



HAL
open science

Ressonâncias queer na música popular brasileira: voz, escuta, pertencimento

Pablo Assumpção Barros Costa

► **To cite this version:**

Pablo Assumpção Barros Costa. Ressonâncias queer na música popular brasileira: voz, escuta, pertencimento. *Iberic@l*, 2016, 9, pp.59-67. hal-03800677

HAL Id: hal-03800677

<https://hal.science/hal-03800677v1>

Submitted on 6 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ressonâncias queer na música popular brasileira: *voz, escuta, pertencimento*

Pablo Assumpção Barros Costa

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este artigo aproxima-se da teoria *queer* e da teoria da performance através da música popular brasileira, especialmente por meio de duas cantoras que desde a década de 1960 tornaram-se verdadeiros ícones *queer* no Brasil: Gal Costa e Maria Bethânia. Em linhas gerais, proponho um entendimento da voz dessas cantoras como afeto e artefato cultural com o qual sujeitos *queer* articulam um sentido estético e político de pertencimento.

Palavras-chave: voz, afeto queer, ressonância, pertencimento, música popular brasileira.

Résumé : Cet article rejoint la théorie queer et la théorie de la Performance à travers la musique populaire brésilienne, spécialement par le biais de deux chanteuses iconiques de la culture queer au Brésil : Gal Costa et Maria Bethânia. De manière générale, je propose de comprendre la voix de ces deux chanteuses comme affection mais aussi comme objet culturel qui sert à articuler les sens esthétique et politique d'appartenance.

Mots-clés: voix, affection, résonance, appartenance, musique populaire brésilienne.

A teoria *queer* lança um programa político-epistemológico cujas bases conceituais repousam numa noção de sexualidade como lugar possível de resistência aos protocolos normalizantes

de uma dada sociedade. Sabemos que ser ou estar *queer* não é a mesma coisa em qualquer lugar do planeta, pois esta não é uma palavra que define uma identidade programática ou fixa, mas sim uma prática contínua (e nunca assegurada de antemão) de autodeterminação erótica e política perante as forças materiais e ideológicas do poder dominante. Portanto, pluralizando a identidade sexual para além do sexo e para além do gênero apenas, uma performance ou prática *queer* instaura sempre um campo heterogêneo de relações entre múltiplos pertencimentos.

Na década de 80, em reunião na sede do Grupo de Ação Lésbica-Feminista de São Paulo, Félix Guattari afirmou que diante do crescente agenciamento do desejo pelo capitalismo contemporâneo, o desafio principal estaria em cartografar devires sexuais que configurem um “certo tipo de universo”. O papel micropolítico da militância homossexual estaria sobretudo no incentivo a práticas pluralistas da sexualidade que não afetem unicamente as relações sexuais, mas também “todos os sistemas de alteridade, os sistemas de percepção, [e até mesmo] a sintaxe de uma escrita ou de uma música”.

Nos termos de Guattari, dar corpo a um devir molecular da homossexualidade não se esgotaria portanto no ato sexual com um parceiro do mesmo sexo biológico. Seria necessário que a fabricação da sexualidade dissidente permita novas formas de se relacionar com a alteridade, expandindo o campo do desejo de modo a engendrar modelos menos conservadores de percepção do mundo e da situação histórica, além de novos paradigmas de criação estética. A ênfase de Guattari num “devir molecular” capaz de atravessar ao mesmo tempo sistemas de sexualidade, bem como sistemas de alteridade, de percepção e de sintaxe estética, configura na minha opinião uma boa oportunidade para lermos o *queer* como uma dimensão ao mesmo tempo política, estética e poética da subjetividade.

Esta dimensão estética, poética e política da subjetividade será sempre análoga a um território incerto, senão transitivo. Ao afetarem o corpo, as forças materiais e ideológicas do poder regulador entram em conflito com aquilo do corpo que não é treinável e disciplinável, com o desejo que está sempre criando dobras, devires-outros, de modo a esticar, texturizar e dar dimensões imprevisíveis à experiência histórica de ocupar o lugar de um sujeito no mundo. Há algo de rebelde no corpo vivo e esse elemento de rebeldia é potente, podendo configurar-se de várias formas, adquirindo uma força política imprevisível principalmente quando configurado e performado coletivamente. Algumas obras de arte, da música e da literatura, por exemplo, podem ser lidas como realizações de outras possibilidades de agenciamento entre corpo e código na organização da sexualidade, por meio das quais coletividades diversas criam e partilham referenciais de sociabilidade que acabam por ancorar seus afetos políticos, fazendo ressoar assim suas inadequações e suas visões do mundo em outros ritmos e notações – mais leves e mais prazerosas, talvez.

Minha contribuição aqui segue esse chamado ao mesmo tempo crítico e utópico da arte e da performance *queer*, como lugar de uma transfiguração, onde canções tornam-se referências coletivas da memória e onde uma crítica à gramática normativa do gênero adquire conformação plástica como deleite e devoção musical. Entretanto, uma vez que meu interesse é observar como os sujeitos queer manipulam afetos e artefatos da arte e da música, e não exatamente oferecer leituras sobre as ditas obras, metodologicamente proponho um deslocamento da ideia de “sintaxe estética”

1 GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely, *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis, R.J., Editora Vozes, 2011, p. 91.

(via Guattari) da esfera da obra de arte para o da própria vida social. Partindo de recortes da vida das pessoas que me rodeiam, procuro mapear o *queer* quando ele se constrói em intersecção com outros nexos de pertencimentos, isto é, quando o *queer* se faz ressonância de outras filiações políticas e estéticas, tais como classe social, raça, estilo, etc.

Munido de metodologias experimentais ligadas à etnografia feminista² e à antropologia dos sentidos corporais³, há pelo menos dez anos eu venho construindo um arquivo etnográfico do meu grupo de amigos no Brasil (um arquivo que é também em grande parte autobiográfico). Às vezes, as imagens e enunciados coletados nesse processo viram obras de arte; outras vezes, eles viram textos acadêmicos. As observações que faço aqui focam especificamente nas sonoridades, vozes, referências musicais e modos de escuta coletiva que, talvez de forma específica, constroem o *queer* como um sentido comum, partilhado corporalmente (pela escuta), na cidade de Fortaleza, no Nordeste brasileiro. Eu argumento que esse “sentido comum”, essa partilha sexo-cultural da auralidade e da música, gera uma base afetivo-material para a prática da amizade e da intimidade como instâncias de performance *queer*. Nesse sentido, defendo a voz e a música como superfícies sonoras do pertencimento social, propondo a estética sobretudo como operador da sociabilidade.

O etnomusicólogo norte-americano Aaron Fox (2004) identificou duas linhas analíticas principais no estudo da música popular: (1) ou os estudiosos entendem a música como um campo de produção e consumo, mediado principalmente pelas relações de troca econômica que esse campo estrutura, ou (2) como um campo de “prática popular, mediado principalmente pelas formas ritualizadas de interação social na intimidade⁴”. Entendo que esta segunda aproximação analítica, que toma a música e a voz como campos de práticas sociais e populares mediadas pela intimidade, ativa uma metodologia adequada para medir e entender o fenômeno da escuta como inseparável da experiência coletiva e de sua capacidade de engendrar mundos. Para Fox, voz e música não são apenas trilhas sonoras que servem de pano de fundo para as relações sociais, mas de fato modos de materializar mundos culturais particulares através de uma “rede de figuras” e “convenções expressivas” interrelacionadas, que invocam significados produzidos e partilhados por baixo da superfície literal e referencial do discurso⁵. Para o etnomusicólogo, essas operações semióticas ou figurativas dão corpo precisamente a uma “poética” de uma determinada cultura, sonoramente materializada.

Entender a música e a voz como eventos que encenam noções de identidade e pertencimento é precisamente entendê-las em sua potência performativa. A etnomusicologia nos mostra que a matéria aurática da música é continuamente usada por sujeitos culturalmente localizados como instrumentos em suas próprias construções e interpretações do mundo, suas teorias locais e seus modos de compreender e experienciar o lugar, o tempo, a memória, a personalidade, o self, e aquilo que é comum ao grupo. Se isto é verdade, então o gênero e a sexualidade *queer* assumem conformação matériaca também na forma aurática da música e da voz.

2 Sobre etnografia feminista, ver dois números integralmente dedicados ao tema em *Women & Performance, A Journal of Feminist Theory*, vol. 5, nº 1, Issue 9, 1990 e vol. 5, nº 2, Issue 10, 1992, New York and London, Routledge.

3 Sobre antropologia dos sentidos, ver a excelente coletânea *The Senses Still*, SEREMETAKIS, C. Nadia (org.), Chicago, University of Chicago Press, 1994.

4 FOX, Aaron A, *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Durham, N.C. & London, Duke University Press, 2004, p. 30.

5 *Ibid.*, p. 29.

Teóricas como Judith Butler (2011)⁶ e Beatriz Preciado (2014)⁷ registram amplamente em seus livros como a construção discursiva do gênero é acoplada à contínua fabricação e policiamento da corporalidade. Haveria de fato uma formação sensório-ideológica do corpo através da qual os sentidos corporais (bem como suas potencialidades erógenas) são continuamente educados e controlados por protocolos sociais que procuram reproduzir o binarismo de gênero normativo. No caso da voz, é emblemática a ansiedade psíquica em torno do timbre masculino e feminino – o primeiro grave e o segundo agudo. Um corpo percebido como homem, que como sabemos deve vir acompanhado de uma vocalização grave, ao produzir voz aguda desafia os limites definidos do tipo de gênero que esse corpo é autorizado a produzir.

O teórico da performance Fred Moten (2003) diz que, como substância fônica da linguagem, o timbre da voz corta e aumenta qualquer teoria estruturalista da significação. O uso da voz em gemidos, gritos e grunhidos, por exemplo, corta e aumenta o sentido referencial da linguagem, rematerializando o processo de significação em som, demandando assim uma outra sintaxe que desconstrua a aparente diferença entre oralidade e escrita⁸.

Aparentemente, então, ao se tratar de música e vocalização, necessitamos de uma teoria semiótica que desse conta do signo como evento irredutivelmente fonético, em que som e texto não são diferenciáveis ou hierarquizáveis. Curiosamente, como veremos, é com elementos etéreos e aparentemente “fora” da estrutura signíca tradicional (como o timbre da voz, a entonação, o gemido, o grito, a atitude cênica etc.) que sujeitos *queer* muitas vezes constroem seus referenciais estéticos. Assim, proponho que falar do *queer* é falar de um conteúdo não apenas textual ou literal, mas também de um conteúdo sonoro.

Penso por exemplo no agudo de Gal Costa, timbre vocal que serviu (e continua a servir) como espécie de espelho aurático a refletir tanto do excesso afetivo *queer* entre os gays e lésbicas brasileiros. Meus amigos, por exemplo, são todos devotos do álbum *Fatal*, gravado por Gal Costa num show ao vivo em 1971. Neste álbum, a cantora grita, desafina, provoca microfonia e, num momento de perda de controle, chega a derrubar um violão no palco. Para muitos, essa é uma gravação histórica, pois registra a “diva” Gal Costa em estado de intoxicação, num quase delírio. Em Fortaleza, meus amigos se referem a esse álbum como verdadeiro monumento musical do grupo, admirado e escutado por todos, muitas vezes juntos em momentos outros de intoxicação recreativa. Eu diria que se trata de fato de um álbum que, com o tempo, adquiriu o estatuto de referencial histórico na formação deste grupo de amigos. Do ponto de vista musical, observo que, no descontrole da voz de Gal Costa, dá-se a ver um mais-que-Gal-Costa, uma expansão da cantora numa vocalização que sugere um estado afetivo difícil de mensurar. Esse afeto descontrolado se reflete no próprio excesso afetivo dos sujeitos que a escutam, sujeitos que continuamente se desidentificam e extrapolam com as cartografias sociais disponíveis do mundo vigente, organizado pela compulsória heterossexual da reprodução social. Ao ser escutado e monumentalizado por coletivos de sujeitos minoritários, que depositam nesta gravação um investimento erótico, que por sua vez emoldura o processo identitário desses próprios sujeitos em aliança dissidente, o delírio na voz de Gal Costa torna-se efetivamente um

6 BUTTLER, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*, New York & London, Routledge, 2011.

7 PRECIADO, Beatriz, *Manifesto Contrassexual*, São Paulo, n-1 edições, 2014.

8 MOTEN, Fred, *In The Break: The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 14.

afeto *queer*. O elemento *queer* nesse álbum portanto se fabrica como êxtase, como perda da compostura, como ressonância de um afeto forte, estridente, intoxicado – ressonância do *queer* como “falha técnica”, mas repleta de potência estética.

Ressonância similar se efetua na devoção pela cantora lésbica (e supostamente alcóolatra) Ângela Rô-Rô, que na década de 80 ficou famosa por seus escândalos de ciúme em público e por sua língua solta, a revelar detalhes íntimos de suas ex-amantes. Também identifico entre os meus amigos o sentido do *queer* como ressonância de uma filiação às práticas de intoxicação (e da perda de compostura que elas implicam) no culto a dois ícones da música internacional: Janis Joplin e Amy Winehouse, ambas falecidas por overdose aos 27 anos. Mas também no culto aos tropicalistas brasileiros da década de 60 e 70, figuras emblemáticas do movimento de contracultura no Brasil durante a ditadura militar – tais como o cantor e compositor Gilberto Gil, que foi preso por porte de maconha e transformou isto numa ocasião de debate público acerca da intoxicação como operação místico-estética⁹; da banda psicodélica Os Mutantes, com sua postura lisérgica diante da composição sonora; da banda Secos e Molhados, com seu visual carregado de referências transgênero, e posteriormente da carreira solo de Ney Matogrosso, vocalista assumidamente homossexual da banda cujo timbre agudo e performance de feminilidade vêm historicamente construindo uma presença ao mesmo tempo majoritária e dissidente no cenário da música popular brasileira; de Caetano Veloso, carinhosamente apelidado pelos meus amigos em Fortaleza simplesmente de “Caetana”; e de sua irmã, Maria Bethânia, intérprete continuamente referida como “teatral”, “exagerada”, e até “divina”.

Para termos uma dimensão da devoção a Maria Bethânia como *afeto* queer no Brasil, relato uma anedota. Numa noite em Fortaleza, meu amigo Armando e eu encontramos um outro artista gay da cidade, com o qual não temos muita afinidade estética. O rapaz aproximou-se e nos cumprimentou educadamente. Fez elogios a Armando, tocando-lhe no ombro, dizendo que ele estava bonito, mais magro. Depois saiu e seguiu seu caminho. No dia seguinte, recebi uma ligação curiosa de Armando. Ele estava mal, passara a noite com problemas de estômago, e na ligação afirmava ter certeza que isto foi resultado de “olho gordo” do rapaz que encontramos na noite passada. Como sabemos, a expressão popular “olho gordo”, assim como o sistema de crença que ela ativa, refere-se à transferência do afeto negativo da inveja, em geral de forma inconsciente, para o sujeito invejado, causando transtornos físicos na vítima. Eu tentei dissuadir Armando desta crença, dizendo-lhe que era bobagem, que o rapaz gostava dele e que até o elogiou. “Eu tenho certeza que foi ele, bicha. Quando ele falou “você está bonito, mais magro”, com aquela cara branca e com aquelas olheiras dele, eu senti na hora uma sensação estranha”. Eu insisti com ele para deixar essa ideia de lado. Ao que Armando respondeu prontamente: “não se engane, querida, ele é da falange de Elis Regina, e nós somos da falange de Maria Bethânia”.

O comentário de Armando, entre o jocoso e o sério, demanda atenção. Primeiramente, ele faz referência ao modo como nas tradições religiosas afro-brasileiras os espíritos intermediários (como Exu e Pomba-Gira) são classificados em diferentes falanges. Na Umbanda, um religioso comumente faz alusão ao seu Exu protetor manifestando-se através de uma falange ou exército: há por exemplo a falange das almas, onde lutam os espíritos que moram com os mortos nos cemitérios e que têm o poder de levar as almas perdidas à luz e ao descanso; há por exemplo os Exus da falange das

⁹ Sobre este episódio, ver o documentário brasileiro *Os Doces Bárbaros* (1976) dirigido por Jom Tob Azulay.

encruzilhadas, que moram nas esquinas e que são associados aos elementos da rua – como a coragem, a esperteza, a malandragem, a sexualidade etc. E há muitas outras, como a falange das matas, a falange dos erês (ou das crianças), a falange das ciganas, etc. Em segundo lugar, Armando representa Elis Regina e Maria Bethânia – duas famosas intérpretes da música popular brasileira, e que muitos fãs acreditam terem sido inimigas – como guias espirituais, de modo que seus seguidores são percebidos como um grupo de soldados. E finalmente, Armando nos coloca – a ele e a mim, e penso que também o restante de nossos amigos mais íntimos – dentro da infantaria de Maria Bethânia.

Justiça seja feita: nós somos, de fato, fãs patéticos de Maria Bethânia. E é verdade também que na cultura gay brasileira Maria Bethânia tem adquirido um significado proto-divino. Entre os gays e travestis brasileiros, é corrente a lenda urbana de que quando Maria Bethânia morrer ela vai baixar em terreiro de candomblé. A artista tornou pública sua devoção à tradição Ketu do candomblé brasileiro há décadas, e em suas gravações, ao longo de pelo menos 50 álbuns, é mais do que comum suas canções evocarem referências religiosas afro-brasileiras e, em alguns casos, até reproduzirem cantos litúrgicos retirados destas tradições orais. Tendo se transformado numa estrela nacional, ela também passou a ser dublada e imitada em palcos ao redor do país por diversos transformistas e travestis, muitos dos quais são seguidores religiosos do candomblé e da umbanda. A teórica da performance Barbara Browning (1998) registra que a cultura travesti brasileira faz referência constante à possessão espiritual, prática que está na base litúrgica das religiões de origem africana. Em seu livro sobre música e diáspora africana no Brasil, Browning faz referência precisamente a um performer de São Paulo, Anastácio, que afirma que sua personagem travesti, Marcela, “desce” e se incorpora nele, para só então subir ao palco da boate Tropical Night Club, onde ela faz números de dublagem de ninguém menos que a cantora Maria Bethânia. Anastácio descreve essa relação da seguinte forma: o espírito de Maria Bethânia desce sobre Marcela, que então desce sobre Anastácio. Segundo Browning, a performance noturna na boate é ainda mais carregada de ressonâncias religiosas, com a distribuição de velas e do desenho de pontos riscados de Iansã sobre o palco, poderoso orixá feminino da tradição do candomblé, comumente associada a Maria Bethânia¹⁰.

É assim que o comentário de meu amigo Armado me desperta para o fato de que a voz de Bethânia, sua música, seu repertório e sua teatralidade cênica não são apenas admirados por sujeitos *queer*, mas também transformados numa verdadeira linguagem sonora, partilhada coletivamente em nossas conversas e escutas: as músicas de Maria Bethânia engendram uma conexão social, tornam-se o vocabulário de uma linguagem que costura e dá sentido a um tipo de pertencimento *queer* no Brasil.

Numa troca de emails coletivos que mantive com Armando e um outro amigo nosso, Marco, que é cantor e estudioso da música brasileira, eu perguntei a ambos se, como eu, consideravam Maria Bethânia e Gal Costa ícones gays, e por quê. A resposta de Marco foi iluminadora:

[...] Explicação técnica musical ou mesmo vocal eu não sei exatamente, mas algumas coisas nas duas que você citou aí, e que de fato são ícones gays, podem nos ajudar: o timbre muito específico de cada uma, junto com o que elas fazem no palco, a dita “performance cênica”, aí vem junto repertório e

¹⁰ Ver BROWNING, Barbara, *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*, New York, Routledge, 1998, p. 188.

tal. Um fato que eu venho notando é que Gal e Bethânia, muito mais a segunda, não são cantoras de “músico”, coisa que eu vejo em Leny Andrade, Jane Duboc e, num outro lado oposto, quase camerista, em Mônica Salmaso e Clara Sandroni, que **não** são cantoras amadas pelos gays. [...] Bethânia possui, hoje em dia bem menos, um visual híbrido entre o feminino e o masculino, e era uma cantora nos anos 60 e 70 que apostava (e até hoje aposta) muito mais na sua verve cênica (isso inclui como ela pronuncia os “erres” enormes e mesmo o timbre grave). Gal, por outro lado, sempre foi uma cantora musicalmente mais depurada, muito afinada, mas demonstrava isso através dos gritos e agudos lindos. Ambas, cada qual do seu jeito, [têm] uma performance que exacerba alguma coisa. Uma era a feia que colocava muitas pulseiras, muita maquiagem, e a outra, que apareceu em 73 com uma capa de disco usando tapa-sexo e se trabalhava toda no agudo. Em ambas reside a caricatura, a exacerbação de algumas coisas. Lembro agora de uma cantora americana chamada Ertha Kitt que os gays amavam, essa última nem voz tinha, era pura caricatura, cena, dramaticidade. Parece que quanto mais séria e sem temperos é uma cantora, menos o público gay se identifica¹¹.

A resposta de Armando foi curta, acompanhada de um link para um vídeo no youtube com uma cena de Bethânia cantando em seu mais recente show. Entre suas palavras, Armando dizia, “Vejam ela cantando, as nuances da interpretação. As bichas são de fato mais sensíveis, não dá pra negar!” Pelas duas respostas, sou levado a concluir que o que ressoa para os ouvintes *queer* é – para além da voz – a teatralidade, o elemento da performance, o artifício, a “erupção” do corpo na voz, mais que sua expressão.

Faço referência aqui à teórica norte-americana Daphne Brooks (2011), que em seu ensaio “Nina Simone’s Triple Play”, defende uma qualidade “eruptiva” na forma como, em algumas apresentações, Nina Simone explodia em arroubos de agressão e até palavrões. Para Brooks, através da agressividade em meio ao ato de cantar, a voz negra de Simone de certa maneira abria acesso para que os afro-americanos (como coletividade) entrassem e subvertissem “economias simbólicas, legais, materiais e imaginativas” que sempre estiveram fora de seus alcances. É assim que a voz cantada de Simone emerge com uma “função social partilhada”, onde as dimensões “eruptivas” e não simplesmente “expressivas” de sua performance dão voz a um afeto que ressoa de um além e para um além da presença física da cantora. Objetivamente, segundo Brooks, isto nos alerta para a força que a voz e o canto minoritário têm de preencher um vazio histórico¹².

Se voltarmos ao depoimento de Marco sobre Maria Bethânia e Gal Costa, veremos que ele sugere uma força análoga ao canto e à voz. Penso encontrar na devoção a estas cantoras sobretudo uma oportunidade para teorizarmos uma certa erótica da escuta. Cantoras “sem tempero” chamam menos atenção dos gays, diz Marco – ou pelo menos dos gays que conhecemos. E não esqueçamos

11 Correspondência particular.

12 Ver BROOKS, Daphne A., “Nina Simone’s Triple Play”, *Callaloo*, vol. 34, nº 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 189.

que no Brasil “comer” (com ou sem tempero) é uma metáfora para o ato sexual. Proponho que essa erótica da teatralidade (ou tempero) seja compreendida precisamente como afeto *queer*, figurativamente relacionada ao artifício e à contingência (elementos estruturais da construção social do gênero) bem como à extravagância e à transgressão (elementos estruturais da prática político-estética *queer* frente a essa construção). As cantoras não só lançam mão deste afeto forte da transgressão, do artifício e da extravagância (que está aquém e além de suas existências individuais) como também fazem com que este afeto ressoe entre os sujeitos e coletivos *queer*, permitindo que ele seja “escutado”. Na performance da escuta, seguindo a sugestão de Daphne Brooks, talvez um silêncio histórico seja transitoriamente preenchido.

Trata-se aqui, penso eu, de tomarmos o sentido do *queer* a partir da operação física da ressonância. De fato, para Jean-Luc Nancy (2008), a “escuta” será sempre uma performance que, ao colocar o self em relação consigo mesmo e com aquilo que o toca, instaura um processo de significação que extrapola a linguagem, bem como o tempo e o espaço do presente. Daí Nancy defender ser necessário que o “sentido” da escuta não se contente em “fazer sentido” (ou em ser *logos*), mas que o sentido deseje “ressoar”, para aquém e além do indivíduo que escuta¹³.

O próprio conceito de “sentido, em Jean-Luc Nancy, é complexificado a partir da metáfora da ressonância. Nancy diz que a eficácia da categoria semiótica de “sentido” precisa ser lida sempre na ressonância que essa palavra opera entre seus múltiplos significados: (1) sentido como “significado inteligível”; (2) sentido como órgão perceptivo e sensual, portanto ligado à corporalidade e à materialização do afeto; e (3) sentido como direção, orientação, impulso e movimento¹⁴. O sentido da voz de um ídolo que escutamos, portanto, não se limita ao seu significado (sentido como *logos*), mas será sempre um agenciamento de ressonâncias heterogêneas, muitas vezes gerando prazer, preenchendo vazios históricos e materializando referências sociais e sexuais partilhadas.

Ao longo desse artigo, me referi à ressonância do afeto *queer* através da voz e da performance de alguns ídolos dos meus amigos. O sentido *queer* que estes sujeitos emprestam a essas vozes fazem ressoar seus comprometimentos estéticos, eróticos e políticos, por exemplo, com a ambiguidade de gênero, para além do masculino e do feminino; com práticas de intoxicação recreativa e transgressão perceptiva; ou com práticas identitárias ligadas às minorias raciais e suas liturgias e iconicidade religiosas. Como um tipo de sonoridade que podemos escutar, portanto, a dissidência sexual se reconfigura como forma de ressonância entre múltiplos pertencimentos.

Pensar a produção social do sujeito *queer* a partir do paradigma da voz e de suas práticas de escuta coletiva é muito fortemente pensar a possibilidade de uma estética social, reavaliando assim a força, a função e a política da invenção de mundos. Judith Butler nos ensina que a produção do sujeito e de sua viabilidade social não se dá apenas através do controle da sua fala, mas também, e principalmente, através do controle do domínio social do que é dizível, ou falável¹⁵. Neste artigo, evocando a voz e a escuta como instâncias semióticas específicas, não redutíveis à lógica da palavra, eu procurei expandir o domínio material do que é “falável”, e conseqüentemente expandir a noção do que pode vir a ser um sujeito viável. Para alguns de nós, vez por outra, a tal viabilidade social precisa

13 NANCY, Jean-Luc, *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007, p. 6.

14 Ver JANUS, Adrienne, “Listening: Jean-Luc Nancy and the ‘Anti-Ocular’ Turn in Continental Philosophy and Critical Theory”, *Comparative Literature*, vol. 63, Iss. 2, University of Oregon, 2011, p. 190.

15 BUTTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge, 1997.

ser forjada à força, enfrentando muito antagonismo, mas nem por isso carente de graça ou de exuberância estética. As vozes de Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Ângela Rô-Rô, Cássia Eller, Gal Costa e muitos outros ídolos queer brasileiros são um testemunho desta exuberância.

Bibliografia

- BROOKS, Daphne A., “Nina Simone’s Triple Play”, *Callaloo*, vol. 34, nº 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.
- BROWNING, Barbara, *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*, New York, Routledge, 1998.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*, New York & London, Routledge, 2011.
- , *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge, 1997.
- FOX, Aaron A., *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Durham, N.C. & London, Duke University Press, 2004.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely, *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis, R.J., Editora Vozes, 2011.
- JANUS, Adrienne, “Listening: Jean-Luc Nancy and the ‘Anti-Ocular’ Turn in Continental Philosophy and Critical Theory”, *Comparative Literature*, vol. 63, Iss. 2, University of Oregon, 2011.
- MOTEN, Fred, *In The Break: The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifesto Contrassexual*, São Paulo, n-1 edições, 2014.
- SEREMETAKIS, C. Nadia (org.), *The Senses Still*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.