



## Constelações de cumplicidades sinuosas entre mães e filhos gays<sup>[1]</sup>

*Constellations of sinuous complicity between mothers and gay sons*

### DIEISON MARCONI

Professor e pesquisador em regime de Pós-Doutorado no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Durante o curso de Doutorado, realizou um período sanduíche na Universidade Complutense de Madrid (UCM). Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM-UFSM) e bacharel em Comunicação Social pela UFSM. Possui, ainda, um pós-doutorado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Atua no campo do cinema e audiovisual, arte moderna e contemporânea, comunicação e artes visuais, comunicação e experiência estética -, sempre em conexão inter/transdisciplinar com os estudos queer, de gênero e de sexualidade.

### RESUMO:

O ensaio conecta a memória pessoal e cultural do próprio autor a uma constelação de artistas gays que abordaram de modo autobiográfico os vínculos afetivos entre filhos homossexuais e suas mães. Trata-se de uma associação transnacional e trans-histórica entre literatura, cinema e artes plásticas a partir da obra de Abdellah Taïa, Édouard Louis, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar, Caio Fernando Abreu, Xavier Dolan, Pedro Lemebel, Farnese de Andrade, Paulo Gustavo e Rainer Werner Fassbinder. Com isso, o ensaio passeia por cumplicidades sinuosas entre mães e filhos gays, esse vínculo em que tanto a designação de gênero da maternidade quanto a aparição da homossexualidade operam como corte e firmamento. Não se trata de extrair uma compreensão homogênea e psicologizante desses vínculos, mas de refletir, a partir da memória pessoal e cultural figurada nas artes, assim como a partir do gesto de narrar, a história social incorporada e subjetivada de ser mãe e de ser filho homossexual em processos de vinculação.

**Palavras-chave:** Maternidade; Homossexualidade; Cumplicidade sinuosa.

### ABSTRACT:

*The essay connects the author's own personal memory to a constellation of gay artists who have autobiographically addressed the affective bonds between homosexual sons and their mothers. It is a transnational and transhistorical association between literature, cinema and the visual arts, based on the work of Abdellah Taïa, Édouard Louis, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar, Caio Fernando Abreu, Xavier Dolan, Pedro Lemebel, Farnese de Andrade, Paulo Gustavo and Rainer Werner Fassbinder. With this, the essay goes through the sinuous complicities between mothers and gay sons, this bond in which both the gender designation of motherhood and the appearance of homosexuality operate as a trimming and firmament. It is not a question of extracting a homogeneous and psychologizing understanding of these bonds, but of reflecting, from the personal and cultural memory represented in the arts, as well as from the gesture of narrating, the incorporated and subjectivized social history of being a mother and being a homosexual son in the process of bonding*

**Keywords:** *Maternity; Homosexuality; Sinuous complicities.*

Há alguns anos, em uma das frequentes conversas por telefone com minha mãe, ela me confessou que seu sonho era conhecer o mar. Naquele momento, pensei na distância oceânica que havia se estabelecido entre nós. Não apenas a distância geográfica em si, pois, de fato, naquele momento eu estava vivendo em outro continente e isso significava, ao menos em minha incauta reflexão, uma mobilidade social e econômica que minha mãe não havia alcançado. Na época, também me perguntei em qual estado estaria o nosso vínculo afetivo depois de tantos anos de afastamento físico que também significou, pelo menos de minha parte, um afastamento emocional que eu insisti em cultivar para me dissociar o máximo possível do meu lugar de origem e me inventar como sujeito e como bicha.

Eu queria conquistar minha autonomia. E tal desejo parece ter uma longa espessura temporal, tendo em vista, como minha mãe mesmo costumava dizer durante minha pré-adolescência, que eu era um "mini adulto responsável": não dava trabalho aos meus pais, tirava boas notas nas atividades escolares, era uma criança responsável e autônoma. Mal sabia ela que, naquela época, um pensamento severo e pré-reflexivo era muito recorrente em minha mente: "preciso ser um bom filho e um bom aluno na escola porque eu já causei muita decepção sendo desse jeito [bicha]". Porém, nestes últimos meses tenho organizado uma visita da minha mãe ao Rio de Janeiro, onde atualmente moro. Ou seria mais preciso dizer onde moro interinamente? Abro a minha casa para minha mãe e é do seu sonho de conhecer o mar do qual lembro quase todos os dias. A imagino com os pés mergulhados na areia da Praia do Leme e me pergunto qual será sua reação diante da imensidão de tanta água, de tanto horizonte, de tanto porvir.

Durante a minha infância e adolescência vivida no interior do Rio Grande do Sul, minha família nunca tirou férias para viajar. Nunca visitamos o litoral do estado ou o litoral vizinho de Santa Catarina. Éramos muito pobres para essas atividades de lazer e nossas poucas viagens em família incluíam viagens até Ametista do Sul, um pequeno município próximo da nossa cidade, Vicente Dutra, em que moravam duas tias-avós de minha mãe. Hoje penso que não apenas não tínhamos dinheiro para passar as férias no litoral como também possuíamos uma consciência muito fixa e austera de que tirar férias no litoral simplesmente não era uma possibilidade.

Essa consciência austera me remete ao argumento do sociólogo Didier Eribon (2020), pois, para ele, muitos sujeitos pertencentes às classes populares e interioranas, inclusive a família do próprio Eribon, possuem determinada dificuldade de inventar outros roteiros de vida não apenas em função das óbvias contingências materiais e financeiras, mas muito em função da hereditariedade dessas contingências materiais que constroem um modo de pensar e um estado subjetivo austero e limitado.

Por exemplo, meu pai e minha mãe não se perguntavam se seria possível viajar ao litoral, apenas não era possível porque seus próprios pais nunca haviam os levado para passar as

férias à beira-mar. O pensamento era semelhante a respeito dos estudos: meu pai e minha mãe pouco se perguntavam a respeito da possibilidade de meu irmão, minha irmã e eu irmos para a universidade, apenas não era possível porque eles próprios não foram, seus pais não foram, seus avós também não foram e assim regressivamente e progressivamente. Talvez, em suas mentes, minha herança também fosse essa. Ou, pelo menos, foi essa até eu expressar o desejo de que eu queria continuar estudando e, desse modo, colocar um ponto de interrogação nessa hereditariedade de classe.

O fato é que eu mesmo só fui conhecer o mar em 2006, com 13 ou 14 anos de idade, quando viajei com minha turma do oitavo ano do ensino fundamental para a cidade de Cidreira. Não tivemos muita sorte, pois foram dias escuros, gelados e chuvosos em uma praia de areia escura, a mesma paisagem quase fúnebre de boa parte do litoral gaúcho e dos países vizinhos como Uruguai e Argentina durante o inverno. A maioria dos meus colegas e de suas famílias compartilhavam da mesma experiência que eu e minha família: nunca haviam visto o mar, nunca haviam colocado seus pés na areia quente.

Vivíamos todos incrustados dentro de uma pequena cidade no interior do RS e o fluido mais próximo de água corrente era o do Rio Uruguai. Depois, já na universidade, e com mais oportunidades, cheguei a conhecer o mar em Recife, em João Pessoa, em Florianópolis, no Rio de Janeiro, até atravessar o oceano Atlântico e conhecer as praias de Barcelona, Valência, Lisboa, etc. Uma distância quase oceânica passou a se estabelecer entre eu e minha mãe. Eu conheci alguns mares e experimentei, ainda que contingenciado pela vulnerabilidade e precariedade econômica, uma experiência cosmopolita, ao passo que ela ficou presa, incrustada naquela cidade verde e cinza do interior do Rio Grande do Sul.

Se há uma hereditariedade social e econômica que constituem a materialidade e a subjetividade das classes populares, minha mãe também efetivou seu roteiro de vida atrelado às expectativas de gênero: nascida na década 1970 em uma pequena cidade do Sul, casou bastante jovem, teve filhos ainda muito jovem, teve um único marido, quase nunca saiu de Vicente Dutra, enfrentou duplas jornadas de trabalho como faxineira, às vezes babá, às vezes cuidadora de idosos, além de cuidar dos filhos e do marido. Não estudou, na verdade, assim como meu pai, sequer terminou o ensino fundamental.

Certa vez, quando meu pai já trabalhava havia um longo período de anos em uma fábrica de tijolos, seu chefe tentou convencê-lo de que eu, então com 13 ou 14 anos, já poderia estar trabalhando ali, onde meu irmão, então com 18 anos, também já trabalhava. O chefe do meu pai conseguiu convencê-lo dessa necessidade, obviamente pela autoridade do cargo que exercia, mas também pelo fato de que meu pai, que nunca teve outra oportunidade na vida, acreditava ser bastante razoável que eu seguisse o curso “natural” das coisas e deixasse a escola para trabalhar.

Neste ponto, novamente me recorro do relato social e pessoal de Didier Eribon em *Retorno a Reims* (2020), onde o atual professor e pesquisador se reconecta com seu passado de um jovem gay, filho de operários, e reflete sobre como o seu desejo e as suas possibilidades de estudar não se encontravam dentro das disposições universalmente distribuídas, mas, ao contrário, elas estavam estreitamente correlacionadas com as condições sociais e ao meio qual pertencia. Assim, enquanto nas classes populares muitas vezes a proximidade com os estudos, a arte e a vida intelectual é ceifada por uma reprodução social da pobreza e o *habitus* de classe, para usar a preciosa expressão de Pierre Bourdieu (2007), o mesmo se pode dizer das camadas mais ricas, brancas e intelectualizadas, em que o *habitus* de classe algumas vezes incorpora o estudo e a vida intelectual como mais uma distinção constitutiva daqueles que pertencem às “classes inferiores”.

Só não deixei de estudar para trabalhar porque eu e minha mãe tínhamos uma cumplicidade e ela se opôs à situação: “não, ele vai continuar estudando e não vai trabalhar” -, disse ela ao meu pai. Nunca perguntei para minha mãe o porquê dela rapidamente se opor, mas, talvez, para ela fosse claro que aquele garoto introvertido, franzino e afeminado, motivo de chacota na escola e na rua, que vivia refugiado em livros, não teria a menor condição de “pegar no pesado”. A ideia de ter que trabalhar de fato me parecia horrível. Não apenas porque eu gostava de estudar e tinha medo que minha vida escolar fosse prejudicada, mas também porque eu tinha verdadeira aversão ao ambiente masculino, e possivelmente homofóbico, no qual eu sabia que meu pai trabalhava.

Havia apenas homens naquela fábrica de tijolos, isto é, tratava-se de um espaço social do qual eu buscava me afastar não apenas por inconscientemente recusar um destino ou um *habitus* de classe, mas também por uma distinção marcada pela sexualidade que se mostrava a todo momento em que eu era forçado a conviver com garotos da minha idade ou com homens adultos. Isso explica, também, o motivo pelo qual meu pai, embora hoje demonstre muita alegria pela trajetória de estudo que desenvolvi, naquela época expressava um discreto incomodo com meu gosto por tarefas que julgava femininas ou delicadas, incluindo meu interesse pelos estudos e a ajuda que prestava à minha mãe nos afazeres domésticos.

Enquanto meu pai, meu irmão e todos os jovens rapazes que trabalhavam na fábrica de tijolos reiteraram um roteiro de classe e de gênero ao sair da escola ainda na tenra idade para realizar trabalhos culturalmente prescritos como atividades laborais masculinas (trabalhos manuais que exigiam muita força física), foram muitas as colegas garotas que, também na adolescência, evadiram da escola para, nesse caso, cumprirem o roteiros de mães e donas de casa, ou enfrentar jornadas duplas de trabalho para equacionar a atividade materna com algum trabalho como faxineira ou babá.

Ao escrever isso, não estou relatando um espaço temporal longínquo, mas sim a realidade de uma pequena cidade do interior gaúcho entre os anos 2000 e 2010. Foi neste contexto de papéis

sociais estratificados que ao recusar um destino de classe também recusei um papel de gênero. E minha mãe me auxiliou nessa recusa, mesmo não tendo uma consciência exatamente nítida de tudo isso. Ao não permitir que eu fosse levado contra a minha vontade para trabalhar para o chefe do meu pai, minha mãe desejou algo diferente para mim. Sonhou outra coisa comigo.

Nessa mesma época, ela trabalhava como faxineira para a esposa do chefe do meu pai. Assim, durante aqueles dias em que os adultos negociavam o meu roteiro de vida sem que eu fosse consultado sobre o que eu queria para mim mesmo, minha mãe escutou sua patroa dizer em tom indignado: “onde já se viu um filho de pobre estudar!? Filho de pobre tem que trabalhar!” Tais palavras, tão presunçosas nos sentidos que codifica, me foram narradas pela minha mãe assim que ela chegou em casa. Todavia, como já expus, havia uma verdade nesta expressão.

A realidade é que a maior parte dos meus colegas da escola, todos oriundos de famílias tão pobres quanto a minha, ou ainda mais pobres que a minha, abandonaram a escola em algum ponto do ensino fundamental ou do ensino médio para trabalhar. Então, fazendo jus às palavras da chefe de minha mãe, pouco se via os pobres estudarem. Se o regime policial, para Jacques Rancière (2018), diz respeito a uma forma ou regra sob a qual determinados sujeitos podem “aparecer” no campo social, isto é, aquilo que faz a designação das condições de aparecibilidade, pessoas pobres são aquelas que ainda costumam aparecer e serem vistas apenas desenvolvendo especificidades laborais destinadas pela própria reprodução social da pobreza. Afinal, como habitar o sensível do tempo de outra maneira e aparecer de outro jeito que não aqueles já indexados pelos regimes policialescos das aparições e das ocupações?

Não esqueço desse dia em que minha mãe me narrou as palavras ditas pela sua chefe, até porque, anos depois, quando eu cursava o doutorado em Porto Alegre, minha mãe me contou que esta mesma mulher lhe perguntou: “você acredita mesmo que seu filho está estudando? Será que ele não está lá só para fazer outras coisas!?” Minha mãe havia ficado tão indignada com esta especulação que me pediu, por videochamada, que eu enviasse meus diplomas para que ela os publicasse nas redes sociais. Recusei, afinal, naquela época eu já havia entendido que eu não devia explicações a ninguém mais.

Porém, se por um lado deve-se reconhecer o pensamento ardiloso por trás da interpelação que minha mãe sofreu, afinal, o que esta mulher gostaria de dizer é simples (“seu filho não está fazendo um doutorado na capital, ele está lá para dar o cu longe de vocês”), também é importante reconhecer que foi a minha sexualidade que me arrastou para fora daquele ambiente interiorano, para fora daquele campo que fazia com que eu me envergonhasse de mim mesmo. Como expõe Eve Sedgwick em *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity* (2002), a vergonha é uma energia transformadora e ela de fato me impeliu para fora de Vicente Dutra. Eu queria sair de lá para me inventar como homossexual, ou com bicha, e foi isso que eu fiz.

Essas memórias me conectam a tantas outras: quando criança, minha mãe não me dizia não brinque com bonecas, coisa que eu amava fazer ainda na pré-adolescência. Num misto de receio e permissão, ela dizia: “pode brincar de boneca com sua irmã, mas brinque escondido porque as outras crianças e os vizinhos vão comentar”. Também foi ela que me deixou, entre os seis e oito anos de idade, cultivar um longo cabelo preto e liso. Isso porque eu dizia, e lembro muito bem de falar isso em voz alta para os adultos, que eu queria ter um “cabelo de menina”.

Alguns anos depois, recordo que a cada semana em que eu ia até a biblioteca pública retirar livros para ler, eu também retirava livros para ela, especialmente livros de literatura infantojuvenil, especialmente os livros da Série Vaga-lume, que ela lia antes de dormir. A Série Vaga-Lume foi uma coleção de livros brasileiros lançada na década de 1970, pela Editora Ática, mas que se atualizou por tantas décadas que eu, nos anos 2000, lia em conjunto com minha mãe. Naquela época, às vezes eu olhava minha mãe lendo pela porta entreaberta do seu quarto e era tomado por uma sensação incandescente de que havia alguma amizade, ou alguma cúmplice, entre nós. Alguns anos mais tarde, acho que esse sentimento se confirmou quando vi sua figura enfurecida dentro de um supermercado. Um rapaz olhou para mim, riu, fez piadas homofóbicas e eu ignorei de tão habituado que estava. Mas foi aí, então, que a vi segurar com força um cesto de compras e ir em direção ao rapaz, com o braço em riste, para acertá-lo com o cesto. O garoto tratou rapidamente de correr para fora do supermercado.

A memória que tenho da fúria da minha mãe naquele momento me remete à uma série de crônicas de Pedro Lemebel. Não apenas aquelas em que ele descreve as mulheres das classes populares que exercem a função da maternidade como figuras que possuem as “mãos rachadas de cloro, envelhecidas de limpeza” (2023, p. 43), mas, também, a iconografia de uma “mamãe pistola”, forte e ligeira diante dos desafios que se colocam no caminho, inclusive diante da homofobia que a interpela vetorizada pela presença do filho ou filha homossexual.

Como foi habitual em sua escrita, ao falar de sua própria mãe, as palavras de Lemebel também são carregadas de barroquismo. Não aquele barroco suntuoso de metáforas e de toda a sorte de figuras retóricas da alta cultura. O barroquismo de Lemebel é uma tendência inata da expressão popular, como argumenta Ignacio Echevarría (2023), assim, ao falar da sua mãe, o artista e cronista boliviano constrói uma imagem vigorosa porque se engaja, por meio da literatura, no projeto de atribuição de dignidade à essa mulher e mãe e menos interessado em romantizar ou mitificar o exercício da maternagem feito por mulheres empobrecidas.

Um exercício semelhante também é feito pelo escritor francês Édouard Louis em seu livro *Lutas e metamorfoses de uma mulher* (2023). Aqui, Louis não apenas reconstrói as lutas de sua mãe para escapar da violência da pobreza e do marido agressivo circunscritas em um conservador vilarejo francês, como também descreve a recuperação do vínculo afetivo de um filho gay e sua

mãe, iluminando escombros de memórias de duas histórias sociais conectadas e marcadas por conflitos e cumplicidade amorosa. Não tão distante destas propostas autobiográficas, também está a contundente literatura do marroquino Abdellah Taïa, especialmente em duas obras. Primeiro, em *Aquele que é digno de ser amado* (2018). Neste, Taïa escreve uma carta à sua mãe morta, onde diz:

“Sou homossexual. Você me pôs no mundo homossexual, e renunciou a mim. A culpa é toda sua. É inteiramente sua. Essa infelicidade é interminável. Esses mal-entendidos permanentes. Esse sentimento de que não posso existir de verdade em lugar nenhum. No entanto, aqui estou, quarenta anos, entre dois países, França e Marrocos, sem referência fixa, sem amor seguro, sem história legítima que seja minha e de mais ninguém. Estou perdido, desde a partida, no seu ventre, na França mais do que em qualquer outro lugar (TAÏA, 2018, p. 25)

Exilado e sozinho, emancipado para poder viver sua sexualidade longe do Marrocos e ao mesmo tempo convivendo com diferentes formas de submissão cultural na França, as palavras de Abdellah Taïa são duras, talvez cruéis, mas também é por meio da literatura que o filho gay reinventa a relação com sua mãe sem, inclusive, impedir que esta lhe escreva uma carta resposta. Em *Viver à sua luz* (2023), Malika, a mãe, escreve uma carta ao seu filho. Malika fala através da literatura do filho homossexual e nos dá, então, um panorama da difícil vida de uma mulher marroquina empobrecida, envolta em suas batalhas de gênero e de classe que lhe fizeram não enxergar o próprio filho, deixando-o totalmente à deriva. Abdellah Taïa concede, por meio da literatura, um perdão póstumo à sua mãe.

Ao ler os livros de Taïa pela primeira vez, me ocorreu de perguntar a mim mesmo se eu deveria perdoar minha mãe ainda em vida e por qual motivo. Se a conexão e cumplicidade com minha mãe foi verdadeira, como acredito que tenha sido, também são verdadeiras as várias formas de censura que ela me impôs durante a adolescência, desde censurar meus trejeitos “*porque o filho quebra a munheca*”, como diz Lemebel (2023), até minha voz e meu jeito de caminhar: “*por que você é assim?*”, interpela a mãe de Edouard Louis (2018) antes dele sair para a escola, em mais um dia em que ele levaria uma surra dos garotos homofóbicos que o assediavam. As formas de censura impostas pela minha mãe ainda estão presentes em mim e eu estaria mentindo se hoje, vez em quando, eu não fosse tomado de assalto por alguma mágoa. E se digo isso é porque naqueles momentos em que fui agredido ou censurado, a cumplicidade que por várias vezes eu acreditei que tivéssemos se esfacelava no chão em vários pedacinhos.

Se cabe ao adulto que sou entender que pais e mães de filhos homossexuais e transexuais também são enredados pela homofobia e pela transfobia e nem sempre estarão aptos a responder com letramento a esses constrangimentos e violências, seria inverossímil exigir da criança que fui uma compreensão mais complexa da situação como um todo. Na verdade, a compreensão mais nítida que eu tinha naquela época era a de que eu queria me afastar daquela cidade e daquelas

pessoas. Eu queria ir embora. Foi o que eu fiz aos 17 anos de idade. Não apenas em função da entrada na universidade, mas para encontrar a sensação de pertencimento que eu não tinha e para criar famílias de substituição, um processo longo e doloroso que, como expõe Didier Eribon (2008), nunca está terminado.

Uma mãe e um filho gay são duas histórias sociais incorporadas e subjetivadas que se conectam e se desconectam na medida em que cada um tenta lidar com suas faltas. Quando saí da minha cidade natal e cultivei meu projeto de me dissociar daquele espaço social e mental, minha mãe se deparou com sua própria falta a ponto de não resistir. Com o passar dos anos entendi, já que meu irmão e irmã também haviam saído de casa, que o seu ninho materno havia ficado vazio. A partir daí, passei a me perguntar: o que acontece com uma mulher que passou a maior parte de sua vida exercendo, e colocando como função principal de sua vida, a maternidade? O sentido da vida para minha mãe parecia ter se instalado unicamente nesta função e quando se viu sozinha com meu pai, destituída da função de cuidar, algo quebrou dentro dela.

Já destituída da função que “escolheu” para si, certa vez ela me disse: “nunca imaginei que vocês iriam embora. Para mim, vocês ficariam sempre aqui, morando perto de mim”. Minha vontade de procurar por um lugar, minha necessidade de me inventar longe da minha família de berço, significou, ao menos em parte, o adoecimento de minha mãe? O horizonte estreito de sua vida me assusta até hoje, pois eu, como aquele personagem de Caio Fernando Abreu no livro *Ovelhas Negras* (2018), não queria mais sentir medo, culpa, vergonha. Eu queria muito, eu queria mais, eu queria tudo. Por isso fui embora e por isso me pergunto se um dia minha mãe também desejou algo diferente antes do casamento e dos filhos.

Será que teria havido a chama de algum impulso forte o suficiente que poderia colocá-la em movimento como foi, para mim, o impulso incontornável do estigma da homossexualidade? Desde quando ela sonha em viajar e conhecer o mar? Por mais que eu tenha escutado minha mãe dizer, por várias vezes, que criava seus filhos para o mundo, esta frase em sua boca soava como uma frase de efeito escutada em alguma telenovela ou lida em algum livro de autoajuda. Nunca foi uma expressão condizente com seu estado de espírito. Ela se sentia abandonada.

Em 2015, quando suas três crianças já traçavam seus caminhos por outras vias da vida adulta, sua mãe, minha avó, faleceu de maneira abrupta. Numa perspectiva que só o tempo pôde oferecer, entendo que naquele momento uma mãe que estava com seu ninho vazio, agora era a filha que perdia sua própria mãe. Depois que eu, minha irmã e meu irmão saímos de casa, a função de cuidar havia se transferido toda para minha vó. Com a morte desta, era mais uma rachadura que se formava em uma estrutura já cambaleante.

Porém, cambaleante talvez estivesse ela desde criança, quando perdeu seu pai aos 13 anos para um infarto fulminante. Do pai que ela sempre me contou histórias e do qual cresci ouvindo que

ela sentia muita saudade, aparentemente restou um luto que não foi devidamente elaborado em função, dentre outros fatores, das contingências de classe e de falta de conhecimento de minha avó, que ao perder seu marido, talvez não tenha conseguido ajudar a filha à deriva do luto.

Sozinha. Sem pai, nem mãe, sem filhos. Deposta dos elos que mais deram sentido à sua vida. O que acontece, pergunto quase assombrado, com uma mulher que se vê sem seus filhos, sua mãe e seu pai, destituída das principais posições que ocupou durante a maior parte da sua vida? Talvez, se naquela época, minha mãe já estivesse sentada em uma poltrona de qualquer consultório, o discurso psicanalítico lhe diria que ela não estava conseguindo realizar um enfrentamento positivo da fase pós-parental e que essa dificuldade estava lhe acarretando sérios agravos psicopatológicos.

Em 2019, no dia em que minha mãe tentou suicídio, caía uma chuva fina em Porto Alegre. Sob a pressão leve da chuva fina, mas de percepção pesada sobre o corpo, peguei meu guarda-chuva e fui até a casa de um amigo por não querer ficar sozinho depois de receber a notícia. Isso antecipou minha viagem anual para Vicente Dutra e trouxe a difícil experiência de acompanhar sua recuperação, por cerca de quinze dias, dentro de um hospital público no interior do Rio Grande do Sul. Dias terrivelmente difíceis não apenas por conta da situação extremamente delicada da saúde mental de minha mãe, mas também pela minha própria saúde mental e o reencontro com um espaço social e mental que haviam me causado intenso sofrimento.

Quando a encontrei na cama do hospital, havia mais morte do que vida. Mentalmente e fisicamente debilitada, me espantava olhar para seu rosto e notar que seus olhos pareciam duas frestas escuras através das quais seria possível encontrar apenas um ínfimo detrito de vida. Na verdade, eu não sei se a reconhecia. Por vezes me perguntava se aquela era, de fato, a mulher cheia de aparente vitalidade com a qual eu tinha convivido diariamente até os meus 17 anos de idade. Tal como Simone de Beauvoir em *Uma morte muito suave* (1884), livro em que a escritora narra as últimas semanas de vida de sua mãe acamada em um hospital por conta de um câncer, me dei conta que a tentativa de suicídio de minha mãe a havia arrancado de vez de uma moldura, de um papel, de uma imagem fixa na qual estava instalada. “Reconhecia minha mãe nessa mulher acamada”, diz Beauvoir, “mas não reconhecia a piedade nem a espécie de confusão mental que ela me suscitava (Beauvoir, 1989, p.21).

A confusão mental que minha mãe me suscitou naqueles dias em que acompanhei de perto sua recuperação persistiu por muitos meses após o ocorrido. Porém, foi exatamente naquela interminável quinzena de agosto que nossos papéis se confundiram, ou se inverteram. Se um dia foi ela quem me deu banho e segurou minhas mãos enquanto eu dava os primeiros passos infantis, naquele agosto era eu que a ajudava a se banhar, a trocar de roupa, a ganhar força nas pernas e nos braços, a ganhar vigor e mobilidade para voltar a caminhar.

Roland Barthes, em *Diário de luto* (2011), descreve uma experiência semelhante. No que chama de uma “confusão de estatuto”, após cuidar de sua mãe (Henriette Barthes), acamada aos 84 anos de idade, o autor escreve: “durante meses, eu fui sua mãe” (2011, p. 54). Barthes cuidou de Henriette até os últimos dias de vida desta e durante seu processo de luto, do qual nasceu seu diário póstumo, ele também diz: “é como se eu tivesse perdido a minha filha” (2011, p.54). É curioso que Barthes prefira dizer que tornou-se mãe de sua mãe, e não pai de sua mãe, colocando em “desacordo” a função maternal que acreditou exercer naquele momento com o gênero que lhe foi atribuído.

Durante toda a sua vida, Barthes corporificou o arquétipo do homem gay solteiro que nunca afastou-se de sua mãe, visto que desde a morte do pai e do marido durante a Segunda Guerra Mundial, Roland e Henriette Barthes uniram-se em uma relação amorosa que *Diário de luto* deseja expor na forma de um direito público. Um direito público à relação amorosa que o próprio luto implica. Já em outra publicação póstuma, intitulada *Incidentes* (2004), Barthes é o homossexual que narra seus encontros furtivos com jovens rapazes na França e no Marrocos. Se em *Incidentes* temos acesso unicamente aos encontros sexuais e afetivos do homossexual, em *Diário de Luto* nos deparamos com a imagem do filho dilacerado pela morte da mãe ocorrida em 1977. Desse modo, os textos parecem manter separados, o máximo possível, os termos do homossexual e os termos do filho.

Produzido entre outubro de 1977 e setembro de 1979, *Diário de Luto* foi escrito em fichas de folhas de papel A4 cortadas em quatro pedaços. Nas 330 fichas que tornaram-se livro após a morte de Barthes, dia a dia, o ensaísta francês registrou as suas impressões, emoções e sentimentos de forma fragmentada, face à morte de sua mãe. Durante aqueles dias em que minha mãe estava acamada, além do acompanhamento psicológico que o próprio hospital me ofereceu, eu também costumava escrever nos momentos em que ela pegava no sono. Exceto pela presença do meu pai que nos visitava, e que sempre chegava com os olhos assustados, como quem não se habitua ao revés, eu não tinha com quem conversar. Por isso, escrevia. Escrevia frases, estrofes, fragmentos esparsos que não precisavam ser lidos por ninguém, mas que me confortaram. Escrevia porque foi preciso narrar, porque foi preciso representar a mim mesmo aquilo que estava nos sucedendo, para seguir em frente com alguma certeza, mesmo que débil, de que haveria vida.

Reverendo algumas dessas anotações feitas em meu celular, recordei que em certa noite, minha mãe acordou de um sono profundo me perguntando quem era a criança que estava chorando. Eu não havia escutado nada. Respondi que não havia criança alguma naquele pequeno hospital público do interior. Talvez tenha sido só um sonho, onde a criança talvez fosse ela mesma, uma criança carente de mãe e de pai, uma mãe carente de filhos, ela que naquele mesmo dia havia me dito que seu maior

medo era ser abandonada. Durante aqueles dias, para cuidá-la, acho que coloquei um tampão na minha raiva e na minha própria desolação e sensação de abandono. Afinal, foi ela que havia tentado tirar a própria vida e, caso o ato tivesse obtido êxito, ela teria me deixado sem mãe. Mas não fui eu o primeiro a abandoná-la? Não era exatamente isso que ela estava me dizendo quase todos os dias naquela cama de hospital: “você também me abandonou”?

Em *Eu matei minha mãe* (2009), Xavier Dolan inaugura uma filmografia quase obcecada pela figuração das relações entre mães e filhos gays. Porém, é neste seu primeiro longa-metragem que o diretor canadense, na pele autobiográfica do personagem Hubert, imagina sua mãe morta em um caixão. No filme de estreia de Dolan, a imagem da mãe morta trata-se mais de uma metáfora para o adolescente que quer se dissociar da figura materna, tendo em vista, entre outros fatores, que sua orientação sexual não colabora para a harmonia da relação de mãe e filho. Porém, se um dia eu mesmo insisti em uma dissociação semelhante ao do personagem Hubert, e cultivei certo afastamento, tal como uma metáfora matricida, foi o momento de me deparar com a possibilidade da morte literal de minha mãe que me colocou em um circuito de retorno. Não por culpa, talvez nem tanto por piedade. Mas por uma ética amorosa do cuidado, porque naquele momento não achei justo que aquela mulher fosse levada pela violência precoce e indevida da morte.

Em *Linda*, uma história horrível, conto de Caio Fernando Abreu (2018), o filho homossexual retorna à casa da mãe para buscar alguma forma de reconciliação antes que ele mesmo parta em função de sua infecção por HIV, uma infecção fatal na época em que o livro foi publicado pela primeira vez. Porém, terminamos a leitura do conto sem saber de fato o que aconteceu. A conversa parece ter ficado para o dia seguinte, o qual não foi narrado. O gesto de narrar a relação de mães e filhos, ou mesmo narrar uma forma de reconciliação e reconhecimento de cumplicidade, mesmo quando não teleológica, é um aspecto comum em uma série de obras de artistas gays que exploraram, de maneira autobiográfica, as relações complexas, doloridas, amorosas, que têm ou tiveram com suas mães.

Alguns meses antes desses fatos que narro, por exemplo, assisti ao recém lançado *Dolor Y Gloria*, de Pedro Almodóvar. Se em *Tudo sobre mi madre* (1999) é a mãe que perde seu filho em um acidente e que depois viaja para resgatar a função da maternidade por meio de um orfão, em *Dolor Y Gloria* é o filho homossexual, Salvador, que narra o evento traumático da morte de sua mãe como algo que ele ainda não se sentia capaz de superar. Assim como minha mãe, Jacinta, a mãe de Salvador, lutou para que o filho estudasse e encontrasse uma saída para o destino empobrecido que a vida havia lhe designado. Porém, depois de adulto, a relação entre Salvador e Jacinta é conflituosa, quase fraturada pela incompreensão mútua: “*Eu te ofendo ao ser quem eu sou?*”, pergunta o filho para a mãe. Ao final do longa-metragem, entre outros escombros do

passado agora iluminados, Salvador reconcilia-se com a perda da mãe e com a ideia de que, por ser quem é, nunca poderia ter agradado a ela completamente.

A formação católica de Jacinta e de seu filho Salvador é um dos fios que tensiona e conecta a vida de ambas as personagens, mas é no trabalho de Pier Paolo Pasolini, no seu também expressivo interesse pela figura materna, em que a complexa relação entre filhos gays e suas mães é emaranhada pela presença da religião. No poema *Súplica à minha mãe*, presente no livro *Poesia in Forma di Rosa*, lançado pela primeira vez em 1964, década em que Susanna Pasolini já se encontrava com cerca de 70 anos de idade, o cineasta e escritor italiano explora uma atormentada angústia ao dirigir-se à sua genitora que ficou conhecida por sua benevolência e altruísmo. Logo na primeira estrofe, quando diz *“É tão difícil me dirigir com palavras de filho a quem bem pouco me assemelho no coração”*, Pasolini, por um lado, recorre à mitificação da pureza e da bondade de sua mãe devota do catolicismo, ao passo que ele, em oposição à sua mãe, parece nutrir uma atormentada consciência de sua “promiscuidade homossexual”.

Nos trechos seguintes, o poeta acrescenta: *“Por isso devo dizer-te o que é horrendo saber: é dentro de tua graça que nasce a minha angústia. És insubstituível. Por isso está condenada à solidão a vida que me concedeste. E não quero estar sozinho. Tenho uma infinita fome de amor, de amor a corpos sem alma.”* É das entranhas de uma genitora virtuosa que nasceu um filho homossexual. Desse modo, Pasolini sente-se intrinsecamente conectado, e ao mesmo tempo apartado, de sua mãe. Quando diz que Susanna é insubstituível, e possivelmente insubstituível dentro de uma prescrição heterossexual da qual emergiria a esposa que Pasolini jamais teve, o autor também acredita que é a sua homossexualidade que o condena à solidão. Ela o condena ao *“amor por corpos sem alma”*, isto é, aos homens, ao contrário de sua mãe, que seria um corpo feminino e incorrupto de alma abundante.

Quando lançava este livro, Pasolini já era reconhecido como cineasta. Ainda morava com sua mãe e mantinha encontros eróticos escusos com outros rapazes. Desse modo, todas essas bifurcações, ou dicotomias, emocionais, ideológicas, morais e religiosas persistiam. Ainda assim, sabemos que Susanna Pasolini era uma paragem de perdão e uma zona de indulgência e misericórdia para a qual o filho errante poderia sempre retornar. Não por acaso, em seu filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, também de 1964, Pasolini escolheu sua própria mãe para interpretar o papel de Maria. Uma intérprete natural de si mesma, na perspectiva do filho/diretor.

Susanna Pasolini ainda teve aparições menores em *Comícios de Amor* (1963) e *Teorema* (1968), porém, a visão majestosa da figura materna retorna em outros filmes do diretor italiano. Para *Édipo Rei*, de 1967, a famosa atriz italiana Silvana Mangano incorporou o papel de Jocasta, filme em que utilizou algumas roupas e acessórios da mãe de Pasolini para interpretar a mãe que envolve-se sexualmente, sem saber, com seu próprio filho. Já para o longa-metragem *Medeia*,

lançado em 1969 (cerca de seis anos antes da morte de Pasolini), o diretor recorreu à grande cantora de ópera Maria Callas para interpretar o famoso filicídio escrito por Eurípidés.

O gesto de Pasolini de colocar sua própria mãe como personagens de seus filmes encontra eco no trabalho do diretor alemão e bissexual Rainer Werner Fassbinder, o qual concedeu a Liselotte Pempeit, sua mãe, pequenos papéis em sua ampla filmografia. Exercício semelhante fez o brasileiro Jorge Fernando, que na função de diretor de novelas também dava personagens à sua mãe (Hilda Rabello). Porém, em ambos os casos, tratam-se de papéis realmente menores. Desse modo, se Pasolini é um exemplo paradigmático e alegórico no campo do cinema para explicitar os complexos elos entre artistas/filhos gays e suas mães, inclusive recorrendo à vários arquétipos femininos e/ou maternos como o da santa e o da musa, o da mulher indulgente e o da mulher vigorosa, um artista menor, quase esquecido, a exemplo do brasileiro Farnese de Andrade, permite que encontremos nas artes plásticas, especialmente em suas esculturas, toda uma carga autobiográfica marcada muito mais pelo peso nocivo da figura materna.

Nascido em uma família católica do interior de Minas Gerais, segundo seu amigo Charles Cosac (2005), Farnese de Andrade não escondia sua homossexualidade, assim como nunca escondeu a relação atávica que havia entre ele e sua mãe. Exceto por poucos e curtos períodos de separação, sendo homossexual e único filho solteiro, assim como Barthes, Farnese viveu com a mãe até os últimos momentos de sua vida. Porém, diferente da relação de Barthes e de Pasolini com suas respectivas genitoras, a relação de Farnese com sua mãe era muito mais marcada pela hostilidade.

Ele lhe era grato, especialmente pelo intenso cuidado que a mesma lhe dedicou quando criança tuberculosa, mas aquilo que teria sido, segundo Farnese, durante nove meses, o hotel mais caro do mundo, resultou tanto em uma relação turbulenta de apego e controle do qual o mesmo só conseguiu “escapar” após a morte de sua genitora, como também resultou em uma criação compulsiva de centenas de peças artísticas em que não somente a mãe, mas também o pai, figuraram com uma carga autobiográfica marcada pelo conflito com a sexualidade, com a família e a religião.

Em sua obra *Mater*, de 1990, uma fotografia resinada de sua mãe já em idade avançada é enxertada em um cubo de maneira torta, com lascas pintadas de vermelho, assemelhando-se a um pedaço de carne crua, cortada, sangrando. Na mesma fotografia, ao fundo de um espelho, vemos a imagem refletida do próprio Farnese. O cubo de maneira no qual as figuras da mãe e do filho estão inseridas é atravessado por dois pinos de ferro enferrujados que atravessam o corpo mutilado, ou decepado, de onde jorra o sangue vermelho. “Estaria Farnese crucificando sua mãe ou preparando-a para ele mesmo devorá-la”? É o que pergunta Charles Cosac no livro *Objetos* (2015, p. 29). Porém, acredito que a pergunta mais adequada seria questionar se, na verdade, não são os próprios corpos de Farnese e de sua mãe que estão atravessados pela lâmina enferrujada,

figurando assim, por meio de uma arte simbolista, uma relação sempre carregada de amor e ódio, ao mesmo tempo em que a fotografia resinada congela, paralisa ou eterniza essa relação que só teve “fim” com a morte da mãe.

Farnese acostumou-se a trabalhar com materiais pouco ortodoxos como cabeças de bonecas deformadas, ossadas de animais, pequenos santuários antigos, gamelas de madeira, estátuas religiosas desfiguradas e muitos outros objetos descartados ou encontrados no lixo ou nas praias do Rio de Janeiro, dos quais, boa parte eram resinados e ganhavam uma textura sombria. Não obstante, vários desses objetos incorporaram o interesse obsessivo pelas figuras maternas, a exemplo de Anunciação (1983-1995), Carga genética (1981-1985), Medéia (1994) e Oratório da mulher (1880-1982). Além disso, Farnese não afastava os polos tensivos da sexualidade e da religião figurada pela família católica, a exemplo da escultura Andrógino de 1976, onde “duas cabeças de menino” são bifurcadas em polos opostos, mas unidas apenas por seios que emergem de um pequeno caixão de madeira.

Uma imagem menos dramática desse “androgenismo de corpo e mente”, termo tantas vezes utilizado na primeira metade do século XX para se referir a homossexualidade enquanto patologia (Green, 2022), está impresso no trabalho do ator brasileiro Paulo Gustavo quando se apropriou dos trejeitos e maneirismos da sua própria mãe, Déa Garcia, para criar a personagem Dona Hermínia em filmes de amplo sucesso comercial. São filmes que resgatam uma extensa iconografia da arte transformista no cinema brasileiro através do filho que “se transforma na própria mãe” e, diante da morte do ator por Covid-19 em 2021, o pesquisador Jocimar Dias publicou em suas redes sociais que haveria no trabalho de Paulo Gustavo *“uma aliança com a mãe contra o patriarcado. É um amor pelo ‘feminino’ como recusa àquela outra opção dada a nós, a ‘masculinidade’ insossa, tediosa e insuportável”* -, diz ele.

De fato, é uma imagem quase apolínea dessas relações. E que não deixa de ser verdadeira se inserirmos o caso individual do comediante brasileiro dentro de um espectro mais amplo das culturas queer, e mais especificamente dentro da cultura de homens gays e mulheres transexuais, que nutrem certa admiração, ou devoção, aos arquétipos do feminino cisgênero, da mulheridade vigorosa, da musa virtuosa da música ou do cinema, da hiperfeminilidade atrelada ao gosto pelo *camp* e pelo artifício. A figuração da imagem materna imbuída pela relação e conexão de artistas/filhos gays e suas mães pode, de fato, compartilhar de todos esses signos, vide o trabalho do próprio Paulo Gustavo.

Porém, neste ensaio eu manifesto maior interesse por outra horda de sensibilidades, isto é, aquelas mais conectadas pelo intrincamento dramático, o qual, se não elimina o dado fático da intimidade de alguns desses vínculos, também complexifica essas relações marcadas por uma cumplicidade sinuosa que é tonalizada pela história social subjetivada e corporificada de ser/

estar mãe e pela história social e individual do filho gay ou, ainda, tonalizadas pela designação de gênero da maternidade e pela homossexualidade enquanto corte e o firmamento da própria relação. Quando falo em cumplicidade sinuosa para me referir a relação que tive e tenho com minha mãe, mas também para me referir aos vínculos entre os artistas e suas próprias mães que reúno neste ensaio, não se trata tanto de um conceito descritivo que tentaria afirmar que essas relações são todas iguais.

Trata-se mais, acredito, de um termo operativo e agregador que ascende para ilustrar uma sensação que tenho no vislumbre de minha própria experiência e da experiências de mães e filhos gays reconfiguradas pelo campo das artes. Se o argumento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) é o de que a arte é um bloco de afetos e perceptos, ou de que a arte inventa mundos de sensações, a percepção que tenho frente aos trabalhos aqui reunidos é a de que estou diante, de fato, de vínculos de amor e cumplicidade, porém, esses vínculos não são retilíneos. São curvos, às vezes flexuosos e tortos, às vezes tortuosos em suas semelhanças e diferenças. E quando digo que dentro desses vínculos tortos é a designação de gênero da maternidade e a aparição da homossexualidade dois aspectos que tensionam e confluem, é porque talvez este seja o único ponto em comum, o único ponto em que essas experiências menores, o de ser mãe e o de ser filho gay, descortinam a maquinaria de sexo/gênero.

“Onde foi que eu errei”, por exemplo, é uma pergunta comum que algumas mães fazem a si mesmas diante de um filho ou filha homossexual, como demonstram Mariene Hauer e Rafael Guimarães (2015) em uma série de longas entrevistas com mães de crianças e adultos queer. Esse autoquestionamento corriqueiro, de aparência quase melodramática, justifica-se quando se tem em vista um roteiro de vida no qual é o papel da mãe ser a cuidadora na estrutura interna da família e, nesse caso, com alguma frequência, algumas delas tornam-se infligidas pela culpa quando buscam explicações de ordem biológica, social ou psicológica para a homossexualidade do seu filho, isto é, quando buscam uma explicação para o próprio “erro” que teriam cometido no processo de educação da criança.

Logo, não é apenas Pedro Almodóvar que frustra a expectativa de Francisca Caballero, ou Salvador que frustra a expectativa de Jacinta. São as próprias Jacintas, ou Franciscas, que veem seus papéis de mãe frustrados quando se deparam com o filho gay, como se não tivessem exercido sua função corretamente. Quando, na verdade, trata-se apenas da frustração da heterossexualidade compulsória (Rich, 2012) intrinsecamente conectada com a quebra da expectativa social reservada à maternidade. O desvio do filho, também é o desvio da mãe.

Quais relações podem ser firmadas, inventadas, desdobradas, moduladas através do ponto de encontro desses dois desvios? Essa é uma pergunta para o presente, pois quase sempre é mais importante perguntar se não seria mais fecundo *tornar-se bicha e/ou tornar-se mãe de*

*bicha* em vez de apenas afincar-se no reconhecimento cego do que se é ou do que já esperou que fêssemos.

\*\*\*

Finalizo esse ensaio em um contexto de espera para olhar o mar com minha mãe. Enquanto isso, lembro de uma entrevista no qual Elis Regina lança um desejo ao futuro de sua própria filha. Ela diz: “*Eu não sei, eu não sei o que eu queria pra ela. Mas eu queria tanta coisa legal, sabe. Eu quero que ela ria muito, eu quero que ela não fique pesada nunca*”. Se o desejo de Elis foi feito em um momento em que sua filha havia nascido a pouquíssimo tempo, lançando assim seu desejo expressivamente ao futuro da criança, me pergunto se não cheguei muito tarde, muitas décadas depois do nascimento da minha própria mãe, para desejar a mesma coisa a ela. Ainda assim, a contrapelo do tempo, a contrapelo de toda a dor e por causa de toda a dor já instalada, repito para a menina que minha mãe foi e para a mulher que hoje ela é: *ainda quero que você ria muito, mãe; que você não fique pesada nunca*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu - Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AUER, Mariane; GUIMARAES, Rafael Siqueira de. Mães, filh@s e homossexualidade: narrativas de aceitação. *Temas psicol.*, Ribeirão Preto, v. 23, n. 3, p. 649-662, set. 2015. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-389X2015000300010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2015000300010). Acesso em 16 nov. 2023.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- \_\_\_\_\_. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COSAC, Charles. Hábitos estranhos. In: *Farnese – Objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ERIBON, Didier. *Retorno a Reims*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- GREEN, James. *Além do Carnaval – A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

LOUIS, Édouard. *Lutas e metamorfoses de uma mulher*. São Paulo: Todavia, 2021

\_\_\_\_\_. *O fim de Eddy*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018

LEMEBEL, Pedro. *Poco Hombre*. São Paulo: Zahar, 2023.

PIERRE, Bourdieu. *A distinção - Crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milão: Garzanti, 2014.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 16 nov. 2023.

SEDGWICK, Eve. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TAIA, Abdellah. *Viver à sua luz*. São Paulo: Nós, 2023.

\_\_\_\_\_. *Aquele que é digno de ser amado*. São Paulo: Nós, 2018.

---

[1] A palavra constelação, que integra o título deste ensaio, não é meramente figurativa. Trata-se de um trabalho metodológico inspirado nos estudos de Walter Benjamin, mais detidamente a partir do seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925), onde aparece de forma expandida e fragmentada a noção de construção de conhecimento por meio de uma constelação. Isto é, o estudo da dimensão relacional entre diferentes objetos de estudo (estrelas) e o seu conjunto (constelação). Desse modo, desenvolve-se um estudo comparado das relações entre proximidades e afastamentos, vínculos e separações dos mais diversos componentes desta constelação, no caso deste ensaio, textos literários, fílmicos e visuais. Cria-se, desse modo, conjunções interpretativas que dão atenção tanto aos valores individuais dos componentes quanto ao sentido amplo da constelação. Tal estratégia também se aproxima, em minhas publicações, dos meus estudos inspirados da obra de Aby Warburg (especialmente sobre seu *Atlas Mnemosyne*) que pode ser compreendida enquanto uma constelação de imagens nos termos benjaminianos.