

## MEMÓRIA, SUBALTERNIZAÇÃO E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA DE CINEMA ORLY, DE LUÍS CAPUCHO

Ruan Fellype Munhoz<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é analisar a obra *Cinema Orly* (1999), publicada por Luís Capucho, um homossexual assumido que rompe as barreiras do cânone literário para expressar seus pensamentos, sentimentos e emoções. Por meio das memórias ordinárias de uma pessoa colocada à margem da sociedade, entramos em contato com a realidade silenciada de pessoas que não possuem o direito de viver o amor e a sexualidade plenamente e, por esse motivo, precisam se esconder em espaços escusos, recônditos. Defendemos que essa obra se configura como um duplo ato de resistência, pois expõe a subalternização dos homossexuais e porque representa um coletivo que procura viver livremente a sua condição biológica. Para tanto, buscamos auxílio das produções de Candido (2006), Gomes (2004), Orlandi (2007) e Spivak (2010).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Homossexualidade; Estudos pós-coloniais.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to analyze the novel *Cinema Orly* (1999), published by Luis Capucho, an openly homosexual that breaks the literary canon barriers to express his thoughts, feelings and emotions. Through ordinary memories of a person placed on society's margin, we get in touch with the silenced reality of people who do not have the right to fully experience love and sexuality and, for this reason, need to hide in suspicious and recondite places. We defend that Capucho's work configures a double act of resistance, because it exposes the subordination of homosexuals and represents a collective that pursues to live freely its biological condition. Therefore, we seek aid from the productions of Candido (2006), Gomes (2004), Orlandi (2007) and Spivak (2010).

**KEYWORDS:** Brazilian literature; Homosexuality; Postcolonial studies.

### 1.

A literatura é uma instituição cultural, social, política e notadamente atravessada por ideologias, visto que, por meio dela, podemos conhecer e analisar o meio social. Porém, ocorre que o cânone literário é constituído fundamentalmente por uma camada específica da sociedade formada por homens-ricos-brancos-heterossexuais, sendo eles os portadores da voz e do olhar sobre o mundo. Importante indicar que o conceito de voz é fundamental para os estudos feministas, porque estabelece a oposição entre o poder hegemônico e a camada silenciada da sociedade.

É possível observar a exclusão das vozes femininas nos registros linguísticos e literários, estratégia que respeita as restrições culturais impostas pela sociedade em determinado momento histórico e por determinações puramente políticas. Porém, da mesma forma, devemos inserir outros grupos marginalizados nesse coletivo, como a comunidade homossexual. Ao tomar a

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Contato: ruan\_munhoz@hotmail.com

palavra como própria, os homens modelares tiram dos outros coletivos o direito de expressar por meio da literatura os seus sentimentos, sensações, emoções e pensamentos. A ideologia patriarcal e heteronormativa é utilizada como regra para construir uma hierarquização violenta e desigual da sociedade.

De acordo com Althusser (1974), todos os indivíduos são interpelados por ideologias e se constroem dentro da formação social em que está inserido. Isso indica que todo sujeito está posicionado dentro de formações ideológicas e, por esse motivo, não detém o controle sobre aquilo que diz ou que pensa. Essas ideologias podem mudar de acordo com os valores sociais e históricos, causando diferentes formas de agir e pensar segundo as posições ideológicas com as quais os sujeitos se identificam e o levam à sua formação discursiva. Isso quer dizer que os significados são desenvolvidos pela relação que o sujeito estabelece entre a palavra e o referente.

Antonio Candido (2006, p. 147) afirma que “Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados”. Dessa forma, podemos compreender que a literatura mantém estreita relação com as marcas ideológicas de determinados grupos sociais e suas diferentes manifestações dependem do lugar (físico ou social) em que o sujeito que produz está inserido.

Nesse contexto, a literatura precisa ser analisada como um produto representativo de uma sociedade e que exprime relações socioculturais. É patente que toda produção artística é desenvolvida a partir de uma relação de proximidade entre o artista e o mundo, como um esforço intuitivo e reflexivo, expressão de seu interior em confiança. Porém, a literatura também “é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma ‘comunicação’” (CANDIDO, 2006, p. 147).

Considerando o texto literário como a expressão de um autor vinculado a um determinado meio social, interessa-nos investigar a literatura por dois planos: como ocorre a expressão de um sujeito específico e em que medida essa produção apresenta a realidade de um coletivo de sujeitos. Para tanto, propomos uma leitura de Cinema Orly (1999), publicada por Luís Capucho. O autor é homossexual assumido e retrata a sua experiência nesse local, outrora um cinema luxuoso, mas que se tornou um espaço democrático onde convivem pessoas de todo tipo, mas principalmente homens que gostam de se relacionar, sexual ou emocionalmente, com outros homens.

“O Orly fica no subsolo da Cinelândia, praça tradicionalmente frequentada pelas bichas” (CAPUCHO, 1999, p. 18). Essa localização, entre os prédios históricos e outros cinemas que batizaram a região, tornou-se espaço de prazer e liberdade, no qual as pessoas podem viver sua sexualidade com alto grau de liberdade, tendo como testemunhas apenas os atores e atrizes que participam dos filmes pornográficos exibidos em seu interior.

A história desenvolvida por Capucho é um depoimento bastante expressivo sobre a sexualidade masculina e a possibilidade de obtenção de sexo casual, sem compromisso, com alto teor de promiscuidade. Porém, o principal objetivo do autor parece ser a transmissão de suas experiências pessoais, a reconstrução das sensações e sentimentos vividos no cinema: “Se não escrevo, as ideias se perdem na pressão incômoda de minha cabeça e eu sinto essa dor no meu peito. É a infelicidade. Se escrevo, o pensamento se ordena, mais do que quando falo, embora eu não saiba onde isso vai dar” (CAPUCHO, 1999, p. 13).

Nas últimas décadas temos visto se avultarem as publicações e o interesse pelas produções que apresentam caráter biográfico ou autobiográfico, gênero de escritos ao qual estão incluídas as memórias, entrevistas de história, cartas, diários íntimos, correspondências. Essa “escrita auto-referencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental” (GOMES, 2004, p. 10).

Nesse contexto, precisamos enfatizar que o “ponto central a ser retido é que, através desses tipos de práticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado” (GOMES, 2004, p. 11). Ao se inserir efetivamente em um texto, percebemos uma relação de maior proximidade entre o indivíduo moderno, a história e a sua escrita.

Em síntese, escrever sobre si é se inserir na história, provando que não é necessário ser um humano notório para registrar suas memórias por meio da escrita. O herói ganha novos matizes nas sociedades modernas, uma vez que todo indivíduo é reconhecido como um potencial difusor de conhecimento e surge como voz autorizada a falar sobre suas práticas e experiências pessoais. Essas produções aclaram a “legitimidade do desejo de registro da memória do homem ‘anônimo’, do indivíduo ‘comum’, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si” (GOMES, 2004, p. 13).

As produções centradas na memória são subjetivas, fragmentadas e retratam o cotidiano ordinário. No caso da obra aqui analisada, percebemos que ela não deve ser valorizada apenas

como um documento histórico, mas encarada de acordo com uma concepção da verdade que se opõe à ciência positivista. A verdade, agora colocada no mesmo patamar da sinceridade, é compreendida como intrínseca às experiências dos indivíduos.

Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” – como a literatura tem designado –, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria. Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar sua autoridade, sua legitimidade como “prova”. Assim, a autenticidade da escrita de si torna-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade (GOMES, 2004, p. 14).

Dessa forma, a verdade não é mais unitária, “passa a ser pensada em sentido plural, como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida” (GOMES, 2004, p. 14). Por esse motivo, a produção em primeira pessoa de Capucho é marcada pela subjetividade do autor, que constrói, por meio da linguagem, uma verdade baseada nas suas experiências pessoais, escolhendo os elementos narrados de forma pessoal e partidária. O seu texto é construído como verdade, uma verdade pessoal, mas que não tem a intenção de ser um produto de análise historiográfica.

É possível afirmar que os textos nos quais se inserem a individualidade e subjetividade de um sujeito não apresentam um autor, mas uma espécie de editor, “como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa” (GOMES, 2004, p. 16). Por essa perspectiva, compreendemos que o autor é produzido no texto, como um personagem privilegiado, e não fora dele.

## 2.

A literatura produzida por grupos minoritários, dentro do campo mais extenso que compreende as literaturas nacionais, retrata a discussão a respeito da existência de grupos considerados subalternos na sociedade e dá visibilidade para essas pessoas notoriamente excluídas e silenciadas. Assim, ao estudar a produção de Luís Capucho, consideramos também a posição social do artista, juntamente com o conteúdo disseminado na obra e a sua recepção. Dada a apresentação sobre a necessidade de falar e as marcas subjetivas inseridas no discurso, podemos passar a discutir os temas inseridos no interior da produção.

Cinema Orly é um livro que nasce da necessidade individual de um agente que toma para si a palavra e se apresenta como um intérprete de uma comunidade por muito tempo excluída ou silenciada no meio artístico. A obra é produto de uma experiência pessoal, vivida por mais de um ano em que o autor frequentou o espaço em questão:

Talvez tenha frequentado o Orly assiduamente, quer dizer, uma ou duas vezes por semana, durante mais de um ano. Era um fiel frequentador, era quase um beato, e na entrada do Orly, à semelhança mesmo das igrejas, havia sempre um mendigo ou menores de rua 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 (CAPUCHO, 1999, p. 20).

Essa relação do cinema com um espaço religioso é construída em muitos momentos, indicando a assiduidade dos seus fiéis, o sentimento de pertencimento e o prazer em estar no recinto. Mas, diferentemente da missão evangélica pregada pelo cristianismo, no cinema todos estavam “envolvidos na adoração fálica” (CAPUCHO, 1999, p. 96). A vida naquele espaço poderia estar centralizada pura e simplesmente no prazer, sem pressões e sem a ideia de pecado normal do âmbito religioso tradicional.

Essa exaltação do falo é frequente na narrativa, em muitos momentos encontramos descrições pormenorizadas do membro sexual masculino ou de elementos que levam o leitor a essa conclusão. Fica evidente que naquele espaço o instrumento sagrado e adorado pelo narrador e, certamente, por boa parte dos presentes, era o pênis: “No Orly, os bofes sentam-se com seus mastros posicionados ao centro do cinema enquanto as bichas circulam em torno, à espera do mais oportuno” (CAPUCHO, 1999, p. 48).

Vale a pena discutir neste momento um pouco da diferenciação que o autor faz dos homossexuais. Essa é uma definição pessoal que pode ser considerada discutível e ultrapassada, porém ajuda na compreensão do mundo vivido e reproduzido por Luís Capucho.

Nós, os homens que frequentávamos o cinema, éramos traduzidos em travestis com seios, travestis com peito masculino, a bicha louca, a bicha bofe, a bicha boy, o veado, o entendido, a bicha enrustida, a tia, o boiolo, o baitola, o gilete, o mariquinha, o mulherzinha, o gay, a bicha, todos (CAPUCHO, 1999, p. 59).

Todas essas classificações parecem seguir também uma estrutura heteronormativa, cristalizada no narrador, visto que os homossexuais são definidos pelo nível de feminilidade que apresentam. Fica evidente que a violência sofrida pelo sujeito é diretamente proporcional ao seu distanciamento da norma hegemônica. Necessário enfatizar que essa violência ocorre até

mesmo no interior da comunidade, visto que todas as pessoas, sem exceção, são atravessadas pelas ideologias dominantes.

Em determinado momento o narrador assume: “sempre me senti um homem e rejeitei sempre a imagem da bicha louca, embora meu andar me traísse, minha fisionomia, meu olhar, minha alma me traíssem” (CAPUCHO, 1999, p. 58). Compreendemos, então, que a violência que rege as estruturas sociais atinge os homossexuais de forma bastante enfática, fazendo com que eles busquem seguir um padrão mesmo que na realidade os seus modos sejam naturalmente contrários.

Outro espaço descrito como estando próximos aos ambientes clericais é o banheiro, indicando que ele “era como é uma sacristia no espaço de uma igreja. Era lá que os travestis se montavam, se preparavam ante o espelho para o trabalho no Orly” (CAPUCHO, 1999, p. 47). Os profissionais desse local de fé são as travestis que lucram com o trabalho comercial no interior do cinema. Nota-se que o autor utiliza a palavra travesti posposta ao artigo masculino, porém precisamos pensar no seu contexto de produção e compreender a sua escrita como exercício de sua época, questão que explica a nossa escolha de empregar a palavra precedida do artigo definido feminino, visto que acreditamos na necessidade de desconstruir preconceitos cristalizados em uma sociedade que não entende ou aceita questões relativas a gênero.

Esse espaço, dominado pelas travestis, também era utilizado por homens que se dedicavam à exibição dos seus corpos; ou seja, “não iam ao banheiro para mijar, mas sim para exibir seus paus, pois no banheiro não havia penumbra, e sim, iluminação normal (CAPUCHO, 1999, p. 36). O único lugar em que a luz se fazia plenamente presente era o ideal para os homossexuais exibicionistas, aqueles que aproveitavam a claridade para viver a extrema liberdade: evidenciar o corpo rijo sem necessidade da penumbra.

Interessante ressaltar que nesse ambiente de liberdade também havia seus entraves: “um pouco antes da entrada do banheiro, havia outra escada que dava para o segundo andar, mas estava vetada e ninguém subia por ela. O Orly também tinha sua área proibida, oculta, misteriosa” (CAPUCHO, 1999, p. 47). A liberdade dos homossexuais tinha um limite físico até mesmo dentro desse espaço democrático.

A sala do cinema ficava situada no porão, sendo que “a luminosidade, o movimento, o oxigênio, o odor, tudo é mais espesso, porque os sentidos se aguçam” (CAPUCHO, 1999, p. 17). Esse ambiente que, aos olhos de uma pessoa que está ou se aproxima mais do grupo social que habita o centro da sociedade, poderia ser considerado insuportável, pouco higiênico,

insalubre, torna-se o espaço por excelência da marginalidade, dos gays que procurar viver suas sexualidades, ou, como exalta o narrador, “um antro adorável de sexo livre entre homens” (CAPUCHO, 1999, p. 69).

Em concordância com a opinião expressa no livro, o cinema é a definição daquilo “que chamam de submundo” (CAPUCHO, 1999, p. 81), um espaço creditado como inferior por acolher um setor da sociedade também considerado inferior e ligado à marginalidade. Isso quer dizer que para um homossexual poder exercer sua condição biológica, precisa, muitas vezes, aceitar a posição de subalternidade e se esconder em espaços escusos, recônditos.

Esses espaços são permitidos pelas autoridades, não por aceitação, mas como uma ação puramente política que se configura como uma prática higienista, com o intuito de “tirar a bicharada da rua, do Aterro, da Via Ápia” (CAPUCHO, 1999, p. 69) e livrar as boas famílias da presença dos efeminados, dos sodomitas, dos pecadores, dos pederastas, das anomalias, léxico comumente utilizado por uma camada conservadora e moralista, ainda maioria na sociedade.

“Afundados no cinema, ficávamos alheios ao que se passava na cidade por sobre nossa cabeça, com sua imensa língua de mar lambendo Copacabana, o Pão de Açúcar e a baía adentro. Estávamos alheios ao dia, ao céu” (CAPUCHO, 1999, p. 93). Por essas palavras podemos depreender dois significados basicamente opostos: 1. esses brasileiros não possuem direito ao convívio social e são proibidos de viverem em público; 2. ao se exilarem naquele lugar, fora do espaço e do tempo, poderiam viver a sexualidade com menos interferências e regras. Esses dois significados, porém, evidenciam um nível de alienação desses indivíduos que precisam se esconder para sobreviverem ao ambiente hostil em que estão ou foram inseridos.

O narrador relata também que se sente à vontade no Orly: “porque estou no meu lugar, não me sinto um clandestino” (CAPUCHO, 1999, p. 17). Ou seja, o cinema é espaço (talvez o único espaço) onde ele consegue se sentir minimamente livre, uma vez que não pode viver a sua verdade em outro ambiente. Também por esse motivo afirma que “não perdia o seu tempo para pensar na impressão que meu comportamento causava nos outros frequentadores, como eu normalmente penso nos ambientes sociais” (CAPUCHO, 1999, p. 22).

Aliás, pensando nos frequentadores, percebemos que no local

Havia homens muito velhos, mancos, com uma das pernas decepadas, muito gordos com barrigas enormes, homens maravilhosamente altos e magros. Muitos masculinos, muitos femininos, jovens com carisma, com charme, com pernas muito bonitas, muito homem esquisito, muitos 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. Esses homens não faziam, necessariamente, todos eles parte da pegação, mas estavam todos no clima (CAPUCHO, 1999, p. 23).

Todo tipo de gente, para os mais diversos gostos: “Havia representantes de todo e qualquer tipo de bicha lá dentro. Havíamos em todos os tons. Éramos um arco-íris” (CAPUCHO, 1999, p. 59). A única certeza é que todos estavam no mesmo clima e desejavam aquilo que fora daquele espaço era errado e proibido. Sexo. Prazer. Liberdade. Tudo feito à surdina, fora dos holofotes, mas também não totalmente escondido, visto que havia os raios de luz vindo da grande tela e poderiam ser reconhecido por outros integrantes do grupo.

O desejável era, obviamente, que todos os exercícios fossem feitos sem a presença de pessoas de fora da comunidade, porém, vez ou outra, surgiam policiais, para temor de alguns e alegria de tantos outros que se sentiam atraídos pelos fardados. A polícia, quando invadia o cinema atrás de algum meliante, não atrapalhava o evento, porém “ninguém se atrevia a dar um beijo na boca, pôr o pau pra fora, pagar boquete etc. (...) Nossa veadagem não era reprimida. Eles ficavam muito pouco tempo no cinema” (CAPUCHO, 1999, p. 22).

Em outro momento, o narrador afirma que mesmo que “o cinema fosse um lugar público, era uma caverna recôndita. Assim, nunca mais fui visto no Aterro ou Via Ápia. No Orly, a polícia não mais nos perseguia, pelo contrário, fazia sua ronda por lá e nos protegia” (CAPUCHO, 1999, p. 92). Aquele, definitivamente, era o local reservado aos homossexuais viverem plenamente, onde até a ordem central era desequilibrada e os conceitos tradicionais de moralidade esquecidos.

É verdade que aquele universo dissociado da realidade que era o Orly proporcionava um aparente anonimato aos seus seguidores, porém, fora dali, o narrador assume: “me sentia constantemente vigiado. Eu tinha um nome e um endereço. Quando bebia esquecia absolutamente desse policiamento. Para mim era terapêutico beber” (CAPUCHO, 1999, p. 123). Apesar da não-identificação e da aparente aceitação policial, os usuários do cinema sabiam que aquela era uma caverna, talvez o único lugar para se viver homossexual. Fora dali a vida seguia como normalmente era: cheia de restrições e com a necessidade de recorrer à diferentes tipos de fuga, como a bebida.

Em consonância, o narrador afirma ainda que

À saída do Orly sempre tinha a preocupação de encontrar alguém conhecido. Parecia que iria ser vigiado pelos olhares de quem estivesse passando na rua. Na verdade, ninguém notava nada e nunca encontrei nenhum conhecido à saída, e sim, lá dentro (CAPUCHO, 1999, p. 30).

Continuando a viagem pelos frequentadores do Orly, entramos em contato com a discussão do narrador que afirma que todos os seus fiéis fugiam na solidão. No íntimo, todos buscavam um parceiro (em todos os sentidos da palavra), alguém que vivesse a mesma verdade e que estivesse do mesmo lado da trincheira. Mas o que o cinema normalmente produzia era o amor ocasional, sem ligações afetivas, voltados para o prazer momentâneo: “Se aquilo não era o saudável, era o que eu achava mais possível. Não ia ficar em casa com uma vontade louca de trepar, triste, num canto” (CAPUCHO, 1999, p. 81).

De modo geral, nas palavras do narrador, todas as pessoas que frequentavam o Orly eram “essencialmente um bando de eliminados” (CAPUCHO, 1999, p. 92). Eram homossexuais que “abandonaram cedo a escola, eram na sua maioria garçonetes nos bares noturnos” (CAPUCHO, 1999, p. 122). Por essa descrição observamos haver uma dualidade nessas pessoas que habitavam o cinema, visto que são pessoas marginalizadas, mas, ao mesmo tempo, livres o bastante para praticar a sexualidade, em um lugar público.

### 3.

Os estudos pós-coloniais servem como base para a análise das influências culturais dos povos colonizados. É sabido que desde o princípio da colonização até os dias atuais, a sociedade sofre com a interferência de grupos hegemônicos. No início, a Europa se apresentou como uma forma violenta de dominação espacial e cultural. Neste artigo, indicamos o poder hegemônico instituído na sociedade e transferido para a literatura, desenvolvendo-se como uma severa forma de repressão e controle e estabelecendo uma espécie de política do dizer.

Bonnici (2005) explica que a literatura traz para o âmbito da ficcionalidade eventos de povos colonizados por meio da visão do excluído. Esses textos oferecem uma percepção da vida daqueles que são excluídos por algum motivo da sociedade. Também na estética percebemos um rompimento com os padrões impostos pelo cânone, uma vez que a linguagem utilizada nesses textos se aproxima, muitas vezes, da realidade da população. Essa recusa em seguir as formas comuns da literatura é uma marca importante na literatura de Capucho, uma

vez que foge do rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. Essa estratégia contrária ao cânone não é ingênua, mas é desenvolvida como uma nova maneira de representar o mundo e seus habitantes.

Spivak (2010), assumindo uma postura firme e corajosa, indica que os intelectuais não devem falar pelo subalterno, mas criar estratégias de articulação para que ele próprio possa fazer e ser ouvido. Dessa forma, as camadas mais baixas e excluídas da sociedade ganhariam representação política e passariam a ocupar espaços que tradicionalmente não são a elas relegados. Assim, essas pessoas se tornariam membros plenos de um estrato social dominante.

A definição de subalterno de Spivak compreende as camadas mais baixas da sociedade, compondo um grupo excluído da representação política, mercadológica e legal, sustentando a ideia de que a situação de marginalidade e exclusão do subalterno é duplamente imposta ao gênero feminino, uma vez que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15).

Da mesma forma podemos pensar nos componentes das comunidades que rompem com os padrões de sexualidade impostos e normatizados pela elite social e religiosa. Voltando para o foco deste estudo, percebemos que o escritor-homossexual-assumido, Luís Capucho, busca meios para expressar o que sente, tratando de dar visibilidade para uma camada subalternizada da sociedade, rompendo com hierarquias de poder.

A ideologia que interdita os homossexuais impede que eles ocupem determinados espaços e posições na sociedade, fazendo com que suas vozes sejam emudecidas. Isso não quer dizer que eles não tenham nada a dizer, mas, por ser interdita, são silenciados e não conseguem atingir o público. A esse respeito, Orlandi (2011, p. 107) assevera que “não há coincidência entre não dizer e não saber”.

A supressão da voz da comunidade homossexual faz com que ela não consiga expressar seus sentimentos e percepções do mundo, passando a ser parte da paisagem, admirada como ser coisificado e colocados à margem da sociedade. De acordo com Orlandi (2011, p. 30), todo ser humano “está irredielmente constituído pela sua relação com o simbólico” e, sendo assim, sentenciado a significar.

Por esse viés, devemos trabalhar uma produção literária não somente nos seus aspectos visíveis e explícitos, mas também pelos elementos expressivo e significativo do processo de escrita, muitas vezes implícitos no texto. Ao estudar a obra de Capucho percebemos o silenciamento imposto aos homossexuais por parte da sociedade hegemônica.

É preciso dizer que o silenciamento das camadas marginalizadas se configura como uma violenta forma de dominação hegemônica, porém, ao mesmo tempo, não pode se restringir a essa posição, visto que impõe um exercício de reposicionamento desses sujeitos na sociedade. Ademais, ao não falar explicitamente o que se sente, esses significados surgem pelos vácuos do discurso, tornando-se fortemente expressivos. Diante disso, o silêncio dessas pessoas também se configura como uma forma efetiva de resistência.

Podemos concluir que tanto a proibição imposta aos homossexuais assumidos de falarem e viverem a plena sexualidade quanto a produção de Capucho se configuram como atos de extrema resistência. A primeira porque aclara a violência e dominação de uma camada específica da sociedade e a segunda porque representa uma parcela da comunidade homossexual que vive plenamente a sexualidade.

Ao produzir uma obra inteiramente despudorada, Capucho toma para si a voz de todo um coletivo, pois se opõe às camadas que detêm algum privilégio na sociedade, ao cânone literário e ao cristianismo. É, como surge no prólogo de sua obra, “a voz do Outro berrando no pé do nosso ouvido” (CAPUCHO, 1999, p. 10). Uma voz que clama por atenção e espaço. Ao apresentar uma sucessão de olhares: para si, para o outro, para a sociedade em geral, para o movimento gay, o autor faz pensar sobre a invisibilidade imposta aos seus por meio de uma obra que nasce como resistência.

#### 4.

Pela literatura podemos analisar o mundo e suas diferentes comunidades. Também por meio dela conseguimos depreender posições ideológicas que permeiam a sociedade, visto que ela é comumente atravessada por ideologias dominantes. Ao trabalhar aqui com a obra publicada por Luís Capucho, entramos em contato com uma voz autorizada a falar sobre um assunto que o atinge de forma particular, expressando, dessa forma, uma visão de mundo própria e que é compartilhada por um coletivo.

Cinema Orly pode ser colocado no interior do gênero escrita de si, pois se trata de um depoimento importante sobre a sexualidade masculina. Ademais, apresenta as memórias de um narrador, homossexual assumido, que se insere na sociedade por meio de sua obra que se configura como um grito resistente em meio ao preconceito incrustado no meio em que vive.

Através desse produto das memórias subjetivas e fragmentadas, conhecemos o cotidiano ordinário de um sujeito colocado à margem da sociedade por ser diferente, fugir às normas impostas pela classe hegemônica e pelo padrão desenhado pelas instituições religiosas dominantes. Uma voz que clama para ser ouvida. Um ser humano que precisa buscar ambientes específicos para praticar o afeto e a sexualidade.

O ambiente do cinema pode ser considerado impróprio para a maioria dos seres humanos, visto que a higiene é precária e os riscos à saúde são evidentes. Porém, para os seus frequentadores o lugar é elevado ao patamar eclesiástico, porque o deus desejado por eles é a liberdade, poder viver segundo suas próprias verdades e exteriorizar seus desejos.

Entre os fiéis do (templo) Orly estavam pessoas de todos os tipos e para todos os gostos. Todos eles buscavam encontrar parceiros para se apegarem, emocionalmente ou sexualmente, porque fora daquele universo o mundo era cruel para com os diferentes. A marginalização obrigava essas pessoas a partirem para lugares escusos, mas, ao mesmo tempo, promovia a liberdade que fora dos seus muros era proibida.

Essas proibições impostas aos homossexuais inspiram Capucho a produzir uma obra na qual trabalha com temas antipoéticos, tratados de forma crua e por meio de linguagem que rompe com os padrões impostos pelo cânone, porque o que está sendo contado não carece de melindres nem de excesso de subjetividade. Muito pelo contrário, entende que a literatura precisa da realidade social para existir, precisa ser consciente das dores humanas e históricas de uma comunidade marginalizada.

Cinema Orly aparece como produto literário de vários níveis de resistência, porque expõe o submundo em que vivem os homossexuais e discute que, mesmo com os preconceitos, essas pessoas continuam existindo e vivendo a sexualidade. Ademais, evidencia o silenciamento imposto a eles pelas classes hegemônicas, aspecto importante para entendermos o universo de marginalização em que estão os gays.

Ao produzir uma obra inteiramente despuddorada, Capucho toma para si a voz de todo um coletivo, pois se opõe às camadas que detêm algum privilégio na sociedade, ao cânone literário e ao cristianismo. É a voz do outro marginalizado que clama por atenção e espaço. Ao apresentar uma sucessão de olhares: para si, para o outro, para a sociedade em geral, para o movimento gay, o autor faz pensar sobre a invisibilidade imposta aos seus por meio de uma obra que nasce como resistência.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1974.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**Artigo recebido em fevereiro de 2019.**

**Artigo aceito em abril de 2019.**