

MÚSICA, GÊNERO E RITUAL: ESTUDOS BRASILEIROS

Talitha Couto Moreira¹

Resumo

O presente trabalho tem como foco revisitar uma seleção de estudos em etnomusicologia e sociologia da educação musical realizados em âmbito nacional que tratam de interseções entre música e gênero em diferentes contextos etnográficos, a partir de um arcabouço teórico que envolve teorias de gênero assim como teorias sobre música. Uma potência desencadeadora de transformações a nível material nos seres é relacionada à música neste contexto teórico, sendo esta também compreendida como pertencente a uma instância mais material do que ideal ou metafísica. A concepção dos seres abordada abarca estados de transformação e afecção, em uma perspectiva de não fixidez. A incorporação de tais debates nos estudos revisitados mostrou potencial de enriquecer as concepções de música e as relações de gênero nestes trabalhos.

Palavras-chave: Música. Gênero. Materialidade.

Abstract

This paper focuses on revisiting a selection of studies in ethnomusicology and sociology of music education, conducted nationwide, dealing with intersections between music and gender in different ethnographic contexts, from a theoretical framework that involves gender theories and theories of music. A power of triggering changes in a material level in beings is related to music in this theoretical context, which is also understood as belonging to an instance more material than ideal or metaphysical. The conception of beings addressed embraces transformation and affection states, in a perspective of not fixity. The incorporation of such debates in the revisited studies showed the potential to enrich the concepts of music and gender relations in these works.

Keywords: Music. Gender. Materiality.

¹ Graduação e Mestrado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, com especialidade em estudos de Etnomusicologia, mais especificamente a respeito da interseção música e relações de gênero em diversos contextos socioculturais. É pianista, cantora e compositora, além do trabalho com a pesquisa e tem experiência com educação musical para diversas faixas etárias.

1 SOBRE A MATERIALIDADE DA MÚSICA

Indo de encontro à ideia de que a música funciona, antes, como um veículo de comunicação, expressão somente, parto do pressuposto de que música é uma instância antes de participação do que de representação. A música é aqui abordada em uma relação antes de metonímia do que de metáfora, com as outras instâncias em questão. Esta concepção parte de Tomlinson, que escreve sobre aspectos presentes na cultura asteca onde as músicas são entendidas como possuindo uma substancialidade, sendo parte de uma realidade de “[...] poderes construtivos palpáveis, substanciais, e não efêmeros, da pintura e canto indígenas” (2007, p. 31).

De acordo com essa visão, a música constitui algo do mundo palpável, dotado de uma realidade material, antes que abstrata ou ideal, metafísica, como postulado pelas culturas ocidentais.

Dessa forma, reporto-me a uma noção de contiguidade entre música e materialidade, em uma relação não de causalidade, mas sim de participação, em uma interação metonímica entre partes adjacentes de um mesmo todo (TOMLINSON, 2007).

A razão pela qual invoco tais conceitos e percepções é a de que tais formas de pensamento têm o potencial de clarear a compreensão, a meu ver, de concepções sobre música e materialidade presentes entre os grupos relatados nos estudos que analiso no presente trabalho. São eles o povo indígena Wauja, do Alto Xingu, em estudo de Maria Ignez Cruz Mello (2005); as juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE), em estudo de Laila Andresa Rosa (2009); e os jovens de uma 8ª série de ensino fundamental do colégio CAp, em Porto Alegre, RS, em estudo de Helena Lopes da Silva (2000).

Segundo Mello, entre os Wauja do Alto Xingu, a música exerce diversos poderes, dentre eles, os de cura e transformação. No caso específico das músicas de *iamurikuma*, ritual que estuda e onde há a presença de inúmeros cantos além de coreografias e arte plumária, opera-se a fusão de instâncias masculinas e femininas em uma perigosa fronteira de ambiguidade sexual (2005, p. 11).

Este ritual se relaciona a um mito, entre os Wauja de origem, o das hipermulheres, seres hipersexualizados, pertencentes à esfera da ambiguidade sexual entre homens e

mulheres. De forma resumida, neste mito², os homens de uma aldeia saem para uma pescaria coletiva dizendo que voltariam dentro de cinco dias, com peixes, para a realização de um ritual. Contudo, os homens não retornam, como combinado, e um dos meninos reclusos que se encontrava na aldeia sai da reclusão para ver o que se passava na pescaria dos homens. O recluso vê os homens fazendo máscaras para se transformarem em *apapaatai*³ e irem até a aldeia devorar as mulheres. Ele volta à aldeia para avisar às mulheres o que estava acontecendo. As mulheres, ao saberem o que estava acontecendo com os homens, que estes estariam fazendo máscaras para se transformarem em espíritos *apapaatai* resolvem, também, se engajar em uma mudança radical, utilizando, ao invés das máscaras, frutos transformadores, além de cantarem noite e dia as músicas do *apapaatai iamurikuma*.

Essas mulheres não comiam nem bebiam mais, apenas cantando e “ficando loucas”. Esta expressão é explicada por Mello (2005, p. 126) como um estado de transformação em *apapaatai*, de um estado natural para um estado de exceção ou excesso.

Elas entraram em um buraco na terra e foram embora da aldeia cantando, e aqueles que as olhassem, homem ou mulher, teriam que ir embora junto. Foram passando por várias aldeias no caminho, até chegar ao *enutaku*, “fim do céu”, indo parar no outro lado do mundo onde fizeram duas aldeias, passando a usar flechas, e até cortaram o peito direito para usar o arco e flecha.

No mito, segundo Mello (2005, p. 136), a presença excessiva dos homens entre si, longe das mulheres, em sua pescaria coletiva, desencadeia a transformação destes em *apapaatai*. Há, como diz a autora, um tênue fio unindo homens e mulheres, envolvendo regras e acordos que não preveem transgressões ou quebras. Assim, a demora dos homens acarreta não só a falta de alimento como, igualmente, de sexo. Interrompe-se o fluxo normal das atividades sexuais e reprodutivas, gerando, ao mesmo tempo, acúmulo e falta. Tal situação, em uma sociedade que preza pela constante circulação de bens e serviços, é

² Há muito mais acontecimentos no rito aos quais não irei aqui me ater. Esta é uma mera redução do mito de iamurikuma que foi narrado a Mello em seu trabalho entre os Wauja, por informantes locais. Na narrativa apresentada pela autora, há a presença de vários cantos entremeados, além de uma grande riqueza de detalhes que não encontram-se neste trabalho. Para acesso à narrativa completa ver Mello (2005).

³ Segundo Mello, literalmente “bichos”, mas empregado para designar os perigosos seres sobrenaturais invisíveis, causadores de doença.

considerada uma atitude des-humanizante, portanto, capaz de transformar humanos em “monstros”.

A autora remete, a partir do fato de as mulheres, sem flautas e máscaras, se transformarem em hiperseres através das canções de iamurikuma, a uma já mencionada equivalência entre música e máscaras (cf. LÉVI-STRAUSS, 1991 apud MELLO, 2005).

Apesar de não usarem máscaras, as mulheres utilizam adornos investidos de uma simbólica de vetor trocado, segundo a autora: elas passam a se adornar como homens, em determinado momento da narrativa. Para Mello, não parece, simplesmente, o fato de assumir uma identidade masculina, mas de “realçar a extensão da mudança, o quão sensível era a situação e irreparável sua nova condição” (2005, p. 137). As mulheres iamurikuma, adornadas qual homens, deixaram de ser mulheres e transformaram-se em *apapaatai*. No entanto, não se aproximam, com isto, de um estado de masculinidade, mas assumem uma posição simbolicamente perigosa: a da ambiguidade sexual⁴ ou hipersexualidade⁵, ou seja, o ambíguo de não ser mais mulher nem homem, o encontro do masculino e do feminino em um único ser, tal possibilidade sendo exclusiva do mundo dos *apapaatai*.

Percebe-se, através dessa narrativa, como a música opera mudanças de estado, de uma condição de humanidade para uma condição de espiritualidade, como é o caso da transformação em *apapaatai*, além de operar mudanças das próprias condições de gênero e sexualidade daquelas mulheres que passam a ser hipermulheres. No contexto indígena Wauja, tanto a utilização de máscaras, compreendida como similar à execução de instrumentos musicais, no caso, as flautas kawoká⁶, quanto a entoação dos cantos iamurikuma pelas mulheres operam a ativação dos poderes dos *apapaatai*. Neste sentido, segundo a autora pôde apreender de outras narrativas Wauja, as máscaras não são consideradas adornos ou representações de seres espirituais, sendo na verdade “roupas” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996a apud MELLO, 2005), guardando características de seus donos. A utilização das máscaras no contexto ritual “se dá no sentido de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores” (MELLO, 2005, p. 66).

A questão que coloco, no entanto, é: será apenas no plano metafísico que essas transformações acontecem? Se a música entre os Wauja é concebida como sendo capaz de

⁴ Cf. McCALLUM, 1994; BASSO, 1987.

⁵ Cf. FRANCHETTO, 1986.

⁶ Flautas tocadas pelos homens e de visão interdita às mulheres.

operar curas, doenças, transformações de estados, não será ela tão substancial quanto as coisas sobre as quais atua? A mesma autora observa como a música, no contexto indígena em questão, lida com proporções, como a execução errada de um canto pode acometer fisicamente pessoas, a ponto de causarem doenças, como quando se aplica uma dose errada de determinada substância que, em excesso, pode causar, ao invés da cura, um grande mal. Neste sentido a música se aproxima de uma esfera da realidade empírica, mais do que ideal ou metafísica.

Tal transformação de identidades pode ser observada também na narrativa de Rosa (2009, p. 73-74) a respeito das juremeiras de nação Xambá, quando se opera uma inversão de gênero e sexualidade a partir da experiência do transe, onde acontecem as incorporações de entidades espirituais da jurema. A música, neste contexto, é compreendida pela autora como um “veículo” primeiro de tal inversão, juntamente com as danças e performances. Assim, nas inversões que dizem respeito a gênero, um homem pode incorporar uma entidade feminina assim como uma mulher pode incorporar uma entidade masculina, em uma relação de negociação de alteridades entre a entidade espiritual e o ser incorporado. Além da inversão de gênero, que se faz material através da incorporação de entidades, a música se faz corpórea, também, através da performance musical na dança, ambos existindo no plano da materialidade (2009, p. 53).

O que pretendo, no entanto, é sugerir que a música, em tal contexto, poderia ser compreendida como algo mais que um “veículo”, sendo antes o fator primeiro que desencadeia as inversões de sexualidade. Assim, gênero e música se interpenetram, ao ponto de atuarem um sobre o outro, o que traz mais evidências de que se trata de uma relação entre instâncias de ordem semelhante capazes de uma influência mútua.

No trabalho de Silva (2000), vários são os aspectos observados que apontam para uma atuação ativa da música enquanto produtora de identidades sexuais entendidas como não fixadas em corpos, mas performatizadas, desfeitas, reiteradas constantemente. Segundo Martí, retratada em Silva, “a idéia de que os gostos musicais podem ser diferentes segundo o sexo não é senão um elemento expressivo a mais que reflete este recurso da busca pela diferença”. E ainda, “a percepção da diferença é o fator básico de todo o processo identitário: em nossa sociedade, o corpo, os gestos, as roupas ou o penteado são expressões indexicais destinadas a marcar uma ordem, uma atribuição de gênero” (MARTÍ, 1999 apud

SILVA, 2000). Contudo, tento refutar a ideia de que a música, ou neste caso, os gostos musicais estejam presentes apenas enquanto elementos expressivos de uma determinada sexualidade que necessita ser delineada. Não poderia a música ser compreendida em um estatuto tão material quanto o do corpo, dos gestos, das roupas, do penteado, produzindo, assim, algum tipo de sexualidade? Desta forma, a música pode ser entendida não apenas enquanto expressão de uma sexualidade pré-moldada ou definida, mas como constitutiva, desencadeadora de todo um processo de identificação sexual.

Silva relata, ainda, a concepção presente entre os estudantes com os quais realizou sua pesquisa, de que gostar de determinados gêneros musicais que não fossem propriamente “da moda”, como exemplo, a música clássica, ou mesmo músicas “mais antigas”, poderia representar um problema, se manifestado em sala de aula pelos alunos, relativo à aceitação destes frente ao grupo maior de estudantes (SILVA, 2000, p. 68). Pergunto-me qual concepção de música está por trás de tal problemática, o que de tão ameaçador está presente nestas músicas, que pode representar um “problema”, no que diz respeito à identificação grupal? A meu ver, a música neste contexto não está dotada apenas de uma dimensão expressiva relativa a seres perfeitamente estáveis, do contrário não representaria algo a ser evitado ou temido. Esta música que é temida, sua escuta sendo entendida como perigosa ou problemática, é uma música com o potencial de afetar, de movimentar, de causar desestabilizações, modificações.

Durante as observações de atividades em sala, na percepção de Silva (2000, p. 74), o discurso generificado de que meninas são mais sentimentais e, por esta razão, se identificam com determinados tipos de música que carregam esta característica, parecia estar incorporado na fala da professora, dos meninos e das próprias meninas. De acordo com Green, “as características das práticas musicais das meninas, como descrito por professores e alunos, não só representam convenções do comportamento feminino, mas perpetuam construções discursivas da própria feminilidade” (1997b apud SILVA, 2000). Novamente, que música é essa que é retratada como reprodutora e delimitadora de convenções de feminilidade? Seria uma instância que carrega características relativas ao universo compreendido como feminino? Uma concepção unicamente expressiva da música não abarcaria todas essas potencialidades de construção e delimitação. Neste sentido, seria pretensão supor que somente nós possuímos agência sobre a música que tocamos ou

ouvimos, utilizando-a para determinados fins, como um reforço de nossas construções corpóreas e intelectuais. Ela também pode estar dotada de um poder de nos afetar, de agir sobre nós, nessa interação.

Ainda segundo essa linha de pensamento, a música pode estar dotada também de uma materialidade com a qual nós ocidentais não contamos ou que nos passa despercebida. Segundo Green (1997 apud SILVA, 2000), a adoção de certos posicionamentos de meninos e meninas na escola constituem o que se chama de “negociação da identidade de gênero”. Neste sentido, certas práticas ou estilos musicais, são utilizados como uma *manta*, ou uma *peça de roupa* que ajuda a definir o gênero dos seres em questão, ou construir suas sexualidades (grifos meus). Vê-se, nestas observações, que a música ocupa um lugar de equivalência entre elementos pertencentes à esfera material, “como uma manta” na construção de gênero e sexualidade dos seres envolvidos. Evoco, neste contexto, a compreensão do sentido de roupa, manta não simplesmente como uma vestimenta que abriga um corpo fixo ou definido, mudando apenas suas características exteriores, mas em proximidade à concepção formulada por Viveiros de Castro (cf. p. 115) sobre o perspectivismo ameríndio, na qual roupas possuem um outro sentido, como aquilo que pode “[...] ativar os poderes de um corpo outro” (1996, p. 133), também entendidas como uma forma de acesso a um determinado ponto de vista.

Estou ciente aqui, das críticas feitas por Green (1997; 2008) com relação ao que define como “fetichismo musical”, quando diz da sobreposição entre significados delineados aos significados inerentes⁷ da música. A partir desta visão, a música passa a significar, mesmo intrinsecamente, aquilo que a delinea socialmente (GREEN, 2008). Este tipo de crítica é direcionada também às questões de música e gênero, em uma crítica à noção de uma música entendida como *feminina*, dotada internamente de elementos considerados *femininos* (GREEN, 1997), discurso este muitas vezes utilizado em teorizações dentro da área de musicologia que lidam com as questões de gênero. Tal autora se posiciona contrária à ideia de uma essência feminina presente intrinsecamente em determinadas músicas, em reflexão sobre a música ocidental.

⁷ São denominados inerentes, quando os significados musicais se referem a materiais intrínsecos à música e que criam significação entre si, para a consciência, através do tempo; e delineados, quando se referem àqueles significados convocados pela música, como sua posição na cultura e no mundo musical, assim como ideais de relações e significados sociais (GREEN, 2008).

Não pretendo neste trabalho defender a ideia de que haja uma essência imutável, referente ao masculino ou ao feminino ou a outras possibilidades de existência, presente em determinadas músicas nem que devemos postular ou rotular determinados estilos musicais como sendo essencialmente referentes a uma determinada sexualidade, gerando, com isto, brechas para segregações e preconceitos sexuais em meio à discussão sobre música. A hipótese que pretendo trabalhar, que já foi anunciada na escrita de vários autores (DELEUZE; GUATTARI, 2008; TOMLINSON, 2007; dentre outros) é a de que a música possui a potencialidade de operar mudanças de nível estrutural onde quer que atue. Ela não constitui, assim, uma instância passiva unicamente, a serviço de uma expressão sobretudo humana, mas pode possuir potências de ação que são próprias a ela, que atuam sobre os seres em níveis nem sempre controláveis ou previsíveis. Uma questão a ser pensada é: de onde parte essa potência de ação? De um nível material, ou ideal? Do plano intrínseco ou das delimitações, como os denomina Green? Ou será a própria separação entre essas duas esferas aquilo que precisa ser repensado? Talvez não sejam tão nítidas ou impermeáveis a separação ou as fronteiras pensadas entre tais esferas e o pensamento de que podem ser categorizadas em campos distintos não seja o caminho mais interessante para este contexto.

Em conjunção com a ideia de uma materialidade referente à música, como colocado por Tomlinson (2007, p. 40) sobre as canções astecas, as palavras cantadas e tudo o que envolve o mundo mexicano, pinturas, objetos materiais, movimentos de dança, se encontra engajado em uma realidade material imanente os quais participam lado a lado em sua criação. Assim como a presença de pictogramas em um instrumento de percussão, a união dessas instâncias era provavelmente percebida como uma intensificação da potência expressiva de todas elas.

Poderíamos pensar que a música, juntamente com as práticas constitutivas de gênero e sexualidade nos contextos dos estudos analisados, sejam elas práticas discursivas, atitudes tomadas, escolhas de figurino, assim como a dança, a pintura, atuam em um plano de contiguidade, participando desse plano de realidade material imanente, de forma a propiciarem mutuamente essa “intensificação de potência expressiva” (TOMLINSON, 2007)?

2 INDIVÍDUOS PERMEÁVEIS, DEVIRES

Mas afinal, qual a importância em se pensar a respeito da materialidade dos sons, da música, de sua condição de participação antes de representação nas relações que estabelece? Se é possível compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que se encontra mais no plano da contaminação do que, simplesmente, da comunicação, mais mundano do que ideal, esta se torna capaz de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem.

Contudo, quando se aborda em conjunto as instâncias de música e gênero, para que sejam concebidas como passíveis de interação, a concepção de gênero adotada necessita denotar algo de fluido, contrária à ideia de fixidez, possível de ser desestabilizado, a fim de abarcar essa potencialidade de criação, transformação trazida com a música, operada através dela. Assim, os seres relativos a tal concepção de gênero apresentariam um estado propenso ao contato, à interferência, a fim de se engajarem neste processo.

Segundo Tomlinson, dentro da perspectiva asteca que estudou, o indivíduo é concebido como estabelecendo interações com o mundo material que se encontra em outra esfera que não a da causalidade e sim da participação. Este autor escreve a respeito de uma visão mexicana fluida de subjetividade individual, em que “eles representam a si mesmos como... trabalhando ao longo de um cume de vento, um abismo de cada lado⁸” (CLENDINNEN, 1991, p. 143, 29 apud TOMLINSON, 2007). O indivíduo é assim entendido como altamente vulnerável enquanto construto social. Assim, o ser toma lugar dentre as várias conexões e proximidades onde as fronteiras entre as coisas se mostram permeáveis, em uma relação metonímica, nas quais são capazes de pôr em presença umas às outras, pois estão em um mundo conectadas, como partes de um todo. “A mulher e o homem mexicanos se abriram em cada ponto [...] para o mundo material ao seu redor. Eles tocaram neste mundo e se fundiram em algum grau com ele em seus discursos, suas danças, seus livros pintados, e suas canções⁹” (TOMLINSON, 2007, p. 42).

⁸ “*They represent themselves as ... toiling along a windswept ridge, an abyss on either hand*”. (CLENDINNEN, Inga. *Aztecs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

⁹ “*Mexica woman and Mexica man opened out at every point – like maize, teponaztli, and glyph – to the material world around them. They touched this world and merged in some degree with it in their speeches, their dances, their painted books, and their songs*” (tradução nossa).

Tal noção de um ser aberto, permeável, que abarca uma fluidez de estados é trabalhada também pelos autores Deleuze e Guattari. Um dos conceitos de grande importância em seus escritos, e que se relaciona com a discussão da fluidez, permeabilidade, vulnerabilidade do plano material, é o conceito de devir. Segundo os autores, “um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação”. Complementam, ainda: “E, sobretudo, devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 18).

Abordam a existência de devires-animais, devires-mulher e devires-criança, defendendo a ideia de que não se tratam de sonhos ou fantasias, mas de realidades, mas uma realidade não de imitação, onde um homem se faz de animal, tampouco de se tornar o outro, de se tornar animal, assim como o animal não se torna também outra coisa. “O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna”. Em um bloco de devir, existe uma não existência de um sujeito de devir distinto de si mesmo. Não há também um termo para o devir, pois seu termo “[...] só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria ao devir [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 18). O devir é da ordem da aliança não de uma ordem de filiação, de uma produção por filiação ou evolução.

Além dos devires-animal, têm-se os devires-mulher, os devires-criança e, para além destes ainda, devires-elementares, celulares, moleculares e ainda devires-imperceptíveis, como “um *Continuum* habitado por ondas inomináveis e partículas inencontráveis”. O conteúdo musical da música, segundo Deleuze e Guattari, “é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas sob toda espécie de influências [...] ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 32).

Um devir é ainda uma borda entre multiplicidades, em uma relação simbiótica onde cada multiplicidade aglomera toda uma galáxia em seu devir: animal, vegetal, micro-organismos, etc. Uma individualidade por sua vez, pode se constituir de uma forma acidental, em contraposição às formas essenciais e aos sujeitos determinados. A

individualidade de um dia, pode ser composta por um grau perfeitamente individuado de calor, com um grau de branco, para formar uma terceira individualidade única (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 38).

Opõem-se a uma ideia de unidade da substância que compõe a individualidade, indo em direção a uma “[...] infinidade das modificações que são partes umas das outras sobre esse único e mesmo plano de vida”. Tais perspectivas apontam para relações no mundo material, muito mais de multiplicidades, simbioses, indeterminações, blocos entre devires, relações do campo da intensidade, do imperceptível, não filiativas ou imitativas, mas elementares. Relações antes de participação do que de representação. Os autores colocam ainda que não se sabe nada sobre um corpo enquanto não se sabe o que ele pode, quais os seus afetos e como eles podem ou não compor-se com outros (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 39; 43).

A ideia de *hecceidade*, neste sentido, abre as possibilidades de se afetar e de afetar, pois se trata de um modo de individuação que difere daquele da pessoa, do sujeito, coisa ou substância definidos:

Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder afetar e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 47).

Nesse sentido, os atos de cantar, compor, pintar, escrever, como dizem os autores, não têm talvez outro objetivo senão o de desencadear os devires. A música, acima de outras coisas, um devir-mulher, um devir-criança a atravessa, não só no nível das vozes mas no nível dos temas e dos motivos (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 63).

Tais noções de indivíduo e individualidade suportam teorizações que preveem as instâncias de música e gênero como construtos permeáveis, em uma diluição de fronteiras que permite o trânsito, a comunicação, a interação. Como colocado por Deleuze e Guattari, a música é entendida como atravessada, perpassada por devires, que entram em contato, fazem blocos com outros devires, em relações de aliança.

No trabalho de Rosa (2009), a ideia de um feminino enquanto categoria não essencializada ou fixa no corpo de mulheres pode ser entendida como confabulando com a

noção de devir-mulher de Deleuze e Guattari. Segundo a concepção destes autores, devir-mulher tem a ver com a compreensão de aspectos inseparáveis do devir-mulher que, por sua vez, devem ser compreendidos em função de outra coisa:

[...] nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 68).

Nesse sentido, o devir-mulher possui o potencial de desencadear “átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis e indomáveis”. Assim, o devir-mulher não se restringe ou não é fixo em um corpo, pois a própria noção de corpo é a de um corpo sem órgãos, um “anorganismo”. Mulher é definido enquanto relações específicas de movimento e repouso, combinação de átomos, emissão de partículas: hecceidade. “Por isso as moças não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas antes deslizam sobre as ordens, entre os atos, as idades e os sexos” (2008, p. 68; 69). Esta é a única forma, segundo os autores, de romper os dualismos, estar entre, passar entre.

É uma ideia intrigante, pelo menos para o meu entendimento, acostumado com as formas de pensamento demasiado ocidentais, que se possa pensar não em seres que possuem características femininas, mas em características femininas que possuem os seres, flutuam, deslizam entre eles. Soa como a inversão de uma lógica e, também, pode ser interpretado como uma forma de essencialismo, de se conceber uma essência feminina a perpassar diversas instâncias, dentre elas, a música. Não pretendo, com tal reflexão, retomar uma ideia de naturalização do gênero, naturalização do ser mulher. Não quero com isso me opor à afirmação de Beauvoir de que “não se nasce mulher, torna-se mulher” (1970), nem desmerecer ou apagar todo o esforço do movimento e teorias feministas, que tanto lutaram para que uma concepção de mulher enquanto fruto de uma construção social, mais do que de uma determinação biológica fosse difundida. Pelo contrário, reconheço o que há de transformador e libertador nesta prática, neste discurso. O que me interessa nesta reflexão é abalar a própria separação entre o que é tido como natural e o que é tido como

culturalmente construído. Entre o que é material e o que é ideia. É pensar a própria ideia ou concepção do ser mulher como dotada de uma materialidade, de relações de movimento e repouso que, por sua vez, podem afetar ou confabular com as relações de movimento e repouso presentes nos corpos. A existência não de uma forma substancial entendida como mulher, mas de um devir-mulher, traz consigo essa possibilidade.

Um feminino que desliza por entre os corpos, que não se fixa a nenhum em específico. Em Rosa (2009, p. 6), a categoria masculino não se restringe também a homens. E como a autora pôde observar, no universo específico do culto da jurema, o feminino atua de forma bastante expressiva, até mesmo pela presença significativa de mulheres lésbicas e homens gays. Assim, discute o conceito de “entre-lugares” para refletir sobre os diferentes aspectos e conflitos que recaem sobre as mulheres heterossexuais e lésbicas em geral. O mesmo se aplica aos homens gays, transexuais, intersexuais, sujeitos considerados “desviantes”, uma vez que não se enquadram nos padrões heteronormativos. Assim, além de gênero, a autora salienta que é importante discutir sobre outras categorias de análise e suas relações/interseccionalidades, de forma a avaliar os interstícios, os entre-lugares, ou seja, a articulação destas diferentes categorias (2009, p. 38).

Mulher, para a autora, deve ser pensada como uma categoria ampla e heterogênea, havendo ainda muito a ser resolvido em relação às desigualdades entre as próprias mulheres (ROSA, 2009, p. 40).

Um aspecto interessante observado é o de que todas as mulheres e também alguns dos homens juremeiros que são padrinhos e madrinhas de jurema, são filhas(os) de orixás femininos, reforçando o discurso sobre o feminino na jurema, tanto no plano do divino, quanto do humano, onde as mulheres e os homens juremeiras(os) se identificam com este universo feminino (ROSA, 2009, p. 125). Assim, observa-se a presença de um feminino enquanto artifício flutuante, podendo ser compreendido como um devir-mulher molecular, entrando em contato com diversos seres, corpos, divinos ou mundanos, não se restringindo a um só corpo. A própria incorporação das entidades espirituais femininas neste contexto pode ser relacionada a uma agência de um devir. O feminino e o masculino, enquanto categorias móveis são evidenciados tanto através da incorporação de entidades espirituais femininas por homens gays, quanto através da identificação entre entidades masculinas e mulheres lésbicas (ROSA, 2009, p. 206).

Rosa relaciona ainda suas observações com a concepção de gênero colocada por Butler, em que gênero consiste não de uma identidade estável, mas permanentemente constituída através do tempo, “[...] estilizada através da repetição dos atos (performáticos), compondo uma realização performativa que interage com a audiência e que constrói a realidade e as identidades de gênero” (1990, p. 140-141 apud ROSA, 2009). Gênero, assim como sexo, não são instâncias pré-existentes, mas constituídas a partir de uma performance de gênero.

Trata-se nesse contexto de uma concepção de gênero também enquanto artifício, ou atributo flutuante, não havendo um padrão homogêneo de gênero nem para mulheres nem para homens. Há uma descontinuidade ou uma relação não causal entre sexo-gênero. O feminino assim como o masculino estão em movimento, assim como os devires, estabelecendo várias formas de aliança. A música enquanto instância perpassada por devires, desencadeia transformações de mulheres em hipermulheres, inversões de sexualidade nas experiências de transe e identificações sexuais em jovens no contexto escolar, que com ela entram em contato, por ela são afetados.

REFERÊNCIAS

- BASSO, Ellen B. Musical Expression and Gender Identity in the Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil. In Ellen Koskoff (ed.) *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York: Greenwood Press. 1987
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard. (Ed. Brasileira: *O segundo sexo*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2008.
- FRANCHETTO, Bruna. *Falar Kuikúru: estudo etnolinguístico de um grupo Karib do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional; UFRJ, Rio de Janeiro, 1986.
- GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GREEN, Lucy. *Music on deaf ears: musical meaning, ideology and education*. 2. ed. London: Arima, 2008. apud SILVA
- LÉVI-STRAUSS. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991 [1971]. apud MELLO

MARTÍ, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, v. 5, n. 11, p. 29-51, out. 1999.

McCALLUM, Cecilia. Ritual and the origin of sexuality in the Alto Xingu. In: HARVEY, P.; GOW, P. (Ed.). *Sex and violence: issues in representation and experience*. London: Routledge, 1994.

MELLO, Maria Ignez C. *Iamurikuma: música e mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, UFSC, 2005. Disponível em: <www.musa.ufsc.br>. Acesso em: 17 nov. 2011.

MOREIRA, Talitha Couto. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGM, Escola de Música, UFMG, 2012.

RODGERS, David. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. *Mana* [online], v. 8, n. 2, p. 91-125, 2002.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UFBA, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600>. Acesso em: 17 nov. 2011.

SILVA, Helena Lopes da. *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGM/UFRGS, 2000.

TOMLINSON, Gary. *The singing of the new world: indigenous voice in the era of european contact*. New York: Cambridge University Press, 2007.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxacali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.