

Escrita, masculinidades subversivas e resiliência sob o abrigo da escuridão: *Cinema Orly* (1999), de Luís Capucho

ANSELMO PERES ALÓS

Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Resumo

Este trabalho propõe-se discutir a obra literária escrita por Luís Capucho, prosador contemporâneo cujos livros podem ser considerados bastante significativos no campo emergente da literatura de/sobre aids no Brasil. Com quatro romances publicados – *Cinema Orly* (1999), *Rato* (2007), *Mamãe me adora* (2012) e *Diário de piscina* (2017) – o escritor vem sendo considerado uma das mais singulares vozes no que diz respeito ao gênero literário que vem sendo chamado pelos críticos de *autoficção*, uma modalidade narrativa que mescla a autoridade narrativa do discurso autobiográfico à liberdade estilística da ficção literária. Nosso objetivo aqui é o de realizar uma proposta de leitura para a primeira narrativa publicada por Capucho, *Cinema Orly*, usando as noções de *heterotopia* (proposta por Michel Foucault no ensaio “Espaços outros: heterotopias”, publicado pela primeira vez em 1984) e *cronótopo* (proposta pela primeira vez, no campo dos estudos literários, por Mikhail Bakhtin) como ferramentas analíticas. Deste modo, acredita-se que seja possível evidenciar o projeto político do autor que reside na narrativização das experiências corpóreas, de caráter sexual, praticadas entre homens em um espaço de socialização marcadamente gay.

Palavras-chave: Luís Capucho, *Cinema Orly*, narrativas de/sobre aids, heterotopia, cronótopo, corpo, masculinidades

Abstract

This paper aims at discussing the literary work written by Luís Capucho, a contemporary novelist whose books have been considered very significant to the emergent field AIDS literature in Brazil. With four published novels – *Cinema Orly* (1999), *Rato* (2007), *Mamãe me adora* (2012) and *Diário de piscina* (2017) – the writer have been considered one of the most singular voices when it comes to the literary genre called by the critics as *autofiction*, a kind of narrative that mixes the authoritative register of the autobiographic discourse to the stylistic freedom of the literary fiction. Our purpose here is make a reading proposal to Capucho’s first novel, *Cinema Orly*, using the notions of *heterotopy* (proposed by Michel Foucault in his essay “Other spaces: heterotopies”, first published in 1984) and *cronotope* (first discussed in the field of literary studies by Mikhail Bakhtin) as analytical tools. Thus, it is believed that it is possible to highlight the author’s political project that consists in top up in narrative a series of bodily experiences, of a sexual nature, practiced among men in a markedly gay socialization space.

Keywords: Luís Capucho, *Cinema Orly*, AIDS narratives, heterotopy, cronotope, body, masculinities.

Luís Capucho nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, em 1962. Filho único, foi criado apenas pela mãe, com quem se mudou em 1974 para Niterói, no Rio de Janeiro. É compositor, escritor, cantor, violonista e artista plástico. Em 1988, graduou-se em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Voltou à mesma instituição acadêmica em 2010, para realizar um curso de pós-graduação em Leitura e Produção de Texto. Desde o período de sua graduação até o final da década de 1990, Luís Capucho atuara mais no campo da música do que no campo

da literatura, onde estreia em 1999 com a publicação de *Cinema Orly*. Na sequência, publica *Rato* (2007) e *Mamãe me adora* (2012). Em 2017, publica o seu mais recente romance, *Diário de piscina*. Alguns dos temas e motivos mais frequentes nas páginas da literatura de Luís Capucho são o universo maldito dos cinemas pornográficos, bem como questões envolvendo a representação da masculinidade e da figura materna, e uma certa preocupação meta-ficcional que diz respeito às modalidades textuais de transfiguração do real a partir do trabalho poético (seja na escrita literária, seja na composição musical). Uma rápida audição de seus álbuns *Antigo* (1995), *Lua singela* (2002), *Cinema Íris* (2012), *Poema maldito* (2014) e *Crocodilo* (2020) permite que se vislumbre o quanto seu trabalho como escritor está profundamente relacionado ao seu trabalho como compositor.

O trânsito entre vida e obra, fato e ficção, *mimesis* e *diegesis* é constante em sua poética autoral. Essa é também, com tem demonstrado a crítica, uma das características recorrentes na chamada *literatura de aids*, uma modalidade de produção literária que vem tentando dar significado, isto é, organizar simbolicamente as percepções em torno não apenas da pandemia de aids como fenômeno social, mas que também tem tentado construir sentidos para as trajetórias de vida de pessoas soropositivas (Cf. Bessa 2002, Alós 2019 e Pearl 2013). Isso talvez torne ainda mais emblemático o episódio de coma sofrido pelo autor em decorrência de uma neurotoxoplasmose derivada de seu quadro de soropositividade para o vírus HIV, que ocorre em 1996:

Cabe pontuar, neste momento, que um dado biográfico é de extrema relevância para a compreensão da trajetória e da estética do compositor. Em 1996, Luís Capucho foi acometido por uma neurotoxoplasmose, que se desenvolveu em função da baixa imunidade decorrente do vírus HIV. Com isso, Capucho ficou em coma durante um mês, e o quadro teve consequências significativas em sua coordenação motora e em sua fala. Essas sequelas impactaram, portanto, diretamente o exercício da composição e do canto do artista. Sua voz tornou-se mais grave e áspera, o que não deixa de ter consequências estéticas (e existenciais) relevantes, na medida em que os traços particulares de sua nova dicção acabaram gerando uma consonância com o espírito “marginal” que caracteriza sua produção artística (Julião 2018:2).

Essa “consonância com o espírito ‘marginal’ que caracteriza sua produção artística” dá-nos uma chave de leitura para adentrar o universo ficcional criado por Capucho. *Cinema Orly* descreve as vivências e sociabilidades dos cinemas pornográficos, os famosos “cinemas de pegação” do Rio de Janeiro, bem como uma espécie de retrato panorâmico dos personagens que neles transitavam. Em *Rato*, talvez o mais ficcional de seus livros (mas ainda com alguns traços autobiográficos), é apresentada ao leitor a história de um jovem rapaz e sua mãe, que vivem em uma espécie de cortiço no qual se alugam vagas para rapazes. Sua terceira narrativa, *Mamãe me adora*, traz o relato de uma viagem de um jovem rapaz com sua mãe, do Rio de Janeiro a Aparecida do Norte, relato esse que uma vez mais traz elementos autobiográficos, tais como a homossexualidade masculina, a presença da mãe e a relação mãe-filho, bem como a temática do adoecimento, da doença, do envelhecimento e da degradação física do corpo. *Diário de piscina*, finalmente, em

forma de diário, cobre o período de 18 de julho de 2000 a 10 de abril de 2001 e, de forma bastante intimista, registra o cotidiano das aulas de natação do autor, que passa a praticar natação por recomendação fisioterápica, com vista a recuperar seu corpo das sequelas do coma de 1996.

Esse apagamento das fronteiras entre arte e vida, entre a experiência vivida e a escrita ficcional, é talvez uma das marcas constantes da poética de Luís Capucho. Todavia, ela não é suficiente para atribuir singularidade à produção do autor, uma vez que é um traço já bastante explorado pela crítica especializada de toda a produção literária posterior à “Geração 00”¹ (isto é, aos autores brasileiros que estão publicando após o ano 2000). Outro elemento importante que permite a colocação da obra de Capucho em diálogo com outros escritores de sua geração, para além da *autoficcionalidade* e da brevidade de suas narrativas, é o que se poderia chamar de uma completa “perda de pudores” com relação ao escancaramento da vida privada do autor no espaço da escrita literária (mesmo que via ficcionalização, em maior ou menor escala), como se pode ver, por exemplo, em autores como Clara Averbuck (*Máquina de pinball*, de 2002), João Gilberto Noll (*Berkeley em Bellagio*, de 2002), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*, de 2007), Ricardo Lísias (*Divórcio*, de 2013) e João Silvério Trevisan (*Pai, pai*, de 2017).

Especificamente na escrita de Luís Capucho, esses traços estilísticos de seu diálogo com a geração de escritores à qual pertence ecoa também uma certa vizinhança com a literatura *beat*, com os poetas malditos (de Rimbaud a Bukowski), a autoconsciência da parcialidade de uma enunciação marcada pelo eu, a valorização da marginalidade como espaço de criação e de contestação do cânone literário (no que diz respeito à historiografia literária brasileira). A centralidade do corpo e de sua respectiva ascense dos prazeres torna-o um lugar político de exercício das micropolíticas do cotidiano, algo que coloca Capucho em consonância não apenas com a literatura gay brasileira, mas também com boa parte da literatura brasileira de autoria feminina, ao flertar com a questão da experiência vivida como *locus* da enunciação literária:

Uma vez assisti [a] uma entrevista do Luís em que o repórter perguntava se ele não ficava incomodado em ter sua obra taxada de gay. Ele respondeu que não. Afinal, ele é gay, e sendo suas obras parte do que ele é, tudo o que ele escreveu é gay, tudo o que ele escreve é gay e tudo o que ele vier a escrever é gay (Santos 2017:s/p).

Em seu livro de estreia, *Cinema Orly*, o erotismo marginal e decadente dos cinemas pornográficos do Rio de Janeiro emerge como um espaço privilegiado para a manutenção das identidades homossexuais tal como elas se configuraram nas grandes cidades brasileiras ao longo das décadas de 1980 e 1990, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esse *cronótopo*² relaciona-se de maneira quase

¹ O termo foi consagrado por Schølhammer (2009).

² Entende-se aqui a noção de *cronótopo* na esteira do pensamento de Mikhail Bakhtin, que utiliza a noção para discutir as relações indissociáveis que se estabelecem entre categorias de *tempo* e de *espaço* no campo dos estudos da narrativa. O termo é um neologismo empregado por Bakhtin, e formado pelas palavras gregas *cronos* (“tempo”) e *topos* (“lugar”); o autor salienta e enfatiza a

especular com um advento da história brasileira: a crise dos cinemas de rua (também chamados de “cinemas de calçada”, em oposição às salas de cinema abrigadas nos grandes *shopping centers*), que começa a marcar presença já a partir do início da década de 1980. Diante dessa crise, muitos desses cinemas de rua, já decadentes e com pouco apelo comercial, encontram na exibição de filmes pornográficos uma alternativa de sobrevivência (já que os filmes pornográficos eram de custo bem menor do que as grandes produções cinematográficas). Combinados com apresentações performáticas de *strip-teases* e de sexo ao vivo, esses cinemas passaram a atrair um grande público masculino das classes populares.

Esses cinemas, também chamados de “cinemas de pegação”, transformaram-se em um dos territórios urbanos no qual as vivências eróticas e sexuais de homens que faziam sexo com outros homens se tornaram possíveis. Entre travestis e garotos de programa buscando por algum dinheiro, circulavam também homens que buscavam apenas o sexo anônimo, sem compromissos afetivos mais duradouros, mas também sem o julgamento moralista de uma sociedade brasileira que se encontrava ainda em processo de cicatrização das feridas morais da Ditadura Civil-Militar iniciada em 1964. O Cinema Orly, que empresta seu nome à novela de Luís Capucho foi um desses cinemas, assim como o Cine Rex e o Cine Theatro Íris. Fundado em 1934, o Cinema Orly (localizado na Cinelândia carioca) recebeu seu nome apenas em 1974. Após uma reforma, passa a exibir programação pornográfica no início da década de 1980 (Cf. Julião 2018:3).

O livro está estruturado em unidades menores, apresentando uma “introdução” e seis capítulos, sempre estabelecendo, a cada capítulo, um jogo de três possibilidades de títulos, coordenados com uma conjunção alternativa que se repete : 1) “Os répteis ou O parquinho ou Paus pra toda obra”; 2) “Desconcerto para edipiano e orquestra ou Evolução de amor no trapézio ou O namorado”; 3) “Hotel para cavalheiros ou Traíra ou A festa em que ganhei cestinhas”; 4) “Ainda o namorado ou Os eliminados ou O fugidio périplo da bicha baleira em dia de folga”; 5) “No meu bairro ou O matador ou Renan”; 6) “O templo não para ou A lei do eterno retorno ou Parte final”. Esse jogo nos dá uma pista de uma das estratégias que ajuda a orquestrar a economia narrativa de *Cinema Orly*, a saber: a lógica do excesso e da enumeração. Esse *excesso*, ou ainda, esse *transbordamento* dos limites daquilo que se pode dizer, escrever ou enunciar faz-se presente já nos títulos dos capítulos é constituído sintaticamente pelo recurso da *enumeração*, recurso que será repetido no plano da própria organização dos eventos que se alinham para a construção do texto. Veja-se, por exemplo, o trecho que segue, em que é descrita a heterogênea miríade de clientes frequentadores do cinema, que é encerrada por um sintomático *etc.*:

inseparabilidade dessas duas categorias, que funcionam como amálgama na economia narrativa das obras literárias. Cf. Bakhtin (1988, 2003).

Anselmo Perez Alós – “Escrita, masculinidades subversivas e resiliência sob o abrigo ...”

Havia homens muito velhos, mancos, com uma das pernas decepadas, muito gordos com barrigas enormes, homens maravilhosamente altos e magros. Muitos masculinos, muitos femininos, jovem com carisma, com charme, com cara de hospício, homens de bigode, de barba, imberbes, antipáticos, nojentos com cara de idiotas, louros, morenos, negros, mulatos, cabeludos, carecas, homens banguelas, fedidos, com nariz grande, homens robustos, *mignons* etc. (Capucho 1999:23).

Assim como há uma sucessão não hierarquizada de possibilidades para os possíveis títulos de cada um dos capítulos (ou para os possíveis clientes do cinema), há também uma sucessão desenfreada de encontros sexuais vivenciados pelo narrador-protagonista no interior do espaço do Cinema Orly; há uma sucessão de encontros sexuais *outros*, nos quais o narrador-protagonista não toma parte senão como *voyeur* e cúmplice do leitor; há também uma sucessão de encontros bem menos carregados de tensão sexual, mas nem por isso menos carregados de tensão afetiva, por ocasião dos encontros com os amigos no espaço externo ao Cinema Orly; finalmente há a sucessão de canções compostas pelo autor/narrador/protagonista, que se enfileiram ao longo da narrativa. Em número de oito no total, é tentador aqui ler nessa cifra a *lemniscata* (ou seja, o “8 deitado”), símbolo matemático para o infinito, e nele ler o desejo oculto de uma existência longeva, de modo a se escrever inúmeras outras canções, mesmo que correndo o risco da hipérbole e da *superinterpretação*³.

É digna de nota a sinopse do livro, de autoria anônima, apresentada no *website* mantido pelo escritor. Se, por um lado, a apresentação mostra-se brejeira, despreziosa e quase cômica, insinuando a obra como um daqueles romances-escândalo assinados por Cassandra Rios ou Adelaide Carraro nas décadas de 1970 e 1980, por outro, já deixa vislumbrar nas poucas entrelinhas que a narrativa alinha-se ao *boom* editorial das “narrativas do eu” para fazer da experiência vivida um lugar de contestação e de intervenção política de caráter performativo:

Este é um livro inteiramente despudorado, sem vergonha mesmo. Tudo o que você sempre quis saber sobre os escurinhos nos cinemas pornôs e nunca teve oportunidade. *Cinema Orly* é a estreia de Luís Capucho na literatura. “Um livro catarse”, ele define. Foi escrito quando o autor se recuperava de um acidente do qual ainda hoje sofre sequelas. Peita o leitor, digamos, menos desavisado... É corajoso e impressiona. Isso existe e não tem como dourar a pílula. A Cinelândia é um *point* e o Orly, antes Cine Arte Rio e Rivoli, que passou por várias reformas e foi o pioneiro em exibir filmes pornôs no Rio de Janeiro, é o cenário desta história *only for men*. Memória, depoimento, a merda no ventilador, o amor é sacanagem, putaria, fissura, no escurinho do cinema, mata tudo e vai ao cinema, é o fim do mundo, o começo, a verdade, os minutos e os segundos, tesão. Escolha um desses, ou melhor, junte tudo e se deixe levar por este diário de bordo⁴.

A narrativa configura-se como uma espécie de livro de memórias do autor, no qual, através da experiência da escrita, ele simultaneamente registra e revive sua vivência

³ Utiliza-se aqui o termo em sintonia com a discussão proposta por Umberto Eco (1993), mesmo se estando consciente das limitações hermenêuticas derivadas dessa compreensão fechada do fenômeno da interpretação textual (“fechada” vs. “aberta”), tal como apresentada pelo autor italiano.

⁴ Disponível em <https://www.luiscapucho.com.br/cinema-orly>. Acesso em 13 de abril de 2020.

com o frequentador do cinema de pegação. O livro não se apresenta explicitamente como um relato autobiográfico; ainda assim, se recuperarmos a discussão em torno do *pacto autobiográfico* proposta por Phillipe Lejeune (1975), podemos chamá-lo de “autobiográfico”, na medida em que há uma superposição da identidade do *autor*, do *narrador* e do *protagonista* da narrativa⁵. Ainda de acordo com Philippe Lejeune, diante desses casos, a realização de um exame atento em busca de pistas textuais que apontem para elementos conhecidos da vida do autor empírico pode auxiliar. No caso de *Cinema Orly*, algumas dessas evidências são as oito composições musicais do autor, que no universo da narrativa são atribuídas ao personagem-narrador, das quais vale mencionar “Íncubos”⁶, “O amor é sacanagem” e “Savannah”⁷.

Também se pode identificar, como ponto de intersecção entre a vida do autor e a do narrador-protagonista, o fato de ter sido criado apenas pela mãe, e de não ter conhecido o seu pai, assim como o fato de estar com suas habilidades como cantor e instrumentista prejudicadas no momento da escrita (o que pode ser lido como uma referência ao evento do coma do autor, em 1996). É interessante ressaltar que, em dado momento, o narrador-protagonista joga com o seu estatuto autodiegético⁸, no momento em que conversa com um possível namorado:

Na mesa de bar, contei-lhe também a minha história. Tinha uma boa história, quer dizer, eu gostava dela e ele comprazia-se em ouvir-me contar que não tinha conhecido meu pai, era filho único, fora criado sozinho com minha mãe com quem vivia até então numa casa com quintal, cachorros, gatos, bicicleta, televisão, sofá e um pé de carambola (Capucho, 1999:39).

Ao descrever a conversa que tem com o rapaz, explicita diante do leitor que sua atividade de contador de histórias nunca está desatrelada de suas artimanhas de sedução; *narrar* é simultaneamente uma *ferramenta de sedução* e uma *estratégia autotélica* para produzir prazer e satisfazer seu desejo. Nesse sentido, essa passagem de *Cinema Orly* ecoa as estratégias da personagem Molina em *El beso de la mujer araña*, do escritor argentino Manuel Puig (1978), que também faz da narrativa sua estratégia para seduzir Valentín, o preso político por quem se apaixona. O que mais chama a atenção do leitor, entretanto, não são os diálogos, mas as descrições das interações entre homens, em busca de sexo rápido e (mais ou menos) anônimo nos corredores do Cinema Orly:

⁵ Cf. também Lejeune (1971, 1980 e 1986).

⁶ Canção do álbum *Lua singela*, de 2002.

⁷ Canções do álbum *Antigo* (show gravado em 1995).

⁸ Qualifica-se de *autodiegético* o narrador que relata uma determinada história ao mesmo tempo em que dela participa como protagonista. As narrativas de caráter autobiográfico são autodiegéticas por excelência, embora esse tipo de narrador seja amplamente usado na ficção. O termo foi utilizado pela primeira vez por Gérard Genette (1972).

Há muito que não vou ao Orly assistir a um filme pornô e pagar um boquete. Ver na tela homens jovens nus com paus grandes, pernas abertas, muito grandes e gostosas, e sacos onde se pressente a umidade e o odor, deixando o nosso peito incandescente e a respiração inanimada. [...] Sacos peludos sobre a pele gordurosa, que continuavam em paus engordados pela excitação, que ao invés de me trazerem à lembrança a imagem silvestre de um animal, de um sátiro, faziam com que eu tivesse reminiscências provocadas pelos meus sonhos mais românticos, de quando ainda eram pueris e eu achava possível que meu corpo voasse (Capucho 1999:17).

O espaço do cinema não é o único cenário no qual se desdobra a ação da narrativa, mas seguramente é o mais importante. O Cinema Orly é descrito como uma espécie de território sagrado destinado às mais profanas práticas. Rafael Julião (2018:4) qualifica esse cenário em particular “como um espaço de culto, pertencimento e autodescoberta, onde as regras de interação social e os valores morais aparecem em registro bem diverso do mundo exterior”. Talvez seja produtivo, para ampliar o escopo da discussão acerca do espaço narrativo iniciada por Julião, remontar aqui à noção de *heterotopia*, cunhada por Michel Foucault em seu ensaio “Des espaces autres: hétérotopies”, publicado em 1984 na revista *Architecture, Mouvement, Continuité*⁹. Foucault cunha o termo *heterotopia* a partir da fusão dos termos *heteros* (“relativo a outrem”) e *topos, topia* (“lugar”, “espaço”), para se referir ao “espaço do outro”, ou ainda aos “lugares de alteridade”.

Muito do trabalho posterior de Foucault será caracterizado pela busca da discussão, compreensão e problematização de espaços sociais e institucionais que podem ser lidos sob as lentes da heterotopia, lugares onde a diferença é enclausurada, cerceada, contida e disciplinada (veja-se, por exemplo, seus longos estudos sobre o espaço prisional, os espaços psiquiátricos e as escolas, espaços de administração da marginalidade, de contenção da insanidade e da disciplinarização do corpo, respectivamente). Em outras palavras, as heterotopias funcionam como fonte de manifestações culturais outras, as quais, por sua vez, constituem fonte de identidades sociais outras. É o próprio Foucault, ao utilizar termos como *leitura* e *cultura* em sua explanação acerca das heterotopias, quem autoriza o deslocamento da noção para o campo dos estudos literários, em especial aqueles desenvolvidos nas searas do comparatismo:

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência – porque é uma palavra muito depreciada atualmente – mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar *heterotopologia*. Primeiro princípio é que provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias. É uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal (Foucault 2001:415-416).

⁹ Uma primeira versão do texto foi apresentada por Michel Foucault na Tunísia, em 1967, ano em que foi escrito. Todavia, Foucault somente autorizará a publicação desse texto em 1984.

Partindo dessa formulação e avançando rumo a uma compreensão dos espaços constituídos pela narrativa de Luís Capucho, é lícito afirmar que o espaço escuro e quase secreto do Cinema Orly pode ser lido como uma metonímia para essa *heterotopia sexual*¹⁰ que pode ser designada como *cinema de pegação*. Pode-se ler essa heterotopia sexual como um determinado espaço social (o cinema de calçada, em decadência), marcado por um certo contingenciamento histórico (sua conversão para cinemas especializados em projeção de filmes pornográficos), que termina por se configurar como um espaço *privilegiado* (entenda-se aqui: *afastado* dos espaços normativos) para o estabelecimento de relações entre homens que fazem sexo com homens, relações essas declinadas por uma *ética*, por um *regime de afetividade*, por uma *matriz de identidades de gênero* e por uma *sociabilidade* outras, marcadas pela alteridade e pela subalternidade quando comparadas aos códigos de normalidade e de moralidade imperantes no período em questão.

Trata-se de um espaço de experimentação erótica homossexual que abriga experimentações impossíveis na maior parte dos outros espaços da cidade, e que assim é "lido" pelo próprio narrador-protagonista logo nas primeiras páginas da narrativa: "no Orly sente-se que somos répteis milenares, e então, a vida na penumbra do porão, do cinema, com sua camada de concupiscência em torno de tudo, é mais espessa: a luminosidade, o movimento, o oxigênio, o odor, tudo é mais espesso, porque os sentidos se aguçam" (Capucho 1999:17).

A construção de uma certa atmosfera onírica fica por conta da sobreposição das imagens dos filmes pornográficos (frequentemente de temática heterossexual) ao clima sufocante e escuro do próprio cinema, onde a excitação dos homens em busca de coito uns com os outros impregnam a percepção do narrador-protagonista, que não raro "desliga-se" do seu entorno em função de suas próprias experiências sexuais nesse espaço heterotópico em uma espécie de ascese quase sagrada: "antes de beijar um homem, achava que vê-lo nu, aberto, os pelos amaciando a atmosfera, saco e pau escancarados junto ao tufo de pentelhos era encontrar Deus" (Capucho 1999:73). Não por acaso, há muitas referências ao longo do texto que aproximam o cinema Orly a uma igreja ou um templo, descrevendo os frequentadores (e entre eles, o próprio narrador-protagonista) como fiéis em um espaço de culto:

Era um fiel frequentador, era quase um beato, e na entrada do Orly, à semelhança mesmo das igrejas, havia sempre um mendigo ou menores pedindo esmola, quando tirávamos o dinheiro do bolso para comprar o bilhete de entrada ou tínhamos troco para ser guardado. Nunca dei esmolos. Não fazia parte da filosofia. No Orly, se é que havia alguma filosofia, não havia nenhum discurso em palavras. Havia um clima. Uma ideia de volúpia da atmosfera (Capucho 1999:20-21).

Interessa aqui observar como o narrador-protagonista estabelece relações entre a prática do sexo casual a uma espécie de ascese sagrada. Para tanto, o elemento não

¹⁰ Para uma melhor compreensão da noção de *heterotopia sexual*, tal como aqui utilizada, Cf. Alós (2010).

apenas permite, mas reforça (até as últimas consequências) essa metáfora é a construção metafórica¹¹ do espaço narrativo (o Cinema Orly) como templo sagrado e lugar de culto. Isso permite que se perceba o lugar sacralizado, quase divino, que a masculinidade ocupa no imaginário desse narrador-protagonista. Poder-se-ia extrapolar hiperbolicamente esse *insight*, de modo a se ler a masculinidade ao longo da narrativa como o fim último que guia a busca do narrador protagonista; a masculinidade idealizada é transfigurada como o próprio Deus ao qual se presta culto nesse templo que é o Cinema Orly. De *theos* a *telos*, basta um deslizamento diferencial na cadeia de significantes, pouco mais do que um trocadilho filosófico:

A masculinidade, representada por um caralho, era tudo que eu queria possuir, que eu invejava, que achava bonito, como se eu fosse uma mulher, como se eu fosse uma criança, um anjo, um bicho, uma ave e do que mais gostava era ir ao cinema Orly e, sendo tudo isso, ver minha imagem refletida em sua lagoa (Capucho 1999:20).

Mais do que o sítio de resistência e repositório/depositário das memórias individuais e coletivas, passível de transmissão através das gerações, não se sustenta a concepção de uma corporeidade abstrata. Os corpos, na escrita de Luís Capucho, não são corpos abstratos, mas corpos de homens que praticam sexo com outros homens, corpos atravessados, logo, pelo gênero e pela sexualidade, mas também pela raça e pela classe social. A materialidade corpórea dos homens retratados por Capucho levam o leitor a perceber que categoria corpo “es por excelencia el lugar de la intersección de las dominaciones de clase, de género y de ‘raza’; en él se fomentan igualmente diversas tácticas de resistencia” (Haber 2007:5). O corpo é também entendido como espaço, receptáculo do passar do tempo, encruzilhada das contradições que não necessariamente levam a alguma síntese provisória. Como diria Judith Butler (1993, 1999, 2004), trata-se de um corpo que pesa [*matters*], isto é, que tem peso, que importa, que tem importância. É a superfície do corpo que é ferida pelas punições da indisciplina infantil. É a superfície do corpo que as patrulhas moralistas administram e punem sob a acusação de *vadiagem*¹² (e também de *viadagem*). Finalmente, mas não menos importante, cabe (re)lembrar que foi com a sistemática tortura do corpo que a “Revolução de 1964” produziu sistematicamente suas “verdades”: confissões, delações, declarações.

Há uma inegável dimensão cultural, discursiva, mesmo linguística na composição semiótica e narrativa da materialidade dos corpos (sejam eles políticos,

¹¹ Poder-se-ia argumentar que se trata de um gesto retórico que não é metafórico (entender *uma coisa em termos de outra*, ou seja, entender o cinema *em termos de* um templo), mas sim de um gesto metonímico (entender o cinema *como espaço semanticamente contíguo* a um templo). Cf. Lakoff e Johnson (1980). Todavia, essa diferenciação não é relevante para a conclusão do argumento que se pretende apresentar aqui, por ocasião da interpretação de *Cinema Orly*.

¹² James Green escreve sobre como a acusação de *vadiagem* foi utilizada como expediente para as ‘operações de limpeza’ e de ‘higienização urbana’ pela polícia entre 1960 e 1980 para perseguir os homossexuais brasileiros em várias ocasiões. Conferir, especialmente, os livros *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000) e *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* (2014, volume coletivo, organizado por James Green e por Renan Quinalha).

sexuais ou afetivos), e Luís Capucho não está alheio a essa questão. Vale ressaltar que, no momento em que afirma-se que a *realidade* e a *existência* dos corpos (em outras palavras, a realidade e a existência *humanas*) só podem ser compreendidas pela mediação da linguagem não implica negar, suspender ou não reconhecer a materialidade e a concretude do corpo como realidade vivida, *como carnalidade*. Mesmo Judith Butler, a grande filósofa da performatividade do gênero, chama a atenção para isso em *Bodies that matter* (1993). Seguindo aqui os argumentos de Elizabeth Grosz em *Volatile bodies* (1994), é possível mapear que, para Luís Capucho, a compreensão do corpo se dá como algo concomitantemente *imane*nte e *transcendente*.

As representações do corpo – e do sexo entre homens – através do discurso literário (bem como em outras modalidades artísticas) podem ser vistas como índice dos processos de transformação histórica, na medida em que inscrevem de maneira dialética as relações de subjetividade/objetividade e os processos de opressão, subordinação e subversão cultural. A literatura, particularmente a narrativa (mas também o cinema e outras modalidades artísticas não literárias), configurou-se ao longo da história ocidental como campo simbólico assombrado pela presença do corpo. Sintomática, nesse sentido, é a lição dada por Luís Capucho acerca do caráter processual que permeia todos os diálogos entre corpo e subjetividade quando discute seu processo de subjetivação, como escritor que assume publicamente sua condição soropositiva e sua identidade homossexual.

Referências

- Alós, Anselmo Peres (2010), “Heterotopias hipertextuais”, *Ipotesi*, 14(1):69-80. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2009/10/hetetopiashiper-textuais.pdf>. Acesso em 13 de abril de 2020.
- Alós, Anselmo Peres (2019), “Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas”, *Estudos feministas*, 27(3), e57771 (11 páginas). Disponível em <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n357771>. Acesso em 22 de abril de 2020.
- Averbuck, Clara (2002), *Máquina de pinball*. São Paulo: Editora Conrad.
- Bakhtin, Mikhail (2003), *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail (1988), *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Edunesp/HUCITEC.
- Bessa, Marcelo Secrom (2002), *Os perigosos: autobiografia e aids*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that matter*. London: Routledge.
- Butler, Judith (1999), *Gender trouble*. 10th Anniversary Edition. London: Routledge.
- Butler, Judith (2004), *Undoing gender*. London: Routledge.
- Capucho, Luís (1999), *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio.
- Capucho, Luís (2007), *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Capucho, Luís (2012), *Mamãe me adora*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho.

- Capucho, Luís (2017), *Diário de piscina*. São Paulo: É Selo de Língua.
- Eco, Umberto (1993), *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, Michel (1984), “Des espaces autres: hétérotopies”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5:46-49.
- Foucault, Michel (2001), “Outros espaços: heterotopias”, in Michel Foucault, *Ditos e escritos – Vol. III*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 410-416.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*. Paris: Seuil.
- Green, James (2000), *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Edunesp.
- Green, James e Quinalha, Renan (organizadores) (2014), *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar.
- Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haber, Stéphane et al. (2007), *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Julião, Rafael (2018), “O mensageiro de Íris: a expressão de Luís Capucho”, *Z Cultural*, XIII: 1-15. Disponível em http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-mensageiro-de-iris-a-expressao-de-luis-capucho/?fbclid=IwAR1gMvR9hka609uHq8RUqlfqQWwpDRQ7j6_n67dG2SpgiSHvQykULW4tcIo. Acesso em 11 de abril de 2020.
- Lejeune, Phillipe (1971), *L'autobiographie em France*. Paris: Armand Collins.
- Lejeune, Phillipe (1975), *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Phillipe (1980), *Je est um autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Phillipe (1986), *Moi aussi*. Paris: Seuil.
- Lísias, Ricardo (2013), *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Noll, João Gilberto (2003), *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis.
- Pearl, Monica B. (2013), *AIDS literature and gay identity*. London: Routledge.
- Puig, Manuel (1978), *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Santos, João (2017), “Um novo mergulho em Luís Capucho”, in Luís Capucho, *Diário de piscina*. São Paulo: É selo de língua. Orelha, s/p.
- Schøllhammer, Karl Erik (2009), *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Siquara, Carlos Andrei, “Narrativas ancoradas em relatos autobiográficos”, *O Tempo*. Belo Horizonte, 9 de setembro de 2017. Disponível em <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/narrativas-ancoradas-em-relatos-autobiograficos-1.1518040>. Acesso em 12 de abril de 2020.
- Tezza, Cristóvão (2007), *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record.
- Trevisan, João Silvério (2017), *Pai, pai*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

Anselmo Perez Alós – ” Escrita, masculinidades subversivas e resiliência sob o abrigo ... ”

Discografia*

Capucho, Luís (2000), *Crocodilo*. YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/playlist?list=PLgKrU4qrSULrtC2_oRAhkpErAyMRB1xOu. Acesso em 11 de abril de 2020.

Capucho, Luís (2014), *Poema maldito*. Independente (Compact Disc).

Capucho, Luís (2012), *Cinema Íris*. Multifoco (Compact Disc).

Capucho, Luís (2002), *Lua singela*. Astronauta Discos (Compact Disc).

Capucho, Luís (1995), *Antigo*. YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XXSBrovtS_I&list=OLAK5uy_n2xxjP1x0RRtVswCEHT2Ut2vjeT59d5cA. Acesso em 11 de abril de 2020.

* *Antigo* e *Crocodilo* não são álbuns físicos, mas virtuais. Estão disponíveis no canal do autor no YouTube.