

PÃO DE AÇÚCAR, DE AFONSO REIS CABRAL: UMA ANÁLISE DA HETEROTOPIA E DO EX- CÊNTRICO NO FIO NARRATIVO

PÃO DE AÇÚCAR, BY AFONSO REIS CABRAL: AN ANALYSIS OF HETEROTOPIA AND THE EX-CENTRIC IN THE NARRATIVE THREAD

Renan Menicucci Ferreira¹

Rodrigo Correa Martins Machado²

RESUMO

Este artigo analisa o romance **Pão de Açúcar** (2018), de Afonso Reis Cabral, que aborda a história de Gisberta, travesti, soropositiva e imigrante brasileira assassinada em Portugal. A proposta é examinar o caráter metaficcional da obra, observando o foco narrativo, os personagens e os espaços que compõem a trama. A partir do entrecruzamento entre História e Literatura, traça-se um percurso teórico que abrange da tradição clássica ao pós-modernismo, com base nos estudos de Linda Hutcheon, Ana Paula Arnaut e Walter Benjamin. A noção de heterotopia, de Michel Foucault, e a topoanálise de Oziris Borges Filho orientam a investigação sobre o espaço como elemento simbólico e identitário. Ao ficcionalizar um episódio real e doloroso, o romance contribui para o debate sobre a representação de sujeitos marginalizados e para a reflexão sobre memória, violência simbólica e papel social da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Pós-modernismo. Heterotopia.

ABSTRACT

This article analyzes the novel **Pão de Açúcar** (2018) by Afonso Reis Cabral, which addresses the story of Gisberta, a transgender Brazilian woman, HIV-positive and an immigrant, who was murdered in Portugal. The objective is to examine the metafictional features of the work, focusing on the narrative voice, character construction, and the spatial dynamics present in the plot. Through the intersection between History and Literature, the study traces a theoretical path from classical tradition to postmodernism, based on the works of Linda Hutcheon, Ana Paula Arnaut, and Walter Benjamin. Michel Foucault's concept of heterotopia and Oziris Borges Filho's topoanalysis guide the investigation of space as a symbolic and identity-forming element. By fictionalizing a real and painful episode, the novel contributes to the debate on the representation of marginalized subjects and encourages reflection on memory, symbolic violence, and the social role of literature.

KEYWORDS: Metafiction. Postmodernism. Heterotopia.

INTRODUÇÃO

O romance português pós-Revolução dos Cravos orbita em torno de uma possível conciliação entre Literatura e História, conforme observa Ana Paula Arnaut (2002), relação historicamente estabelecida de forma conflituosa. Quando não foram apartadas pelos radicais clássicos gregos que inicialmente promoveram a cisão entre as duas áreas, ambas se apresentaram, no mínimo, como saberes em tensão, especialmente quando uma foi posta em oposição à outra nos períodos renascentistas. Expulsar os poetas da *polis* foi o caminho sinalizado por Platão, no Livro X de **A República**, como tentativa de extirpar qualquer ameaça à retidão, ao justo e ao factual, elementos comprometidos, segundo ele, pela *mimese* e pela *dianoia* da poesia. Aristóteles, menos intransigente que seu antecessor, preferiu distinguir historiador e poeta: ao primeiro caberia narrar os acontecimentos pretéritos, sem recorrer à criação; ao segundo, a invenção de um passado hipotético, mediado pela linguagem entre o mundo real e o imaginário.

Talvez tenha sido apenas com o espectro da crise moral e da inversão dos ditos bons costumes nas sociedades burguesas do século XIX que se conseguiu, pela primeira vez, apaziguar essa relação historicamente conflituosa entre Literatura e História. Ao esmaecer os limites entre o real e a criação, surge o gênero prosaico que mais efetivamente fundiria as duas esferas da narração: o romance histórico. Esse gênero foi estudado a fundo por Lukács (2011 [1936-37]) em sua obra **O romance histórico**. A partir de considerações feitas a respeito da obra de Walter Scott, o pensador nos revela que:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir

das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de forma precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. (...) O grande objetivo ficcional de Scott, ao figurar as crises históricas da vida nacional, é mostrar a grandeza humana que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação. (Lukács, 2011, p. 60)

Dominando a produção literária da época e ainda considerado herdeiro da epopeia grega, na qual personagens heroicos serviam de modelo social, esse novo formato assumiu um valor pedagógico, rechaçado pelos antigos, mas apropriado pelas sociedades modernas. Como afirma Arnaut,

o objetivo pedagógico e também moralizante que, segundo os românticos, deveria presidir à concepção do romance histórico. Numa época em que os mais elementares valores pareciam estar em vias de extinção, era, pois, quase imperativo ressuscitar eventos e personagens do nosso passado. (Arnaut, 2011, p. 171)

Por outro lado, impulsionada pelo apogeu dos estudos sociais no século XIX, com destaque para autores como Durkheim e Marx, a História manteve sua autoridade racional no campo científico, associada à comprovação objetiva dos fatos. A Literatura, por sua vez, permaneceu vinculada às alegorias, à simbolização e à imaginação, ainda que inserida em um tecido histórico.

Contudo, com a crise do moderno que se alastrou no pós-guerra do século XX, os modelos tradicionais de romance histórico já não respondiam às demandas existenciais de uma geração combativa frente às tradições. Assim, inicia-se um processo de revisão crítica da voz histórica hegemônica: de onde ela fala, quem a emite, por que vias e com quais interesses?

O romance português pós-Revolução dos Cravos emerge como desdobramento dessas inquietações, contestando a História oficial e encontrando na linguagem literária uma via para reverberar vozes historicamente obliteradas pela racionalidade burguesa e elitista do século XIX. Linda Hutcheon (1991), em **Poética do Pós-Modernismo**, interpreta esse movimento como uma contestação aos discursos soberanos que monopolizam o acesso ao passado, discursos marcados, segundo ela, por uma posição social específica que define o que é contado, por quem e com quais efeitos de poder e isso, *a posteriori*, desencadeou-se numa força hegemônica que, por séculos, esteve acima de qualquer questionamento.

Desestabilizar tais vozes soberanas parece ser a espinha dorsal do romance português que floresce a partir de 1974. Nesse novo cenário, a voz das massas insurgentes, responsáveis pela queda do regime salazarista, passa a ser projetada no discurso histórico-literário. Narrativas ficcionais constroem enredos e personagens atravessados por subjetividades e traumas coletivos. Arnaut é enfática ao defender que a separação entre Literatura e História nunca se efetivou de fato:

parece-nos correcto afirmar que, de um modo ou de outros, a literatura não pode deixar de ser histórica. Pelo menos, não pode deixar de ser considerada uma coadjuvante indispensável ao re-conhecimento que se pretende ter da realidade, seja no que respeita à forma de pensar, agir e sentir de uma época, seja no que se refere à descrição de cenários geográficos. (Arnaut, 2011, p. 169)

À luz desse entendimento, é possível reconhecer, no romance português pós-Revolução, não uma negação da realidade, mas uma tentativa de potencializá-la, ainda que por meio de vozes simuladas. Se, no século XIX, o romance histórico exaltava o passado por meio de heróis paradigmáticos, o do final do século XX se volta à escuta das vozes silenciadas, das existências marginalizadas.

Linda Hutcheon (1991) também identifica, nesse gesto, um processo duplo de paródia e intertextualidade: a primeira, ao dessacralizar os fatos históricos por meio da presença do dessacro; a segunda, ao reler e ressignificar eventos cristalizados pela hegemonia. Assim fizeram autores como José Saramago, António Lobo Antunes e Lídia Jorge. E é nesse mesmo movimento que se inscreve Afonso Reis Cabral, representante de uma nova geração de escritores portugueses. Com pouco mais de 30 anos, o autor já publicou quatro obras e foi amplamente premiado, incluindo o Prêmio LeYa (2014), o Prêmio Europa David Mourão-Ferreira (2017) e o Prêmio Literário José Saramago (2019), este último destinado ao romance **Pão de Açúcar** (2018).

A escrita de Cabral incorpora o que Hutcheon denomina “metaficção”: uma contestação do estatuto da História como única via legítima de acesso à verdade, abrindo espaço para a literatura como meio alternativo de rememoração. Para Hutcheon:

tanto a história como a literatura obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, (...) a metaficção histórica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico (Hutcheon, 1991, p. 141).

A metaficção, portanto, opera como método romanesco ao partir de fatos reais e silenciados para elaborar, pela linguagem literária, existências e subjetividades subalternizadas.

O romance **Pão de Açúcar** exemplifica essa perspectiva. Trata-se de uma obra metaficcional que revisita um dos crimes mais bárbaros de trans/travestifobia ocorridos em Portugal, em 2006: o assassinato da travesti brasileira Gisberta Salce Júnior, morta por 14 adolescentes em um prédio abandonado na cidade do Porto. Na nota inicial do livro, o autor assume o entrelaçamento entre realidade e ficção na construção romanesca:

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 café pelas sete e meia da manhã. Depois embaralhei com ficção, que é como se faz um romance. (Reis, 2018, p. 11)

Para além das considerações formais sobre o gênero romance metaficcional, este artigo propõe examinar o modo como o espaço — físico e simbólico — opera na construção das identidades narrativas. Propomos, assim, uma leitura topográfica do romance, orientada pela noção de *heterotopia* de Michel Foucault e pela *topoanálise* de Oziris Borges Filho, a fim de analisar os cruzamentos entre corpo, espaço e pertencimento em **Pão de Açúcar**. Não se trata de distinguir ficção de realidade, mas de observar os recursos de literariedade por meio dos quais Afonso Reis Cabral reconfigura uma ferida histórica: o assassinato de Gisberta.

O NARRADOR *ERLEBNIS*

O romance **Pão de Açúcar** se insere na linha de resgate de vozes periféricas e marginalizadas ao recordar, no imaginário coletivo português, o assassinato da travesti brasileira Gisberta Salce Júnior. O crime, ocorrido em 2006, na cidade do Porto, foi cometido por 14 adolescentes em situação de vulnerabilidade social, internos em uma instituição para menores abandonados. Esses jovens, eles próprios alvos de negligência estrutural, conviviam cotidianamente com a violência, a delinquência e relações de poder desequilibradas, elementos que, possivelmente, catalisaram a brutalidade do episódio. Dessa forma, não apenas Gisberta ocupa as margens sociais por sua identidade de gênero, sexualidade, nacionalidade e condição de saúde; também seus algozes são expressão da falência do Estado em garantir direitos à infância e à juventude. É com esse material histórico que Afonso Reis Cabral elabora literariamente o romance, reanimando o debate público e mantendo viva a memória de Gisberta.

Desde o início, é notável a opção por uma enunciação em primeira pessoa, atribuída a Rafael, um dos adolescentes envolvidos no crime. Essa escolha é explicitada na nota introdutória do autor: “A história é tua, como se fosses tu a contá-la, mas eu escrevo por ti” (Cabral, 2018, p. 11). Tal estratégia narrativa apresenta uma ambiguidade fundamental: ao conceder a palavra ao agressor, Cabral tensiona os limites entre representação, responsabilização e empatia, reconfigurando o lugar da vítima na trama. Trata-se, portanto, de um risco ético e estético: ao priorizar a perspectiva de Rafael, o romance pode ser lido como uma tentativa de humanizar ou justificar a ação dos agressores, ainda que o objetivo não seja esse. A escolha de narrar pela ótica do perpetrador desloca o foco da dor da vítima para a consciência (ou a ausência dela) de quem comete a violência. Em outras palavras, a voz narrativa não testemunha o trauma da vítima, mas elabora a memória de quem o infligiu.

Essa operação é delicada, sobretudo quando se trata de crimes marcados por violência trans/travestifóbica, xenofóbica e estrutural. A narrativa corre o risco de obscurecer o sofrimento da vítima em nome da introspecção do algoz. Dito de outro modo, o romance pode acabar oferecendo um espaço de elaboração simbólica a quem já ocupou, ainda que involuntariamente, a centralidade da ação, ao passo que a vítima, mais uma vez, é silenciada ou reduzida a objeto de discurso.

Como lembra Giorgio Agamben (2008), ao discutir os testemunhos dos campos de concentração, há uma zona obscura e quase intransponível entre o que é narrável e o que permanece como resíduo irrepresentável. Essa tensão se acentua quando a voz narrativa não é a da vítima, mas de quem sobreviveu, participou ou assistiu à violência. Em **Pão de Açúcar**, essa escolha estilística poderia ser compreendida à luz da “testemunha por procuração”, conceito desenvolvido por Dori Laub e Shoshana Felman (1992) para designar aquele que tenta dar forma a um trauma alheio. No entanto, ao ser mediado por uma voz participante da agressão, o testemunho é inevitavelmente contaminado por ambivalência, e sua legitimidade precisa ser lida com cautela.

Por outro lado, essa mesma operação pode ser interpretada como tentativa de desnaturalizar o mal, de questionar as origens sociais, afetivas e institucionais da violência, sem com isso justificar o ato. Ao explorar a complexidade subjetiva de Rafael, suas contradições, sua miséria afetiva, sua condição de abandono, o romance parece deslocar a responsabilização da esfera individual para a estrutura social. Nesse sentido, a obra de Cabral pode ser lida como denúncia das múltiplas camadas de negligência que atravessam tanto vítimas quanto agressores.

Cabe ao leitor e ao crítico avaliarem os efeitos desse deslocamento, ciente de que o lugar de fala construído pela literatura, mesmo ficcional, nunca é neutro. A escolha narrativa de Cabral não deve ser lida como ausência de ética, mas como provocação ética, pois convoca a pensar nos modos como se dá a representação da violência: quem a narra, para quem, e a partir de qual lugar de enunciação.

Ao projetar a voz narrativa sobre o sujeito que cometeu o crime, o autor promove um deslocamento da figura tradicional do narrador, fenômeno recorrente no romance português contemporâneo. Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “O narrador” (*Der Erzähler*), distingue dois regimes narrativos: o da *Erfahrung* (experiência compartilhada, coletiva) e o da *Erlebnis* (vivência individual, imediata). Ora, se o livro é narrado por um personagem ativo e participante do crime, é de se concluir, *a priori*, que toda narração do romance se ostenta na face da *erlebnis*, em que a voz vivencia de forma próxima ao ato que narra. No entanto, essa voz narrativa está sendo emulada por um escritor que percebe o fato de maneira coletiva inserido em um grupo social, mas que só se aproxima dela por meio da técnica da escrita.

Ana Paula Arnaut observa que, entre os elementos da narrativa, o estatuto do narrador é o mais tensionado no contexto pós-moderno, pois é

ele quem desafia diretamente a face mimética da escrita, problematizando a forma como a realidade social e física é representada pela linguagem:

De todos os elementos composicionais da narrativa, o estatuto do narrador foi o mais interrogado pela crítica no pós-modernismo, pois agora é preciso desafiar a “função mimética da literatura”, e saber de que modo “a realidade social e física” será representada pela literatura. (Arnaut, 2002, p.37)

Dessa forma, ao atribuir a um dos agressores a função de narrador, Cabral aproxima a prosa da experiência, intensificando a dimensão do vivido. Em sua tese sobre o romance português contemporâneo, Elizabete Freitas aponta essa preocupação dos escritores da geração de simularem realidades empíricas em vozes projetadas pela literatura e que foram afetadas pelas mudanças políticas e econômicas de Portugal na transição do século XX para o XXI:

esses autores não querem usar a realidade de forma histórica, simplesmente. Para eles, é urgente representar ficcionalmente como os sujeitos foram afetados por essa realidade, transformada e transtornada pelas mudanças político-sociais e econômicas. (Freitas, 2014, p. 36).

É essa postura que Afonso Reis Cabral parece assumir quando, ainda nas primeiras páginas, declara que a história é de Rafael, mas a técnica é sua. O autor adota, assim, um posicionamento estético e político, elaborando um fato real por meio da ficção e devolvendo agência narrativa a uma voz marginal, não para justificá-la, mas para problematizá-la. Linda Hutcheon interpreta esse gesto como parte do movimento descentralizador da cultura, que desloca o foco da representação de centros hegemônicos para sujeitos periféricos: “[...] outra forma apresentada por esse mesmo movimento [...] é a contestação à centralização da cultura por meio da valorização do periférico” (Hutcheon, 1991, p. 89). Esse deslocamento também se concretiza no próprio estatuto de Rafael: uma criança sob tutela estatal, criada em ambiente de precariedade, negligência afetiva e violência institucional. Tal como Gisberta, Rafael também vivencia a marginalização e a ausência do Estado.

O ESPAÇO HETEROTÓPICO

Para entendermos a noção de espaço e sua construção na narrativa de Afonso Reis Cabral, é necessário recorrer, neste momento, ao termo heterotopia, postulado por Michel Foucault no texto “Outros Espaços” (2001), em que o filósofo propõe uma reflexão sobre o esquecimento do outro na sociedade ocidental, isto é, sobre como existências particulares se perdem em processos de normatização das regras gerais de convivência. Aos que não se adequam a essas normas, cabem o silenciamento e o adestramento.

No romance, esse espaço heterotópico é reservado aos corpos e existências dissidentes dos personagens que compõem a narrativa, de Gisberta aos seus algozes, todos amplamente negligenciados pelo Estado e,

por consequência, situados em zonas marginalizadas, onde a criminalidade e demais comportamentos de desvio estruturam toda e qualquer forma de relação. O próprio narrador, Rafael, registra a marginalização em que vive, ao final do capítulo 8, quando se dá o encontro entre Gisberta e ele, que o faz perceber que a vida da travesti não era muito diferente da sua:

Como é que se vivia assim? Até eu, de quem tanta gente podia julgar o mesmo, como é que eu vivia assim, pensei que era impossível e absurdo alguém se isolar no fundo de uma cave, no fundo de uma barraca, no fundo da vida. (Cabral, 2018, p. 43)

Dessa forma, os espaços constituídos no romance mantêm uma relação de identidade com os sujeitos que os habitam, numa imbricação entre o espaço físico e a formação da subjetividade, e da ideia de pertencimento a um grupo específico. No caso de **Pão de Açúcar**, destaca-se o prédio abandonado do hipermercado homônimo como palco de todo o desenrolar da narrativa. Desde as primeiras páginas, o narrador dedica atenção à descrição desses lugares, marcados como zonas de pertencimento para os personagens, a quem ele denomina de “zonas sujas”, as quais funcionam como “heterotopias de desvio”, nos termos do próprio Foucault:

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. Queríamos a paz que só encontrávamos em locais específicos e de difícil acesso. Passei o Campo 24 de Agosto e entrei no café do costume, na realidade uma espelunca estreita onde me sentia em casa. As vedações de madeira cederam e as pessoas entraram. Primeiros 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. (...) 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, p. 27-30)

São esses espaços, elaborados por Reis, que abrigam os encontros e desencontros, tensões e distensões de corpos marginalizados, à margem das regras ditadas por uma sociedade normatizadora. É nesse lugar esquecido e abandonado que se manifestam as expressões de existência dos marginais e desamparados, personificadas nos corpos e histórias dos personagens do romance. Há uma espécie de transferência das características físicas, sensoriais e simbólicas dos personagens para os edifícios insalubres representados no livro. Juntos, espaço e corpo constroem uma identidade simbólica, marcada por certo senso de pertencimento. Se, no mundo normativo, resta-lhes o lugar das beiradas, nos espaços marginais os personagens figuram uma centralidade: “O Pão de Açúcar parecia uma catedral conosco no centro” (Cabral, 2018, p. 59).

Sobre essa relação entre espaço e corpo, Oziris Borges Filho propõe um modelo de análise narrativa em que “o homem modifica o espaço e o constrói à sua imagem e semelhança” (Filho, 2008, p. 2). Essa simbiose

subjetiva entre o edifício abandonado do Pão de Açúcar e a personagem Gisberta se explicita no episódio em que um de seus algozes, num ímpeto de cuidado, tenta retirá-la do edifício e levá-la ao hospital, sendo repellido por ela:

Ela murmurou “Vai embora, me deixa” e eu disse-lhe “falta pouco. Apoiias-te a mim, eu levo-te ao hospital”. De seguida, agarrei-a por baixo dos braços para maior tração e começava a arrastá-la quando ela usou as últimas resistências para berrar “Me solta! Essa é minha casa e eu fico!” (Cabral, 2018, p. 207)

Se encararmos o conceito de casa apenas como abrigo e proteção do corpo, entendimento disseminado por discursos liberais no século XIX, evidentemente o Pão de Açúcar não configura um lar para Gisberta, já que é nesse espaço que ela sofre violência e é açoitada. Contudo, sob a ótica da psicologia ambiental, a casa ultrapassa sua forma material, sendo também um espaço de subjetivação e de vínculos afetivos, onde se estabelecem fronteiras entre o que pertence a si e o que pertence ao outro.

No ensaio “Habitar. A casa como contingência da condição humana”, Teresinha Maria Gonçalves assinala essa dimensão da casa como espaço de constituição da individualidade, e não apenas como proteção física:

aquela [casa] que, mais especificamente, se expressa com a Revolução Industrial no fim do século XVIII e que estabelece a casa funcional, ou seja, a casa com a função específica de abrigar um corpo que deveria ser preservado para o trabalho nas fábricas. Do cortiço no entorno das fábricas até a casa popular destinada às classes trabalhadoras houve uma evolução, mas permaneceu a mesma função, qual seja: a casa serve para abrigar o corpo; mantê-lo abrigado em um lugar para dormir, comer, banhar-se, entre outras coisas. (Gonçalves, 2014, p. 85)

A percepção da casa centrada exclusivamente como espaço de proteção contra o mundo externo é tensionada quando Gisberta, diante do perigo e da violência que a ameaçam, ainda considera aquele edifício como seu lar. É ali, mesmo marcado por vulnerabilidades e inseguranças, que a personagem escolhe permanecer. Tal como o prédio, Gisberta é esquecida, abandonada e negligenciada. Nessa identificação mútua jaz o sentimento de pertencimento e de representação simbólica.

GISBERTA

Gisberta, enquanto pessoa existente de fato, e não apenas como elemento da narrativa de Cabral, personifica uma realidade não menos bruta nem menos violenta do que aquela elaborada no romance **Pão de Açúcar**. As vivências travestis se desenvolvem em territórios de hostilidade e negação da subjetividade frente às normas binárias de regulação de gênero/corpo, as quais operam desde o ventre materno até a vida adulta. Conforme afirma a pensadora travesti argentina Lohana Berkins, “Nós, travestis, somos pessoas

que construímos nossa identidade questionando os significados que a cultura dominante atribui aos genitais” e ainda: “O travestismo rompe com essa lógica binária hegemônica nas sociedades ocidentais, que oprime aqueles que resistem a serem subsumidos nas categorias de “homem” e “mulher”” (Berkins, 2012, p. 222, tradução livre)³.

Para discutir Gisberta, é necessário considerar todas as interseções que atravessam sua existência e demandam pautas políticas específicas: a travestilidade/transfeminilidade, a imigração e o fato de ser soropositiva. Além de ser travesti, ela ocupa a condição de imigrante que, oriunda do hemisfério sul, marcado pela colonialidade, desloca-se para a Europa, território historicamente sustentado por supremacias geopolítica, racial, sexual e ideológica. Para Berkins, viver a travestilidade é uma experiência marcada pelo desenraizamento: travestis são frequentemente forçadas a abandonar suas cidades — e, por vezes, seus países — em busca de “ambientes menos hostis, o anonimato da cidade grande que lhes permite fortalecer a sua subjetividade e outros laços sociais que as reconhecem, e também um mercado de prostituição mais próspero do que o da cidade ou vila de criação” (Berkins, 2012, p. 225, tradução livre)⁴. Essa dinâmica se materializa na trajetória de Gisberta, que deixa o Brasil e cruza o Atlântico em busca de uma existência mais pacífica. No entanto, em Portugal, encontra violência e morte.

Intertextualizamos aqui uma pergunta feita pela pensadora travesti brasileira Letícia Nascimento, em seu livro **Transfeminismo** (2021): “E não pode Gisberta ser mulher?”:

A interrogação de se nós, mulheres transexuais e travestis, somos ou não mulheres é um martelar constante, dúvida produzida pelo enquadramento de nossas experiências dentro do CISTema colonial moderno de gênero. (...) Afirmo que, dentro dos feminismos, a categoria gênero sofre uma verdadeira disputa porque, para se constituir sujeita do feminismo, é necessário vivenciar experiências de mulheridades e feminilidades — dito de outro modo, pertencer ao gênero feminino. Mas como definir quem pode ou não ser sujeita do feminismo? (Nascimento, 2021, p. 26.)

A questão é apresentada de forma retórica, pois se reconhece que a noção de identidade de gênero da mulher constitui um mosaico de múltiplas nuances e especificidades, frequentemente anuladas pela hegemonia do CISTema colonial (Nascimento, 2021). Aquelas que se distanciam de serem cisgênero, heterossexuais, brancas e sem deficiência são constantemente empurradas para a marginalidade, para a ausência de escolhas e de oportunidades, especialmente no que diz respeito ao trabalho e à educação. Berkins, ao refletir sobre as condições de existência das travestis nas sociedades latino-americanas — reflexão que aqui estendemos também às sociedades ocidentais em geral —, afirma:

Essas condições de vida são marcadas pela exclusão de mulheres trans do sistema formal de educação e do mercado de trabalho. Nesses cenários, a prostituição constitui a única fonte

de renda, a estratégia de sobrevivência mais difundida e um dos raríssimos espaços onde a identidade trans é reconhecida como uma possibilidade de existência no mundo⁵. (Berkins, 2012, p. 224, tradução livre)

Nesse cenário de marginalização, para além do pacto da ficção, Gisberta foi lançada em dois poços: o primeiro, o físico, onde os adolescentes jogaram seu corpo ainda com vida, conforme indica o laudo médico da autópsia, que aponta o afogamento como causa da morte; o segundo, o poço do esquecimento, quando, diante do crime bárbaro, a imprensa portuguesa opta por construir outra narrativa que evita nomear diretamente a transfobia, fazendo com que o episódio caia no espaço da desmemória, como forma de não responsabilizar os agressores, que eram menores de idade e, conforme as leis portuguesas, não cometem crime, tampouco o Estado é responsabilizado por seus atos.

Arelado a esse esquecimento, a construção discursiva do crime foi marcada por uma abordagem travestifóbica, semelhante à própria ação violenta que vitimou Gisberta. As páginas finais da edição de **Pão de Açúcar**, publicada pela editora HarperCollins (2021), trazem trechos de matérias jornalísticas em que o desrespeito à identidade de gênero da vítima é evidente, revelador de uma visão amplamente preconceituosa:

ao terceiro dia, uma das crianças não resistiu à pressão e contou à professora: um grupo de 12 crianças da Oficina de São José tinha agredido com pedras um homem de cerca de 40 anos e levou-o em estado grave para uma garagem no centro do Porto. Ao segundo dia, verificaram que ainda sobrevivia. Ontem de manhã, constataram que estava morto e atiraram o cadáver para um poço aberto numa construção abandonada. *Público*, 23/02/06. (Cabral, 2021, p. 244)

Percebemos que a construção discursiva do trecho se refere à vítima com marcadores de gênero masculino, além de categorizá-la como homem, registrando sua prática de desvio, numa tentativa de justificar o seu fim de vida, além de optar por referir aos criminosos como crianças, que intui problematicamente amenizar a brutalidade do crime.

A retomada da memória de Gisberta abriu uma verdadeira “caixa de Pandora”, fazendo com que o crime fosse também imputado ao Estado português — não apenas por sua negligência em relação a pessoas transexuais, imigrantes e soropositivas, mas também pelas falhas institucionais no cuidado com crianças sob tutela estatal, como as que estavam abrigadas na Oficina São José.

Durante a pesquisa para a elaboração deste artigo em fontes jornalísticas, documentários, músicas e textos dramáticos ainda encontramos, em alguns registros, outras práticas transfóbicas na forma de relatar a existência de Gisberta. Um exemplo aparece em matéria do jornal português **Público**, escrita por Natália Faria, em que o nome morto da vítima é apresentado com o operador argumentativo “na verdade”, negando sua identidade de gênero e seu nome social:

Gisberta — na verdade Gisberto Júnior — vivia da prostituição e na indigência num parque de estacionamento do Porto e morreu após os maus tratos infligidos por um grupo de menores maioritariamente entregues aos cuidados daquela instituição, então vocacionada para o acolhimento de jovens sujeitos a medidas tutelares educativas. À boleia do caso Gisberta vieram à tona denúncias de vários casos de maus tratos e abusos a menores da Oficina São José. Oficina de São José fechou as portas no Verão de 2010. (Público, 2021)⁶

Apesar de quase duas décadas desde seu assassinato, Gisberta ainda sofre, no plano discursivo, o que se denomina violência simbólica que, para além da violência física, cristaliza-se como norma e naturaliza a desumanização de sujeitos dissidentes. Casos como o de Gisberta seguem, infelizmente, uma realidade global vivida por pessoas trans e travestis.

No livro, Cabral constrói uma Gisberta em queda e decadência: alguém que mora em uma barraca improvisada nas imediações do prédio abandonado que dá nome ao romance. A partir do capítulo 8, ela inicia uma relação ambígua com o narrador (futuro agressor), Rafael. Em uma lista a que chama de “testamento”, o adolescente descreve os itens encontrados na barraca antes de saber quem nela habitava:

(...) um cobertor amarelo com ar de usado todos os dias, (...) seis preservativos. (...) encontrei também Parlodel, em comprimidos, de 2,5mg; um pente ao lado de uma escova de dentes (...), um gilete azul; dois batons. (...) uma guia de tratamento do Hospital Joaquim Urbano, conhecido como Goelas de Pau, onde a médica apontara “Volte, por favor”; e uma fotografia de uma mulher com o cabelo louro ao vento, anotado no verso *São Paulo, 1978*. (Cabral, 2018, p. 43)

A enumeração dos objetos já sugere um embaralhamento das categorias de gênero que o livro problematiza. Esse tensionamento do binarismo é ilustrado pela justaposição de itens associados, convencionalmente, ao universo masculino (como o gilete) e feminino (como os batons), todos pertencentes ao mesmo espaço, tanto sintático quanto simbólico. Além disso, a cartilha de tratamento da Aids, emitida pelo hospital referência no tratamento de HIV em Portugal, é acompanhada da alcunha pejorativa “Goelas de Pau”, o que revela o estigma que recai sobre os corpos prostituídos.

A narração de Rafael, no entanto, demora a nomear a travestilidade de Gisberta. Ele só se dá conta disso quando seu amigo Samuel, ao conhecê-la, afirma: “A gaja é feia como um homem!” (Cabral, 2018, p. 80), ao que Rafael responde: “Estás enganado, o gajo é que é bonito como uma mulher” (Cabral, 2018, p. 85). Essa última fala opera uma inversão subversiva dos signos de beleza e gênero.

A relação entre Gisberta e os três meninos, Rafael, Nélon e Samuel, se desenvolve de forma ambígua e contraditória ao longo da narrativa: por um lado, projetam nela uma figura materna; por outro, sentem repulsa diante das condições em que vive. Se, em certos momentos, a acolhem, dividindo alimentos e cuidado, em outros, demonstram nojo de seu cheiro e toque.

Há, ainda, uma dimensão de territorialidade em torno do corpo de Gisberta que, por sua vez, se confunde com o próprio prédio abandonado. Essa territorialização é encarnada sobretudo na figura de Rafael. Cada um dos meninos ocupa um papel dentro do grupo: Samuel era desenhista; Nelson um contador de histórias; Rafael, que ainda não havia encontrado uma função própria, passa a assumir Gisberta como “sua” contribuição ao grupo. Desenvolve, com isso, uma relação de posse, expressa em impulsos de ciúme quando os outros meninos também estabelecem vínculos afetivos com ela.

Essa disputa por Gisberta se dá quando a personagem já está debilitada pela doença e em queda social, após anos de ascensão no universo da prostituição. No capítulo 18, há um *flashback* bem construído em terceira pessoa, rememorando seu passado como estrela de uma casa noturna portuguesa, época em que era amada pelo público e uma das profissionais mais procuradas do local.

O afeto entre os meninos e Gisberta se sustenta por boa parte da narrativa, embora frequentemente permeado por contradições diante da dissidência da personagem. A rede de apoio que se forma entre os quatro, no entanto, não é suficiente para impedir o desenlace trágico. Quando outros garotos da Oficina de São José conhecem Gisberta, inicia-se um processo de tortura e disputa sobre sua dor, configurando um crime hediondo, atravessado por traços de sadomasoquismo, em que o prazer de uns se materializa na dor da outra.

Pauladas, chutes, pedradas: a violência se estende por vários dias, infligida sobre o corpo já fragilizado da travesti. Quando os agressores julgam que ela está morta, lançam seu corpo em um poço físico, mas também simbólico, que condensa a soma de violências trans/travestifóbicas, sorofóbicas e xenofóbicas, ainda presentes no plano discursivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante deste mapeamento do percurso evolutivo do gênero romanesco, ora em oposição à História, ora como seu denominador comum, percebemos que o fazer prosaico da contemporaneidade assume uma posição política frente ao tempo em que vive, sem, no entanto, desconsiderar seus atravessamentos históricos. Tal movimento tensiona a contradição a que se refere Linda Hutcheon (1991): o romance contemporâneo rompe com a tradição da História, mas dela se vale para se constituir. E o faz por meio da descentralização temática e da valorização de existências que, outrora, foram relegadas a espaços secundários ou invisíveis.

Afonso Reis Cabral, em **Pão de Açúcar**, retoma uma temática obliterada pela memória social, marcada por dissolução, esquecimento e apagamento histórico em termos que se aproximam do que Hobsbawm (2005, p. 13) chama de “passado desligado de seu presente”. Ao esmaecer os limites entre Literatura e História, Cabral reafirma o lugar da linguagem

literária como ponte possível de acesso tanto aos fatos mediatos quanto aos imediatos. Nesse gesto, o romance assume, por natureza, um compromisso com a elaboração histórica, ousando, porém, contá-la a partir de vozes subalternizadas e silenciadas.

O crime contra Gisberta foi silenciado nas pautas políticas de Portugal e violentado uma segunda vez pela mídia nacional, que o tratou como fruto de “inconsequência juvenil” e enquadrou a vítima como uma figura desviada. A esses discursos somaram-se marcadores de sorofobia e xenofobia, que recaíram sobre Gisberta e contribuíram para que, mesmo retirada fisicamente do poço dias após o crime, fosse lançada, simbolicamente, em outro: o do esquecimento.

A obra, nesse sentido, alia-se à História não apenas como ferramenta discursiva e recurso literário, mas também como instrumento de justiça e de formação política, possibilitando que outras Gisbertas, Rafaéis, Nélsons e Samuéis possam, um dia, viver dentro das quatro linhas da cidadania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARISTÓTELES. **Arte poética e arte retórica**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In: _____*. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERKINS, Lohana. Travestis: una identidad política. *In: _____*. **Pensando los feminismos en Bolívia**. La Paz: Conexión fondo de emancipación, 2012, p. 221-228. Série Foros.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CABRAL, Afonso Reis. **Pão de açúcar**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history**. New York: Routledge, 1992.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In: _____*. **Ditos & Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GONÇALVES, Teresinha Maria. Habitar: A casa como contingência da condição humana. **Revista Invi**. v. 29 n. 80, p. 83-108, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

Recebido para avaliação em 27/01/2025.

Aprovado para publicação em 26/05/2025.

NOTAS

1 Professor de Língua Portuguesa e Literatura, com graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestre em Linguagens pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atua no ensino médio, desenvolvendo projetos interdisciplinares voltados à produção literária, repertório cultural e produção midiática. Seus interesses de pesquisa incluem literatura, memória e cultura.

2 Professor Adjunto de Letras na UFOP, com graduação e mestrado pela UFV e doutorado pela UFF. Realizou pós-doutorados em Linguística Aplicada (UFRJ) e Estudos Literários (UFMG). Atua na pós-graduação da UFOP, pesquisando literatura e cultura, decolonialidade, América Latina e literatura LGBTQIA+.

3 No original: “Las travestis somos personas que construimos nuestra identidad cuestionando los sentidos que otorga la cultura dominante a la genitalidad”; “El travestismo irrumpe en esta lógica binaria que es hegemónica en las sociedades occidentales y que oprime a quienes se resisten a ser subsumidas y subsumidos en las categorías ‘varón’ y ‘mujer’” (Berkins, 2012, p. 222).

4 No original: “entornos menos hostiles, el anonimato de la gran ciudad que les permite fortalecer su subjetividad y otros vínculos sociales que las reconozcan y también un mercado de prostitución más próspero que el del pueblo o la ciudad de crianza” (Berkins, 2012, p. 225).

5 No original: “Estas condiciones de existencia están marcadas por la exclusión de las travestis del sistema educativo formal y del mercado de trabajo. En este tipo de escenarios, la prostitución constituye la única fuente de ingresos, la estrategia de supervivencia más extendida y uno de los escasísimos espacios de reconocimiento de la identidad travesti como una posibilidad de ser en el mundo” (Berkins, 2012, p. 224).

6 Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/03/17/sociedade/noticia/oficina-de-sao-jose-fechou-as-portas-no-verao-de-2010-1538329>>. Acesso em: 15 de set. de 2023.