

# Pode performance ser no feminino?<sup>1</sup>

*Laila Rosa*<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma breve incursão sobre performance, através das lentes das teorias feministas. A partir da máxima de que "o pessoal é político", traz a subjetividade "gendrada" como importante categoria analítica para pensar música, sociedade e seus atos performáticos de modo geral. Além de gênero, sexualidade, raça e etnia são também categorias muito importantes para levar em consideração. Serão abordadas teorias de BAUMAN (1977) e TURNER (1988), autores clássicos sobre o tema e também olhares que emergem da crítica feminista recente. A partir desta perspectiva, espero contribuir ao quadro teórico dos estudos sobre performance, música e cultura.

**Palavras-chave:** Performance, Teorias feministas, Culto da Jurema.

**Abstract:** This paper focuses on a short observation towards performance under the lens of Feminist Theories. Regarding the classical perspective that "the personal is political", it brings up the gendered subjectivity as important analytical category that helps to think about music and society, as well as, the social performative acts, to generally speaking. Besides gender, sexuality, race and ethnicity are also very important categories to take into account. I will discuss about BAUMAN (1977) and TURNER (1988) theories, classical authors about performance, and also new approaches that emerge from a Feminist criticism. By doing that, I hope to contribute to the theoretical framework of studies on performance, music and culture.

**Keywords:** Performance, Feminist Theories, Jurema Cult.

## Introdução: imaginando reimaginar...

Poderemos olhar com menos constrangimentos teóricos, e quiçá, teológicos as delicadas relações que se tecem quando a prática da possessão entrelaça humanos, deuses e espíritos em tramas que envolvem desejos sexuais, elos afetivos e pa-

---

1 Este artigo consiste numa versão reduzida do sétimo capítulo da minha tese de doutorado que abordou sobre teorias feministas e performance no contexto religioso do culto da jurema na Nação Xambá em Olinda, Pernambuco (ROSA, 2009).

2 Professora da Escola de Música da UFBA, credenciado ao seu programa de Pós-Graduação em Música. Pesquisadora associada ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA).

péis de gênero com os diferenciais de poder que atravessam todas essas inter-relações. (BIRMAN, 2005, p. 405).

Iniciei minhas leituras sobre o campo da performance de forma mais aprofundada a partir do contexto religioso do culto da jurema, onde cabe muito bem a epígrafe acima. No contexto da jurema estão entrelaçados sujeitos, entidades espirituais, desejos, afetividades, representações de gênero, relações de poder e muita música. Cada entidade espiritual possui seu próprio repertório musical, por exemplo.

Foi a partir desta experiência de campo no terreiro Xambá e de tais reflexões que percebi o óbvio: o quanto performance tornou-se um conceito amplamente empregado pelas diversas áreas do conhecimento das ciências humanas e das artes, como é o caso dos estudos sobre música em todas as subáreas (educação musical, etnomusicologia, composição e a própria performance traduzida por execução musical). No entanto, percebi o quanto um caráter teórico um tanto genérico de performance ainda persiste, ou seja, um olhar que privilegia um produto (composição, execução musical de uma obra) ou mesmo processos (contextos de ensino-aprendizagem, etnográficos e musicais, etc.) sem tocar especificamente nos sujeitos que elaboram os mesmos a partir dos recortes de gênero, étnico-racial, de sexualidade, classe, geração e outros. Apresento, portanto, uma perspectiva teórica da etnomusicologia fortemente aliada aos estudos feministas que há algum tempo vem tirando tais questões "do armário", problematizando também as questões de poder que estão presentes e delineiam tais performances desde o campo da subjetividade até o campo do político em termos macros, como veremos mais adiante.

Este artigo propõe levantar algumas destas questões levantadas pelas teorias feministas para pensar sobre performance, especificamente. Para tanto, será tomado como ponto de partida dois importantes clássicos deste campo de estudo que são BAUMAN (1977) e TURNER (1977) e dos perigos epistemológicos de uma abordagem genérica. Alerto que este não consiste numa abordagem aprofundada sobre o tema, mas numa breve incursão que deseja suscitar outras incursões, reflexões e abordagens que procurem também exercitar reimaginar teorias de performance.

### **Clássicos da performance: crítica à perspectiva do gênero supostamente neutro**

Para iniciar a discussão é interessante considerar a abordagem de TURNER (1988). Esta consiste num clássico adotado pelas diversas áreas

do conhecimento que abordam performance, inclusive o campo da etnomusicologia. O conceito de performance cultural proposto pelo autor consiste no sinônimo de agência ativa de mudança: o olho pelo qual a cultura se vê, envolvendo a criatividade por parte dos sujeitos que estão interessados ou se sentem mais aptos a adotar determinados modelos culturais para viver (idem)<sup>3</sup>.

Segundo TURNER (1988, p. 74) performance representa um "drama social"<sup>4</sup>. A dramaticidade residiria no fato de que participantes da performance "não apenas fazem coisas, mas tentam 'mostrar' o que fazem, onde as ações tomam lugar num aspecto 'performatizado-para-uma-audiência', numa relação de reciprocidade (TURNER, 1988, p. 74)<sup>5</sup>. Assim, o conceito de "performance cultural" indica uma perspectiva ampla de performance (TURNER, 1988, p. 21) pois contempla desde etnografias que consideram as falas dos sujeitos até as ações simbólicas praticadas pelos mesmos. Leva em conta também as relações destes sujeitos com o cotidiano que, por sua vez, estão relacionadas não somente ao uso da linguagem, mas sobretudo a outros tipos não verbais de comunicação que se fazem fortemente presentes na vida social. Nesta perspectiva, a relação entre cotidiano e performance cultural é dialética e reflexiva (TURNER, 1988, p. 21 e 24)<sup>6</sup>:

Essa relação não é unidirecional e "positiva" - no sentido de que o gênero performativo meramente "reflete" ou "expressa" o sistema social ou a configuração cultural, ou em qualquer índice destas relações-chave - mas ela é recíproca e reflexiva - no sentido que a performance é freqüentemente uma crítica, direta ou velada, da vida social de onde cresce de fora, e ava-

---

3 Cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting "designs for living".

4 O drama estaria "enraizado" na realidade social, não simplesmente imposta sobre ela, apresentando fases estruturais como: 1. Doença que implicaria numa aflição desafortunada de um membro ou membros da comunidade; 2. Crise que implicaria na utilização de recursos espirituais como oráculos e divinações; 3. Rituais de ações curativas; 4. Cooperação ritual de participantes e celebrantes que comungam com a teoria religiosa de que o invisível causa aflições (TURNER, 1988, p. 37-38).

5 "Performed-for-an-audience" aspect.

6 "The relationship between quotidian or workaday social process (including economic, political, jural, domestic, etc., interactions) and cultural performance is dialectical and reflexive (...)." (idem, 24).

liação (com possibilidades vivas de rejeição) do meio em que a sociedade não lida com história<sup>7</sup>. (idem, p. 24).

Performance como arte verbal foi proposta por BAUMAN (1977), na medida em que reconheceu ser este um meio comunicativo. Dentro desta perspectiva, propõe que a análise deve avaliar a situação de performance em quatro diferentes instâncias, que em termos gerais podem ser: 1. da pessoa que realiza a performance (performer); 2. da forma artística performática; 3. da audiência; 4. do 'setting' ou estrutura e lugar organizados para que a performance aconteça. O autor afirma que:

A concepção central da performance de arte verbal clama por uma abordagem através da performance em si. Nesta abordagem, a manipulação formal dos traços lingüísticos é secundária à natureza de sua performance, por si, concebida e definida como um modo de comunicação. (BAUMAN, 1977, p. 292)<sup>8</sup>.

Segundo a sua abordagem, a performance necessita de uma atenção e consciência 'mais além' do ato expressivo, permitindo com que a audiência perceba o ato performático com intensidade especial o que o leva a afirmar que a "performance é um modo de uso da linguagem, uma forma de falar" (BAUMAN, 1977, p. 293)<sup>9</sup>. Esta 'fala' como um sistema cultural é variável conforme o universo em que é estabelecida e praticada, sendo a etnografia da performance suscetível às mudanças constantes que são constituintes das dinâmicas da própria performance (BAUMAN, 1977, p. 294).

Trazendo tais questões para o campo do religioso do culto da jurema, é possível afirmar, que, de modo geral, a performance é concebida e lida através de seus atos performáticos na relação que se estabelece entre os sujei-

---

7 This relationship is not unidirectional and "positive"- in the sense that the performative genre merely "reflects" or "express" the social system or the cultural configuration, or at any rate their key relationship - but that it is reciprocal and reflexive - in the sense that the performance is often a critique, direct or veiled, of the social life it grows out of, and evaluation (with lively possibilities of rejection) of the way society handles history.

8 A performance-centered conception of verbal art calls for an approach through performance itself. In such an approach, the formal manipulation of linguistic features is secondary to the nature of performance, per se, conceived of and defined as a mode of communication.

9 Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression, and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity. Thus conceived, performance is a mode of language use, a way of speaking." (BAUMAN, 1977, p. 293).

tos, estes e as entidades espirituais que vêm à terra através da incorporação ou transe espiritual. Neste contexto religioso afro-indígena a relação entre a pessoa e a entidade espiritual compõe performances, não 'teatralizadas' num sentido fictício. Estas são reais na medida em que definem as práticas cotidianas dessas pessoas, e isto também se aplica às performances musicais, visto que há julgamentos estéticos sobre as entidades das pessoas, suas performances e seus repertórios musicais. É muito comum ouvir alguém falar: "a mestra de fulano é linda", ou "o ponto de tal pombagira é muito bonito", da mesma forma em que algumas entidades já não são tão apreciadas, sendo às vezes até criticadas, embora sempre sejam respeitadas. Também é comum que se faça gozações de performances de determinadas entidades recebidas por algumas pessoas mais inexperientes durante as festas e também de seus pontos cantados. Nestes casos, questiona-se inclusive a veracidade do transe, ou mesmo o poder de atuação que estas entidades têm. São várias questões presentes no contexto performático do culto da jurema, que, como tanto outros contextos religiosos ou não, exigem atenção nos seus diversos níveis de experiência dos sujeitos que sugerem análises específicas.

Por fim, os sujeitos do universo da jurema elaboram comportamentos que estão situados num determinado contexto religioso que produz referências a serem transmitidas e aprendidas, tornando-se cada vez mais significativas, sendo os lugares da performance propriamente dita culturalmente estabelecidos:

Estes contextos devem ser identificados numa variedade de níveis em termos de settings, por exemplo, os lugares culturalmente definidos onde a performance ocorre. Instituições também - religião, educação, política - devem ser vistas da perspectiva do meio pelos quais estas representam ou não contextos para performance nas comunidades. (BAUMAN, 1977, p. 292)<sup>10</sup>.

SAWIN (2002, p. 28) ressalta que a teoria de performance de BAUMAN (1977) torna-se incompatível com conceitos contemporâneos de subjetividades 'gendradas'<sup>11</sup>. Ao se basear nas epistemologias feministas empiricistas, ou seja, posicionamentos teóricos que defendem a pers-

---

10 Such contexts may be identified at a variety of levels-in terms of settings, for example, the culturally-defined places where performance occurs. Institutions too-religion, education, politics-may be viewed from the perspective of the way in which they do or do not represent contexts for performance within communities." (BAUMAN, 1977, p. 298).

pectiva da experiência e do conhecimento situados, a autora ressalta ainda que a teoria generalizada da performance negligencia os problemas de gênero, carecendo tanto da dimensão da audiência, como da dimensão emocional da experiência estética<sup>12</sup>:

De uma perspectiva feminista, a carência de atenção à emoção como um aspecto crucial da "experiência" social inspira as duas seguintes objeções: 1. emoção como um componente chave de definições culturais de gênero. (...); 2. Muito do trabalho teórico nos estudos culturais que relacionam performance à constituição das posições do sujeito 'gendrado' privilegia a operação do 'desejo' evocada pela experiência estética." (SAWIN, 2002, p. 34-35)<sup>13</sup>.

---

11 Podemos traduzir 'gendered' como 'gendrado'. Ao utilizar o termo 'sujeito genderificado' a autora fala sobre sujeitos que representam ou integram categorias específicas de gênero, diferentes da concepção universal de sujeito, que na realidade se baseia no universal masculino, que nem mesmo serve para os homens. SARDENBERG (2002, p. 56) afirma que "falar de "corpos gendrados" requer que pense o corpo não como algo dado "naturalmente", mas como produto da história - tanto como objeto quanto produto de representações e práticas sociais diversas historicamente específicas."

12 By reading Verbal Art as Performance through the lens of recent feminist work concerning the philosophy of knowledge and the construction of the gendered subject, I argue that unresolved tensions among the component theories that Bauman brought together to craft performance theory and attendant lack of attention to the audience and to the emotional dimension of esthetic experience produce a definition of performance that obscures the problematics of gender as they operate in small group esthetic communication." (SAWIN, 2002, p. 29)."

13 From a feminist perspective the lack of attention to emotion as a crucial aspect of social "experience" inspires two further objections. First, emotion is a key component of cultural gender definitions. Women and men (whatever those categories mean in a particular culture) are in important respects defined according to the emotions considered natural or acceptable for members of each gender-linked class to feel or in the extent to which they are conceived of as capable of feeling or expressing emotions (even though the conventional Anglo-American model of women as emotional and men as unemotional is neither universal nor indeed borne out in individual practice) (see Lutz 1988; Lutz and White 1986). Second, much of the theoretical work in cultural studies that relates performance to the constitution of gendered subject positions privileges the operation of "desire" evoked by the esthetic experience (Berger 1972; Butler 1990; Mulvey 1984; Walkerdine 1990). (SAWIN, 2002, p. 34-35).

Dentro da crítica desta autora, gostaria de ter o cuidado aqui de ressaltar o enfrentamento histórico feminista ao velho binarismo homem-mulher versus cultura-natureza versus razão-emoção. O binarismo de gênero situa os sujeitos homem-mulher de maneira essencializada no qual a mulher estaria supostamente mais próxima da natureza, o homem, supostamente mais próximo da cultura, sendo a primeira limitada à sua condição biológica que supostamente lhe outorga uma menor transcendência da cultura. Este legitima a idéia cristalizada do que realmente consiste a segregação dos espaços público-privado e, pior, reforça (ainda) a invisibilidade feminina em diversas esferas de atuação, desde o artístico ao religioso, do político ao social. A naturalização da segregação e seu conseqüente reforço da invisibilidade feminina consistem num grande e perverso equívoco epistemológico e político, pois, na realidade, privado e público interagem a todo instante, sendo um definidor do outro (ROSALDO e LAMPHÉRE, 1979; ROSALDO, 1979; ORTNER, 1979).

### **Reimaginando teorias de performance**

Se metáforas de gênero realmente circulam completamente no discurso de uma sociedade, parece lógico que metáforas de gênero estejam circulando na música de uma sociedade - nos sons que os/as compositores/as escolhem, nos modos pelos quais as pessoas escutam estes e nas associações que estes fazem com eles (CUSICK, 1994, p. 14)<sup>14</sup>.

A citação de CUSICK (idem) sobre metáforas de gênero acima elabora uma boa premissa para reimaginar teorias não somente dos processos criativos e representativos da performance, mas de criação musical estruturada também através de composições, da escuta das pessoas que também estão marcadas pelas metáforas de gênero, e acrescento ainda raça/etnia, classe, sexualidade, geração, etc...compondo uma rede, uma trama, um entrelaçamento de experiências e discursos performáticos. A autora (CUSICK, 1994, p. 18) propõe o conceito de "performance social" como sinônimo de "uma teoria de corpos musicais", ou seja, uma teoria que humanize os processos de escuta e os sujeitos musicais em si.

---

14 If gender metaphors actually do circulate throughout a society's discourse, it seems logical that gender metaphors are circulating in a society's music - in the sounds composers choose, in the way people hear those sounds and in the associations they make with them.

A abordagem de CUSICK nos leva a assumir que, epistemologicamente não é possível falar de um (música, performance, etc.) sem o outro (sujeito, contexto, etc.), sem que se perca elementos fundamentais à análise e compreensão do todo. Por falar em contexto, ASKEW (2002, p. 14-15) nos traz um conceito e abordagem amplos e politizados de performance a partir do contexto político e sonoro da Tanzania, em que:

Performance assume o estágio central desta etnografia de duas maneiras: é empregado como um veículo para acessar o processo de construção-nação por que foi conscientemente explorado pelo Estado Tanzaniano para este propósito. Como tal, este apóia perfeitamente meu objeto ulterior de esclarecer as imbricações da cultura e da política e o nível da forte resposta destes estudiosos que geralmente viam a cultura popular e as artes como particularmente tangenciais, desacreditando domínios sociais como de pouca ou nenhuma relevância para estudo de governo e política. 2. Eu desenvolvo um entendimento de poder incorporado na performance (...) Com ela vem um corpus de teoria significativa expondo performance como um modo de interação social que é contingente, emergente, indeterminado, e suscetível a ações não ensaiadas (ASKEW, 2002, p. 14-15)<sup>15</sup>.

Esta amplitude, contudo, não deve perder de vista o campo metafórico que, além de gênero, engloba representações étnico-raciais, de sexualidade, de classe, geração, dentre outras, formando uma constelação teórica. Daí emergem novos discursos teóricos sobre música, novos caminhos analíticos sobre música que são marcadamente feministas:

Meu interesse em desenvolver um ramo de teoria da música que é marcadamente feminista tem me levado a considerar elementos não tipicamente incorporados à análise musical. Situando composições dentro de seus contextos social e histórico, eu atuo próxima a leituras que reconheçam o impacto das visões de gênero, política e social na "música em si"; relaciono cada peça a incidentes específicos na vida da com-

---

15 Performance assumes Center stage in this ethnography in two ways: 1. It is employed as a vehicle for accessing the process of nation-building because it was consciously exploited by the Tanzanian state for that very purpose. As such, it perfectly supports my ulterior objective to highlight the imbrications of culture and politics and to level a strong rejoinder at those scholars who view popular culture generally and the arts in particular as tangential, discredited social domains of little or no relevance for the study of politics and government. 2. I advance an understanding of power as embedded in performance. (...) With it comes a significant corpus of theory exposing performance as a mode of social interaction that is contingent, emergent, undetermined, and susceptible to unrehearsed actions.

positora que ocorreram rigorosamente no tempo da composição. E ligo narrativas nas peças a identidade da compositor(a) como projetada nos seus escritos e nas reflexões de contemporâneos(as). Minhas análises, acima de tudo, não falam com uma autoridade despersonalizada; elas são marcadas pela minha própria identidade. Em virtude do da crescida visibilidade do feminismo e suas correntes tentativas de aceitação em pesquisas de música, eu me benefico da liberdade de trabalhar na música fora do cânone analítico e desenvolver caminhos feministas de escuta e análise musical sem me sentir obrigada a escrever em tópicos mais tradicionais (HISAMA, 2000, p. 1288)<sup>16</sup>.

Metáforas de gênero estão ainda relacionadas às representações diversas presentes na música, para além de sons, como performances musicais (KOSKOFF, 1991, p. 779). SARKISSIAN (1992, p. 338-42) aponta alguns importantes níveis de análise musical que têm sido levantados por estudos feministas no campo da etnomusicologia. A meu ver, performance permeia todos os níveis apontados pela autora:

1. Sobre a importância da performance musical no processo de socialização tanto expressando como moldando a ordem social;
2. Segregação dos mundos musicais femininos e masculinos como parte da uma tendência de oposição binária;
3. Estudos dos comportamentos musicais como indicador de relações de poder baseadas em gênero;
4. Estudos de música e gênero sobre estilos vocais;
5. Público e privado e comportamento musical, diferentes domínios musicais;
6. Relações de gênero entre o real e o sobrenatural;
7. Dicotomias natureza e cultura;

---

<sup>16</sup> My interest in developing a branch of music theory that is markedly feminist has led me to consider elements not typically incorporated into music analysis. Situating compositions within their historical and social contexts, I perform close readings that recognize the impact of the composer's gender, politics, and social views on the "music itself"; relate each piece to specific incidents in the composer's life that occurred at roughly the time of composition; and link narratives in the pieces to the composer's identity as projected in her writings and in reflections by contemporaries. My analyses, moreover, do not speak with a disembodied authority; they are marked by my own identity. By virtue of feminism's increased visibility and its current tentative acceptance in music scholarship, I enjoy the freedom to work on music outside the analytical canon and to develop feminist ways of hearing and analyzing music without feeling obligated to write on more traditional topics.

#### 8. Relações assimétricas de poder;

Outra questão muito importante para pensar sobre performance e especificidades que construiriam uma teoria da performance mais abrangente é o próprio conceito de pessoa que forma a tríade 1. da idéia de pessoa; 2. da construção de sua identidade de gênero; 3. do desejo (SAWIN, 2002, p. 46). A partir desta perspectiva é possível alcançar o conceito de performance como "fenômeno de múltiplas camadas" (idem). Logo, a reformulação do conceito de pessoa como categoria de amplas possibilidades em diálogo com o contexto e também com relações de poder é muito importante para compreender esta multiplicidade. Contudo, o sujeito e seu desejo não podem ser concebidos como categorias que começam e terminam em si mesmas, daí a importância da audiência e do contexto, para a análise da performance. São diversos aspectos a serem avaliados, para se obter uma visão mais ampla possível sobre a performance:

Nós devemos estar constantemente conscientes de ambos, dos seres humanos atuais que agem e observam e das relativas posições subjetivas determinadas pela cultura e gênero. Adiante, nós devemos reconhecer que essas posições discursivas, num sentido, 'criam' as(os) participantes (como 'performer/espectador(a)'), enquanto as(os) participantes (como 'performer/audiência) reciprocamente "criam" estas posições como realidades sociais efetivas por incorporar e reafirmar estas." (SAWIN, 2002, p. 46)<sup>17</sup>.

A partir da consciência de nossa subjetividade gendrada poderíamos abrir novas perspectivas tanto no campo da criação artística, como no campo do religioso (IRIGARAY, 2004, p. 97)<sup>18</sup>. Historicamente, as mulheres estiveram fora da cultura escrita, sendo protagonistas de tradições orais. Tanto na religião como na arte, música é mais importante que as palavras e a "mensagem vocal é feita com o corpo em si e impressa com o corpo do outro" (idem, p. 102)<sup>19</sup>. Por fim, assim como na bruxaria, as culturas religiosas femininas permaneceram, de forma geral, no âmbito do chamado 'paganismo', em que divindades femininas e música se situavam fora da oficialidade das escrituras sagradas e dos sermões, eminentemente masculinos.

---

17 We must constantly be aware both of the actual human beings who act and observe and of the relative subject positions posited by the culture and genre. Further, we must recognize that these discursive positions in a sense "create" the participants (as performer/spectator), while the participants (as performer/audience) reciprocally "create" these positions as effective social realities by embodying and reinstantiating them.

Logo, a linguagem (para além da escrita) é aprendida, não herdada pela condição sexual.

É importante destacar, portanto, que gênero não consiste numa identidade estável, mas que é 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 (BUTLER, 1993, p. 140-141). Reitero aqui a importância de considerar as categorias étnico-racial, de sexualidade, geração e classe de igual relevância para a constituição do gênero na construção de identidades e dos desejos na performance, assim como multiplicidade (e não estabilidade) de possibilidades de performances ou "atos performáticos". Esta autora traz ainda o conceito de performatividade que diz respeito à construção dos discursos sobre as performances de gênero. BUTLER (1999) trata especificamente da função criadora da linguagem, ou seja, o que é constitutivo da tríade sexo-gênero-sexualidade. Acrescenta que devemos nos deter não somente às performatividades de gênero e às normas que as governam, mas investigar os mecanismos pelos quais a realidade é reproduzida e alterada no percurso desta reprodução<sup>20</sup>. Portanto, sexualidade representa uma questão fundamental para compreender qualquer sociedade, cultura, e conseqüentemente suas músicas e performances diversas, tentando observar como o sujeito pode experimentar e se perceber como sujeito e objeto da sexualidade (FOUCAULT, 1990, p. 6).

Estas especificidades, no entanto, foram e ainda continuam sendo invisibilizadas historicamente pelos estudos em música, sobretudo no campo da musicologia que, segundo MCCLARY (2002, p. 79) procuraram estabelecer uma luta acadêmica para negar o corpo e controlar a música 'objetiva-

---

18 O feminismo francês da diferença do qual esta autora se tornou expoente apresenta algumas limitações quanto a possíveis naturalizações de gênero. Por outro lado, a autora, enquanto psicanalista, realiza uma análise interessante a partir de falas de homens e mulheres e construções de gênero. Ela mantém uma perspectiva por vezes restrita a cânones heteronormativos. Mas se consideramos que representações de feminino e de masculino não são pré-estabelecidas pelo sexo, mas são construções culturais, sua análise torna-se muito interessante.

19 "The vocal message is made with the body itself and printed with the body of the other".

20 "Through the practice of gender performativity, we not only how the norms that govern reality are cited but grasp one of the mechanisms by which reality is produced and altered in the course of that reproduction" (BUTLER, 2004, p. 218).

mente'. Mesmo na etnomusicologia, campo que pensa em música como cultura (MERRIAM, 1964), muitas vezes as questões de gênero, questões étnico-raciais, sexualidade foram também invisibilizadas em prol de um universalismo musical, embora a proposta da etnografia das práticas musicais procure considerar tanto os aspectos sonoros, como os humanos:

A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural (PINTO, 2001, p. 227-228).

Segundo SAWIN (2002, p. 47), a etnografia da performance musical vai trazer as noções locais de sexualidade e de desejo sexual, que são também definidoras das práticas performáticas e que estão em constante negociação com identidades de gênero e de performance artística. Neste sentido, algumas perguntas devem ser feitas: quem é concebida (o) como capaz de ter desejo? Quem é permitida(o) ser objeto de desejo? Por quem? Sob quais circunstâncias ou restrições? Que tipo de poder é acreditado como desejado para ser mantido sobre a (o) 'desejante'? Quão flexíveis são as regras? Quais as tantas diferentes posições ortodoxas e heterodoxas competem numa mesma arena? Qual a distância existente entre posições oficiais, crenças individuais e práticas<sup>21</sup>? (idem).

As perguntas supracitadas são aplicáveis às entidades religiosas do culto da jurema enquanto 'performers', assim como, às pessoas que as recebem através do transe<sup>22</sup>. Estas últimas elaboram também performances cotidianas que muitas vezes estão intimamente relacionadas com suas entidades e a agência destas em suas vidas. A questão da interseccionalidade de gênero com as categorias de raça e etnia, classe, geração e sexualidade, por sua vez, é muito importante para pensar sobre construções de identidades e de desejos a serem 'performatizados', a partir da concepção de identidades que não são fixas<sup>23</sup>. Tudo isso deve ser levado em consideração para pensar sobre performances na jurema, em que pessoa e entidade são duas faces de uma mesma moeda. Por esta razão:

Reimaginar uma teoria de performance de uma perspectiva feminista, então, nos requer mais crucialmente reconceitualizar

as pessoas envolvidas, ambos, membros da audiência e 'performers'<sup>24</sup>. Melhor que percebê-los primeiramente como seres intelectuais (avaliadores/as e exibidores/as de competência), nós colocamos em primeiro plano suas emoções, explorando atrações e repulsões, interrogando ideologias locais de 'desejo' e suas dinâmicas, e reconhecendo que ambos, audiência e 'performer' devem ser alcançadas nas respostas emocionais que são encorajadas e exploradas, ou declaradas ilegítimas e vergonhosas<sup>25</sup>. (SAWIN, 2002, p. 48).

### **Breves conclusões: reimaginando sons, experiências e corpos musicais**

Este artigo procurou discutir sobre o conceito de performance a partir de textos de alguns autores e autoras, trazendo à tona teorias feministas sobre o tema. As abordagens consideradas clássicas de TURNER (1988) e

---

21 "Remembering that both identity and artistry are emergent performances, we can recognize that local notions of sexuality and sexual desire will figure significantly both in the ongoing negotiation of gender identity and in local notions about artistic performance, in which strong emotions are likely to be evoked. Indeed, one might well trace a correlation between access to performance in any given group or context and local ideologies of desire: Who is conceived of as capable of desire? Who is allowed to be an object of desire? For whom? Under what circumstances or restraints? What kind of power is the desired believed to hold over the desirer? How flexible are the rules? How many different orthodox and heterodox positions compete in the same arena? How much distance is there between official positions and individual belief and practice?" (SAWIN, 2002, p. 46).

22 Menciono as entidades espirituais femininas do culto da jurema cultuado no âmbito de um terreiro de orixás em Olinda-PE (terreiro da Nação xambá). Neste terreiro são cultuadas entidades caboclas, mestras, pretas-velhas e pombagiras, eventualmente é possível encontrar ciganas, havendo também as entidades masculinas homônimas. Contudo, aqui não pretendo entrar em detalhes sobre as entidades espirituais do culto da jurema, visto que este artigo se debruça sobre o conceito de performance em si e das contribuições das teorias feministas para o campo dos estudos da performance nas diferentes áreas de conhecimento.

23 Sobre a emergência de novas identidades (fragmentadas e específicas) na contemporaneidade, que desestabilizam as "velhas identidades" homogêneas do sujeito unificado ver HALL (2001, p. 7). Sobre construções e desconstruções identitárias na área de gênero e teoria feminista sobre a constituição do sujeito moderno e do sujeito feminista ver MARQUES (2004, p. 83).

24 Que aqui, especificamente, inclui também as entidades da jurema, como 'performers', no sentido em que estas materializadas executam performances consideradas reais pelo povo-de-santo.

BAUMAN (1977) foram tomadas como ponto de partida. A ideia aqui não consiste em demonizar estes autores, pois, certamente ambos levantaram importantes questões para pensar sobre o tema a partir do viés da performance como ato comunicativo, cultural, como "drama social", conceitos até hoje válidos. Por outro lado, para seguir além, especificando as falas das performances que elaboram atos performáticos localizados, os estudos feministas têm levantado a discussão e crítica "mântrica" (repetitiva, desnecessária e até considerada "pouco ou nada musical" para alguns) sobre a gravidade de se considerar o sujeito da performance como o protagonista de um gênero supostamente "neutro", que elabora um ato comunicativo "genérico".

A partir da perspectiva de generalidade dos sujeitos negam-se as especificidades inerentes, ainda que jamais essencializadas, das localizações destes sujeitos e de suas experiências a partir de raça, etnia, gênero, classe, sexualidade, geração, etc. que elaboram performances nunca genéricas, mas específicas. Sempre.

Não se tem a pretensão de esgotar o assunto por aqui, pelo contrário, considero que a questão tem de ser discutida mais amplamente a partir do olhar e experiência de cada área de estudo sobre performance. Por fim, concordo com Cusick (1994, p. 17), quando afirma que teorizações feministas enquanto teorizações sobre corpos musicais deveriam ser caracterizadas, sobretudo, pelos tipos de questões que levantam<sup>26</sup>. São estas sementes que gostaria de lançar por agora.

---

25 Reimagining a theory of performance from a critical feminist perspective, then, requires us most crucially to reconceptualize the persons involved, both audience members and performers. Rather than seeing them as primarily intellectual beings (evaluators and displayers of competence), we foreground their emotions, exploring attractions and repulsions, interrogating local ideologies of "desire" and their dynamics, and recognizing that both audience and performer may be caught up in emotional responses that are encouraged and exploited, or declared illegitimate and shameful.

26 Feminist theory, on the other hand, tends to consist more of questions, or of hypotheses around which to frame questions. At this point, theorizing about musical bodies would be characterized, I think, by the kinds of questions it would ask." (CUSICK, 1994, p. 17)

## Referências

- ASKEW, Kelly. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. .
- BAUMAN, Richard "Verbal Art as Performance". Source: *American Anthropologist, New Series*, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1975), pp. 290-311  
Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/674535>.
- BIRMAN, Patrícia. "Transas e transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo." In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 13, n. 2 (maio-agosto). Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 403-414.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004
- \_\_\_\_\_. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"". In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado, pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 153-172. (tradução do capítulo introdutório de "Bodies that Matter").
- \_\_\_\_\_. *Bodies that Matter: On the Discursive limits of "sex"*. New York and London: Routledge, 1993.
- CUSICK, Suzanne. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/ Body Problem." In: *Perspectives of New Music*. Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994). Pp. 8-27. In: [www.jstor.org/stable/833149](http://www.jstor.org/stable/833149). Accessed: 15/08/2008
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. Volume 2: The Use of Pleasure*. New York: Vintage, 1990.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

- HISAMA, Ellie M. "Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History Author(s)": Source: *Signs*, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000). Pp. 1287-1291. Published by: The University of Chicago Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3175529>.
- IRIGARAY, Luce. In *Key Writings*. IRIGARAY, Luce (ed.). New York: Continuum, 2004.
- KOSKOFF, Ellen. Gender, Power and Music. In *The Musical Women: An International Perspective*. ZAIMONT, Judith Lang (ed.). Vol. III - 1986-1990. New York: Greenwood Press, 1991/ Pp. 769-788.
- MARQUES, Siomara Aparecida. "O sujeito sociológico e a crítica feminista". In: *Gênero, Cultura e Poder*. Maria Regina Azevedo Lisboa e Sônia Weidner Maluf (orgs.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. Pp. 83-89.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. With a new introduction. Minneapolis: University of Minnesota press, 2002.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.
- ORTNER, Sherry. "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?". In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. M.Z. Rosaldo e Louise Lamphere (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 95-120.
- PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". In: *Revista de Antropologia*, V. 44, nº 1. São Paulo: USP, 2001. Pp. 221-286.
- ROSA, Laila. *As juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performance, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2009.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist. "A mulher, a cultura e a sociedade: uma revisão teórica" de Michelle Rosaldo. In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (eds.)

.Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 33-64.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. "Introdução". A mulher, a cultura e a sociedade. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SARDENBERG, Cecília. "Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista?". In: Feminismo, Ciência e Tecnologia. COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília. Salvador: NEIM-FFCH-UFBA, REDOR, 2002. Pp. 89-120.

SARKISSIAN, Margaret. "Gender and Music". In Ethnomusicology: an introduction. Helen Myers (ed.). New York: W. W. Norton, 1992. Pp. 337-48.

SAWIN, Patricia E.. "Performance at the Nexus of Gender, Power, and Desire: Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective of Gendered Subjectivity as Performance". Source: The Journal of American Folklore, Vol. 115, No. 455, Toward New Perspectives on Verbal Art as Performance (Winter, 2002), pp. 28-61. Published by: University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/542078>

TURNER, Victor. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications, 1988.