



Andamios

ISSN: 1870-0063

Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad  
Autónoma de la Ciudad de México

Rosa, Laila

Música y violencia: narrativas de lo divino y feminicidio\*

Andamios, vol. 15, núm. 37, 2018, Mayo-Agosto, pp. 147-175

Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62857534007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

UNAM [redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

## MÚSICA Y VIOLENCIA: NARRATIVAS DE LO DIVINO Y FEMINICIDIO\*

Laila Rosa

Este artículo nace de cuestiones derivadas del contexto religioso de la *jurema* sagrada, tema de mi tesis doctoral (Rosa, 2009), que confrontó narrativas humanas y divinas de mujeres negras y sus *entidades espirituales* femeninas, como también sus repertorios musicales sagrados. En el caso específico de algunas entidades espirituales, la violencia entona en sus trayectorias y narrativas musicales. Ya con las entidades espirituales masculinas, como *exús* y maestros, la violencia policial y de calles protagoniza sus narrativas. Las *entidades* femeninas narran constantemente la violencia de género y los feminicidios.

Considero estas percepciones una veta de la importante articulación entre música y violencia, trabajada por Ana Maria Ochoa Gaultier (Gaultier, 2006), desde la óptica de la etnomusicología, cuyo abordaje en Brasil se ha centrado, mayoritariamente, en la clase social, el racismo y el etnocidio indígenas. Desde luego que son temáticas de gran relevancia y pertinencia. Sin embargo, me ha disgustado el hecho que la dimensión de género de las violencias sea aún invisibilizada en los estudios y en la militancia sobre la música en Brasil.

Este es un tema trascendente para mí porque fui víctima de violencia familiar y de abusos sexuales en la niñez y en la pre-adolescencia. La música ha sido para mí un universo especial de descubrimiento y sobrevivencia. A lo largo de mi trayectoria como mujer blanca y pobre de la periferia de Recife y posteriormente en Carpina, en el interior del estado de Pernambuco, proveniente de escuelas públicas y tras ser la

---

\* El presente texto es una traducción al español del original publicado en portugués: Rosa, Laila. (2016). Música e violência: narrativas do divino e feminicídio. En Cecília M. B. Sardenberg y Márcia S. Tavares (coords.). *Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento*. pp. 293-326. Salvador, Brasil: EDUFBA.

primera de mi familia en concluir un curso universitario y de seguir con la maestría y el doctorado, he experimentado la música de igual manera que muchas otras mujeres: más allá de la afectividad. De la música han florecido espacios de rebeldía, denuncia y confrontaciones al racismo, al sexismo, a lesbio y transfobias, como también espacios de renacimiento y crecimiento humano.

Aunque yo haya abordado el tema de violencia en la tesis doctoral, la idea de profundizar en el debate desde la perspectiva del feminicidio vino después. La temática de la violencia estuvo hasta entonces adormecida por varios años en mis descubrimientos musicales. Para mi sorpresa, llegó años después en un lugar más que inesperado: en el contexto sagrado de la *jurema*, religión afroindígena que como tema de tesis ha ganado mi aprecio y respeto. Sin embargo, no fue así desde el principio. De hecho, en el primer momento consideré abandonar el tema al percatarme del grado de violencia simbólica e incluso física presente en *performances* de algunas *entidades* y también narradas en los “*puntos*” cantados. Después de evaluar mis limitaciones para comprender las complejidades de la *jurema* sagrada, regresé. ¡Afortunadamente! Sin dudas, estas historias han dialogado también con mi propia historia. Son historias de muchas *Marias*, *Luziaras*, *Ritinhas*, *Lailas* que, desgraciadamente, aunque de manera diferente, son aún realidad y por esta razón deben ser contadas y recontadas para que dejen de ser naturalizadas, ignoradas y silenciadas. Con el propósito de construir mi narrativa junto con las de la *jurema* sagrada, dividí el artículo en cuatro partes que nombré “actos”:

- 1) Sobre música y violencia. Hago una revisión bibliográfica sobre el tema a partir del concepto de feminicidio, femigenocidio y transfeminicidio para abordar propiamente el debate sobre música y violencia, que alberga el contexto *baiano* y del Proyecto de Ley (PL) 19.237/11, aprobada en 2012, el cual prohíbe la contratación, por parte del Estado, de bandas que canten canciones con contenido misógino, racista y homofóbico, situación que ha generado gran polémica en el ámbito artístico e intelectual de Bahía.
- 2) De las narrativas subalternas y contraventoras. Aquí se visibilizan los diversos y complejos idiomas que constituyen la dinámica de

- la *jurema*, como religión, para distinguirse como “otro periférico” frente al contexto hegemónico religioso nacional.
- 3) *Luziara, Ritinha* y el feminicidio como categoría musical. Es decir, cuando las entidades femeninas de la *jurema* sagrada traen sus narrativas musicales de confrontación al racismo, el sexismo y el feminicidio. Es el apartado en que analizo “*un punto*” cantado por las maestras *Luziara* y *Ritinha*.
  - 4) Música, políticas sexuales y violencia. Debate en torno a las sexualidades y a la ruptura con los patrones sociales hegemónicos de la heteronormatividad como experiencia sagrada, legítima y posible en el contexto religioso de la *jurema*.

Antes de seguir me presento como una mujer de *ashé*,<sup>1</sup> que se volvió *hija de santo*<sup>2</sup> del *terrero*<sup>3</sup> *Xambá* (Olinda-Pernambuco), lugar que me ha acogido por más de 10 años como investigadora. En este sentido, inicio este debate pidiendo el permiso a las *entidades* espirituales de la *jurema* sagrada, las madrinas y padrinos de *jurema* y todas las *juremeiras* y *juremeiras* del *Terrero Xambá*, quienes son mis ancestros.

¡Salve la *jurema* sagrada! ¡Salve las maestras! ¡*Mojubá*!

## ACTO I: MÚSICA Y VIOLENCIA

Hay históricamente la tendencia de ubicar la violencia como producto de las desigualdades sociales de Brasil, enfatizando el concepto de clase social. Por otro lado, desde la perspectiva de género, los estudios feministas en Brasil han demostrado cómo mujeres y hombres son víctimas de

<sup>1</sup> Nota del traductor: Palabra ampliamente utilizada en el ámbito de las religiones afrobrasileñas cuyo significado se acerca a una poderosa energía interior capaz de convertirse en logros y realizaciones.

<sup>2</sup> Nota del traductor: *Hija o hijo de santo* son quienes han pasado por rituales específicos al interior de las religiones afroindígenas y tienen un compromiso reconocido con los *orishas* (entidades divinizadas). El cuerpo de los hijos de santo está habilitado para el trance espiritual.

<sup>3</sup> Nota del traductor: *Terrero* es el lugar en que se realizan los cultos, rituales y ceremonias de las religiones afroindígenas.

diferentes tipos de violencia, pero las mujeres han sufrido explotación sexual y violencia familiar. El Movimiento Negro tanto en Brasil como en los Estados Unidos, ha denunciado el racismo institucional en la producción de la violencia, sobre todo la de cuño policial. La investigadora y activista negra estadounidense Angela Davis (2000) revela en sus estudios cómo los hombres jóvenes negros conforman la gran parte de la población encarcelada y son víctimas de una política eugenista de exclusión y de negación de sus derechos civiles en los EUA y sabemos que el mismo modelo se reproduce en suelo brasileño. Finalmente, feministas negras e indígenas latinoamericanas proponen la articulación entre raza/etnia, género y clase social para comprender la triple opresión de las desigualdades socio raciales y de género. Antonia dos Santos Garcia declara que:

Sexismo, racismo y clasismo son construcciones sociales milenarias y universales, pero a lo largo de siglos han estado subsumidas a la categoría de clases sociales. La centralidad en ello ha invisibilizado la naturaleza de otras desigualdades, es decir, las desigualdades de género y raza no están restringidas a las clases sociales. En las últimas décadas se puso en cuestión este único sujeto como eje explicativo de las condiciones desiguales vivenciadas por las mayorías negras y femeninas en todas las sociedades. Así, para enfrentar los desafíos del siglo XXI, siglo de la reparación, es crucial que las ciencias sociales contribuyan a dar visibilidad a las desigualdades de género y raza, ya que las políticas universalistas no logran reducir los abismos raciales y de género. (García, 2010, p. 1)

Es desde la perspectiva de género que los estudios feministas en Brasil han mostrado cómo mujeres y hombres pueden ser víctimas de específicos tipos de violencia. Mujeres son víctimas de diversificadas violencias como el racismo, el sexismo, la lesbiofobia, la transfobia, la explotación y la violencia sexual e intrafamiliar, entre otras. La ley *Maria da Penha* consiste en una importante respuesta y una conquista al combate de la violencia de género, puesto que entre otras acciones “tipifica y define la violencia doméstica y familiar en contra de la mujer.” (SPM Brasil, 2006, Ley 11.340).

Feministas latinoamericanas adoptaron el concepto de “feminicidio” para referirse al homicidio femenino. Según Marcela Lagarde (2004, p. 7):

El *feminicidio* es el *genocidio* contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de las mujeres. En el *feminicidio* concurren en tiempo y espacio daños contra mujeres realizados por conocidos y desconocidos, por violentos, violadores y asesinos individuales y grupales, ocasionales o profesionales, que conducen a la muerte cruel de algunas de las víctimas. No todos los crímenes son concertados o realizados por asesinos seriales: los hay seriales e individuales, algunos son cometidos por conocidos: parejas, parientes, novios, esposos, acompañantes, familiares, visitas, colegas y compañeros de trabajo; también son perpetrados por desconocidos y anónimos, y por grupos mafiosos de delincuentes ligados a modos de vida violentos y criminales. Sin embargo, todos tienen en común que las mujeres son usables, prescindibles, maltratables y desechables. Y, desde luego, todos coinciden en su infinita crueldad y son, de hecho, crímenes de odio contra las mujeres.

Recientemente, Rita Laura Segato ha destacado cómo el término “femi-genocidio” es importante por tener un *estatus* jurídico amplio y propiciar una sensibilización política internacional desde la óptica del genocidio, que es ubicado como un crimen internacional en contra de los derechos humanos (Segato, 2010, p. 19).

En Brasil recién se conquistaron los derechos otorgados por la ley sancionada por la presidente Dilma Rousseff, que inscribe el feminicidio como crimen alarmante (SPM Brasil, 2015, Ley 13.104, 09/03/2015),<sup>4</sup> de modo que feminicidio corresponde a crimen “en contra de la mujer por razones de la condición de sexo femenino”.<sup>5</sup> Sin embargo, está aún pendiente la problemática de inclusión de las mujeres trans, víctimas

<sup>4</sup> Véase <http://www.brasil.gov.br/governo/2015/03/dilma-rousseff-sanciona-lei-que-torna-hediondo-o-crime-de-feminicidio>

<sup>5</sup> Véase [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm)

de transfeminicidio, término propuesto por la socióloga Berenice Bento (2014) para “nombrar a los asesinatos realizados en contra de la población trans [...], lo que ha reforzado que la motivación proviene del género.” (Bento, 2014, p. 1). La autora menciona que, como el feminicidio, el transfeminicidio está vinculado al demérito de lo femenino:

Si el femenino representa aquello que es rechazado socialmente, cuando este femenino está encarnado en cuerpos que nacieron con pene, hay un desborde de la conciencia colectiva estructurada en la creencia de que la identidad de género es una expresión del deseo de los cromosomas y de las hormonas. ¿Qué significa este desborde? No existe un aparato conceptual lingüístico que justifique la existencia de personas trans. Incluso entre los gays es notorio que la violencia más sangrienta es realizada en contra de aquellos que tienen una estilística corporal más cercana a lo femenino. Por lo tanto, hay algo de lo femenino que contamina (en distintos grados de exclusión) y que deben ser mejor explorados (Bento, 2014, p. 1).

En principio, el propósito del presente artículo se circunscribía al concepto de feminicidio o femigenocidio, articulado a los abusos específicos en contra de los cuerpos femeninos narrados en los cantos sagrados de las *entidades* espirituales de la religión afroindígena *jurema* (Rosa, 2009). Tras la lectura de la autora Berenice Bento, me convencí que el concepto de transfeminicidio abona a la realidad de la *jurema* sagrada, una vez que la experiencia del trance o incorporación elabora *performances* de las *entidades* espirituales. Ello enriquece a los discursos, las materializaciones corpóreas y musicales, además de significar narrativas biográficas de mujeres negras, indígenas y afroindígenas, que se inmiscuyen con mujeres trans, puesto que son simpatizantes de la religión y se identifican con las narrativas en su cotidiano.

Puede parecer una paradoja vincular la música con la violencia. Sin embargo, no lo es cuando nos referimos a los diversos estudios sobre música en contextos de conflicto y violencia. Sin ahondar, podemos mencionar el caso de la música como herramienta de tortura,

trabajado por Suzanne Cusick en el artículo “Música como tortura / música como arma”, en que observamos la utilización de técnicas de tortura sin un uso directo de violencia física en contextos de guerra. Los prisioneros eran obligados a escuchar la misma canción por días incesantemente en las interpelaciones violentas, de manera que la persona víctima de la tortura inmediatamente asocia la canción a la ocasión en que sufrió la violencia (Cusick, 2006, p. 5). Samuel Araújo Junior y colaboradores (2006, p. 1) dicen:

Frente a las ideologías del arte burgués y percepciones de lo sublime que generalmente les corresponde, discurrir sobre música y violencia, seguramente sugiere un disparate. Bajo esta perspectiva, ¿qué podría ser más ejemplar de la no violencia, de la sociabilidad pacífica y, por ende, de reconocido valor positivo como la música?

En el contexto baiano (gentilicio del estado de Bahia), Clebemilton Nascimento (2009, pp. 157-159) nos revela minuciosamente cómo, en pleno siglo XXI, con todas las conquistas feministas por derechos civiles y confrontaciones al racismo, al sexismo, a la lesbiofobia y a la transfobia, la tónica de las letras de las canciones de los *pagodes*<sup>6</sup> baianos aún hacen alusión a una representación de lo femenino marcada por la descalificación desde una óptica sexista de sus compositores. En estos discursos, mayoritariamente masculinos, las mujeres son referidas como “perras”, “piriguetes”, “frutas”, “palomas-sucias” y “*metralhadas*”. Aunque el autor tenga el cuidado de destacar lo multifacético de este discurso, sobre todo en lo vinculado a la “*piriguite*”, él reconoce al final que prima una perspectiva que descalifica y marginaliza el cuerpo femenino fuera de los patrones hegemónicos de belleza.

Acerca del *pagode baiano*, Cecília Sardenberg (2011) escribe sobre la violencia simbólica de género y la importancia del proyecto de ley estatal 19.237/11 conocido como “ley anti guarrada”, diseñado por la diputada Luiza Maia del Partido de los Trabajadores (PT), cuya aprobación por la Asamblea de Bahia en marzo de 2012 aún genera polémicas. Según Natália Cancian (Cancian, 2012):

<sup>6</sup> Nota del traductor: Género musical brasileño.



Conocida como “ley anti guarrada”, el texto prohíbe que eventos públicos financiados por el gobierno contraten artistas que “descalifiquen, incentiven la violencia o expongan a las mujeres a situaciones de coerción” en sus canciones. Homosexuales también son mencionados como sujetos de violencia en las canciones.

Cecilia Sandenberg afirma que a diferencia del combate a la violencia física contra las mujeres que tuvo visibilidad con la Ley “*Maria da Penha*”, la violencia simbólica es más eficaz precisamente por ser menos visible y, por lo tanto, de cuño psicológico que afecta principalmente la autoestima de las mujeres. Se trata:

sin dudas, una de las violencias de género más difíciles de detectar, analizar y, por ende, combatir. Tal vez porque el ataque es constante y por todos lados terminamos anestesiadas e inertes, incapaces de identificarlas, al igual que su poder destructor. En verdad, el mundo simbólico se revela como un gran rompecabezas indescifrable, de difícil abordaje, puesto que como en el caso de las metáforas, él se construye por medio de una cadena compleja con una superposición de símbolos y significantes o asociaciones, transposiciones, oposiciones y movimientos. Descifrar esos procesos significa muchas veces adentrar un laberinto, persiguiendo un carrito con hilos que se retuercen y dan nudos difíciles de desatar. Por esta razón, la violencia simbólica es sutil, enmascarada, disfrazada y bastante eficaz. (Sardenberg, 2011, p. 3)

Los abordajes que se fundan en un recorte de género y sus especificidades étnico raciales, de clase y sexualidad, son adecuados para pensar sobre el contexto musical de la religión afroindígena *jurema*, agregando la temática de la violencia en contra de la mujer, el feminicidio y también el transfeminicidio a la discusión. Ese contexto puede ser comprendido como un vasto campo de las trayectorias históricas de *entidades* espirituales que sufrieron violencia sexual, además de otros tipos de violencia, en su etapa como humanas. De ahí que emerja “otra” historia de mujeres silenciadas.

## ACTO II: DE LAS NARRATIVAS SUBALTERNAS Y TRANSGRESORAS

En el contexto religioso de la *jurema*, humano y divino se confunden. Los “puntos” cantados consisten también en narrativas autobiográficas de las entidades religiosas. Por otro lado, el “*povo de santo*” (*gente de santo*) tiene la oralidad como una narrativa complementaria a lo que no es explícitamente hablado sobre las entidades espirituales en torno a sus trayectorias. En estas hay diferentes discursos a los que nombro “idiomas” (Rosa, 2009 a y 2009 b). Ellos son:

- 1) Idioma de pureza. Principio teológico que marca la relación entre el culto a los *orishas* y la religión afroindígena *jurema*. En el último existen dos lados o corrientes espirituales antagónicos que se componen por la izquierda (*pombagiras* y *exús* / maestros y maestras) y la derecha (caboclos y caboclas / *pretas velhas* y *pretos velhos*). Hay también una vertiente espiritual que puede ser comprendida como “interseccional”, es decir, actuar tanto en la derecha como en la izquierda y es considerada más “ligera” y también más rara de ver en las casas de *jurema*: la corriente gitana.
- 2) Idiomas de muerte. Se refiere a cómo las entidades dejaron de ser humanas para volverse entidades espirituales. Ellas pueden haber sido “pasadas” (asesinadas) o “encantadas” (seres de gran evolución espiritual que no murieron físicamente como cualquier ser humano, sino que se “encantaron” en la selva).
- 3) Idiomas de lo femenino. Los diferentes arquetipos de lo femenino, de acuerdo a su generación, que están presentes y van desde la “dulzura infantil” indígena hasta la vivacidad sensual de las gitanas o la súper sensualidad de las maestras y *pombagiras* y la vejez y sabiduría de las *pretas velhas*.
- 4) Idiomas de sexo (políticas sexuales). Vinculados al idioma anterior. Se trata de *performances* considerados como referencias para la vida cotidiana de la comunidad.

Una parte de las entidades femeninas fueron personas que en vida ocuparon posiciones de subalternidad extrema, consideradas sujetos abyectos de la sociedad: forman una falange religiosa que va desde

tiernas niñas *caboclinhas* hasta sabias y serias *pretas velhas*; también están algunos maestros que fueron ladrones involucrados en *juegos* y con problemas con la policía, hasta maestras y *pombagiras*, comerciantes, prostitutas y *madrotas*. Dentro de este panorama, están las temáticas de violencia, sexismo y feminicidio narradas en las canciones de las entidades femeninas que vivieron probablemente en el inicio del siglo pasado, las *maestras* y también las *pombagiras*.

Aunque las canciones de las entidades narren diversos aspectos de sus vidas pasadas, las narrativas del *pueblo de santo* actúan como relatos complementarios fundamentales para comprender las trayectorias históricas de esas mujeres que se divinizaron en *espíritu* para regresar con el propósito de trabajar espiritualmente. Ambas narrativas (la humana y la divina) consisten en revelaciones acerca de lo que las entidades representan, por sí mismas, y cómo los juremeiros y juremeiras lo sienten y comprenden esos sujetos-entidades espirituales. En este sentido, podemos considerar que tanto las entidades como las personas que acuden cotidianamente a ello, establecen relaciones afectivas y espirituales bajo un panorama de subalternidad y contravención, toda vez que la *jurema* como religión ha sido estigmatizada como *catimbó* y *baja magia*.

Rita Laura Segato (2002) construye el concepto de “alteridades históricas” para nombrar los procesos de exclusión y exotización de la producción. Según la autora, los sujetos que elaboran otras vías para narrar sus historias, trayectorias y experiencias, que conforman epistemologías particulares y complejas, han sido ignorados por una historia oficial blanca que no los contempla en su proyecto hegemónico, homogeneizado y pseudoglobalizante.

Las ‘alteridades históricas’ son los grupos sociales cuya manera de ser “otros” en el contexto de la sociedad nacional, se deriva de esa historia y es parte de esa formación específica. Las formas de alteridad y desigualdad histórica propias de un contexto no pueden ser sino falazmente trasplantadas a otro contexto nacional, y los vínculos entre ellas no pueden establecerse sin la mediación necesaria, a riesgo de caer en un mal entendido planetario o, lo que es peor, que impongamos un régimen de clivajes propios de un contexto específico a todo el mundo —lo que no sería, ni

más ni menos, otra cosa que subordinar el valor de la diversidad, hoy emergente, al proyecto homogeneizador de la globalización. En otras palabras, es a partir del horizonte de sentido de la nación que se perciben las construcciones de la diferencia. (Segato, 2002, p. 115)

El concepto de alteridad histórica se configura políticamente como una categoría subalterna y es desde esa posición de subalternidad que los sujetos se expresan, aunque no estén autorizados para harcerlo. “¿Puede el subalterno hablar?”, se pregunta Gayatri Spivak (2010) al denunciar que la sociedad hegemónica se sobrepone como centralidad epistemológica y política única. Es desde este lugar de supuesta centralidad que se crea la categoría “otro”.

Podemos afirmar que los sujetos de la *jurema* hablan desde un lugar de subalternidad epistemológica y política, por diversas razones del pasado que aún tienen relevancia en la actualidad: ayer, por mantener viva una tradición de los descendientes de los indígenas y africanos esclavizados, marginalizados, silenciados históricamente por medio de la violencia y de los racismos institucionales; hoy, por enfrentar cotidianamente, en su mayoría, el racismo y el sexismo, como es posible observar en contexto del *terreiro xambá*, que desde el 2006 forma parte del patrimonio de la Fundación Palmares del Tercer Quilombo Urbano de Brasil. Actualmente, esos sujetos son mayoritariamente negros y afro indígenas; además, sus liderazgos religiosos son en su mayoría mujeres negras, hijas de parteras, curanderas, peluqueras, costureras, líderes comunitarias, *madres de santo*, etc. De manera que recuperamos las palabras de Jurema Werneck sobre las mujeres cuyos “pasos vienen de lejos” (Werneck, 2006) dentro de esa historia de violencia, de superación y de materlinearidad en que la participación de esas mujeres puede ser entendida actualmente como “portavoces esenciales de una diversidad centrada en la contribución africana. Aquí, la presencia de la mujer negra viene a significar una acción que se integra a un conjunto de iniciativas en desarrollo, con el objetivo de revertir esquemas de subordinación”. (Werneck, 2006, p. 10)

Esa intersección de historias revierte esquemas de subordinación en la medida que lo mismo se presenta y rompe el silencio impuesto por

las dictaduras que prohibían prácticas religiosas de origen africano y afroindígenas, así como en la inquisición con las brujas medievales, lo que llamé en mi tesis doctoral “las dueñas de una ciencia ilegítima” (Rosa, 2009). Es en este contexto que se configuran las narrativas de las entidades maestras.

### ACTO III: LUZIARA, RITINHA Y EL FEMINICIDIO COMO CATEGORÍA MUSICAL

*Punto cantado* es la canción interpretada para las entidades de la *jurema*, es decir, la representación sonora especialmente vocalizada de las entidades que son reconocidas y cantadas también por el *pueblo de santo*. Acerca del contexto del *shangó pernambucano*, cuya relación con lo musical y lo sagrado se observa de forma semejante, Rita Segato explica:<sup>7</sup>

Los miembros del culto se dirigen, por intermedio de cada repertorio, a una entidad concebida como habitante de una dimensión supraordenada y que, en determinado momento del canto del repertorio, debe volverse una presencia real por medio de la música. Ello significa que el carácter de cada entidad debe ser de alguna manera expresado en la música y que cada *performance* musical consiste en una búsqueda colectiva, de experiencia de contacto concreto con cada modelo de personalidad. (Segato, 1999b, pp. 242-243)

Para comprender los *puntos cantados* es importante saber que cada entidad tiene su propio repertorio musical, lo que les da un aspecto individualizado también en términos sonoros. Lo mismo se refleja en los aspectos vocales. Cada entidad tiene su *performance* vocal específica, la cual es definida desde aspectos de género, étnico-racial, de clase, sexualidades y generacionales.

Susan McClary (1994, p. 79) destaca la importancia de teorías sobre la música que reúnan perspectivas de los estudios culturales y de la

---

<sup>7</sup> A diferencia de los *puntos rayados*, que son representaciones gráficas de ellas, pero que no fueron identificadas en el contexto investigado.

crítica feminista para “una comprensión amplia de la música”.<sup>8</sup> Las teorías abarcarían las representaciones y construcciones de género, subjetividad, deseo, etnicidad, corporalidad etc. Por otro lado, Margaret Sarkissian (1992, p. 338-42) señala algunos de los temas recurrentes que abonan los estudios feministas en el campo de los estudios sobre música:

- 1) Sobre la importancia del performance musical en el proceso de socialización, al expresar y moldear el orden social;
- 2) Segregación de los mundos musicales femeninos y masculinos como parte de una tendencia de oposición binaria;
- 3) Estudios de los comportamientos musicales como indicativo de las relaciones de poder basadas en género;
- 4) Relaciones de género entre lo real y sobrenatural;
- 5) Estudios de música y género en torno a estilos vocales;
- 6) Comportamiento musical público y privado más diferentes influencias musicales;
- 7) Dicotomías naturaleza y cultura;
- 8) Relaciones asimétricas de poder.

Mi investigación sobre entidades femeninas de la *jurema*, sus repertorios musicales, sus *performances* en dialogo con el contexto religioso y sus relaciones de género y de poder, se inspira en los tópicos arriba mencionados, considerando, además género, raza y etnia, clase, sexualidades y generación como importantes herramientas analíticas entrecruzadas que deben ser observadas:

- 1) Género. De las representaciones de lo femenino transgénero, que puede ser vivenciadas en el trance, así como las relaciones de poder y asimetrías entre hombres y mujeres en la religión.
- 2) Raza y etnia. De las identidades étnico-raciales que marcan el culto a la *jurema* y sus entidades consideradas negras, indígenas o mestizas.

---

<sup>8</sup> Del original, “In short, I would like to see a future in which theorists, students of culture, and feminist critics can all collaborate in the greater understanding of music. We need not be a toddlers”.

Cada categoría se va a expresar de forma específica tanto en habla como musicalmente, con posibilidades de conversión múltiples: una persona negra puede volverse una entidad indígena; una persona blanca puede tornarse una *preta-velha*.

- 3) Clase social. De la cuestión económica y social que ubica a los sujetos de la *jurema*, la gran mayoría son de mujeres negras de clase económica con bajo poder adquisitivo, así como sus entidades. El trance representa un vehículo de conversión en que una mujer o un hombre negro puede ser una *pombagira*, con acceso a artículos de lujo y caros que no son parte de su cotidianidad; una mujer de clase media alta puede convertirse en una *preta velha* esclavizada con escasos recursos económicos.
- 4) Generación. De las representaciones generacionales y conversiones que ocurren en el trance, los jóvenes se vuelven viejos y viceversa; las entidades cantan y bailan como niños, jóvenes o ancianos, independientemente de su condición de vida “real”.
- 5) Sexualidad. De las inversiones de género y sexualidad, qué entidades pueden ser asexuadas o hipersexualizadas; hombres pueden ser mujeres y viceversa, redefiniendo o legitimando experiencias y papeles.

Cada entidad tiene su repertorio musical específico constituido por líneas o *puntos cantados*,<sup>9</sup> como las llamadas *cantigas*, representan las narrativas de las entidades, sus historias y características particulares que José Jorge Carvalho (1990, p. 135) considera como “evidentes historias de antihéroes”:

Cada una de esas entidades no tiene sólo una o más canciones que las identifica, como también habla largamente y cuenta su historia de vida, con un vocabulario extremadamente explícito e invariablemente vinculado a la marginalidad y a la prostitución.

---

<sup>9</sup> Los cantos de las entidades son llamados *líneas* o *puntos*, términos que también son utilizados en el contexto musical de la *umbanda*, estudiada por Mackelly Borges (Borges, 2006), lo que refleja también el diálogo no sólo religioso sino también musical entre ambas religiones.

Son claras historias de antihéroes: ladrones, asesinos, putas, dueñas de cabaret, en fin, antisociales de todo tipo y lugar. (Carvalho, 1999, p. 135)

Los *puntos* hablan sobre los territorios, las viviendas místicas de las entidades. Esta territorialidad sagrada en la *jurema* es representada por las selvas, cruceros, mares, ríos y, en algunos casos, hasta por países.

Las entidades traen sus propias canciones, que son cantadas en portugués y cargadas de una fuerte dosis de novedad, aunque ellas no sean necesariamente consideradas compositoras en un sentido convencional. Esa constante posibilidad de lo novedoso de los *puntos* cantados se integra al principio de la casualidad o imprevisibilidad que representa un aspecto musical guía para el repertorio de las entidades; aunque sean nuevos *puntos*, estarán dentro del mismo patrón melódico, rítmico y temático del resto. La individualización de las entidades religiosas es uno de los principales factores que generan el carácter novedoso de los *puntos* cantados.

Los *puntos* cantados por cada entidad consisten en narrativas autobiográficas. En algunos casos, los cantos narran una temática lamentablemente en boga para las mujeres: la violencia sexual y doméstica, como es posible observar en el siguiente ejemplo. Aquí, el sujeto musical en cuestión puede ser tanto la maestra Luziara como la maestra Ritinha:

*Punto individual de la maestra Luziara o Ritinha*

Fui *pasada* a los 15 años  
Dentro de la Calle de la Guía.  
Me pusieron Luziara,  
Pero mi nombre es María.

Mi mamá siempre decía:  
Mi hija mira lo que haces  
Porque mi vida  
Era en las orillas de los puertos



Un hombre para mí  
Había de ser marinero  
Porque me daba cariño  
Y también me daba dinero.

Estaba en las orillas del puerto  
Cuando el navío sonó  
Marinero me da un abrazo  
Un apretón de mano  
Y mi boca besó.

Antes de seguir con el análisis del texto del *punto* cantado en cuestión, es importante saber un poco sobre quienes son las entidades maestras. Su saludo es ¡salve las maestras! y ¡Saravá a las maestras! Cuando ellas estaban “materializadas” y hoy como espíritu, viven en la ciudad de la *jurema*, en los cruceros y cementerios. Les rinden culto en el mes de marzo, cuando comen gallina, aceite de oliva y *farofa*.<sup>10</sup> En el mes de octubre se hace la “fiesta de la pata”, ritual en que se ofrece a los maestros y maestras cangrejo, aunque en marzo también se haga la ofrenda.

La maestra es considerada una poderosa entidad a la “izquierda” de la *jurema*, porque bebe alcohol y fuma. Las maestras fueron mujeres con larga experiencia amorosa o algunas veces prostitutas.<sup>11</sup> En este caso, la sexualidad está en evidencia en el primer plano y el cuerpo es un vehículo de expresión. Ellas toman, fuman, dicen groserías, actúan de forma que no corresponde a las expectativas sociales vigentes. Las maestras son espíritus de mujeres jóvenes que lidian principalmente con temáticas amorosas, porque son consideradas grandes conocedoras del amor y del sexo.

---

<sup>10</sup> Platillo típico de Brasil elaborado con la harina de yuca y condimentos.

<sup>11</sup> Maria do Carmo Brandão y Felipe Rios (2001, p. 169) mencionan a maestras de la *jurema* que murieron vírgenes y por eso alcanzaron el estatus de princesas, como la Princesa Catarina y la Princesa de la Rosa Roja. Sin embargo, son entidades difíciles de “incorporar”. Las más comunes son “las que en su vida material fueron mujeres de vida fácil, mujeres de la calle y de los cabarets del nordeste”. Esas son las que está presentes en el *terreiro xambá*.

La diferencia entre las representaciones de género es nítida para maestras y maestros.<sup>12</sup> Con cigarro y copa en las manos cuando “bajan”, las maestras cantan las *cantigas* que narran sus trayectorias, personalidades y poderes. Las *cantigas* de las maestras generalmente hablan sobre relaciones amorosas e historias de vida de mujeres pobres y dedicadas a la prostitución.

El patrón rítmico de las entidades maestras es el *coco*, género musical popular tradicional de nordeste brasileño de origen afroindígena, que también es un baile realizado por las entidades en sus performances. Sin embargo, el patrón rítmico de la *macumba* también acompaña gran parte de los *puntos* cantados. Al respecto del universo melódico de las entidades maestras, tonalismo y modalismo son preponderantes, sus estructuras melódicas dialogan claramente con el cancionero popular de la región, como lo es el *coco*.

Ritinha y Luziara son entidades regionales del nordeste. Hay indicios sobre Luziara en Alagoas a través de algunas narrativas del *pueblo de santo* del *terreiro Xambá*. Ese nacionalismo se expresa en primera instancia en el idioma, puesto que el portugués regionalizado es la tónica de sus discursos y de los cantos que se presentan en escalas modales y tonales con inclusión de partes del cancionero popular. Lo mismo está presente en los aspectos instrumentales y de sus *performances*. Por ejemplo, en las entidades maestras más íntimamente cercanas a las influencias indígenas se nota el predominio del *coco* como patrón rítmico y del uso de las maracas, también llamado de *toré*, que se asemejan a los *performances* rituales de diversas comunidades indígenas del nordeste.

Es importante mencionar que nos referimos a la práctica religiosa de la *jurema* sagrada en el ámbito de un *terreiro* de culto a los orishas, entidades africanas, lo que configura un momento de intercambio religioso y musical entre los universos de los orishas y el culto a la *jurema*. En

---

<sup>12</sup> Lo maestros representan la masculinidad viril, aunque generalmente sean muy bromistas. Algunos eran adictos a los juegos y del alcohol. En el trance “llegan” borrachos y ávidos por más bebida y cigarros. Fuman cigarrillos “*de palha*” y hablan un vocabulario considerado del “pasado”, puesto que estas entidades vivieron en el inicio del siglo pasado.

el *punto* anteriormente cantado por la maestra Luziara o Ritinha, varios aspectos son evidenciados.

En primer lugar, la maestra narra su propio asesinato, confirmado con el uso del término “pasada”, que significa haber sido muerta, asesinada por su pareja sexual, a los 15 años de edad, lo que refleja la emergencia de cuestiones como la violencia en contra de una mujer joven y el feminicidio. El recorte de género y generacional son preponderantes y se configuran como cuestiones de análisis.

Aunque en el texto del *punto* cantado no haya una explicación literal sobre el hecho de haber sido asesinada por su pareja, el *pueblo de santo* lo complementa por el hecho de haber sido prostituta, vivido en la “calle de la guía” y en las orillas del puerto, conocidas zonas de la prostitución de Recife. Ella murió a manos de una de sus parejas sexuales en una interpretación causa-efecto, como parte de un proceso natural de una mujer que se prostituye y víctima de feminicidio. Tania Swain (2004) rechaza esta supuesta naturalización histórica de la prostitución como destino de la mujer que huye o es excluida de los patrones de comportamiento de la lógica patriarcal:

Esta proposición —el más antiguo oficio del mundo— crea y reproduce la idea de la existencia inexorable de la prostitución, vinculada a la existencia misma de las mujeres, como parte de su destino biológico; esta aseveración mantiene, en el sentido común, la noción de la esencia maléfica de las mujeres, que a lo largo de los tiempos se concreta en la figura de la prostituta, el lado sombrío y negativo de la representación construida sobre la mujer-madre en la historicidad discursiva occidental. Por otro lado, queda materializada y generalizada la idea de que la condición inferior de las mujeres a lo largo de la historia, desposeídas de sus cuerpos y de su condición de sujeto social y político. (Swain, 2004, p. 24)

El nombre de la maestra Luziara, que puede ser también llamada de María,<sup>13</sup> le otorga una identidad “general” por ser un nombre muy

---

<sup>13</sup> Esta maestra es también conocida como Maria Luziara.

común, sobre todo en el nordeste brasileño. Una mujer anónima cuya condición ya determinaba su destino como víctima de la violencia, naturalizada por su anonimato.

La otra cuestión evidenciada en el texto del *punto* se refiere al protagonismo del hombre en el canto de la maestra, así como la relación mercantil entre ambos sujetos, como es posible identificar en la parte del texto que canta: “un hombre para mí / Un hombre para mí había de ser marinero porque me daba cariño y también me daba dinero”. En el final, aún como víctima de violencia, ella pide al marinero un abrazo y él la besa.

Este protagonismo masculino está directamente relacionado con lo que Tania Swain (2006, p. 6) llama “dispositivo amoroso”, es decir, la dedicación al amor en la construcción del ideal femenino. De manera que la mujer sólo se constituye como sujeto cuando tiene el amor de otro, en el caso de las maestras, el amor de un hombre, posiblemente un marinero:

El amor está para las mujeres como el sexo está para los hombres: necesidad, razón para vivir, fundamento identitario. El dispositivo amoroso invierte y construye cuerpos de mujer, que están listos para sacrificarse, para vivir en el olvido de sí mismas por el amor de alguien más. (Swain, 2006, p. 6)

Veremos que el dispositivo amoroso de las maestras no rompe con el binarismo heteronormativo hombre-mujer, tampoco con la heterosexualidad compulsoria. Sin embargo, en la práctica veremos también que, a través de sus *performances* hay una ruptura del orden preestablecido en torno al género. Pero la violencia aún es una tónica presente en las relaciones de género narradas por las maestras, que muchas veces son evidenciadas en las *performances* de las entidades, momento en que “la licenciosidad, el erotismo, la violencia simbolizada y la escatología crecen dramáticamente”. (Carvalho, 1990, p. 135)

La temática de la violencia racial no se evidencia en el texto, pero debe ser considerada en este contexto, puesto que las maestras como entidades regionalizadas y nordestinas pueden ser consideradas blancas, pero, en el imaginario del *pueblo de santo* son mucho más cercanas

a una representación étnico-racial “espejada”. Cuando pregunté quiénes serían las entidades maestras en términos físicos y fenotípicos, me respondieron que eran “gente como la gente”, que vivieron en Recife, Jaboatao, Maceió, etc. En este sentido, nos remitimos a la “gente” del *pueblo de santo* que son en su mayoría negra, afroindígena y con bajos recursos. Así que la categoría raza se ajusta bien en la discusión para mejor situar el vínculo entre género, clase, sexualidad y generación:

Sobre el tópico de la violencia, las mujeres negras destacaron otra dimensión del problema. Se ha reiterado que, más allá de la violencia doméstica y sexual que aflige a las mujeres de todos los grupos raciales y de diferentes clases sociales, hay una especificidad de violencia que constriñe el derecho a la imagen o a una representación positiva, la cual limita las posibilidades de encuentro en el mercado afectivo, inhibe o compromete el pleno ejercicio de la sexualidad por el peso de los estigmas seculares, incapacita el acceso al trabajo, atenúa las aspiraciones y rebaja la autoestima. (Carneiro, 2003, p. 122)

En este contexto, si tomamos lo religioso como narrativa histórica oral, adentramos historias de violencia que se remiten más a la violencia contra la mujer, mencionada por Segato (1999a, 2010) como feminicidio o femigenocidio, cuando cuerpos femeninos representan territorios que son transgredidos por el orden patriarcal, que, legitimado y naturalizado, elabora un *modus operandi* de masculinidad vinculada a la violencia expresada de forma específica en contra del cuerpo femenino:

Los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, ubicado, perfilado, ante una “escucha” rigurosa de esos crímenes como actos comunicativos. Es en su discurso que encontramos el sujeto que habla, es en su discurso que la realidad de ese sujeto se inscribe como identidad y subjetividad y, por lo tanto, se torna rastreable y reconocible [...] En el idioma del feminicidio, cuerpo femenino también significa territorio y su etimología es tan arcaica como sus transformaciones son recientes. Ha sido constitutivo de los lenguajes

de guerra, tribales y modernos, que el cuerpo de la mujer sea anexado como parte del país conquistado. La sexualidad depositada expresa el acto domesticador, apropiador, cuando insemina el territorio cuerpo de la mujer. (Segato, 1999, pp. 276 y 279)

#### ACTO IV: MÚSICA, POLÍTICAS SEXUALES Y VIOLENCIA

En lo que se refiere a las políticas sexuales, es necesario definir espacios geopolíticos, ubicando las hegemonías con sus políticas de violencia, y las comunidades que representan a las minorías y sufren violencia por el simple hecho de existir. Por lo tanto, Judith Butler subraya la importancia de preguntarnos “¿en qué tiempo estamos?” y “¿dónde nos situamos?” porque “no puede haber consideración de las políticas sexuales sin una consideración crítica del tiempo del ahora.” (Butler, 2008, p. 2) <sup>14</sup>

Varias articulaciones son necesarios para ir más allá de los relativismos y discutir las hegemonías que se han posicionado como definitorias de temporalidades (moderno, posmoderno, etc). En relación al contexto de la *jurema*, ello sirve tanto para el tiempo de ayer, el de la maestra Luziara o Ritinha, como para el tiempo actual, el de las canciones misóginas y racistas, y de una industria cultural avasalladora que invierte en ella como producto y a la vez es consumida sin sentido crítico.

Retomando el *slogan* feminista “lo personal es político”, es posible añadir que el campo de lo sagrado es político. Podemos hablar en términos de las políticas sexuales en el campo de lo religioso y, específicamente, en el universo de la *jurema*, en que las inversiones de género muchas veces generan dislocamientos en una perspectiva sociopolítica. En este sentido, la homofobia y la lesbiofobia culminan en violencias producidas por dichos dislocamientos. De ahí la importancia de politizar las sexualidades y sus distintos lugares de (i)legibilidad:

---

<sup>14</sup> Del original: “There can be no consideration of sexual politics without a critical consideration of the time of the now.”

Lo humano es diferencialmente entendido dependiendo de su raza, de la legibilidad de su raza, de su morfología, el reconocimiento de esta morfología, su sexo, la verificabilidad proporcional de este sexo, su etnicidad, el entendimiento categórico de esta etnicidad. Algunos humanos son reconocidos como menos que otros y esta forma de reconocimiento calificado no embona con la viabilidad de la vida. Algunos humanos no son ni siquiera reconocidos como humanos, y ello alberga aún una vida inviable.<sup>15</sup> (Butler, 2004, p.1)

En general, las representaciones de género de las entidades espirituales de la *jurema* son esencialistas en lo que concierne a lo masculino y femenino. Sin embargo, el esencialismo es puesto en jaque cuando vivenciado desde la incorporación espiritual de las personas por las entidades, transforman la experiencia del trance o hace una incorporación completamente no esencialista y, por lo tanto, flexible:

Contienen siempre elementos de un ideario de género no esencialista, que permitió y permite la maleabilidad adaptativa de las relaciones familiares, sexuales y afectivas en las condiciones severísimas que los afro-descendientes tuvieron que soportar”. (Segato, 2002, p. 336)

Para abordar las representaciones y políticas sexuales, rescato la experiencia de revelación en que un padrino gay de la *jurema* estaba incorporado con su maestro e interactuaba con una mujer trans elegida por su maestra, en una realidad concebida por el *pueblo de santo* como un dialogo espiritual entre dos entidades espirituales que trascienden los cuerpos físicos implicados: son el maestro y la maestra. Lo mismo cuando una *hija de santo* lesbiana dice identificarse más con su entidad

---

<sup>15</sup> Del original: “The human is understood differentially depending on its race, the legibility of that race, its morphology, the recognizability of that morphology, its sex, the perceptual verifiability of that sex, its ethnicity, the categorical understanding of that ethnicity. Certain humans are recognized as less than human, and that form of qualified recognition does not lead to a viable life. Certain humans are not recognized as human at all, and that leads to yet another order of unlivable life”.

masculina y es ubicada por la comunidad como hombre, inclusive es aceptada como *Ogã* —figura responsable por tocar los tambores sagrados—, en principio una posición prohibida a las mujeres en las ceremonias públicas. A esta misma persona en su proceso de iniciación en el culto de los orishas le fue permitido aislarse junto con otros dos hombres, cuando normalmente en el proceso de iniciación la separación por sexo es considerada una regla fundamental. (Rosa, 2009b, p. 275).

El trance es el momento de la inversión de papeles, de acuerdo al patrón hegemónico preestablecido, y representa la ruptura con los binarismos de género y con la lógica heteronormativa:

En fin, invocada y aludida en la conversación ordinaria, una innumerable serie de inversiones transforma esa mitología aparentemente convencional y jerárquica en un discurso irónico sobre la sociedad brasileña, donde no apenas la determinación biológica es removida de su lugar usual de soporte de la ideología, sino también el patriarcado y la jerarquía son desestabilizados por las prácticas diarias. Las fundaciones patriarcales de un Estado “doméstico” privatizado son también cuestionadas. (Segato, 2002, p. 348)

No podemos obviar el tenor explícito entre el glamour de la visibilidad gay y la respectiva invisibilidad lesbiana en el contexto religioso, así como los diferentes discursos y, aquí específicamente, la experiencia de violencia sexual que sufren las mujeres como las maestras, ejemplificado en el *punto* de la maestra Luziara, que se extiende hacia otras maestras. La violencia de género y el feminicidio se inscriben en el cuerpo de la mujer prostituida como territorio violado por el orden patriarcal capitalista de género que naturaliza el asesinato de la mujer que vivía en la Calle de la Guía, en las orillas del puerto. Sobre esta naturalización, Marcela Lagarde (2004, p. 5) dice que:

La violencia de género ya es percibida como un atentado a los derechos humanos de las mujeres y uno de los más graves problemas sociales y de urgente atención. Sabemos que no es natural: la violencia se incuba en la sociedad y en el Estado



debido a la inequidad genérica patriarcal. La violencia de género es un mecanismo político cuyo fin es mantener a las mujeres en desventaja y desigualdad en el mundo y en las relaciones con los hombres, permite excluir a las mujeres del acceso a bienes, recursos y oportunidades; contribuye a desvalorizar, denigrar y amedrentar a las mujeres y reproduce el dominio patriarcal. La violencia de género contra las mujeres y entre los hombres recrea la supremacía de género de los hombres sobre las mujeres y les da poderes extraordinarios en la sociedad.

En este sentido, reitero que el objetivo de este artículo es analizar el feminicidio como categoría musical no sólo para realizar un viaje histórico de trayectoria de vida de un sujeto silenciado por la violencia y su lugar subalterno, en nuestro caso, una maestra asesinada que probablemente vivió en Recife en el inicio del siglo xx. Enfatizo también la importancia de la actualización de las reflexiones y enfrentamientos de la violencia de género en contra de las mujeres, considerada como destino natural e inevitable de determinadas mujeres que se desvían del patrón “respetable” de familia y la maternidad.

Lo que concierne a los aspectos musicales de los *puntos* cantados de las entidades espirituales, es relevante comprenderlos como sonoridades que, de acuerdo al tipo de entidad, generan discursos de violencia que remiten a experiencias de violencia vividas, como es el caso del sujeto musical en cuestión, lo que puede ser considerado como un discurso cuya autoría es de mujeres (entidades maestras). En términos más amplios, aplicables a otros contextos como el de la música popular, es importante profundizar el análisis desde el campo de los discursos sobre las mujeres, que entonan violencia simbólica tan en boga en segmentos musicales altamente comerciales y consumidos masivamente, como por ejemplo el *pagode baiano*, sin un debate vinculante sobre misoginia, principalmente en relación a las mujeres negras.

Vale resaltar que es una discusión que aún carece de problematización en el campo de los estudios feministas y sobre la música en Brasil. Hay que distanciarse de perspectivas demonizantes que denotan fuerte clasismo y racismo, lo que no debe significar caer en un neoliberalismo simplista y relativista del otro. En ambos discursos, aunque de manera

diferenciada se refuerzan la lógica perversa de violencia aún vigente, producto de una lógica patriarcal y capital hegemónicas, donde lo feminicidio (material y simbólico) es la tónica y el cuerpo femenino puede ser tanto violado como vendible.

Creo que al considerar la dimensión de género en el campo musical, abrimos veredas para una escucha calificada de la polifonía de voces de mujeres silenciadas por la violencia. Desde esta escucha, no sólo podemos comprender las diferentes razones que inciden en la violencia, pero sobre todo, al considerar la violencia simbólica y las narrativas del feminicidio, podemos elaborar nuevos caminos, nuevas rutas para transformar una realidad en que se naturaliza el exterminio moral y físico de las mujeres y de todo lo que se refiere a lo femenino, lo que incluye también a las mujeres trans y hombres gays víctimas de homofobia por ser “afeminados”.

#### FUENTES CONSULTADAS

- ARAÚJO, S. (2006). A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, *Revista Transcultural de Música*, (10).
- BENTO, B. (2014). Brasil: país do transfeminicídio. Recuperado de [http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio\\_Berenice\\_Bento.pdf](http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio_Berenice_Bento.pdf)
- BORGES, M. R. (2006) *Gira de escravos: a música dos exus e pombagiras no centro umbandista Rei de Bizara* (tesis de maestría en Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- TINOCO, M., RIOS, L. (2001). O catimbó-jurema do Recife. En R. Prandi (ed.), *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados* (pp. 160-181). Río de Janeiro: Pallas.
- BRASIL. (2006, 7 de agosto). *Lei n.º 11.340 (Lei Maria da Penha)*. Recuperado de [http://www.asbrad.com.br/conte%C3%BAdo/maria%20da%20penha\\_REVER.pdf](http://www.asbrad.com.br/conte%C3%BAdo/maria%20da%20penha_REVER.pdf).
- BUTLER, J. (2008, marzo). Sexual politics, torture, and secular time. *The British Journal of Sociology*, 59(1), 1-23.
- BUTLER, J. (2004). *Undoing gender*. Nueva York: Routledge.

- CANCIAN, N. (2012, 27 de marzo). Lei 'antibaixaria' limita músicas maliciosas na Bahia. Folha de São Paulo. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1068198-lei-antibaixaria-limita-musicas-maliciosas-na-bahia.shtml>.
- CARNEIRO, S. (2003). Mulheres em movimento. *Estud. Av.*, 17(49), 117-132. Recuperado de [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300008&script=sci_arttext).
- CARVALHO, J. J. (1990). Jurema. En L. Landim (ed.), *Sinais dos tempos: diversidade religiosa no Brasil* (pp. 131-145). Río de Janeiro: ISER.
- CUSICK, S. G. (2006). Music as torture / Music as weapon. *Transcultural Music Review*, (10), Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>.
- DAVIS, A. (2000, febrero). Masked Racism: Reflections on the Prison Industrial Complex. *Indigenous Law Bulletin*, 4(27), 4-7.
- FRITH, S. (2004). What is Bad Music? En C. Washburne, M. Derno (eds.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (pp. 15-35). Nueva York: Routledge.
- GARCIA, A. S. (2010). *Relações de gênero, raça, classe e desigualdades socioocupacionais*. Conferencia presentada en Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Recuperado de [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275930508\\_ARQUIVO\\_ArtigoCongressoCienciasSociais.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275930508_ARQUIVO_ArtigoCongressoCienciasSociais.pdf). Acesso em 12 de maio de 2011.
- GARCIA, S. M. C. (2001). *Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador* (Tesis de doctorado en Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- GAULTIER, A. M. O. (2006). A Manera de Introdução: La materialidad de lo musical y su relación con la violència. *Transcultural Music Review*, (10).
- GRÜNEWALD R. DE A. (2005). As múltiplas incertezas do toré. En R. A. Grunewald (ed.), *Toré: regime encantado do índio do Nordeste* (pp. 13-38). Recife: FUNDAJ, Massagana.
- JANE, S. (2006). Beautiful fragments of a traumatic memory: synaesthesia, *sesame street*, and hearing the colors of an abusive past. *Revista Transcultural Music Review*, (10).

- JOHNSON, B., CLOONAN, M. (eds.) (2009). *Dark side of the tune: popular music and violence*. Farnham: Ashgate.
- LAGARDE, M. (2004, febrero). Por la vida y la libertad de las mujeres, fin del feminicidio. *Cimac Noticias*. Recuperado de <http://www.cimacnoticias.com/especiales/comision/diavlagarde.htm>.
- MCCLARY, S. (1994, invierno). Paradigm dissonances: music theory, cultural studies, feminist criticism. *Perspectives of new music*, 32(1), 68-85.
- NASCIMENTO, C. G. DO (2009). *Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos* (tesis de maestría en Estudios Interdisciplinarios sobre Mulheres, Gênero e Feminismo). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas-Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- PINHEIRO, G. (2012, 28 de marzo). ‘Lei antibaixaria’ é aprovada na Bahia; projeto limita músicas contra violência. *Estadão*. São Paulo. Recuperado de <http://brasil.estadao.com.br/blogs/radar-pop/lei-antibaixaria-e-aprovada-na-bahia/>
- PRANDI, R. (2015). Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. En R. Prandi, *Herdeiras do Axé* (pp. 139-164). São Paulo: Hucitec. Recuperado de <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/pombagi.htm>.
- ROSA, L. (2009). *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada* (tesis de doctorado en música/etnomusicología). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- SARDENBERG, C. B. (2011, 30 de agosto). A violência simbólica de gênero e a lei “antibaixaria” na Bahia. Observatório de Monitoramento da Lei Maria da Penha. *OBSERVE*, NEIM/UFBA. Recuperado de <http://www.observe.ufba.br/noticias/exibir/344>.
- SARKISSIAN, M. (1992). Gender and music. En H. Myers (ed.), *Ethnomusicology: an introduction* (pp. 337-348). Nueva York: W. W. Norton.
- SEGATO, R. L. (2010). Femi-geno-cidio como crimen en el fuero internacional de los Derechos Humanos: el derecho a nombrar el sufrimiento en el derecho. Texto ampliado de “El derecho a nombrar el sufrimiento en el Derecho”. En D. Polack, L.

- Despouy, A. Etchegoyen (comps.). *Voces y silencios de la discriminación: Acceso a la justicia. Conferencia 2009*. Buenos Aires: El Mono Armado. Recuperado de <http://www.larevuelta.com.ar/pdf/Femi-geno-cidio-como-crimen-Segato.pdf>.
- SEGATO, R. L. (2002, marzo). Identidades políticas y alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Revista Nueva Sociedad*, (178), 104-125.
- SEGATO, R. L. (1999a). Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Revista Estudos Feministas*, 13(2), 265-285.
- SEGATO, R. L. (1999b). Okarilê: uma toada icônica de Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (28), 237-253.
- SOVIK, L. (2009). *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- SPIVAK, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- SWAIN, T. N. (2006, julio-diciembre). Entre a vida e a morte, o sexo. *Labrys. Estudos Feministas*, 12(10). Recuperado de <http://www.labrys.net.br/labrys10/livre/anhita.htm>.
- SWAIN, T. N. (2004, julio-diciembre). Banalizar e naturalizar a prostituição: violência social e histórica. *Unimontes científica*, 6(2), 23-28.
- TROTTA, F. (2008). Festa, Amor e Sexo: um estudo de caso sobre o ambiente musical e afetivo do forró. En Encontro Nacional da ABET, 4. Anais do IV ENABET (pp. 214-220). Maceió: ABET/UFAL.
- WERNECK, J. (2006). Introdução. En J. Werneck, M. Mendonça, E. White (eds.), *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm, de longe* (pp. 9-11). Rio de Janeiro: Pallas/Criola.

## DOCUMENTOS

- SPM BRASIL (2006, 7 de agosto). Lei N.º 11.340 (Lei Maria da Penha). Recuperado de [http://www.asbrad.com.br/conte%C3%BAdo/maria%20da%20penha\\_REVER.pdf](http://www.asbrad.com.br/conte%C3%BAdo/maria%20da%20penha_REVER.pdf).
- LEI Nº 13.104 (2015, 9 de marzo). Recuperado de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2015/lei-13104-9-marco-2015-780225-publicacaooriginal-146279-pl.html>.

VIDEOS

- TRICIA, R. (2014, 7 de julio). Hip Hop Images: Women and Exploitation (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JhVOi8XQ7P8>
- HOOKS, B. (2006, 10 de diciembre). Cultural criticism (rap music), pt. 8 (archivo de video). Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Xtoanes\\_L\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=Xtoanes_L_g)