, em seu romance, o assassinato a partir da ótica masculina será o fio condutor do trabalho proposto.

Durante entrevista concedida, no ano de 2021, ao canal do YouTube da Biblioteca Mário de Andrade, o autor havia respondido vários questionamentos sobre o processo de escrita do seu romance. Dentre eles, quando perguntado sobre o motivo que o levou a contar essa história pelo viés masculino, Afonso Reis Cabral informou que é ciente das recentes problemáticas envolvendo a questão do lugar de fala e, tendo em vista que o autor já havia estudado bastante o caso e as produções artísticas posteriores a ele, decidiu narrar a história pelo viés de quem praticou o crime para não somente “driblar” as questões anteriores, como também ser o primeiro a contar o *Caso Gisberta* a partir de outras lentes, explorando um outro olhar para a situação.

O interesse, portanto, da presente dissertação irá perpassar pela exploração da memória em diferentes nuances da narrativa de Cabral. Nesse viés, optou-se por dividir o estudo em capítulos que irão abordar, justamente, a memória e a discussão de gênero em diferentes contextos de estudo. Como já dito anteriormente, serão elas os fios condutores de toda a pesquisa.

Sendo assim, o capítulo responsável por dar início às discussões teóricas e literárias, cujo título é *Entre história, memória e literatura*, almejará, em um primeiro momento, tecer uma análise acerca dos aspectos gerais de *Pão de Açúcar*, na tentativa de ligar o romance a uma chave de leitura que irá amparar as discussões seguintes. Para isso, essa discussão estará embasada na fortuna crítica de teóricos como Hayden White (1994), Linda Hutcheon (1991), Aleida Assmann (2011), Márcio Seligmann-Silva (2022), entre outros, para tentar estabelecer, posteriormente, uma ligação dos conceitos teóricos abordados às estratégias literárias utilizadas por Afonso Reis Cabral no processo de criação de sua narrativa.

Após uma inspeção teórica inicial, o capítulo dois, intitulado *Gisberta Salce Júnior: um caso de memória incorporada*, ficará responsável por abrigar discussões acerca das leituras de memória que podem ser feitas acerca do corpo transgênero e da identidade trans, objetivando-se traçar um panorama entre interseccionalidades de gênero que, apesar de circunscritas em si,

são diferentes. Portanto, a pesquisa tentará compreender, através de uma discussão amparada nos conceitos de memória e gênero, como Gisberta Salce Júnior é vista e representada em *Pão de Açúcar*, não deixando de lado os atravessamentos e encontros com uma série de intersecções discriminativas e mecanismos de dominação e opressão que a afetaram ao longo de toda a narrativa.

O capítulo final, denominado *Sob a ótica da dominação: a representação das masculinidades em Pão de Açúcar*, partirá para uma análise mais aprofundada sobre os personagens masculinos do romance. Através da presente dissertação, será feita a leitura das relações de violência que permeiam a personagem transgênero e cada um dos personagens cisgêneros masculinos que cometem o crime de ódio transfóbico e podem se enquadrar como tipos diferentes de masculinidades já investigadas pelos Estudos Culturais e pelos Estudos de Gênero. Nessa perspectiva, o atual estudo buscará compreender de que forma a memória dos corpos generificados consegue ecoar nas representações masculinas do romance, sendo assim necessário trazer o aparato teórico-metodológico de Berenice Bento (2015, 2019) para trazer apontamentos necessários à discussão das relações de gênero presentes em *Pão de Açúcar*, além de outros teóricos que se encontram imersos nos estudos das masculinidades, como é o caso de Pierre Bourdieu (2002), Elisabeth Badinter (1992), Michael Kimmel (1994), Raewyn Connell (1987, 1995, 2016) etc.

Em suma, pretende-se evidenciar de que forma a memória é capaz de influenciar na manutenção dos comportamentos culturais humanos, funcionando para garantir algumas das relações de poder expressas nas masculinidades do romance português, de modo que, ao atrelar as representações masculinas feitas por Afonso Reis Cabral às questões de gênero, perceber-se-á que ele consegue colocar os adolescentes assassinos no centro da narrativa, além de expor questões de masculinidade, tema central de sua narrativa, no intuito de representar uma memória coletiva hegemônica que é marcada por atravessamentos de violência e opressão com relação à personagem trans do romance.

2 ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E ESCRITA

Neste capítulo faz-se um percurso conceitual sobre as noções de memória que serão fundamentais para analisar, teoricamente, o romance *Pão de Açúcar*. Dessa maneira, procura-se entender a narrativa de Cabral a partir de concepções mnemônicas que ajudarão a analisar a questão das representações dos adolescentes assassinos e de Gisberta, que são investigados como partes integrantes de dois tipos de memórias coletivas em uma ficção responsável por ficcionalizar o crime ocorrido na cidade do Porto em 2006 diante da ótica masculina. No primeiro tópico, busca-se fazer uma análise que interligue *Pão de Açúcar* às características de escrita da metaficção historiográfica, além de inserir o romance na chave analítica da Pós-modernidade e, de modo conciso, situá-lo dentro do contexto de produção do Romance Português Contemporâneo.

Em seguida, faz-se uma análise da questão da virada mnemônica e do erguimento de outras acepções que não somente tangenciam os conceitos de memória anteriormente abordado, como também são úteis para denotar os traços de memória das representações subalternas no romance aqui analisado.

2.1 A metaficção historiográfica como um caminho de memória em *Pão de Açúcar*

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável.

Hayden White, *Trópicos do Discurso* (1994, p. 115).

O embate entre historiadores e literatos estudado por Hayden White é interessante para se estabelecer um ponto de início da discussão proposta neste capítulo que segue. Segundo o historiador, as narrativas históricas podem ser compreendidas não somente como uma espécie de reprodução dos eventos passados, por meio da memória, em um dado momento, mas também por “[...] um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária” (White, 1994, p. 105). A partir dessa linha de pensamento, pode-se captar que as narrativas históricas terão estruturas de enredo que contarão com o auxílio da memória para fazer com que os leitores fiquem familiarizados com os acontecimentos ali narrados, e essa escolha é compreendida por White como uma espécie de ação literária criadora de sentido.

Ora, se as narrativas históricas produzem sentidos a partir de *tropos* literários que não somente estão presentes, mas preenchem as lacunas deixadas pelo discurso da historiografia oficial, é natural pensar que são esses mesmos *tropos* os responsáveis pela acentuação do caráter literário da história. O aspecto de maleabilidade que pode ser atribuído a esse discurso histórico em si é decorrente da experiência complexa em revelar, nas narrativas históricas e mnemônicas, a existência de ficção no meio das verdades que a história pretende denotar. Acerca disso, acentua Hayden White:

[...] Isto implica que toda narrativa não é simplesmente um registro “do que aconteceu” na transição de um estado de coisas para outro, mas uma redescritção progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo no final. Nisto consiste o “ponto médio de todas as narrativas” (White, 1994, p. 115).

Ao avançar e trazer ao presente debate à obra *Pão de Açúcar*, pode-se compreender uma aproximação entre o que escreveu Afonso Reis Cabral na *Nota Antes* da narrativa e o exercício que os historiadores praticavam. A partir de estudos sobre o *Caso Gisberta* para a elaboração de um romance que fosse capaz de (re)criar o assassinato de acordo com a ótica masculina, Cabral buscou, em um passado não tão distante do seu, a apuração dos fatos para transpassar as “verdades históricas” tais quais existiam nas reportagens jornalísticas, nos documentários e nas demais produções que tratavam do crime de ódio transfóbico ocorrido em 2006.

Para isso, ele fez uso do recurso da memória adotada através do agrupamento dos fatos da forma que ocorreram e em sua linearidade temporal. Além disso, com base na já citada entrevista ao canal do *YouTube* Biblioteca Mário de Andrade, Afonso Reis Cabral optou por apurar recordações de pessoas que conheciam e conviveram com Gisberta, entrevistando-as e fazendo com que fossem anexadas às memórias factuais que ele já tinha em mãos traços afetivos baseados em depoimentos de pessoas que a conheciam, no intuito de incrementar o seu processo de criação literária da Gisberta personagem. Isso fica evidente com base no seguinte trecho de sua entrevista:

[...] O que eu queria era, a partir do caso real, transformá-lo e adaptá-lo a um romance e, portanto, criar personagens [...]. Tinha que estudar a vida da Gisberta, tentar entrar na pele dela, coisa que pra mim era difícil, era realmente um esforço de pensar a outra pessoa, e, depois desse esforço feito, sentia que tinha que haver espaço para a ficção (Biblioteca Mário de Andrade, 2021).

Naquilo que tange esse processo, o autor apegou-se à versão subjetiva de “verdades” dadas pelas pessoas entrevistadas, que resgataram a memória relativa ao crime de ódio, sem deixar de lado uma reflexão proposta pelo questionamento das verdades históricas que foram

encontradas nos fatos tidos como inquestionáveis apurados pelo escritor, como é o caso da decupagem do caso jurídico e recortes de reportagens jornalísticas, por exemplo. Em suma, o que se tornou possível de compreender foi o fato de Afonso Reis Cabral encontrar-se no pêndulo entre narrativas que necessitam da memória de um mesmo fato histórico, sendo cada uma delas comprometida, em maior ou menor grau, com a verossimilhança e com a memória que seria, por ele, embutida de ficção. Nesse sentido, Cabral almejou reunir várias abordagens para construir a personagem Gisberta, sendo elas tanto ligadas aos fatos documentados quanto aos depoimentos de pessoas que conheciam e até conviveram com ela.

Ao mesmo tempo em que se aproxima dos historiadores para colher fatos históricos sobre o caso, Cabral constrói a ficção a partir da metaficção historiográfica, gênero narrativo importante para o presente estudo que denota romances que mostrem as versões de fatos que, por sua vez, tornam explícito que não há, tanto no material histórico quanto no material ficcional, uma noção de verdade que possa ser seguida. Em seu estudo *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon é capaz de analisar as discussões que permeiam os meios histórico e literário na tentativa de estabelecer formas e temas das narrativas pós-modernas. Neste nicho, a autora traz considerações iniciais que auxiliam na compreensão das acepções literárias e históricas em momentos anteriores ao do processo de institucionalização da história:

No século XIX, pelo menos antes do advento da “história científica” de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber [...]. Entretanto, é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças.

[...] Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta (Hutcheon, 1991, pp. 141-142).

Dessa maneira, ao atrelar o que propunha Hutcheon à visão de Hayden White, que concebe a história como um discurso a partir de narrativas marcadas por uma série de eventos passados com suas respectivas lacunas propiciadas pela ausência de memória que as preenchem, pode-se chegar à afirmação inicial de que o romance *Pão de Açúcar* está inclinado aos moldes narrativos da metaficção historiográfica. Para que a afirmativa seja provada e que se alcance um denominador comum, é dever do presente estudo elucidar algumas questões acerca da definição de formas de criação literária que utilizam dos recursos da memória para, então, tentar ligá-las à produção de Afonso Reis Cabral de modo que, enfim, seja possível

encontrar um norte teórico à presente análise.

Como é dito em *Espaços da Recordação*, de Aleida Assmann (2011), não são apenas os indivíduos que elaboram uma memória para si no objetivo de tecer identidades próprias e conquistar uma legitimação em seu discurso, o mesmo ocorre com as culturas. O ato de recordar nos traz, implicitamente, o ato de memorizar. Uma vez que se compreende a necessidade de construir memórias dentro das histórias tidas como oficiais para suprir a capacidade humana de naturalmente voltar-se para os instantes, os seres são, também, capazes de iniciar uma investigação que justifique as dificuldades presentes no processo de memorizar, um ato que se tornou eminentemente falho no processo de aprendizagem da mente humana.

Para o crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2022), os estudos sobre a arte da memória ocorrem sempre em conjunto com a noção de seu contrário, o esquecimento, sendo abarcados desde os primórdios da geografia mítica presente na Grécia Antiga e estendidos até a contemporaneidade. Durante o período helenístico, havia um mito que tratava de dois rios paralelos em suas nascentes que, em um dado momento, cruzavam-se nos limites do *Hades* (em outras palavras, do submundo), sendo eles o *Lete*, rio do esquecimento, e *Mnemosyne*, o rio da recordação. Tamanha lenda conta que aquele que bebesse das águas do primeiro rio seria capaz de esquecer de sua existência, enquanto quem se hidratasse a partir dos líquidos contidos no segundo rio conseguiria lembrar-se de absolutamente tudo, alçando o patamar da onisciência.

Essa história mitológica é importante para evocar as características fulcrais sobre os estudos da memória que ali seguiriam e seriam desenvolvidos posteriormente. Em primeiro plano, o mito responsável por afirmar algo sobre a memória que já se pensava no mundo grego: toda sociedade é atravessada por questões que rondam os fatos históricos que devem ser recordados e esquecidos. Os pecadores que entravam em contato com o além-vida no *Hades* bebiam das águas do *Lete* no intuito de apagarem da memória seus delitos cometidos em vidas anteriores e reencarnarem após esquecerem suas existências, mas também apresentavam certas dubiedades ao desejarem, quase que na mesma proporção, guardar, na memória, os momentos de glória que tiveram, conjuntamente, em vida. Nesse contexto, a mitologia grega confere sentido às práticas memorialísticas que marcam os seres humanos e a sua relação com os atos de recordar e esquecer, respectivamente. Percebe-se, nesse sentido, que os seres humanos estão constantemente envolvidos em um jogo marcado pela recordação e pelo esquecimento proporcionado pela memória.

Para Assmann, o armazenamento de informações é, em sua finalidade mais importante, uma função especial da memória humana, utilizado principalmente para decorar os mais variados conhecimentos, tendo como exemplo poesias, fórmulas, dados históricos, textos

litúrgicos etc. Nesse sentido, a mnemotécnica, ou memória como *ars*, é, em uma perspectiva de pensamento comparada aos estudos de Seligmann-Silva, uma firme compreensão e memorização da matéria e das palavras. De modo a elucidar o concebimento da memória como *ars*, o autor anônimo do *Tratado Ad Herennium* explica a ferramenta procedimental da mnemotécnica da seguinte maneira:

Assim como quem conhece as letras do alfabeto é capaz de escrever o que lhe é ditado e ler em voz alta o que escreveu, quem tiver aprendido a mnemotécnica será capaz de colocar nos lugares o que ouviu e, recorrendo a eles, pronunciar de memória. Os lugares assemelham-se muito a tábuas de cera ou rolos de papiro; a imagens, a letras; à disposição e a colocação das imagens, à escrita; à pronúncia, à leitura. Devemos, então, se desejarmos lembrar muitas coisas, preparar muitos lugares, para neles colocar muitas imagens (Retórica a Herênio III, 1949, p. 30).

Há, ainda nos estudos de Assmann, concepções relacionadas à memória ligada à recordação e à identidade. A memória enquanto potência (*vis*) traz consigo um tipo diferente de armazenamento das informações, uma vez que ela está conectada às configurações culturais da recordação, eternização, rememoração, remissão e, até mesmo, projeção, aspectos que a mnemotécnica clássica se isenta de abordar.

A recordação para a memória como *vis* possui um valor diferente daquele abordado na memória como *ars*, dado que esse ato se relaciona com o vigor emergido a partir do momento em que se entende a memória não como um recipiente protetor, mas como uma espécie de força imanente inata humana, uma energia com funcionamento próprio. A memória como *vis* é, portanto, evocada através de uma recuperação das experiências pessoais, e ocorre de forma reconstrutiva por meio de uma recordação que parte do presente e arremete-se, de maneira inevitável, para uma deformação seguida da renovação daquilo que é lembrado até o momento da sua recuperação. Ainda segundo a autora, o ato da recordação ocorre, também na perspectiva da memória como *vis*, dentro do tempo em si que, neste caso, participa de moto ativo em todo o processo. Assmann torna clara a discrepância entre esses dois tipos de memória ao discernir que:

A diferenciação entre memória como “arte” e memória como “potência” retorna a duas diferentes tradições discursivas da Antiguidade. No contexto da retórica romana, a memória é tida como um de cinco passos procedimentais: *inventio*, *dispositivo*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. Paralelamente, há o discurso psicológico que compreende a memória como “potência”, uma *ingenita virtus* com significado antropológico central e localizada no conjunto de três dons mentais: fantasia, razão e memória (Assmann, 2011, p. 34).

Diante dessa perspectiva, outro autor importante que pode ajudar a compreender a memória em escritas que remontam passados mais individuais e memórias dos sujeitos que habitam esses passados na tentativa de questionamento/problematização da história oficial

(Assmann, 2011), além de diferenciá-la da produção histórica das demais áreas do conhecimento, é Michel de Certeau, cujo estudo intitulado *A Escrita da História* (1982) é responsável por auxiliar o entendimento da evolução vivenciada pelo processo de escrita histórica no Ocidente a partir de uma genealogia encarregada de compreender qual o lugar ocupado pela escrita da história no processo de construção do conhecimento.

Para Certeau, todo ato de escrita é marcado pelo ato colonizador. Nesse sentido, ao alinhar essa perspectiva ao conceito de alteridade, com o auxílio do *Dicionário Filosófico* de Abbagnano (2003), torna-se possível observar que se o papel do escritor consiste em falar no lugar do outro (em uma experiência de alteridade), esse significado passa a ganhar uma nova conotação ao ser comparado com a visão proposta pelo historiador francês, uma vez que ao falar no lugar do outro através da escrita, estaria esse escritor fadado a silenciar alguns dos aspectos presentes tanto na voz como na narrativa desse outro, estabelecendo, assim, um ato que pode ser tanto revelador quanto colonizador.

Tamanha acepção associa-se à definição proposta por Certeau, que entende a função da historiografia a partir de sua relação com o lugar socioeconômico e institucional que a origina. Diante dessa origem, percebe-se que as formas de escrita podem variar de acordo com o saber específico que se pretende passar à frente, atrelado à finalidade e à especificidade desse mesmo saber quando comparado a outras formas do conhecimento e do fazer historiográfico.

Logo, para compreender, minuciosamente, as escritas que recuperam o imaginário de sujeitos individuais, é necessário analisar a esteira de pensamento firmada por Certeau no intuito de enxergar, com mais clareza, o que cada autor/historiador pretende concretizar, por meio da sua escrita da história, a partir da sua intencionalidade que, por sua vez, advém de um *locus* de produção e de suas respectivas características escritas. Diante da linha de pensamento até aqui estabelecida, torna-se natural pensar em algumas indagações propostas por Certeau que são capazes de ecoar na presente análise: desde o questionamento sobre qual história fazem os historiadores aos escreverem, até a preocupação em para quem essa história possa ser escrita, muito se especula acerca do produto por eles produzido no âmbito do fazer historiográfico e das perpetuações mnemônicas projetadas às futuras gerações.

Para colocar as discussões teóricas de White e Certeau à prática, observa-se a entrevista que Afonso Reis Cabral concebeu no ano de 2021 para o canal do *YouTube* da *Biblioteca Mário de Andrade*, na qual ele analisou a sua suposta conversa com o narrador de *Pão de Açúcar*, Rafael Tiago, como também buscou levar o leitor a induzir uma “ficção antes da ficção” durante a leitura da já mencionada *Nota Antes*, justificando sua atitude ao afirmar que encontrara dificuldades para tecer uma boa escrita na perspectiva de um rapaz órfão e de baixa

escolaridade. Para o público que desconheça o *Caso Gisberta* e faça a leitura da obra, a *Nota Antes* pode ser um tanto confusa em uma primeira leitura, porém, é justamente neste momento “pré-narrativa” em que Rafael Tiago ofertou a sua descrição de uma história digna de romance, descrita pelo próprio autor, durante a conversa, como a colisão de dois mundos em perigo. Nesse sentido e em uma perspectiva whiteniana de pensar a metaficção historiográfica, pode-se observar o autor de *Pão de Açúcar* como um fabricante das chamadas *ficções verbais* cunhadas por White em seu estudo. Para o autor

Há, porém, um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só têm concedido uma atenção momentânea. Essa questão diz respeito ao status da narrativa histórica, considerada exclusivamente como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos. [...] De um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências. (White, 1994, p. 98).

Tratam-se, portanto, nos ditos de White em confluência com a *Nota Antes* do *Pão de Açúcar*, das lacunas deixadas pelo caso factual que levam o escritor a ter um papel de preenchedor, utilizando-se de artefatos literários, tanto de estrutura, quanto de enredo, para preencher os lapsos deixados pela realidade. Nesse viés, cumpre-se, então, o aspecto ficcional e o aspecto temático que, segundo White, a metaficção historiográfica carrega consigo.

O pacto ficcional estabelecido por Afonso Reis Cabral se estende pois é a partir do momento em que o autor toma conhecimento do caso factual, no ano de 2016, que, ainda segundo ele na entrevista concedida, acontecem as leituras dos processos judiciais, as entrevistas aos conhecidos de Gisberta, a entrada no cenário “húmido, escuro e inóspito, onde quase ninguém passa” (Cabral, 2018, p. 10) do edifício abandonado da rede de supermercados Pão de Açúcar e o ato de ficcionalizar para se fazer o romance. A partir disso, Cabral faz uso de documentos históricos acerca do *Caso Gisberta* para dar mais profundidade à sua criação literária. Sobre a questão dos documentos factuais, Hayden White aponta o seguinte:

Os documentos históricos não são menos opacos do que os textos estudados pelo crítico literário. Tampouco é mais acessível o mundo figurado por esses documentos. Um não é mais dado do que o outro. De fato, a opacidade do mundo figurada nos documentos históricos é, se é lícito falar de opacidade, aumentada pela produção de narrativas históricas. (White, 1994, p. 106).

Adiante, Afonso Reis Cabral afirma, na entrevista, escolher contar a narrativa a partir de um olhar similar ao seu, principalmente no que toca uma visão masculina hegemônica do mundo, utilizando recursos metalinguísticos para colocar Rafael Tiago como narrador da história. Dessa maneira, a *Nota Antes* expressa, para os leitores atentos ao caso factual, uma

isenção de qualquer responsabilidade e culpabilidade por parte de Cabral com relação ao crime e à violência que marcam a narrativa, uma vez que a história a ser contada dali em diante será passada pelas vistas de um dos agressores, um rapaz manchado permanentemente pelo crime que cometeu, e que, mesmo com uma eventual afeição ao personagem provocada pelo fazer literário do autor, terá, segundo Cabral, apenas a morte como livramento das metafóricas “tatuagens do óleo” (Cabral, 2018, p. 11) que obteve ao manchar sua vida graças ao crime de ódio exercido. De acordo com o pensamento de Hayden White, é através do modo de configuração dos eventos históricos que se poderá conhecer a estrutura de enredo que o autor escolhe a fim de atribuir sentido à história que se conta, de modo que

As narrativas históricas são não apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. Uma narrativa histórica é não só uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária (White, 1994, p. 105).

É fato que o *Caso Gisberta* se tornou tema de diversos produtos culturais ao longo dos anos, como visto anteriormente. Ao adotar o romance de Afonso Reis Cabral como um desses produtos culturais, considera-se que a realidade vista nas reportagens acerca do crime repete-se no texto, tornando-se um signo, pois a sua dita inclusão textual não se esgota em si, sendo o romance de Cabral aquilo que se pode chamar, em pensamento análogo ao historiador Paul Veyne, em *Como se escreve a História* (1998), de uma narrativa de acontecimentos.

É através da criação literária pautada, paradoxalmente, nos pontos factuais que estavam disponíveis sobre o caso, que Afonso Reis Cabral teve a força necessária para abordar a história e criar a narrativa de seu romance, enquadrando-se, assim, nos quesitos da metaficção historiográfica. Essa operação literária através da função representativa da imaginação histórica auxilia o autor a compreender o mundo por meio de elementos que são da literatura e estão dispostos na cultura. Neste sentido, o aspecto fictício da narrativa histórica examinada até aqui é exposto graças a escolha, por parte de Cabral, de uma estrutura de enredo que privilegiasse a temática principal de seu romance: as masculinidades. Assim, estaria cumprido não somente o princípio de familiarizar os leitores com os acontecimentos históricos que rondam o romance, como também dar o sentido que o autor planeja a eles. Isso é, de acordo com a esteira de pensamento whiteniana, uma operação literária criadora de sentido.

Essa expressão de escrita liga-se à perspectiva geral dos escritos de Certeau, que nascem de uma preocupação em entender a articulação do discurso histórico e mnemônico com as

representações do real que ele almeja alcançar. A relação entre o saber histórico com o passado que ele busca representar em muito se assemelha à responsabilidade de recuperar, neste mesmo passado, a condição de sujeitos mais exteriores aos grandes marcos históricos da humanidade. O discurso histórico presente na metaficção historiográfica busca representar um passado em um presente, materializando os significados trazidos pelo mesmo passado no intuito de produzir a operação literária criadora de sentido. Logo, ao assumir que essas representações nascem de uma perspectiva do presente, entende-se a operação historiográfica a partir de uma forma de encontrar, no dito presente, um sentido mnemônico para um passado histórico que se foi.

Nessa perspectiva, *Pão de Açúcar* é lido, na presente dissertação, de acordo com as lentes de análise da metaficção historiográfica, uma vez que ele trata de uma reestruturação mnemônica de um crime e faz contato com uma certa quantidade de textos históricos do campo jornalístico, questionando as noções de verdade histórica propostas tempos após o assassinato de Gisberta. Ao resgatar a memória de um delito ocorrido contra uma mulher transgênero, sem-teto e soropositiva, Afonso Reis Cabral nos traz, em *Pão de Açúcar*, uma perspectiva de representação que não somente concebe a memória das relações entre seres subalternos que representam duas memórias coletivas, sendo uma delas ligada às masculinidades e a outra à transgeneridade, mas também remete a uma materialização de um evento canônico à comunidade LGBTQIA+ do Porto sem recorrer, necessariamente, a um marco histórico efetivamente firmado pela historiografia oficial.

Diante do exposto, é viável confirmar uma relação concreta entre *Pão de Açúcar* e a metaficção historiográfica, uma vez que os aspectos presentes nos modelos de escrita deste romance enquanto gênero narrativo como um todo seriam capazes de se enquadrar nos pontos examinados por White acerca da utilização de desdobramentos da história como artifícios para a criação literária. Além disso, no estudo *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX* (1992), o teórico traz à tona uma análise profunda do trabalho histórico e literário que toma essas duas noções como produtos de um discurso. Para ele, a escrita da história ocorre com o auxílio de modos/modelos estéticos e estilísticos literários porque, de fato, há uma seletividade presente na maneira em que se escreve a dita história. É feita, pelo autor, ao longo da introdução de seu texto, uma equiparação das matérias presentes nos fundamentos da história e da literatura. Isso fica claro no momento em que Hayden White expõe alguns dos modelos, baseados em formas literárias, que auxiliam na escrita da história:

Começo por distinguir os seguintes níveis de conceptualização na obra histórica: 1) crônica; 2) estória; 3) modo de elaboração de enredo; 4) modo de argumentação; e 5) modo de implicação ideológica. Entendo que a “crônica” e a “estória” remetem a “elementos primitivos” do relato histórico, mas ambas representam processos de

seleção e arranjo de dados extraídos do registro histórico não processado no interesse de tornar esse registro mais compreensível para um público de determinado tipo. Assim concebida, a obra histórica representa uma tentativa de mediação entre o que eu chamarei de campo histórico, o registro histórico não processado, outros relatos históricos e um público (White, 1992, p. 21).

Pode-se observar que a distinção de níveis propostas por Hayden White vai denotar o já comentado aspecto de seletividade presente no fazer histórico. Ao classificar a conceitualização da obra histórica a partir das acepções de crônica, estória, modo de elaboração de enredo, modo argumentativo e modo de implicação ideológica, White deixa clara a parcialidade presente nos autores, de modo que ao utilizar de artefatos de construção escrita tipicamente literários, o historiador toma partido e direciona o leitor de sua história para uma forma de leitura do passado histórico por ele projetada. Logo, a metaficção historiográfica surge, nesse sentido, como um gênero narrativo que vai utilizar desses aspectos parciais da história e problematizá-los em diferentes níveis, como fez Afonso Reis Cabral durante a escrita de *Pão de Açúcar*.

Como já brevemente observado em momento anterior, a metaficção historiográfica é analisada por Linda Hutcheon, sendo vista como o gênero narrativo que possui como aspecto principal a apropriação de acontecimentos tidos como históricos na intenção de problematizar os fatos e as verdades estabelecidas pelo aparelho da memória que confere uma linearidade progressista à historiografia oficial. Ela atrela as discussões à perspectiva da Pós-modernidade dentro de um processo autorreflexivo causado pelo questionamento daquilo que, por muito tempo, foi classificado pelos sistemas de dominação e opressão como inquestionável. No capítulo sete de seu estudo sobre o pós-modernismo, Hutcheon relata que a metaficção historiográfica possui, no âmago de sua criação, uma aproximação com questões relativas à literatura e à história em seus períodos pós-institucionalizados:

Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo [...].

[...] Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta (Hutcheon, 1991, pp. 141-142).

Nota-se, na passagem aqui destacada, que apesar de haver um consenso de que tanto escrita da ficção quanto a escrita da história partem das noções de verossimilhança, a metaficção historiográfica é fundada na distinção entre as estruturas delas e na contradição irresoluta em que há uma sugestão de que verdade e ficção não devam ser os pontos que iniciarão a discussão

sobre esse gênero narrativo, mas sim a acepção que baseia-se na existência de “verdades” explicitamente pluralizadas e que, desse modo, não devam em tempo algum serem definidas como algo uno, homogêneo.

As estruturas contrariadas pela metaficção historiográfica são o que dá vazão ao pensamento de Hutcheon ao afirmar que este gênero problematiza o conhecimento histórico pautado na memória exaltada pela historiografia oficial. A construção de pensamento crítico acerca da metaficção historiográfica torna-se explícita a partir do seguinte trecho destacado pela autora após se opor a uma passagem de um texto teórico de Paul de Man, importante crítico literário que afirmava a oposição binária entre fato e ficção como já não mais sendo o centro das atenções na teoria literária pós-moderna:

[...] A metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição desse tipo, mesmo que seja uma oposição problemática. Esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história. Esse tipo de indefinição genérica tem sido uma característica da literatura desde o épico clássico e a Bíblia [...], mas a afirmação e o rompimento das fronteiras, simultânea e declaradamente, são mais pós-modernos (Hutcheon, 1991, p. 150).

A metaficção historiográfica não almeja organizar o presente pela retomada do passado, mas sim questionar e problematizar algumas das verdades que funcionam como referência estrutural desse passado histórico, e utiliza da memória dos subalternos para dar voz aos personagens de fora da história oficial através do protagonismo marginal, periférico, subalternizado, e, utilizando o termo da autora, *ex-cêntrico*. Isso ocorre através do resgate de personagens da história humana que tiveram suas identidades e memórias, individuais e coletivas, apagadas pela tradição histórica que também se estabeleceu no meio literário. Nesse sentido, *Pão de Açúcar* é lido pelo presente estudo como uma obra capaz de atravessar pontos factuais de um crime que marcou a memória da cidade do Porto para, então, erguer-se enquanto uma narrativa que observa a ótica da opressão no *Caso Gisberta*. Nas palavras de Hutcheon, a metaficção historiográfica “[...] procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (Hutcheon, 1991, p. 145).

Além disso, a narrativa de Cabral encontra-se inserida no contexto de produção do Romance Português Contemporâneo, que possui, em sua origem, características de escrita alinhadas ao contexto da Pós-modernidade. No que tange as questões dessas características pós-modernas engendradas neste romance, percebem-se algumas aproximações deste romance com a questão da pós-modernidade literária, que, por sua vez, é lida por Ana Paula Arnaut em sua obra *Post-Modernismo no romance português contemporâneo* (2002) a partir de um exemplo inicial que utiliza a publicação do romance *O Delfim* (1964), de José Cardoso Pires,

como uma base para que se compreenda o Romance Português Contemporâneo como pós-moderno.

Esse romance é estudado como possuidor de aspectos embrionários para uma estética que definiria, em Portugal, um formato, até então, diferente tanto de fazer como de entender a arte literária portuguesa. Dentro dessa nova perspectiva na estética de criação literária, estão incluídos, de acordo com Arnaut, o surgimento de novas histórias que partem de memórias coletivas e que caracterizam a metaficção historiográfica como forte componente deste novo romance português, uma vez que, para a autora, os exercícios metaficcionais aparecem “[...] renovados em grau de qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História” (Arnaud, 2002, p. 131).

Outro teórico que também traz fortes contribuições que inclinam a posição do Romance Português Contemporâneo ao estilo de escrita pós-moderno é Miguel Real. Em seu trabalho intitulado *O Romance Português Contemporâneo* (2012), Real faz um esquema que estrutura os percalços teóricos que perpassaram a escrita do novo romance português, mapeando as alterações geradas no contexto que marcou o fim da Revolução dos Cravos. Neste período, o povo português transitou de um regime caracterizado pelo autoritarismo rígido, em uma produção literária que valorizava os preceitos da literatura clássica, além de evocar temas de uma memória com ideal progressista e linear que valorizavam a historiografia tipicamente tradicional, para uma gradativa desobstrução dos aspectos ditatoriais fixados no Estado Novo de Oliveira Salazar, que caminhava para uma desconstrução do romance clássico e garantia, ainda que aos poucos, a ascensão daquilo que Real chamará de “[...] um novo realismo, o realismo perspectivístico, fragmentário e cosmopolita, de timbre lúdico, próprio da atual sociedade portuguesa, também ela cosmopolita” (Real, 2012, p. 11).

Diante dessas perspectivas enfrentadas pela Literatura Portuguesa, pode-se compreender que *Pão de Açúcar* é um romance que evidencia, desde sua criação, questões que trazem o uso de memórias coletivas para, em primeiro ponto, examinar uma visão masculina do crime de ódio factual que, na narrativa, funciona como um microcosmo representativo do crime de ódio transfóbico como um todo. Para realizar tal feito, o romance busca, em sua essência, questionar algumas das verdades já estabelecidas sobre o caso, além de trazer à tona algumas perspectivas que procuram fixar seres que já vinham sendo o enfoque de escrita narrativa desde os tempos iniciais do pós-modernismo: os *ex-cêntricos*. Dessa forma, Cabral baseia-se nas figuras de Gisberta Salce Júnior e dos adolescentes infratores da cidade do porto para criar um romance que é aqui analisado na condição de metaficção historiográfica com protagonistas que, segundo Linda Hutcheon,

[...] Podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional [...]. Em reação à história, pública ou privada, o protagonista de um romance pós-moderno [...] é declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente (Hutcheon, 1991, p. 151).

Pôde-se observar que os personagens pós-modernos trazidos para o centro da narrativa de Cabral estão carregados de memórias. Memórias relativas ao corpo cisgênero, memórias que tocam a história do corpo transgênero, memórias relativas ao espaço urbano heterotópico que os abriga e, até mesmo, memórias que evocam os sistemas de dominação, desigualdades, violência e opressão que os atravessaram durante toda a vida.

Dentro do embate entre as memórias coletivas hegemônica e subalterna até aqui analisado, o que chamou a atenção do presente estudo é o fato da memória coletiva subalterna ser constituída a partir de um acesso às identidades que foram deixadas de lado pela hegemonia e levadas ao esquecimento e à condição de marginalidade com relação à memória coletiva hegemônica. O resgate dessas memórias que surge com a chegada da pós-modernidade é um ato marcado, segundo Michael Pollak, em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), principalmente por processos e atores que são capazes de intervir no trabalho de elaboração e constituição das memórias em si. Pollak nos introduz ao conceito de memória subterrânea para denominar situações em que foram utilizados, por parte de um grupo, recursos mnemônicos para denunciar a hierarquia e o poder de vozes historicamente tornadas oficiais, fazendo com que estruturas relacionadas à identidade sejam reavivadas e a negação da identidade desse grupo seja, enfim, extinguida.

Incluída no nicho das memórias coletivas subalternas, a memória subterrânea explorada por Pollak tem por objetivo principal colocar em crise a memória hegemônica que sustenta os aparelhos políticos de controle do Estado, e pode ser exemplificada a partir do excerto que mostra a questão de uma política de recrutamento forçado dos alsacianos anexados, na Segunda Guerra Mundial, pelo exército alemão, carregando consigo uma memória subterrânea e sua irrupção em meio às tentativas de nacionalismo exacerbadas propostas pelo Estado Francês no contexto do pós-guerra:

[...] De outubro de 1942 a novembro de 1944, 130.000 alsacianos e lorenos foram incorporados a diferentes formações do exército alemão. [...] Apesar desses indícios de caráter coercitivo dessa participação na guerra ao lado dos nazistas, colocou-se a questão, depois da guerra, do grau de colaboração e comprometimento desses homens. Feitos prisioneiros de guerra no *front* oriental pelo Exército Vermelho, muitos deles morreram ou regressaram apenas em meados dos anos 1950. Trata-se, por definição, de uma experiência dificilmente dizível no contexto do mito de uma nação de resistentes, tão rico de sentido nas primeiras décadas do pós-guerra (Pollak, 1989, p. 7).

O exemplo da memória subterrânea dos recrutados à força alsacianos remete, principalmente, à memória subalterna de um grupo que, após sofrer com a convocação obrigatória de um exército invasor, passa a arcar com as consequências de não mais conseguir se integrar de volta no contexto nacionalista que passaria a ser estipulado no pós-guerra dentro de sua nação de origem. Sendo assim, o sentimento de exclusão e a ausência de identidade que passou a marcar o grupo marginalizado pelo aparelho de controle do Estado jamais seria superado. Naquela altura, o já citado Estado apenas se interessava em firmar um mito nacionalista francês que fizesse a população, como um “todo”, esquecer não somente as memórias da guerra como também estipular, por meio da memória hegemônica da nação, um sentimento de unidade responsável por firmar a memória e a identidade coletiva que a nação francesa passaria, então, a ter.

Entende-se, portanto, que para além de sua natureza edificadora de narrativas como as hegemônicas e subalternas, a memória foi utilizada, dentre tantas formas, ao longo da história humana, para adequar uma perspectiva que priorizasse as sensações de sucesso e de progresso das nações que compõem o globo, fazendo com que fossem apagadas, de forma violenta e brutal, outras narrativas que não se encaixavam na linha de pensamento oficializada da historiografia, sendo assim passíveis de apagamento mnemônico, genocídios e massacres que marcaram as formas de operação dos diferentes sistemas de opressão presentes na história da humanidade. Nessa perspectiva, a presente dissertação buscará, ao longo dos próximos pontos, analisar os conceitos ligados à memória e aos seus estudos para, nesse sentido, aprofundar os conceitos teóricos utilizados durante a análise das representações da memória relativa ao corpo transgênero, à masculinidade e às relações de violência que permeiam o assassinato que Afonso Reis Cabral escreve em *Pão de Açúcar*, investigando como ocorre a virada mnemônica de pensamento que visa derrubar a história oficial.

2.2 A virada mnemônica da historiografia subalterna: a memória dos *ex-cêntricos*

As discussões teóricas dos Estudos da Memória e dos Estudos Culturais para desconstruir uma lógica opressora que utiliza a memória como ferramenta de manutenção do *status quo* da história dos vencedores, escrita de acordo com a linha de pensamento da historiografia oficial, é marcada pela guinada das outras narrativas e epistemologias que amparem a tese de uma memória coletiva subalterna surgida como uma oposição às narrativas das memórias hegemônicas e reforçada a partir de novos agentes da memória, que serão

analisados pelos Estudos Culturais em um contexto marcado pela virada historiográfica da memória subalterna. Essa guinada é reforçada nas mais diversas áreas do campo de representação artístico, sendo, neste mote, a literatura, um microcosmo representativo do factual responsável por também abarcar essa reviravolta testemunhal dos saberes históricos. O dever de lembrar dos vencidos surge não com o intuito de apagar da História com “H” maiúsculo os nomes já consolidados pela historiografia oficial, mas sim com o objetivo de incluir nessas histórias uma esteira de pensamento que, por vezes, foi sentenciada à exclusão em todos os seus âmbitos.

Não à toa, a memória das classes subalternas é a forte inspiração que dá título ao exemplar trabalho de Márcio Seligmann-Silva, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, já trazido em vários momentos do presente estudo até aqui. Diante disso, é preciso lembrar do momento no trabalho de Seligman-Silva em que são exemplificados alguns dos nomes que foram marcantes contribuições epistemológicas para se pensarem questões relativas ao escape de um apagamento da memória subalterna propiciado pela historiografia oficial. Apesar de, na passagem, o autor trazer o enfoque do exemplo que procura dar para o contexto da realidade do Brasil, indo, mais especificamente, de encontro às pautas raciais e à luta da população negra, é traçado um pequeno mapa que consegue esclarecer, em nível macro, algumas das motivações iniciais acerca da guinada subalterna ante a história dos vencedores, pautada, em um primeiro momento, no combate contra o chamado dispositivo estético da máquina mnemônica ocidental:

O dispositivo estético é um aliado do dispositivo colonial – ambos produzem e aniquilam os seus “outros”. O “próprio” (europeu), para existir, necessita de seu “não eu”, o “outro”, seja a África ou o Oriente, como autores como Frantz Fanon, Abdias Nascimento, Edward Said e Stuart Hall constataram no século XX e, mais recentemente, toda uma série de autores pós-coloniais desenvolveram em seus trabalhos, como Achille Mbembe, Walter D. Mignolo, Grada Kilomba ou Bell Hooks. Podemos dizer que a luta que se dá no campo das artes afrodescendentes no Brasil é a luta pelo reconhecimento do elemento violento, ideológico, de apagamento dos negros e de uma miríade de culturas, no bojo dessa ideologia estética “universal” e universalizante, antes de mais nada branca, eurocêntrica e racista. Portanto, temos que pensar a “arte negra” [...] afrodescendente ou afro-brasileira, como uma arte produzida por artistas que se entendem como parte de uma continuidade daquelas populações submetidas à história da violência e de sua resistência a ela (Seligmann-Silva, 2022, p. 21).

Ao estabelecer um pequeno mapeamento sobre o traçado das lutas identitárias da população negra no Brasil contra o dispositivo estético colonial, que opera em conjunto com a máquina da memória instaurada na historiografia oficial, Seligmann-Silva recorda um microcosmo motivacional de uma luta subalterna que visa garantir o seu lugar nas crônicas da história humana. Após isso, o autor faz um longo diagrama sobre a memória e sua relação com

os Estudos Culturais para, então, tratar da liquidação de um passado histórico eminentemente eurocentrado e elitista que foi erguido através (mas não unicamente) da memória.

Nesse esquema da quitação, ele atesta que é por meio da revolução informática, ocorrida com o advento do conjunto de inovações tecnológicas que conduzem à era da sociedade da informação, que urge a necessidade de revisão das histórias lineares e contínuas que passariam a permear um processo de desconstrução que levaria à autodestruição do já estabelecido passado histórico para que, em seu lugar, entre o “[...] download do código com o qual refaremos nosso presente e construiremos um futuro radicalmente diferente do nosso agora: a partir das contas do cálculo, dos pixels” (Seligmann-Silva, 2022, p. 81).

Essa desconstrução do passado que caminha para a destruição de certos pilares presentes na trilha da historiografia oficial lembra certos pensamentos do crítico literário responsável por expor o lado obscuro do progresso, Walter Benjamin. Em suas *Teses sobre o conceito de história* (1940), Benjamin propõe escovar a história a contrapelo, o que, em outras palavras, significa realizar o movimento de uma historiografia que não esteja completamente voltada aos vencedores, lembrando tudo aquilo que essa mesma historiografia elitista pretendeu esquecer, construindo um lugar para os mortos no presente. Dessa maneira, os dominados, os derrotados, os projetos esquecidos e as vozes silenciadas passariam a ter um espaço para elas no presente. Nessa perspectiva, o movimento de contrapelo que realiza Benjamin é crucial para se pensar uma guinada que elimine os projetos políticos de extermínio da memória subalterna.

É, precisamente, na sétima tese sobre o conceito de história que se origina, na fala benjaminiana, o uso da forma que dá direcionamento contrário às análises sobre a historiografia oficial. Nela, Benjamin propõe que o historiador tradicional corteja os vencedores por cima do cadáver dos vencidos, quase que em uma relação maniqueísta, além de tecer uma crítica pautada nesse tipo de fazer histórico que se baseia no comportamento horrorizado de um materialista histórico (que, por sua natureza, deve ser empático diante de todo tipo de história) ao ver tamanha atrocidade cometida pelo historiador que lisonjeia a história dos dominadores. O autor afirma que

[...] A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. [...] Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1987, p. 223).

Ao observar como caminham de maneira conjunta cultura e barbárie, a sétima tese de

Benjamin revela que escovar a história a contrapelo implica construir uma narrativa que não esteja de acordo com a homogeneidade do tempo linear e progressista, ou seja, ocasionar a elaboração de uma historiografia voltada para a heterogeneidade e para as fraturas, conflitos e contradições que marcam a esteira de pensamento da memória subalterna.

Com base nessa e noutras premissas históricas acerca do içamento desse outro tipo de memória, é feita uma (re)leitura da historiografia produzida ao longo dos tempos em um curto, porém incisivo, texto elaborado por Theodor Adorno, intitulado *O que significa elaborar o passado* e publicado, originalmente, em 1959, no qual o autor explicita algumas questões relacionadas à recusa da culpa por parte dos dominadores ao cometerem atos de opressão que funcionavam como engrenagem ativa da escrita da historiografia oficial, em detrimento de dominados que, por sua vez, tornaram-se esquecidos e ficaram limitados à ocupação de espaços pouquíssimo significativos no âmbito das histórias oficiais.

Na tentativa de findar o pensamento proposto em sua argumentação, Adorno firma uma ideia que vai de acordo com a oitava tese sobre o conceito de história, de Benjamin, especialmente no momento em que afirma um passado que só estaria estabelecido até hoje “[...] porque continuam existindo as suas causas” (Adorno, 2008, p.12). Essa linha de pensamento que encerra o texto de Adorno caminha, conjuntamente, com o pressuposto de um estado de exceção que passou a se tornar regra na contemporaneidade investigada por Walter Benjamin. Ao afirmar isso, ele faz uma crítica a um estado de direito que se encontra sempre suspenso graças a um passado histórico com várias formas de opressão, marcadas pela memória que dá luz à historiografia oficial, que ainda se faz presente devido às suas causas permanecerem sem uma solução que visasse acabar com as fraturas e os apagamentos mnemônicos produzidos pela história dos vencedores. Nesse modelo, os condenados por meio da dominação se transformam, no cenário contemporâneo, em seres matáveis, ou seja, passíveis de morte graças ao seu passado mnemonicamente marcado pela violência, opressão e apagamento social, desencadeando um efeito que transparece uma exceção que, por vezes, é a via de regra dos aparelhos mnemônicos coloniais operados pelos vencedores que estão nos anais da historiografia oficial. Benjamin ainda tenta vislumbrar outros horizontes para o estado de exceção em que se vive ao afirmar:

[...] Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. [...] O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (Benjamin, 1987, p. 224).

A partir do momento em que Walter Benjamin trata alguns dos momentos vividos no

Século XX como assombrosos graças à continuidade de suas recorrências, pode-se ler a linha de pensamento até aqui estabelecida de forma análoga à base epistemológica de que Theodor Adorno precisou para constatar sua preocupação com um presente em que ainda se perpetuam atrocidades mal acabadas e vividas na posteridade.

Para elucidar mais ainda a questão, aplicando a discussão teórica a *Pão de Açúcar*, é preciso pensar no caso factual que dá origem ao romance de Afonso Reis Cabral como um exemplo de apagamento mnemônico que é fruto de um passado mal acabado originado pela historiografia oficial que ainda persiste em ecoar no presente em que se vive. O *Caso Gisberta*, crime que foi motivado pela violência e opressão praticadas por um grupo de adolescentes capazes de enxergar a vulnerabilidade de uma mulher trans como uma oportunidade de manifestar toda uma violência, vista como produto de um *habitus* (Bourdieu, 2002) masculino marcado pela virilidade, agressividade e transfobia que estava instaurando-se naqueles corpos ainda em desenvolvimento.

O assassinato de Gisberta é capaz de representar o constante estado de exceção no qual os seres subalternizados vivem, elaborado por Benjamin e reforçado, posteriormente, por Adorno, marcado pelas desigualdades, violência e opressão que, a todo momento, cercam as histórias e a memória da comunidade LGBTQIA+, subalternizada por muito tempo e que, na atualidade, busca firmar seu lugar na esteira de pensamento da história humana.

Neste dever de lembrar dos vencidos, surge a necessidade de recordar, através memória coletiva subalterna, a dor e o extermínio de várias pessoas que passaram a serem colocadas nos centros das narrativas intelectuais diante da emergência proveniente do pensamento benjaminiano em escovar a história a contrapelo. Para que esse projeto surtisse efeito, seria necessário repensar a história de um ponto de vista crítico que vá além de um historicismo tradicional e que convoque, ainda segundo Benjamin, a destruição da noção de história universal, a ideia de narrabilidade da história e a empatia com os vencedores. Sobre essa destruição, discorre Márcio Seligmann-Silva:

Assim Benjamin se volta contra toda historiografia historicista construída do ponto de vista teleológico das grandes “histórias das civilizações”, pensada a partir do modelo europeu, universalizado de modo violento, e que provoca apagamentos de todas as outras histórias que não fluíam para esse veio do que foi batizado como “progresso”. Destruir, desmontar são as palavras e os gestos que comandam o novo pensamento crítico da história semeado por Benjamin (Seligmann-Silva, 2022, p. 89).

A leitura do pensamento benjaminiano por parte de Seligmann-Silva pode ser refletida em certas nuances que são caras à presente dissertação. Em primeiro momento, a quebra promovida por Benjamin e reiterada por Seligmann-Silva permite que se pensem em agentes

que enxergam a história a partir de outros caminhos possíveis e que passeiam desde a luta das resistências dentro das nações até às lutas internas em culturas e civilizações que não reconheceram e que apagaram outras teorias do conhecimento igualmente dignas de participação da construção de um possível viver comum.

No âmbito da literatura, na teoria e crítica literária contemporânea, o oprimido é encontrado em uma relação direta com os aspectos da memória até aqui relatados. Quando a discussão é levada ao contexto marcado pelo chamado Pós-modernismo, a teoria da literatura possui um enfoque maior nos personagens e nas narrativas que por muito tempo foram ocultadas pelas noções de história universal, como é o caso de Gisberta Salce Júnior, sendo assim marcadas por um passado de repressão e por corpos violados pelos dominadores em seus sistemas massivos de dominação, centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados.

Em Portugal, o Romance Português Contemporâneo surge no contexto do Pós-modernismo, que, por sua vez, é o movimento lido por Walter D. Mignolo, em *The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality* (2007), como uma espécie de crítica eurocentrada da modernidade. A partir de uma linha de pensamento que vai fazer uma leitura dos estudos do sociólogo Aníbal Quijano e suas teses sobre a colonialidade, Mignolo estabelece que a Pós-modernidade não consegue abarcar todas as querelas epistemológicas relativas ao pensamento crítico não-eurocentrado. Tamanha afirmação fica evidente ao se observar o panorama sócio-histórico em que foram desenvolvidas, posteriormente à Pós-modernidade, teorias do pensamento crítico como a pós-colonial e a decolonial, que ficaram responsáveis por abarcar questões epistemológicas que tenham relação com o pensamento crítico afrocentrado e latino-americano, respectivamente.

Isso não implica dizer que essa teoria de pensamento entrou em desuso e foi, posteriormente, descartada pelo pensamento crítico dali em diante. Pelo contrário, a teoria pós-moderna ainda é uma chave de leitura e análise forte para que se possam observar questões ligadas, no âmbito da literatura europeia, à produção literária da metade do Século XX em diante. No presente estudo, optou-se por analisar *Pão de Açúcar* a partir das lentes teóricas pós-modernas, uma vez que se trata de um romance português que engloba duas memórias coletivas, sendo uma hegemônica e a outra subalterna, responsáveis por auxiliarem na (re)construção da representação de um assassinato brutal sob a ótica masculina.

Dessa maneira, tudo aquilo que parte para fora dos eixos da masculinidade é entendido como subalterno. Indo além dessa escolha lexical, torna-se necessário recorrer aos estudos e ao pensamento de Linda Hutcheon que, em seu já citado trabalho encarregado de analisar algumas das contradições prototípicas da Pós-modernidade, chamará de *ex-cêntrico* todos os seres que

são marginalizados, de alguma forma, por uma ideologia dominante. Esse conceito é fulcral ao presente estudo, uma vez que a dita nomenclatura busca englobar os sujeitos do contexto da memória coletiva subalterna que foram representações de lutas e resistências à hegemonia proposta pelo maquinário do apagamento cultural das subalternidades presentes ao longo da história oficial.

Dentro dessa premissa, é cabível afirmar que tanto Gisberta como os adolescentes infratores foram atravessados por várias querelas relativas ao apagamento de suas histórias individuais e coletivas enquanto personagens da história, sendo assim deixados à margem do contexto em que viviam e, nesse sentido, enquadrando-se na perspectiva do termo *ex-cêntrico*. Com base nos ditos anteriores, é preciso afirmar que Linda Hutcheon nos traz, em primeiro plano, uma breve reflexão sobre algumas das primeiras formas de aparição dos *ex-cêntricos* na literatura, embasadas, sobretudo, na memória coletiva subalterna e sua relação com o passado histórico:

[...] O passado como referente não é enquadrado nem apagado, [...] ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje. Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo (Hutcheon, 1991, p. 45).

Compreende-se, diante da linha de pensamento colocada por Linda Hutcheon, que as narrativas pós-modernas ficarão responsáveis por utilizar dos *ex-cêntricos*, representações dos seres que estão à margem da sociedade em que vivem, para erguer uma memória subalternizada que além de colocar em relevo um passado histórico subalterno, conseqüentemente, irá de acordo com a premissa estipulada por Walter Benjamin ao escovar, neste caso, as narrativas literárias a contrapelo. Dentro desse contexto, Hutcheon indica quais as perspectivas e rumos que a literatura poderá tomar nesse sentido ao discernir:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis [...]. A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante [...] não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos [...], mas em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (Hutcheon, 1991, p.86).

Percebe-se, nesta passagem, alguns dos caminhos principais que o presente estudo pretende seguir. Em um breve mapeamento do que vem sendo traçado, caminhou-se para a noção de que quando a memória é alçada em representações artísticas como a literatura, há a

presença de um dos *locus* enunciativos propícios à guinada mnemônica dos oprimidos com o advento da arte pós-modernista, encontrando, na figura dos *ex-cêntricos*, possíveis caminhos de representação das fraturas culturais que sempre permearam o meio das historiografias tradicionais. Neste traçado até então proposto, pode-se caminhar à questão do *Pão de Açúcar* e compreendê-lo como uma narrativa capaz de envolver aspectos relativos à memória subalterna dos corpos, memória da violência e opressão e memória de um crime de ódio factual que se torna, por meio da escrita de Afonso Reis Cabral, recriado a partir de uma perspectiva que denota algumas das fraturas presentes na historiografia linear e progressista da cidade do Porto.

Entende-se, portanto, que a virada mnemônica da historiografia subalterna perpassa por eixos responsáveis por destituir o pensamento elaborado e fixado por uma historiografia classificada como oficial pelo maquinário opressor e progressista elaborado pelas nações eurocêtricas dominantes que visam o apagamento da memória subalterna, a partir de visões triunfalistas que concebem a história a partir de procedimentos lineares, positivos e ascendentes, denotando, assim, apenas um lado da historiografia dos povos e nações do globo. Dessa maneira, surgiu a necessidade de um processo de revisão que encontrou, na literatura e, mais especificamente, na representação dos *ex-cêntricos* trabalhados por Hutcheon, caminhos para dar lugar às margens em uma série de novas cartografias nos eixos do saber e do poder. Com base nessa perspectiva, mais adiante, serão analisadas as questões da memória discutidas neste capítulo inicial dentro das representações dos corpos em *Pão de Açúcar*.

3 GISBERTA SALCE JÚNIOR: UM CASO DE MEMÓRIA INCORPORADA

Neste capítulo almeja-se analisar a representação de Gisberta Salce Júnior em *Pão de Açúcar*, compreendendo a personagem como parte de um imaginário criado sobre uma memória coletiva subalterna, pautada na estereotipagem da transgeneridade enquanto um dispositivo formador de sua identidade dentro do romance. Intenta-se trabalhar a representação de Gisberta, seus aspectos enquanto personagem trans e o que eles são capazes de evocar na construção de um imaginário, uma emulação de memória coletiva subalterna, que, com a chegada da Pós-Modernidade, pode ser lida como uma micronarrativa ao entrar em contato com a heteronormatividade. A norma heterossexual, por sua vez, é lida, ainda em um contexto analítico pós-moderno, como uma grande narrativa, representada, em *Pão de Açúcar*, pelos adolescentes assassinos, gerando, assim, o espaço necessário aos atravessamentos de desigualdade que irão permear as relações de violência e opressão entre os personagens.

Nesse sentido, o primeiro tópico irá ligar as perspectivas da memória abordadas no primeiro capítulo com questões relativas ao conjunto de imagens que, historicamente, se produzem da transgeneridade, estudos provenientes das teorias de gênero e a representação de Gisberta enquanto uma personagem que evoca uma memória incorporada para a (re)criação do crime de ódio factual que dá origem ao romance de Afonso Reis Cabral.

Adiante, o segundo tópico examinará a reconstituição da história de Gisberta personagem antes de chegar às ruínas da rede de supermercados Pão de Açúcar por meio de capítulos do romance em que são feitos *flashbacks* sobre a trajetória de vida da personagem trans que culminou em sua chegada ao edifício abandonado. Ao analisar como a história de Gisberta é (re)criada em *Pão de Açúcar*, o estudo poderá examinar o uso dos *flashbacks* individuais dela como uma simulação que se tem da memória coletiva subalterna na reconstituição de experiências que espelham uma gama de vivências da comunidade trans.

3.1 Quando a identidade transcende o corpo: a representação trans em *Pão de Açúcar*

A memória relacionada ao dispositivo da transgeneridade sofre, desde suas primeiras acepções, com a sua legitimação avaliada exclusivamente pelos regimes discursivos de instituições médicas, religiosas e jurídicas. Michel Foucault, em sua coletânea de artigos intitulada *Microfísica do Poder* (1993), afirma, inclusive, que os dispositivos “[...] são formados por um conjunto heterogêneo de práticas discursivas e não discursivas que possuem uma função estratégica de dominação” (Foucault, 1993, p. 244). Entretanto, como poderia o dispositivo da

transgeneridade, sendo esse bloco de práticas, não exercer sua função de legitimação? A resposta para tamanho questionamento está condicionada pelo fato de essa articulação discursiva estar subordinada, desde suas origens, à patologização da transgeneridade por parte dos estudos médicos, à sua criminalização classificada ao longo da história dos estudos jurídicos, e, por fim, à sua profanação apontada pelos discursos religiosos hegemônicos.

Nesse contexto, a memória relacionada ao dispositivo da transgeneridade passou a ser vista como algo extremamente nocivo à sistemática binária que dita os papéis de gênero ao longo da história da humanidade, sendo feita, a partir disso, uma invalidação de toda e qualquer premissa que proclamasse a legitimação da transgeneridade e da libertação das amarras do sistema binário heterossexual que regem o meio social hegemônico. Acerca dessas e de outras querelas relativas à experiência transexual, Berenice Bento alerta, em seu estudo *A Reinvenção do Corpo* (2017), sobre a capacidade dos discursos hegemônicos em apagar a história e a memória dos corpos trans, além de sua classificação em nível de uma patologia:

“Transexualismo” é a nomenclatura oficial para definir as pessoas que vivem uma contradição entre corpo e subjetividade. O sufixo “-ismo” é denotativo de condutas sexuais perversas, como, por exemplo, “homossexualismo”. Ainda na mesma lógica da patologização, o saber oficial nomeia as pessoas que passam pelo processo transexualizador de mulher para homem de “transexuais femininos” e de homem para mulher de “transexuais masculinos”. Por esta lógica, independente do desejo de uma mulher biológica, que passa por todos os processos para construção de signos corporais identificados socialmente como pertencentes ao masculino, continuará sendo uma “transexual feminino”, o que, se pensarmos no conteúdo da experiência transexual e não na lógica oficial, parece uma contradição, uma vez que esta experiência nega a precedência explicativa do sexo cromossômico para suas condutas. Ao defini-lo como “feminino” está-se negando a legitimidade da existência social, uma vez que a nomenclatura retorna à essencialização que a própria experiência nega e recorda a todo tempo que ele nunca será um homem (Bento, 2017, p.40).

Ao definir que o saber oficial é o responsável pela nomeação e consequente legitimação de pessoas que passam pela experiência da transgeneridade, pode-se fazer uma analogia com o pensamento estipulado pela memória coletiva hegemônica, que defende a manutenção dos discursos provenientes das grandes narrativas universais em detrimento de outras memórias, marcadas, por sua vez, pela subjetividade e por aspectos que vão contra a hegemonia discursiva reforçada por essa memória dominante. Dessa forma, o discurso que caracteriza a patologia atrelada à transgeneridade é sustentado e fixado através de uma memória coletiva hegemônica responsável por enaltecer a sistemática binária de aceção dos gêneros, domesticando, para depois aniquilar, quaisquer manifestações que sejam entendidas como memórias coletivas subalternas que tentem romper com os padrões estabelecidos pelo regime hegemônico de diferença sexual estipulado pela binaridade e reforçado com o auxílio da memória.

Como já visto anteriormente, as constantes negações da legitimidade dos corpos e da memória trans costumeiramente são iniciadas pelo nome. Ainda com base no pensamento de Bento, nota-se que a nomenclatura utilizada para a designação dos corpos trans é uma forte aliada do discurso proveniente da memória coletiva hegemônica para confirmar que aquele corpo, por mais que passe por todo o processo subjetivo de transição², jamais seja considerado pela hegemonia como um corpo que realmente tenha atingido a identidade de gênero almejada.

Um exemplo que dá firmeza às desumanidades exercidas pela memória coletiva hegemônica do sistema binário de gênero com relação ao corpo trans é o de Paul B. Preciado. Em uma conferência realizada no ano de 2019 na Escola da Causa Freudiana em Paris, ele discursou sobre a gama de perplexidades e atravessamentos de violência e opressão que, historicamente, cercam o imaginário transgênero desde o início de sua história. Ao exprimir sobre a sua condição em meio a cerca de 3500 psicanalistas que ocupavam aquela conferência, Preciado teceu duras críticas aos discursos hegemônicos que, constantemente, dedicaram-se à deslegitimação e ao apagamento da experiência transexual por meio de classificações transfóbicas que, com o reforço da memória, foram se instaurando nas mentes humanas e passaram a criar o imaginário monstruoso que se tem dos corpos trans. Em seu depoimento pessoal, que acaba por representar algumas das constantes reflexões da comunidade trans, afirma:

[...] Eu, um corpo marcado pelo discurso médico e jurídico como “transexual”, caracterizado na maior parte dos diagnósticos psicanalíticos como sujeito de uma “metamorfose impossível”, situado, segundo a teoria prevalente, para além da neurose, na própria borda da psicose, incapaz, segundo vocês, de resolver corretamente um complexo de Édipo, ou tendo sucumbido à inveja do pênis. [...] Eu sou o monstro que vos fala. O monstro que foi construído pelos seus discursos e práticas clínicas. Eu sou o monstro que se levanta do divã e toma a palavra, não tanto como paciente, mas como cidadão, como um igual monstruoso (Preciado, 2022, pp. 8-9).

O monstro que o autor define ser só é classificado dessa maneira graças à construção de

² É importante mencionar que o trabalho de campo feito por Berenice Bento elucida questões sobre a subjetividade do dispositivo da transgeneridade, deixando claro que “[...] há uma pluralidade de interpretações e de construções de sentidos para os conflitos entre o corpo e a subjetividade nessa experiência” (Bento, 2017, p. 41). Isso implica dizer que o processo de transição que marca a experiência transexual é, em sua essência, extremamente particular e subjetivo, fazendo com que não se possa universalizar o movimento de mudança da identidade de gênero. Entretanto, a pesquisadora, em sua tese de doutorado, evidencia que, dentro deste processo, há algumas etapas em que a pessoa trans deva agir com cautela para ser legitimada pelos discursos das autoridades dominantes e prosseguir, diante do aval de médicos e psicanalistas, com a sua transição. Não obstante, apesar dessas etapas, lidas e examinadas por Berenice Bento como uma espécie de “provação” ou, até mesmo, um caminho para se tornar aquilo que Bento (2017) chamará de “transexual oficial”, a autora não deixa de salientar que aquilo que faz um sujeito afirmar-se como pertencente a outro gênero é uma questão de sentimento, além de deixar claro que os limites da satisfação com a transição em si são proclamados por quem faz o dito processo: “[...] para muitos transexuais a transformação do corpo através dos hormônios já é suficiente para lhes garantir um sentido de identidade, não chegando a reivindicar as cirurgias” (Bento, 2017, p. 41).

discursos hegemônicos do binarismo de gênero, reforçados através de práticas patologizantes, como a da “nomenclatura oficial” e a dos “problemas psicológicos”, por exemplo, capazes de gerar uma grande narrativa por meio da memória atrelada aos corpos e legitimada pelos sistemas religioso, científico e jurídico. Isso fica claro nos momentos em que ele se refere à rede política de diferença sexual que cerca a humanidade em questões relacionadas ao poder e às suas subjetividades como formas de modelamento dos corpos e dos comportamentos humanos.

No intuito de tornar a sua explicação mais palpável, Preciado utiliza da literatura de Franz Kafka para se comparar ao macaco Pedro Vermelho, personagem do conto *Um relatório para uma Academia* (1999) responsável por narrar o que a evolução humana significou para ele depois de ser submetido ao aprendizado da linguagem dos seres humanos para se apresentar diante de uma academia de grandes autoridades científicas daquele contexto. A conclusão que o autor tira dessa analogia reside no fato de que o macaco Pedro Vermelho precisou sair da jaula metafórica de sua animalidade para, então, ingressar em outra jaula, sendo, dessa vez, a da humanidade. Ao parar de mimetizar um animal e passar a mimetizar um humano, Pedro Vermelho consegue, por meio de atos performáticos, sair de um espaço, ou, nas palavras de Preciado, de uma jaula, para entrar em outra. A ideia com a qual ele pretende trabalhar em sua palestra é similar à do personagem de Franz Kafka, uma vez que é firmada a questão da vida, dentro da experiência transexual, ser enxergada fora dos limites que rondam a jaula eminentemente fixadora das performatividades de gênero. Dessa forma,

Fazer uma transição de gênero é inventar um agenciamento maquínico com o hormônio ou com algum outro código vivo – que pode ser uma língua, uma música, uma forma, uma planta, um animal ou outro ser vivo. Fazer uma transição de gênero é estabelecer uma comunicação transversal com o hormônio, que apaga – ou melhor, eclipsa – isso que vocês chamam de fenótipo feminino e que permite o despertar de outra genealogia. Esse despertar é uma revolução. Trata-se de uma sublevação molecular. Um assalto contra o poder do ego heteropatriarcal, da identidade e do nome. É um processo de descolonização do corpo (Preciado, 2022, p. 24).

Nota-se, na fala, que a experiência transexual é marcada por algo que vai além das máscaras performáticas da masculinidade e da feminilidade. A própria noção do termo performance merece a atenção do presente estudo e é destacada por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2018), obra teórica em que se atesta a concepção de gênero como algo que não deve estar permanentemente circunscrita no entendimento dos corpos, estabelecendo um tipo de relação dicotômica que seja firmada a partir da noção de corpos generificados, ou seja, seres humanos com gêneros dentro dos limites do binarismo os habitando. Butler analisa o gênero de uma perspectiva tecnológica sexual (Lauretis, 1987), condicionada pela cultura e pautada em

pressupostos heteronormativos que, constantemente, são reafirmados com o auxílio da memória coletiva hegemônica.

Percebe-se, nesse sentido, que o depoimento de Paul Preciado acerca da experiência humana pautada na transição de gênero surge como uma contrapartida às experiências que preconizam a performatividade do gênero masculino ou feminino como uma etapa primordial à leitura do corpo em sociedade. A partir do momento em que Preciado afirma a transição de gênero como algo que estabelece uma comunicação transversal com os hormônios, além de eclipsar aspectos que são entendidos, exclusivamente, como masculinos ou femininos, presume-se o escape da condição binária de leitura e classificação de um corpo com o já dito despertar de outra genealogia. Dessa maneira, a experiência transexual provoca um processo de subversão dos discursos hegemônicos pautados no sistema da binaridade de gênero e provoca um ato descolonizador calcado numa gama de experiências subalternas trans que ganham força com a legitimação do processo de transição, estabelecendo, dessa forma, algumas das noções iniciais acerca da formulação de uma memória coletiva subalterna trans.

Neste processo, Judith Butler reforça a necessidade de desconstrução do pensamento que inscreve os corpos, antes mesmo do nascimento, aos papéis de gêneros incluídos em um campo discursivo pré-determinado. Ao entender que os corpos são lidos como espécies de narrativas socialmente elaboradas, a autora também compreende que essas diegeses são reproduzidas segundo à lógica heterossexual, ou seja, são marcadas por uma diferença que coloca homem e mulher nos lados opostos de uma mesma moeda, chamada sistema patriarcal. Com base nesse traçado, quaisquer outros códigos sociais que deem sentidos diferentes dos condicionados pela memória hegemônica heteronormativa centrada no sistema binário de acepção dos gêneros serão prontamente deixados à margem daquilo que se considere humanidade. Esse corpo que Butler vê, essencialmente, como construído pelo gênero, passa, então, a ser condicionado por uma cultura dominante que é expressa através de identidades calcadas na grande narrativa hegemônica atribuída aos corpos heteronormativos:

[...] Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial? (Butler, 2018, p. 24).

Os questionamentos trazidos pela autora ao esboçar uma de suas definições do corpo pautado como algo passivo e que é moldado pela cultura são importantes para ingressar num debate acerca dos ditos moldes que auxiliam na implementação do conjunto de significados culturais inscritos nos corpos. Designados por Teresa de Lauretis (1987) como tecnologias de gênero, há, aqui, uma série de aparatos que amparam, historicamente, a manutenção dos sistemas de dominação pautados na hierarquização binária dos corpos generificados, fazendo com que o conceito de gênero a partir de uma diferença biológica que habita os corpos mantenha-se instaurado no campo cognitivo dos seres humanos.

Uma vez instituídos no aparelho intelectual humano e reforçados através das memórias corporificadas, as tecnologias de gênero ajudaram no condicionamento do conceito de culturas binárias da masculinidade e da feminilidade ao longo dos tempos para que, ainda de acordo com o pensamento de Lauretis, fosse articulado um campo social pautado no dimorfismo sexual através de um conjunto de efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e relações sociais. Nesse sentido, Berenice Bento também dialoga com essa esteira de pensamento ao afirmar que

A história do corpo não pode ser separada ou deslocada dos dispositivos de construção de um bio-poder. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual. Neste processo, certos códigos naturalizam-se, outros, são ofuscados ou/e sistematicamente eliminados, posto às margens do humanamente aceitável. A heterossexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos socialmente investidos como naturais (Bento, 2017, p.84).

Nota-se que a heterossexualidade e a cisnormatividade são impostas como códigos primordiais que devem habitar os corpos classificados como humanamente aceitáveis, sendo eles marcados pela repetição e proliferação desses códigos recebidos por meio de memórias corporificadas que, anteriormente ao surgimento de novos corpos, já eram reproduzidas e fixadas no aparato mnemônico dos corpos vigentes. Nesse sentido, para tornar mais inteligível sua explicação, Bento exemplifica a situação teórica com uma convenção histórica comum que se baseia no discurso hegemônico da medicina ao analisar um exame de ultrassonografia e atestar a natureza do corpo que está sendo gerado como masculino ou feminino. Nesta afirmação, ocorre um processo que a autora chamará de “invocação performativa” (2017, p. 84), instalando-se, a partir disso, uma gama de expectativas, discursos e tecnologias aplicadas ao gênero embutido neste corpo. Percebem-se a presença das tecnologias de gênero incrustadas naquilo que é materializado por “[...] brinquedos, cores, modelos de roupa e projetos para o/a futuro/a filho/a antes mesmo de esse corpo vir ao mundo” (Bento. 2017, p. 84).

Nessa perspectiva, infere-se que o discurso da memória coletiva hegemônica do sistema

binário heteronormativo de gênero faz com que os corpos sejam construídos por meio de uma cultura dominante que aceita apenas investimentos discursivos provenientes das tecnologias de gênero, que, por sua vez, vão de acordo com a lógica da narrativa heteronormativa e patriarcal responsável por imacular os ritos da cisgeneridade e abominar qualquer corpo disposto a manifestar-se em dissonância com esse sistema:

O sistema binário dos gêneros produz e reproduz a ideia de que o gênero reflete, espelha o sexo e que todas as outras esferas constitutivas dos sujeitos estão amarradas a essa determinação inicial: a natureza constrói as sexualidades e posiciona os corpos de acordo com as supostas disposições naturais (Bento, 2017, p. 86).

A determinação inicial do binarismo de que fala a autora condiz com a sistemática observada pela antropóloga norte-americana Sherry Beth Ortner em *Está a Mulher Para o Homem Assim Como a Natureza Para a Cultura?* (1979), estudo no qual a pesquisadora examina o estado secundário feminino na sociedade enquanto uma de várias “verdades universais” que rondam o campo das esferas constitutivas dos sujeitos. Apesar de desejar, com suas investigações, uma ordem social em que a qualificação do potencial humano não esteja restrita apenas às disposições biológicas que os corpos possuem, Ortner faz um mapeamento interessante para que se possa pensar na maneira pela qual a sociedade concebe, universalmente, o homem diante da racionalidade, objetividade e abstração, e a mulher diante da praticidade, subjetividade e concretude. Sendo assim, a investigação da autora é capaz de auxiliar na compreensão da operação de algumas das determinações que irão andar de acordo com as tecnologias de gênero para, então, estipularem invocações performativas que moldarão os corpos e garantirão a manutenção dos sistemas binários e da memória coletiva hegemônica:

Em todo caso, minha posição é simplesmente que cada cultura reconhece e mantém implicitamente uma distinção entre a atuação da natureza e a atuação da cultura (a consciência humana e seus produtos), e mais, que a diferença da cultura se apoia precisamente no fato de poder na maioria das circunstâncias transcender as condições naturais e transformá-las para seus propósitos. Portanto, a cultura (isto é, cada cultura) em algum nível de percepção demonstra não ser somente distinta da natureza mas superior a ela, e este sentido de diferenciação e superioridade se apoia precisamente na capacidade de transformar – “socialização” e “culturação” – a natureza (Ortner, 1979, p. 101).

O mapeamento acerca da distinção entre cultura e natureza, além do destaque à aparente superioridade da cultura são interessantes para reforçar todo o aparelho criado pela sistemática binária de gênero que foi fixado através do discurso proveniente da memória coletiva hegemônica heteronormativa. Os papéis de gênero que dão base à invocação performativa investigada por Berenice Bento, ao entrarem em contato com dispositivo da transgeneridade e com a memória coletiva subalterna, sofrem com uma oscilação, uma vez que a experiência

transexual é lida por ela como uma espécie de desencontro com as amarrações e costuras ditadas pela norma, sendo compreendidas, por exemplo, como identidades psicologicamente “transtornadas” de acordo com os saberes médicos. Nesse sentido, “[...] a necessidade permanente do sistema em afirmar e reafirmar, por exemplo, que mulheres e homens são diferentes por sua natureza, indica que o sucesso e a concretização desses ideais não ocorre como se deseja” (Bento, 2017, p. 88).

Diante das necessidades de afirmações e reafirmações exigidas dos corpos, Emerson Silvestre Silva, em sua tese de doutorado intitulada *Corpo-Trans: representação e autorrepresentação de personagens transgêneras na narrativa contemporânea brasileira* (2020), aponta caminhos para a leitura do corpo trans e de suas representações na literatura brasileira que condizem com uma necessidade de repetição e fixação de comportamentos capazes de desobstruir algumas das barreiras impostas pelo sistema heteronormativo mnemônico de aceção dos gêneros:

A construção do corpo-trans passa pelo inevitável crivo da ficção e deve ser compreendido enquanto um processo, uma vez que, como sugere o prefixo “trans”, há uma travessia física e subjetiva que este corpo realiza em busca de uma materialidade que seja suficiente para sustentar o produto da desconstrução do binarismo de gênero. Esse corpo muitas vezes tenta recriar o efeito “de verdade” que os corpos cisgêneros pensam possuir, e outras vezes se afasta da normatividade que o estigmatiza. Em outras palavras, o corpo-trans, assim como o corpo-cis, pode ser entendido enquanto uma construção baseada em repetições e sobreposições de costumes que definem como ele deve ser lido (Silva, 2020, p. 15).

Após essa contextualização inicial a respeito do dispositivo da transgeneridade e sua operação em prol da formação de uma emulação de memória coletiva subalterna pautada na identidade trans, pode-se dizer que a busca dessa materialidade suficientemente capaz de reforçar o binarismo de gênero e recriar o efeito de algo “verdadeiro” que oprima as identidades dos corpos esteve presente na figura de Gisberta Salce Júnior e em sua representação no *Pão de Açúcar*. A mulher trans, descrita, inicialmente, como alguém a quem “já [...] insultaram muito” (Cabral, 2018, p. 45), é marcada pelos atravessamentos de desigualdades, violência e opressão sofridos durante a narrativa. A Gisberta do romance pode ser compreendida como uma personagem secundarizada que emula uma memória coletiva subalterna, constantemente marcada pela opressão e pelo apagamento advindo da memória coletiva hegemônica fixada pelo sistema de poder heteronormativo e representado pelos adolescentes infratores, estando, assim, inserida em uma narrativa que a coloca em uma perspectiva fatalista e eminente.

Em *Pão de Açúcar*, é necessário que esteja denotado o desejo de Afonso Reis Cabral em utilizar-se da memória do *Caso Gisberta* para elaborar uma obra de ficção na tentativa de criar uma memória, que, no presente estudo, será lida como uma construção literária

responsável por refletir um microcosmo representativo da ótica masculina e suas ambivalências transpassadas nos personagens masculinos do romance. Neste mote, acerca do compromisso que o texto ficcional estabelece com os aspectos factuais, alerta Wolfgang Iser, em *Os atos de fingir* (2002), sobre a relação triádica estabelecida entre o real, o fictício e o imaginário:

[...] Os componentes da tríade se diferenciam na medida em que possuem funções distintas, cabendo porém ao ato de fingir, enquanto modo operatório decisivo destas relações recíprocas, um significado crescente [...]. O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um processo central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (Iser, 2002, pp. 959-960).

O autor deixa clara uma articulação basilar entre as limitações presentes da ficção e da realidade que é utilizada por vários autores e, dentre eles, estaria Afonso Reis Cabral na elaboração de *Pão de Açúcar*. Ao compreender o ato de fingir como um elo entre o real, o fictício e o imaginário, capaz de criar um processo para discernir até qual momento a realização do imaginário possibilita a compreensão relativa à perspectiva apresentada por um mundo recriado, nota-se, na narrativa de Cabral, um meio representativo do *Caso Gisberta* que é capaz de exercer a “desrealização” do crime, adequando-o à perspectiva masculina, que, por sua vez, trará o ponto de vista dos assassinos, ou seja, do universo masculino sobre este caso, permitindo, aos moldes de Iser, que o acontecimento seja experimentado através de uma reformulação do mundo formulado para o fictício.

Examinada essa questão, torna-se necessário adentrar na representação de Gisberta Salce Júnior em *Pão de Açúcar*. O romance traz, inicialmente, a história de Rafael Tiago, Samuel, Nélon, Fábio, Leandro e Grilo, adolescentes órfãos da já mencionada Oficina de São José cujas vidas resumiam-se às delinquências e andanças na cidade do Porto em busca lugares nos quais se poderia contemplar a vista da metrópole por inteiro.

Nesse sentido, o primeiro contato entre o narrador autodiegético e Gisberta ocorre de maneira indireta, através de uma mensagem deixada por ela na bicicleta de Rafael Tiago, que, àquela altura, havia sido reformada pelo narrador do romance na intenção de servir como um auxílio para alcançar as chamadas “[...] zonas sujas da cidade” (Cabral, 2018, p. 13), lugares distantes dos holofotes sociais do Porto. Essas localizações eram algumas das rotas preferidas dos adolescentes assassinos do romance, uma vez que, para Rafael Tiago, “[...] havia qualquer coisa bela e aliciante nas lajes de cimento, nas ruas abandonadas, nos restos que a construção largou à sorte de gajos como nós” (Cabral, 2018, p. 14). A mensagem, escrita por Gisberta, mas sem remetente explícito, dizia “Que linda está. Parabéns.” (Cabral, 2018, p. 30). Desconfiado,

Rafael Tiago não via a mensagem com bons olhos e pensava consigo mesmo:

Eu mastigava as batatas distraído, longe da cantina, a pensar no papel dessa manhã. Que linda está, parabéns, soava a ameaça escondida em candura. Era como se dissesse voltas aqui e esventro-te ou faço-te já um furo. Que linda está, parabéns, nunca poderia significar isso mesmo, apenas que linda está, parabéns, embora, pela minha mão, a bicicleta estivesse de fato cada vez mais bonita (Cabral, 2018, p. 35).

A insegurança exacerbada presente no pensamento dele justificava-se a partir do momento em que o narrador levava em consideração o esconderijo em que guardava seu veículo. Os lugares visados por ele e pelos demais adolescentes continham, como característica comum, o abandono da população. Eles despertavam a atenção dos meninos especialmente pela curiosidade em encontrar, no topo dos edifícios proibidos, vistas diferentes daquelas que eles costumeiramente observavam de sua cidade. O edifício abandonado da rede de supermercados Pão de Açúcar, espaço que abrigou Gisberta Salce até o momento em que sua vida foi ceifada, pode ser lido de acordo com a perspectiva foucaultiana das heterotopias urbanas de desvio. Em seu estudo *O corpo utópico, as heterotopias*, Foucault (2013) estabelece o conceito de *contraespaços* para designar locais de desvio urbano responsáveis por ajudar no apagamento e na neutralização de pessoas que habitem o dito espaço. Esses lugares “[...] antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (Foucault, 2013, p. 22) abrigam, em uma linha de pensamento análoga à das zonas sujas da cidade do Porto vistas em *Pão de Açúcar*, pessoas como Gisberta, atravessadas por variados níveis de desigualdades, violência e opressão com relação, sendo assim condenada a viver distante da hegemonia social que se encontrava fora dos lugares “sujos” do Porto. Rafael Tiago enxergava o edifício abandonado, esconderijo de sua bicicleta em reforma, da seguinte maneira:

Sentado à janela, bebi um galão e comi uma bola-de-berlim com o recheio a melar-me o queixo.

Dali via-se bem o Pão de Açúcar.

[...] a obra estava condenada. [...] Era evidente que a Fernão de Magalhães não merecia o hipermercado pensado para aquele espaço.

Os promotores esperavam retomar a construção mas os anos passaram. O esqueleto não dava hipermercado. A Fernão de Magalhães não tinha coisas bonitas para mostrar. As vedações de madeira cederam e as pessoas entraram. Primeiro regressaram os antigos moradores, para lamentarem a sorte do prédio, que ligavam à sua. Os tetos, as paredes e os pilares cobriram-se de grafites, um pedia CONSTRUAM-ME, outro dizia PERDÃO. Resíduos de toda a espécie mancharam o chão da cave. A meio do prédio, um átrio enfiava luz entre os patamares. Era aí que as putas apanhavam sol. Os drogados faziam a trip na cave e os sem-abrigo tentavam impor alguma ordem, já que o prédio dava casa a todos.

[...] O prédio ganhou nova vida, tornou-se centro de passagem e de dormida, e a polícia passou a vigiá-lo.

[...] Alguns anos nisto e a Câmara decidiu que faltava rumo àquele degredo em plena cidade. Para ser útil, não bastava abrigar pedintes, segredos, porrada, troca de seringas, orgasmos e gestos brandos. Não, para ser útil, havia que inaugurar um parque de estacionamento.

[...] Em 2006, havia muito que ninguém prestava atenção à ruína que fora um quarteirão do século XIX e que teria sido um hipermercado do Pão de Açúcar (Cabral, 2018, pp. 25-27).

O conserto da bicicleta encontrada nas ruas e a necessidade de guardá-la em um local conhecido pelo narrador foi, nesse sentido, o ponto de partida para o encontro do primeiro adolescente assassino com Gisberta. Rafael Tiago via seu novo meio de transporte como algo que “[...] ainda precisava de muito trabalho: mais uma demão, várias camadas de verniz, desempenar os aros tortos, resolver o dilema dos pneus furados, e ainda disfarçar o couro estragado do selim” (Cabral, 2018, p. 30). Sendo assim, tomou a decisão de guardar sua bicicleta longe de seus amigos da Oficina de São José e em um local no qual ele sabia que um dos seus bens mais preciosos estaria minimamente seguro e, por isso, escolheu um espaço dentro do Pão de Açúcar em que “o único raio de luz, um traço mais ou menos fraco, batia em cheio no meu sítio, no sítio da minha bicicleta” (Cabral, 2018, p. 27). Todavia, o que Rafael Tiago não esperava encontrar em sua bicicleta era o já mencionado bilhete que continha um breve elogio relacionado à recente reforma de seu meio de transporte.

Tempos depois, o primeiro contato de Rafael Tiago com Gisberta ocorreu em uma de suas idas ao Pão de Açúcar na tentativa de explorar o local e investigar quem havia escrito o bilhete e o deixado em sua bicicleta. Ao se deparar com uma parte do edifício abaixo do nível do solo, até então não visto, o narrador aproximou-se e notou, na presença de alguns objetos, que o lugar mais inóspito do edifício também poderia ser habitado. Entretanto, Rafael Tiago só chegou a realmente a ver Gisberta pouco tempo depois de ter entrado na cave, ao perceber, durante a descida do fosso das escadas, um barulho de tosse. Prontamente, o adolescente, ao ver a mulher que se aproximava, exprimiu uma torrente de ofensas pautada no primeiro olhar que teve com relação ao corpo trans que ali chegava:

A descarga deu antes de ser vista ou ouvida, dique que rebenta atrás do monte. Correu algures entre os meus braços e desaguou em fúria na boca: “É minha, ó puta velha! Não lhe toques que te parto a cara. Quieta! Tem cuidado comigo. Mexeste-lhe? Mexeste-lhe de certeza. Caralho, tens de pagar. Foste tu que lhe enfiaste o papel? Ninguém me diz que está linda, eu sei que está impecável, vai ficar impecável, não lhe podes é mexer. Põe-te a andar (Cabral, 2018, p. 44).

Em seguida, Rafael Tiago acalma-se e é capaz de observar e descrever o corpo que o observava enquanto reformava a sua bicicleta. Gisberta, portanto, é vista como um ser estranho, com um monstruoso corpo, taxado por ele como algo abjeto:

Com a luz a dar-lhe pela cara, senti-me mais certo de que a insultava em condições, já não era vulto, antes mulher magra com o cabelo apanhado num carrapito. Cheirava mal, assim tão de perto, sujidade nas reentrâncias do nariz, o cabelo com nós em sítios errados. Segurava o saco de pão como uma arma (Cabral, 2018, p. 44).

Percebe-se, diante do olhar de Rafael Tiago, a perspectiva que seguirá sobre a análise da representação de Gisberta através do presente estudo. Em primeiro plano, é necessário compreender que a sua representação parte, na ficção, do imaginário presente em olhares masculinos que denotam visões de mundo perpassadas na transição meninos-homens, em razão da idade dos adolescentes na narrativa, marcadas por um discurso que, majoritariamente, é atravessado pela memória de uma masculinidade responsável pelo enaltecimento das práticas de violência e opressão pautadas, essencialmente, no machismo e, no caso de *Pão de Açúcar*, na transfobia.

Dessa forma, observa-se que há a representação de um corpo transgênero que parte do imaginário presente no olhar hegemônico masculino dentro de uma narrativa que coloca Gisberta em situações de completa desigualdade e opressão, exceto quando se tratam de capítulos nos quais são narrados *flashbacks* que resgatam a sua memória antes da realidade vivenciada no edifício abandonado do Pão de Açúcar. Além disso, entra também na presente análise o debate proposto na anteriormente citada tese de doutorado de Emerson Silvestre Silva, especialmente naquilo que tangem as representações de corpos transgêneros por parte de autores cisgêneros no contexto da literatura. Após analisar algumas narrativas brasileiras, Silva chega na conclusão de que corpos trans, quando representados, na literatura, por parte de autoria cisgênera, são descritos de acordo com a perspectiva adotada pelo viés da estereotipagem, uma vez que nessas representações o espaço torna-se mais propício para a aparição de um imaginário hegemônico que se tem sobre os corpos trans. Nisso reside o trecho dos estudos do pesquisador brasileiro, no qual afirma-se que

Uma das grandes diferenças entre a produção de autoria trans e a dos demais autores cis reside justamente na maneira como a subjetividade se mostra, nesse mergulho vertiginoso do narrador em primeira pessoa e na possibilidade de terem as suas vozes ouvidas. A representatividade desempenha um papel importante quando nos permite visualizar outras nuances da experiência transgênera, nos fazendo desconstruir estereótipos (Silva, 2020, p. 59).

Apesar de sua tese trabalhar a representação trans em narrativas da literatura brasileira, Emerson Silva toca em pontos fulcrais para uma compreensão de narrativas trans produzidas pelo viés da cisgeneridade que ecoam na criação literária de Afonso Reis Cabral aqui analisada. O conceito de estereotipagem mencionado anteriormente merece um destaque na presente dissertação, especialmente por ser um dos eixos condutores da visão dos adolescentes assassinos em todo contato tido com Gisberta durante a narrativa. A estereotipagem é definida pelo sociólogo Stuart Hall, em sua obra teórica *Cultura e Representação* (2016), como um mecanismo que pode ser capaz de estipular algumas das relações de poder dentro do meio

social. Para Hall, o poder simbólico é utilizado no meio dos regimes representativos para reduzir os seres e naturalizar a estereotipagem que “[...] reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza” (Hall, 2016, p. 190). O autor esmiuça o conceito de estereotipagem e estabelece uma separação dicotômica acarretada pela sua definição:

A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. [...] Qualquer coisa que esteja “fora de lugar” é considerada contaminada, perigosa, tabu. Os sentimentos negativos agrupam-se ao seu redor, é algo que deve ser simbolicamente excluído para que a “pureza” da cultura seja restaurada. A teórica feminista Julia Kristeva chama tais grupos expulsos ou excluídos de “abjetos”, cujo significado em latim é, literalmente, “expulsos” [...] (Hall, 2016, p. 192).

A investigação acerca do processo de estereotipagem e as considerações a partir dos estudos sobre representação dos corpos trans na produção de narrativas brasileiras, por parte de Emerson Silva, são caras à presente dissertação. Somadas às discussões relativas ao embate entre memórias coletiva hegemônica e subalterna examinadas no primeiro capítulo, pode-se alcançar uma preciosa inferência acerca da representação de Gisberta Salce Júnior em *Pão de Açúcar*: a partir do contato que se estabelece na narrativa entre ela e os adolescentes assassinos, Gisberta entra em um círculo vicioso marcado pelo preconceito e pela sua estereotipagem enquanto mulher imigrante, transgênero, sem-teto e soropositiva.

Os atravessamentos que a personagem possui são, em conjunto com a masculinidade viril encontrada nos personagens masculinos do romance, traços que dão “permissividade” para fazer com que seus assassinos oprimam-na durante praticamente toda a narrativa. Esse relacionamento pautado em diversas formas de violência advindas do poder simbólico da estereotipagem varia ao longo do romance de Cabral, sendo possível observar alguns momentos da narrativa em que o narrador personagem exprime pensamentos durante seus encontros com Gisberta que restringirão a personagem trans às perspectivas que Hall qualificaria como práticas de reprodução de poder da estereotipagem:

[...] Ela cambaleava de sono. Eu pertencia por inteiro à cave, à bicicleta. Ali e a mais sítio nenhum. Senti-me satisfeito por lhe dar alguns minutos de paz sem pensar em como ela, quebrada pelas circunstâncias, era pouco mulher, não mais do que forma humana que respira.
[...] O nojo persistia como as tarefas que se apanham na infância e nos deixam o corpo dorido até o fim da vida. E também persistia a ideia de que àquela mulher faltava ser mais mulher (Cabral, 2018, pp. 59-60).

Nota-se, nos trechos destacados, uma permissividade de estereotipagem presente no pensamento de Rafael Tiago com relação à imagem que tinha de Gisberta durante toda a

narrativa. Ao mesmo tempo em que sente a necessidade de afastar-se de um corpo monstruoso como o da personagem trans, o narrador também sente, em proporções tão fortes quanto, um encantamento ocasionado pela possibilidade de descoberta desse novo corpo que para ele se apresentava nas ruínas de um edifício abandonado. Diante disso, é possível inferir que os personagens masculinos de *Pão de Açúcar* encontram-se dentro dessa mistura entre repulsa e encantamento, que vê Gisberta como um ser fetichizado e em condições de inferioridade com relação aos adolescentes assassinos que fazem com que eles se sintam permitidos para a legitimação dos processos de estereotipagem, violência física e simbólica e opressão com a mulher trans.

Essa permissividade, por sua vez, só é legitimada em decorrência da fixação de um discurso histórico proveniente da historiografia oficial, que, sustentados pela memória coletiva hegemônica, constroem narrativas pautadas em um imaginário que se elabora diante dos corpos transgênero responsáveis por sustentar, historicamente, a noção de superioridade proveniente dos corpos cisgênero masculinos, marcados pela heterossexualidade compulsória, em detrimento de quaisquer outras manifestações de gênero e sexualidade que venham contrapor essa memória coletiva hegemônica. Nesse sentido, pode-se notar o firmamento daquilo que Silva irá utilizar como cistema, ou seja, uma “[...] configuração de uma sociedade pautada no corpo cujo gênero determinado no nascimento condiz com a genitália. Isto é, o cistema é formado por pessoas cisgêneras e seus privilégios em relação aos transgêneros” (Silva, 2020, p. 25).

Dessa maneira, a representação de Gisberta Salce em *Pão de Açúcar* é feita por um viés que preconiza a sua inferiorização e fragilidade diante dos demais personagens que rondam a narrativa. Pode-se ler essa representação como uma forma encontrada por Cabral, durante seu processo de criação literária, de colocá-la como o reflexo de um imaginário masculino hegemônico, advindo da ótica de um grupo social, sobre o que possa ser o corpo trans, reforçando como a memória coletiva subalterna trans é, constantemente, oprimida e violentada ao entrar num embate com a memória coletiva hegemônica cis presente nas masculinidades dos meninos da Oficina de São José. Os adolescentes assassinos sempre a verão como um mero “[...] gajo com mamas” (Cabral, 2018, p. 172), jamais digna de respeito e condenada ao sofrimento e à sua violação enquanto um corpo monstruoso e asqueroso. Rafael Tiago, trazia seus pensamentos sobre o corpo trans que encontrou a partir de alguns trechos da obra:

Pensava, sim, em como fedia, em como, mal voltei à Oficina depois de a encontrar, esfreguei até doer o braço em que ela se apoiara. Depois desse braço o outro, seguido do pescoço e da cara, acabando ensaboado por baixo dos braços. Tinha ânsia de limpeza, de que o nosso encontro não tivesse acontecido (Cabral, 2018, p. 54).

Neste mote da discussão até aqui proposto, observa-se que o primeiro encontro entre os personagens em *Pão de Açúcar* deixaria instaurada no psicológico de Rafael Tiago uma noção estereotipada da figura de Gisberta que seria responsável por contaminá-lo independentemente do aumento da aproximação e de uma suposta confiabilidade que o adolescente assassino cria com a mulher trans ao longo da narrativa. Essa noção é reforçada pelo fato de que, desde os capítulos iniciais até pouco depois da metade do romance, a relação entre Rafael Tiago e Gisberta estreita-se ao ponto de ele começar a colocar em xeque alguns aspectos relativos à sua masculinidade e à sua virilidade³ por passar a gostar de conviver com uma mulher transexual.

Entretanto, é justamente em momentos como esse que surgem, na narrativa, oposições próprias do pensamento que Rafa tinha sobre Gisberta, moldados na estereotipagem e no preconceito estruturados no imaginário do narrador, que, por sua vez, funcionavam como uma espécie de termômetro regulador de sua masculinidade e posição dominante com relação à Gisberta, fazendo com que o adolescente voltasse, periodicamente, a reafirmá-la enquanto um corpo que não é digno de pertencimento à humanidade, condenando-a ao sofrimento constante por ser uma mulher trans.

Nesse sentido, Rafael Tiago apresenta os dois companheiros mais próximos de si na Oficina de São José, Samuel e Nélon, para Gisberta, vinculando-a em uma perspectiva que não somente a estereotipava, como também a colocava como um objeto encontrado pelo Rafa, um exemplar de ser diferente dos humanos que deveria ser investigado, examinado, até mesmo violado e, posteriormente, fosse visto pelos demais personagens masculinos do *Pão de Açúcar* como uma prova continuada da superioridade que Rafael Tiago passou a deter ao encontrar uma pessoa que foi vista por ele como uma propriedade, um corpo de encantamento e repulsa que vivia dentro de um edifício em ruínas, deixado completamente à margem:

“Então é assim. Vamos aqui à frente”, e aponte para o torreão do outro lado da avenida. “Quero mostrar-vos uma cena, mas vocês não contam a ninguém nem a visitam sem mim”. Uma pausa. “Tu, Nélon, tens as chaves do sótão. Tu, Samuel, tens os desenhos. Eu, Rafa, tenho aquilo”, e aponte de novo, “o Pão de Açúcar”. Não mentia, aquilo era tudo o que eu tinha.

[...] “Está aí alguém?”, perguntou o Samuel, mas eu avancei logo com “Gi, podes sair, que trago amigos”. Os dois olharam para mim com espanto. “Vem, que trago amigos”.

[...] Então notei que o Nélon me procurava, aflito, querendo fugir. Olhava para a Gi, para mim, e para a Gi. Depois de a estudar como quem faz contas de cabeça, sobressaltou-se.

[...] Chamou-me, de parte e, a uns metros da Gi e do Samuel, disse-me “A gaja é feia como um homem!” (Cabral, 2018, pp. 78-80).

³ Serão examinadas, mais profundamente, questões relativas à masculinidade e a virilidade no último capítulo do presente estudo, responsável por analisar a representação dos personagens masculinos em *Pão de Açúcar*. Por ora, os conceitos aqui citados servirão apenas de auxílio à compreensão da representação de Gisberta Salce Júnior no romance.

A partir desse recorte, percebem-se alguns pontos interessantes sobre a representação de Gisberta Salce Júnior que merecem o destaque do presente estudo. Em um primeiro momento, observa-se, em Rafael Tiago, um caráter de ansiedade para revelar aos amigos o segredo que continha dentro das ruínas de uma rede de supermercados abandonada. Similar ao macaco Pedro Vermelho, criado por Kafka e utilizado como exemplo no discurso de Paul B. Preciado, Gisberta é uma pessoa que é vista por Rafa como um animal recém-descoberto, utilizável para “experimentos”, um “animal de circo” que foi aprisionado pela sociedade nos fundos do Pão de Açúcar. Ao mostrá-la para os seus amigos, o narrador é irônico ao aproximá-los de Gisberta com um discurso que prezou pela inocência dos meninos, quando, na verdade, havia apenas o interesse em conhecer um ser que passava, aos adolescentes, apenas duas sensações curiosamente distintas: encantamento e repulsa.

A divergência entre as sensações que o corpo da personagem trans provoca nos adolescentes assassinos é fundamental para que se compreendam algumas das questões postuladas por Stuart Hall diante do processo de estereotipagem a partir da fetichização dos seres. Hall traz considerações, ainda em seus estudos sobre cultura e representação, sobre o processo de estereotipagem que leva em conta o caráter de transformação dos seres em objetos erotizados ou utilizados para saciar os desejos de alguém. Ao estipular que os estereótipos são capazes do englobamento das projeções “boas” e “más” com relação ao outro, o autor apresenta o conceito de fetichismo como algo que leva o outro para o plano no qual a fantasia é capaz de intervir na representação em si. Para ele,

O fetichismo, então, é uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo: tanto para representar, quanto para não representar o objeto de prazer e desejo que é considerado tabu, perigoso ou proibido. Ele nos fornece, segundo Mercer, um “álibi”; aquilo que anteriormente chamávamos de “disfarce” ou “história fabricada”. [...] Aquilo que é afirmado como diferente, horrível, “primitivo” e deformado está sendo, ao mesmo tempo, obsessivamente desfrutado e apreciado de forma detida porque é estranho, exótico e “dispar” (Hall, 2016, p. 209).

Ao compreenderem Gisberta como um ser que despertava tanto curiosidade como repulsa, os adolescentes infratores veem a mulher trans como um ser abjeto que tem sua identidade completamente destituída a partir do momento que é vista por seus assassinos como um homem, o “gajo com mamãs” desagradável que tentou, durante toda a sua vida, tornar-se mulher e acabou esquecida por toda a sociedade, passando a habitar uma heterotopia urbana de desvio. Ao mesmo tempo, a personagem trans é, também, um ser cuja presença causa a sensação de encantamento diante dos adolescentes do romance, uma vez que “o fetichismo [...] envolve a rejeição, estratégia por meio da qual um poderoso fascínio, ou o desejo, é satisfeito e, ao

mesmo tempo, negado. No entanto, é também a forma pela qual aquilo que é considerado tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação” (Hall, 2016, p. 207):

Enquanto torcia o braço do Néelson, disse-lhe ao ouvido, para maior efeito, “Estás enganado, o gajo é que é bonito como uma mulher”, e ele desvencilhou-se de mim a espernear. Pedi-lhe “Calado, pá, calado”.
[...] Reconhecia nele, em dobro, a repulsa e o nojo que sentira ao encontrá-la. Entretanto a minha aversão passara. Ter continuado a ajudá-la provava que afinal era mais homem do que rapaz, adulto em vez de criança, por oposição ao Néelson. E até por oposição ao Samuel, que conversava em paz com a Gi apenas por ainda não ter percebido que ela era um traveca igual aos que insultávamos em Santa Catarina (Cabral, 2018, p. 85).

Sabe-se, até o momento atual da discussão, que a representação da personagem Gisberta Salce Júnior e do corpo trans em *Pão de Açúcar* é embasada na sua posição de submissão com relação aos demais personagens masculinos do romance, além de sua constante objetificação e estereotipagem advindas do reforço de um discurso predominantemente transfóbico embasado na fixação de uma memória coletiva hegemônica, que entra em um embate direto com a representação do corpo trans e de um imaginário que se tem da memória coletiva desse corpo perpassada na representação de Gisberta durante o romance. Nesse sentido, pode-se acrescentar que a posição de inferioridade da mulher trans ao longo da narrativa é definitivamente fixada no momento em que, a partir da segunda metade do romance, Gisberta, já demonstrando indícios de confiança em seus futuros assassinos, decide tomar uma posição negativa acerca da possibilidade de uma saída das ruínas do edifício abandonado onde vivia para um passeio com Rafael Tiago, em sua bicicleta, na direção do torreão, um pavilhão levantado no topo do Pão de Açúcar:

“Aqui estou para cumprir a promessa”, insisti, apesar de a rispidez dela me magoar.
“Qual promessa?”
“A do torreão...”
“Ah, menino, já tinha esquecido.”
“Podemos ir, levo-te na bicicleta até lá e depois ajudo-te nas escadas.”
“Mas hoje não dá, menino.”
[...] “Siga! Vamos subir.”
“Xô daqui, Rafa, hoje não dá mesmo.”
Ia entrar na barraca quando a ouvi pedir, numa voz que me pareceu doce e provocadora “Manda vir o Samuel, quero falar com ele.”
Para que servira então a conversa sobre os pedacinhos de nós à guarda um do outro? Eu achava que se aplicava a todas as ocasiões, por sermos depositários de algo precioso: mesmo contra a fraqueza e a tosse (Cabral, 2018, pp. 127-128).

Ao negar incessantemente sua ida com o Rafa, Gisberta Salce passa a ser um alvo absoluto dele, que, por sua vez, quebra um pacto feito com Samuel e Néelson sobre não contar a mais ninguém sobre a existência de Gisberta, entregando a informação para Fábio, Leandro e Grilo, outros três personagens masculinos que completam o grupo dos seis adolescentes

assassinos da Oficina de São José. Ao tomar uma decisão contrária à vontade do narrador, responsável por erguer, minimamente, sua voz enquanto pessoa digna do direito de escolha, Gisberta enfrentou uma problemática que pode ser analisada de modo análogo à questão dos estudos de gênero. Ela faz um movimento contrário daquele investigado por Butler ao contrapor-se, na narrativa, à voz hegemônica masculina representada por Rafael Tiago. Dessa forma, uma simples tomada de partido ao decidir não obedecer a um dos pedidos do narrador fez com que Gisberta invertesse os papéis de gênero (Butler, 2018), colocando-se contrária ao modelo hegemônico da mulher examinado por Berenice Bento, saindo de um *locus* da performatividade passiva e compreensiva para tomar, então, uma configuração diferente e tentar ressignificar sua posição de submissão retratada na narrativa. Acerca dessa posição e da inversão de papéis, Berenice Bento afirma:

As performances de gênero que reivindicam a inteligibilidade fora dos marcos naturalizantes teriam o efeito de fazer proliferar diversas configurações de gênero, como camadas sobrepostas de ressignificação do masculino e do feminino, em um movimento contínuo de produção de metáforas que simultaneamente podem desestabilizar a identidade substantiva e privar as narrções naturalizadas da heterossexualidade do seu protagonismo central. [...] Os deslocamentos são vistos como problemas individuais, talvez fruto de algum “distúrbio”, como seria o caso dos transexuais (Bento, 2017, p. 91).

Nessa tentativa de exercer um deslocamento e desestabilizar o protagonismo central de Rafael Tiago, que via Gisberta como mero instrumento passivo, a personagem torna-se, mais do que nunca, um corpo com propensão a ser atingido e violado em prol da manutenção dos sistemas hegemônicos de controle social. Se, desde o início da narrativa, Gisberta já era enxergada como um ser abjeto pelos adolescentes assassinos, é a partir do primeiro sinal de “desobediência” com Rafael Tiago que, a sua representação em *Pão de Açúcar* passa a ser definitivamente marcada pela violência física que culminará em seu assassinato. O narrador que, àquela altura já havia passado por situações que colocaram em xeque sua posição de homem “de verdade”, via sua relação com Gisberta deteriorar. Nesse momento, a narrativa possui uma mudança de chave na qual os personagens Fábio, Leandro e Grilo assumem o protagonismo e começam, desde o primeiro contato deles com Gisberta, a violentar a mulher trans e, consequentemente, assassiná-la:

Quando regressei à cave, o Fábio perguntava para dentro da barraca “Que espécie de animal és tu?”, e a Gi, numa voz demasiado fina, talvez tentando esconder-se no próprio corpo, respondia-lhe “Você e eu a mesma espécie, rapaz”. O Fábio esperou uns bons segundos antes de lhe dizer “Não acho, tu és um bicho à parte”. Naquela voz de teatro, as respostas pareciam mesmo de mulher. Até eu fiquei confundido (Cabral, 2018, pp. 180-181).

A animalização da personagem Gisberta é outro aspecto utilizado por Afonso Reis

Cabral como uma estratégia de escrita e representação da personagem trans do seu romance. Ao admitir Gisberta como um animal, nota-se, na fala dos personagens masculinos, um discurso que assimila o olhar patriarcal colonial presente na memória coletiva hegemônica, e que é investigado por Paul B. Preciado em seu discurso feito diante da academia de psicanalistas no ano de 2019. Nesta fala, há um importante trecho no qual Preciado relata a persistência no tamanho da dificuldade que existe para uma pessoa transexual ter voz ativa diante de qualquer outro grupo social hegemônico. Nessa conjuntura, fica estabelecido que o regime binário de diferença sexual é capaz de desnaturalizar quaisquer divergências a esse modelo de concepção dos corpos generificados, além de patologizar e excluir tais corpos de modo que as práticas científicas que buscam utilizar os corpos transgêneros em seus estudos, historicamente, acabam por contribuir (direta ou indiretamente) com o aumento dos atravessamentos de desigualdades, violência e opressão entre pessoas cis e trans. Ainda segundo Preciado,

As práticas de observação, objetivação, punição, exclusão e morte que a psicanálise e a psiquiatria colocam quando trabalham com pessoas que são dissidentes do regime de diferença sexual heteropatriarcal e colonial, com indivíduos assim considerados como “homossexuais”, com homens ou mulheres que foram estuprados, com profissionais do sexo, com transexuais, com pessoas racializadas... São talvez menos espetaculares que os do circo e do zoológico, mas não são menos efetivos. Não acho que a comparação seja excessiva, não só porque como homossexuais, transexuais, profissionais do sexo, corpos racializados ou travestis, nós também fomos alterados e animalizados, mas também porque o que a medicina, psiquiatria e psicanálise fizeram com as minorias sexuais nos últimos dois séculos é um processo comparável de extermínio institucional e político (Preciado, 2022, p. 46).

Em *Pão de Açúcar*, pode-se enxergar a representação de Gisberta como algo que inclui a personagem trans em um constante processo de animalização responsável por deixá-la vulnerável ao longo de seus encontros com os adolescentes assassinos do romance. Ao utilizar da animalização como uma estratégia de escrita da sua obra, Cabral faz com que o imaginário que se tem acerca da mulher trans esteja aliado ao “espetáculo de circo” proporcionado pelo “animal aprisionado” no edifício abandonado da cidade do Porto. Rafael Tiago, vai, pouco a pouco, trazendo seus amigos para contemplar uma novíssima criatura, jamais vista por nenhum dos adolescentes antes, que desperta a mesma curiosidade advinda dos discursos hegemônicos provenientes dos saberes médicos e psiquiátricos, exemplificados por Preciado, ao se depararem com seres “alterados e animalizados”.

Fica evidente que, no romance, se tornaria questão de tempo para que a violência crescesse gradativamente e os adolescentes assassinos levassem o Pão de Açúcar à sua última ruína. A representação de Gisberta Salce finda com um reflexo da humilhação que a memória coletiva subalterna dos corpos trans sofre, historicamente, ao entrar em contato com a memória

coletiva hegemônica da heteronormatividade e seu imaginário sobre esses corpos. Ora, ainda de acordo com o pensamento estipulado por Berenice Bento, se “[...] o corpo é uma situação histórica, uma maneira de ir fazendo-se, tornando-se, dramatizando e reproduzindo uma situação histórica que o gera, o torna real, que o corporifica” (Bento, 2017, p. 94), o corpo trans representado através da personagem Gisberta Salce Júnior em *Pão de Açúcar* é produzido através de várias situações históricas que marcam as desigualdades, violência e opressão sofridos pela comunidade trans desde seu surgimento.

Da patologização à estereotipagem, passando pela fetichização e animalização, Gisberta Salce é representada na narrativa de Cabral como uma mulher excluída das posições hegemônicas dos campos que, ao entrar em contato com as visões de mundo masculinas e seu imaginário, enfrenta experiências de total repúdio com relação às suas subjetividades, tendo os momentos finais de sua vida ceifados por um grupo de adolescentes assassinos que, ao observarem suas posições de superioridade com relação à mulher trans, transpassam o reflexo histórico de uma memória coletiva hegemônica heteronormativa masculina ao exercerem atos de violência crescente que culminarão na morte de Gisberta:

Eu ia pensando em como a Gi devia estar anestesiada, a leste do que lhe acontecia. Seminua e enrolada na posição fetal com o rabo à mostra, tornava-se mais e mais uma criança, a mesma que espiava o pai na garagem e queria o corpo perfeito das irmãs. Agora nunca conseguiria – sobrava-lhe aquela coisa híbrida que a protegia das pancadas traduzidas em nódoas negras e cortes no pescoço, nos braços e nas pernas (Cabral, 2018, p. 212).

Apesar da representação do corpo trans em *Pão de Açúcar* ser lida, no presente estudo, como parte de um exemplo daquilo que Emerson Silvestre Silva afirmou, em seus estudos sobre a representação transgênera por parte de autores cisgêneros, como um conjunto de narrativas responsáveis por reforçar estereótipos observados em outras produções literárias, não deixando de serem indicativos de denúncia social (Silva, 2020), a (re)constituição da história de Gisberta Salce Júnior na narrativa de Afonso Reis Cabral não se restringe à posição de total passividade da mulher trans com relação aos adolescentes assassinos que rondam o romance. Há, também, em *Pão de Açúcar*, uma série de capítulos que contém *flashbacks* sobre a trajetória de vida da personagem trans que culminou em sua chegada ao edifício abandonado. Esses capítulos funcionam como um recurso literário utilizado por Cabral que auxilia na construção de emuladores de memórias da personagem em momentos anteriores ao crime que o romance ficcionaliza.

Nesse sentido, torna-se necessário analisar esses capítulos na tentativa de examinar as experiências individuais de Gisberta, resgatadas por meio de memórias da personagem, e

averiguá-las diante do nicho de experiências da comunidade trans, no intuito de compreender como ocorre a inteligibilidade da experiência transexual passada pelas representações das memórias da personagem Gisberta na narrativa.

3.2 A experiência transexual segundo os *flashbacks* de Gisberta

Ouviu o nome no salão, berrado assim “Nós queremos-te, Gisberta! Nós amamos-te, Gisberta!”. Parou à porta, que fazia tambor da música lá dentro, e esperou que a berraria aumentasse: queria-os em êxtase – entrar e ser comida pelos olhos, bocas, palmas, pelo público. Por tanta vontade de a ver. Quando me contou isto, a Gi tremia. Ainda a chamavam e a desejavam tanto. “Menino, como foi bonito.”

Afonso Reis Cabral, *Pão de Açúcar* (2018, p. 81).

Para lembrar é necessário, antes de tudo, esquecer. Essa frase filosófica que estipula o pensamento de teóricos que estudam os traços mnemônicos da humanidade, como Márcio Seligmann-Silva e Aleida Assmann, é preciosa à presente dissertação, de modo que o paralelismo observado entre memória e esquecimento será uma das chaves de leitura aqui utilizadas para analisar a representação da memória da experiência transexual de acordo com os *flashbacks* de Gisberta em *Pão de Açúcar*. Em primeiro plano, é preciso afirmar que, durante todo o romance, onze capítulos são dedicados à rememoração de partes da vida da personagem que antecedem a sua chegada ao edifício abandonado.

Desde performances dedicadas à vida nas casas noturnas da cidade do Porto, até as histórias de um passado longínquo no Brasil, antes mesmo da sua transição de gênero, a narrativa de Gisberta é rememorada por meio de linhas não cronológicas do *Pão de Açúcar* nas quais ela relata a Rafael Tiago alguns dos episódios que viveu até encontrar-se, tal qual o prédio que por ela era habitado, abandonada e em ruínas. Dessa maneira, mesmo diante de histórias que tentam esmiuçar o passado de Gisberta, percebe-se, aqui, uma secundarização da personagem, pois, como já se pôde observar na passagem acima, é o narrador quem se encarrega de relatar as memórias de Gisberta, dando pouco espaço para que existam marcações de fala ativa da personagem trans. Apesar disso, os capítulos que relatam algumas das histórias passadas da vida de Gisberta são importantes para que se observem as tentativas de construir algumas das noções de identidade da personagem do romance.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, toda memória é, de alguma maneira, coletiva. Ao adentrar na convenção estipulada por vários teóricos de que os seres humanos são animais sociais, e, a partir disso, são constituídas memórias coletivas deles, Seligmann-Silva estabelece que a memória se torna uma das últimas defensoras da ética, sendo a prática memorialística a principal responsável por estabelecer modelos de convivência dialógica e moral. Entretanto,

ainda dentro da lógica investigada por ele, é por meio da memória que também existe o acesso às práticas que remontam um passado marcado por inúmeras relações de desigualdades, violência e opressão que ainda ecoam na contemporaneidade.

Neste nicho, as memórias de Gisberta enquanto personagem representada por Cabral encontram-se expressas nos capítulos de *Pão de Açúcar* como uma forma de refletir, em nível micro, uma gama de memórias coletivas subalternas trans marcadas pelo atravessamento opressor do sistema heteropatriarcal reforçado pela memória coletiva hegemônica cisgênero. Essa memória coletiva hegemônica e esse imaginário que os adolescentes assassinos tinham sobre corpos trans tornam-se, portanto, mecanismos de auxílio à violência e à opressão sofridas por Gisberta durante a narrativa, além de funcionarem como uma estratégia literária capaz de criar uma emulação de memória dentro do romance.

Em um primeiro momento, Gisberta relata a Rafael Tiago como eram algumas de suas noites em boates da cidade do Porto, dando um destaque especial às performances que fazia durante shows de entretenimento adulto que deixavam todos os “clientes” com a sensação de incansável desejo ao vê-la exibindo seu corpo e demonstrando maestria ao acompanhar o ritmo da famosa canção de Julie London⁴, *My Heart Belongs to Daddy*:

O dono do bar baixou a música, sinal para a Gi andar de mesa em mesa a pedir “Mais uma garrafa, paizinho? Por favor, por mim”. Os clientes apontavam para a mesa repleta de garrafas vazias e a Gi insistia “Por mim, por mim”. Tomados de impulso protetor, e sem desconfiarem de que ela ganhava comissões à garrafa, acabavam por pedir a marca de champanhe mais cara.

‘Cause my daddy, he treats me so well.

[...] O corpo que ela criara era para exibir, para ser visto.

“Xi, patrão, como gostava de mostrar”, dizia-me.

A música acabava quando a Gi voltou à pista. Eles já não berravam “Gisberta, nós queremos-te! Gisberta, nós amamos-te!”. Acalmaram e prepararam-se para lhe dar a melhor recompensa: o silêncio, prova de que ela os enfeitiçava (Cabral, 2018, p. 83).

O corpo de que Rafael Tiago afirma ter sido criado por Gisberta para exibir e ser visto chama a atenção do presente estudo. Ao estabelecer uma linha de pensamento análoga ao que postulou Berenice Bento, em uma parte importante de seu estudo na qual a autora investiga a questão das performances de gênero, pode-se notar que a exibição destacada pelo narrador de *Pão de Açúcar* é uma representação que vai de acordo com os estereótipos de gênero e a necessidade que os corpos sentem de reproduzir a estereotipagem. Historicamente falando, a memória coletiva hegemônica é a responsável por estipular reproduções, em maior ou menor grau, de comportamentos advindos da matriz hegemônica em si. Neste meio, os corpos trans

⁴ Cantora e atriz norte-americana conhecida por trabalhos como *O Homem do Oeste* (1958), no qual contracenou com o ator estadunidense duas vezes vencedor do prêmio Oscar de melhor ator, Gary Cooper.

também acabam sendo condicionadas por essa série de papéis de gênero.

Apesar de uma parte desse grupo tentar romper com as performances de gênero atreladas à memória coletiva hegemônica, para Bento, algumas mulheres transexuais ainda tendem, em seus discursos e atos performáticos, à reprodução de alguns dos estereótipos de gênero já superados pelas mulheres cisgênero, recordando, assim, toda uma época de subordinação das mulheres pautada, por exemplo, em “[...] determinadas performances de gênero qualificadas como retrógradas, submissas” (Bento, 2017, p. 97). Esse processo de submissão, por sua vez, é representado em *Pão de Açúcar* através dos trabalhos exercidos por Gisberta em casas noturnas nas quais a personagem fazia performances, colocando seu corpo em uma metafórica vitrine para, assim, fazer parte da performance como um todo.

Nesse sentido, ao observar no romance a personagem Gisberta e os seus shows nas boates do Porto, pode-se perceber como ela denotava uma necessidade de performar como dependente do dinheiro de seus “clientes”, provocando-os por meio de danças que objetificavam o seu corpo e a colocavam como um objeto, pronto para ser comprado pelo preço de algumas garrafas de champanhe, em uma representação da realidade vista como, muitas vezes, o único trabalho que mulheres trans poderiam exercer, uma vez que a sociedade as marginaliza. Ademais, deve-se, também, levar em consideração o contexto histórico no qual situa-se o romance. No início dos anos 2000, a caminhada para o amplo debate acerca da transgeneridade ainda estava em suas fases iniciais, fazendo com que muitas pessoas trans seguissem uma lógica patriarcal sustentada no imaginário dentro da memória coletiva hegemônica sobre o que é ser homem ou mulher. Na perspectiva de Berenice Bento,

De uma forma geral, os/as transexuais sentem dificuldades em falar de seus conflitos porque não sabem como nomeá-los. Como explicar às pessoas que seu desejo é vivenciar a experiência do outro gênero se seu órgão genital atua subjetivamente como o obstaculizador dessa possibilidade de trânsito? Para terem mais segurança no processo de inserção no mundo do gênero, é certo que muitos tentam reproduzir o modelo da mulher submissa e do homem viril, pondo em destaque traços identificados com as normas de gênero (Bento, 2017, p. 97).

Os modelos da mulher submissa e do homem viril destacados por Berenice Bento são fixados através da memória que cerca as identidades coletivas masculina e feminina ao longo dos tempos. Por se tratarem de dois grupos extensos, cabe, neste momento, utilizar o conceito da memória organizadora, que se aplica a partir do momento em que se manifesta uma memória coletiva forte, com contornos bem definidos, concisa e profunda, compartilhada por um conjunto de indivíduos cuja identidade coletiva é facilmente atingível, uma vez que trata-se de uma memória densa e de conhecimento recíproco dos seus integrantes.

Ao performar como uma mulher submissa e objetificada nas boates, a memória que se

possui da personagem Gisberta Salce acaba também sendo marcada pela presença dos estereótipos, que, desta vez, destinam-se mais à condição feminina do que à condição da transgeneridade por ela ocupada em *Pão de Açúcar*. Somada à condição feminina, responsável por já rebaixá-la enquanto pessoa, Gisberta também era uma prostituta, camada que conferia a ela total objetificação de seu corpo e aos seus “clientes” uma sensação ainda maior de superioridade com relação à mulher trans. Em uma de suas memórias, é relatado como funcionava a rotina da personagem como garota de programa na cidade do Porto:

Por norma, ouvia-se uma comoção mais violenta vinda desse quarto, um ofegar de luta, o corpo não dava prazer sem porrada, e vozes ansiosas à espera de que qualquer coisa cedesse. Essa coisa tardava em vir. Distingua-se o som da cama a arrastar, a ranger, uma voz fina, até demasiado fina, que dizia “Com jeitinho, com jeitinho”. Depois o cliente saía de olhos no chão com ar de vitória e asco deixando a porta aberta. A Gi levantava-se da cama para a fechar e berrava “Cafajeste!” enquanto o cliente descia as escadas à pressa de braguilha aberta.
[...] “Pegue a diária”, dizia a recepcionista.
Sentava-se no sofá a espreitar uma revista, de plantão para o cliente seguinte, e alerta a qualquer alvoroço. Combinara com as colegas que controlaria os clientes agressivos, afinal era bela como mulher e forte como homem (Cabral, 2018, pp. 95-96).

Identifica-se, da experiência resgatada pela memória da personagem Gisberta em seu trabalho contada por Rafael Tiago, um reflexo de um imaginário masculino que se tinha acerca das experiências coletivas trans através de uma representação estereotipada e fetichizada daquilo que seria uma experiência marcante para muitas pessoas da comunidade transgênero. Dentro de uma história do passado da personagem, contada pelo narrador, encontram-se, a invenção de lembranças marcadas pelo processo de fetichização dela, que culmina nas já examinadas sensações de repulsa e encantamento, marcantes no imaginário comum da memória coletiva hegemônica com relação às mulheres trans.

A prostituição e seus aprofundamentos sociais, psicológicos e físicos marcou as lembranças da personagem trans em *Pão de Açúcar*, além de relacionar, também por meio de alguns estereótipos de gênero, a identidade trans com essa noção de prostituir-se na busca pela sobrevivência. Ao lidar com os “clientes” mais agressivos e controlá-los, Gisberta é descrita por Rafael Tiago como alguém que era bela como mulher e forte como um homem. No entanto, o que se investiga, também, durante a descrição dessa memória de Gisberta é uma transfobia velada, pautada nos aspectos físicos da personagem trans e que a fazem ser lida como uma pessoa repulsiva por sua possível força, teoricamente desproporcional a de uma mulher, mas encantadora por sua capacidade de sedução.

Tamanha descrição da experiência de prostituição transpassada por meio de uma alegação transfóbica, por parte de Rafael Tiago, culmina em mais um discurso que pode ser

lido pelo viés da estereotipagem, algo que, em confluência com o pensamento proposto por Emerson Silva em sua tese de doutorado ao analisar o romance-relato *E se eu fosse puta* (2016), da escritora trans Amara Moira. Nesse texto, a autora faz uma reflexão acerca do mundo da prostituição que é lida por Silva como uma “possibilidade de existir e essa existência a coloca em um local de poder na escala do desejo, isto é, se durante o dia o seu corpo é motivo de chacota, à noite ele é uma mercadoria desejada” (Silva, 2020, p. 141).

Apesar da lembrança da personagem Gisberta, retratada pelo Rafa, durante os tempos em que dedicava-se à prostituição e às performances em boates não ser eminentemente voltada para o desejo, talvez mais para uma tensão que marcava uma rotina pautada em conter “clientes” mais agressivos e sempre cobrá-los com relação ao pagamento das diárias, personagem também deixava claro o quanto gostava de ser um objeto de desejo, invejada por suas amigas e colocada em um pedestal pelos homens da cidade do Porto, em um movimento que ajudou a ressignificar algumas nuances relativas à experiência individual que teve com a prostituição antes de chegar ao edifício em ruínas que dá nome ao romance de Afonso Reis Cabral: “[...] sentia-se conforme, e ninguém lhe apagava o encanto, nunca se esqueceria de como a audiência a tragava com os olhos, de como o ar ganhara fragrâncias a ela devidas, mais Marilyn do que Marylin” (Cabral, 2018, p. 81).

Contudo, as lembranças que rememoravam o corpo trans de Gisberta dentro de uma rotina pautada nas performances em boates e na prostituição tiveram um fim marcado pela contaminação com o vírus HIV, outro importante atravessamento descrito ao longo dos *flashbacks* que relembram a história da personagem antes de chegar ao edifício abandonado do Pão de Açúcar. O contato que levou a personagem à contaminação deu-se a partir do compartilhamento de uma seringa durante o uso de heroína. A droga era descrita por Gisberta como algo que a dava paz, além de ser acrescentado por Rafael Tiago que “Aquilo dava-lhe em cheio e as dúvidas acabavam, navegava sem maré, sem o mistério de lhe ter calhado um corpo masculino” (Cabral, 2018, pp. 105-106). O mistério de ter nascido em um corpo masculino descrito pelo narrador revela mais um momento em que ele demonstra ver a mulher trans de acordo com as lentes da estereotipagem, uma vez que essa visão já demonstra como o narrador acredita que Gisberta utilizava drogas para fugir da “verdade” inscrita em seu corpo, admitindo que ela já imaginasse que nasceu em um corpo errado.

Essa estratégia literária de representação proposta por Cabral faz com que Gisberta seja vista de acordo com o que Stuart Hall propôs quando relacionou a estereotipagem com questões de poder. O autor afirma que a estereotipagem possui sua base alicerçada em projeções do outro que irão valorizar, num significado mais profundo, o que não está sendo dito, ou seja, aquilo

que está sendo fantasiado. Esse implícito que não é mostrado pode ser analisado diante das falas do narrador de *Pão de Açúcar* ao afirmar que o uso de drogas trazia, em Gisberta, uma sensação de calma e de esquecimento daquilo que estaria sendo sempre “não visto” pela sociedade: o fato de ter calhado num corpo masculino. Além disso, a sensação de suspensão, rememorada por Gisberta e contada, posteriormente, por Rafael Tiago, teve consequências desastrosas para a vida e o trabalho que, por muito tempo, sustentou a personagem trans na Europa:

As estadias no Goelas de Pau ajudavam durante umas semanas mas, quando voltava à pensão, nem conseguia pedir “Com jeitinho, com jeitinho” por causa da tosse. Sentia-se estrangulada por uma corda invisível, não sabia por que cheirava a Betadine, e daí até tossir sangue foi um passo.

Os clientes saíam do quarto com a sensação de terem recebido mais do que tinham dado: até lhes custava ajustar as calças enquanto desciam as escadas. E à Gi custava-lhe despedir-se deles pela porta entreaberta sabendo que não voltariam por asco ou doença.

[...] Disseram-lhe “Tu vai-te embora daqui, some-te”, e a Gi tentou explicar que precisava do dinheiro. “Também nós, ora!” As meias-calças abanavam como um pêndulo e o salto alto embatia devagar na parede (Cabral, 2018, pp. 153-154).

Para além dos atravessamentos da memória da personagem trans que são lidos, no presente estudo, como frutos de um imaginário masculino que se tenha da memória coletiva subalterna trans, podem-se perceber também nos *flashbacks* de Gisberta algumas narrativas individuais que a conduzem tanto à descoberta de si mesma enquanto uma mulher trans como à vida em ruínas que passaria a ter no edifício abandonado da rede de supermercados Pão de Açúcar.

Dentre esses episódios, toma destaque o momento em que Gisberta assume a transgeneridade para o seu pai e denota o movimento que marca, definitivamente, a construção de um novo corpo. A personagem trans relata a Rafael Tiago que, em uma analogia por ela construída com uma árvore que ajudara o pai a cortar, relatar a sua transição para uma pessoa tão importante em sua vida pareceu ter, praticamente, o mesmo peso que a árvore cortada tinha ao cair no chão. Todavia, Gisberta não deixa de estabelecer duras críticas ao pai enquanto relatava a ele sobre todo o seu processo. Seu pai, pelo contrário, mostrou-se indiferente e fingiu estar distraído com a atividade de lenhador para escapar daquilo que não queria escutar:

Antes de atacar o corte final, o pai berrou “Isso é vida!”. As omoplatas sobressaíam e os braços arqueavam. A Gi tentou dizer-lhe “Calma, não força muito!”, mas o pai não ouviu por causa do barulho. A viseira e as luvas protegiam-no das lascas de madeira que a serra projetava em todas as direções.

Então, um sentimento de urgência dominou a Gi. Antes que o pai deitasse a árvore abaixo, disse-lhe tudo, falou da nova filha, renegou as coisas da garagem e culpou-o por não ter reparado. Por não querer reparar. E isto libertou-a por dentro como a própria árvore, que estava prestes a cair.

Mas claro que o pai não a conseguiu ouvir (Cabral, 2018, p. 220).

O processo que marca a transição de gênero e o dispositivo da transgeneridade é visto por Paul Preciado como uma espécie de antigenealogia que libera a expressão de fenótipos marcados, por muito tempo, pela mudez que leva em conta apenas o sentido estreitamente biológico que é dado aos corpos desde antes mesmo do nascimento. Ao relatar para o seu pai o processo de transição que vivenciara, Gisberta contribui para aquilo que Preciado chamaria de irrupção triunfal de um outro futuro em si, marcado pela desconstrução dos códigos tipicamente anedóticos que demarcam toda a cultura da masculinidade e da feminilidade. A modalidade de existência do corpo trans passa a ter, portanto, infinitas possibilidades que são exploradas pela personagem de formas diferentes ao longo das suas memórias relatadas, por meio de *flashbacks*, em *Pão de Açúcar*.

Um outro exemplo que demonstra uma experiência vivenciada por Gisberta que é capaz de se relacionar às infinitas possibilidades de sua existência enquanto mulher trans ocorre em um *flashback* marcado pelas comparações feitas pela personagem com relação aos corpos que as suas irmãs possuíam. A maneira pela qual são comparados os corpos cis e trans é interessante para que exista uma reflexão, em níveis mais abrangentes, acerca do imaginário comum masculino sobre aquilo que possa ser a memória coletiva subalterna trans e o modelo de corporificação almejado, por boa parte da comunidade trans, durante a experiência da transgeneridade:

Antes de se despirem, as irmãs agachavam-se à frente da Gi e diziam-lhe “Quem é a nossa bonequinha?”. Já não tinham idade para brincar com as outras bonecas, mas a Gi era diferente- podiam mudá-la de alto a baixo, maquilhá-la, vesti-la, transformá-la numa menina de porcelana. A Gi deixava, dividida entre querer vê-las nuas e invejá-las por o pai as preferir.

[...] Via-as tirar as blusas com aquele gesto lindo das mulheres, lento e meneando a cabeça, mais provocador do que indiferente.

Via cair as calças desabotoadas. As cuecas brancas continham o tufo de pelos, invólucro perfeito para uma coisa nova que ela desejava conhecer, possuir.

[...] A Gi ficou acordada ouvindo o ressonar leve, sentindo as formas da irmã, o suor que escorria, o quente entre as pernas – e pensando quanto teria ainda de esperar para o seu corpo atingir tamanha perfeição (Cabral, 2018, pp. 201-203).

Identifica-se que a relação estabelecida entre o corpo cis e o corpo trans na narrativa se dá a partir do momento em que Gisberta deixa de olhar para as irmãs como simples parentes e passa a desejar, com base nos corpos alheios, algo que quisesse para si durante a experiência da transgeneridade. A personagem busca mimetizar aquilo que de mais belo enxergava nos corpos de suas irmãs, fazendo com que ela passasse a estabelecer dentro de si aquilo que Berenice Bento examinará, em seu estudo, como verdades do gênero. A perfeição que tanto esperava Gisberta encontrava-se dentro de um referente estritamente biológico que, por não possuir, acabava por invalidá-la enquanto mulher e estabelecer que ela jamais passasse de uma cópia

mentirosa da mulher “de verdade”. Neste mote, Bento tece uma breve, porém importante, linha de pensamento naquilo que tange a experiência transexual como uma parodização do gênero e de suas verdades:

[...] A experiência transexual destaca os gestos que dão visibilidade e estabelecem o gênero através de negociações e de interpretações, na prática, do que seja um homem e uma mulher. [...] Na versão do masculino e do feminino que eles/elas atualizam em suas performances está o componente mimético, no sentido interpretativo que o termo mímese enseja. Não existe uma forma mais verdadeira de ser mulher ou homem, mas configurações de práticas que se efetivam mediante interpretações negociadas com as idealizações do feminino e do masculino (Bento, 2017, pp. 100-101).

Ao compreender que aquilo que se considera homem/mulher “de verdade” também passa pelas considerações da reiteração dos atos, a narrativa de emulação da memória de Gisberta, contada por Rafael Tiago, passa a se conectar com a perspectiva mimética de repetição dos “gestos lindos das mulheres” citados anteriormente. Esses gestos, por sua vez, estão diretamente ligados aos estereótipos de gênero e à fetichização feminina (Hall, 2016). Dessa maneira, a personagem utiliza das memórias incorporadas presentes nas verdades do gênero transpassadas em suas irmãs para tentar recriá-las, no seu corpo, à maneira da sua experiência transexual, contribuindo, assim, para o estabelecimento de uma identidade que, apesar de utilizar das paródias de gênero e dos estereótipos esmiuçados por Berenice Bento e Stuart Hall em seus estudos, reforça uma parte significativa da identidade em ação no imaginário masculino acerca da memória coletiva subalterna trans.

Em última instância, chegam-se aos *flashbacks* que trazem as lembranças dos últimos momentos de Gisberta Salce Júnior antes da realidade vivida durante o tempo presente da narrativa no edifício abandonado. Pouco antes de chegar às ruínas deste prédio, Gisberta habitou outros lugares que também podem ser lidos sob a ótica de Michel Foucault (2013), caracterizados por serem heterotopias urbanas de desvio. Trata-se, aqui, do abrigo em que Gisberta passou a morar após a expulsão de seu apartamento, dada a ausência de recursos financeiros em decorrência do vírus HIV, o que impossibilitou a vida dela ter sido mantida nos espaços utópicos da cidade.

Como já trabalhado em parte anterior do presente estudo, sabe-se que, para Foucault, lugares que contribuem à exclusão e segregação dos seres que não são dignos de habitar as utopias urbanas podem ser considerados heterotopias, uma vez que essas zonas condenam as pessoas que os ocupam à impossibilidade de reintegração no meio social hegemônico, sem estabelecer, assim, qualquer contato que possa “comprometer” a sociedade de forma efetiva.

Michel Foucault trabalha, em seu estudo, com exemplos para ilustrar essa situação, a iniciar pelo colégio para rapazes, tipicamente comum no Século XIX, como um espaço que

cumprir as manifestações da masculinidade viril, sendo assim considerado um espaço absolutamente outro (Foucault, 2013), e, em contrapartida, estabelece que outros lugares funcionam numa mesma lógica de subversão, mas funcionam como marcos temporais distópicos, como é o caso de localidades destinadas à primeira relação sexual da mulher. Nelas, deve haver um espaço totalmente diferente daquele em que a mulher nascera, tornando-se, também, uma heterotopia e fazendo com que a virgindade fosse apagada e excluída na aparição de um lugar distópico proveniente para uma relação vista como ritualística ao cumprimento dos papéis de gênero aplicados à feminilidade. Voltando ao *Pão de Açúcar*, a primeira noção de heterotopia urbana de desvio habitada por Gisberta é rememorada por ela a partir do momento em que a personagem trans é capaz de observar os demais habitantes deste espaço como similares a ela, e de que maneira eles contribuíam para tornar aquela zona cada vez mais indigna de exposição e centralização na hegemonia social do Porto:

[...] Bastava observar o refeitório para compreender que aquelas pessoas – alguns drogados como ela, outros travestis como ela e ainda uns quantos só pobres como ela – eram iguais a qualquer outra gente. Comiam da mesma maneira, arrumavam os tabuleiros como no centro comercial, esperavam pela comida com fome idêntica (Cabral, 2018, p. 117).

Com o advento dos atravessamentos que tornavam Gisberta cada vez mais próxima de uma condição de extrema subalternidade vivida após os tempos de glória que surgiram depois de muitas dificuldades por ela enfrentadas durante a sua experiência transexual, restava a ela vagar pelas zonas sujas do Porto em busca de um lugar que fosse capaz de marcar o início do fim de sua vida. Já deteriorada em decorrência do vírus HIV, cada vez mais manifestado em seu corpo, a personagem trans relatou, perto de suas últimas memórias, a Rafael Tiago, como foi parar no edifício em que fora encontrada por ele e pelos demais adolescentes assassinos. O narrador personagem do romance conta:

Caminhou mais ou menos ao acaso de saco às costas. Minutos depois, sentou-se entre os carros estacionados na lateral do Campo 24 de Agosto. Queria aliviar-se da vaga de medo mas foi incapaz de chorar. No lado oposto da rua viu pessoas com o cabelo molhado a saírem dos balneários da Câmara. Quis muito lava-se como elas.
 [...] Mais à frente já se via o Vila Galé, pilar demasiado alto que assinalava o Pão de Açúcar. Talvez por fazê-la sentir-se muito pequena, a torre sempre a intimidara.
 [...] E cruzou-se com gente parecida com ela. Alguns de saco às costas, outros empurrando carrinhos de supermercado cheios de tralha como folhas de jornal e fios de cobre.
 [...] Podia construir um abrigo e até ficava bem protegida – por uma noite não estava mal (Cabral, 2018, pp. 162-163).

Com base nas memórias da personagem Gisberta pautadas nos *flashbacks* que compõem parte integrante do romance *Pão de Açúcar*, pode-se inferir que esses capítulos não somente contribuem para preencher as lacunas deixadas pela narrativa principal, que vão desde os

questionamentos que seus assassinos tinham acerca de sua trajetória antes de adentrar ao edifício abandonado, até experiências que marcaram a vida da personagem, como também são capazes de contribuir para o firmamento de uma estratégia literária utilizada por Afonso Reis Cabral durante a escrita de seu romance, que confere às memórias da personagem um caráter de reforço ou contraponto daquilo que seja capaz de compor o imaginário comum masculino de uma memória coletiva subalterna transgênera que ampara as noções de identidade da personagem no romance em uma perspectiva que perpassa por desigualdades comumente identificadas na comunidade trans.

Além disso, noutros casos também se fortalecem a formação e fixação de alguns estereótipos que sustentam o pensamento de Rafael Tiago, uma das representações da memória coletiva hegemônica heteronormativa encarregada de transpassar as relações de desigualdades, violência e opressão que permeiam os personagens dentro da narrativa de Afonso Reis Cabral. Gisberta, personagem que representa a mulher performista de famosas boates da cidade do Porto passa, em um dado momento, a ter seus atravessamentos atenuando sua condição subalterna dentro do romance, sendo esses atravessamentos capazes de condená-la às ruínas de um parque de estacionamento da famosa rede de supermercados brasileira.

Após analisar a representação de Gisberta Salce Júnior dentro do *Pão de Açúcar* torna-se necessário fazer uma análise que engloba a representação das masculinidades e da memória coletiva hegemônica heteronormativa do romance, destacando as representações dos adolescentes assassinos e as masculinidades por eles performadas durante a narrativa.

4 SOB A ÓTICA DA DOMINAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DAS MASCULINIDADES EM *PÃO DE AÇÚCAR*

No presente capítulo estima-se analisar a representação das masculinidades em *Pão de Açúcar*. Para que isso ocorra, serão feitos debates acerca das discussões sobre as categorias masculinas do romance vistas sob a ótica das ideias de gênero propostas no segundo capítulo da dissertação e fixadas pelos conceitos de memória coletiva analisados na primeira parte do estudo. Nesse sentido, assume-se a prerrogativa de que falar das masculinidades implica, direta ou indiretamente, investigar as categorias de gênero impostas pelo sistema binário de gênero que condiciona, historicamente, os homens e as mulheres a determinados papéis de gênero (Butler, 2018). Eles, por sua vez, são fixados por meio da história oficial (Assmann, 2011) que se inscreve nos corpos em hábitos e dita uma série de comportamentos regidos pelo já mencionado binarismo e relacionados à construção, representação e afirmação das masculinidades.

Nesse sentido, o primeiro tópico, intitulado *Homens “de verdade”: o poder da masculinidade hegemônica na memória e nas representações das masculinidades em Pão de Açúcar*, trará uma investigação naquilo que tange o conceito de *masculinidade hegemônica* como a principal força motriz do *habitus*, conceito elaborado por Pierre Bourdieu (2002) que é lido no presente estudo como relacionado à memória coletiva das masculinidades e é visto através de uma análise que o insere nas chamadas “provas de virilidade” colocadas diante dos adolescentes assassinos ao longo da narrativa. Nessa perspectiva, o primeiro tópico do capítulo abordará a construção e a representação das masculinidades que reverberam uma memória coletiva atrelada à *masculinidade hegemônica*, observando, assim, às teorias de gênero dentro da análise das representações dos personagens Rafael Tiago, Samuel, Fábio, Néelson, Leandro e Grilo.

Em seguida, o tópico intitulado *Do poder à dominação: a violência institucionalizada contra Gisberta* abordará como ocorre a representação do processo de crescente violência dos adolescentes assassinos contra a personagem Gisberta, através de uma perspectiva que lê três características intrínsecas à masculinidade e à violência refletidas na representação dos personagens: poder, misoginia e homofobia (no caso de *Pão de Açúcar*, transfobia). Será feito um mapeamento dos pontos narrativos que trate da percepção das relações de dominação e submissão estabelecidas no romance, no intuito de examinar a cumplicidade masculina como uma mecânica utilizada pelos personagens do romance para dar tons de permissividade e progressão ao assassinato da personagem trans. Dessa forma, será feita uma análise acerca dos

pontos na narrativa que motivaram os adolescentes a cometerem o delito contra a vida da personagem trans.

4.1 Homens “de verdade”: o poder da *masculinidade hegemônica* na memória e nas representações das masculinidades em *Pão de Açúcar*

“Não termos história significava sermos todos iguais, uns mais do que outros. Tão certo como na Bíblia: eis a mancha do homem” (Cabral, 2018, p.31). É o que diz Rafael Tiago ao se referir a si mesmo e aos demais adolescentes da Oficina de São José nos capítulos iniciais de *Pão de Açúcar*. Os meninos eram vistos pelo Rafa como semelhantes, seres conectados não somente pelo abandono parental ou pela marginalidade comum, mas por serem adolescentes, rapazes em formação, no pleno descobrimento inconsciente das suas masculinidades, capazes de enfrentar qualquer prova de virilidade para mostrarem ao mundo que são dignos da classificação homens “de verdade”.

No âmbito dos Estudos de Gênero, escrever sobre masculinidades, por muito tempo, significou articular, de forma universalizante, a história dos homens. Foi acerca desse processo de universalização que Miguel Vale de Almeida afirmou, em seu estudo sobre discursos e práticas da masculinidade, para que se tomasse a atenção diante do trabalho de desconstrução do cânone epistemológico masculino por parte dos Estudos Feministas, em seus anos iniciais de formação, de modo que, para ele

[...] O androcentrismo de que a antropologia foi acusada pelo feminismo, não só impediu que se ouvisse a voz das mulheres; impediu também que se ouvisse a diversidade das vozes masculinas, a sua visão por vezes dissidente da homologia masculino/ público/ político – em suma, da masculinidade hegemônica. Ao tornar o masculino em equivalente implícito do social retirou-se autonomia e possibilidade de desconstrução crítica. O processo é análogo à inquestionabilidade da heterossexualidade na vida do dia a dia, mesmo por parte dos espíritos liberais que tentam trazer à discussão pública, sob luz positiva, a <<questão>> da homossexualidade (Vale de Almeida, 1995, p. 84).

Nesse sentido, Vale de Almeida, ao tomar o homem como o equivalente implícito do social, atestou uma preocupação dos estudos das masculinidades que é refletida por meio de uma série de afirmações historicamente conhecidas como convenções sociais: ser homem implica ocupar o lugar de dominação, em um espaço no qual as esferas públicas e políticas o validam constantemente. Ser homem é alcançar o patamar da inquestionabilidade social, uma vez que há um conjunto de ferramentas que colocaram, historicamente, a figura masculina no centro do sistema binário de gênero, de modo que ele passasse a ser um metafórico radical, termo imutável das palavras, terminologias e epistemologias que formarão o leque discursivo

dos arquétipos de comportamento social. Ser homem é, também, abdicar da própria discussão em si sobre o que é ser ou tornar-se homem, seguindo um conjunto de regras pré-existentes ao masculino, que deve ser seguido sem objeções ou reflexões e que oprime veementemente todo aquele que não as cumprir.

Em *Pão de Açúcar*, Rafael Tiago e os demais adolescentes assassinos não estavam necessariamente cientes das epistemologias e terminologias ligadas à masculinidade, feminilidade e, muito menos, performances de gênero até então trabalhadas no presente estudo. Entretanto, o narrador e os demais personagens se mostraram minimamente cientes dos dividendos do patriarcado que compartilhavam pelo simples fato de serem adolescentes que enfrentavam a transição meninos-homens, ainda que pelo viés da marginalidade e da ausência parental. Prova disso encontra-se nos depoimentos iniciais que o Rafa oferece sobre a sua rotina na Oficina, especialmente próximo às noites que vivenciava no dormitório com os demais amigos:

Prestava atenção aos sons e movimentos da camarata, espécie de guerras ocultas em cada beliche. Depois do toque de recolher, o prefeito inspecionava as camas, ou seja, percorria os beliches a dizer porcarias como “Rafa, vais contar carneirinhos?” e a distribuir chapadas quando alguém deixava a roupa no chão.
[...] O Samuel e o Nélon dormiam na camarata do outro lado do corredor, a dos mijões, e eu dormia com os mais velhos, o que em teoria facilitava a noite. Bastava não ligar muito aos conflitos do Fábio, que berrava “Tudo isto é Amélias!” enquanto distribuía insultos a eito. É que ele precisava de purgar a bília acumulada durante o dia (Cabral, 2018, p. 18).

Ao observar o retrato de uma típica noite de sono no abrigo para meninos órfãos da Oficina, o narrador via comportamentos masculinos que, se analisados de acordo com o estudo *O mito da masculinidade* (1993), de Sócrates Nolasco, ajudam a elucidar a representação da experiência masculina pautada na violência física e simbólica, que ocorre desde a infância. Na análise elaborada pelo autor, especificamente indo de encontro à parte de sua investigação voltada para o imaginário masculino e as ideologias de guerra, é dito que os homens crescem e tomam para si a fantasia como uma realidade, tendo o poder como principal mecanismo viabilizador desse movimento.

Nesse sentido, há uma série de “valores” que levam os homens a performarem como os personagens de *Pão de Açúcar*, por meio da virilidade transpassada nas guerras ocultas que ocorriam nos beliches entre Samuel, Nélon e outros meninos da Oficina, além da necessidade de tapas e xingamentos do Fábio como formas de eliminar a bília, um líquido que funciona como metáfora às tensões diárias por ele vivenciadas e a necessidade de jogá-las em outro lugar através da sua reafirmação enquanto homem “de verdade” diante dos demais. Nas palavras de Nolasco, há uma necessidade dos homens em dirigirem “[...] sua atenção para cumprir a

expectativa definida pela autoridade do outro, atendendo-a e procurando, por meio dos esquemas de punição e mérito, cumprir com o esperado” (Nolasco, 1993, p. 75).

Esse comportamento está diretamente ligado às noções de memória enquanto potência (*vis*), que, se vistas à luz do pensamento de Aleida Assmann, encontra-se localizada a partir do conjunto das faculdades mentais da fantasia, razão e memória. Ao tomar o exemplo de ações cotidianas dos personagens masculinos de *Pão de Açúcar* como uma fantasia, imaginação daquilo que seja o exercício da masculinidade, reforçada por uma memória das atitudes masculinas e propagada através dos conflitos e da violência por eles praticados na narrativa, têm-se, portanto, uma reverberação da memória coletiva instaurada nos corpos dos adolescentes infratores e representadas por meio dos momentos de tensão e agressão que marcavam a noite dos rapazes.

O exemplo extraído do início da narrativa de Cabral é somente um microcosmo representativo do potencial violento e viril que habitava os corpos dos meninos da Oficina de São José. Nota-se, em um outro exemplo, na representação do personagem Leandro, um rapaz que “[...] resumia-se a assaltos a putos e janelas partidas à pedrada e ao pontapé” (Cabral, 2018, p. 31), atravessamentos da delinquência juvenil que também ajudam a definir a experiência masculina diária vivenciada por ele e pelos demais personagens do romance:

Enfiou-se como pôde entre as pessoas, no autocarro. Ao lado, uma mãe falava com a filha muito nova, adolescente até. “Não te preocupes, querida, não dói nada. Quando saíste nem dei por ela.”

A conversa chamou a atenção de uma ruiva de meia-idade. “Desculpe, a sua mãe não sabe o que diz. Dói um bocado, mas a gente esquece-se logo.”

[...] O Leandro achou piada à cara irritada da ruiva, que murmurava “Mas esquece-te logo, querida”. Chegou-se à frente para ouvir melhor e sem querer pisou a grávida, que gemeu, mais pela antecipação do parto do que pela pisadela.

[...] Mais tarde não soube explicar os pormenores do que se passou, mas mostrou-nos marcas de dentadas nos braços, prova bastante de que as mulheres discutiram, cuspiram e bateram uma na outra e nos que passavam. [...] E o Leandro achou boa ideia dar um murro na grávida para ver se os ânimos acalmavam (Cabral, 2018, pp. 32-33).

Ao contar o episódio que o levava à Oficina de São José, Leandro relata uma experiência de sua masculinidade marcada pela impulsividade e autoridade que se refletiu em uma agressão física como forma de controlar um acidente ocorrido dentro de um transporte público. Esses e outros comportamentos dele e dos demais adolescentes passam pelo crivo do *habitus viril*. Fundamental para Pierre Bourdieu, em *A Dominação Masculina* (2002), a noção de *habitus* está ligada ao conjunto de percepções e de ações que servem para a manutenção da autoridade masculina que, de acordo com o autor, encontra, nessa perspectiva

[...] reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente

concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais (Bourdieu, 2002, p. 45).

Com base nessa conjuntura, percebe-se que um conjunto de visões históricas partilhadas acerca da masculinidade resultam, na visão de Bourdieu, na definição do conceito de *habitus* e em sua plena realização. Essa definição encontra-se, no eixo dos Estudos de Gênero, atrelada à *masculinidade hegemônica*, uma concepção definida na década de 1980 por Raewyn Connell⁵, que investigou esse tipo específico de masculinidade a partir de padrões comportamentais e práticas masculinas que garantiram a manutenção da dominação dos homens sobre as mulheres. Nesse contexto,

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245).

Essa noção de masculinidade está conectada ao conceito de *habitus* e é reforçada pela emulação de memória coletiva que se apresenta na representação dos personagens masculinos em *Pão de Açúcar*. O personagem principal da narrativa, Rafael Tiago, estava, assim como os demais, condicionado aos modelos comportamentais da *masculinidade hegemônica*, mas não os compreende durante todo o andamento da narrativa. Sendo assim, ele apenas os segue de modo a normalizar atrocidades ora por ele cometidas e ora observadas, sendo esse último caso evidente na representação do personagem Fábio. Em linhas iniciais, o mais velho dos delinquentes da Oficina de São José era visto por Rafa como um ser que era, ao mesmo tempo, estúpido e amedrontador, alguém que “[...] ainda não percebera que não era preciso grande esforço para passar às disciplinas” (Cabral, 2018, p. 18) na escola Pires de Lima. Entretanto, apesar da falta de qualidades intelectuais, Fábio representava a maior aproximação dos comportamentos masculinos em relação à *masculinidade hegemônica* vistos na obra *Pão de Açúcar*. Dessa maneira, sua imponência e virilidade o faziam ser enxergado pelos meninos da

⁵ No presente estudo, optou-se por respeitar, nas referências bibliográficas, o nome utilizado para assinatura e demarcação de autoria por parte de Connell (que, a depender da obra utilizada, ainda não haveria realizado o processo de transição de gênero). Todavia, ao citar a autora no corpo do trabalho, utilizou-se o nome por ela adotado na atualidade.

seguinte forma:

Era um gajo de admirar. Lembrava um homem que não hesita perante a adversidade, encontra respostas mesmo sem perguntas. E procede com escrupulo de maníaco. Talvez por isso o cigarro ficasse sempre imaculado.

No autocarro disse-nos que a vida era boa quando se tem amigos, ele era amigo, e sabia muito das coisas, sobretudo mandava nelas. Punha-as em ordem. “O motorista obedece-me, se eu quiser para o autocarro, e os picas nem me dirigem a palavra por respeito” (Cabral, 2018, pp. 48-49).

Percebe-se, na descrição inicial do personagem Fábio uma forte associação ao modelo de *masculinidade hegemônica* estudado por Connell, uma vez que ele era a representação de um conjunto de práticas homogêneas responsáveis por calcar as marcas da virilidade entre os demais meninos do romance, sendo, tal qual a *masculinidade hegemônica*, um modelo a ser seguido pelos adolescentes. Além disso, o personagem era temido por suas práticas de violência com os colegas da Oficina, que variavam desde ofensas responsáveis por rebaixá-los, deixando-os na condição de “menos homens”, até episódios de agressões que causavam a sensação constante de medo nos outros personagens:

[...] Vivia no prazer ou na dor do momento, pouco mais. Se acordava bem dormido, dizia “Bom dia, Amélias!” como se fôssemos as irmãs pequenas e não houvesse nada mais agradável do que acordar e chamar-nos Amélias, suas Amélias. E dava-nos cigarros.

Mas, quando a Ana Luísa, a Cátia ou outra dessas não lhe fazia o serviço por debaixo do vão da ponte, chegava à Oficina como se nós lhe tivéssemos dado tampa e merecêssemos pagar. Juntava os cúmplices, por norma o Grilo e o Leandro, e levava um de nós ao poste, cheio de impulso contrariado numa investida quase sexual, com pontinha de sêmen.

Levar ao poste consistia em alavancar-nos a virilha num poste e puxar as pernas com força, para ver se nos esmagavam os tomates. A salivar, o Fábio dizia “Mais, mais força!” mas amochava quando o grupo perdia a vontade de esmagar (Cabral, 2018, p. 19).

Porém, esse mesmo arquétipo era contestado pelo personagem Rafael, que, em dados momentos da narrativa, “[...] bem via que o cabrão falava só por falar, para preencher alguma lacuna, e isso não me metia pena, mesmo tendo em conta que ele fora afagado pelos monitores da Oficina, e mesmo considerando a rodagem da mãe” (Cabral, 2018, p. 49). Ainda assim, essa observação astuta do protagonista não o fazia escapar desse modelo comportamental, retirando-o dos moldes presentes no regime binário do gênero a qual estava submetido. Rafael Tiago era um personagem que representava, também, a necessidade masculina de se enquadrar dentro de uma série de práticas que cobrem a memória coletiva dos corpos generificados.

Prova dessa necessidade em inserir-se, em colocar-se como homem “de verdade”, está a partir do primeiro contato que ele tem com a personagem Gisberta. Naquele contexto, o que marcou o encontro entre o narrador e a personagem trans foi o já mencionado conserto de sua

bicicleta. Ao ver o bilhete deixado por Gisberta em cima do meio de transporte que o fazia chegar às zonas sujas do Porto, Rafael sente-se ameaçado e, prontamente, utiliza da autoafirmação como uma tentativa de afastar o medo advindo de quem poderia estar por trás de um bilhete sem assinatura. A necessidade de tranquilização foi acompanhada de suposições relativas ao paradeiro de quem escreveu a mensagem:

Não era medo, era espírito de combate o que me comandava. Tirei o bilhete do bolso e li-o de novo. Que linda está. Parabéns. Só então reparei que fora escrito a batom vermelho, muito ao leve para não manchar, como um beijo mal dado. O parabéns sobressaía e o cheiro a morango sobrepunha-se ao do almoço.
[...] Eu precisava de resgatar a bicicleta, escondê-la noutro sítio, longe de quem a amasse ou detestasse. O metal e a borracha tinham se transformado em carne, a bicicleta era um ser vivo que dependia de mim para sobreviver (Cabral, 2018, p. 36).

É possível analisar o medo de Rafael Tiago sob a ótica dos estudos sobre a *masculinidade hegemônica* de Connell e Messerschmidt, que entendem a necessidade masculina de ora se integrar e ora se distanciar dos comportamentos relacionados à violência e opressão que marcam esse tipo de masculinidade. A autora e o autor argumentam que “Os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos” (Connell; Messerschmidt, p. 257). Nessa perspectiva, o narrador, ao compreender a preocupação que ameaçava a integridade da sua recém-reformada bicicleta, adota uma postura de maior virilidade, no intuito de estabelecer uma prática discursiva capaz de posicioná-lo enquanto um homem destemido e, ao mesmo tempo, precavido, ciente dos perigos que seu bem material corria ao ser guardado em um local desprotegido.

Esses comportamentos que reforçam a noção do gênero como algo que integra a constituição do sujeito a partir da construção discursiva e da performance é visto por Judith Butler através de uma série de normas impostas pelos padrões de masculinidade regidos no sistema binário de gênero. A necessidade de performar como um homem “de verdade” é atrelada ao uso da violência como uma linguagem, a própria sexualidade oprimida e restrita à heteronormatividade, o uso constante de drogas, e, acima de tudo, o medo de mulheres, especialmente o medo relacionado a mulheres independentes e fortes que a *masculinidade hegemônica* não é capaz de suportar. Ao ver a personagem Gisberta pela primeira vez, Rafael Tiago percebe toda a gama de conhecimentos e discursos que o foram ensinados e o ajudaram no firmamento da sua posição masculina em xeque:

O cobertor amarelo, os comprimidos de Parlodel, a guia de tratamento, a fotografia, todos os pertences dela narravam uma história de que eu, sem perceber, já fazia parte. Fugi com medo de ficar mais tempo, afinal que raio de rapaz tolera uma puta velha, mas antes de sair da cave quis pedir-lhe desculpa por ter estragado o pão. Ela acenava-

me e berrava qualquer coisa que não compreendia por a voz lhe sair aos arremessos. Então percebi que o aceno, em vez de despedida, era ela a fazer-me um pirete (Cabral, 2018, p. 47).

Percebe-se, com base nessa passagem, que, mesmo ainda imaginando saber da sua posição de superioridade com relação à personagem Gisberta, Rafael Tiago sentia que passava a fazer parte de uma história que não era sua. A mistura entre sensações que isso desperta no narrador é essencial para a compreensão de como sua masculinidade havia encontrado um impasse após conhecer a mulher trans, fato que se comprova ao vê-lo notar, durante seu relato, que já estava sendo parte integrante dessa história mesmo sem querer ter descoberto quem era a autora dos elogios deixados em um bilhete sobre o conserto de sua bicicleta. Ainda no estudo de Connell e Messerschmidt, há uma argumentação sobre questões relativas às alternâncias comportamentais dos homens em sua experiência de contato com a *masculinidade hegemônica* que, quando relacionada à psicanálise, revela divisões multifacetadas dentro desse modelo masculino, ao passo que “[...] meninos e homens escolhem [...] posições discursivas que os auxiliam a afastar a ansiedade e evitar sentimentos de ausência de poder” (Connell; Messerschmidt, p. 257).

Essas escolhas podem se ligar ao pensamento estabelecido sobre a tríade do saber-prazer-poder investigada por Michel Foucault, que, em *História da Sexualidade* (1985), examina os dispositivos discursivos das sociedades modernas com a sexualidade sendo algo coextensivo ao poder para, então, estabelecer os principais pontos que os caracterizam. A busca pelo autoconhecimento em conjunto com o prazer gerado por esse processo desencadeia, segundo Foucault, a sensação de poder por controlar-se, ter a vida nas próprias mãos. Nesse sentido, ao escolher a posição discursiva dominante quando entra em contato com Gisberta, Rafael Tiago pensa estar construindo verdades sobre si mesmo. Porém, ao tentar mostrar à personagem trans a sua capacidade de controlar situações, ele revela algo para si, aquilo que, em termos foucaultianos, seria o seu verdadeiro “eu”, escondido, negado pela série de condicionamentos sociais impostos pelo sistema binário de gênero e transpassados pela *masculinidade hegemônica*:

E eu pensava que a vida brilha quando descobrimos uma pessoa nova. É de espantar que haja tanta gente por descobrir e a vida não brilhe sempre. Mas mentiria se já dissesse que já reconhecia que a mulher do Pão de Açúcar precisava de mim, era um chamamento a que eu teria de responder, tornar-me melhor para a ajudar. [...] Ela via-se forçada a comer pão numa barraca, quem sabe a mijar para o poço da cave, e de certeza incapaz de fugir. Em contraste, a minha vida até era boa. Eu dormia entre cabrões, mas tinha cama. Ela deitava-se na umidade do colchão, tapada pelo cobertor amarelo. Eu lidava com mulheres como a dona Palmira, gordas e feias para lá do inimaginável, espécie de naufrágio que dura a vida toda, mas também com raparigas como a Alisa, desejosas de mim e eu delas. Podia passear pelas ruas,

conversar com os reformados do Campo 24 de Agosto e apreciar as zonas sujas. Quem estaria sedento dela, e por onde passeava ela senão pela cave, zona suja da qual não escapava? E eu até via televisão.

[...] E agora estava a meu dispor, sugeria *faz de mim o que entenderes*. Apesar do asco, tê-la encontrado foi para mim o início de uma experiência diferente. Só mais tarde, quando ela me contou as coisas pelas quais passou, percebi o quanto havia por descobrir. O quanto estava para acontecer (Cabral, 2018, pp. 54-56).

É preciso atentar para esse importante momento em *Pão de Açúcar*. Rafael Tiago pensava consigo sobre as potencialidades que seu encontro com Gisberta poderia proporcionar para si. No capítulo anterior do presente estudo, foi analisado como a representação de Gisberta na narrativa fazia com que o narrador, constantemente, tivesse as distintas sensações de encantamento e repulsa ao encontrá-la. Essas sensações esmiuçadas anteriormente foram reforçadas com o auxílio do trecho acima citado e serão exploradas mais fortemente durante a análise de outras passagens adiante. Da mesma forma que, ao vê-la, Rafael Tiago sentia a necessidade de imposição para validar a sua postura de homem “de verdade”, praticando violências verbais e ameaças contra a personagem, ele também sente curiosidade, um desejo oculto que, no decorrer da narrativa, tornava-se cada vez mais explícito e o fazia questionar a si mesmo sobre seus atos, sua sexualidade, sua masculinidade e, em linhas gerais, quem ele realmente era. Em uma relação paradoxal, o corpo trans que tanto o dava nojo era, também, capaz de atraí-lo, fazendo com que desprezo e curiosidade se tornassem complementares.

Acerca disso, Emerson Silvestre estabelece críticas no que tange o processo de hipocrisia do sistema binário de gênero, “[...] pondo em evidência como o corpo-trans é um objeto de desejo ao mesmo tempo em que, socialmente, é relegado aos espaços de exclusão e de abjeção” (Silva, 2020, p. 155). Dessa forma, ao observar a representação da masculinidade de Rafael Tiago e o seu contato com a personagem Gisberta, é possível perceber a dualidade presente na relação que é estabelecida entre os dois, uma vez que o narrador possui uma posição de superioridade com relação à mulher trans que se estende desde a liberdade de sair e entrar no Pão de Açúcar, até os aspectos ligados à permissividade social que possui para mexer em um corpo como o de Gisberta, ajudando-o e punindo-o de acordo com sua vontade. Todas essas ações são evidenciadas ao longo do romance, como é o caso, por exemplo, da primeira vez em que Rafael Tiago cozinhou arroz na tentativa de auxiliar a personagem trans a se alimentar e, principalmente, fazer desse ato um pretexto para conhecer ainda mais sobre o corpo que tanto o assustava quanto o cativava:

Ela disse-me “Nunca gostei de arroz”, mas eu apostava que ia gostar, como não, quando falta a comida? Respondi-lhe “Porra, eu também sei o que é a fome e tu vais comer o pitêu”.

[...] Apesar de contente por vê-la satisfeita, a imagem da doença babada para a panela fez-me nojo. Desisti de comer e ofereci-lhe o resto do meu arroz. Ela agradeceu tanta

generosidade.

Disse-lhe “O cozinheiro chama-se Rafa” e estendi-lhe a mão. Ela apertou-ma rápido. [...] “Quando voltar traz seis metros de mangueira de jardim. E mais arroz, por favor.” [...] Eu pertencia por inteiro à cave, à bicicleta. Ali e a mais sítio nenhum. Senti-me satisfeito por lhe dar alguns minutos de paz sem pensar em como ela, quebrada pelas circunstâncias, era pouco mulher, não mais do que forma humana que respira. Afinal, qualquer pessoa seria muito pouco mulher, ou muito pouco homem, na cave de um prédio abandonado depois de comer o meu arroz (Cabral, 2018, pp. 58-60).

Cozinhar para Gisberta foi apenas o começo de uma relação que culminaria em um brutal assassinato. Conforme a narrativa seguiu, Rafael Tiago foi capaz de estabelecer um pacto de confiança com a personagem trans, tornando-a, pouco a pouco, mais importante em sua rotina. Entre os sentimentos que o perseguiam ao longo do romance, é preciso destacar o medo. Em seu estudo *Homem Não Tece a Dor* (2015), Berenice Bento estabelece uma articulação com os Estudos de Gênero para realizar uma pesquisa no campo das masculinidades que revela, dentre outros aspectos, como o medo age nos corpos masculinos, especialmente ligado à homofobia. Para a autora, o caráter homofóbico está intrinsecamente conectado com características que reforçam a *masculinidade hegemônica* dos homens. Ela argumenta sobre a ligação entre sentimentos e o preconceito da seguinte forma:

A homofobia é mais do que o medo irracional de gays, mais do que o medo de ser considerado gay. A homofobia é o medo de que outros homens desmascarem, emasquelem, revelem aos próprios homens como ao mundo, que aqueles que se dizem homens não são dignos, não são homens de verdade. Medo de deixar outros homens verem este medo. O medo provoca também uma sensação de vergonha, pois o reconhecimento do medo é uma prova para que os próprios homens de que não são tão másculos quanto simulam ser (Bento, 2015, p. 51).

O princípio “lógico” de que a homofobia auxilia fortemente a definir culturalmente a masculinidade é aplicado, de forma constante, em *Pão de Açúcar*. Rafael Tiago tem ciência de que passa a se entrelaçar com a narrativa da personagem Gisberta e a ajuda com alimentos, conversas, até mesmo chegando a sentir-se curioso para conhecê-la mais. Ao mesmo tempo, o narrador também possui a percepção do quão perigoso seria expor a personagem trans para fora das ruínas do edifício abandonado da cidade do Porto, uma vez que seriam ameaçadas a integridade dela, por não ser considerada “digna” dos espaços socialmente habitáveis, além de, principalmente, a posição de homem “de verdade” do narrador entrar em risco ao ser visto como amigo de uma mulher trans.

Apesar de ter conhecimento disso, Rafael Tiago não é capaz de controlar seus sentimentos, que, àquela altura, já se mostravam demasiadamente confusos para a sua compreensão enquanto um pré-adolescente em contato com o seu processo de transição que marca a adolescência, de modo que, mesmo em um encontro com a Alisa, colega do narrador e personagem que representava, nos capítulos iniciais da narrativa, todos os sentimentos dele

relacionados ao desejo e à paixão, Rafael só conseguia pensar, em seu subconsciente, sobre Gisberta e os próximos encontros que teria com ela nas ruínas do edifício:

A Alisa chegou-se mais a mim. Pelos vistos, não se surpreendeu com o imprevisto da conversa, eu que me confessava garageiro de rua. Ficou à distância de a cheirar, mas não cheirava ao tal feno, que eu supunha próprio das raparigas oferecidas, mas a um perfume muito parecido com o morango do bilhete da Gi.

[...] A Alisa riu-se e disse “Que tal um passeio de bicicleta?”, mas passou-lhe uma expressão mais triste pela cara e encostou o ombro ao meu, tão próxima como as trintonas que eu apalpava no autocarro.

[...] A Alisa ajeitou a camisola deixando-a mais solta por baixo. O peito, a tatuagem, o cabelo, ela. Como era possível que me tivesse dado as mãos no rio e agora se encostasse a mim com os mamilos duros, queria eu saber.

Um dia escondia-me dentro dela e, feliz, deixava de existir. O corpo perfeito da Alisa lembrou-me o corpo da Gi. Uma e outra estavam em lados diferentes da vida, e as duas interessavam-me de maneira muito intensa, em tudo oposta. O corpo da Alisa dava-me uma grande pena da Gi, porque agora nunca conseguiria alcançar nada igual. Era como se as duas tivessem lutado pela feminilidade e fosse notório quem ganhara. E eu culpava a Alisa (Cabral, 2018, pp. 62-63).

O debate sobre os corpos travado no subconsciente de Rafael Tiago o faz pensar e comparar, inconscientemente, duas maneiras de se enxergar a feminilidade, além de, sem perceber, inseri-lo no jogo do desejo, fazendo escolhas sobre qual corpo mais o atraía. Sobre esse aspecto da decisão, são analisados por Foucault (1985) características relacionadas à desejabilidade e aos discursos construídos em prol da atração e do interesse. O autor argumenta que em toda sociedade os discursos são organizados de forma que visem comandar os chamados acontecimentos aleatórios que nascem das subjetividades advindas do subconsciente.

Nessa lógica, o inconsciente masculino pode ser capaz de desejar uma mulher trans, como é o caso do escondido desejo que Rafael Tiago possui pela personagem Gisberta. Porém, nesse mesmo inconsciente masculino habita uma memória coletiva ligada à heteronormatividade e ao patriarcado, responsável por, nos conceitos já trabalhados de Aleida Assmann, trazer uma “história oficial” sobre o que é ser homem, reprimindo esse desejo e moldando a narrativa do personagem masculino para transformar suas subjetividades e criar uma “vontade de verdade” que parte da negação para firmar-se na mente do narrador. Assim, durante o andamento da narrativa, Rafa passa a sentir a necessidade de contar para alguém sobre a existência de Gisberta, numa tentativa de expurgar o seu desejo por ela e garantir para si mesmo que a relação de confiança estabelecida entre os dois não passava de um projeto para terminar de consertar a sua bicicleta em troca de arroz cozido e outros alimentos que auxiliariam a personagem trans a sobreviver um pouco mais nas ruínas de um edifício abandonado:

Encostamos a bicicleta a uma coluna e sentamono-nos debaixo das tiras de papel higiênico. A Gi é que continuava por arranjar, merecedora da minha atenção, sim, até porque nunca ficaria boa, a julgar pelo aspecto. Alegrava-me saber que esse projeto não teria fim.

Depois de ela morrer, a saudade seria dedicação renovada, e eu a ajudá-la para sempre. É aliás o que faço neste momento, eu outra vez menino e ela de novo no Pão de Açúcar a pedir-me arroz e a auxiliar-me no arranjo da bicicleta.

[...] Então percebi que faltava falar da Gi ao Samuel e ao Nélson. Sem lhes contar, ela ainda não existia. Por outro lado, tornava-se cada vez mais difícil justificar os meus desaparecimentos. Eles insistiam comigo “Grande cabrão, aposto o que andas a fazer com a Alisa” ou “Olha que nós também nos queremos divertir”. Mais do que isso, havia que mostrar como a escondera deles e como a mantinha viva a arroz e pão. Como era bom e habilidoso (Cabral, 2018, p. 67).

Observa-se, para além do discurso no nível do desejo, uma necessidade em mostrar quem era Gisberta aos amigos que muito se assemelha ao já analisado conto de Kafka sobre o macaco Pedro Vermelho, utilizado por Paul Preciado como uma maneira de argumentar de forma distante das amarras do sistema binário de gênero em meio à academia de psicanalistas. Ao dizer para si que precisava mostrar aos dois amigos de maior confiança quem era a pessoa que o fazia ir à zona mais suja da cidade do Porto, Rafael Tiago descreve as condições em que a personagem trans vivia à luz do caráter de animalização de Gisberta. O narrador reduz a mulher enquanto pessoa, colocando-a em uma metafórica jaula, representada na narrativa pelo Pão de Açúcar, e exhibe as condições com que a “criava”, em uma espécie de ensaio para uma grande exposição que faria aos dois amigos.

Todo esse processo de animalização está ligado à também metafórica jaula do gênero que Paul Preciado critica e vê-se, tal qual o macaco Pedro Vermelho, inserido diariamente. Diferentemente do animal e do autor, a personagem Gisberta não conseguiria sair de sua jaula, fazendo com que o aprisionamento e a humilhação fossem partes integrantes de sua vida, mascaradas pelas boas ações feitas pelo narrador no exercício de trazer comida para ela e dialogar rotineiramente. Além disso, o desejo que ele havia criado pela personagem trans também era outra coisa que ele não somente queria ocultada, como também tentava exterminar ao passo que conversaria sobre a existência da Gi para os outros amigos, num esforço de normalizar ainda mais a repulsa que sentia dela, deixando esse sentimento maior do que o encantamento que tanto o assustava.

Antes de partir para a análise do contato de Gisberta com os outros dois personagens de *Pão de Açúcar*, é necessário compreender a representação de suas masculinidades dentro do romance. O Nélson era visto por Rafael Tiago como um rapaz que andava sempre “[...] dois passos à frente dos outros, na rua e na conversa” (Cabral, 2018, p. 34), um ser que

[...] Quando se metia num assunto, que de súbito dominava só por lhe sair da boca, levava-o ao fim, isto é, despejava o que sabia e o que não sabia. Nada lhe escapava ao escrutínio, dos acasos do quotidiano, tão cheio de coisa nenhuma, às temáticas da política, por ele reduzidas a casuística, a pequenas trocas de favores e safadismos iguais aos que conhecíamos lá nas nossas contingências (Cabral, 2018, p. 34).

Apesar da pouca idade que o separava do narrador de *Pão de Açúcar*, Néelson era a representação de um tipo masculino que mesmo possuindo consciência de si, constantemente a submete-se aos moldes da *masculinidade hegemônica* para continuar performando um caráter de domínio em determinadas situações na narrativa. Nota-se, nesse sentido, um personagem que consegue se mostrar rude e viril, capaz de encostar-se, dentro de um transporte público, à vontade em uma mulher qualquer e demonstrar excitação conforme os outros rapazes o observavam. A masculinidade performada por Néelson pode ser lida de acordo com a classificação de Raewyn Connell, que elenca, na *masculinidade cúmplice*, elementos típicos do patriarcado compartilhados por homens, que, embora não façam parte do tipo hegemônico, colhem os frutos advindos desse patriarcalismo imposto através do sistema binário de gênero, aceitando, assim, suas estruturas hierárquicas.

O personagem Samuel, por sua vez, diferia bastante das demais representações das masculinidades em *Pão de Açúcar*. Visto pelo narrador como o mais culto e sentimental dos adolescentes assassinos, Samuel é a representação da masculinidade que Cabral buscou criar através da sabedoria e do olhar intelectual que destoava dos demais rapazes por ser muito mais madura com relação às adversidades hodiernamente enfrentadas pelos outros personagens durante o romance. Com um grande talento para os desenhos, o personagem era descrito por Rafael Tiago como o “[...] dono do lápis de carvão e sobretudo dono de como usá-lo” (Cabral, 2018, p. 13), capaz de dar luz às zonas sujas do Porto por meio dos desenhos que fazia delas, chegando, até mesmo, a distanciar-se, metaforicamente, desses locais, como se as vistas da cidade “[...] não fossem dignas dele, a não ser quando davam o modelo dos desenhos” (Cabral, 2018, p. 13). Essa distinção comportamental que marca o personagem torna-se evidente a partir do contato que ele sabia estabelecer com as mulheres. O narrador observava como a conduta de Samuel diante das mulheres da narrativa o dava vantagem em possíveis flertes com relação aos demais adolescentes órfãos:

Ele era mais velho do que nós, mas não muito, e elas pareciam mulheres, o corpo oferecia-nos álcool pronto a beber – e mesmo sem beber já inebriava. As ancas, o rabo, o peito e a pele oculta em que as mamas assentavam. Mas o Samuel mostrava-se tranquilo, não se gabava nem nada, e certo dia combinou um passeio. O Néelson e eu aceitamos sem sabermos ao que íamos.

[...] Só o Samuel, sensível para o desenho, sabia lidar com elas, descobrira a chave. A Alisa tinha-se sentado ao pé de mim e ele já se esquivara entre as árvores com a Rute pela mão.

[...] O Samuel punha a mão no rabo da Rute, por dentro das calças, e sorria tão de fininho que só eu reparei (Cabral, 2018, pp. 38-40).

Essa descrição de comportamentos do Samuel nos encontros que marcava, acompanhado do Rafa e do Néelson, com as meninas é vista pelos Estudos de Gênero através do

conceito de *masculinidade crítica*, que, segundo Berenice Bento, é definida através do homem que possui conhecimento e entende que está condicionado ao sistema binário de gênero, além de saber que é oprimido por ele e suas exigências performáticas do modelo de homem “de verdade”, havendo, nesse sentido, uma reflexividade sobre esse padrão instaurado nos processos de socialização cultural masculina, porém sem abalar em definitivo as outras masculinidades e configurações masculinas como a hegemônica, coexistindo, dessa maneira, com ela.

Ao observar a representação da masculinidade de Samuel, pode-se inferir que Afonso Reis Cabral buscou, com esse personagem, trazer para o seu romance um microcosmo representativo de criticidade à *masculinidade hegemônica*, transpassada em um adolescente que conhecia outras formas de se enxergar a feminilidade, ambivalente, afinal, era filho de uma prostituta, mas que não era capaz de lutar sozinho contra essa memória coletiva hegemônica atrelada aos modelos hegemônicos masculinos. Essa perspectiva fica provada em momentos do romance nos quais o personagem Samuel atua com indiferença ou, até mesmo, se cala diante de comportamentos agressivos do Fábio ou dos outros adolescentes que reforçavam a *masculinidade hegemônica*, como é o caso de uma passagem do *Pão de Açúcar* que relata a isenção do Samuel em um episódio de violência coletiva praticada pelos adolescentes assassinos contra um menino que, por infelicidade do acaso, esbarrou com eles nas escadarias de um dos prédios que os órfãos frequentavam:

O Samuel agarrou-se à mochila com medo de que o Fábio lhe roubasse, estava visto que ele era capaz de tudo, e seguiu caminho cinco passos atrás de nós. Arrastava-se, dava pontapés em pedras e até bufava.

[...] O Samuel aproximou-se, cedendo à atração do Fábio, mas eu notei que ele continuava agarrado à mochila como a um talismã, ou a uma cruz quando pensamos na vida. Ai dele se mostrasse ao Fábio os desenhos – ficaria marcado pela traição a si próprio e ao nosso grupo.

[...] Mais calmo e menos sob o efeito do Fábio, reparei que o Samuel rabiscava numa folha sentado nos bancos de trás. O desenho resvalava-lhe pelas pernas abaixo. Estava tão sereno e misturava-se tão pouco no episódio que senti orgulho e uma estranha vontade, em nada contrária, de o pôr no lugar do beto que tínhamos espancado (Cabral, 2018, pp. 50-52).

A vontade de Rafael Tiago em colocar o seu amigo no lugar do rapaz que havia sido espancado esconde uma série de sentimentos que rondam a mente do narrador com relação ao Samuel e que auxiliarão, em momento posterior, a compreender as motivações do personagem para assassinar Gisberta em *Pão de Açúcar*. Ao apresentá-la para o Samuel e o Nélon, Rafael estabeleceu com os amigos que mais confiava um pacto sobre existência da personagem trans e o edifício abandonado que não poderia, jamais, ser quebrado. A confiabilidade firmada pelo narrador e pelos outros dois personagens é marcada durante o primeiro encontro entre Samuel,

Nélson e Gisberta. De início, Rafael Tiago faz uma ambientação capaz de tornar o Pão de Açúcar um espaço completamente inóspito, distopia que abrigava todos os excluídos da cidade do Porto e, em especial, guardava uma mulher que era observada pelo protagonista como um bicho, um ser abjeto pronto para a exposição, mas que, ainda assim, parecia despertar mais interesse do próprio expositor do que para o “público” representado pelos seus dois amigos. Nesse contexto, afirma o narrador:

“Então é assim. Vamos aqui à frente”, e aponte para o torreão do outro lado da avenida. “Quero mostrar-vos uma cena, mas vocês não contam a ninguém nem a visitam sem mim”. Uma pausa. “Tu, Nélson, tens as chaves do sótão. Tu, Samuel, tens os desenhos. Eu, Rafa, tenho aquilo”, e aponte de novo, “o Pão de Açúcar”. Não mentia, aquilo era tudo o que eu tinha.
 [...] Mostrava-lhes o Pão de Açúcar como os donos de casa que encaminham devagar as visitas pelas várias divisões. A melhor fica para o fim.
 [...] “Mas vive alguém ali?”, perguntou o Samuel.
 “Vive”, respondi-lhe.
 [...] Ela saiu da barraca atirando o cabelo para trás e aconchegando a camisola ao peito para se mostrar no melhor ângulo – para ainda vermos alguma beleza – mas bateu com a cabeça na trave e decompôs-se (Cabral, 2018, pp. 78-79).

A exibição do corpo trans de Gisberta, feita por Rafa para Samuel e Nélson, passa pelo crivo da animalização e é continuada conforme os outros dois adolescentes a observaram se recompor. Conforme olhavam com mais atenção, tornou-se questão de tempo para que os rapazes prontamente notassem, na personagem trans, aspectos físicos que a diferenciassse das demais mulheres com quem o Nélson, por exemplo, já havia visto e convivido. Dessa maneira, ao averiguar que Gisberta era uma “[...] gaja feia como um homem” (Cabral, 2018, p. 80), o adolescente passa, em termos butlerianos, a performar um comportamento masculino relacionado à virilidade e a opressão por meio de ofensas e suposições que estereotipavam a figura da mulher trans, fazendo com que, nesse sentido, houvesse o rebaixamento da personagem enquanto pessoa pautado na tentativa do adolescente de se firmar enquanto superior, naquilo que a já citada Butler definiria como uma série de atos performativos que almejam expressar “[...] fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (Butler, 2018, p. 235).

Além disso, os comportamentos que o personagem expressa vão de acordo com o que Berenice Bento estabeleceu em seu estudo sobre queixas e perplexidades masculinas ao afirmar que “O homem aprende, desde os primeiros momentos de sua vida, a estruturar seu comportamento de tal forma que não demonstre qualquer sinal de sensibilidade, afetividade, [...] pois pode ser rotulado como um fraco” (Bento, 2015, p. 111). Com base nisso, é possível enxergar a reatividade presente no primeiro contato do personagem Nélson com Gisberta, sob a ótica da virilidade, como um ato de não fraquejar que ele espera dar ao encontrar uma pessoa

dentro do estágio de fragilidade e inferioridade com o qual a personagem trans era representada em *Pão de Açúcar*. Ao ver a situação, Rafael Tiago tentou amenizar toda a torrente de xingamentos proferidos pelo Néelson, fazendo um exercício de autorreflexão sobre como, com o passar dos tempos, foram mudadas as suas atitudes com a personagem Gisberta ao longo dos encontros no edifício abandonado. Entretanto, o narrador entrega que ainda residem em seu subconsciente uma série de pensamentos que reforçam a memória coletiva das masculinidades e da transfobia, que, para ser superada, precisava, na concepção do protagonista, de atos de altruísmo representados pelos pratos com arroz ou massa cozidos e da mínima sensibilidade no tratamento com a mulher trans:

Reconhecia nele, em dobro, a repulsa e o nojo que sentira ao encontrá-la. Entretanto a minha aversão passara. Ter continuado a ajudá-la provava que afinal era mais homem do que rapaz, adulto em vez de criança, por oposição ao Néelson. E até por oposição ao Samuel, que conversava em paz com a Gi apenas por ainda não ter percebido que ela era um traveca igual aos que insultávamos em Santa Catarina. [...] O Samuel e a Gi olhavam para nós, já perguntavam o que se passava. O Néelson disse “Não se passa nada” enquanto eu lhe torcia ainda mais o braço atrás das costas. Queria partir-lho por ele não perceber que ser amigo de travecas provava que eu era melhor do que eles. [...] Se convém dizer a verdade, parte do que me levou a apresentá-la ao Samuel e ao Néelson foi testemunhar o contraste, mostrar-lhes o quão superior eu era por conseguir lidar com ela, ao contrário deles, que me rogariam pragas. Por isso não disse à Gi. Caso ela soubesse que a usava como veículo do meu próprio crescimento, era bem capaz de me rejeitar. E, claro, eu perderia a prova continuada da minha superioridade (Cabral, 2018, pp. 85-86).

É possível notar, na passagem acima retirada de *Pão de Açúcar*, pontos importantes para a análise da representação das masculinidades no romance: a amizade com uma mulher trans como uma provação, a sensação de superioridade do narrador e, principalmente, a competitividade como uma marca do homem. Esses três aspectos são fundamentais para pensar a memória coletiva masculina e o que significa, historicamente, ser homem “de verdade”.

Da mesma forma, Rafael Tiago buscou demonstrar a sua superioridade e a sua posição com relação aos demais adolescentes assassinos não somente aproximando-se de Gisberta, como também utilizando as condições desumanas em que ela se encontrava para exibi-la ao Samuel e ao Néelson como uma espécie de bicho que ele domesticou e passou a ter poder sobre, ao passo que buscou conduzir os sucessivos encontros que ele e os dois amigos tinham com ela da mesma maneira que um apresentador de circo conduziria um espetáculo. A “apresentação” de Gisberta foi, portanto, “uma ideia, um fio imaginário que [...] ligaria para sempre” (Cabral, 2018, p. 87) os três personagens e que elevaria o Rafa à posição mais alta do homem, aquele que passou pela provação de virilidade ao firmar a “amizade” com uma pessoa trans sem-teto que, nas palavras dele, ninguém “[...] tolerava como eu e poucos comeriam arroz com ela”

(Cabral, 2018, p. 87).

Diante disso, ficou estabelecido um pacto entre os três adolescentes que consistia em não contar a mais ninguém sobre a existência daquela mulher e das idas ao prédio abandonado para visitá-la e entender quem era aquele ser que tanto causava repulsa quanto encantamento nos meninos:

“Andei a pensar em nós e na Gi.” Tinha concluído que a Gi precisava de nós. Novidade nenhuma. Admitia que eu, Rafa, já explicara isso, mas achava que faltava comprometermo-nos a sério. Aquilo era importante: tinha chegado o momento de nos fazermos homens.

“Isso quer dizer o quê?”, interrompi-o.

“Fazer um pacto.”

“Já combinamos ajudá-la.”

“Mas falta um pacto. Com cerimônia, como na missa.”

Tirou um x-acto do bolso de trás das calças. Abanou-o à nossa frente, fazendo a lâmina chocalhar na calha de plástico, e repetiu “Precisamos dum pacto”. A ponta era afiada como um bisturi.

[...] O meu sangue correu mais do que o deles. Quando apertamos as mãos, o Samuel disse que o pacto era cuidarmos dela e não nos chibarmos. Olhei para a pintura do nosso sangue e concordei (Cabral, 2018, pp. 92-93).

Os aspectos que caracterizam o contato dos personagens com Gisberta citados anteriormente estão relacionados ao conceito de *habitus* analisado com o auxílio dos estudos de Pierre Bourdieu. Para o autor, essa concepção ajuda a investigar as atitudes dos adolescentes pelas lentes de “[...] uma construção social naturalizada (os ‘gêneros’ como *habitus* sexuados), como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade” (Bourdieu, 2002, pp. 9-10).

Nessa perspectiva, a conduta transfóbica responsável por animalizar e tornar a personagem Gisberta um ser abjeto, além de tratá-la como um bicho enjaulado no Pão de Açúcar, sem perspectivas para além daquela zona suja do Porto, por parte do narrador e de seus dois amigos, é vista como uma representação das relações de poder entre os corpos lidos através do sistema binário de gênero como masculinos e femininos. Utilizando o termo de Paul Preciado, as “amarras naturais” dos gêneros enrustidas na rede política de diferença sexual não somente fundamentam como dão permissividade para que os adolescentes pratiquem esses atos, os mascarem através das mínimas boas ações que faziam com a personagem trans, e, por fim, saiam ilesos do espaço por ela habitado, tendo a liberdade de ir e vir garantida em conjunto com a opressão praticada. Acerca disso, afirma Bourdieu:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Cabe aos homens, situados do lado do

exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêm ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis [...] e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes (Bourdieu, 2002, p. 41).

A partir disso, nota-se, dentro do contexto de subalternidade que viviam os meninos órfãos e a mulher trans, um embate hierárquico entre duas memórias coletivas, sendo a que cerca Rafael, Samuel e Nélon a hegemônica e a que atravessa Gisberta como sendo uma memória subalterna. No capítulo inicial da atual dissertação, foi analisado, com base em Aleida Assmann e, posteriormente, Márcio Seligmann-Silva, como ocorreu uma virada nos Estudos da Memória naquilo que tange o potencial que as memórias coletivas subalternas passaram a ter de erguimento com relação às histórias tidas como oficiais. Essa percepção ficou amparada pelas considerações de Walter Benjamin, especialmente no ponto em que o autor toca na necessidade de se passar a escovar a história a contrapelo, em um movimento que traga as vozes subalternizadas para o centro das narrativas, legitimando-as tanto quanto as histórias oficiais. Todavia, o que se observa em *Pão de Açúcar* é a emulação de uma memória coletiva masculina que, mesmo ligada às questões da marginalidade e da orfandade, é lida como hegemônica quando entra em contato com a simulação da memória coletiva trans representada por Gisberta.

Dessa forma, mesmo as duas narrativas estando conectadas pelo viés da subalternidade, percebe-se, a partir do momento em que elas entram em contato, uma nova hierarquização que dá o caráter de permissividade à transfobia e à agressividade que culminarão no crime de ódio contra a personagem Gisberta. Essa estratégia literária utilizada por Cabral é desencadeada por aspectos de uma crescente violência, que se inicia no nível simbólico praticado pelo narrador e estende-se até o grau físico graças à competitividade e às provas de virilidade, principais marcas das representações masculinas analisadas em *Pão de Açúcar*.

As marcas de competitividade acima citadas são percebidas a partir do ponto em que o narrador não esperava encontrar no personagem Samuel de fato também ter estabelecido um vínculo afetivo com a personagem Gisberta. Diferentemente do laço firmado pelo Rafa e para além da relação entre a Gi e o Nélon, marcada por uma convivência mútua minimamente tranquila, Samuel foi reconhecido pela mulher trans pelo fato dela já ter trabalhado com a mãe do adolescente durante os tempos de prostituição que antecederam sua chegada ao Pão de Açúcar. A partir disso, foi questão de tempo para que os laços entre Samuel e ela fossem estreitados, de modo que o narrador, ao ver a situação que ali se formava, veementemente repreendeu as atitudes do seu amigo, demonstrando sentimentos que se relacionavam tanto aos

ciúmes quanto ao medo:

De alguma maneira, por ter parado de desenhar, ele roubou-me a dianteira. Em vez de pôr o talento no papel, usava-o em prol da Gi. Neste cenário, o talento era mais profundo do que o desenho, uma espécie de qualidade pessoal, verdadeiro dom que se manifesta em várias circunstâncias, não apenas no bloco. Mas eu é que lhe tinha mostrado a Gi, eu é que devia definir as regras (Cabral, 2018, p. 92).

A representação da masculinidade de Rafael Tiago passa, então, a ser regida pelo crivo da competitividade e da inveja, que são reforçadas com a constante necessidade de mostrar-se superior ao Samuel durante as visitas que os dois e o Nélson faziam à Gi. No eixo dos Estudos de Gênero, a competitividade enquanto uma marca da masculinidade pode revelar muito mais do que se imagina, uma vez que, para Sócrates Nolasco, essa capacidade individual pode estar relacionada a uma gama de atitudes, comportamentos e motivações que possuem, em seu interior, uma base emocional. De acordo com o autor, as relações assimétricas entre os gêneros inseridos no binarismo fazem com que o modelo de masculinidade ideal deva, sempre, preencher condições que o enquadrem na esteira da virilidade, posse, poder, violência e, principalmente, competitividade. Se o homem se configurar dentro desses moldes de representação, ele passará a ter legitimidade em seus atos e ações que fará em prol da manutenção dessas condições que o colocam no topo da hierarquia de gênero:

[...] Enfim, uma gama de afirmações vindas em um primeiro momento da família, posteriormente da escola e das relações sociais, fará crer aos meninos que existe um homem viril, corajoso, esperto, conquistador, forte, imune a fragilidades, inseguranças e angústias. Os meninos crescem achando que os outros são assim, e quando são repreendidos por não estarem se comportando como deveriam, se sentem problemáticos em relação ao modelo (Nolasco, 1993, p. 42).

Em *Pão de Açúcar*, Rafael Tiago sente pressão ao ver a facilidade com que Samuel interagia com Gisberta. Essa sensação o coloca em um estado psicológico de alerta, fazendo com que no decorrer da narrativa ele tentasse, sutilmente, sabotar o amigo e colocá-lo em um patamar de inferioridade com relação à *masculinidade hegemônica* performada pelo protagonista. Diante disso, em vários momentos do romance, Rafael passará pela provação que o legitimará enquanto “mais homem” do que o Samuel, ou, nas já citadas palavras de Nolasco, mais forte, esperto, viril, conquistador, corajoso, menos inseguro e imune às fragilidades que a situação por eles vivenciada pudesse colocar, ainda que, dentre elas, as que mais incomodassem o protagonista estivessem diretamente ligadas aos momentos de carinho partilhados pela Gi e pelo adolescente, descritos pelo narrador com uma comparação à “[...] naturalidade de quem lida desde pequeno com travestis” (Cabral, 2018, p. 98) para se referir ao seu amigo, e, ao mesmo tempo, similar a “[...] levar uma flechada na cabeça” (Cabral, 2018, p. 98) quando ele

via a personagem trans mostrar-se mais disposta a interagir com ele.

Essas comparações levaram Rafael Tiago a sentir uma injustiça ao ver que existia, naquele trio, alguém “mais homem” do que ele. Dessa maneira, o narrador passa a ter a necessidade constante de legitimação a qualquer custo, chegando, até mesmo, ao ponto de ocultar a nítida atração que sentia pela mulher trans através da invalidação dos sentimentos que ele via aflorarem na relação dos outros dois personagens, pensando em “[...] como era injusto que a Gi partilhasse qualquer coisa de especial com o Samuel, se ele se fartara dela em meia dúzia de visitas” (Cabral, 2018, p. 115). Diante disso, o narrador passa a entrar no processo de autoenganação que além de mascarar as manifestações sentimentais que ele havia criado com a personagem trans, também oprimia a relação por ela estabelecida com um dos amigos que havia firmado com ele o pacto de confiabilidade no edifício:

Fumávamos em silêncio, mas apetecia-me irromper aos berros de “Ó minha puta, ainda não percebeste que até o Samuel se fartou de ti?”. Pelo contrário, limitava-me a deixar que o fumo acalmasse os nervos e tentava não pensar nas injustiças da vida. A promessa de a levar ao torreão mantinha-se, só que agora não me parecia urgente, visto que a coisa cederia mais cedo ou mais tarde pelo lado do Samuel.
[...] Seja como for, planeava visitar a Gi sozinho para cumprir a promessa. Depois de a pôr na bicicleta, bastaria empurrá-la pelos cem metros da cave assegurando que não caía, como se faz com as crianças.
[...] O Nélson e o Samuel estariam onde estivessem, de preferência o mais longe possível (Cabral, 2018, pp. 119-121).

A promessa feita por Rafael Tiago na passagem acima consistia em levar, na sua bicicleta, Gisberta até o torreão, ponto do espaço narrativo que se destacava dos demais por ser distante da cave que aprisionava a personagem trans e em que se podia contemplar a cidade do Porto em uma vista privilegiada. O lugar almejado pelo protagonista pode ser lido como a representação da esperança que ele ainda possuía com relação ao amor que nutria pela Gi ambientada em uma paisagem edênica capaz de expurgar os males que cercavam as vidas dos dois personagens, um local onde seriam vistas “[...] as coisas de outra maneira, os problemas ficariam na cave. Os dela, a morte que a comia por dentro. [...] os meus, a saber que a necessidade de a ajudar só fazia sentido por ambos não termos mais ninguém” (Cabral, 2018, p. 121).

Ao atrelar essas características do torreão à necessidade de provação masculina audaciosa de Rafael, pode-se perceber que a tentativa de levar Gisberta para fora da cave onde residiu durante toda a narrativa como mais uma maneira de manifestar-se enquanto um ser de domínio e controle com relação à personagem trans. Isso implica dizer que uma vez concretizada a ida dos dois para fora daquela zona suja da cidade, estaria, o narrador, dando uma prova de virilidade que se relaciona às afirmações de Raewyn Connell, no estudo *Gênero*

em *Termos Reais* (2016), ao definir como as dinâmicas do gênero em pleno funcionamento diante do sistema binário que oprime homens e mulheres cisgênero e transgênero os submete aos já conhecidos papéis que estimulam o funcionamento comportamental humano construído em sociedade.

Ao tentar levá-la ao torreão, Rafael Tiago estaria retirando a personagem trans do espaço subterrâneo que habitava para dirigir-se ao topo do edifício abandonado. Esse movimento de ascensão pode ser lido como uma grande metáfora narrativa que diz muito sobre a ambivalência sentimental que o narrador possui desde o seu primeiro contato com Gisberta, principalmente porque subir até o topo do edifício significaria uma prova de superioridade que o protagonista daria para os seus amigos, mostrando-se um homem corajoso e destemido, que não tinha medo de correr o risco da exposição ao andar do lado de uma mulher trans. Além disso, também seria exposto todo um processo de revelação sentimental do amor que Rafael sentia por ela e, costumeiramente, mascarava com condutas que garantiam a manutenção da sua *masculinidade hegemônica* no romance. Entretanto, todo o entusiasmo finda em decepção ao ver a personagem Gisberta negar o pedido do Rafa e preferir, ao invés dele, a companhia do Samuel:

“Aqui estou para cumprir a promessa”, insisti, apesar de a rispidez dela me magoar.
 “Qual promessa?”
 “A do torreão...”
 “Ah, menino, já tinha esquecido.”
 “Podemos ir, levo-te na bicicleta até lá e depois ajudo-te nas escadas.”
 “Mas hoje não dá, menino.”
 Não dava como não daria noutra altura qualquer. Por lhe faltar a vontade e por querer ficar na cama. A gaja preferia o colchão a desfrutar do sol e da minha ajuda. Era como os doentes que gostam dos privilégios da doença.
 [...] Ia entrar na barraca quando a ouvi pedir, numa voz que me pareceu doce e provocadora, “Manda vir o Samuel, quero falar com ele”.
 Para que servira então a conversa sobre os pedacinhos de nós à guarda um do outro? Eu achava que se aplicava a todas as ocasiões, por sermos depositários de algo precioso: mesmo contra a fraqueza e a tosse.
 E, ao que parecia, o Samuel merecia ampará-la (Cabral, 2018, pp. 127-128).

A partir desse ponto em *Pão de Açúcar*, a decepção do narrador se transformaria em ódio. Esse sentimento passa a crescer gradativamente e, junto a ele, perde-se também o encantamento que Gisberta em momentos anteriores na narrativa passava para Rafael Tiago. O protagonista, então, entra numa espiral que se liga à propagação de discursos de ódio contra a personagem trans, fazendo com que, desse modo, toda a gama de violências simbólicas praticadas contra a Gi fosse intensificada. O fato de ser contrariado por ela está diretamente conectado ao que Bourdieu alerta, indiretamente, sobre a desobediência às regras impostas pelo sistema de disposições duráveis que definem o *habitus* masculino. Ao compreendê-lo diante de uma série de estruturas predispostas a funcionarem como princípios geradores de práticas

masculinizantes sociais, o autor define que o produto das representações comportamentais masculinas deve ser regado e prontamente obedecido. A partir desse ponto, ao investigar a ação de Gisberta como uma forma de desestruturação da identidade masculina, questionando a “autoridade” que Rafael Tiago tinha para levá-la, quando e como quisesse, ao torreão, além de negar “[...] a subordinação global das mulheres aos homens” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245), a personagem torna-se, mais do que nunca, um alvo do narrador, que deixava isso claro ao refletir sobre como foi destratado por ela:

A caminho da Oficina, embalado pela bebida, pus-me a pensar que eu devia ser mesmo insignificante para ter sido rejeitado por uma machona que acabava numa cave, numa cidade como o Porto, por baixo de um parque de estacionamento que nem sequer oferecia serviços de lavagem (Cabral, 2018, p. 136).

Em adição a isso, o aumento das conexões estabelecidas entre Samuel e Gisberta agravava ainda mais a situação em que ela era enxergada pelo Rafa. Os já analisados processos de competitividade entre os homens pelos Estudos de Gênero aparecem na representação das masculinidades em *Pão de Açúcar* de modo que estava estabelecido o pensamento de Rafael Tiago em querer provar, constantemente, sua masculinidade pelo poder e pela capacidade que ele tinha de controlar não somente a Gi, como também o seu futuro e o seu destino. O narrador tinha consciência de que poderia acabar com a vida dela a partir da quebra do pacto de confiabilidade firmado por ele e por seus dois amigos, e essa vontade cresce, com muita rapidez, a partir do momento em que ele vê a personagem trans, Samuel e Nélon reunidos sem a sua presença no edifício abandonado: “Eu queria berrar ‘Mas que porra é esta?’, correr com eles dali, reagir perante a afronta, mas controlei-me, demasiado assoberbado para lhes mostrar como era.” (Cabral, 2018, p. 139).

A indignação do narrador liga-se à *masculinidade hegemônica* estudada por Connell especialmente pela caracterização da agressividade e competitividade demonstradas pelo personagem durante toda a narrativa, em uma esfera pública na qual ela seria testada, ou seja, passaria por provocações para ser ou não aprovada. Em contrapartida, toda essa construção performática elaborada por Rafael Tiago é desestruturada momentos depois, em um ponto do *Pão de Açúcar* no qual o protagonista vê sua masculinidade completamente em xeque. Em uma ida ao edifício abandonado, com finalidade em tentar apaziguar a situação que ele mesmo havia provocado, o narrador é surpreendido com um comportamento sedutor por parte da personagem Gisberta, descrito da seguinte forma:

Avancei às apalpadelas a tocar no frio das colunas, indiferente à herança do Pão de Açúcar e certo de que seria bom rever a Gi, reconciliarmo-nos.
[...] Mas não era bem ela. Era a outra, a que as amigas invejavam por pisar o palco

muito bem.

[...] Era uma mulher e caminhava para mim.

[...] O show era tão perfeito e tão errado. Contrastava com o sítio e com as minhas intenções. Eu só pretendia dizer-lhe que me arrependera, ficar a sós com ela e apreciar a rotina que descobríamos nos dias em que tínhamos conhecido. Mas ela lembrara-se de me receber como um estranho, numa manifestação de carinho que eu não desejava mas que me atraía, revelando-me a mulher que queria ter sido (Cabral, 2018, pp. 149-150).

O episódio segue e, adiante, foi possível compreender com mais profundidade a razão pela qual a *masculinidade hegemônica* do principal adolescente assassino ter sido contestada por si mesmo. Afonso Reis Cabral utilizou o medo do autodescobrimento com um fator determinante para a mudança de comportamento de Rafael Tiago durante o restante do romance. O rapaz, naquele momento, não se interessava em mais nada, exceto na descoberta do que aquele ser, em seu estado de maior atração, poderia proporcioná-lo: “Atrás, a barraca pintada pelo Samuel dava o pano de fundo aos acontecimentos, mas eu não me interessava por nada disso, pelo Samuel, pelo Néelson, nem pela Alisa. Interessava-me pela Gi [...]” (Cabral, 2018, p. 150).

Todo o interesse leva o narrador a despertar algo que Jonathan Ned Katz, em *A Invenção da Heterossexualidade* (2002), já definiria como um desejo contrário ao instinto sexual único e normativo que rege as relações heterossexuais, fazendo com que o personagem acabasse por perceber a excitação que passou a sentir quando o contato com Gisberta estreitou-se em definitivo:

Nisto, ela deu-me um beijo na testa, outro na bochecha e, descendo, o último no pescoço. A tremer de amizade e de raiva, quase febril, ainda não me tinha afastado quando senti, erguendo-se aos poucos e pressionando as minhas calças contra as dela, a surpresa de uma ereção.

Empurrei-a com força. Quando ela se estatelou já não era a Gi que, havia pouco, aparecera à porta da barraca transfigurada numa mulher bonita. Era só um gajo com mamas que nem sequer disfarçava em condições e que dizia atrapalhado “Que é isso, menino?”.

Isso era eu a pô-la no sítio, a mostrar-lhe que não repetia os beijos. Era eu a correr dali para fora. Eu a deixar para trás a música do Vila Galé, os desenhos da barraca e o abraço excessivo e transviado (Cabral, 2018, pp. 151-152).

Observa-se, nesta importante passagem do *Pão de Açúcar*, o ponto fulcral para a motivação do crime de ódio praticado pelo narrador e pelos outros adolescentes assassinos. A ereção sentida por Rafael Tiago foi capaz de fazê-lo contestar a gama de memórias que tinha em seu subconsciente que, outrora, definiriam o exercício fidedigno da sua *masculinidade hegemônica*. Atrelado a isso, esse mesmo momento de excitação também foi responsável por colocá-lo contra uma série de políticas sexuais impostas pelo binarismo de gênero que afirmam a necessidade do homem cisgênero despertar os desejos sexuais apenas com mulheres cisgênero

e, assim, contribuir com o pleno funcionamento das hierarquias e dos papéis impostos por esse sistema. Ao sentir-se atraído por Gisberta ao ponto de ter o pênis ereto, o narrador se desespera e afirma, sem hesitar, que

Aquela ereção, uma entre as milhares que um homem tem na vida, deslocara qualquer coisa em mim – pusera-me do lado dos anormais que se excitam com homens. Mas era mais fundo. Ao reagir à Gi como um homem reage a uma mulher, desrespeitara-a. Os beijos dela eram de mãe cujo excesso de carinho transborda. Apesar da ternura, de ela ter querido demonstrar que me perdoava, acabou caída no chão a perguntar “Que é isso, menino?” (Cabral, 2018, p. 158).

Em face do exposto, percebe-se a forma pela qual a representação da masculinidade do narrador foge da provação de virilidade pautada na excitação, levando-o, em consequência, à perda de seu *habitus viril*. O que resta a Rafael Tiago é o sentimento de medo, que, nas palavras de Berenice Bento, é a emoção dominante na concepção de masculinidade enquanto uma aprovação social, ou seja, é o “[...] medo em ser confundido com mulher, medo que os outros homens percebam a sensação de insuficiência” (Bento, 2015, p. 99) que passou a controlar os pensamentos do protagonista.

Em meio às tentativas de voltar a se autoafirmar como um homem “de verdade”, Rafael Tiago procura, na personagem Alisa, uma forma de reviver as memórias da experiência masculina heterossexual na esperança de conectar-se novamente com a *masculinidade hegemônica* que controlava e oprimia ele e os demais adolescentes assassinos do romance. Em um capítulo do *Pão de Açúcar*, é retratada a primeira relação sexual vivenciada pelo narrador, que, sem sucesso, não consegue esquecer o episódio da ereção que marcou o seu último encontro com a personagem Gisberta:

[...] À falta de melhor opção, e a melhor teria sido correr sem parar até que a exaustão me vencesse, decidi voltar ao rio com a Alisa.
 [...] Levou-me pela mão para trás dos pinheiros, o mesmo local onde o Samuel se escondera com a Rute. Era como se mais perto da margem o Néelson ainda perguntasse “Querem dançar, é isso, vocês querem dançar?” e, do outro lado do rio, a Gi ainda confessasse “Saudade sua, menino, me fez falta”.
 Concentrei-me na Alisa, que se reclinara no tronco de um pinheiro, e fiz como ela pedia.
 [...] Assim era mais fácil matar a Gi, livrar-me do abraço e do beijo no pescoço, onde temia que ficasse para o resto da vida. [...] E esconder a ereção das muitas ereções que a Alisa me daria (Cabral, 2018, pp. 158-159).

Ainda assim, mesmo após tentar provar para si que a sua relação com a Alisa tornava-o homem “de verdade”, Rafael Tiago seguia com um problema que assolava o seu subconsciente e que residia na inveja e nas constantes comparações com o Samuel. Há, aqui, duas representações de masculinidades distintas que, apesar das diferenças, seguem regidas e oprimidas, em maior ou menor grau, pelo sistema binário de gênero e pela memória coletiva da

masculinidade hegemônica. Como já observadas, as multiplicidades masculinas que atravessam os dois personagens fazem com que o narrador enxergue, no personagem Samuel, uma projeção daquilo que ele mais invejava: um homem seguro de si, ciente da sua posição na sociedade e que não tinha receio em contestar certos papéis de gênero que a ele eram atribuídos. Dessa maneira, Rafael Tiago passa a invejar o seu amigo, odiando-o pelo simples fato dele compreender minimamente as suas perplexidades com relação ao seu lugar no mundo.

O protagonista demonstra, portanto, estar farto de tentar por vezes entender o que seus controversos comportamentos queriam comunicá-lo, chegando a dizer para o Samuel que já não tinha mais condições de lidar com a personagem Gisberta: “‘Fartei-me dela’, disse-lhe. ‘Aliás, fartei-me daquilo, dele’” (Cabral, 2018, p. 165). Somado a isso estava a inveja que sentia do Samuel e da relação harmoniosa que, na medida do possível, ele conseguiu construir com a Gi durante a narrativa.

Prova concreta disso se encontra no relato dado pelo personagem ao Rafa, no qual é dito ao narrador sobre um passeio, similar ao que ele queria fazer no torreão, com a personagem trans, fazendo com que Samuel pudesse provar aquilo que Rafael mais temia ao demonstrar que tinha mais capacidade de persuadir Gisberta, ao ponto de passear com ela por uma parte do edifício que nem mesmo o narrador conhecia:

O sacana calado, e eu com o coração a bater algures entre o pescoço e as palmas das mãos. “A Gi é que gostou, essa foi a paisagem bonita. Arrastei-a lá para cima como deu, mas a gaja subia difícil. Demoramos uma hora até o quinto andar. Ela respirava mal. Eu disse-te, Rafa. Piorou muito, nem se aguentava. Mas que paisagem! Um dia desenho-a para guardares junto com a outra.”

Quando se calou, deitei-me debaixo dos cobertores para me proteger de uma dor cuja origem não conseguia determinar. O torreão perdia consistência, o próprio cimento apagava-se, e com ele a Gi, a cave, até a minha bicicleta, em cima da qual eu teria feito melhor em abandonar aquela merda por inteiro.

Entretanto o Samuel cantarolava, contente consigo próprio e indiferente à minha reação (Cabral, 2018, pp. 167-168).

Torna-se perceptível, portanto, que o sentimento de ódio toma conta do personagem Rafael Tiago. O aspecto que mais motiva o início do crime de ódio por parte dele está instaurado não necessariamente na raiva que ele tinha de pessoas trans, influenciada por uma memória coletiva que historicamente as oprime, mas, antes de tudo, está ligado ao fato do narrador não conseguir entender os motivos pelos quais ele sente atração pela personagem Gisberta e, principalmente, por não conseguir compreender um conjunto de comportamentos advindos do binarismo de gênero que o oprimem e o obrigam a performar enquanto homem “de verdade”. Sendo assim, as constantes alterações sentimentais que regem o estado psicológico do narrador são somadas à pressão que sente por estar, ainda que sem compreender, no “limite” da

autoafirmação de sua masculinidade.

Nesse sentido, em meio aos caminhos que Rafael Tiago teria para seguir dali em diante, o protagonista do romance decide dar um passo que marcaria o início de um longo processo de crescente violência física e que culminaria no brutal assassinato da personagem Gisberta ao quebrar o pacto de confiabilidade estabelecido com o Samuel e o Nélon, delatando para o personagem Fábio a existência da mulher trans. Em uma análise que enxerga as atitudes subsequentes do narrador no intuito de reestabelecer a sua *masculinidade hegemônica* pela manutenção de seu *habitus viril*, o protagonista faz uma pergunta convidativa ao adolescente mais agressivo da Oficina de São José, despertando a curiosidade no personagem e, por fim, marcando o início da prova de virilidade mais brutal dos homens “de verdade” representados em *Pão de Açúcar*.

4.2 Do poder à dominação: a representação da violência institucionalizada contra Gisberta

Dei com o Fábio a dois passos da porta. Com meio sorriso e a coçar a careca com timidez, perguntou-me “Também gostas disto?”. Num movimento rápido, tirei-lhe o cigarro da orelha. Nem reagiu. Por entre o barulho das tacadas, tentando que a voz saísse grossa e sabendo que, uma vez cá fora, as palavras me fugiam ao controle, disse-lhe com outro meio sorriso “Queres ver um gajo com mamãs?”

Afonso Reis Cabral, *Pão de Açúcar* (2018, p. 172).

Antes mesmo de iniciar a discussão proposta no presente tópico, é necessário tomar a atenção para o questionamento que deu início ao processo da gradativa violência institucionalizada contra a personagem Gisberta. Como já foi analisado anteriormente, a representação das masculinidades em *Pão de Açúcar* permeia os aspectos da virilidade, agressividade, dominação e competitividade, sendo todas essas características postas de forma constante à prova para serem definitivamente firmadas. Além disso, a experiência masculina vivenciada pelos adolescentes infratores da Oficina de São José passa, também, pela análise do processo de transição infância-adolescência que inclui em si a fixação de visões do mundo apreendidas na fase anterior.

Sobre esse procedimento, há uma análise de Sócrates Nolasco que é valiosa ao presente estudo, uma vez que, para o autor a masculinidade enquanto uma experiência vivenciada desde a infância exerce uma série de fatores capazes de fazer com que os meninos sintam, desde o início de sua juventude, que há nas relações sociais uma alternância constante entre ataques e defesas, impossibilitando o firmamento de qualquer maneira de contato para além das fronteiras do patriarcado, trazendo, assim, a estruturação de que “[...] desde pequenos os homens

aprendem esta regra, transformando-a posteriormente em uma crença de que as atitudes combativas e agressivas incorporadas pelos homens são atributos biológicos” (Nolasco, 1993, p. 43).

Dessa forma, ao questionar o Fábio se ele queria ver um “gajo com mamãs”, Rafael Tiago desperta no personagem um instinto de curiosidade que só seria sanado por meio da descoberta. Naquele momento, o narrador ainda não havia se dado conta de que essa mesma pergunta funcionaria como o marco de uma metafórica sentença de morte dada à personagem Gisberta, especialmente porque adiante ocorreria o primeiro contato entre ela e o adolescente assassino mais violento do romance. O episódio é narrado a partir de sua repentina chegada ao edifício abandonado do Pão de Açúcar, enquanto Rafael, Samuel e Néelson estavam reunidos com a Gi, seguido de uma série de acontecimentos importantes para a análise que se pretende fazer:

O eco de um assobio saltava por cima do ruído de fundo e andava de parede em parede, de coluna em coluna.
 [...] “Deve vir aí gente”, disse à Gi. Lembro-me de lhe ver o cabelo solto, o casaco de ganga muito abotoado, os olhos antecipando, e de isso me encher de compaixão. Acrescentei “É melhor esconderes-te na barraca.”
 O Pão de Açúcar parecia maior, crescera para acomodar quem se aproximava. O Néelson começava uma das tiradas habituais, [...] quando o Fábio apareceu inteiro à nossa frente. [...] Atrás dele, meio acanhados, o Leandro e o Grilo.
 [...] Ao passar por mim, o Fábio piscou-me o olho como se tivéssemos um entendimento sem palavras [...].
 [...] Primeiro deitaram abaixo as floreiras, depois pontapearam os pratos e os talheres de plástico que usávamos para comer. A Gi calada.
 Nos momentos antes da descoberta destruíam o que nós construíamos. Não sei porquê, assistir à última ruína do Pão de Açúcar deu-me gozo (Cabral, 2018, pp. 178-180).

A aparição desse personagem e o seu irreversível contato destrutivo com aquilo que o narrador chamou de “a última ruína do Pão de Açúcar” é marcada pela depredação de uma boa parte do trabalho decorativo feito por Samuel e Néelson à Gisberta, além de uma procura pela pessoa que habitava esse espaço que, à primeira vista, pareceu ao Fábio ser inabitável. Em seguida, ao ver a personagem pela primeira vez, o adolescente assassino inicia uma sequência de ofensas que a reduzem ao caráter animalesco, já visto e analisado no capítulo anterior, seguidas de ameaças à integridade da mulher que habitava aquele espaço: “Quando regresssei à cave, o Fábio perguntava para dentro da barraca ‘Que espécie de animal és tu?’ e a Gi [...] respondia-lhe ‘Você e eu a mesma espécie, rapaz’” (Cabral, 2018, p. 180).

A representação da masculinidade do personagem Fábio está, dentre outras características, fortemente ligada à opressão e à dominação como as marcas mais aparentes de manifestação da *masculinidade hegemônica* no romance. Similar a um ser primitivo, dotado de

habilidades que serviam apenas para o uso exacerbado de sua força física, Fábio é o personagem de *Pão de Açúcar* que mais convive com as diferentes manifestações da violência na narrativa. Ao lado dos personagens Leandro e Grilo, forma-se um trio que era capaz de cometer as piores atrocidades para garantir a manutenção do seus *status quo* e a fixação das hierarquias de gênero por eles vivenciadas no andamento da obra. Além disso, havia um sistema de subserviência dentro da formação desse trio na qual os dois personagens acima citados serviam, sem questionar, os caprichos exigidos pelo Fábio como uma forma de se aproveitarem dos dividendos do patriarcado obtidos por ele através das relações de violência e opressão praticadas ao longo do romance. O próprio Rafael Tiago alertava sobre a companhia de Leandro e Grilo: “[...] No caminho eu disse ao Samuel que não devíamos andar com eles, afinal os do Fábio eram mais achavascados, estavam um furo abaixo de nós” (Cabral, 2018, p. 135).

Fica estabelecido, portanto, que esses três personagens são a representação de masculinidades que mais se aproximam dos processos de dominação pelo viés da opressão e, acima de tudo, da violência. Fábio, líder deles e opressor de todo aquele que cruzasse seu caminho, é o personagem que “[...] sabia muito das coisas, sobretudo mandava nelas” (Cabral, 2018, p. 49), além de carregar consigo traços de toxicidade. Esses aspectos marcavam a experiência masculina de quem convivia com ele. Para Rafael Tiago,

[...] Pertencer ao grupo do Fábio implicava abdicar. Passávamos por isso logo à entrada. Uns iam para o Fábio e outros iam à sua vida, um caminho que o Samuel fazia de desenhos, eu de bicicleta e o Nélon de conversa sem fim. Os prazeres do Fábio eram os prazeres dos amigos dele, todos mais novos; os ódios do Fábio eram os ódios dos amigos dele. Quem entrava no grupo pagava com a personalidade, mas à portuguesa, nunca grave a sério nem por inteiro. Eu sei que o Grilo depois disse “Mas quem era ele para mandar? Ninguém”. Só que não se tratava de mandar, era mais querer o que ele queria (Cabral, 2018, p. 31).

Esse modelo masculino comportamental pode ser lido de acordo com as teorias de Sócrates Nolasco, que afirma o período da ausência paterna e materna como um forte potencializador da fase de negação da infância na vida do menino, contribuindo significativamente para um crescimento que desconheça as noções próprias do desejo. A infância na ausência do autoconhecimento resulta, por sua vez, em um crescimento que será marcado pela necessidade do atendimento das afetividades através das relações de poder, que, em sua grande maioria, serão estabelecidas por meio da violência. Ainda nesta lógica, e segundo o autor, “quando adultos, crêem que suas conquistas de patrimônio, prestígio e poder farão com que se sintam amados. Os meninos crescem acreditando que serão amados em razão do que conquistarem e não pelo que são” (Nolasco, 1993, p. 48).

A partir disso, nota-se, na representação da masculinidade de Fábio, uma necessidade

desesperada por liderança e influência que é justificada pela questão da orfandade. Apesar dessa última característica marcar ele e os demais adolescentes assassinos, era perceptível para o narrador que “[...] havia algo de febril na influência do Fábio, como uma doença contagiosa” (Cabral, 2018, p. 50) que era contraída a todo momento em que os demais personagens entravam em contato com ele. Nessa perspectiva, é possível levar em consideração a representação da masculinidade de Fábio como aquilo que Berenice Bento classificaria como “[...] um teste implacável e permanente” (Bento, 2015, p. 95) das potencialidades de dominação pelo viés da violência e da opressão vistas em *Pão de Açúcar*.

Com base nesse contexto, Fábio enxerga na personagem Gisberta a figura de um ser abjeto extremamente frágil e, portanto, um alvo fácil para a prática de uma violência que, aos olhares dele, do Leandro e do Grilo, era institucionalizada, ou seja, permissível dado o contexto em que ocorria:

O Fábio dizia “Hoje sim, isto vai, fodemos-lhe os cornos”, logo apoiado pelo Leandro com “Até pia de fininho”.

[...] “Não te quero aqui!”, berrou ele à Gi. “Põe-te a andar!”.

Dava para perceber que ela se revolia no colchão e se agarrava ao molho de fotografias. Mas o Fábio insistiu “Fora daqui! Isto agora é nosso”.

O Grilo desatou a dar pontapés no lado da barraca para ver se a afugentava e para se aliviar da contenção. Agora podia mandar bojudas. O Leandro sentara-se no chão e juntava pedras, da mais pequena para a maior, num alinhamento minucioso que contrastava com a pressa de tudo aquilo.

[...] O Samuel ainda deu uns passos para ela mas não foi a tempo.

Retirada do alinhamento, a pedra fez um arco perfeito, também ele minucioso, e bateu na têmpora da Gi. O sangue salpicou a barraca realçando as cores dos desenhos.

[...] Ninguém se aproximou por causa da sida, nem o Samuel (Cabral, 2018, pp. 188-189).

Após esse primeiro momento, passou a ficar explícito, tanto para Rafael quanto para Samuel e Néelson, que os episódios de agressão contra Gisberta só piorariam adiante. O aumento rápido e gradativo da violência praticada contra a personagem trans é lido por meio da agressividade enquanto uma marca da memória coletiva masculina. Tratada por Elisabeth Badinter como um traço fundamental dos ritos de iniciação vivenciados por meninos no processo de transformação em homens, a agressividade é vista em *XY: Sobre a Identidade Masculina* (1992) como algo que estabelece a consolidação da personalidade e das verdades históricas produzidas sobre e pelo homem.

Desse modo, ao verem Gisberta ser violentada pelo outro trio de adolescentes da Oficina de São José, os meninos nada podem fazer a não ser manifestarem suas frustrações e tristeza ao verem os episódios de violência ocorrendo, ou, então, se juntarem à agressão e fazerem parte ativa do assassinato dela: “O Samuel continha um choro seco. O Néelson, esse, rodeava a barraca a imitar os gestos do Fábio como se já sentisse vontade de bater” (Cabral, 2018, p. 181).

No intuito de elucidar melhor esse caráter de permissividade para a prática opressiva e dominadora masculina aplicada pelos adolescentes assassinos no romance, torna-se necessário recorrer ao exemplo encontrado no caso das performances feitas por Marina Abramovic. A artista, em *Rhythm 0* (1974), submeteu seu corpo à violação para um grupo no intuito de explorar, pelo viés artístico e performático, quais os limites encontrados por ela e, principalmente, pelo público quando existe o caráter de permissividade no exercício da violência. Ao institucionalizar o uso intencional das forças física, psicológica ou emocional contra si mesma com o objetivo de causar dor ou sofrimento, Abramovic cria um sistema no qual práticas políticas violentas são sistematicamente aceitas sem questionamento.

Ocorrido pela primeira vez na Itália da década de 1970, *Rhythm 0* foi uma performance na qual Abramovic colocou à disposição 72 objetos diversos que o seu público poderia utilizar livremente com ela. Os objetos variavam em sua classificação, que ia da dor provocada por martelos e correntes até o prazer proporcionado pelas cócegas que uma pena poderia fazer. Haviam, até mesmo, objetos letais como lâminas afiadas e armas de fogo. Em um período de seis horas, Abramovic se encontrou na posição de total passividade com o corpo à mostra para ser utilizado, com o auxílio dos objetos, de qualquer maneira desejada.

Nesse sentido, ocorreu, de forma similar às violências praticadas contra a personagem Gisberta, uma sequência de gradativos aumentos da violência contra o corpo de Marina, deixando clara a imprevisibilidade em um público que passou a ter a violência contra ela como algo legitimado. Essa subversão das leis morais foi vista por Flávia Dourado da seguinte forma:

Depois de uma incerteza inicial, o público se transformou, agindo de maneira irracional. Alguns cortaram suas roupas com lâminas de barbear, outros passaram a cortar a pele, agora nua. Alguns homens começam a sugar o sangue de seus ferimentos, com uma abordagem violenta, quase sexual. Parte dos presentes tentou defender o corpo da artista, formando um cordão de segurança. Porém, ainda havia mais; no último momento, alguém carregou a arma e a colocou na mão de Abramovic, levando-a direto para o seu pescoço, com um dedo na artista sobre o gatilho. Ninguém a faz puxar o gatilho, mas o medo da morte era palpável (Dourado, 2014, s.p).

Em continuidade, a autora faz um importante recorte do comentário da performista durante entrevista sobre sua performance em *Rhythm 0*:

[...] O que eu aprendi é que se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente (Dourado, 2014, s.p).

A performance artística proposta por Marina Abramovic é significativa para que se possa compreender a representação da violência institucionalizada contra a personagem

Gisberta em *Pão de Açúcar*. Em primeiro plano, ao situar a sua performance em um contexto que colocou a violência dentro de um patamar que privilegia a ausência das leis relacionadas à moralidade, dando permissividade ao seu público para violar o seu corpo livremente, a performista institucionaliza a violência contra si em um processo de legitimação que é lido como um microcosmo representativo da arte capaz de emular os sistemas de poder em que práticas e políticas violentas são sistematicamente aceitas e legitimadas, muitas vezes pelas próprias matrizes das estruturas de poder que controlam essas instituições.

Apesar disso, é importante lembrar que o processo de crescente violência que marca a performance feita por Abramovic não deixa de ser um estado da arte que é destituído de parte da sua naturalidade pelo fato de também haver, dentro dessa representação, pessoas que performaram de modo violento e viril para contribuir com a proposta da artista, machucando-a e indo de acordo com a institucionalização da violência elaborada nessa representação, diferenciando-se, assim, do *Pão de Açúcar*, narrativa que, mesmo também observada como um estado da arte, ficcionaliza um crime de ódio que foi, inicialmente, legitimado na esteira jurídica para, até mesmo, ser compreendido como um acidente, uma “brincadeira de mau gosto” que culminou na morte de Gisberta.

Dentro romance estudado, podem-se perceber as representações dessas mesmas instituições de poder atuando de forma sutil através das práticas que levaram tanto Gisberta quanto os adolescentes assassinos às ruínas de um estacionamento abandonado. As questões de marginalidade que atravessam os personagens são o reflexo de um sistema binário de gênero e da emulação da memória coletiva masculina que são permissivos ao reduzir a personagem trans à condição de desumanidade, tornando, assim, práticas de violência contra ela legitimadas, uma vez que, no embate vivenciado pelos meninos e por Gisberta, ainda perduram as relações de gênero que os cercam e os oprimem. Os personagens masculinos são, antes de tudo, representações de homens. A personagem trans, é, por sua vez, a representação de uma mulher subalternizada com relação à hierarquia assimétrica de gênero estabelecida no contato entre eles.

As conexões estabelecidas entre os personagens de *Pão de Açúcar* visam representar a sociedade na qual homens e mulheres estão envolvidos na opressão sofrida pela necessidade de reprodução dos modelos hegemônicos de masculinidade e feminilidade, ao passo que toda a violência exercida contra Gisberta é normalizada pelo fato de se tratar, antes de tudo, de um delito praticado contra um ser que não se enquadra na categoria de gênero à qual foi originalmente imposta em seu nascimento.

Apesar da tristeza ao ver a personagem sofrer com as agressões do Fábio, Leandro e

Grilo, o trio composto por Rafael, Samuel e Nélon possui consciência de que não poderia fazer mais nada para impedir que os outros delinquentes a machucassem, uma vez que a institucionalização da violência havia sido firmada por fatores que vão desde o espaço, zona suja do Porto a qual ninguém ia senão os subalternos, até às desigualdades presentes nas hierarquias de gênero fixadas pela memória coletiva masculina. Pelo contrário, a continuidade das agressões nos capítulos seguintes passaria pelas mãos do narrador e de seus dois amigos como uma forma verdadeira de darem ao Fábio a prova de virilidade que os tornaria homens e marcaria, definitivamente, as suas experiências masculinas:

Quando chegamos ao pé deles, o Nélon nem abriu a boca. O Samuel balbuciou qualquer coisa.

Irritado por nos ver, o Fábio disse “só agora é que chegam?”. E coçou a careca antes de continuar. “Perderam a diversão! Vocês, putos, têm de participar a sério, todos temos de lhe afinar.” Os outros concordaram, disseram em simultâneo “Batemos todos”.

O Samuel fez menção de fugir mas eu agarrei-o pelo braço e disse ao Fábio, para todos ouvirem “Tu bates como as gajas, não percebes da poda”.

E corri para a Gi. Ela encolheu-se à espera do pontapé e pediu “Por favor” no momento em que me desviei para a barraca. Os meus pontapés derrubaram as placas de plástico e de metal, os desenhos do Samuel. A cada pancada espalhavam-se os pertences.

O Samuel juntou-se a mim. Melhor partir a barraca do que dar porrada na Gi. Mas ela dizia “Não faz isso” como se lhe batêssemos – e como se a desiludíssemos (Cabral, 2018, p. 200).

Mesmo não agredindo a personagem Gisberta diretamente, Rafael e Samuel demonstram os primeiros indícios da superação nas provas de virilidade impostas a eles pelo Fábio. Nessa perspectiva, em *Masculinity as Homophobia* (1994), Michael Kimmel elenca quatro características sobre a experiência masculina que vão de acordo com a noção das provas de virilidade examinadas na representação das masculinidades em *Pão de Açúcar*. Para o autor, esses aspectos são capazes de reforçar os elementos que mensuram as virtualidades com as quais todos os homens são regidos. São elas:

1 “Nada de coisinhas de menina!” Nunca se deve fazer nada que sequer sugira feminilidade. A masculinidade é a rejeição implacável do feminino.

2 “Seja grandioso.” A masculinidade é medida pelo poder, sucesso, riqueza e status. Como diz o ditado, “Quem tem mais brinquedos quando morre, vence.”

3 “Seja firme.” A masculinidade depende de se manter calmo e confiável em uma crise, controlando as emoções. Na verdade, provar que você é um homem depende de nunca mostrar as suas emoções. Meninos não choram.

4 “Dê a eles o inferno.” Exale uma aura de ousadia e agressividade masculinas. Vá em frente. Corra riscos (Kimmel, 1994, p. 62, tradução nossa).⁶

⁶ 1 “No Sissy Stuff!” One may never do anything that even remotely suggests femininity. Masculinity is the relentless repudiation of the feminine.

2 “Be a Big Wheel.” Masculinity is measured by power, success, wealth and status. As the current saying goes, “He who has the most toys when he dies wins.”

3 “Be a Sturdy Oak.” Masculinity depends on remaining calm and reliable in a crisis, holding emotions in check.

Com base no exposto, é possível analisar que os elementos configurativos das provas de virilidade que todo homem deve enfrentar baseiam-se na sua capacidade de performar padrões comportamentais opostos aos que sugerem feminilidade, além de resistir a qualquer adversidade que possa aparecer, não demonstrando, em momento algum, manifestações sentimentais. Em *Pão de Açúcar*, as provas de virilidade que são submetidas a Rafael Tiago, Néelson e Samuel surtem diferentes efeitos nos adolescentes.

O personagem Néelson é o primeiro dos três a ceder para as agressões e manifestar-se de acordo com a violência praticadas pelos demais, deixando nítido o quanto já não se importava com todas as memórias construídas durante a narrativa ao lado de seus dois amigos e de Gisberta. O caráter de coerção presente nas atitudes de Néelson reflete, em nível macro, uma conformidade social ao enxergar o processo de agressão enquanto uma forma de desumanizar a vítima, vista, desde o primeiro contato entre os dois, como um ser que não era necessariamente humano e que, portanto, não merecia nenhuma consideração ou empatia desde o princípio.

Neste processo, Berenice Bento define que a *masculinidade hegemônica* se torna uma potencializadora da agressividade na medida em que ela se desenvolve na esfera pública, tida, nas palavras da autora, como um espaço onde a masculinidade deve ser testada e aprovada: “trata-se de uma arena de cunho sexual [...] onde as tensões entre homens e mulheres e entre diferentes grupos de homens possuem um grau de significado diferente” (Bento, 2015, p. 94). Em *Pão de Açúcar*, Néelson alia-se rapidamente ao Fábio e seus dois amigos em uma escala de violência iniciada por eles e incentivada para que se estenda ao personagem, aumentando, assim, a intensidade do delito:

Com o pé esquerdo bem vincado a centímetros da cabeça da Gi, o Fábio comentava com os outros “Isto hoje está forte! Foda-se, como sabe bem”. E todos concordavam, incluindo o Néelson, que ainda assim se envergonhava de nos olhar de frente. [...] Estava para lhes dizer “Vamos embora” quando o Grilo interrompeu com “Ouçam lá, aqueles dois continuam de fora. Eu julgava que éramos todos ou nenhum”. O Fábio e o Leandro assentiram; O Néelson, talvez para salvar a face, disse “Eu sou do grupo deles mas fui dos primeiros a ir-lhe aos cornos” (Cabral, 2018, pp. 212-213).

Verifica-se, no comportamento e nas atitudes do Néelson, a indução à agressão em grupo como forte aliciador do crime que comete contra a personagem Gisberta. O adolescente se vê atraído pelo já mencionado processo de desumanização da vítima, que, por sua vez, já se alinhava às visões que ele tinha da mulher trans desde que a conheceu, passando, assim, a ser cativado pelo trio e difundir a responsabilidade em participar do processo de violência

In fact, proving you're a man depends on never showing your emoticons at all. Boys don't cry.

4 “Give em Hell.” Exude an aura of manly daring and aggression. Go for it. Take risks.

institucionalizada contra a Gi.

Somado a isso encontra-se a posição tomada por Rafael Tiago. Ao presenciar a execução do crime de ódio, o narrador demonstra toda a carga sentimental que tinha por Gisberta se esvaír de si, sendo tomado por raiva, inveja e ciúmes que sentia de Samuel, personagem que àquela altura não conseguia fazer outra coisa senão recomençar “[...] a chorar, desta vez sem vergonha ou controlo, à frente de todos” (Cabral, 2018, p. 213). Nesse sentido, o protagonista também se deixa levar pela difusão da responsabilidade do crime e passa a dar segmento à escalada da violência em uma espécie de “compromisso incremental” com a *masculinidade hegemônica* performada por ele ao longo de todo o romance. Rafael assimila a forte pressão do grupo e, diferentemente do Samuel, não cede ao amor que em muitos momentos sentiu por Gisberta. Em vez disso, o protagonista transforma-o em um conjunto oposto de emoções que vão levá-lo a expurgar toda a inveja sentida pelo Samuel por meio de agressões à personagem trans, cumprindo, assim, a maior prova de virilidade dos adolescentes assassinos de *Pão de Açúcar*:

[...] Eles riram-se muito e eu imitei-os. A Gi reagiu ao choro doce – oásis no Pão de Açúcar –, olhando para cima com dificuldade. Procurava a cara dele e tentava levantar-se em vão. Antes de o alcançar, o olhar passou por mim sem se deter. Isso meteu-me tanta raiva que disse numa rajada “O Samuel conhece este traveco desde pequeno, eram muito amigos”. Eu sei que devia ter ficado calado mas reconheço que senti alguma satisfação, como as pessoas que batem para ter prazer. O grupo encarou-o em peso: ele a chorar mais, a Gi a fixar-se-lhe – quase a dizer “Lembra do bolo de chocolate?” –, e eu a reforçar “Gostavam um do outro. Às tantas, o traveco também se vinha com meninos” (Cabral, 2018, p. 213).

A partir desse momento, é visível que a definitiva transformação da identidade masculina de Rafael Tiago, personagem que passou a oprimir explicitamente Gisberta e Samuel, pode ser investigada em uma análise que vai de acordo com o pensamento de Aleida Assmann ao falar sobre o uso da memória para legitimar narrativas, identidades e, principalmente, comportamentos que justificam as condutas das pessoas na escrita das histórias oficiais. Ao passar a agredir Gisberta e reduzir Samuel à posição de “menos homem” do que os demais adolescentes, Rafael mostrou, implicitamente, uma série de valores históricos com os quais aprendeu indiretamente que os homens foram socializados primariamente, demonstrando, assim, as posições fixas e assimétricas que regem a hierarquia dos gêneros criada pelo binarismo.

Esse processo, para Berenice Bento, gera uma descontinuidade no desenvolvimento das subjetividades masculinas e estabelece um padrão de agressividade que progride, em seu mais alto nível, quando o homem reproduz tais comportamentos sem sequer questioná-los, como é o caso do que passa a fazer o narrador próximo ao final do romance:

De súbito guardião da justiça, o Fábio berrou “Ah, isso é que não!” e deu um estouro na barriga da Gi. Os olhos dela desviaram-se logo do Samuel.

[...] O ar entrou-lhe pelos pulmões por uma garganta tão estrangulada que ela teve de inspirar com força, estilo pistão. Isso fez um chio de sufoco que nos deixou a nós com falta de ar. Dizem que quando alguém boceja todos à volta bocejam, mas quando alguém não respira todos à volta não respiram.

[...] Cada vez mais vermelho, cada vez mais sozinho e decerto já sem amigo, dava a ideia de estar preso pela emoção. O Nélon ria-se como no seguimento de uma piada seca, e eu aprendia a aceitar o que a ocasião trazia.

[...] Para evitar questões, disse “Está visto, esses dois... Por isso é que ele pedia para nos deixarmos ficar”. A seguir a uma pausa, corri para a Gi enquanto berrava ao Samuel “Não sabes fazer assim?”. Ela encolheu-se e eu dei-lhe um pontapé nas canelas (Cabral. 2018, pp. 213-214).

Entende-se, portanto, que o processo de representação da crescente violência institucionalizada contra Gisberta em *Pão de Açúcar* seguiu de forma análoga ao pensamento estabelecido por teóricos como, por exemplo, os já citados Nolasco, Connell e Bento, que, ao analisarem como a violência constitui para ser um cristalizador de posições masculinas que se encontra ligado a padrões práticos da homofobia, fez possível a investigação sobre como a *masculinidade hegemônica* é capaz de firmar modelos de aprendizagem social acerca da experiência que marca os homens “de verdade” do romance analisado. Nesse sentido, a mudança comportamental observada nos personagens Rafael e Nélon confirma a facilidade que existe em amplificar a violência quando ela é exercida previamente por um grupo que mimetiza modelos hegemônicos de masculinidade que foram estruturados através do sistema binário de gênero e de suas sutis, porém incisivas, amarras de fixação.

Esse sistema, por sua vez, foi investigado por Anne Fausto-Sterling em *Dualismos em duelo* (2000), obra teórica que prima pela análise de três dualidades ocidentais de compreensão do mundo. Em uma delas, examinada pela autora como a dualidade sexo/gênero, há o relato da complexidade de compreensão do caráter binário que rege esse sistema, especialmente naquilo que tange o chamado policiamento do sexo, uma espécie de “supervisão” praticada, direta ou indiretamente, pelos corpos oprimidos do binarismo: “[...] No contexto da política de gênero, o policiamento do sexo fazia todo sentido” (Fausto-Sterling, 2000, p. 14).

Dentre todos os adolescentes que conheciam a personagem Gisberta, apenas o Samuel não se mostrou facilmente influenciável a participar como um agressor nos episódios que marcaram a crescente violência que originou o crime de cunho transfóbico contra a mulher trans. Sendo assim, ele passou a ser vigiado pelos demais personagens, sendo visto como “menos homem” do que os demais e inserido em um movimento de opressão maior do que aquele sofrido por Rafael e Nélon ao passarem pelas provas de virilidade e agredirem a personagem trans.

Personagens como Rafael e o Fábio utilizaram de discursos que invalidam a posição de

Samuel durante os momentos de violência coletiva praticados contra Gisberta. Esses mecanismos discursivos, a seu turno, foram lidos por Teresa de Lauretis, em *A Tecnologia do Gênero* (1987), como aparatos, tecnologias em um sentido foucaultiano, capazes de fincar as opressões advindas do sistema binário de gênero nas estruturas de pensamento humano: “[...] o gênero, como representação e como auto-representação é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos [...] e práticas críticas institucionalizadas” (Lauretis, 1987, p. 208). A partir disso, podem-se notar, no comportamento dos demais adolescentes assassinos com relação ao Samuel uma série de conjuntos que configuravam sequências de opressões praticadas nele dadas as suas veementes negações quando foi solicitado a integrar o crime ali cometido, chegando, também, a ser agredido e, posteriormente, desaparecer para não retornar mais à narrativa:

O Fábio dava calduços ao Samuel e este continuava imóvel, mas expressivo e a fitar-me como quem pergunta “Que mal te fiz?”.
 [...] Nisto o Samuel levantou-se, ignorou os berros da Gi e avançou para nós enxugando os olhos com a manga da camisola.
 Ao identificá-lo, a Gi tentou dizer qualquer coisa que lhe saiu em novo gemido. Depois afrouxou o abraço ao barrote para atirar beijos ao ar. Queria pô-los num amante que não existia ou mesmo no Samuel.
 [...] O Samuel agachou-se ao pé dela. Depois de lhe passar a mão pelas madeixas, virou-se para mim e perguntou “Era isto que querias?” (Cabral, 2018, pp. 214-215).

Ao restante dos rapazes, em especial ao Rafael e ao Néelson, haviam sobrado apenas as lembranças. Depois de pensar terem assassinado Gisberta com uma sequência de agressões em série, personagens como o Fábio se perguntavam sobre o que fazer em diante com aquele corpo, qual caminho tomar após assassinar uma mulher dentro de um edifício abandonado. A ausência da respiração dela tomou conta das emoções dos delinquentes, que, por sua vez, deixaram o narrador e o Néelson encarregados de dar um fim ao corpo. A partir desse ponto, Rafael Tiago começa a refletir sobre o que tinha feito e, principalmente, sobre as consequências de seus atos. Desesperado, o protagonista passa a dar início ao procedimento investigado no capítulo um da presente dissertação que, nos estudos de Aleida Assmann, consistia como o ato de rememorar os mortos.

Para Assmann, “[...] Piedade é a obrigação [...] de perpetuar a memoração [...] dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos, podem ter pelos mortos” (Assmann, 2011, p. 37). Em *Pão de Açúcar*, o sentimento de piedade só é despertado em Rafael Tiago no momento da narrativa em que já não resta mais nada para se resgatar. As reflexões sobre o que foi feito por ele, Néelson e Samuel ao longo da jornada se esvaem graças a ausência de piedade que tiveram com ela em vida, limitando-a ao patamar de abjeção e colocando seu corpo nas mãos de delinquentes como Fábio, Leandro e Grilo, personagens que, na

representação das masculinidades feita por Cabral ao longo do romance, funcionam como potencializadores de aspectos da *masculinidade hegemônica* que já estavam instaurados nos comportamentos de Rafael e Nélon, além de já serem temidos por Samuel, que mesmo tendo consciência de sua masculinidade também não foi capaz de conter a opressão causada pelos adolescentes assassinos contra Gisberta.

Nas palavras do Rafa, “Eu considerava triste a Gi acabar assim entre gente como o Fábio, o Leandro e o Grilo, para quem a vida dela tinha sido pouco mais do que o contraste entre as mamas e o pênis. Fora muito maior: tivera amigos como eu e o Samuel” (Cabral, 2018, p. 226). A tristeza que marca as considerações do narrador apenas reflete todo um processo que culminou para a solidão do personagem. Desde os sentimentos amorosos que nutriu por Gisberta, até a constante inveja que sentiu do Samuel, Rafael Tiago foi a representação feita por Afonso Reis Cabral que mais sofreu com a *masculinidade hegemônica* e suas influências diretas nos sistemas de opressão que marcam o binarismo de gênero, uma vez que foi por meio deles que o protagonista de *Pão de Açúcar* fez escolhas, durante toda a narrativa, que reforçam a memória coletiva da experiência masculina hegemônica e que culminaram no crime de ódio transfóbico. Desolado, ele refletia, sozinho em sua bicicleta, mesmo objeto que uniu ele e Gisberta no começo do romance, sobre como a vida seguiria sem ela e sem seu amigo:

Recauchutada como ficara, receei que a bicicleta empancasse à primeira pedalada, mas lembrei-me de que a Gi tinha andado nela com a ajuda do Samuel e do Nélon. [...] Assim em repouso, bateu-me uma falta de ar que era tanto tristeza como excesso de amizade e muita falta de carinho. Primeiro saíram soluços da minha voz de doze anos e depois um choro fraco mas contínuo. Tapei a cara com as mãos e encolhi-me, envergonhado por não me conseguir controlar. Estava nisto havia uns minutos quando senti uns dedos finos passarem-me primeiro pelo ombro, depois pela testa e pelo cabelo, em afagos tão delicados como decididos. Por momentos acreditei que fosse a Gi, mas então compreendi que só podia ser o Samuel. Isto encheu-me de alegria. Mais calmo, destapei a cara. Para minha surpresa, não encontrei ninguém (Cabral, 2018, pp. 234-236).

A solidão enquanto uma marca da *masculinidade hegemônica* foi estudada por Sócrates Nolasco em sua já citada pesquisa que analisou questões relativas às expectativas sociais que rondam a experiência masculina. O autor percebeu em depoimentos de homens por ele entrevistados a característica da solidão como um denominador comum de todos que falaram dos processos disciplinares que, historicamente, foram obrigados a passar para que pudessem exercer suas funções, ou seja, performar como homens “de verdade” no pleno exercício do sucesso e da virilidade.

Nesse sentido, em *Pão de Açúcar*, pode-se observar que tanto a representação das masculinidades quanto a representação da crescente violência contra Gisberta fizeram com que

o personagem principal, Rafael Tiago, para se tornar homem, precisasse passar pelo crivo da memória coletiva masculina e pelo silenciamento provocado pela dor que marca essa já dita memória, calando-se consigo para que, na última ruína do edifício abandonado, estivesse em contato apenas com a solidão que ele mesmo provocou.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pilar Del Rio, jornalista, escritora e presidente da Fundação José Saramago, afirmou que é “magnífico pensar que a Literatura Portuguesa está em tão boas mãos” após o lançamento da obra *Pão de Açúcar*. Diante dessa afirmativa, foi natural observar a criação de grandes expectativas sobre a capacidade de criação literária presente naquele que seria apenas o segundo romance de Afonso Reis Cabral. Além disso, a entrevista concedida por ele ao canal do YouTube da Biblioteca Mário de Andrade certo tempo depois da publicação de seu romance causou ainda mais curiosidade no público leitor pelo fato de Cabral, ao ter sido questionado sobre a ternura com a qual ficcionalizou um brutal assassinato, humanizando as figuras dos assassinos, problematizou uma obra que, em sua natureza, já seria considerada como detentora de um difícil processo de escrita:

Literariamente, o facto de haver essa ternura torna tudo bastante mais complicado, ou seja, até bastante mais trágico, [...] porque não temos no livro simplesmente uma visão dicotômica só, ou uma visão de chegaram, estranharam e agrediram. [...] Na Literatura tem que ser mais profundo, e eu não faço ideia se terá sido exatamente assim [...], mas o facto é que três dos rapazes [...] encontraram a Gisberta inicialmente e conversaram com ela, deram-lhe arroz e estabeleceu-se qualquer coisa que eu não sei se posso chamar amizade, não faço ideia, mas estabeleceu-se, pelo menos, uma ponte (Biblioteca Mário de Andrade, 2021).

A ponte de que falou Afonso Reis Cabral durante a entrevista foi lida, através do presente estudo, como uma passagem para que se preenchessem lacunas deixadas pela história oficial do *Caso Gisberta*. Com o auxílio de ferramentas literárias, Cabral objetivou ficcionalizar a história de um crime de ódio que, desde seu acontecimento, conhecia-se pouco. Apesar das diferentes manifestações artísticas que fizeram de Gisberta Salce Júnior um tema de diversos produtos culturais em variados estados de configuração da arte, em configurações que a levaram à condição de mártir, o romance *Pão de Açúcar* seguiu um caminho diferente, colocando, nesse sentido, a ótica masculina para narrar a história e hierarquizando as relações internas vivenciadas entre os adolescentes assassinos e a Gisberta personagem.

Nessa perspectiva, a presente dissertação optou por analisar a ótica masculina que dita a narrativa de *Pão de Açúcar* como uma metaficção historiográfica capaz de utilizar-se do crime de ódio enquanto um fato histórico que marcou a cidade do Porto no ano de 2006 para narrá-lo de acordo com o viés dos assassinos. Diante disso, todo o percurso estabelecido sobre a memória ligou-se às teorias de gênero para investigar de que modo a experiência histórica da masculinidade está intrinsecamente conectada a papéis de gênero capazes de reforçar modelos comportamentais pautados no machismo, misoginia, virilidade e agressividade.

Dessa maneira, o mérito que a narrativa proposta por Cabral ganha ao ficcionalizar o crime de ódio pelo olhar masculino está centrado em pontos que, apesar de sutis, são incisivos para se compreender o seu processo de criação literária. Em primeiro plano, o autor estabelece um pacto literário a partir de uma já conhecida estratégia de escrita que consistiu, na *Nota Antes*, em afastar-se de qualquer responsabilidade para trabalhar com o *Caso Gisberta* de maneira denunciativa similar às outras representações do estado da arte sobre a mulher trans.

Afonso Reis Cabral utiliza da memória coletiva das masculinidades e da violência de gênero dentro de uma pauta social para criar o seu romance. Entretanto, ele não utiliza das questões sociais relativas ao crime de ódio para levantar bandeiras ou elaborar uma escrita em tom denunciativo. Trata-se, aqui, de uma técnica de criação literária que emerge a partir do momento que é utilizada a memória para se criar um emulador de memória. O pacto estabelecido pelo autor firmado antes mesmo do começo da narrativa é estendido após o final do romance chamado por ele de *Nota Depois*. Nesse momento, o autor volta ao lugar de distância por ele ocupado na *Nota Antes* para retratar o que poderia ter ocorrido dias depois do afogamento de Gisberta no poço do edifício abandonado, seguidos de relatos, dessa vez factuais, sobre o caso jurídico e suas implicações:

O boletim do Instituto Português do Mar e da Atmosfera regista chuva forte nesse dia. Imagino que um dos rapazes tenha observado os pingos a escorrer pelas janelas durante a última aula da manhã. Depois do toque, deve ter ficado para trás. A diretora de turma disse-lhe que se pusesse a andar, e ele, isolado entre as cadeiras vazias, contou-lhe tudo – assim mesmo, de rajada.

[...] Pelas dezoito e cinquenta, os Bombeiros Sapadores do Porto instalaram um tripé e desceram equipados com arneses e máscaras respiratórias do tipo ARICA. Prenderam o corpo com a fralda de resgate e içaram-no devagar. A operação demorou quase cinco horas. Mesmo à luz dos holofotes, por entre equimoses, escoriações, infiltrações hemorrágicas e magreza, os bombeiros sentiram-se obrigados a debater se era mulher ou homem.

Ao verem-na tão maltratada, perguntaram entre si qual teria sido a causa de morte. Uma semana depois, o médico-legista concluía a autópsia. [...] Fechou com uma frase semelhante a esta: os pulmões, para além de apresentarem os nódulos característicos da bactéria *M. tuberculosis*, denotam aspiração volumosa da água.

Ou seja, ainda que os rapazes se tenham convencido do contrário, Gisberta Salce Júnior estava viva quando a atiraram ao poço (Cabral, 2018, pp. 241-242).

É possível notar, nesse trecho da *Nota Depois*, um ponto interessante que sintetiza como Cabral buscou representar a personagem Gisberta ao longo de todo o romance. Como já visto durante o estudo, Judith Butler afirma que é o gênero o aspecto central que marca a identidade dos sujeitos. Ao observar a operação de resgate do corpo feita pelos bombeiros da cidade do Porto, nota-se o estigma que o marca, uma vez que, mesmo deteriorado e até passível de luto, a única coisa observável entre escoriações, infiltrações hemorrágicas e magreza ainda é aquilo que se relaciona com o gênero. Nesse sentido, o processo de desumanização da personagem

Gisberta é mantido até os dias que sucederam sua morte na narrativa. O corpo trans representado no romance é, portanto, reduzido, estigmatizado e fetichizado ao longo de toda a narrativa, proporcionando, assim, uma reflexão sobre os aspectos do processo de marginalização que atravessam esse mesmo corpo.

Em um jogo marcado pelas categorias de memória, *Pão de Açúcar* foi lido na presente dissertação sob um viés que investiga o romance como uma metaficção historiográfica. Amparado na discussão de Hayden White, o estudo provou como a narrativa consegue ser construída a partir de um ponto mínimo do real e da exploração das lacunas, analisadas por White como partes interpretativas da história, deixadas por esse real para serem preenchidas através daquilo que o autor compreende como ações literárias criadoras de sentido. Ainda na *Nota Depois*, Afonso Reis Cabral dá mais detalhes sobre como ocorreu o processo de criação do romance e os rumos que a suposta conversa, estratégia literária por ele estabelecida e pactuada com o leitor, com um dos rapazes que cometeu o crime teriam levado:

Rafael Tiago, um tipo pouco mais novo do que eu, continua a mudar pneus, arranjar motores e malhar chassis. Desde que acabei de escrever, nunca mais nos encontramos, mas ainda guardo a pasta. Nela, entre a papelada que ele reuniu, pus a carta que me entregou na Biblioteca de São Lázaro. O remetente permanece sujo da dedada, se olhar de perto consigo distinguir a impressão digital. Ordenei os recortes de revistas e jornais, encadernei os papéis dispersos, agrafei as anotações. De certo modo, este livro assemelha-se à pasta do Rafael. [...] O Caso Gisberta motivou uma espécie de levantamento nacional que acabou por morrer sem grandes consequências, como quase tudo o que é português (Cabral, 2018, p. 242).

Narrar a história a partir das visões de personagens como Rafael Tiago demonstrou uma articulação feita com a memória coletiva hegemônica a partir do uso de recursos literários da ficção. Há, portanto, uma construção, simulação de memória que aborda a questão das hierarquias assimétricas de gênero e a violência institucionalizada, sem limites por, justamente, ser permissiva. A representação de Gisberta Salce Júnior em *Pão de Açúcar* passa a ser, nessa perspectiva, deixada de lado com relação às representações das masculinidades dentro do romance, reduzindo, na maior parte da narrativa, a participação da personagem à condição de um corpo abjeto, deteriorado, pronto para ser violado e que, naquela altura, já não tinha outro destino senão a morte.

Apesar de emular uma memória que almejou contar a narrativa da personagem antes de chegar às ruínas de um edifício abandonado, Cabral se aproxima dos estereótipos de gênero para representar os *flashbacks* narrados pelo protagonista e pela memória que, em sua instância, é regida (e, conseqüentemente, oprimida) pela *masculinidade hegemônica*. Nisso, há um processo que passa pela visão de masculinidades ambivalentes vigiadas sob o crivo da

hegemonia comportamental para, então, passarem a oprimir a personagem trans e reforçarem as desigualdades de gênero experienciadas por eles durante a narrativa.

Diante disso, pode-se inferir que apesar da condição de subalternidade afetar todos os personagens de *Pão de Açúcar*, há, dentro das relações entre eles, uma nova hierarquia que sistematiza memórias coletivas e o sistema binário de gênero em pleno funcionamento. Dentro do Pão de Açúcar, os adolescentes assassinos passam a ocupar o lugar de dominação e opressão com relação à Gisberta, subdividindo a experiência subalterna em um novo sistema de desigualdades no qual os assassinos estão no topo e a personagem trans é colocada na esteira da abjeção.

Entende-se, portanto, que o debate sobre memória e gênero ocorre em *Pão de Açúcar* de modo que o crime de ódio é retratado como uma fatalidade eminente e destinada desde o primeiro contato entre Rafael Tiago e Gisberta. A memória atrelada aos corpos e, especificamente, à masculinidade, propõe uma discussão no romance capaz de revisitar os sistemas binários de gênero que, em sua essência, enquadram discursos históricos e acepções desiguais naquilo que tangem os papéis impostos a homens e mulheres, num determinismo biológico, ou, nas palavras de Foucault, na noção de um *biopoder* capaz de afetar significativamente as estruturas do pensamento humano.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ADORNO, Theodor. *O que significa elaborar o passado*. Primeira Versão, v.XXI, n.225, pp. 2-13, 2008.

AGUIAR, Joselia. **História na Mário: Corpos em risco, com Afonso Reis Cabral e Amara Moira**. YouTube, 02 de junho de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o7HL6Kiobyc>>. Acesso em: 11 de agosto de 2022.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

ASSMANN, Aleida . **Espaços da recordação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ATHAYDE, Manaíra Aires. *Quantas vidas tem Gisberta?* Imagem, mídia e arquivo na narrativa contemporânea. Journal of Lusophone Studies, v. 5, s.n, pp. 1-26, 2020.

BADINTER, Elisabeth. **XY: Sobre a Identidade Masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Walter Benjamin - Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas**. Natal: EDUFRN, 2015.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo: Sexualidade e Gênero na Experiência Transsexual**. Bahia: Editora Devires, 2017. 3. Ed.

BETHÂNIA, Maria. **Festa, Amor, Devoção**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Uma ciência que perturba: Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato

Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, Afonso Reis. **Pão de Açúcar**. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CÍCERO. **De Inventione, De optimo genere oratorum, Topica**. Trad. Harry Mortimer Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

CONNELL, Robert. **Masculinities**. Berkeley: University of California Press, 1987.

CONNELL, Robert. *Políticas da masculinidade*. Educação e Realidade, v. 20, n. 2, pp. 186-206, 1995.

CONNELL, Raewyn. *Gênero em Termos Reais*. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2016.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 1, pp. 241-282, 2013.

CORREIA, Tiago. *Poética do encontro: questões de representação testemunhal e de suabternidade em indulgência plenária, de Alberto Pimenta*. 2020, 113p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Salvador, 2020.

DOURADO, Flávia. As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic-IEA/USP. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>>. Acesso em: 20 de novembro de 2024.

FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em duelo. Trad. Plínio Dentzien. In: FAUSTO-STERLING, Anne. **Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality**. New York: Basic Books, 2000.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N1 Edições, 2013.

FOUCAUL, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAUL, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro:

Imago Ed, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAURETIS, Teresa de. The technology of gender. In: LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

KAFKA, Franz. Um relatório para uma Academia. In: KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KATZ, Jonathan N. A invenção da heterossexualidade. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1996.

KIMMEL, Michael S. Masculinity as homophobia. In: BROD, Harry; KAUFMAN, Michael (Org.). **Theorizing masculinities**. Nova York: Sage Production Editor, 1994.

MIGNOLO, Walter. Delinking. *The rethoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality*. In: Cultural studies, vols. 2 e 3, n. 21, pp. 450-500, 2007.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

NOLASCO, Sócrates. **O Mito da Masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ORTNER, Sherry B. Está a Mulher Para o Homem Assim Como a Natureza Para a Cultura?. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist & LAMPHIRE, Louise (orgs.) **A mulher, a cultura, a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PIMENTA, Alberto. **Indulgência Plenária**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

PRECIADO, Paul. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas. Trad. Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Trad. Monique Augras. Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992.

POLLAK, Michel. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Trad. Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Alfragide: Editorial Caminho S/A, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**.

Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SILVA, Emerson S. *Corpo-Trans: representação e autorrepresentação de personagens transgêneras na narrativa contemporânea brasileira*. 2020, 191p. Tese (Doutorado)-Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. **Senhores de si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa: Fim do Século, 1995.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Brasília: Editora UNB, 1998.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: Ensaio Sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: A Imaginação Histórica do Século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.