

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Leticia Grala Dias

**POÉTICAS DAS *BENZEDURAS* DA ILHA DO DESTERRO: UM  
GÊNERO VOCO-SONORO**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Dias, Leticia Grala

Poéticas das benzeduras da ilha do Desterro: um gênero Voco-Sonoro. / Leticia Grala Dias ; orientador, Rafael José de Menezes Bastos, 2018. 193 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Poéticas. 3. Desterro. 4. Benzeduras. 5. Vocalidades. I. Menezes Bastos, Rafael José de . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

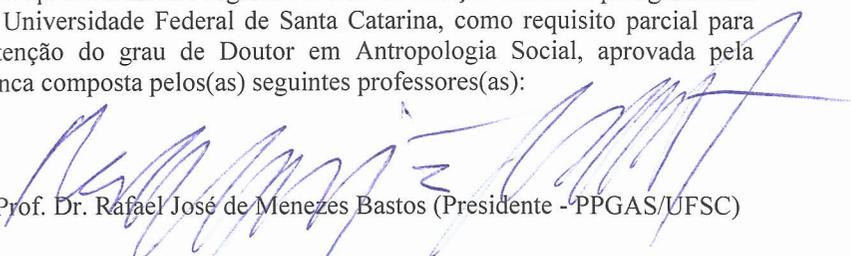
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**Poéticas das benzeduras da Ilha do Desterro: um gênero Voco-Sonoro**

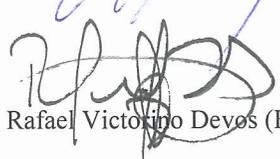
**Letícia Grala Dias**

Orientador(a): Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

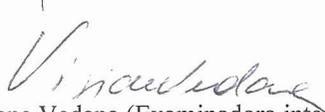
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):



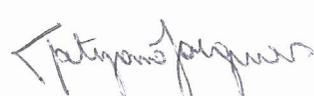
Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos (Presidente - PPGAS/UFSC)



Prof. Dr. Rafael Victorino Devos (Examinador interno - PPGAS/UFSC)



Dr.ª Dr.ª Viviane Vedana (Examinadora interna - PPGAS/UFSC)



Dr.ª Tatyana de Alencar Jacques (Examinadora externa - UDESC)



Prof. Dr. Rafael Victorino Devos (Coordenador do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 23 de outubro de 2018.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço,

muitíssimo às *benzedeiras* da Ilha do Desterro, especialmente a Lurdinha, Tia Ilda e Sueli;

ao professor Rafael José de Menezes Bastos, orientador da pesquisa e para além desta; agradeço a valiosíssima orientação e apoio;

à professora Viviane Vedana, por aceitar compor esta banca e por ter me recebido em suas classes para a realização de estágio de docência; agradeço muito também pelas contribuições feitas durante banca de qualificação da tese; foram muito importantes para o desenvolvimento deste trabalho;

à professora Tatyana Jacques, por aceitar compor esta banca e pelas importantes contribuições para este trabalho durante banca de qualificação desta tese;

ao professor Rafael Devos por ter aceitado compor minhas duas bancas de defesa neste programa: defesa da dissertação e agora da tese;

às professoras María Eugênia Dominguez e Fernanda Marcon, suplentes desta banca;

à professora Vânia Zikán Cardoso, pelo grande apoio durante o curso;

às professoras e professores do PPGAS/UFSC;

aos colegas do MUSA;

aos colegas de turma doutorado PPGAS/UFSC 2013: Bianca, Anna, Marina, João e Douglas;

ao CNPq, pela bolsa concedida;

à Prefeitura Municipal de Florianópolis, pela licença concedida para aperfeiçoamento profissional;

aos colegas da EBM José Amaro Cordeiro;

aos colegas professores de Música da Prefeitura Municipal de Florianópolis;

à querida colega e amiga, Cecília Marcon Pinheiro Machado pelo apoio de sempre e por ter me apresentado a primeira *benzedeira*; ao colega e amigo Rodrigo Cantos, pela longa parceria; à amiga Lilian Barbon pelo lindo trabalho fotográfico das *benzedeiras*;

a Carmela Tubino, pelo suporte durante a escrita da tese;

a Patrícia Binkowski e Aline Hernandez pelas leituras da tese e pelo apoio;

às amigas de longa data, Ester, Andrea e Tamis, pela parceria;

aos tantos amigos e amigas de Poa; e aos amigos e amigas da Ilha;

a Fe e ao Udi pela acolhida em sua casa durante a tensa etapa de finalização da tese, muito obrigada mesmo!

as minhas meninas Astha e Anaís, minhas manas Fernanda e Kelli e minha mãe Susana, por todo apoio ao doutorado e pelas imensas alegrias de suas companhias; e também a meu pai, *in memoriam*;

às parcerias “não humanas” Tutti, Polínesia, Bina e Nina, que foram as companhias mais longas durante a escrita da tese;

e a todas as pessoas que, de alguma maneira, contribuíram para a construção deste trabalho;

Muito obrigada!



Para Mig!



## RESUMO

Neste trabalho apresenta-se uma etnografia sobre *benzeduras* realizadas por *benzedadeiras* da ilha do Desterro (Florianópolis/SC). Dando continuidade aos estudos realizados durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC), esta pesquisa revisita as análises feitas a partir da inclusão de novas abordagens sobre o tema e das incursões a campo realizadas para o doutorado. O foco deste estudo volta-se para a ‘esfera de vocalizações’ das *benzeduras*, abordando-as enquanto gênero Voco-Sonoro, detendo-se nas suas relações com as formas vocais que as compõem e com pessoas envolvidas nesta prática. Por esfera de vocalizações entende-se, a partir de estudos sobre voz de Elizabeth Travassos (2008), uma abordagem mais abrangente da voz, englobando tanto a produção vocal dos sons quanto as agentes destas vocalizações (Reily, 2014). A abordagem das *benzeduras* enquanto gênero Voco-Sonoro apresenta um escopo diversificado, que perpassa diferentes áreas do conhecimento. Esta análise ancora-se nos pressupostos de Bakhtin para os gêneros de fala; na perspectiva de uma análise antropológica das estruturas sonoras, fonológicas e sintático-gramaticais, conforme Menezes Bastos (2007); nos estudos sobre voz inspirados em Elizabeth Travassos e na poética das *benzeduras*, a partir da perspectiva de performance de Richard Bauman, e das lentes de estudos feministas em performance, que incluem categorias como gênero, idade, etnia em suas abordagens (Scott, 1992; Mello, 2005; Cusick, 2008; Sawin, 2012; Rosa, 2013). A esfera de vocalizações das *benzeduras* compreende a fala cotidiana - fala mané, cantos populares e sacros, narrativas ilha, Ratoeira, entre outras formas de vocalização.

**Palavras-Chave:** *Benzedadeiras. Benzeduras. Poéticas. Voz. Vocalidades.*



## ABSTRACT

This work presents an ethnography on *benzeduras* performed by *benzedadeiras* of the island of Desterro (Florianópolis / SC). Continuing the studies carried out during my Master's Degree in the Postgraduate Program in Social Anthropology of the Federal University of Santa Catarina (PPGAS / UFSC), this research revisits the analyses made from the inclusion of new approaches on the subject and the field trips to my doctorate. The focus of this study turns to the 'sphere of vocalizations' of the *benzeduras*, approaching them as Voco-Sonoro genres, dwelling in their relations with the vocal forms that compose them and with people involved in this practice. By vocalizations sphere, it is understood, from Elizabeth Travassos's (2008) voice studies, a more comprehensive approach to voice, encompassing both the vocal production of sounds and the agents of these vocalizations (Reily, 2014). The approach of the veneration as a voco-sonorous genre presents a diversified scope, which crosses different areas of knowledge. This analysis is anchored in Bakhtin's assumptions for the speech genres; in the perspective of an anthropological analysis of sound, phonological and syntactic-grammatical structures, according to Menezes Bastos (2007); in the studies of voice inspired by Elizabeth Travassos and in the poetics of the *benzeduras*, from the perspective of performance of Richard Bauman, and under the lenses of feminist studies in performance, that include categories like gender, age, and ethnicity in their approaches (Scott, 1992; Mello, 2005; Cusick, 2008; Sawin, 2012; Rosa, 2013). The sphere of vocalizations of the *benzeduras* includes daily speech - *mané* speech, popular and sacred songs, narratives ilhóa, Ratoeira, among other forms of vocalization.

**Key words:** *Benzedadeiras. Benzeduras. Poetics. Voice. Vocalities.*



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Florianópolis/SC, porção insular. / Localidades pesquisadas indicadas .....	33
Figura 2 – Os seis tons da língua vietnamita.....	73
Figura 3 – Trecho da <i>benzedura</i> de <i>Mau Olhado</i> – Sueli da Barra .....	89
Figura 4 – Trecho da <i>benzedura</i> de <i>Mal Jeito</i> – Sueli da Barra .....	90
Figura 5 – Trecho da <i>benzedura</i> de <i>Cobro</i> – Sueli da Barra .....	90
Figura 6 – Figura 5 - trecho da <i>benzedura</i> de <i>Quebrante</i> – Lurdinha ..	90
Figura 7 – <i>Benzedura</i> de <i>Quebrante</i> – Sueli da Barra .....	91
Figura 8 – .....	93
Figura 9 – .....	94
Figura 10 – .....	94
Figura 11 – .....	111
Figura 12 – Características musicais da Ratoeira. Esquema simplificado. Autor: Rodrigo Moreira da Silva.....	119
Figura 13 – .....	123
Figura 14 – .....	126
Figura 15 – .....	127
Figura 16 – .....	128
Figura 17 – .....	166



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Tia Ilda .....	35
Imagem 2 – Lurdinha .....	37
Imagem 3 – Sueli .....	39
Imagem 4 – Gruta de pedras de Sueli .....	40
Imagem 5 – .....	79
Imagem 6 – .....	81
Imagem 7 – Gestos em cruz realizados por Lurdinha .....	92
Imagem 8 – Sueli cosendo. Gesto realizado na <i>benzedura</i> de <i>Mal Jeito</i> .....	93
Imagem 9 – Tia Ilda .....	164
Imagem 10 – Sueli benzendo de <i>Cobro</i> .....	167



## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 .....	141
----------------	-----



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>25</b>
<b>2</b>	<b><i>BENZEDEIRAS E BENZEDURAS DA ILHA DO</i></b>	
	<b>DESTERRO .....</b>	<b>31</b>
2.1	BENZEDEIRAS .....	31
2.1.1	<b>A tríade deste trabalho: as <i>benzedeiras</i> Ilda,</b>	
	<b>Lurdinha e Sueli .....</b>	<b>34</b>
2.1.1.1	Tia Ilda .....	34
2.1.1.2	Lurdinha.....	37
2.1.1.3	Sueli .....	39
2.1.2	<b>Mestras .....</b>	<b>40</b>
2.1.3	<b><i>Dom</i> .....</b>	<b>43</b>
2.1.4	<b>Peculiaridades das <i>benzedeiras</i> da ilha .....</b>	<b>45</b>
4.1.4.1	<b><i>Bruxa</i> .....</b>	<b>45</b>
2.1.5	<b>Onde e como encontrar <i>benzedeiras</i> na ilha?.....</b>	<b>49</b>
2.2	BENZEDURAS .....	51
2.2.1	<b>Exegeses nativas sobre <i>benzeduras</i> .....</b>	<b>53</b>
2.3	DOENÇAS .....	54
2.4	CODA CAPÍTULO 2 .....	56
<b>3</b>	<b>VOCALIDADES .....</b>	<b>57</b>
3.1	<b>SONOROSA FALA: AS VOZES E AS PALAVRAS</b>	
	<b>DAS <i>BENZEDEIRAS</i> .....</b>	<b>57</b>
3.1.1	<b>A voz na prática da <i>benzedura</i> .....</b>	<b>58</b>
3.1.2	<b>“A voz anterior à palavra” .....</b>	<b>60</b>

3.2	PALAVRAS .....	69
3.2.1	<b>A magia das palavras .....</b>	<b>62</b>
3.3	VOZ E CORPO .....	63
3.4	VOCALIDADES .....	67
3.4.1	<b>Performance .....</b>	<b>74</b>
3.4.2	<i>Daí fui benzer a criança e daí comecei a benzer .....</i>	<i>76</i>
3.4.3	<i>Descida, Enrolada, Afastada .....</i>	<i>77</i>
3.4.4	<i>Aquela borboleta grande, batendo c'a asa, batendo c'a asa, aquela borboleta grande, grande, Batendo c'a asa em cima da menina ! .....</i>	<i>81</i>
3.4.5	<i>Embruxada .....</i>	<i>82</i>
3.4.6	<i>Doença que tiver na pele, ou no sangue ou na carne ou no neuvo, ou nos ossos .....</i>	<i>86</i>
3.4.7	<i>cosida de descoso, descosida de coso / zipra, zipela, zipelão / cobro, cobraão, aranha aranhão, sapo sapão .....</i>	<i>87</i>
3.4.8	<i>De lá fica acorrentado e amarrado pra que nunca mais possa vir perturbar .....</i>	<i>87</i>
3.5	FALA CANTADA .....	88
3.5.1	<b>Gestual .....</b>	<b>92</b>
4	<b>A ESFERA DE VOCALIZAÇÕES DAS BENZEDURAS .....</b>	<b>95</b>
4.1	A FALA COTIDIANA: A FALA <i>MANÉ</i> / MANESÊS .....	96
4.1.2	<b>A fala mané e a benzeduras .....</b>	<b>109</b>
4.2	RATOEIRA .....	111
4.3	CANTOS E REZAS .....	121
4.3.1	<b>Cantos .....</b>	<b>121</b>
4.3.2	<b>Rezas .....</b>	<b>128</b>
4.4	NARRATIVAS ILHÔA .....	131

4.5	CANTIGAS DE BOI-DE-MAMÃO .....	133
4.6	JOCOSIDADE .....	134
4.7	CODA CAPÍTULO 4 .....	136
<b>5</b>	<b><i>BENZEDURAS DA ILHA DO DESTERRO: UM GÊNERO VOVO SONORO</i></b> .....	<b>137</b>
5.1	PREÂMBULO CAPÍTULO 5 .....	137
5.2	GÊNERO DE FALA .....	139
<b>5.2.1</b>	<b>Construção Composicional</b> .....	<b>140</b>
<b>5.2.2</b>	<b>Conteúdo Temático</b> .....	<b>153</b>
<b>5.2.3</b>	<b>O Estilo</b> .....	<b>155</b>
5.3	PERFORMANCE E ESTUDOS FEMINISTAS / OLHARES QUE EMERGEM DA CRÍTICA FEMINISTA .....	156
<b>5.3.1</b>	<b>Tia Ilda, Sueli e Lurdinha em performance</b> .....	<b>164</b>
5.4	O LÉXICO .....	170
5.5	AS SONORIDADES .....	171
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>175</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>179</b>



## 1 APRESENTAÇÃO

Esta é uma etnografia sobre a prática da *benzedura* na ilha do Desterro (Florianópolis/SC), pautada, sobretudo, nas sonoridades, vozes e vocalidades das *benzedadeiras*<sup>1</sup>. Dando continuidade aos estudos realizados durante o mestrado<sup>2</sup> no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC), sob orientação do professor Rafael José de Menezes Bastos, esta pesquisa revisita as análises feitas a partir da inclusão de novas abordagens sobre o tema e das incursões a campo realizadas para o doutorado.

O foco deste estudo volta-se, então, para as vocalizações e a ‘esfera de vocalizações’ das *benzeduras*, abordando-as enquanto gênero voco-sonoro, detendo-se nas suas relações com as formas vocais que a compõem e com pessoas envolvidas nesta prática. Por esfera de vocalizações entende-se, a partir de estudos sobre voz de Elizabeth Travassos (2008), uma abordagem mais abrangente da voz, englobando tanto a produção vocal dos sons quanto as agentes destas vocalizações (REILY, 2014).

A abordagem das *benzeduras* enquanto gênero voco-sonoro apresenta um escopo diversificado, que perpassa diferentes áreas do conhecimento. Esta análise ancora-se nos pressupostos de Bakhtin para os gêneros de fala; na perspectiva de uma análise antropológica das estruturas sonoras, fonológicas e sintático-gramaticais, conforme Menezes Bastos (2007); nos estudos sobre voz inspirados em Elizabeth Travassos (2008) e na poética das *benzeduras*, a partir da perspectiva de performance de Richard Bauman, porém sob as lentes de estudos feministas em performance, que incluem categorias como gênero, idade, etnia em suas abordagens (SCOTT, 1992; MELLO, 2005; CUSICK, 2008; SAWIN, 2012; ROSA, 2013).

Há, no âmbito acadêmico, pesquisas sobre *benzedadeiras* e *benzeduras*, de significativa relevância entre os estudos de culturas populares. Contudo, constata-se uma lacuna quando se trata das *benzeduras* em seu aspecto voco-sonoro.

---

<sup>1</sup> O *itálico* refere-se a categorias do contexto nativo.

<sup>2</sup> A pesquisa de mestrado contou com a orientação do professor Rafael José de Menezes Bastos e teve também a coorientação da professora María Eugênia Dominguez. Ambas, valiosas orientações.

É comum encontrar referências a *benzedeiras* em pesquisas relacionadas à ilha de Florianópolis, como é o caso, por exemplo, de alguns estudos de grande relevância realizados por docentes deste próprio programa. Destaco a dissertação de mestrado da professora Carmen Rial, datada de 1988: “*Mar de dentro: a transformação do espaço na Lagoa da Conceição*” e o livro da professora Sônia Maluf, advindo de sua dissertação de mestrado, “*Encontros Noturnos: Bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*”, publicado em 1993. Este último traz narrativas locais sobre bruxas, onde a *benzedeira* tem papel importante por sua relação com as bruxas e também por ser personagem frequente nas histórias dos nativos ilhéus<sup>3</sup>. No campo de estudos da saúde e da religião também não é raro encontrar temas relacionados a *benzedeiras* e *benzeduras* presentes, conforme se pode verificar em Vaz (2006), Borges (2007), Aguiar (2009), Tramonte (2007) apenas para citar alguns.

O caso é que, ao se deslocar o olhar e a escuta para aspectos sensoriais, sonoros, performáticos das *benzeduras*, a literatura da área sofre algumas perdas. A proposta de uma abordagem às *benzeduras* enquanto gênero voco-sonoro não encontra longo alcance. Estudos que se direcionam a abordagens neste âmbito podem ser encontrados em Nascimento (2011), Cunha e Assunção (2017) e Dias (2013). Nascimento (2011) trata das benzeduras sob uma perspectiva discursiva oral. Cunha e Assunção (2017), ao abordarem o aspecto mágico-religioso dos saberes das benzedeiras, analisam o papel da palavra performatizada enquanto elemento de cura. Em Dias (2013) esta abordagem (voco-sonora) é apresentada, contudo, mostra que muitos aspectos ainda precisam ser estudados, como, por exemplo, um maior desenvolvimento sobre a estrutura composicional, sobre voz e vocalidades. De todo modo, estudos com esta abordagem parecem parar por aí. A dimensão voco-sonora das *benzeduras* parece, então, ser bastante silenciosa nos estudos sobre as mesmas.

Ao se falar em gêneros de fala ou vocalizados, a literatura da área aponta para uma variada gama de produções vocais e, no contexto brasileiro, conforme salienta Travassos (2008), os gêneros de tradição oral são marcados por grande diversidade de estilos. Acontece que estudos sobre tais vocalizações muitas vezes estão restritos ao enunciado do texto linguístico, ficando em segundo plano a abordagem da voz, da

---

<sup>3</sup> As análises dessa pesquisa (MALUF, 1993) serviram de ampla base para o desenvolvimento deste trabalho junto às *benzedeiras* da ilha.

performance e da musicalidade que as compõem. Mesmo sendo fluidas as fronteiras que definem os diferentes gêneros vocalizados, podemos apontar certas características que os particularizam.

Em minha dissertação de mestrado a poética das *benzeduras* foi um tema de centralidade na pesquisa. Neste viés, ressaltai a função poética do ato de comunicação evidenciando, principalmente, o(s) modo(s) de expressar a mensagem (BAUMAN, 2009; LANGDON, 2009)<sup>4</sup>. Ao dar continuidade, na pesquisa de doutorado, à análise das *benzeduras* sob o viés da performance, um novo leque analítico é agregado a esse estudo. Trata-se de uma perspectiva teórica ligada a estudos feministas sobre performance e voz que trazem à cena sujeitos (ou agentes) realizadores das performances. Ao evidenciar tal protagonismo, essa perspectiva permite também problematizar as relações de poder “que estão presentes e delineiam tais performances desde o campo da subjetividade até o campo do político em termos macros”, conforme salienta Laila Rosa (2010: 2).

A pesquisa desenvolveu-se na porção insular de Florianópolis/SC<sup>5</sup>, principalmente nas regiões: Lagoa da Conceição, Barra da Lagoa e sul da ilha (nos bairros Morro das Pedras e Pântano do Sul) e as principais interlocutoras desta pesquisa são as *benzedeiiras* Lurdinha, Sueli e Tia Ilda. Contudo, foram muitas as *benzedeiiras* que aceitaram e se dispuseram a contribuir com o desenvolvimento deste estudo.

A *benzedura* é uma prática bastante comum na ilha do Desterro e é realizada eminentemente por mulheres – as *benzedeiiras* - visando a cura e afastamento de males. Nas palavras de Sueli, uma das principais interlocutoras nesta pesquisa: a *benzedura* “é um bem que a gente faz pra outra pessoa, aliviar a dor, o sofrimento de outra pessoa”. As *benzeduras* compõem um amplo repertório, como: *zipra*, *zipela*, *zipelão*, *arca caída*, *espinhela caída*, *cobro*, *quebranto*, *mau olhado*, *embruxado* - ente tantas outras (DIAS, 2013). O nome da *benzedura* corresponde ao nome da doença, que por sua vez, compreende um campo lexical e semântico, onde o vocabulário utilizado permite a identificação da *benzedura* e das doenças/males que combate (NASCIMENTO, 2010).

As *benzedeiiras* da ilha são marcadas por um aspecto bastante peculiar, um aspecto que as particulariza: a presença da bruxa. Maluf

---

<sup>4</sup> Grala Dias (2013).

<sup>5</sup> Note-se que a maioria das referências à cidade (Florianópolis) neste trabalho – inclusive em seu título – se dá como Ilha do Desterro.

assinala a presença da bruxa como um diferencial nas *benzedadeiras* da ilha e do litoral catarinense. Na ilha do Desterro, falar em *benzedadeiras* implica também falar em bruxas. No contexto nativo, toda mulher pode vir a ser bruxa, mas só algumas podem ser *benzedadeiras* (sendo estas, inclusive, aquelas capacitadas para desfazerem as ações da bruxa). Sob um olhar para as relações de gênero estabelecidas entre moradores da Lagoa da Conceição (Florianópolis), Maluf (1993) fala da revelação de um poder feminino por meio das narrativas sobre bruxa entre seus interlocutores e interlocutoras. “O medo depositado na bruxa fala de um poder presente de forma virtual em qualquer mulher da comunidade”, evidencia a autora. Nestas narrativas a *benzedeira* aparece como força capaz de enfrentar as ações maléficas da bruxa e, nesse sentido, a *benzedeira* seria, de certa forma, o duplo da bruxa, devendo a ela “uma parte de sua existência (MALUF, 1993, p. 132).

Desta relação da *benzedeira* com a bruxa evidenciada pelas pesquisas de Maluf (1989, 1993) e também verificada na pesquisa de campo deste trabalho emergiu uma hipótese implicada nas relações de gênero estabelecidas no universo pesquisado. Trata-se, mais especificamente de um dos aspectos relacionados na definição de uma *benzedeira* digamos assim, exclusivo deste contexto nativo<sup>6</sup>. Tal hipótese resume-se na formulação: “somente quem pode ser bruxa pode ser *benzedeira*”<sup>7</sup>, no contexto nativo.

Perspectivas de estudos feministas constituíram importantes indicadores de rumos e abordagens adotados na pesquisa. Maluf (2016) destaca a importância desses estudos. A autora evidencia que a perspectiva teórico-crítica da antropologia feminista e da própria teoria feminista se traduz numa contribuição incontornável para se pensar as transformações do campo antropológico nas últimas décadas. “Como compreender as discussões contemporâneas de influência pós-estruturalista, as propostas de antropologia dialógica ou, em outra perspectiva, simétrica, sem o aporte da crítica e da teoria feminista que emerge na antropologia nos anos 1970”? (MALUF, 2016, p. 37). Nesse sentido, a autora propõe que, ao se falar em Antropologia e Feminismo, se busque “não apenas abordar uma antropologia das relações de gênero, mas abordar o gênero e a teoria feminista não apenas como um objeto da

---

<sup>6</sup> Nativo, neste caso refere-se a uma categoria antropológica (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

<sup>7</sup> Formulação sugerida pelo orientador desta pesquisa, professor Rafael José de Menezes Bastos, em conversas de orientação via e-mail.

investigação antropológica, mas como paradigma importante na análise cultural” (idem)<sup>8</sup>.

A tese, como um todo, se pretende um ensaio de escuta das vozes e vocalidades nesta prática de cura realizada eminentemente por mulheres na ilha do Desterro. Apresenta quatro capítulos, sendo o primeiro a apresentação do universo pesquisado e das interlocutoras desta pesquisa, as *benzedoiras* – e suas *benzeduras* na ilha do Desterro - donas das vozes que engendram esta prática de cura. O segundo capítulo tratará sobre vocalidades. Nesta seção, as discussões sobre voz e sistemas de vocalização estabelecem um diálogo interdisciplinar nas abordagens vocais, detendo-se (i) nas distinções e aproximações entre canto e fala (NETTL, 1983; SEEGER, 1987); (ii) na busca de formas de caracterizar qualidades vocais específicas (BARTHES, 1977; REILLY, 2016); e (iii) em abordagens que interliguem a produção vocal com as produtoras e os produtores destes sons. No terceiro capítulo, é feita a descrição da esfera de vocalizações das *benzeduras*, apresentando e relacionando as/os participantes desta esfera (que compreende a fala mané, a Ratoeira, narrativas ilhêa, jocosidade, cantos sacros e populares, entre outras formas de vocalizações). O quarto capítulo é dedicado à abordagem das *benzeduras* enquanto gênero Voco-Sonoro. Tal abordagem apresenta um escopo diversificado, que perpassa diferentes áreas do conhecimento. Esta análise ancora-se nos pressupostos de Bakhtin (1986) para os gêneros de fala e das adaptações destas para o campo musical conforme propostas em Menezes Bastos (1995; 2007), Piedade (2004; 2007), e Mello (2005)<sup>9</sup>; na perspectiva de uma análise antropológica das estruturas sonoras, fonológicas e sintático-gramaticais, conforme Menezes Bastos (2007); nos estudos sobre voz inspirados em Elizabeth Travassos (2008) e na poética das *benzeduras*, a partir da perspectiva de performance de Richard Bauman, porém sob as lentes de estudos feministas em performance, que incluem categorias

---

<sup>8</sup> A perspectiva dos estudos feministas ganha ainda maior importância vide o cenário político atual, onde vivemos um Golpe de Estado em 2106. Na UFSC, em 2018, foi promovido um ciclo de debates sobre os acontecimentos no Brasil em relação a esse fato: “O Golpe de 2016 e o futuro da Democracia no Brasil”, com a participação de docentes nas palestras. Disponível em: <http://portalcfh.ufsc.br/2018/05/11/velhas-faces-de-um-novo-golpe-ciclo-de-debates-o-golpe-de-2016-e-o-futuro-da-democracia-no-brasil/>.

<sup>9</sup> Vide uso dessas adaptações também em Domínguez (2009), Montardo (2009), Lourenço (2009), Jacques (2007) e Marcon (2014).

como gênero, idade, etnia em suas abordagens (SCOTT, 1992; MELLO, 2005; CUSICK, 2008; SAWIN, 2012; ROSA, 2013).

## 2 BENZEDEIRAS E BENZEDURAS DA ILHA DO DESTERRO

Neste primeiro capítulo apresentarei o universo pesquisado: *benzedeiras* e *benzeduras* na ilha do Desterro<sup>10</sup>. O que é a *benzedura*? Quem realiza? Quem procura? Quem são as *benzedeiras*? Você, leitora ou leitor, conhece alguma *benzedeira* (ou é *benzedeira*)? Já passou pela experiência de ser benzida(o)?

Como já mencionado na Apresentação deste trabalho, as sonoridades das *benzeduras*, personalizadas na voz das *benzedeiras*, constituem o mote central das análises propostas. É a partir daí que se lança a escuta para as abordagens sobre voz, performance e para a esfera de vocalizações das *benzeduras* da ilha do Desterro.

A seguir serão apresentadas as interlocutoras desta pesquisa, as *benzedeiras* – e suas *benzeduras* na ilha do Desterro - donas das vozes que engendram esta prática de cura.

### 2.1 BENZEDEIRAS<sup>11</sup>

Em Florianópolis, *benzedeiras* são mulheres que detêm conhecimentos de cura e afastamento de males traduzidos em suas *benzeduras*. Elas, as *benzedeiras*, têm “o poder e o conhecimento dos procedimentos rituais para enfrentar ou proteger dos malefícios, como quebranto, mau-olhado, feitiçaria e bruxaria [e] são vistas como ‘especialistas’ nestas questões pelos outros moradores do lugar” (MALUF, 1993, p. 119). Portanto, são as *benzedeiras* - mulheres que detêm conhecimentos sobre curas utilizando e manipulando ervas e encantamentos - as pessoas autorizadas a realizarem a *benzedura*<sup>12</sup>.

A quantidade e os tipos de *benzeduras* realizadas por uma *benzedeira* as distinguem enquanto especialistas. Alguns conhecimentos de rezas, simpatias e *benzeduras* são também compartilhadas por

---

<sup>10</sup> ‘ilha do Desterro’ é utilizada aqui como referência à ilha de Florianópolis (nome oficial da cidade). Note-se que o atual nome – Florianópolis – é também utilizado em alguns momentos.

<sup>11</sup> Lembrando o que está indicado na Apresentação - seção inicial deste trabalho: termos e categorias nativas aparecerão em *itálico* no texto.

<sup>12</sup> Ainda que a *benzedura* também possa ser praticada por homens, percebe-se a presença majoritariamente feminina neste universo (questão abordada mais adiante).

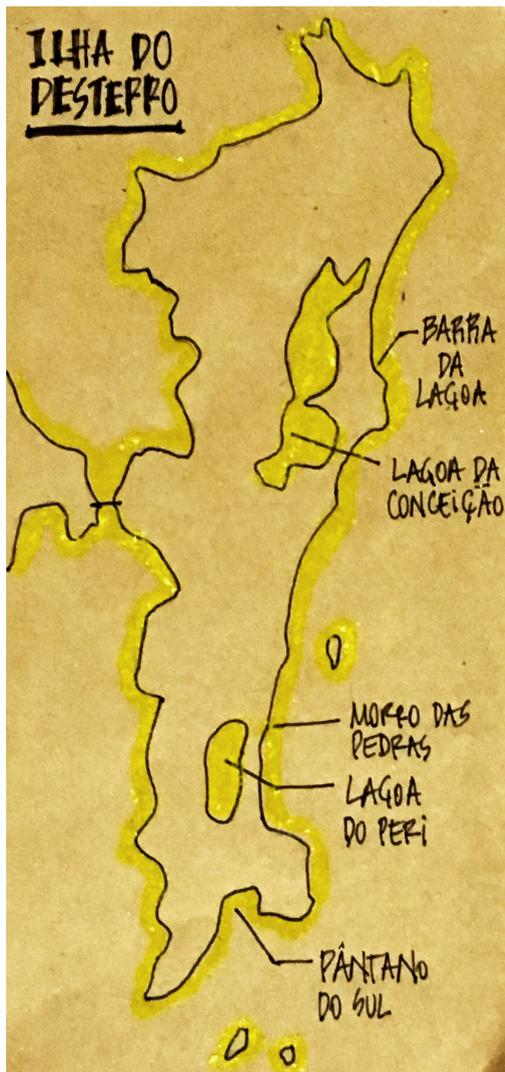
mulheres que não são *benzedoras* e há conhecimentos que são de domínio exclusivo de algumas *benzedoras*, indicando diferença quanto ao poder e à especialização de cada uma. *Benzedoras* capazes de combaterem situações mais graves, como os casos de *quebrante* e *embruxamentos*, por exemplo, têm o status de poderosas *benzedoras*<sup>13</sup> (MALUF, 1993).

As *benzedoras* que participaram desta pesquisa são nativas da ilha, ou “*manezinhas da ilha*” – como assim são chamados os moradores locais. Grande parte delas habita/habitou localidades entre a região da Lagoa da Conceição, a Barra da Lagoa e o sul da ilha (Morro das Pedras e Pântano do Sul). Segue mapa ilustrativo da porção insular de Florianópolis com indicações das localidades pesquisadas no trabalho de campo.

---

<sup>13</sup>Percebi que a quantidade e o tipo de *benzeduras* que uma *benzedora* conhece e realiza é um parâmetro - utilizado por elas mesmas e por pessoas as conhecem - que evidencia certa distinção entre elas. É muito comum ouvir os tipos de *benzeduras* que cada uma pratica: “ah, de *sapo* e de [não entendi o nome] eu benzo” – D. Georgina. Sueli diz que benze de tudo: *embruxado*, *afogado*, *olho grande*, *inveja*. “Eu benzo de *Mau Olhado*, de *Cobreiro*, de *Zipra* e de *Calor de Figo*”, anuncia Tia Ilda. Quando D. Georgina diz que benze apenas duas *benzeduras*, já está delimitando uma diferenciação. Sua irmã Lurdinha, por exemplo, possui um repertório bem mais extenso de *benzeduras*. Percebe-se aí, portanto, uma definição de seu *status* entre elas. As *benzedoras* reconhecidas como poderosas são aquelas que, além de possuir um vasto repertório de *benzeduras*, são capazes de realizar *benzeduras* de maior *força*.

Figura 1- Florianópolis/SC, porção insular. / Localidades pesquisadas indicadas.



Participaram desta pesquisa muitas *benzedoiras* da ilha do Desterro e suas contribuições aparecerão ao longo do texto. Porém, três

delas somam maior presença, tanto por serem (terem sido) conhecidas *benzedoras*, como por sua disposição em participar da pesquisa. Duas, dentre estas três, também protagonizaram minha pesquisa de mestrado. E uma terceira agregou-se durante o trabalho do doutorado. São elas: Lurdinha (*in memoriam*), Sueli e Ilda da Martinha.

Sueli é *benzedora* da Barra da Lagoa e a conheci em 2009 durante pesquisa para o trabalho de conclusão de curso na graduação em Música. Com Lurdinha, tive um primeiro contato também em 2009, mas estava [ela] muito doente à época, então não cheguei a trabalhar junto a ela naquele momento. Foi por volta de 2012, durante a pesquisa de mestrado, que convivi mais proximamente com esta poderosa *benzedora*, que veio a falecer em seguida. Durante o trabalho de campo do doutorado, mantive contato com alguns de seus familiares. A terceira *benzedora* que completa esta tríade é a centenária Ilda da Martinha, *benzedora* do Pântano do Sul, com quem passei a ter contato por volta de 2014.

### **2.1.1 A tríade deste trabalho: as *benzedoras* Ilda, Lurdinha e Sueli.**

#### **2.1.1.1 Tia Ilda**

Imagem 1 – Tia Ilda



Ilda da Martinha - ou Tia Ilda, como é conhecida - é uma poderosa centenária *benzedeira* lá do Pântano do Sul<sup>14</sup>. Não cheguei a perguntar sua idade. Mas a maioria das referências que obtive a respeito disso, indicavam mais de 100 anos<sup>15</sup>. *Manezinha* do sul da ilha, Tia Ilda aprendeu a benzer ainda jovem com sua mãe, que também foi *benzedeira*, assim como o avô.

Ilda já realizava a *benzedura* de *Mau Olhado*, por volta de seus quinze anos. Mas ela conta que nessa época ela queria mesmo era sair para dançar: “eu queria mesmo era sair pra dançar. Era guria nova, né”, disse-me ela em uma de nossas

<sup>14</sup> Durante o trabalho de campo ouvi inúmeras vezes referências – principalmente de *nativos* (*nativo* é um termo usado para designar moradores locais em Florianópolis, vastamente utilizado pelos próprios moradores) – às *benzedeiras* com indicações a seus locais de residência: “lá da Barra da Lagoa, lá do Pântano do Sul”. Então, optei em usar também esse modo de referência às *benzedeiras* no corpo da tese, como forma de aproximação do texto acadêmico ao universo pesquisado.

<sup>15</sup> Uma de suas netas, com a qual tive contato durante alguns anos, pois trabalhamos na mesma escola no sul da ilha, contou-me que não tinha certeza da idade de sua avó (Tia Ilda), pois os registros de nascimento à época dificilmente eram feitos logo após o nascimento da criança. Na maioria dos casos, a criança já contava com alguns anos de vida quando seu documento/certidão de nascimento era feito. Muitas vezes, “nem sabiam direito a idade da criança” quando iam registrá-la, então informavam alguma idade aproximada, disse-me a colega (referindo-se às histórias que conhecia de moradores mais velhos da ilha). Achava ela que sua avó não tinha chegado ainda aos cem anos de idade. Essa conversa se deu em 2014. De todo modo, é fato que Tia Ilda ronda o centenário. Sobretudo agora no ano de 2018. Em breve busca na internet, pode-se encontrar referências como a idade de 102 e até de 104 anos em 2014, assim como de 104 anos em 2017. Então, mesmo que Tia Ilda não tivesse 100 anos à época de minha pesquisa de campo (2014-15), hoje certamente Tia Ilda é uma *benzedeira* centenária. Registro aqui que não perguntei sua idade diretamente a ela.

conversas. Aliás, Tia Ilda costuma falar bastante sobre isso. Li e ouvi várias entrevistas suas (em jornais e programas de televisão) onde ela menciona esse fato<sup>16</sup>. Mas Ilda da Martinha não deixou de benzer e/ou continuar aprendendo a benzer para ir dançar, tampouco deixou de ir dançar para poder benzer. O que sua fala revela é que seu interesse maior estava em sair para dançar à época de seus 15 anos. Hoje em dia, Tia Ilda é uma das mais poderosas e famosas *benzedadeiras* da ilha do Desterro. Benze de *Mau Olhado*, de *Cobreiro*, de *Zipra* e de *Calor de Figo*, benze redes de pesca e também possui rezas para trovoadas.

Ainda que Tia Ilda seja bem conhecida e famosa enquanto *benzedeira*, foi por intermédio de um jornalista do jornal “O Diário Catarinense” que cheguei até ela. O fotojornalista Guto Kiertten procurou-me para conversar<sup>17</sup> sobre as *benzedadeiras* da ilha para uma reportagem que estava escrevendo sobre *benzedadeiras* para o jornal. Em nossa frutífera conversa sobre *benzedadeiras* e *benzeduras*, Guto falou-me muito sobre Tia Ilda. Resolvi de pronto ir até ela.

Embora seja fácil encontrar Tia Ilda – ela é bastante conhecida no Pântano do Sul, onde vive – não obtive muito sucesso em minha primeira tentativa de encontro. Sua filha disse que ela estava indisposta, então fui embora sem conseguir falar com Tia Ilda. Dias depois, descobri que uma colega de trabalho é neta dela<sup>18</sup>. Então fui novamente procurá-la com a esperança de que este vínculo contribuísse em nossa aproximação. E assim foi, a segunda tentativa, bem sucedida, e também os encontros seguintes. Bastava ser anunciada (é sua filha quem, geralmente, recebe as pessoas) como a colega de sua neta ou como a “professora da escola, a do Morro das Pedras” que Tia Ilda vinha ao meu encontro, mesmo quando estava descansando ou até mesmo indisposta. O fato de estar vinculada à cidade pelo trabalho exercido (professora de Música na rede pública) e ser moradora do Morro das Pedras foram fortes aliados para conquistar a confiança e apreço de Tia Ilda. Este bairro, Morro das Pedras, serviu como motivo de muitas prosas, onde Tia Ilda contou-me várias histórias de suas idas a pé “lá pro Morro das Pedras” quando era jovem e a mobilidade urbana era ainda mais precária em Florianópolis.

---

<sup>16</sup> Entrevistas com Tia Ilda são facilmente encontradas na internet.

<sup>17</sup> Ele procurou-me devido à pesquisa sobre *benzedadeiras*.

<sup>18</sup> Leciono aulas de Música em uma escola da rede pública de Florianópolis no sul da ilha e uma fantástica merendeira da escola – cozinheira “de mão cheia” - é neta de Tia Ilda.

Além de benzer, Tia Ilda conta que fazia rendas (e ainda faz, porém em escala menor) e gosta de cantar Ratoeira. Hoje em dia continua a benzer, tanto em sua casa como no Bar do Arante, a poucos metros de sua moradia. O Bar do Arante fica à beira da praia do Pântano do Sul e é frequentado tanto por pescadores, moradores locais como por turistas do mundo inteiro e é famoso pelos bilhetinhos escritos por quem lá passa. Tia Ilda é irmã de seu Arante que, juntamente com sua esposa Osmarina, fundaram o bar. Atualmente o bar esta sob direção de seu sobrinho Arantinho – como Tia Ilda o chama – e lá Tia Ilda faz sua visita cotidiana, onde também realiza suas *benzeduras* para as mais diversas pessoas. Em sua casa, costuma benzer numa área aos fundos do terreno, embora também receba pessoas na sala de casa. Mas é na área dos fundos de sua casa que ela cultiva suas plantas e ervas medicinais e que recebe as pessoas que a procuram.

*Benedeira*, rendeira e cantora de Ratoeira<sup>19</sup>, Tia Ilda é história viva da Ilha do Desterro.

### 2.1.1.2 Lurdinha

Imagem 2 - Lurdinha



Lurdinha (*in memorian*), *benzedeira* da Lagoa.

Faleceu em 2012, com pouco mais do que sessenta anos de idade. Seus feitos como *benzedeiros* foram muitos, e ela foi, sem dúvida, uma poderosa *benzedeira* na ilha - e seus feitos ecoam neste trabalho também. Grande parte de sua vida – algo em torno de cinquenta anos – foi dedicada a prática da *benzedura*.

---

<sup>19</sup> Ratoeira é uma dança de roda cantada - também referenciada como brincadeira de roda - típica do litoral catarinense. Um significativo trabalho sobre Ratoeira pode ser encontrado em Moreira da Silva, 2005.

Avaiana ferrenha<sup>20</sup> e moradora desde sempre do Canto dos Araçás (região da Lagoa da Conceição), foi casada com seu Ilson, teve doze filhos e vinte e seis netos.

Lurdinha foi uma *benzedeira* muito conhecida na Lagoa da Conceição. Muitas pessoas a indicaram quando estive a procura de *benzedeiras* na Lagoa. Era atuante nas atividades (como a Festa do Divino, Apostolados) da igreja da Lagoa, a qual frequentava. Era conhecida inclusive no centro de saúde municipal<sup>21</sup>. Lurdinha benze de *Quebrante*, *Espinheira Caída*, *Cobreiro*, entre outras *benzeduras*. Às segundas e quintas-feiras era comum encontrar fila de pessoas em frente a sua casa aguardando para serem benzidas. Foi aí que conheci muitas pessoas procurando por *benzeduras*, desde aquelas que fazem uso esporadicamente até outras que usam a *benzedura* desde crianças. Ouvi o relato de uma mãe que frequentava a casa de Lurdinha toda a semana, vindo da Costa da Lagoa<sup>22</sup> especialmente para que sua filha de poucos meses fosse benzida por Lurdinha. Entre as pessoas que procuravam por suas *benzeduras*, havia moradores locais e também pessoas de outras cidades.

---

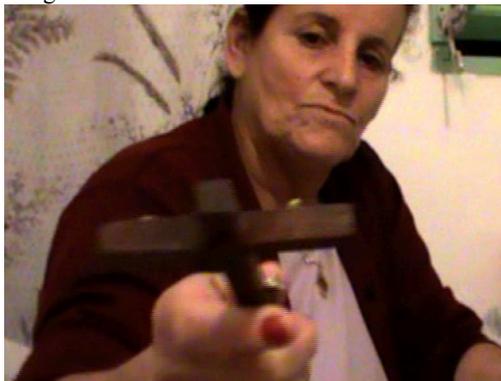
<sup>20</sup> Avaí é um dos principais times de futebol da cidade, o qual, conforme contam moradores da Lagoa e confirmado pela própria Lurdinha, já foi benzido por ela, coincidentemente ou não, em uma das vezes em que foi campeão de algum campeonato importante (Dias, 2013).

<sup>21</sup> Visitei vários centros de saúde municipais para averiguar se havia alguma cooperação entre o SUS e práticas de cura tradicionais da ilha - como a benzedura, ou outras práticas de cura populares. No posto da Barra da Lagoa, soube que já em 2012 havia trabalho com Acupuntura. Com benzedura não cheguei a encontrar. Contudo, no Centro de Saúde da Lagoa da Conceição, conversando com alguns profissionais, eles informaram que muitas vezes recomendam os conhecimentos de cura de Lurdinha para aquelas pessoas que não apresentavam melhoras após longos tratamentos alopáticos - ainda que não houvesse um reconhecimento formalizado entre o SUS local (sistema único de saúde) com as práticas de cura populares.

<sup>22</sup> A Costa da Lagoa é uma região da ilha que só pode ser acessada via trilha a pé ou barca. Sobre a construção de uma estrada que ligaria a região até o bairro mais próximo, Basso (2016) informa em sua dissertação, que muitos moradores “acreditam que não ter a estrada foi a melhor solução para a Costa da Lagoa como forma de ‘manter a paz da comunidade’, apesar de admitirem que a estrada ‘facilitaria a vida’” (BASSO, L.M.M.S, 2016: 105).

### 2.1.1.3 Sueli

Imagem 3 - Sueli



Sueli, *benzedeira* da Barra da Lagoa.

Outra grande *benzedeira* da ilha do Desterro, Sueli “benze de tudo”: de *Arca Caída*, de *Espinhela*, de *Bucho Virado*, de *Zipra e Zipelão*, de *Mau Jeito*, de *Cobreiro*, *Afogado*, *Embruxado*.

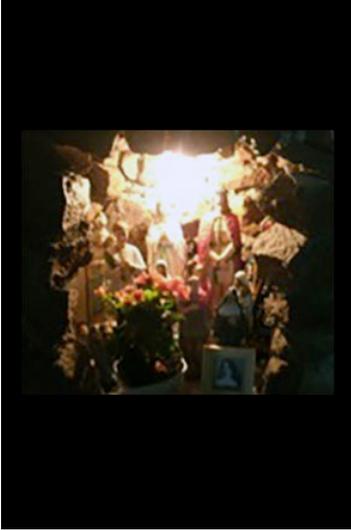
Sueli foi registrada, em sua certidão de nascimento, como Carmen Adriana dos Santos. Ela contou-me a história de seus nomes, porém tive dificuldades - à época (2009) - em entender tudo o que me dizia em sua fala ligeira, típica de *manezinha*. Mas resumidamente, o que ocorreu na definição de seus nomes, foi o seguinte: quando nasceu, a parteira perguntou a sua mãe se ela poderia se chamar Carmen, e a mãe concordando assim a registrou. O pai, que estava pescando em Rio Grande/RS durante o ocorrido, chegou em casa chamando a filha de Sueli (não queria que ela se chamasse Carmen). Desde então passou a ser chamada de Sueli, e assim é conhecida até hoje. “Se chegam aqui em casa e chamam por Carmen, é capaz de eu nem atender” - diz Sueli. Conta rindo que precisa ter atenção quando vai assinar um documento, pois deve assinar como Carmen e sua tendência é assinar como Sueli.

Sueli é casada, é mãe e avó. Cuida de suas netas, presta serviços gerais em outra residência e ainda atende como *benzedeira* em sua casa. Diz que foi criada na igreja católica e que ainda a frequenta, mas que tem como religião o espiritismo.

Como a demanda por suas *benzeduras* é muito grande, construiu uma peça em sua casa para atender as pessoas que a procuram. Esta sala de atendimento é especialmente ambientada para a realização das *benzeduras*: possui objetos, como o crucifixo, livros e bíblias que costuma ler, cadeiras, imagens e quadros, mesa com toalha branca - sempre com um copo d’água em cima (água para purificar o ambiente -

explica ela). À entrada desta sala, Sueli tem uma gruta de pedras com muitas imagens de santas e santos, mantida sempre com flores e luzes<sup>23</sup>.

Imagem 4 - Gruta de pedras de Sueli.



### 2.1.2 Mestras

Entre as *benzedeiras* é comum haver uma mestra, que aciona e orienta outra *benzedeira*. Esta questão é apontada pela professora Sônia Maluf (PPGAS/UFSC), em entrevista ao documentário “*Eu que te benzo, Deus que te cura*” de Fernanda Pessoa: “as *benzedeiras* são mulheres presentes na comunidade que recebem um conhecimento

---

<sup>23</sup> Por conta disso, quando voltei a ver Sueli lá por volta de 2015, levei para ela uma pequena imagem de Santa Cecília, que escolhi por ser conhecida como padroeira da música. Ela ficou muito contente e constatou a escolha feita pelo fato de eu ser professora de música (na rede municipal de Florianópolis). Mesmo eu não tendo proximidade ao culto de imagens sacras, resolvi presenteá-la com uma, como uma forma de aproximação entre nós. O fato de ser padroeira da música faz com que este presente identifique algo de mim para ela, sendo ao mesmo tempo algo pelo qual ela tem apreço (imagens de santas e santos).

transmitido por outra *benzedeira* [...] uma mestra que transmite o conhecimento para atuar como *benzedeira*” (1’40’’).

Sueli e Lurdinha fazem alusão a Dona Benta da Barra – já falecida – em relatos sobre suas trajetórias como *benzedeiras*. Foi com Dona Benta, sua mestra, que Sueli aprendeu muitas *benzeduras*:

*Daí, a primeira benzedura que eu aprendi com ela foi benzer de Arca Caída. Depois de ir muito lá eu ia benzer as crianças do meu vizinho, da minha vizinha, e daí ela faleceu (...). Aí nasceu a bisneta dela e um bisneto e me chamaram pra benzer de Arca Caída que a criança tava chorando muito, daí eu fui benzer, daí benzi a criança e comecei a benzer. Aí aprendi a benzedura dela que é que eu benzo. Então tem a benzedura de Arca Caída, de Espinhela, de Bucho Virado, de Zipra e Zipelão, de Mau Jeito, de Cobreiro... Isso tudo eu aprendi.*

Lurdinha conta que recorreu muito a Dona Benta para benzer seus filhos e que ela era muito poderosa. Inclusive, o fato de estar sempre às voltas de *benzedeiras* para benzer seus filhos – lembrando que teve doze – fez com que Lurdinha circulasse bastante neste meio até que Lurdinha passou ela mesma a benzê-los.

*É que eu tinha muitos filhos, né. Então eu andava nas casas benzendo, também. E fui, e fui ... aprendendo, né. Aprendi benzer de Quebrante, Bucho Virado, Arca Caída ... Sapinho na boca das criança, Cobro, né. Tinha Galinhaço também, que a galinha quando tava choca né, a vez a gente deitava as criança na sala assim, vinha aquela galinha voaçá por cima e eles ficava cheinho, cheinho de ferida. E eu aprendi a benzer assim, com essas coisas assim, né. De eu indo na casa dos outros benzer... Aí depois eu benzi os filhos. Eu disse, meu deus, tu me dê sabedoria de eu aprender de eu fazer certo com as outras crianças, com as outras pessoas, né. Que nem sempre a gente consegue um médico. Aí fui benzendo, fui benzendo, e as pessoas foram*

*ficando curadas, e até hoje eu to nesse benzimento!*

Martinha, mãe de Tia Ilda também era *benzedeira* e foi uma grande referência para ela. Conta que sua mãe “benzia, benzia, benzia” e insistia para que ela, ainda com quinze anos de idade, aprendesse também – que, como vimos, demonstrava resistência. Até que Sinhá Chica (uma velha conhecida) a requisitou para benzer seu neto: “vem cá, Ilda. Vem benzer meu netinho”. E mesmo Ilda dizendo que não sabia benzer, a voz insiste: “sabe, sabe sim. Tua mãe é *benzedeira*”. Então, conta Ilda: “benzi, benzi, benzi o menino e daí foi”.

Nos relatos de Sueli e Tia Ilda podemos perceber que além de suas mestras, tiveram também, em dado momento, um chamado, uma voz que desencadeava sua atuação como *benzedeira*. Para Sueli foi a própria Dona Benta: “*ela dizia assim pra mim: ‘quando eu morrer, tu vais ficar no meu lugar.’ E eu falava: ‘mas eu não sei nada – o nome dela era Tia Benta- aí ela: ‘mas tu vais aprender!’*”! E para Ilda, foi Sinhá Chica. Já para Lurdinha, um dos marcos que desencadeou sua prática foi quando começou a benzer os filhos: “*aí depois eu benzi os filhos. Eu disse, meu deus, tu me dê sabedoria de eu aprender, de eu fazer certo com as outras crianças, com as outras pessoas, né [...]. Aí fui benzendo, fui benzendo, e as pessoas foram ficando curadas, e até hoje eu to nesse benzimento*”.

Essa relação entre *benzedeiras* e mestras remete aos argumentos de Ingold (2010): a construção do conhecimento como algo gerado e regenerado. Algo que é construído pelo próprio indivíduo guiado por seus predecessores. Ou seja, uma redescoberta orientada. É nesse sentido também que se considera o papel de *benzedeiras* mais antigas na formação de suas sucessoras. Seguindo os passos do autor, poder-se-ia dizer que é também por meio de uma redescoberta orientada que uma *benzedeira* constrói seu conhecimento, seguindo o caminho de suas predecessoras – mestras - e por elas orientadas (DIAS, 2013).

Mas é importante ressaltar que a simples transmissão de informações não garante a formação de uma *benzedeira*. Além do caminho trilhado com suas mestras é preciso, segundo as interlocutoras, ter o *dom* para exercer esta prática de cura. Posto isso, uma *benzedeira* é também legitimada pelo seu reconhecimento enquanto tal. Maluf,

durante uma entrevista<sup>24</sup>, expõe que “o que vai definir se ela é ou não é *benzedeira* é, primeiro, sua auto-definição e como ela é reconhecida pelo grupo em torno dela [...]. É a autoridade cultural, vamos dizer assim, que vai defini-la e não a autoridade do antropólogo, do jornalista ou do ministério da saúde”. As palavras ditas por uma *benzedeira* têm poder enquanto, nos termos de Favret-Saada (1977), palavra autorizada do enunciador, onde este precisa ser colocado no lugar do sujeito de suposto poder (DIAS, 2103).

### 2.1.3 *Dom*

As interlocutoras atribuem seu *poder* a um *dom* recebido e as *benzeduras* só podem ser realizadas por quem tem esse *dom*, conforme atesta uma *benzedeira* da freguesia da Lagoa: *eu posso até mostrar várias benzeduras pr'algum, mas se não tiver o dom, não vai adiantar de nada. Pode tentar benzer que não vai dar certo. Não funciona!*<sup>25</sup> E é preciso retribuí-lo. Se esse *dom* recebido não for usado, a pessoa que o recebeu pode sofrer muitos problemas. No contexto nativo, a forma de retribuição está em proporcionar o bem a outras pessoas, usando esse *dom* – que advém do âmbito do divino, do sagrado. Segundo as interlocutoras, esse *dom* é concedido por *Deus*.

*E têm pessoas que têm o dom e não querem contribuir com as pessoas, então sofre. Às vezes têm um filho na droga, tem uma filha que separa, têm vários problemas (...). Se eu deixar de benzer, eu vou sofrer muito. Porque eu tenho que dividir esse dom, ele não é meu. Esse dom que Deus me deu é pra mim dividir com as pessoas, então não posso ficar parada (...). Eu abri a minha mente que eu tenho que fazer isso, eu aprendi. Mas têm pessoas que 'ah, acho que não vou fazer', acham que é uma brincadeira e isso aí é uma coisa muito séria.*

---

<sup>24</sup> Em entrevista ao já citado documentário “Eu que te benzo, Deus que te cura” (37’30’’).

<sup>25</sup> Esse discurso é recorrente entre as *benzedeiras*. Nota-se, também, que a questão do *dom* é um dos requisitos para tornar-se *benzedeira*.

Sueli diz que reconhece quem tem esse *dom*, e que “alcança” esse saber por sua *benzedura*. Ela comenta que sabe de crianças na Barra na Lagoa que o possuem:

*Até tem criança aqui que eu sei que tem o dom. Têm crianças que eu já benzo com... até um mês de vida e eu sei que aquela criança tem o dom. Eu já alcanço na minha benzedura, entende? Já penso: essa criança vai sofrer muito, com o pai [que], às vezes, não aceita, [ou] a mãe. Ai, uma criança revoltada... É isso aí, tem o dom e... tem que usar!*

A retribuição do *dom* recebido, sob pena de cair em situação de desgraça - como se a *benzedeira* estivesse subordinada a essa condição – remete à situação de iniciação na feitiçaria no contexto das religiões afro-brasileiras, descrita por Barbosa Neto (2011, p. 11):

a etnografia registra amplamente a ocorrência de relatos nos quais as pessoas dizem que se iniciaram porque não tiveram escolha, de tal modo que a iniciação, mais do que simplesmente o resultado de uma decisão, funciona como um ‘chamado’ cujo acolhimento pode representar a única maneira de interromper uma série de eventos negativos que está prejudicando a sua vida (BARBOSA NETO, 2011, p. 11).

O *dom*, ao passo que não vislumbra possibilidades de recusa sem drásticas consequências na vida da pessoa, parece funcionar como um mecanismo que atua nas relações estabelecidas no contexto nativo da prática da *benzedura*, onde cabe à *benzedeira* nada senão deslocar sua força e poder contra as forças maléficas sujeitas a causar infortúnios – (papel que também assegura sua legitimidade social enquanto *benzedeira*).

De outro lado, estão as retribuições às *benzedeiras* por seus trabalhos doados. Mesmo não sendo requisitados pagamentos pelas *benzedeiras*, são frequentes as retribuições em forma de presentes, produtos diversos e alimentos. Maluf (1993) sinaliza que os produtos ou alimentos que as *benzedeiras* recebem em troca, “antes de serem o pagamento por seu trabalho, são uma forma de retribuição a uma

dádiva”. E esta relação tem uma implicação social. A benção que a *benzedeira* doa à comunidade (cura, afastamento males, *benzeduras*) é uma dádiva, ao passo que garante a “manutenção de um laço social” (MALUF, 1993, p. 128). Tornquist (2007, p. 149) citando Bourdieu (1996) diz que a lógica da dádiva “raramente envolve pagamento em dinheiro, mas em espécie [...], ou pela retribuição, *a posteriori*, como é próprio da lógica da dádiva”. Lembrando Mauss, em seu “Ensaio sobre a Dádiva”, na circulação das dádivas, aquilo que é dado é também a própria garantia de retribuição. Ou, nas palavras de Lanna (2000, p. 175) sobre o “Ensaio”: “nele se postula um entendimento da constituição da vida social por um constante dar-e-receber”.

No contexto nativo, algumas *benzeduras* não podem ser *declaradas*, ou, não se *benze alto*, isto é, não podem ser mostradas. Assim como acontece com a não retribuição do *dom*, declarar certas *benzeduras* também acarreta consequências – que, no caso, seria a *benzedeira* perder sua *virtude*, sua *força*.

Só quem tem o *dom* pode realizar *benzeduras* e a prática da *benzedura* está implicada em retribuir esse *dom*, que é fazer o bem a alguém. Se não retribuído o *dom*, a pessoa sofrerá consequências, muitas vezes traduzidas em desgraças e infortúnios. Manter em segredo certas *benzeduras* é também uma condição imperativa às *benzedeiras*, pois ao as declararem, também sofrerão consequências: perda de sua *força*, de sua *virtude*.

## 2.1.4 Peculiaridades das *benzedeiras* da ilha

### 2.1.4.1 *Bruxa*

As *benzedeiras* da ilha são marcadas por um aspecto bastante peculiar, um aspecto que as particulariza: a presença da bruxa. Maluf assinala a presença da bruxa como um diferencial nas *benzedeiras* da ilha e do litoral catarinense. Na ilha do Desterro, falar em *benzedeiras* implica também falar em bruxas. Forças sobrenaturais, como a bruxa, não estão presentes apenas como lendas. Além de estarem presentes “nas relações cósmicas e cosmológicas, as bruxas estão presentes nas

próprias relações sociais da comunidade”, afirma a antropóloga<sup>26</sup>. Ainda que a autora situe sua fala em relação a sua pesquisa nos anos 80, esta relação (bruxa x *benzedeira*) é aqui ressaltada por ser presenciada durante a pesquisa de campo. Passados alguns anos entre a pesquisa de Maluf e meu estudo entre as *benzedeiras* na ilha, constato que tanto a bruxa como a *benzedeira* permanecem vivas no cotidiano da ilha.

Ainda que histórias relatadas sobre *bruxas* muitas vezes sejam feitas num tempo passado, é possível perceber que a presença da bruxa também aparece de maneira atualizada em conversas cotidianas: “aquela lá, aquela lá é *bruxa*” / “aquela *bruxa*”. Essas formas de se referir a alguém mostrou-se bastante comum nas conversas informais que tive, não apenas com as *benzedeiras*, mas também entre moradores da ilha (principalmente com moradores locais do sul da ilha). Ouvi comentários de pessoas que, apesar de apreciarem a região sul da ilha, optaram em não fixar residência nestes locais pelo fato de haver ali, segundo elas, muitas bruxas. De fato, essa comunicação só se deu após algum tempo de circulação entre moradores locais.

Importante ressaltar as elaborações de Maluf (1992) acerca da temporalidade dos discursos sobre *bruxa*. A autora salienta que o fato desses discursos serem feitos no tempo passado não significa que se fale sobre o passado e sim que remetem a situações de conflitos já resolvidas. E a presença da *benzedeira* pode estabelecer uma demarcação temporal nesse contexto. Nas palavras da autora:

Todo discurso sobre bruxa é feito no tempo passado, o que não significa que ele fale sobre o passado e sim que ele é usado para confirmar uma situação de conflito já encerrada. É apenas diante da *benzedeira*, quando ainda está aberta uma possibilidade de intervenção que o discurso sobre bruxa pode existir no tempo presente. Quando a história é narrada no passado para qualquer pessoa que não seja a *benzedeira*, ela é usada para confirmar uma situação de poder (MALUF, 1992, p. 102).

---

<sup>26</sup> No documentário “Eu que te benzo, deus que te cura” (10’55’’).  
<https://www.youtube.com/watch?v=KZvP6VTyIB0>

Em conversa com Tia Ilda, ela explicou-me que bruxa pode ser qualquer uma (tocando nela e em mim): “pode ser eu, pode ser você”, disse-me. E completou “lobisomem também tem”. Apontando para a rua disse: “aquele ali ó, o seu Fulano [não entendi o nome] é lobisomem”. “Esses tempos mesmo” - assim Tia Ilda começou a narrar um episódio ocorrido na praia do Pântano do Sul, às 3h da madrugada, envolvendo seu Fulano, que era lobisomem<sup>27</sup>.

No universo pesquisado, toda mulher pode vir a ser bruxa – conforme atesta tia Ilda, mas só algumas podem ser *benzedeiros* (sendo estas, inclusive, aquelas capacitadas para desfazerem as ações da bruxa).

Sob um olhar para as relações de gênero estabelecidas entre moradores da Lagoa da Conceição (Florianópolis), Maluf (1993) fala da revelação de um poder feminino<sup>28</sup> por meio das narrativas sobre bruxa entre seus interlocutores e interlocutoras. “O medo depositado na bruxa fala de um poder presente de forma virtual em qualquer mulher da comunidade”, evidencia a autora. Nestas narrativas a *benzedeira* aparece como força capaz de enfrentar as ações maléficas da bruxa e, nesse sentido, a *benzedeira* seria, de certa forma, o duplo da bruxa, devendo a ela “uma parte de sua existência (MALUF, 1993, p. 132). A autora indaga ainda a condição da *benzedeira* enquanto bruxa ou feiticeira, ao passo que esta ocupa um lugar de poder, sendo detentora de força e saberes secretos (DIAS, 2013).

---

<sup>27</sup> Conforme comentário de Menezes Bastos, a ideia de passado aqui refere-se ao tempo cosmológico e não cronológico (DAMATTA, 1991). Segundo DaMatta (1991), tempo e espaço são construções sociais. Norbert Elias (1998) também evidencia a noção de tempo enquanto símbolo social.

<sup>28</sup> Estudos sobre manifestações de poder feminino, podem ser encontrados em Narvaz (2005). A autora ressalta que as formas de demonstração desse poder têm sido ocultadas nos discursos históricos e científicos, ao passo que teóricas dos estudos de gênero empenham-se em destacá-las (DEL PRIORE, 2001; DIAMOND & QUINBY, 1998; FONSECA, 1997; MALUF, 1993; PERROT, 1988, 1998). No contexto brasileiro, importantes pesquisas na área das relações de gênero podem ser encontradas em Maluf (1989, 1993); música e relações de gênero: Mello (2005); Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018). Estudos de uma antropologia feminista podem ser encontrados em: Corrêa, 1982, 2003; Landes, 1986; Mathieu, 1973, 1991; Ortner, 2007; Strathern, 2006. Judith Butler (1997) e Joan Scott (2005) abordam questões como política, poder e feminismo. Um apanhado sobre estudos feministas no Brasil pode ser encontrado em Grossi (2004). Estudos feministas em performance: Scott, 1992; Mello, 2005; Cusick, 2008; Sawin, 2012; Rosa, 2013.

Desta relação da *benzedeira* com a bruxa evidenciada pelas pesquisas de Maluf (1989, 1993) e também verificada na pesquisa de campo deste trabalho emergiu uma hipótese implicada nas relações de gênero estabelecidas no universo pesquisado. Trata-se, mais especificamente de um dos aspectos relacionados na definição de uma *benzedeira* digamos assim, exclusivo deste contexto nativo<sup>29</sup>. De todo modo, por vias de recortes da pesquisa<sup>30</sup>, esta hipótese será apenas esboçada por hora, ficando seu desenvolvimento – com a profundidade necessária – destinado a trabalhos futuros. Tal hipótese resume-se na formulação: “somente quem pode ser bruxa pode ser *benzedeira*”<sup>31</sup>, no contexto nativo.

Um questionamento lançado para esta pesquisa, feito pelo orientador deste trabalho, foi “onde está o benzedeiro”? Porém, não encontrei muitas respostas durante pesquisa de campo e outras questões acabaram tomando maior atenção. Sobre essa questão de praticamente não haver benzedeiros na ilha, não havia conseguido avançar muito até então, ficando apenas envolta em considerações como: (i) não se diz que homem não possa ser benzedeiro, mas quase não se vê e eu não conheci nenhum; (ii) dizem que tem ou tinha, mas não obtive indicação de algum que estivesse vivo e (iii) apesar de não ter emplacado grandes buscas por benzedeiros na ilha, percebi que é infinitamente mais fácil achar uma *benzedeira* do que um benzedeiro.

Foi então que, ao fazer um contraponto<sup>32</sup> dos dados de campo com as elaborações de Maluf (1993), surgiu a questão sobre a presença da bruxa ser um dos aspectos que participa na definição de quem realiza a prática da *benzedura* na ilha no Desterro<sup>33</sup>. Talvez justo pela presença da bruxa a *benzedura* na ilha seja realizada eminentemente por mulheres. Como já mencionado neste texto, no contexto pesquisado,

---

<sup>29</sup> Nativo, neste caso refere-se a uma categoria antropológica (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

<sup>30</sup> E sobretudo por esta questão ter vindo à tona numa etapa mais tardia da pesquisa, situação que não comportaria um desenvolvimento aprofundado no momento. Contudo, esta é uma questão de grande interesse de pesquisa, ficando então lançada para trabalhos futuros.

<sup>31</sup> Formulação sugerida pelo orientador desta pesquisa, professor Rafael José de Menezes Bastos, em conversas de orientação via e-mail.

<sup>32</sup> Tal qual melodias em um contraponto musical.

<sup>33</sup> Lembrando que a presença da bruxa demarca um diferencial nas *benzeduras* da ilha, conforme elucida Maluf.

toda mulher é uma bruxa em potencial. Maluf (1993) alerta que apesar de a *benzedeira* ser reconhecida pelos cuidados que presta à comunidade como a cura e proteção, também ela poderá ocupar este lugar ao qual estão sujeitas as mulheres (DIAS, 2013, p. 30). “O medo depositado na bruxa fala de um poder presente de forma virtual em qualquer mulher da comunidade”. E é este poder que detém a *benzedeira*. É justo esse poder que a torna capaz de praticar suas habilidades. A *benzedeira* representa, de certa forma, o duplo da bruxa, devendo a ela “uma parte de sua existência” (MALUF, 1993, p. 132). Então, se a *benzedeira* é quem tem poder para lidar com a *bruxa*, sendo, de certa forma, seu duplo, e sendo a *bruxa* uma condição atribuída às mulheres - e que representa uma forma de manifestação de poder feminino (MALUF, 1993) - são as mulheres que poderão ocupar este lugar. “Somente quem pode ser *bruxa* pode ser *benzedeira*”. Fica lançada então tal questão para futuros trabalhos.

### 2.1.5 Onde e como encontrar *benzedeiras* na ilha?

*“as benzedeiras estão se acabando mas quem bota quebranto não se acaba”.*

D. Toinha

D. Toinha, Antônia do Nascimento Bezerra, é *benzedeira* residente em Parnamirim, sendo ela natural de Caicó/RN. Não a conheci pessoalmente. Li sobre ela em pesquisa sobre *benzedeiras* no Rio Grande do Norte (CUNHA e ASSUNÇÃO, 2015). Destaco aqui essa fala de D. Toinha por sintetizar um contexto também percebido na ilha: ainda há bastante procura por *benzedeiras* mas, segundo elas, não existem tantas como antigamente.

Cabe um pequeno parêntesis aqui sobre um viés desta questão. Embora não seja conteúdo de análise nesta investigação, pude perceber que o número de *benzedeiras* é bem maior do que supunha eu antes de iniciar a pesquisa. Mesmo não tendo recorrido (nem antes nem depois) a levantamentos quantitativos sobre o número de *benzedeiras* na ilha, comecei a perceber, depois de algum tempo no campo, alguns indicativos que até então eram invisíveis para mim. Afora as famosas *benzedeiras*, que são conhecidas tanto pelas pessoas de seu entorno, como também em outros meios (outros bairros, cidades, órgãos

públicos, núcleos universitários, etc), há uma gama de mulheres *benzedoras* que passam despercebidas a “forasteiros” - como eu, no caso e sobretudo antes do trabalho de campo. A convivência nas localidades pesquisadas possibilitou-me aprender um pouco mais sobre certas dinâmicas locais. Como foi o caso de descobrir depois de passado um ano, que a sobrinha de minha vizinha (*manezinha* da ilha) sabia benzer. Mas fui logo alertada para que não a “delatasse” para a sobrinha por ter me passado a informação, pois não queria que ela – a sobrinha - ficasse incomodada: “só não vais dizer que fui eu que te mandei. Se não ela vai ficar dizendo: ai, a tia fica mandando um monte de gente pra cá”. Outros casos semelhantes apareceram, onde havia mulheres que benziam, mas que mantinham um certo anonimato, sendo mais atuantes em pequenos círculos (que parecem, de acordo com situações semelhantes àquela descrita acima, também mantê-las sob resguardo) e praticamente despercebidas – enquanto *benzedoras* - em outros contextos.

Pois bem, mesmo podendo ser o número de *benzedoras* supostamente maior do que se poderia imaginar - algo difícil de ser mensurado, elas estão diminuindo em quantidade, afirmam as interlocutoras. Contam que há anos atrás havia bem mais *benzedoras*. Porém, diferentemente do que se poderia supor, de que elas estejam desaparecendo devido ao desuso dessa prática, suas casas continuam cheias de pessoas que procuram rotineiramente seus trabalhos. A procura por esta prática de cura continua, mesmo tendo em vista as mudanças e maior acesso a serviços de saúde na região. De fato o acesso a esses serviços era extremamente difícil na ilha há anos atrás (pessoas de localidades mais afastadas do centro da cidade tinham que sair às 3 ou 4h da manhã de suas residências, muitas vezes a pé, para tentar atendimento). E nesse contexto a prática da *benzedura* desenvolveu-se com grande força. De todo modo, não foram apenas essas dificuldades que asseguraram tal prática. Embora operando mudanças ao longo do tempo – ou justamente por isso – (pois como assinala Maluf - “não existe uma prática que dure ao longo do tempo sem acompanhar os processos de mudança [...] e nenhuma comunidade é totalmente isolada, sempre houve trocas”), a prática da *benzedura* representa e revela um modo de viver<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> E é sobre este modo de viver que esta pesquisa se debruça, abarcada pela análise das vozes que compõem o universo das *benzedoras*, como veremos nos capítulos seguintes.

## 2.2 BENZEDURAS

*Zipra, zipela, zipelão, sapo, sapão, aranha, aranhão, embruxado, amarrado, empresado, afogado, zóio ruim, atravessado, línguas ferinas, xirimim, xirim, xiriró...*

*Carne quebrada, nervo torto, osso magoado, cosida de descoso, descosida de coso, quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação...*

Estas são algumas palavras proferidas pelas *benzedoras* da ilha do Desterro em seus rituais de cura. O propósito de ressaltá-las neste início está em evidenciar as sonoridades intrínsecas às *benzeduras*, no sentido de provocar uma leitura como se uma escuta fosse<sup>35</sup>, ou seja, provocar na leitora/leitor, através da leitura dessas sonoridades, um ensaio de escuta.

Na ilha do Desterro, a *benzedura* é uma antiga e ainda presente prática de cura, realizada eminentemente por mulheres, ligada ao universo mágico-religioso ilhéu. É por meio da voz das *benzedoras*, que proferem as palavras de cura, que a *benzedura* acontece enquanto ação, enquanto prática. Entre gestos e interlocuções, as *benzedoras* atuam em prol de fazer o bem a alguém, afastando males e curando doenças. Isto tudo é dito na voz da *benzedora* Sueli: “*enquanto eu puder benzer e a minha voz sair, vou continuar a benzer, que é um bem que a gente faz pra outra pessoa, aliviar a dor, o sofrimento de outra pessoa*”.

Sobre a origem das *benzeduras*<sup>36</sup>, ainda que tenham forte referência açoriana, autoras como Sônia Maluf apontam para, além da influência açoriana, origens também nas tradições africanas. A autora ressalta ainda as transformações ocorridas a partir da inclusão de elementos do catolicismo popular, na configuração dessa prática. Vale ressaltar a presença e a influência Guarani no estado de Santa Catarina. Silva (2011) informa que a referência açoriana no estado foi construída somente após o século XVII. O autor também demarca a influência

---

<sup>35</sup> “Escuta-leitura”, Tubino (2017), isto é, “um caminho de leitura que se pretende um ensaio de escuta”. No contexto deste trabalho, o intuito está em se fazer uma escuta-leitura das vocalidades das *benzeduras*.

<sup>36</sup> Esta temática está presente em Maluf (1993) e em minha dissertação de mestrado, Dias (2013).

advinda da presença de escravos negros nas crenças e religiosidade no estado.

Eugênio Lacerda<sup>37</sup> evidencia que, em localidades litorâneas em Santa Catarina, nas quais a população seja em sua maioria de ascendência açoriano-brasileira, três eventos estão presentes: a Farra do Boi, a Festa do Divino e a Pesca da Tainha, combinadas em variadas formas. A Farra do Boi - ligada ao mundo da diversão, da farra, do sacrifício animal, a Festa do Divino - ligada ao universo mágico-religioso e a Pesca Artesanal - ligada ao mar e à camaradagem, formam uma síntese da cosmologia ilhêa, argumenta o autor. Ou seja, o “Boi”, o “Divino” e a “Tainha” são como “cifras da visão de mundo do ilhéu, informada por crenças em seres fantásticos que se metamorfoseiam, onde pontuam bruxas, lobisomens, borboletas, maus-olhados e bem-querências”. Arrisco acrescentar, ao menos no contexto da ilha do Desterro<sup>38</sup>, a Prática da *Benzedura*.

A prática da *benzedura* carrega consigo uma reunião de elementos díspares, onde posições supostamente antagônicas convergem na realização desta prática de cura (como, por exemplo, a presença de elementos do catolicismo e de bruxaria concomitantemente). Vemos assim, a presença de rezas e santa(o)s do catolicismo, elementos do espiritismo, como a mediunidade e práticas relacionadas à bruxaria e feitiçaria, como encantamentos, palavras mágicas e metamorfoses e também de religiões de matrizes africanas, como o uso de ervas medicinais, por exemplo. Ainda que esses elementos, e muitos outros, nem sempre estejam presentes juntamente – e é importante ressaltar que muitas *benzeduras* demarcam posições contrárias ao uso de alguns deles – esta prática de cura é uma verdadeira reunião de elementos que, em outros contextos, poderia soar demasiado estranho.

---

<sup>37</sup> [Entrevista nº 18 - Comunidade Virtual de Antropologia](#), sobre o seu livro "Bom para brincar, bom para comer - a polêmica da farra do boi no Brasil", (2003).

<sup>38</sup> Pois esta pesquisa não abarcou outras localidades litorâneas de Santa Catarina, detendo-se unicamente à ilha do Desterro.

### 2.2.1 Exegeses nativas sobre *benzeduras*

Abaixo são apresentadas explicações dadas pelas interlocutoras da pesquisa sobre algumas doenças tratadas com *benzedura* e algumas estratégias para descobrir a bruxa.

Glossário:

*Neuvo/neuvinho* = nervo/nervinho

*Magoada* = espécie de lesão/machucado

*Arca Caída*

*Arca Caída é um neuvinho aqui [ela mostra no corpo onde é: logo abaixo das costelas, entre elas] que a gente magoa, no adulto ou na criança. Aí forma magoada e a gente com benzedura põe no lugar.*

*Espinhela Caída*

*Espinhela Caída também é no estômago, é um ossinho. Às vezes a pessoa vai se mexendo de mau jeito na cama, ou pega um peso, desce esse ossinho, neuvinho; aí a gente faz a benzedura de Espinhela Caída.*

*Zipra, Zipela e Zipelão*

*A Zipra, a gente tem um machucado e começa a ficar vermelho, inchado, é zipra. (...) O Zipelão é ainda mais forte, começa a fazer umas machas vermelhas. Se não benzer a Zipra, passa pra Zipelão. [...] zipelão é fogo.*

*Embruxado*

*Criança embruxada é assim: a criança começa a chorar à noite, não dorme, começa a emagrecer, não quer comer. Aí antigamente a gente olhava no céu da boca – a bruxa chupava no céuzinho da boca e tinha a marca dos dentes da bruxa. (e olhando a minha cara de espanto disse:) Existe, existe embruxado”! (...) a criança é internada, fica, fica, e mata! Vai enfracuando a criança.*

*Galinhaço*

*A galinha, quando tava choca (e, às vezes a gente deitava as crianças na sala [...]) e vinha aquela galinha avoaçar por cima e eles ficavam cheinha, cheinha de ferida*

Armadilha pra *Bruxa*

*Eu lembro que a minha mãe dizia assim: ‘ó, aquela ali é bruxa’* [risadas].

*Aí um remédio pra pegar bruxa era assim: a gente comprava uma panela de barro nova e emborcava atrás de casa e a pessoa que era bruxa vinha pedir um pedaço de sabão, ou qualquer coisa, ou no outro dia vinha perguntar: ‘a tua criança ficou melhor’? Aí a criança melhorava; a gente descobria a bruxa. Com benzedura e banho a criança cura, fica boa”.*

### 2.3 DOENÇAS

“Tem doença que médico não cura, só com *benzedura* mesmo” – D. Santinha, *benzedeira* da Lagoa. *Arca caída*, por exemplo, é uma doença “que médico não cura”. Muitas *benzedeiras* e também outras pessoas que partilham dessa prática de cura relataram essa informação. A *benzedeira* Sueli explicou-me como é essa doença: é um nervo que *magoa* (uma espécie de lesão) entre as costelas, que só se cura com *benzedura*.

Para *Arca Caída*, a *benzedeira* Lurdinha “não benzia alto”, isto é, não a declarava<sup>39</sup> para não perder sua força. Mas ela explicou-me a forma como realizava essa *benzedura*:

*Eu puxo a barriga aqui assim, a arca caída, descida, afastada. Enroladas, né. A gente vai dizendo, vai dizendo, e vai puxando, né. Em nome de Deus e da Virgem Maria.*

No contexto pesquisado, em termos gerais, as doenças/males mais comumente combatidos por *benzedura*, podem ocorrer como doenças ditas “físicas”, como o *Cobro* (doença de pele); *Zipra* (doença vascular, onde aparecem vermelhidões e feridas na pele); *Espinhela Caída* (lesão no nervo ou osso); entre outras, e aquelas doenças ou

---

<sup>39</sup> Algumas *benzeduras* não podem ser declaradas sob pena de perderem sua eficácia. Esta questão é abordada em minha dissertação de mestrado (DIAS, 2013).

infortúnios causados por alguma força maléfica<sup>40</sup> (geralmente involuntária), como o *Mau olhado*, *Olho gordo*, *Quebrante* e *Embruxamentos* (geralmente as mais avassaladoras). E são justamente as *benzedadeiras*, as capacidades para combater e desfazer esses casos.

É a ação da bruxa<sup>41</sup> que irá provocar algumas doenças. Seus alvos são bebês e pescadores. As consequências dessa ação remetem aos sintomas diagnosticados nos casos de *Embruxamentos* (ação exclusiva da bruxa) e de *Quebrante*, *Mau Olhado* e *Olho Grande* (ação involuntária de qualquer pessoa, mas geralmente próxima da pessoa atingida). Para combater os infortúnios que podem ser causados pela ação da bruxa nas pescarias (a atividade pesqueira é tradicionalmente realizada em Florianópolis), as *benzedadeiras* são frequentemente requisitadas para benzerem redes e canoas.

*Olho Grande*, que pode ser causado por inveja, pode também, além de involuntariamente, ser causado por excesso de admiração. Sueli explica como isso pode acontecer:

*Às vezes a pessoa diz “ah, criança gorda”! A gente nunca diz assim ‘ah, que criança gorda’. A gente diz ‘que gordo e Deus o guarde’! Pra Deus abençoar. Mas hoje em dia a pessoa vem e se admira: “ah, que gordo, que grande” e não é bom dizer assim [... porque] pega olho grande.<sup>42</sup>*

---

<sup>40</sup> Essas forças maléficas advêm de terceiros, compondo uma espécie de tríade, constituída pela pessoa atingida, pela *benzedeira* (como força de combate à ação maléfica aliada à pessoa atingida) e pela pessoa cuja força causou o(s) infortúnio(s). Há, portanto um jogo de forças envolvido no processo de cura pela *benzedura*. Ver Dias, 2013.

<sup>41</sup> Vale salientar que nas narrativas sobre *bruxas* na ilha, os casos de ação da bruxa se dão por conduta transgressora, ou seja, que se contrapõe aos modelos hierárquicos de gênero vigentes na comunidade. A bruxa aparece como uma figura transgressora e “representa uma inversão dos papéis masculinos e femininos construídos pela sociedade, o que confere um poder às mulheres e ameaça a autoridade masculina” (MALUF, 1993 *apud* SILVA, 2005: 27). Essa questão será retomada no item que trata das relações de gênero na prática da *benzedura*.

<sup>42</sup> *Olho Grande*: espécie de fraqueza gerada por inveja (ou admiração extrema).

As *benzeduras* podem atuar tanto para curar doenças como para surtir proteção<sup>43</sup> contra as mesmas. Algumas doenças tratadas com *benzeduras* são causadas por inveja (*Olho Grande, Quebrante*) e também pela ação da bruxa (*embruxamentos, infortúnios na pescaria, Quebrante*), sendo causadas por terceiros. A *benzedeira* atua, portanto, numa rede de relações manifestadas nessas situações (inveja, relações de gênero, p.e.). A cura é promovida pelo rearranjo dado pela resolução de conflitos (subjacentes à própria estrutura social)<sup>44</sup> estabelecida por meio de *benzedura* (a *benzedeira*, ao combater os infortúnios, soluciona os conflitos).

## 2.4 CODA<sup>45</sup> CAPÍTULO 2

Assim, uma vez feitas algumas considerações acerca do universo pesquisado, apresentando as interlocutoras da pesquisa – as *benzedeiras* – e suas práticas de cura – as *benzeduras*, suas peculiaridades e sonoridades – que constituem um dos motes das análises desta pesquisa, seguiremos para os próximos capítulos abordando as *benzeduras* desde suas vocalidades, enquanto gênero voco-sonoro e sua esfera de vocalizações.

---

<sup>43</sup> Sobre a ação de proteção das *benzeduras*, trago aqui um diálogo ocorrido com a banca de minha defesa de qualificação da tese, logo após a defesa, que foi bastante emblemático. Conteí para uma das professoras da banca, que fui muitas vezes questionada por comentários que insinuavam que eu não havia ganhado proteção sendo benzida, visto a ocorrência de um grave acidente comigo, onde tive traumatismo craniano e algumas outras lesões. Falei que minha resposta era sempre espontânea: que eu acho que eu ganhei foi é muita proteção, pois sofri grave acidente e sobrevivi. Foi quando a professora ressaltou que essa minha fala demonstrava como, de alguma maneira, eu estava sendo afetada pelo universo pesquisado, estendendo suas dinâmicas na minha própria vivência. Fato de que não tinha me dado por conta. Obviamente que se trata de uma pequena inserção neste universo, mas ainda assim, bastante significativa.

<sup>44</sup> Análogamente ao que acontece nas narrativas descritas por Maluf (1989, 2016): “a narrativa seria, assim, um ‘discurso de guerra’, que muito mais do que representar referencialmente conflitos pontuais, sintetiza conflitos subjacentes à própria estrutura social, entre eles os conflitos de gênero e aqueles relacionais às dimensões de autoridade e de poder” (MALUF, 2016: 20).

<sup>45</sup> Coda: conceito utilizado em Música, constituindo, em termos básicos, a parte final de uma música ou seção final.

### 3 VOCALIDADES

#### 3.1 SONOROSA FALA: AS VOZES E AS PALAVRAS DAS *BENZEDEIRAS*

*e enquanto eu puder benzer e a minha voz sair,  
vou continuar a benzer, que é um bem que a gente  
faz pra outra pessoa, aliviar a dor, o sofrimento  
de outra pessoa.*

D. Sueli - *benzedeira* da Barra da Lagoa.

A fala desta poderosa *benzedeira* da Barra da Lagoa, Sueli, já nos sinaliza a centralidade da voz no ato de benzer. As palavras ditas pela *benzedeira* ganham força e poder em sua voz, situando a *benzedura* enquanto prática<sup>46</sup>.

Neste capítulo, segue-se uma abordagem interdisciplinar da voz e de suas vocalidades, abrangendo discussões sobre produções vocais, sonoridades, agentes envolvidos e interlocuções. A tessitura deste texto compreende um ensaio de escuta das *benzeduras* da ilha. Isto é, a partir desta escuta - das *benzeduras*, das narrativas e das vozes das *benzedeiras* - busca-se realçar a trama de sentidos engendradas pelas vocalidades das *benzeduras*.

No capítulo I apresentamos o universo pesquisado – *benzedeiras* e *benzeduras* na ilha do Desterro. Neste capítulo (II) as vocalidades das *benzeduras* têm centralidade e constituem parâmetro fundamental nas abordagens dos dois próximos capítulos, (III) “a esfera de vocalizações das *benzeduras*” e (IV) “a fala cantada das *benzedeiras* da ilha Desterro: um gênero voco-sonoro”.

---

<sup>46</sup>Sob este aspecto, situando a *benzedura* enquanto prática, apresento como ponto de partida o célebre ensaio de Marcel Mauss dedicado à prece, evidenciando a eficácia ritual da palavra – que age quando proferida. Nas *benzeduras*, as palavras ganham poder, presença e ação pela voz das *benzedeiras*.

### 3. 1.1 A voz na prática da *benzedura*

A prática da *benzedura* tem na voz, um importante pilar. Dois aspectos de central importância nesta prática estão pautados na voz: o ato de benzer (que requer a presença da voz) e a manutenção e perpetuação desta prática (que também requer a presença da voz)<sup>47</sup>. O ato de benzer pressupõe, sobretudo, enunciação. É a voz da *benzeadeira* que verbaliza as palavras de cura<sup>48</sup>. A voz é elemento atuante no processo de cura nas *benzeduras* também enquanto via sonora (não sendo apenas mero veículo de palavras).

Como dito anteriormente, as *benzeduras* articulam voz e palavras, plantas, e substâncias, objetos e gestos em seu ritual de cura<sup>49</sup>. É a *benzeadeira* quem tem o poder e a legitimidade de realizá-las (as *benzeduras*)<sup>50</sup>. E o poder da *benzeadeira*? Está na palavra, no ramo, no gesto, no *dom*, no reconhecimento? Pode-se dizer que em tudo isso. Lanço a pergunta, mesmo sem a pretensão de respondê-la<sup>51</sup>, para apontar uma possibilidade. Entre os aspectos citados, e outros tantos articulados nesta prática, abordo a voz como potente dimensão manifestadora de poder das *benzeadeiras*.

---

<sup>47</sup> As *benzeadeiras* não usam registros escritos para *benzeduras*.

<sup>48</sup>“As mulheres não deveriam falar” – sentenciou certa vez um papa chamado Honório III (1148 - 1227) (Galeano, 2008: 115). Tentativas de silenciamento de mulheres ocorrem desde longa data. Pois é justo a fala da *benzeadeira* que irá atuar no processo de cura na prática da *benzedura*.

<sup>49</sup> Substâncias como a água, objetos como agulhas, panos, crucifixos, entre outros. As plantas utilizadas são ramos diversos e ervas medicinais.

<sup>50</sup> A *benzeadeira* é também a pessoa que recebeu o *dom* para benzer, conforme apontam as interlocutoras desta pesquisa. É preciso praticá-lo – o *dom* de benzer - sob pena de perder sua *força*, sua *virtude* - que também podem ser perdidos se a *benzeadeira declarar* (mostrar) suas *benzeduras*. (*Dom e força* remetem às elaborações de Mauss (2003) em seus estudos de prestações totais onde a dádiva assemelha-se a uma propriedade talismã. Estas categorias nativas (*dom, força/virtude, declarar*) estão descritas em minha dissertação de mestrado (DIAS, 2013).

<sup>51</sup> Contudo, de acordo com a literatura da área, é possível inferir que todos esses aspectos e elementos, entre outros, estão articulados na constituição da força e poder da *benzeadeira*.

Cunha e Assunção (2017)<sup>52</sup>, ao refletirem sobre a “força da benzeção” argumentam que esta não se encontra isolada ou contida em apenas um de seus elementos.

Ora, se a força da benzeção estivesse apenas no ramo, qualquer um poderia benzer. Da mesma forma, se estivesse apenas nas palavras escritas, qualquer oração ou santinho poderia valer como benzeção, bem como pelo argumento da fé, qualquer um que crê poderia tornar-se benzedor(a). Somado a isso está a crença de que só se pode benzer com dom e transmissão (CUNHA E ASSUNÇÃO, 2017, p.192).

Os autores, empenhados em compreender como se dá o processo de transmissão do saber das *benzedoras* apresentam, então, sua hipótese, apontando a vocalidade como ponto chave da questão: “na vocalidade, na palavra falada e performatizada, apreendida no cotidiano em que dom e saber aliam-se no cotidiano do ofício, a resposta para compreender o saber de cura” (p. 192).

A prática da *benzedura* é aqui abordada enquanto um saber pautado na voz e que engendra dialogia, enunciação e escuta. De acordo com a preferência apontada por Zumthor (1993) para o termo vocalidade em detrimento de oralidade<sup>53</sup>, o termo vocalidade é aqui adotado, visto este abarcar uma abordagem mais ampla da voz (e em especial para este trabalho, pela possibilidade de uma abordagem sobre poética(s) da voz, conforme se verá na sequência do texto). As *benzeduras* são aqui abordadas, portanto, pelo viés da vocalidade, articulando a fala, o corpo, o gesto, o grupo (CUNHA e ASSUNÇÃO, 2017).

---

<sup>52</sup>Pesquisa realizada no Rio Grande do Norte.

<sup>53</sup>Lembrando que Finnegan (2008) também partilha dessa preferência. A autora propõe o uso da expressão “gêneros vocalizados” em detrimento da expressão “gêneros orais”.

### 3.1.2 “A voz anterior à palavra”

Faço aqui um convite similar ao feito por Tubino (2017): um convite para o encontro com a voz, para ouvi-la<sup>54</sup>. Neste caso, a voz das *benzedeiras*, interlocutoras desta pesquisa. Diz a autora: “antes da palavra escrita, debruçada no texto, proponho o encontro com a voz” [...]. Parafraçando, então, Tubino (2017), faço aqui o convite para ouvir a voz (vozes) das *benzedeiras*, a deixar-se “embalar por sua fala e permitir-se atravessar por uma narrativa que se tece de corpo e palavra” (:09). Para experimentar a *benzedura* é preciso ouvir a voz da *benzedeira*, que emana o poder das palavras e da cura. Uma voz que tem um corpo, que carrega um saber.

As palavras, como dizia Antonin Artaud, podem ser “pálidas” e “frágeis”. A voz veste as palavras, ou as desnuda. Sob esse viés, podemos nos deparar com certa fragilidade das palavras: sua insuficiência, através de algo que se faz ouvir<sup>55</sup>. É, portanto, a voz da *benzedeira* que confere força e poder às palavras. “Antes de tudo é somente voz” (KONOPCZYNSKI, citado por PORGE, 2014, p. 121 *apud* TUBINO, 2017. p 119). Voz como potencialidade de significação.

## 3.2 PALAVRAS

Janela sobre a palavra (4)

Magda Lemonnier recorta palavras nos jornais, palavras de todos os tamanhos, e as guarda em caixas. Numa caixa vermelha guarda as palavras furiosas. Numa verde, as palavras amantes. Em caixa azul, as neutras. Numa caixa amarela, as tristes. E numa caixa transparente guarda as palavras que têm magia.

As vezes, ela abre e vira as caixas sobre a mesa, para que as palavras

---

<sup>54</sup> “Antes da palavra escrita, debruçada no texto, proponho o encontro com a voz de Antonin Artaud” (TUBINO, 2017: 09). Este trabalho, inserido na área da psicanálise, traz interessantes considerações acerca da voz, com as quais este trabalho também dialogará.

<sup>55</sup> Novamente parafraçando Tubino (2017).

se misturem do jeito que quiserem.  
Então, as palavras contam para  
Magda o que acontece e anunciam  
o que acontecerá.

Mulheres - Eduardo Galeano

*Ventana sobre la palabra III*

*En lengua guaraní, ñe'e significa  
"palabra" y también significa  
"alma". Creen los indios guaraníes  
que quienes mienten la palabra, o  
la Edilapidan, son traidores del  
alma<sup>56</sup>.*

*Las Palabras Andantes* - E.  
Galeano

(...) *Cuando las palabras salen de  
la boca, ella las ve dibujadas en el  
aire.*

*Las Palabras Andantes*<sup>57</sup> - E.  
Galeano

Palavras, tendas nômades armadas  
ao longo de uma vida reunidas,  
acampamento de uma noite.

Paul Zumthor

*zipra, zipela, zipelão, cobro, cobrão, aranha  
aranhão, sapo sapão, carne quebrada, nervo  
torto, osso magoado, cosida de descoso,  
descosida de coso, quebrante, inveja, amarração,  
empresação bruxa, puta feiticeira, bruxaria,  
feitizaria, zolho ruim atravessado, línguas ferinas,*

---

<sup>56</sup> De acordo com Menezes Bastos, *ñe'e* remete para o sentido geral de “linguagens”. *Ñe'e* pode ainda significar música (MONTARDO, 2002 e MENEZES BASTOS, 2016).

<sup>57</sup> Janela sobre a palavra (4), do livro *Mulheres*, de Eduardo Galeano (2005: 14) – também presente no livro *Las Palabras Andantes*, do mesmo autor (2001: 55). Os demais trechos deste autor citados na epígrafe pertencem ao livro *Las Palabras Andantes* (ed. 2001). *Ventana sobre la palabra III* (2001: 21); *Ventana sobre la palabra VI* (trecho) (2001: 171).

*arca caída, espinhela caída, liberta, desata,  
desamarra, vai no teu lugar, onde não vejo  
cristão vivo passar e nem galo cantar, crista-  
mira-rim, rista-mira-rá, xanda-manda-rim,  
xanda-manda-rô, rára-mara-rá xala-mala-ri  
xanda-manda-ri xiri-rim xiri-rim xiri-rô, não  
cresça, não enverdeça*<sup>58</sup> ...

Estas são algumas das palavras frequentemente encontradas nas *benzeduras* da ilha do Desterro. O que dizem essas palavras? O que são? São ditas para quê? E para quem?

As palavras nas *benzeduras* compõem um léxico próprio e tem sua emissão marcada por um estilo vocal característico das *benzeduras*, conforme veremos adiante. Analogamente ao que diz Travassos (2010: 36) sobre as palavras nos cocos-de-embolada: “não quaisquer palavras, elas não são aleatoriamente dispostas, conectadas por livre associação guiada pelo inconsciente. Sua disposição é regida por uma ordem formal estrita e sua emissão por um estilo vocal igualmente rigoroso e estilizado”.

As *benzedoras* são *experts* em fazer coisas com as palavras. O dito da *benzedora* é uma ação, implicado em suas situações de enunciação. Pode-se dizer que o dito não é outra coisa senão, ‘quem’ fala, para ‘quem’ fala, de ‘onde’ fala e ‘como’ fala.

### 3.2.1 A magia das palavras

As palavras, quando ditas pela *benzedora*, são investidas de força e poder por sua voz, situando a *benzedura* enquanto prática, lembrando Mauss na inerente relação da palavra com o ato mágico. Assim, no ato da *benzedura*, a voz ganha agência própria, podendo-se dizer, um *mana* próprio que, de acordo com o argumento de Mauss e Hubert e também de Lévi-Strauss, está ancorado no social e envolve necessariamente uma crença *a priori* na magia (PIEDADE, 1999). A fala de uma *benzedora* exerce, portanto, o poder da magia das palavras, do dizer<sup>59</sup>. “Benzer, então, é o meio através do qual realizam o dom, o

---

<sup>58</sup> Todas estas palavras são provenientes das *benzeduras* da pesquisa de campo.

<sup>59</sup> Dias, 2013.

*mana*”, novamente lembrando Mauss (ASSUNÇÃO e CUNHA, 2017, p. 195)<sup>60</sup>.

Maluf (2013) argumenta que não basta conhecer as rezas, as curas e os procedimentos rituais para tornar-se uma *benzedeira* e, citando ideias de Mauss (1974:54 *apud* MALUF, 1993 p. 129), afirma: “não é mágico quem quer”<sup>61</sup>. Ao lançar “palavras eficazes” (MALUF, 1989), a *benzedeira* irá combater os infortúnios, promovendo assim a cura e restabelecendo o controle da situação.

### 3.3 VOZ E CORPO

As palavras deveriam soar, cantar,  
para fazer sentido  
(DIÁRIO DE SYLVIA PLATH  
UJ, p. 348 *apud* CARVALHO,  
2003, p. 268).

A partir deste trecho do diário de Sylvia Plath, Carvalho (2003) chama a atenção para o desejo e a importância que esta escritora lançava para a leitura de poemas em voz alta (declamação) em detrimento de uma leitura silenciosa, considerando indissociáveis a escrita poética e o corpo. Nessa direção, Carvalho (2003) evoca reflexões de Roland Barthes, segundo as quais – ao se considerar a possibilidade de imaginar uma estética do prazer textual - deveria estar inclusa a “escrita em voz alta” que, conforme ressalta Barthes, não é fala. Essas noções de Barthes<sup>62</sup> são relevantes para Carvalho (2003), sobretudo, por evidenciarem o corpo na escritura. Analogamente, tais premissas são aqui utilizadas para se pensar o corpo na prática da *benzedura*.

Pautando a diferença entre fala e escritura, Barthes elabora o conceito de “escriptação” ou transcrição, para mostrar que a escritura não é fala, assim como também não é nem escrito, nem transcrição. Carvalho (2003, p. 219) citando Barthes (1982), evidencia que, “na

---

<sup>60</sup> Sobre ritos orais mágicos Travassos argumenta que a eficácia das canções não é de ordem estética e sim de ordem cosmológica (informação verbal). Seminário de Música/2009.

<sup>61</sup> A relação das *benzeduras* com magia e feitiçaria é abordada no capítulo IV. Para mais sobre esta relação, ver Dias, 2013.

<sup>62</sup> O Grão da Voz (1982) e o Prazer do Texto (1973).

escritura, o que está demasiado presente na fala e demasiado ausente na transcrição, é o corpo”. Ainda conforme expõe a autora, é o corpo que se presentifica na escritura, pela via da voz, “na medida justa’, musical, pelo gozo e não pelo imaginário. Será portanto, por este aspecto de vocalidade que o corpo do autor se presentifica na linguagem”. A voz, então, aparece, nesse caso, menos para comunicar, mas, e sobretudo, para dar “testemunhos dos resíduos do corpo na escritura” (p. 220):

voz e palavra buscariam referir-se a algo percebido e localizado, que nos retém e que nos escapa, que é a materialidade de um som manifestando o caráter artesanal, corporal da ação verbal na escritura. Torna-se, com isso, impossível dissociar mentalmente o conteúdo (mensagem) do objeto que o contém (o som de uma voz) (CARVALHO, 2003, p. 220).

Tomo emprestado o conceito de Roland Barthes, o “grão da voz” – que debate a voz na música – para pensar a voz nas *benzeduras*. O “grão”, tomado em relacionalidade, engendra pensar a voz em sua materialidade e naquilo que suscita a escuta do outro. No “grão” encontramos testemunhos do corpo na voz. Conforme articula Soares (2014), o “grão”:

é a materialidade da voz, aquilo que podemos ‘tocar’ na voz. O seu volume, o seu gênero (masculino ou feminino), o seu corpo. Mas é, sobretudo, o que profana a minha audição: o corpo de alguém que convoca a minha história, a minha biografia, o momento em que eu ouvi aquela canção, as lágrimas que eu posso derramar ao ouvi-la (SOARES, 2014: 22).

Segundo o autor, o “grão”, em seu “senso definidor de um corpo” tem potencial de agenciar memórias, invenções, atualizando, assim, a escuta e acrescentando “novas biografias (as nossas, as coletivas, as que supomos serem de outros) a essas vozes/corpos” (p. 22).

Barthes fala sobre o “grão” como uma mistura erótica de timbre e de linguagem, podendo ser “‘tal como a dicção’, a matéria da arte de conduzir o próprio corpo” (BARTHES, 1997: 85). Ao abordar os sons

da língua o autor evoca a percepção dos sons da fala, ressaltando o carácter fonético da escritura em voz alta<sup>63</sup> - onde o objetivo não seria a “clareza das mensagens, o teatro das emoções”. O que há, argumenta Barthes, é a procura dos “incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia de carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem” (BARTHES, [1973] 1997, p. 86).

Pelo grão da voz podemos ouvir aquele corpo que se inscreve no que ouvimos (os sussurros, as inflexões da voz, o grito, os contornos mais graves ou mais agudos, a respiração); ouvir o corpo performatizado (ZUMTHOR, 2000) pelas sonoridades (SOARES, 2003, p. 21). Numa espécie de ensaio sobre descrições sonoras articuladas por uma escuta do “grão da voz”, Soares (2013, p. 20) apresenta a descrição de uma cena: “chego a inferir a possibilidade de visualizar a boca mais ou menos aberta, os pulmões plenos diante de um momento dramático da faixa musical cantada”.

Aquilo que Menezes Bastos define como “assinatura indelével” do canto de Adoniran Barbosa, elucida o potencial de impacto que pode ser produzido pelas maneiras de cantar e suas personificações. O autor ressalta a singularidade do canto de Adoniran e seu poder expressivo<sup>64</sup>.

As particularidades da voz, os modos de cantar ou dizer as coisas, as singularidades de vocalizações aqui entram em cena. Infere-se que, assim como a música pode ser personalizada por quem canta (BARTHES, 1997; MENEZES BASTOS, 2013), a *benzedura* também pode ser personalizada por quem benze (profere). Nesse sentido, se pelo grão da voz podemos ouvir o corpo na voz que canta, busca-se ouvir o

---

<sup>63</sup> A escritura em voz alta não é expressiva, ressalta Brandão (2013), onde a expressão fica por conta do fenotexto, código regular da comunicação. A escritura pertenceria, então, ao genotexto, à significância, sendo veiculada pelo grão da voz (BRANDÃO, 2013).

<sup>64</sup> Os estudos de Menezes Bastos sobre maneiras de cantar – ou sobre voz e suas vocalidades - constituíram ampla base para as análises deste trabalho, sobretudo para a abordagem das *benzeduras* enquanto gênero voco-sonoro. Tais estudos referem-se a uma série de textos sobre compositores brasileiros na música popular (lembrando que estas temáticas são abordadas pelo autor desde pesquisas mais antigas). Destaque aqui para os textos sobre Adoniran Barbosa e Lupicínio Rodrigues, os quais serviram de grande aporte neste trabalho, conforme se verá no capítulo seguinte.

corpo na voz que benze, sobretudo aquilo que esta voz evoca naquela/naquele que a escuta<sup>65</sup>.

Numa perspectiva da psicanálise<sup>66</sup>, Brandão (2013, p. 224) ressalta a musicalidade da fala em seu potencial “transfigurador dos horrores que ela tem a enunciar”. A autora destaca elementos da musicalidade da fala - como a entonação, os contornos melódicos que acompanham a produção da fala - como demarcadores diferenciais que irão caracterizar o “modo particular como cada um se acomoda na língua materna”. Nesse contexto, tais aspectos possuem maior poder de enunciação do que o conteúdo do dito, argumenta a autora. Para além do discurso fonológico ou fonético, Brandão ressalta a dimensão musical da fala coadunada com a voz. E, sobre voz, a autora a destaca como “o meio mais primitivo de relação com o Outro”. A voz, elabora Brandão (2013, p. 226), “é o que se situa entre o sujeito e o Outro, a alteridade”.

Os sentidos expressados pela voz, as maneiras de falar, ou seja, a voz performativa (FINNEGAN, 2008), também está implicada na eficácia das *benzeduras*. Este viés denota a dialogicidade presente nesta prática, visto que as maneiras de falar, o modo de expressar o enunciado estão relacionados com ‘o outro’ - onde enunciativa/or e interlocutoras/es são construídas/os e atualizadas/os pela experiência comunicativa estabelecida no ato da *benzedura*. Para tanto, o ouvir é, nesta prática, uma ação. Conforme aponta Boucourechlev (*apud* SEKEFF, 1996, p. 21) “escutar não é apenas deixar-se levar, mas agir: confrontar-se incessantemente com este outro universo”. Menezes Bastos (2012, p. 2) considera que os sentidos são o cerne do corpo e que sem eles (os sentidos), “o corpo (tanto quanto a alma) é ilegível e impronunciável - inodoro, invisível, inaudível, insípido, intangível”.

Tim Ingold, em *Against Soundscape*, aborda o som enquanto fenômeno da experiência, ou seja, os sons que ouvimos são apreendidos por nossas percepções e por elas definidos. Conforme aponta

---

<sup>65</sup> Aspectos estes abordados no capítulo III.

<sup>66</sup> O diálogo com a psicanálise neste trabalho, ainda que não de maneira aprofundada, se estabelece em vários momentos. Há importantes estudos na área (sobre *benzeduras*) que abordam proximidades entre estes dois contextos, principalmente no que se refere a centralidade das narrativas na eficácia terapêutica (Maluf, 1993; Quintana, 1999). Dias (2013) também apresenta considerações acerca dessa relação. No caso do estudo citado acima (Brandão, 2013), o diálogo se estabelece por meio das abordagens sobre a musicalidade da fala.

Meneguello, Ingold visa “desestruturar a naturalização dos sons entendidos como independentes das relações”, e ressalta ainda que, para este mesmo autor, “o que se ouve não são os sons, mas as atividades a eles relacionadas” (MENEGUELLO, 2017, p. 29).

### 3.4 VOCALIDADES

A noção de vocalidade adotada pressupõe pensar a voz e a produção vocal em relação a seus produtores/ouvintes e seus contextos. Estudos etnomusicológicos destacam o caráter social da voz. Sobre isso, Vilas (2008, p. 280) diz que “o caráter histórico-social da voz, fundante do conceito de vocalidade, implica pensar a voz humana como um universal que se manifesta na particularidade contingente e restrita de tempo-espaço”. Nessa direção também Davini (2008) expressa o conceito de vocalidade tal como definido por Paul Zumthor que supera “o caráter individual e a-histórico dominante nos discursos vinculados à produção de voz e a palavra em performance, considerando também a palavra do outro, dos outros em sua contingência social e histórica”. Sintetizando então o conceito de vocalidade, Davini o entende como “a produção de voz e palavra por parte de um grupo dado em um tempo e lugar determinados” (DAVINI, 2008, p. 313). Pelo viés da vocalidade é possível também perceber o corpo que se presentifica na linguagem, nas maneiras de falar, nas poéticas da voz. Como elabora Zumthor (1993: 129-130), a vocalidade é a “poetização natural da palavra colocada na boca de quem a profere e no ouvido de quem a recebe presente tanto para um quanto para outro, com sua amplitude, sua altura, seu peso”.

A fala de uma *benzedeira* ilustra aquilo que nos diz o filósofo da linguagem J. L. Austin: dizer é fazer. O autor argumenta que a performatividade da fala no engendramento da ação, causa efeito no mundo, agindo sobre a realidade. A noção do “performativo”, tal qual propõe Austin (1990), que formulou a teoria dos atos de fala, onde o dizer “faz”, considera também fatores extralinguísticos na constituição do enunciado, tendo estes fundamental importância para a compreensão do que é dito. Logo, a formulação de Austin comportaria parâmetros fonemáticos e tímbricos nos estudos das vocalidades, onde os aspectos sonoros constituem pleno território de comunicação. Neste sentido, a análise dos aspectos performativos da fala, conseqüentemente, irá abranger não apenas o que se faz mas, sobretudo, “como” se faz o que

se faz. Conforme Barbosa Neto (2012), o dito não é outra coisa senão, ‘quem’ fala, para ‘quem’ fala e de ‘onde’ fala – acrescento aqui - ‘como’ fala<sup>67</sup>.

Vale aqui enfatizar a avaliação feita por Judith Butler em relação aos pressupostos de Austin. A autora, partindo de formulações de Derrida, engendra a compreensão dos funcionamentos dos atos de fala por meio de uma leitura feminista da psicanálise. Numa posição crítica a Austin, Derrida afasta a ideia de intenção consciente de sujeitos falantes como origem da força de um ato de fala, opondo-se também ao seu atrelamento a contextos (“exaustivamente”) determináveis. Seguindo, então, os passos de Derrida (1991), Butler (1999) - ao refutar a intenção como origem da força performativa de um ato de fala – ressalta a produção do sujeito como origem dos efeitos discursivos.

Enquanto ação comunicativa, as *benzeduras* são marcadamente dialógicas, onde enunciator(a)s e interlocutor(a)s transformam-se e atualizam-se na experiência comunicativa. Sob esse viés, busca-se, neste trabalho, refletir sobre a prática da *benzedura* enquanto “arte de curar” implicada numa “arte de dizer<sup>68</sup>”, destacando-se um aspecto substancial desta prática: sua função poética, que evidencia, principalmente, o modo de expressar a mensagem.

Para falarmos desta “arte de dizer” - a poética das *benzeduras* – é preciso antes falar sobre um de seus importantes aspectos (que é particularmente “fugidio”): a voz (TRAVASSOS, 2008). “Enquanto minha voz sair, vou continuar a benzer”, diz Sueli, *benzedeira* lá da Barra da Lagoa. A voz é um elemento central na prática da *benzedura*. Se a fala de uma *benzedeira* tem o poder da magia das palavras<sup>69</sup>, é por meio da voz que este poder é veiculado. É a voz da *benzedeira* que

---

<sup>67</sup> Este último, constituindo um aspecto substancial da prática da *benzedura*, qual seja, a função poética do ato de comunicação que evidencia, principalmente, o modo de expressar a mensagem (LANGDON, 2009). Tal análise faz parte do capítulo IV.

<sup>68</sup> Vedana (2004), Devos (2003). Tomando emprestado o uso feito da expressão “artes de dizer” de Michel De Certeau (1994), por Vedana (2004) e Devos (2003) em seus trabalhos, aponta-se aqui as *benzedeiras* como cultivadoras de uma “arte de dizer”, implicada numa “arte de curar”. A expressão “arte de curar” é um neologismo aqui utilizado à “arte de dizer”, no sentido de que as *benzedeiras* cultivam tanto o dizer quanto o curar, sendo especialistas nestas artes-ações.

<sup>69</sup> Conforme capítulo anterior.

efetiva a ação no momento em que lança o enunciado, personificando-a (a ação). Os sentidos expressados pela voz, o modo como a voz expressará o enunciado – ou seja, a voz performativa (FINNEGAN, 2008) - implicam também a garantia da efetivação dos propósitos da *benzedura*<sup>70</sup> (DIAS, 2013).

“Falar” sobre voz é uma tarefa desafiadora. No contexto popular brasileiro as inúmeras vocalidades apresentam-se em um grande leque de possibilidades de produções vocais. Os sons metálicos, agudos, nasais, etc., presentes nos diversos gêneros da tradição oral brasileira como os calangos, benditos, repentos, folia de reis, entre outros, mostram a riqueza e a diversidade de estilos populares e folclóricos no Brasil (TRAVASSOS, 2008). E dar conta dos significados engendrados nestes sons nem sempre é fácil.

“Mas o que se pode dizer sobre essas vozes?” e, “de que instrumentos dispomos para falar da voz?”, indaga a autora. A carência de uma terminologia que pudesse ser compartilhada entre pesquisadores, dificulta a descrição desses estilos vocais. Os estudos do canto e da voz estão espalhados em vários campos do conhecimento, os quais requerem formação especializada. As diversas formas de vocalização (canto, fala, grito, pranto, prece, etc.) favorecem uma divisão entre as disciplinas. Além disso, o vocabulário técnico, na maioria dos casos, está restrito a expressões usadas no canto lírico / erudito. Ora, dizer que uma jongueira tem voz de contralto não nos diz muito de sua voz, não nos informa aspectos importantes. E, ao tentar imitá-la podemos beirar a caricatura (TRAVASSOS, 2008).

Paul Zumthor (1997) reclama por uma “ciência da voz”, a qual desse conta das pluralidades da voz:

é estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz. Esperemos que ela se forme em breve: ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. Abarcaria, para além de uma física e de uma fisiologia, uma linguística, uma antropologia e uma história (ZUMTHOR, 1997 *apud* TRAVASSOS, 2008, p. 100).

---

<sup>70</sup> Conforme argumento desenvolvido no capítulo IV sobre a poética das *benzeduras*.

Constata-se, uma escassez de abordagens da voz enquanto fenômeno biopsicossocial<sup>71</sup>, integrando som e sentido. Pesquisas nessa direção podem ser acessados em estudos da cantométrica (Allan Lomax) e das etnografias da fala e da música. Não obstante as diferenças entre uma e outra, tais abordagens consideram a “correlação entre estilos vocais e categorias sociais” e também apontam que “os esforços na educação e manipulação das vozes não se desvinculam da elaboração de identidades sociais, assim como da delimitação de categorias sociais, da recusa ou afirmação de pertencimento a um grupo” (TRAVASSOS, 2008, p. 107). Tem-se, então, a cantométrica como método que relaciona traços da performance da canção e características da estrutura social (LOMAX, 1978 *apud* TRAVASSOS, 2008) e similarmente, as etnografias como reiterantes das conexões entre voz cantada, lugar, classe, etnicidade e identidade (FELD *et al.*, 2004 *apud* TRAVASSOS, 2008).

As etnografias da fala, iniciadas nos EUA, a partir dos anos 60, sugerem a abordagem da voz sob uma perspectiva sistêmica aplicada a suas diversas modalidades: “fala cotidiana, jargões de grupos profissionais e de categorias etárias, canto, falas rituais”. Nessa concepção, “todo o leque de vocalizações de um grupo social é abordado como um sistema ou estrutura em que cada termo é iluminado por suas semelhanças e contrastes com os demais” (TRAVASSOS, 2008, p. 116). Nas etnografias da comunicação propostas por Hymes (1964), o autor defende a primazia do discurso sobre a língua; do contexto sobre a mensagem, assim como a “generalização das particularidades e particularização das generalidades”<sup>72</sup>.

Advindas das preocupações de áreas como as ciências sociais, o folclore e a linguística, as etnografias da fala e da música apresentam uma conceituação de performance, cuja repercussão em diversas áreas, entre elas, a antropologia e a etnomusicologia, também reivindicam maior atenção à voz. Elizabeth Travassos sinaliza ainda as concepções e usos da voz mostradas nas etnografias não são definidos pelo analista e não há uma determinação absoluta na diferenciação da fala e do canto, sugerindo o contato sistemático com outras formas de concepção da produção vocal como uma maneira de relativizar as categorias de apreciação da voz.

---

<sup>71</sup> Termo utilizado por Travassos (2008).

<sup>72</sup> Samuel Mateus (2015: 87).

Entre a palavra falada e a palavra cantada<sup>73</sup>, esferas inseparáveis como aponta Davini (2008), abre-se um espectro em “modalidades de declamações, recitativos, *parlato-rubato*, *sprechgesang*, *melopéia* e tantos outros estilos em diversos tempos históricos e culturas” (VILAS, 2008: 290). As nuances entre essas formas de uso da voz são por vezes bastante emaranhadas, difusas ou até mesmo complementares. O *Sprechgesang*, ou canto falado, transita entre o canto e a fala. Schoenberg, em sua obra expressionista *Pierrot Lunaire* (1912), usa o *Sprechgesang* “como uma possibilidade de alimentar com a voz ‘real’ a expressão musical” da peça (TATIT, 2004, p. 41), passeando entre o canto e a fala, numa espécie de liberdade melódica com precisão rítmica. O músico Hermeto Pascoal, em um *workshop* realizado durante o festival de inverno da Lagoa, realizado em Florianópolis em julho de 2008, contava que “ouvira música” quando escutava a conversa de sua mãe com amigas. Algumas de suas composições foram inspiradas por essa “escuta musical” da fala (informação verbal).

Seeger (1987) em sua etnografia com os kîsêdjê na região norte do parque indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso, adverte que a melodia não seria um parâmetro adequado na distinção entre voz cantada e falada entre estes índios<sup>74</sup>. Estes distinguem duas posições diferentes da laringe, produzindo, em cada uma delas, sons contrastantes. Numa das posições da laringe, com a garganta “aberta”, a voz gerada é grave, sendo parâmetro de masculinidade. Na outra posição, de garganta “pequena”, gera-se uma voz “apertada”, utilizada em um gênero de canções masculinas “gritadas”. Travassos (2008), fazendo referências aos termos de J. Laver, comenta que se trata de “duas qualidades vocais alteradas em relação à voz modal<sup>75</sup>, que a fisiologia e a acústica kîsêdjê relacionam com duas posturas

---

<sup>73</sup> Esta relação (palavra falada x cantada) fará parte das discussões do capítulo seguinte, que aborda a “esfera de vocalizações das benzeduras”.

<sup>74</sup> Seeger alerta que: “o perigo de analisar a música separadamente de outras partes da vida artística, filosófica e social de um povo é demonstrado em dois exemplos de como os Suyá [kîsêdjê] combinam o que tivemos a tendência de separar, isto é, o conceito de “canção” e a estética de cantar (SEEGER, 1980, p. 85).

<sup>75</sup> Voz modal ou *overall voice*: “aquela assumida natural e espontaneamente pelo falante na conversação ordinária” (TRAVASSOS, 2008, p. 112).

articulatórias, dois gêneros de canções e as relações sociais que implicam” (TRAVASSOS, 2008, p. 117).

Entre os *kisêdjê* destacam-se quatro gêneros de arte vocal: *Kapérni* (“fala”), *Sarén* (“instrução”), *Ngére* (“canção”) e *Sangére* (“invocação”). *Kapérni* refere-se aos diversos modos de fala, que vão desde as falas cotidianas até as falas restritas aos homens realizadas na praça central. No segundo gênero, *Sarén*, estão contidas instruções dadas às crianças pelos pais; relatos de expedição de caça; recitativos públicos e também de narrativas míticas. *Sangére* remete a invocações executadas em tom de voz muito baixo, em sua maioria, e usadas em aplicações medicinais. A quarta categoria, *Ngére*, refere-se às canções, que são divididas em *ákia* (cantos gritados) e *ngére* (cantos em uníssono) (COELHO, 2007).

No Vietnã, a língua falada é monossilábica e tonal. A mesma língua é falada em todo o país, mas há diferenças de sotaque entre regiões. No sotaque do norte há seis tons, no do centro, três e no do sul, cinco tons. O etnomusicólogo Tran Quang Hai afirma que a melodia também não seria um parâmetro para diferenciar voz falada e cantada. Apesar da apropriação de grande número de palavras chinesas, a língua falada é monossilábica e tonal, e existem seis ‘tons’ diferentes para cada sílaba, apresentando, portanto a voz falada é um “movimento cantante”. O autor explica que o “tom baseia-se em alturas, e há apenas três níveis de alturas que formam a escala tritônica dó-fá-sol que se escuta nas canções e parlendas infantis do Vietnã. Estas três alturas correspondem aos seis tons da língua vietnamita” (TRAN QUANG HAI, 2008, p. 329). Por essa característica tonal, o significado de uma frase pode variar de acordo com cada tom de pronúncia.

Figura 2 - Os seis tons da língua vietnamita<sup>76</sup>.



Destacam-se, na língua vietnamita, distintos graus de emissão vocal: falado, salmodiado, declamado, recitado, e cantado. No canto, é preciso respeitar os tons e os intervalos entre o tom baixo e o tom normal. No teatro popular, há distintas maneiras de usar a voz falada e cantada, sendo o ritmo o parâmetro que demarca a diferença entre elas. Para quem não é falante de uma língua tonal, a fronteira entre a palavra cantada e a palavra falada vietnamita poderá não ser percebida (TRAN QUAN HAI, 2008)<sup>77</sup>.

Jaime de Angulo<sup>78</sup>, em sua obra “*Índios sin Plumas*”, escrito em 1942 (reescrito em 49), fala de sua primeira expedição linguística, iniciada no outono de 1921, entre os *achumawis de Modoc Country* (Califórnia). Interessado em aprender a língua dos índios *Pit River*, a obra de Angulo é repleta de descrições sonoras / musicais / performáticas do universo pesquisado (ainda que não se falasse em estudos de performances naquela época). Cantos, falas, gestos, maneiras de produzir sons, são aspectos abundantemente descritos pelo autor em seu estudo junto aos *Pit River*.

Pela narrativa do livro, pode-se inferir que Angulo aprendeu a ouvir com seus interlocutores - pessoas com quem conviveu. Ele vai aprendendo a ouvir, a cantar ao mesmo tempo que descreve aquilo que apreende: “*ella me enseñó también una canción de guerra, uma espécie de monótono lamento (:35)*”. E esta sua atenção talvez tenha sido fundamental para aquilo que ele conseguiu entender sobre a língua “*Pit River*”. Como foi o caso da constatação dos tons diferentes entre as

<sup>76</sup> Fonte: Tran Quang Hai (2008, p. 328).

<sup>77</sup> No Brasil, o mais numeroso grupo indígena, os Ticuna, são falantes de língua tonal (MATAREZIO FILHO, 2015).

<sup>78</sup> Jaime de Angulo foi um dos autores estudados na disciplina “Irrecuperáveis, Autores menores na historia da Antropologia”, ministrada pelo professor Oscar Calávia Saez, no PPGAS/UFSC.

silabas, conferindo mudanças semânticas entre as palavras. Essa passagem é descrita numa conversa com seu amigo Jack que obviamente ria das confusões de Angulo: “*las repetí varias veces después de él y Jack no hacía más que reirse. Por fim lo comprendí: era una cuestión de tono, de tonalidad: astsuy y astsuy (:19).* Constatado isso, Angulo explica, então, que em *pit river* há dois tons, um alto e outro baixo (o mesmo que um agudo e um grave) e que as silabas de todas as palavras se diferenciam aproximadamente por um intervalo de quarta (justa, como aquele entre dó e fá). Em suma, uma mesma palavra pode assumir diferentes significados, dependendo do tom de suas silabas.

Em outra passagem do livro, quando estava em *Astaghiwa*, comenta sobre a conversa que teve com Robert Spring (que, segundo Angulo, tinha um bom ouvido e que poderia assim ter sido um excelente foneticista) e avalia:

*era interesante ver que ele se daba cuenta de las diferencias debidas a los tonos, pero, como es logico, no sabia disponerlos em una serie o escala. Y mi clasificación de los tonos em “altos” y “bajos” le resultaba muy extrana (p. 39).*

E foi Robert Spring que o fez observar a diferença entre ‘*dihoomi*’ (correr) e ‘*dihommi*’ (o vento). Angulo então evidencia a questão da duração. No primeiro caso, a vogal seria mais longa e no segundo, a consoante é que seria de maior duração (p. 41).

Esta obra, que pode ser considerada precursora nos estudos de performance e de línguas tonais, mostra a importância de abordagens da voz e da fala em estudos etnomusicológicos, da performance e da antropologia.

### 3.4.1 Performance

Ao abordar as vocalidades nas *benzeduras*, perspectivas de performance despontam como importantes ferramentas analíticas. A noção de performance ora utilizada está na função poética do ato de comunicação, que ressalta o modo de expressar a mensagem

(LANGDON, 2009). A poética da performance, tal qual elaboração de Bauman (2009), é definida como uma comunicação habilidosa trazendo à cena a “maneira de fazer coisas com as palavras”. Sendo as *benzedouras*, interlocutoras desta pesquisa, verdadeiras mestras em fazer coisas com as palavras, será aqui evidenciado o(s) modo(s) como as *benzedouras* expressam seus enunciados e suas implicações (diretamente relacionados às vocalidades). As vocalidades nas *benzedouras*, abordadas desde a poética da voz, desde sua função poética direcionam as análises para a prática discursiva das *benzedouras*, sobretudo para “o efeito que causa pela maneira em que é narrado” (DEVOS, 2009, p. 129), ou seja, a(s) forma(s) em que o dito é articulado de maneira a alcançar um propósito<sup>79</sup>.

Em minha dissertação de mestrado a poética das *benzedouras* foi um tema de centralidade na pesquisa. Neste viés, ressaltar a função poética do ato de comunicação evidenciando, principalmente, o(s) modo(s) de expressar a mensagem (BAUMAN, 2009; LANGDON, 2009)<sup>80</sup>. Ao dar continuidade, na pesquisa de doutorado, à análise das *benzedouras* sob o viés da performance, um novo leque analítico é agregado a esse estudo. Trata-se de uma perspectiva teórica ligada a estudos feministas<sup>81</sup> sobre performance que trazem à cena sujeitos (ou agentes) realizadores das performances. Ao evidenciar tal protagonismo, essa perspectiva permite também problematizar as relações de poder “que estão presentes e delineiam tais performances desde o campo da subjetividade até o campo do político em termos macros”, conforme salienta Laila Rosa (2010, p. 2). Em consonância com estudos feministas sobre performance, este estudo inclui categorias como gênero, geração, raça e etnia em seu escopo analítico sobre *benzedouras* na ilha do Desterro<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Como se verá a seguir, os efeitos promovidos através das maneiras articuladas pelas *benzedouras* para expressar a mensagem (função poética das *benzedouras*) têm importante papel na eficácia das *benzedouras*.

<sup>80</sup> Grala Dias (2013).

<sup>81</sup> SCOTT, 1992; MELLO, 2005; CUSICK, 2008; SAWIN, 2012; ROSA, 2013.

<sup>82</sup> As noções de performance destacadas por Maluf (2005: 521) ao abordar “uma performance narrativa” também são aqui utilizadas: (i) o emprego de performance desenvolvido por Turner que destaca o viés processual da performance e também (ii) a definição de Greimas e Courtés (1979) que inclui fatores extralinguísticos nas abordagens de performance, “de ordem psicológica e sociológica” (MALUF, 2005, p. 532).

As maneiras de falar das *benzedadeiras* traduzidas também em suas vocalidades irão representar um dos parâmetros constituidores das *benzeduras* enquanto gênero Voco-Sonoro - conforme se verá mais adiante. Estas características configuram o estilo que – juntamente com o tema e a construção composicional - caracterizam um gênero de discurso, de acordo com Bakhtin (1986).

Ao se colocar em cena aspectos “tão fugidios” (TRAVASSOS, 2008), deparamo-nos com aquela problemática discutida por Langdon (1999): a dificuldade de se fixar num texto escrito aspectos da oralidade - acrescento, vocalidade. Para tanto, busca-se ensaiar formas de descrições sonoras das *benzeduras*<sup>83</sup>.

A seguir, apresento algumas falas de *benzedadeiras* da ilha e também algumas de suas *benzeduras*, de modo a contextualizar suas vocalidades/maneiras de falar, ou seja, suas poéticas da voz. Serão suas falas que irão conduzir as elaborações a seguir, onde cada seção do texto terá como subtítulo e motivo, um trecho de fala das *benzedadeiras*.

### 3.4.2. *Daí fui benzer a criança e daí comecei a benzer...* – Sueli lá da Barra.

Sueli contou-me eventos marcantes em sua trajetória enquanto *benzedeira*. Ao relatar-me sobre como começou a benzer, falou-me de sua mestra, Tia Benta e sobre momentos marcantes no início de sua jornada:

*Daí, a primeira benzedura que eu aprendi com ela foi benzer de Arca Caída. Depois de ir muito lá eu ia benzer as crianças do meu vizinho, da minha vizinha, e daí ela faleceu (...). Aí nasceu a bisneta dela e um bisneto e me chamaram pra benzer de Arca Caída que a criança tava chorando muito, daí eu fui benzer, daí benzi a criança e comecei a benzer.*

Destaco aqui a parte final desta narrativa: *daí fui benzer a criança e daí comecei a benzer...* Esta fala, usada como finalização,

---

<sup>83</sup> Para tanto, pensa-se aqui antropologias (no plural): antropologia sonora, antropologia musical, antropologia em performance, etc.

resolução de sua narrativa, já contém, na oralidade, uma janela para um novo enunciado. Numa espécie de licença poética, faz-se aqui uma analogia no âmbito musical. Esta resolução narrativa de Sueli, remete ao significado de resolução (musical) sugerido por Menezes Bastos (2016: 199), onde esta seria “o movimento de busca de cada vez mais tensão, no sentido da chegada ao centro tonal, lugar de centralização de todas as tensões de um sistema tonal”. Sueli concentra nesta finalização de sua fala o início de sua trajetória e seus movimentos futuros enquanto *benzedeira*.

Outro elemento desta fala aqui destacado se refere à *benzedura* com a qual Sueli demarca o início de sua trajetória: *Arca Caída* – que é *benzedura* para tratar doença de mesmo nome. Esta doença (*Arca Caída*) é diagnosticada por *benzedeiros* e tratada com *benzedura*, ou seja, “é doença que médico não cura”. Criança que chora muito pode ser indicativo de *Arca Caída*. Sueli explica que *Arca Caída é um neuvinho aqui* [ela mostra no corpo onde é: logo abaixo das costelas, entre elas] *que a gente magoa, no adulto ou na criança. Aí forma magoada e a gente com benzedura põe no lugar.*

### 3.4.3 *Descida, Enrolada, Afastada*

A *benzedura* de *Arca Caída* de Lurdinha, ela não *benze alto*. *Não benzer alto* é uma expressão nativa (por isso em *itálico*) utilizada pelas *benzedeiros* para designar formas de benzer em que as palavras não são muito audíveis. Pode-se dizer também que são *benzeduras* não *declaradas* (outra categoria nativa), isto é, que não podem ser mostradas, sob pena de perderem sua *força* ou *virtude* (categorias nativas). *Perder a força/virtude* significa a *benzedura* – em termos nativos - não funcionar mais, ou seja, perder sua eficácia. “*Porque se outra pessoa aprender, e se eu for benzer, aí não tem mais valor a minha benzedura*”, explicou-me Lurdinha.

*Descida, enrolada, afastada* são algumas das palavras utilizadas por Lurdinha na *benzedura* de *Arca Caída* que, como exposto acima, não é *declarada* – logo o texto dessa *benzedura* não estará aqui completo<sup>84</sup>. Contudo, note-se que essa seleção de palavras é arquitetada

---

<sup>84</sup> Como já vimos, apenas o domínio das palavras das *benzeduras* não faz de ninguém uma *benzedeira*. Mesmo assim, algumas palavras e outros conhecimentos recebem especial proteção e sigilo pelas *benzedeiros*.

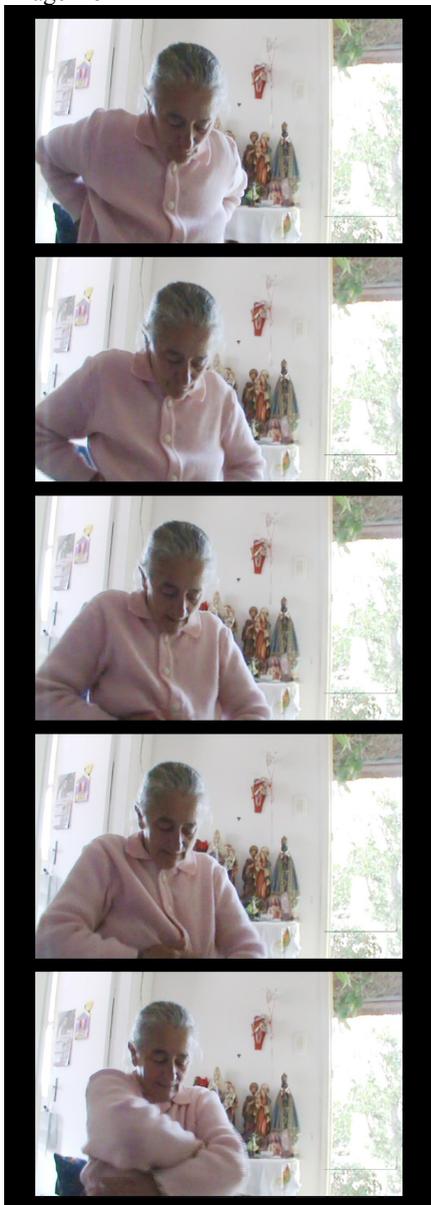
de forma a compor uma rima e configuram sonoridade peculiar - ainda que sejam palavras apenas sussurradas. E, ao estarem ligadas à doença (*Arca Caída*), passam a fazer parte do mesmo campo lexical<sup>85</sup>.

Apresento, na sequência, algumas pistas ou características dessa *benzedura não declarada*, concedidas por Lurdinha.

---

<sup>85</sup> Lembrando que a seleção de recursos lexicais da língua, como sinaliza Montardo (2002) é uma característica referente ao estilo do gênero de fala (BAKHTIN, 1986) – questão de centralidade nesta pesquisa e que será abordada logo adiante.

Imagem 5



*Eu puxo a barriga aqui  
assim,*

*a arca caída*

*e a descida*

*afastada.*

*Enroladas, né.  
A gente vai dizendo, vai  
dizendo,  
e vai puxando, né.  
Em nome de Deus e da  
Virgem Maria.*

Nesta *benzedura*, onde as palavras não são proferidas, o envolvimento dos interlocutores no evento, fica por conta dos elementos expressivos sugeridos pelos sussurros da voz, respiração, gestos de prece, pelo movimento do corpo, pelas mãos que colocam a “*magoada* no lugar”, como sugerem as imagens. Lurdinha realiza nela o movimento que na *benzedura* é feito no corpo da pessoa que está com a *magoada*.

Em conversa com Lurdinha e a mãe de uma menina que vinha praticamente toda semana benzer sua filha com Lurdinha, obtive algumas explicações sobre *Arca Caída*. Uma questão “falha” entre minhas anotações de campo sobre esta conversa, acabou derivando uma reflexão pertinente às análises deste trabalho, no que se refere às maneiras de falar.

Entre as minhas anotações, não está claro qual das duas me deu as informações. Lembro dessa conversa e me parece que foi Lurdinha. Aliás, as falas também indicam Lurdinha, pelo seu jeito de falar (conforme várias transcrições que fiz de nossas conversas). Contudo, como esta autoria está dúbia em minhas anotações, não atribuirei a nenhuma delas em específico. De todo modo, sejam de Lurdinha ou da mãe da menina, tais informações advêm de nativos da prática da *benzedura*: uma *benzedeira* e/ou uma mulher (moradora da Costa da Lagoa<sup>86</sup>) que é benzida desde pequena e que agora quando mãe, leva sua filha pequena (bebê de poucos meses) para ser benzida toda semana. Enfim, a questão em foco é que: mesmo sem poder atribuir a Lurdinha (a autoria das informações), o fato de ler as transcrições e perceber nelas as maneiras de falar de Lurdinha, indica e reforça as singularidades da fala desta *benzedeira*, um dos temas de análise neste capítulo.

Voltando à conversa, perguntei se *Arca Caída* é o mesmo que o que hoje se chama de refluxo e ela disse que não, que seria o que se chama de pontada - “*mas que não é bem pontada, pode virar pontada. Arca caída, médico não cura, e pode virar pontada depois. Arca caída é um ossinho que desloca, e nos bebês acontece toda hora, pode ser quando pega a criança no colo*”.

---

<sup>86</sup> Detalhe que esta mãe vem da Costa da Lagoa – região de Florianópolis com acesso mais restrito, tendo trechos acessíveis apenas via embarcações ou trilhas de caminhada.

**3.4.4 *Aquela borboleta grande, batendo c'a asa, batendo c'a asa, aquela borboleta grande, grande, batendo c'a asa em cima da menina!***

Imagem 6



*ma levantei,  
aquela borboleta grande,  
batendo c'a asa,*

*batendo c'a asa, aquela  
borboleta grande, grande!*

*Batendo c'a asa em cima da  
menina*

Este trecho faz parte de uma história narrada por Lurdinha sobre o *embruxamento* de sua filha<sup>87</sup>. O que será destacado, por hora, é a categoria metamorfose ou transformação - presente em muitas narrativas sobre bruxaria na ilha.

De acordo com Maluf (1989), nestas narrativas, a bruxa pode assumir diferentes formas (como a de borboleta – que é o caso nesta narrativa que Lurdinha me contou). “Ela [a bruxa] pode aparecer na sua forma humana ou na forma de alguns animais voadores, como garças, moscas e principalmente **borboletas**, ou na forma de uma luz ou de um vulto branco que surge na mata ou na estrada durante a noite” (MALUF, 1989, p. 195, grifo meu). A autora argumenta ainda que a transformação de mulheres em bruxa e a correlação com determinados animais são traços encontrados tanto na bruxaria da ilha como na bruxaria europeia (entre outros traços comuns entre estes contextos).

<sup>87</sup> Segue narrativa inteira no próximo item.

*Ma levantei, aquela borboleta grande, batendo c'a asa, batendo c'a asa, aquela borboleta grande, grande, batendo c'a asa em cima da menina!* Este trecho mostra a presença da bruxa em forma de borboleta e voando sobre a criança. Isto remete ao contexto pesquisado por Maluf, onde a autora evidencia que “a borboleta é a representação simbólica mais comum da bruxa e não são raras as narrativas em que aparece uma delas voando em volta da criança embruxada” (MALUF, 1989, p. 116).

Lurdinha, ao falar dessa borboleta (ou dessa bruxa) se utiliza de abundantes gestos e repetições. Ela discorre sua fala acompanhada por seus movimentos de braços como que simulando as asas e o vôo da borboleta. Acentua o tamanho da borboleta: grande, grande (repetindo várias vezes). Três vezes ela repete “batendo com a asa”, enfatizando o vôo da borboleta sobre sua filha.

### 3.4.5 *Embruxada*<sup>88</sup>

Esta narrativa de Lurdinha conta o *embruxamento* de sua filha mais velha quando pequena<sup>89</sup>. Esta é uma típica narrativa sobre *embruxamento* na ilha do Desterro. O detalhe, neste caso, fica por conta de ser a narradora, ela própria uma personagem da narrativa: a mãe da criança *embruxada*. Outra peculiaridade é que nesta narrativa Lurdinha tem um outro papel que não o de *benzedeira*. Ainda que à época do ocorrido *embruxamento* Lurdinha não fosse a poderosa *benzedeira* que veio a se torna, é no mínimo curioso acompanhar tal deslocamento entre uma das principais *benzedeiras* interlocutoras desta pesquisa.

A partir desta narrativa, lançaremos a escuta e o olhar para as maneiras de falar de Lurdinha que utiliza habilmente elementos expressivos ao narrar, tecendo sua narrativa como uma “arte de dizer”<sup>90</sup>.

*Ah, então ela começou a ficar doente, doente, magrinha, magrinha, magrinha, mas a barriga desse tamanho! Aí eu levei na Dona Benta da*

<sup>88</sup> Um vídeo sobre essa narrativa pode ser visto em: <https://vimeo.com/92038837>

<sup>89</sup> Ainda que a mãe possa também configurar um alvo da bruxa, no contexto nativo, somente crianças são *embruxadas*.

<sup>90</sup> Termo cunhado por Vedana (2004) e Devos (2003) a partir da expressão de Michel De Certeau (1994), “arte de fazer”.

Barra, aí ela deitou a criança numa esteira no chão, no assoalho, aí ela disse pra mim, Se ela resistir às três benzeduras, ela não morre. Se ela não resistir ela morre. E eu fiquei já com o coração apertado né. {suspiro} Aí, ela benzeu a primeira vez, a menina ali ficou. Benzeu a segunda, ficou também. Eu disse, ai meu deus. E agora a terceira. {pausa} Aí a menina foi ficando branquinha, foi ficando magrinha, foi ficando branquinha. Eu disse, ai meu deus, vai morrer. Aí ela benzeu, benzeu, benzeu. A menina não morreu. Ela disse, óia a senhora chegando em casa, a senh..., vai uma pessoa pedir uma roupa sua pa talhá. A da outra pessoa. Você não dá! Porque se você der, você tá fazendo a mortalha da sua filha. A mortalha, que a gente dizia, era aquela roupa que a gente fazia pra criança se enterrar né. Aí, eu já tava três noites sem dormir c'a menina, aí eu disse assim pra minha irmã, olha se vinher gente tu não me acorda, eu vou dormir não aguento mais. Aí tá. E chegou a mulher! A mulher foi lá em casa pedir uma combinação - naquele tempo a gente usava uma combinação por baixo do vestido né. {risos} Uma combinação. Aí a minha irmã disse não, ela não tem combinação, porque combinação dela é de jérsei não é de fazenda, não dá de talhá. (Não. Dá, eu sei talhá direitinho. Eu faço ... ) Aí ela disse não, não dou, ela tá dormindo. Aí ela não deu! Foi o que valeu né. {pausa} Aí eu fui lá, contei pra mulher. Ó, ela foi pedir mesmo uma combinação assim, assim, assim. Aí, essa mulher tava viva, ela era viva. Aí quando chegou depois eu fui lá, ela disse, bom agora tua filha não vai morrer mais. Aí ela já foi sentadinha no colinho, tudo, quando eu levei ela. E... ela disse, mas quando tu chegás em casa, vai chegar um bicho grande, grande, em cima da tua menina! Na caminha dela, a hora que tu for dar a comidinha pra ela. Aí eu fiz a mamadeira, cheguei em casa, contei pra pai e irmã né. Aí fiz a mamadeira, fui dar na sala, no bercinho dela. Aí ... daqui a pouco parece que eu me cochilei, dei uma cochiladela, disse meu deus, to dormindo de

*tarde! Aí eu fiz assim, ma levantei, aquela borboleta grande, batendo c'a asa, batendo c'a asa, aquela borboleta grande, grande, batendo c'a asa em cima da menina! Aí ela pediu, tu reza o Creio em Deus Pai. Em cruz. Aí eu rezei o Creio em Deus Pai em cruz... Foi embora essa borboleta, que eu não vi mais essa borboleta, não sei mais dessa borboleta, graças a deus! E a minha filha hoje ta com 50 anos, ta aí viva e sã. Nunca foi a médico. [Firme e forte]. Firme e forte. Ela teve cinco filhos, tá aí graças a deus!*

Nesta narrativa, Lurdinha utilizou-se de inflexões na voz para representar diferentes personagens da história, ou seja, para representar a fala que seria de outra pessoa. Lurdinha não nomeia quem irá falar. Para sinalizar a mudança de quem fala, ela contrasta as falas alterando sua entonação. No exemplo a seguir, ela acentua o 'não' do início do enunciado - que seria fala da bruxa: "**Não**. Dá, eu sei talhá direitinho", subindo o tom de voz. Esta inflexão serviu, então, como sinalizadora da mudança de fala, ao passo que Lurdinha não anuncia quem irá falar. Ela apenas altera a entonação como contraste entre as falas que, no contexto, são de sua irmã e da bruxa. E assim Lurdinha se utiliza de maneiras diversas de falar, passeando entre tons de voz mais graves e mais agudos para representar personagens e expressar sentimentos.

Logo no início, Lurdinha já sinaliza que a menina começou a ficar doente fazendo uso de repetições: "doente, doente" – repetição esta que reforça o dito e que anuncia a gravidade da situação. Descreve os sintomas reforçando uma oposição - 'magra, grande barriga': *magrinha, magrinha, magrinha, mas a barriga desse tamanho!* Tal oposição é marcada pela conjunção adversativa 'mas' e pelo gesto feito de maneira exagerada, que Lurdinha mostra com os braços o tamanho enorme de barriga. Lurdinha utiliza repetições, contrastes e gestos para dizer que a menina estava doente.

A repetição é um recurso bastante utilizado por Lurdinha nesta narrativa: há repetição de gestos, de palavras e de frases que intensificam algum significado ou emoção. Algumas formas de repetição elaboradas por Lurdinha:

(i) Repetição por quantidade: o número três<sup>91</sup> aparece diversas vezes: **benzeu, benzeu, benzeu / assim, assim, assim / magrinha, branquinha, magrinha / três noites sem dormir / três benzeduras;**

Neste caso, a menina precisava ser benzida três vezes. E Lurdinha usou três maneiras de falar para se referir a cada um desses três momentos: começa destacando a incerteza de uma melhora: “*ai, ela benzeu a primeira vez, a menina ali ficou*”. Na sequência, Lurdinha faz uma inflexão na voz na palavra ‘segunda’ (na sílaba ‘gun’), apontando uma situação ainda indefinida “*benzeu a segunda, ficou também*” e criando uma expectativa, indaga “*e agora a terceira*”?!

(ii) Repetição por sequência de palavras: **benzeu, benzeu, benzeu / assim, assim, assim / bicho grande, grande;**

(iii) Repetição por sequência intercalada de palavras: **foi ficando branquinha, foi ficando magrinha, foi ficando branquinha;**

Note-se que a inclusão intercalada da palavra magrinha também serve de rima com branquinha. E ambas pertencem ao mesmo campo de semântico, visto que representam sintomas e/ou consequências do mal que aflige a menina.

(iv) Repetição por diferentes maneiras de expressar a mesma ação: **cochilei, dei uma cochiladela;**

(v) Repetição por adição: **tava viva / ela era viva;** (‘tava’/ ‘era’ adicionadas à palavra ‘viva’).

(vi) Repetição por sinônimos: as adições **tava / era** feitas à palavra ‘viva’ também configuram uma forma de repetição, pois neste caso funcionam como sinônimos;

(vii) Por reiteração: utilização simultânea de diferentes maneiras de expressar um mesmo sentido;

Lurdinha inclina-se na cadeira como se estivesse caindo de fraqueza enquanto diz: *Ái a menina foi ficando branquinha, foi ficando magrinha, foi ficando branquinha...;*

(viii) No encadeamento de frases ou ações: *E chegou a mulher! A mulher foi lá em casa pedir [...]*

(ix) Paralelismos (por oposição): “*se ela resistir às três benzeduras, ela não morre. Se ela não resistir ela morre*”, deslocando a palavra não entre os verbos. Ou seja, resistir = não morrer / não resistir = morrer;

---

<sup>91</sup> Quintana (1999, p. 182) citando Chauí (1991) ressalta a observação da autora: que o três “é visto em várias culturas como um número perfeito, possuidor de harmonia, podendo conter poderes mágicos”.

(x) Justaposição de sequências: **aquela borboleta grande, batendo c'a asa, batendo c'a asa, aquela borboleta grande, grande! Batendo c'a asa** em cima da menina.

(xi) Finalização (com ênfase e intensificação do sentido): **Foi embora essa borboleta, que eu não vi mais essa borboleta, não sei mais dessa borboleta.**

É possível perceber, nesta narrativa, uma estrutura montada por temas sucessivos que a conduzem: (i) menina doente – (ii) busca da cura (*benzedeira*) – (iii) identificação da bruxa – (iv) afastamento do mal (borboleta/bruxa) – (v) cura. Esses eventos são justamente aqueles referenciados por Maluf (1992) na cosmologia da bruxaria na Lagoa da Conceição. Este encadeamento produz também um sentido de totalidade e acabamento de sua narrativa com início, meio e fim.

Lurdinha percebendo o abatimento da filha, logo procura uma *benzedeira*. Assim se inicia a batalha do *desembruxamento* – envolvendo a mãe da criança, a *bruxa* e a *benzedeira*. Além da *benzedura*, a descoberta da bruxa tem que acontecer para que haja o desembruxamento. Dona Benta, a *benzedeira* procurada por Lurdinha, anuncia alguém como causante do mal: “*vai uma pessoa pedir uma roupa sua pa talhá*” (via de regra no contexto nativo, quem talha roupa são mulheres). Enquanto a batalha se desenrola, a criança continua em perigo. Como conta Lurdinha, apareceu uma mulher pedindo roupa para talhar – assim como tinha anunciado a *benzedeira*. É quando, então, Lurdinha - a mãe da criança - descobre a bruxa. Ao revelar<sup>92</sup> quem é a *bruxa*, o desembruxamento inicia seu fim e/por a *benzedeira* anuncia que a criança não vai mais morrer. Para concluir o processo, afastando o mal, a *benzedeira* orienta a mãe a rezar o “creio em deus em cruz” para afastar da menina, a borboleta (bruxa)<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> A descoberta e revelação da bruxa pode se dar de várias maneiras, não necessitando ser pública ou extensiva a muitas pessoas.

<sup>93</sup> De acordo com Maluf (1989), “a transformação das mulheres em *bruxas* e a identificação destas com determinados animais são traços recorrentes tanto na bruxaria da ilha quanto na europeia [...]. As múltiplas formas que uma bruxa pode assumir lhe conferem um poder que vai além dos seus limites. Ela pode aparecer na sua forma humana ou na forma de alguns animais voadores, como garças, moscas e principalmente **borboletas**, ou na forma de uma luz ou de um vulto branco que surge na mata ou na estrada durante a noite” (MALUF, 1989: 195). Grifos meus.

### **3.4.6 *Doença que tiver na pele, ou no sangue ou na carne ou no neuvo, ou nos ossos***

À ocasião, esta *benzedura* de *Mau Olhado* ou *Quebrante*, de Sueli da Barra foi realizada para benzer a mim e mais uma colega, ao mesmo tempo. Ao começar a benzer, Sueli fez uma breve pausa, respirou fundo, fechou os olhos e pronunciou com voz quase sussurrada: “pai e filho e espírito santo”. Com um crucifixo nas mãos, ia fazendo gestos em forma de cruz na minha frente e na frente de minha colega enquanto entoava a *benzedura*.

O trecho “*doença que tiver na pele, ou no sangue ou na carne ou no neuvo, ou nos ossos*” demonstra uma atenção voltada ao corpo, no caso tanto externa como internamente. Muitas *benzeduras* irão se lançar ao corpo e sua interioridade, adentrando num plano até mesmo visceral, como a *benzedura* de *Bucho Virado*.

### **3.4.7 *cosida de descoso, descosida de coso / zipra, zipela, zipelão / cobro, cobrão, aranha aranhão, sapo sapão***

Travassos (2010) aponta para paralelismos verbais, listas de palavras e quiasmos como demarcadores nas vocalizações dos cocos-de-embolada por ela pesquisados. Nas *benzeduras*, tais aspectos também são encontrados. As listas de palavras encontradas nas *benzeduras* contêm paralelismos de ordem semântica e sonora. Nas *benzeduras*, as listas de palavras, semelhante às considerações de Travassos (2010, p. 36) “objetificam as palavras, que são empilhadas para erguer barreiras de sonoridades enfatizadas e reverberantes [...]. Não quaisquer palavras, elas não são aleatoriamente dispostas, conectadas por livre associação guiada pelo inconsciente. Sua disposição é regida por uma ordem formal estrita e sua emissão por um estilo vocal igualmente rigoroso e estilizado”.

### **3.4.8 *De lá fica acorrentado e amarrado pra que nunca mais possa vir perturbar***

Encantamentos verbais também caracterizam as vocalidades das *benzeduras*. É comum encontrar esconjuros dirigidos a animais e a

forças malignas, por meio de ordens, esconjuros e eliminações: (i) *pras ondas do mar teu mal será levado* / (ii) *De lá fica acorrentado e amarrado pra que nunca mais possa vir perturbar* / (iii) *vai libertando, vai desatando e desamarrando. Eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação, cargas negativas, zolho ruim atravessado e línguas ferinas*. Nos encantamentos verbais das benzeduras estão também presentes palavras mágicas: *crístamirarim, crístamirará, xandamandarim, xandamandarô, raramarará, xalamalari, xandamandari, xiririm, xiririm, xiriró*.

De acordo com Travassos (2010, p. 36), encantamentos verbais “não são instâncias de um sistema linguístico divorciado do mundo, que a ele remete graças a convenções que ligam arbitrariamente sons e significados”. Ainda conforme a autora, a palavra dita ou cantada, “em virtude das simpatias e correspondências que a ligam ao mundo, pode atrair, conjurar, afastar – em suma, obrigar. Ela suscita ou descarta as coisas representadas, sobretudo se a elas se liga por semelhança” (TRAVASSOS, 2010, p. 36).

Ressalta-se também o encantamento das palavras através da força da voz, da poética da voz das *benzedeiras*.

### 3.5 FALA CANTADA

Ao realizarem suas *benzeduras*, as interlocutoras utilizam uma vocalização distinta daquela cotidiana, isto é, da voz modal ou *overall voice* - “aquela assumida natural e espontaneamente pelo falante na conversação ordinária” (TRAVASSOS, 2008: 112). É o que chamo aqui de fala cantada: uma “ritmização melódica” da fala, distribuída em poucas alturas de valores curtos<sup>94</sup>. Se na fala ordinária nos escapa em certa medida o som daquilo que se diz em detrimento da retenção do conteúdo (Tatit, 2004), nas *benzeduras* – enquanto uma dimensão potencializada da fala, pode-se perceber uma arquitetura sonora evidenciada. As entonações vocais, as sonoridades dos fonemas, o ritmo da fala ganham centralidade nas *benzeduras*. Mesmo sendo elas (retro)alimentadas com a voz modal, cotidiana, há certa organização rítmica e de alturas que nos permite retê-las em alguma medida, pois

---

<sup>94</sup>Ritmo, alturas, pulso, andamento, tessitura vocal são conceitos advindos da teoria musical e da musicologia e aqui são utilizados como ferramentas de análise.

ainda que não totalmente precisos, essa falas cantadas possuem ritmo, alturas e até um pulso evidenciados - diferentemente do que acontece com a voz falada onde a imprecisão rítmica é muito mais acentuada. Uma fala de Sueli - em um de nossos encontros quando fui acompanhada de uma colega para sermos benzida por ela – infere que há diferenças entre a fala ordinária e a fala das *benzeduras*: “*vou começar a benzer; to falando demais*”. Ou seja, ela sinaliza que irá parar de conversar e irá começar a benzer<sup>95</sup>.

Os exemplos a seguir são transcrições<sup>96</sup> que buscam ensaiar maneiras de representar/ilustrar algumas características das *benzeduras* enquanto fala cantada.

Figura 3 - trecho da *benzedura* de *Mau Olhado* – Sueli da Barra.



Este primeiro exemplo refere-se a um trecho da *benzedura* de *Mau Olhado*, realizada por Sueli da Barra. Note-se que a região de tessitura vocal utilizada abrange o intervalo que vai de Dó a Sol. As alturas que representam as sílabas são de curta duração. No exemplo seguinte (*benzedura* de *Mau Jeito*, de Sueli), as alturas também estão dispostas em pequeno intervalo (neste caso, abrangendo menos alturas ainda) Mi a Sol e permanecem as curtas durações.

<sup>95</sup>Jonathan Hill (1993), em *The Keepers of the Sacred Chants*. ao analisar o ritual entre os Wakuénai, percebe como através da música, o discurso cotidiano é transformado em um processo poético de empoderamento. Comentário de membro da banca, doutora Tatyana Jacques.

<sup>96</sup>Transcrições com pé na área musical. Transcrições como uma das formas de representar as vocalidades das *benzeduras*. Sobre transcrição, vale lembrar o que diz Menezes Bastos: “uma transcrição de trabalho é por natureza prescritiva, de forma alguma tendo a pretensão de ser descritiva – o que nenhuma transcrição obtém ser –, para recordar um texto clássico da Etnomusicologia (Seeger, 1958). Ela é isso, com certeza, e sem dúvida que ela pode ser de fundamental valia – e, então, como acontece muitas vezes, menos é mais – na análise e compreensão de uma peça musical. Acrescento que uma transcrição musical é algo como um mapa, que – senão no caso narrado por Borges no conto, ‘Do rigor na ciência’ – nunca será o território que procura representar, mas, exatamente, tão somente o representa” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 223).

Figura 4 - trecho da *benzedura* de *Mal Jeito* – Sueli da Barra.

carne que brada n'vo torto os so ma-go-a-do vai no teu lu-gar e no da vir-gem-Ma ri-a e dos san-tos vir-tu-o-so

No terceiro e quarto exemplos, os trechos da *benzeduras* de *Cobro*, de Sueli e de *Quebrante*, de Lurdinha mantêm esses padrões:

Figura 5 - trecho da *benzedura* de *Cobro* – Sueli da Barra.

COBRO, CO BRÃO, A RA NHA\_ARA NHÃO, SA PO, SA PÃO

Figura 6 - trecho da *benzedura* de *Quebrante* – Lurdinha.

Cin tia eu te ben zo de que  
bran te\_in ve ja rai va\_a mar ra ção, em pre sa  
cão que tu tem no teu oor po

Segue abaixo um trecho maior da *benzedura* de *Quebrante* de Sueli evidenciando essa característica de ritmização da melodia, distribuída em poucas alturas de valores curtos, aqui chamada de fala cantada:

Figura 7 - *benzedura de Quebrante* – Sueli da Barra.

pai e fi-lho\_es-pi-ri-to san-to eu te ben-zo com as três pes-soas da san-tis-si-ma trin-da de\_ê\_o  
 pai é\_o fi-lho\_é\_o es-pi-ri-to san-to\_a com pa-nhan-do\_as cin-co cha-gas de nos-so se-nhor Je-sus Cris-to  
 tens que-bran-ti pe-gas-se no tieu co-meu no tieu be-beu no tieu dor-mir  
 ou no teu ser-vi-ço\_ou no teu ne-gó-cio na re-za car-re-ga nas tu-as mãos  
 nos pas-sos de tu-a vi-da pras on-das do mar teu mal se-rá le-va-do  
 em no-me de Je-sus.

Texto deste trecho da *benzedura*:

*Eu te benzo com as três pessoas da Santíssima Trindade*

*É o Pai, é Filho é o Espírito Santo*

*Acompanhando as cinco chagas de nosso Senhor Jesus Cristo*

*Tens quebrante, pegasse*

*No tieu comeu,*

*No tieu bebeu,*

*No tieu dormir*

*Ou no teu serviço,*

*Ou nos teus negócios*

*Nas rezas carrega nas tuas mãos, nos passos de tua vida<sup>97</sup>*

*Pras ondas do mar teu mal será levado*

<sup>97</sup> Segue-se um pequeno trecho que não consegui compreender.

*Em nome de Jesus.*

Conforme se verá mais adiante, essas características aqui evidenciadas também compõem a fala mané ou manezês. Ou seja, a fala do manezinho da ilha – “que se caracteriza por seu linguajar rápido, melodioso e muitas vezes incompreensível para ouvidos ‘estrangeiros’” (FANTIN, 2000, p. 155).

### 3.5.1 Gestual

Entre palavras versificadas, sonoras (isto é, com sonoridade peculiar das *benzeduras*), alguns gestos realizados pelas *benzedoras* durante o benzimento, também conferem dinamicidade às *benzeduras*, como uma espécie de regência (num sentido musical). O gesto em cruz e a costura do pano são alguns exemplos.

Sobre o gesto em cruz, Duarte (1986) sugere que este sinal “onde linhas de direções opostas se cruzam, estaria sugerindo ao mesmo tempo centralidade e marginalidade, composição e dissociação, e o elemento mais significativo que se pode extrair desse exemplo de cruzar é sua relação com uma medida ou equilíbrio. (DUARTE, 1986 *apud* QUINTANA, 1990, p.181).

Sob uma perspectiva musical desses gestos em cruz é possível atribuir-lhes um movimento de regência, que pode estabelecer um andamento e conferir expressividade às *benzeduras*. A *benzedora* traça no ar um gesto em cruz: uma reta da testa ao peito, do peito para o ombro esquerdo, deste até o direito, voltando para o ponto de partida. Muitas vezes, são feitas pausas nesse gestual, contrastando e intercalando momentos de silêncio e movimento (o silêncio constituindo também uma presença importante). Na execução do gesto em cruz é comum a manipulação de ramos de plantas ou crucifixo.

Imagem 7 - gestos em cruz realizados por Lurdinha



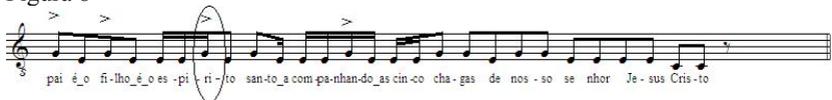
O movimento de coser realizado por algumas *benzedoras* na *benzedura* de *Mal Jeito*, por exemplo, também parece conferir esse movimento de regência nas *benzeduras*. Ao realizar este gesto, a *benzedora* vai consertando, isto é, costurando o que estava machucado, que estava com *mal jeito*.

Imagem 8 - Sueli cosendo. Gesto realizado na *benzedura* de *Mal Jeito*.



Embora não apresentando um padrão rítmico definido, há certa manutenção de um pulso, que mesmo não constantemente métrico, estabelece um andamento na recitação. O exemplo abaixo mostra a transcrição de um trecho da *benzedura* de *Quebrante* de Sueli, onde o pulso marcado por ela produz um deslocamento da sílaba tônica da palavra para outra sílaba na palavra “espírito”. Assim, a pronúncia da palavra espírito passa a ser espírito, com a acentuação forte deslocada para a sílaba “ri”. Na transcrição, as acentuações métricas marcadas por Sueli estão representadas pelo sinal “>”.

Figura 8



O acento efetuado por Sueli, nesse trecho, incide sempre sobre a nota Sol<sup>98</sup>.



A tessitura vocal da *benzedura* de *Quebrante* de Sueli ora analisada abrange o intervalo de Dó a Si, contudo, permanece uma maior utilização de poucas alturas - Mi, Fá e Sol, sendo a nota mais

<sup>98</sup>No que poderia ser chamado de segunda sessão da *benzedura* de *Mau Olhado*, Sueli passeia pelas notas Sib, Láb e Lá, que não aparecem na primeira seção. No final da *benzedura*, ela utiliza novamente a nota Dó, a nota mais grave.

aguda Si raramente utilizada. A nota mais grave Dó é utilizada nas conclusões de frases:

Figura 9

pai é o fi-lho é o es - pi - ri - to san-to a com pa-nhan-do as cin-co cha - gas de nos - so se nhor Je - sus Cris-to

em no - me de Je - sus.

Aspectos como afinação e a presença da terça menor chamam a atenção em algumas *benzeduras*, como é o caso representado no exemplo. Sueli entoia as notas bem afinadas, o que provavelmente não aconteça na fala ordinária, onde a imprecisão nas alturas é maior. O intervalo de terça menor aparecendo sistematicamente, talvez favoreça uma assimilação “cantada” dessa *benzedura*. Note-se também a presença de um arpejo perfeito maior envolvendo uma terça maior 3M (dó – mi) e uma terça menor 3m (mi – sol)<sup>99</sup>.

Figura 10

pai é fi-lho es - pi - ri - to san - to eu te ben - zo com as três pes-soas da san-tis - si - ma trin - da de é o

pai é o fi-lho é o es - pi - ri - to san-to a com pa-nhan-do as cin-co cha - gas de nos - so se nhor Je - sus Cris-to

Engendrando som, palavra e corpo<sup>100</sup>, as vocalidades das *benzedoras* da ilha do Desterro são aqui tomadas como uma dimensão potencializada da fala cotidiana e possuem características próprias. É o que chamo canto falado (ou fala cantada), uma ritmização da melodia distribuída em poucas alturas de valores curtos. Uma fala caracterizada por uma prosódia rápida e cantada, com um léxico peculiar e sonoro, geralmente regida pelo gestual das *benzedoras*<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> Conforme observação de Menezes Bastos.

<sup>100</sup> Analogamente aos estudos de Cunha e Assunção (2017).

<sup>101</sup> Sobre percepção sensorial do corpo, ver Vedana (2016). A autora apresenta pertinentes elaborações acerca do “fazer a feira” em contextos de mercados de

#### 4 A ESFERA DE VOCALIZAÇÕES DAS *BENZEDURAS*

Neste capítulo é apresentada a “esfera de vocalizações” das *benzeduras*, abordando-as enquanto gênero voco-sonoro, detendo-se nas suas relações com as formas vocais que as compõem e com pessoas envolvidas nesta prática. Por esfera de vocalizações entende-se, a partir de estudos sobre voz de Elizabeth Travassos (2008), uma abordagem mais abrangente da voz, englobando tanto a produção vocal dos sons quanto as agentes destas vocalizações. As *benzeduras*, enquanto gênero voco-sonoro, alimentam-se de diversas outras formas vocais em sua constituição. Para Reily (2014), os gêneros de vocalização executados num mesmo contexto ritual formam o que a autora define como “esfera de vocalizações”<sup>102</sup>.

A esfera de vocalizações das *benzeduras* aqui proposta inclui a abordagem de gêneros vocalizados encontrados na ilha em perspectiva com a prática da *benzedura*. Sob uma abordagem interdisciplinar da voz, buscamos apresentar como os gêneros vocalizados, assim como as manifestações e práticas orais (vocalizadas) abordadas nessa esfera, são marcados por características próprias, tendo seu conteúdo textual e qualidades vocais particularizados.

Durante o trabalho de campo, acompanhando a prática da *benzedura* e ouvindo as gravações feitas, pode-se perceber diversas formas vocais presentes nesta prática. Entre essas formas estão a fala cotidiana (fala mané / manezês / dialeto de Florianópolis), narrativas ilhoas, cantos de Ratoeira, cantos religiosos e populares, cantigas de Boi-de-Mamão. É bem possível a presença de outras tantas formas vocais compondo esta esfera. A abordagem aqui não se direciona ao

---

rua e feiras livres, onde aborda a técnica como forma de ressaltar “a dimensão prática, gestual e corporal que faz emergir o mercado”. A autora direciona sua escuta aos atos de fala, vozes, enunciações e acompanha gestos e ritmos engendrados por feirantes e fregueses – entre outros – que “fazem o mercado” a cada dia de feira”.

<sup>102</sup> Esta autora também propõe o termo “*voicescapes*”<sup>102</sup> (paisagens vocais), para tal designação, porém assume o uso da palavra esfera por esta lhe parecer mais adequada para tal fim, alertando que o termo paisagem poderia inferir conotações mais vagas e de cunho geográfico. Contudo, dadas as devidas ressalvas sinalizadas pela autora, neste estudo tanto o termo “*voicescapes*” quanto sua tradução para o português - paisagens vocais – serão utilizados como conceitos sinônimos de esfera de vocalizações no decorrer do texto.

esgotamento da mesma, tão pouco a trancafiá-la em enquadramentos analíticos herméticos. Ainda que se corra o risco de uma incompletude, a abordagem aqui feita dirige-se principalmente aquilo que foi percebido em campo<sup>103</sup>. Nesta seção será feita a descrição de cada uma dessas formas vocais abordando características próprias e as relações entre elas.

#### 4.1 A FALA COTIDIANA: A FALA *MANÉ* / MANESÊS

Fenômenos humanos (...) nada mais são do que concretizações de relações e comportamentos, materializações da vida social e mental. Isso se aplica à fala, que nada mais é que relações humanas transformadas em som...

Norbert Elias (O processo civilizador)

Uma das formas vocais que compõem a esfera de vocalizações das *benzeduras* é a fala ordinária ou cotidiana<sup>104</sup> - “aquela assumida natural e espontaneamente pelo falante na conversação ordinária” (TRAVASSOS, 2008, p. 112). Esta fala será aqui referenciada como “fala mané” ou “manesês” (SEVERO, 2004), e designa o dialeto de Florianópolis (PAGOTTO, 2001)<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Assume-se o risco de a pesquisadora não ter percebido possíveis presenças de outras formas de vocalização.

<sup>104</sup> Reily (2016), ao analisar a esfera de vocalizações das folia de reis mineiras, aponta a fala cotidiana de seus praticantes como constituinte dessa esfera: “há muitos espaços no decorrer de uma jornada para os participantes conversarem uns com os outros, assim como numa visitação os membros da família recebendo o grupo conversam entre si e com os foliões” (REILY, 2016, p. 43).

<sup>105</sup> A falta de estudos das peculiaridades “étnicas” das falas é apontada por Travassos (2008): “(...) ainda assim, persistia a carência de uma avaliação global que desse conta de traços compartilhados, do caráter “étnico” das qualidades vocais, decorrentes da estrutura fonética da língua e das tendências entoativas da fala. Há um timbre afroianque, um timbre afrobrasileiro, outro europeu” (TRAVASSOS, 2008, p. 108). Ainda que não seja objetivo deste trabalho, serão aqui apresentadas algumas dessas características da fala mané,

Há momentos de conversas entre a(o)s participantes durante as sessões de *benzeduras*. Estes momentos acontecem geralmente no início da sessão. Mesmo fazendo parte do evento da *benzedura*, essas conversas – articuladas na fala cotidiana – e a *benzedura* propriamente dita, apresentam vocalizações distintas. De modo geral, essa seção (conversa) da *benzedura* cessa quando a *benzedeira* passa a realizar efetivamente a *benzedura*, comumente realizando algum gesto e mudando a qualidade da vocalização. Com efeito, “a instauração do quadro performativo promove uma clara mudança na natureza das vocalizações; elas passam de um registro cotidiano para um registro expressivo, marcado pela inclusão de elementos estéticos perceptíveis” (REILY, 2014, p. 43)<sup>106</sup>. Lembrando a sinalização feita por Sueli: “*vou começar a benzer; to falando demais*”, pode-se inferir que há diferenças entre esses momentos. Ou seja, ela demarca contraste entre as vocalizações.

A fala *mané*, enquanto constituinte da esfera de vocalizações das *benzeduras* será aqui abordada, sobretudo, sob perspectiva sonora e performática. Contudo, antes de adentrar nas análises propostas, cabe uma breve contextualização sobre a categoria *mané* – designação dos *nativos* da ilha<sup>107</sup>.

Lacerda (2003, p. 87) fala da construção de uma identidade categórica, o açoriano descendente: o *manezinho*. Conforme ilustra o autor: “quem visita hoje a ilha de Santa Catarina ou mesmo o litoral do estado e perguntar a um nativo como ele se identifica e qual sua origem, encontrará respostas muito comuns como estas: - ‘eu sou manezinho’, ‘sou açoriano’”, entre outras manifestações de valorização da

conforme literatura da área, onde estas serão relacionadas às falas das *benzedeiras* da ilha.

<sup>106</sup> Analogamente à comparação estabelecida por Reily (2014, p. 43) entre a fala cotidiana e a fala dos bastiões ou toadas das folias de reis.

<sup>107</sup> Tal contextualização da categoria *mané* ancora-se na pesquisa de Lacerda (2003) – “O ATLÂNTICO AÇORIANO: uma antropologia dos contextos globais e locais da açorianidade”. Questões sobre a sociabilidade *mané* estão também embasadas nesta obra, assim como na de Franzoni (2012): “Teatralidade e sociabilidade no planejamento urbano na Ilha de Santa Catarina: um caminho entre o passado e o presente, a técnica e a política, a política e a festa”. Ambas as pesquisas são de grande envergadura em estudos na ilha do Desterro e têm orientação de Rafael José de Menezes Bastos.

açorianidade<sup>108</sup>. Contudo, ressalta também que esta aceitação e visibilidade da “cultura açoriana” nem sempre foi assim. Em Florianópolis, e também no restante do litoral catarinense, não havia até os anos 90, a identificação do povo enquanto descendentes de açorianos, sendo sua identificação restrita a meios universitários, intelectuais ou literários (LACERDA, 2003, p. 88). O autor reconstitui a partir de intensa pesquisa etnográfica e bibliográfica a transmutação da imagem dos descendentes de açorianos desde “praiano indolente” até “açoriano-descendente” e a consequente emergência de uma “cultura açoriana” em Santa Catarina (1940-1990).

A imagem do descendente de açoriano como “praiano indolente” é engendrada a partir da modernização sanitária da cidade de Florianópolis nos anos 20 do século XX, quando se verifica a generalização de um forte discurso higienista contra os modos de conduta da população (ARAÚJO, 1989; 1999; GERBER, 1998). Em paralelo, tal imagem era registrada nos discursos eclesiais, no contexto do processo de romanização da Igreja neste período, contra as resistências oferecidas pelo povo praticante do catolicismo popular de origem luso-brasileira (SERPA, 1997). Depois, em meados do século XX, esta imagem foi refutada, em nome da brasilidade, com a emergência de um discurso culturalista e assimilacionista, no bojo das frentes nacionalistas contra o chamado “perigo alemão” (FLORES, 1997). Recentemente, uma segunda onda modernizadora, nos anos 70 e 80, calcada no desenvolvimento do turismo, balnearização das localidades e na chegada de fluxos de novos moradores das grandes cidades brasileiras, colocou em evidência a necessidade de um esforço integrado para preservar a “cultura açoriana”. Entre intelectuais e lideranças

---

<sup>108</sup> Tais como as expressões “cultura açoriana”, “arquitetura açoriana”, “folclore açoriano” estampadas em jornais; a realização de festas em Florianópolis como a Fenaostra – Festa Nacional da Ostra e da Cultura Açoriana (uma equivalente as festas nacionais que ocorrem no Estado, as famosas “Oktoberfests”) (LACERDA, 2003, p. 87).

açorianistas locais, tornava-se urgente a necessidade de “resgatar” as “tradições” e as origens culturais das populações litorâneas, antes que elas desaparecessem (LACERDA, 2003, p. 84)<sup>109</sup>.

É a partir dos anos 90 que começa a surgir em Santa Catarina um movimento organizado e em parceria com órgãos governamentais do Arquipélago dos Açores. Tal movimento consolida, então, a imagem do “açoriano-descendente”. O empenho de ativistas açorianistas que se organizaram para recuperar “o ‘orgulho’ de suas tradições e a autoestima das comunidades, através de uma série de mecanismos característicos de uma verdadeira política regional de identidade”, na luta por uma identidade categórica, mobilizou, então, maior visibilidade e aceitação à imagem do açoriano-descendente, num contexto de “intensas disputas simbólicas entre as etnias formadoras do Estado” (LACERDA, 2003, p. 14).

Foi então, por meio da construção de uma “‘identidade categórica’ (BOURDIEU, 1989, p. 142; BARRETO FILHO, 1999: 92), erigindo uma série de mecanismos simbólicos, [que] estes *entrepreneurs* da cultura conquistaram espaço e aceitação para a ideia de uma ‘cultura açoriana’ regional” (LACERDA, 2003, p. 231, grifo meu).

Os mecanismos que impulsionam a valorização das origens açorianas no litoral catarinense, numa perspectiva mais popular se dão no contexto dos anos 1990, situação em que os processos de modernização, expansão urbana, turismo e aumento de fluxos migratórios para o litoral, juntamente com a maior visibilidade dos modos de vida mais antigos das pequenas localidades praianas, colocaram em pauta os riscos da não perpetuação dos modos de vida locais. Tais mecanismos que instauraram a forma imaginada de uma comunidade etnicamente diferenciada dos descendentes de açorianos em Santa Catarina, conforme evidencia o autor, são: (i) um “mito fundador”, que narra a saga atlântica dos primeiros emigrantes entre 1748 e 1756; (ii) a demarcação de uma fronteira no mapa multiétnico do estado de Santa Catarina; (iii) a produção de eventos evocativos, que passam a fomentar a valorização da cultura açoriana; (iv) um repertório

---

<sup>109</sup> Lacerda (2003, p. 87) alerta que “a ideia de ‘resgatar’ as ‘tradições’ é uma concepção nativa corrente entre as lideranças açorianistas, bem como nos cenários da mídia e dos eventos oficiais locais”.

de tradições culturais (como o ciclo do Divino, Boi-de-Mamão, Farra do Boi, danças de roda (Ratoeira), Pão por Deus, Terno de Reis, Renda de Bilro, mitos e lendas; (v) uma reprodução positiva na figura do “manezinho” e (vi) as viagens e “peregrinações” pelo litoral do estado de Santa Catarina e pelo arquipélago dos Açores.

A açorianidade que antes estaria circunscrita como um discurso dado nos meios intelectuais passou a operar num circuito transnacional, “legitimando-se na existência de um repertório cultural comum cuja origem remonta aos Açores”.

Tendo operado como o grande emblema ideológico deste conjunto muito diverso de organizações e iniciativas, a açorianidade que – na origem – se definia como um discurso circunscrito aos meios mais intelectualizados do arquipélago, transformou-se numa ideia com circulação transnacional significativa. Na prática, o discurso da açorianidade traduz-se num processo contínuo de apropriação, difusão e circulação de símbolos, ideias e emblemas capazes de fazer operar centenas de organizações em torno de uma “comunidade de sentimentos”(APPADURAI, 1996, p. 8; ALMEIDA, 2001p. 162) que tem os Açores como raiz e centro simbólico e suas terminações localizadas nas expressões populares locais, quer das ilhas, quer das comunidades da diáspora. Estas expressões culturais são os objetos típicos de sua demonstração, como as festas do Espírito Santo, touradas, danças camponesas, língua e falares, música folclórica, poesia popular, traços arquitetônicos etc. Assim, açorianidade vai legitimar-se na existência de um repertório cultural comum cuja origem remonta aos Açores. Este repertório, uma vez consignado seu selo de origem, será assumido como signo de pertencimento intercomunitário e aceito como algo que pode manifestar-se onde quer que hajam comunidades que reivindiquem esta originalidade e demandam apoios para a continuidade de suas iniciativas e tradições” (LACERDA, 2003, p. 60).

Em sua etnografia, Lacerda aborda práticas e representações referentes aos modos locais de construção da sociabilidade entre os nativos da Ilha de Santa Catarina. Para o autor, as populações descendentes de açorianos, as quais ele denomina de açoriano-brasileiros ou açoriano-descendentes (que são também conhecidas como ‘catarinas’, ‘ilhéus’, ou ‘manezinhos’), “teriam seu estilo de vida e também sua forma de continuidade, ancorados no plano destas formas elementares de interação” (LACERDA, 2003, p. 12).

Sobre a sociabilidade ilhêa, Lacerda (2003) - ao abordá-la a partir (i) dos espaços sociais locais (freguesia, vizinhança, festas, ensaios da banda, novenas), (ii) dos tempos e eventos rituais significativos (festas do Divino, pesca da tainha, eleições), (iii) das agressões performáticas (jocosidade verbal, rivalidade entre grupos), (iv) dos mecanismos de troca e quitação de dádivas/dívidas (votos, favores, ajudas), (v) das relações clientelistas e do significado das promessas, e, finalmente, (vi) das próprias falas nativas sobre o outro, seja o camarada, o político, o morador de fora ou o próprio santo - evidencia que esta “remete-nos a certas formas básicas e recorrentes de interação social, todas embebidas umas nas outras”. O autor pontua ainda que estas formas básicas “traduzem relações explícitas de jocosidade, rivalidade, cooperação, hierarquia e troca de dádivas e dívidas”. A sociabilidade do ilhéu, conforme o autor, pode, então, ser traduzida pela “lógica da reciprocidade e da obrigação de dar, receber e retribuir”. É no sentido do dom que se constitui a sociabilidade ilhêa, referencia o autor.

Neste sentido, as formas locais de interação [...] constituem registros diversos de sociabilidade no sentido do dom. Assim, a jocosidade do ilhéu pode vista como dom agonístico das palavras e dos gestos, enquanto que a rivalidade admitiria a relação performática entre os “bons inimigos”. Os esquemas de mutualidade e cooperação implicados nas chamadas “sociedades” nativas, registrariam formas de dádiva-partilha em que a dívida aproxima-se do débito, seja com a festa, com o santo, ou mesmo com o vizinho. Ao mesmo tempo, as relações clientelistas – que traduzem a horizontalidade dos favores e a verticalidade das graças – poderiam visualizar o dom hierárquico, dom cuja dívida é

estruturalmente desigual, como fica patente no batismo católico, em que o afilhado torna-se um devedor eterno do seu padrinho por este ter-lhe propiciado ritualmente o dom da vida” (LACERDA, 2003:, p. 224, grifo meu).

Franzoni (2012) em sua pesquisa realizada na região do Campeche em Florianópolis também referencia a sociabilidade do ilhéu sob a lógica da dádiva, corroborando Lacerda (2003). A autora alerta, contudo, que estas práticas têm diminuído consideravelmente e “transformado-se com o lugar e seus moradores” (FRANZONI, 2012, p. 70).

Feito este pequeno parênteses sobre a categoria *mané*, segue-se a abordagem sobre a fala *mané* ou manesês ou dialeto de Florianópolis.

Nas *benzeduras*, conforme dito anteriormente, há momentos de conversação. É bastante comum as *benzedeiras*, no evento da *benzedura*, conversarem com a pessoa a ser benzida - de maneira, digamos, mais informal - antes de começar a proferir a *benzedura* propriamente dita. Na maioria das vezes, são nesses momentos em que se faz o diagnóstico<sup>110</sup> da doença pela *benzedeira* (quando é o caso) ou que se pede para benzer especificamente para alguma doença, que são feitos os pedidos, desejos, anseios, ou que são expostos os problemas e infortúnios que estão a afligir a pessoa. Como será visto mais adiante, são nesses momentos em que surgem muitos dos temas que irão compor as *benzeduras*, especialmente nas *benzeduras* de *Quebrante* e *Mau Olhado* (que são *benzeduras* feitas por *benzedeiras* poderosas<sup>111</sup>, onde

---

<sup>110</sup> Vale ressaltar que não são apenas os relatos do(a)s pacientes que fundamentam o diagnóstico (assunto abordado mais adiante). Presenciei *benzedeiras* “descobrimo” (sérios) problemas sem que estes fossem mencionados. Um exemplo disso aconteceu em uma das visitas a Sueli da Barra: foi comigo uma amiga que estava em conflito com sua mãe, mas não chegou a comentar isso com a *benzedeira*. Sueli, julgou importante conversarem sobre a mãe de minha amiga - ainda que isso não lhe fosse contado. Não incluiu esses fatores na *benzedura* (ao menos em palavras), mas a *benzedeira* conversou com a moça sobre tais conflitos, conversa essa que também faz parte do evento da *benzedura*. Presenciei inúmeras situações como esta.

<sup>111</sup> Como já exposto no capítulo I, “poderosa” é uma categoria nativa, que qualifica *benzedeiras* quanto sua especialidade e poder. Este termo é também por mim utilizado no texto.

cada uma tem sua *benzedura* personalizada<sup>112</sup>). Tia Ilda, quando está disposta, costuma travar uma longa conversa com quem a procura. Faz perguntas para saber se a pessoa está bem, se está feliz, se é casada, entre outros questionamentos. E, se o momento for propício, conta histórias da ilha e de sua vida. Em muitas das visitas que fiz a Sueli, presenciei conversas entre ela e as pessoas a serem benzidas, especialmente com mães e pais que levavam seus filha(o)s para benzer. Lurdinha, nestes momentos recolhe os assuntos que serão usados em algumas das seções<sup>113</sup> de suas *benzeduras*. Em uma das visitas a Lurdinha, enquanto acompanhava a realização das *benzeduras*, presenciei uma conversa entre ela e uma moça que queixava-se de problemas no trabalho. Lurdinha, então, faz alusão ao trabalho da moça em vários momentos da *benzedura*, como mostram alguns trechos selecionados aqui<sup>114</sup>:

*Dai tuas bença, tuas graça e a tua luz sobre ela, sobre o trabalho, senhor Jesus, pela tua divina misericórdia [...].*

*Que ela consiga, senhor Jesus, cada vez mais, senhor, um grau mais alto, senhor Jesus, no seu trabalho [...].*

O “manês”, segundo Severo (2000) é a forma como é chamada popularmente a fala do(a) nativo(a) da ilha - manezinho(a) - de Santa Catarina, um dialeto característico da ilha. Esta fala carrega características distintivas do linguajar mané, que são facilmente percebidas (e/ou estranhadas) por ouvidos estrangeiros, conforme sinaliza Lacerda (2003). O autor argumenta que esta fala “caracteriza-se linguisticamente por linguajar com uma prosódia acelerada e cantada, e carregado de um léxico próprio” (LACERDA, 2003, p. 17). Fantin (2000, p. 155) refere-se ao linguajar do nativo da ilha de Santa Catarina como um “linguajar rápido, melodioso e muitas vezes incompreensível para ouvidos ‘estrangeiros’”. Esta fala mané é a fala cotidiana das *benzedoras* interlocutoras desta pesquisa.

O caso específico de Florianópolis, conforme argumenta Pagotto (2001, p. 15) representa uma situação clássica da sociolinguística: “de que maneira reagem as manifestações linguísticas no nível da fala, diante da imensa gama de variáveis que compõem a

---

<sup>112</sup> Maluf (1993) ressalta que alguns saberes são exclusivos de certas *benzedoras*, que as particularizam quanto ao poder e especialização.

<sup>113</sup> Ver item sobre construção das *benzeduras*, no próximo capítulo.

<sup>114</sup> O texto completo dessa *benzedura* encontra-se nos anexos.

sociedade em Florianópolis?”<sup>115</sup>. O autor lista uma gama de processos “encontradiços na fala da Ilha de Santa Catarina – muitos deles em variação – que, inclusive remetem a processos de alguns dialetos do Brasil” (PAGOTTO, 2001, p. 13-14)<sup>116</sup>:

- Emprego da segunda pessoa do singular com respectiva flexão verbal – neste caso tanto com o sujeito presente quanto ausente. Exemplos: “Tu vais pescar?” e “Vais pescar?”;
- Alto uso de reflexivos de terceira pessoa<sup>117</sup>;
- Ausência de clítico<sup>118</sup> acusativo de terceira pessoa – o/a;
- O ritmo do dialeto local é muito diferente de outros pontos do Brasil e ainda não foi estudado. Dificulta enormemente a compreensão de quem não está acostumado (guardadas as proporções, é a mesma sensação que um falante brasileiro experimenta quando ouve o português de Portugal coloquial);
- Também a entoação tem uma curva muito característica, de que não tenho [o autor] notícia de semelhança em outros pontos do Brasil. O registro é

---

<sup>115</sup> O autor, em sua tese, argumenta que há um profundo debate em torno da identidade da cidade decorrente, principalmente, do processo de urbanização.

<sup>116</sup> Uma transcrição fonética, para representar a fala tal qual ela é produzida, se utiliza de um sistema de símbolos (como o Alfabeto Fonético Internacional – AFI ou IPA). Numa transcrição fonética, aspectos como os sons da fala, pronúncia e acentos podem ser representados, entre outros. Usando o AFI ou IPA, os sons transcritos são apresentados entre colchetes []; o símbolo (ˈ) marca a sílaba tônica da palavra. Consoantes (oclusivas – fricativizadas e nasais; fricativas; e líquidas – laterais e vibrantes), Vogais (orais e nasais) e Glides ou Semivogais (orais e nasais) possuem nomenclaturas referentes neste alfabeto. Fonte do Alfabeto Fonético Internacional (IPA): Doulos SIL, disponível em [http://www.fon.hum.uva.nl/praat/download\\_win.html](http://www.fon.hum.uva.nl/praat/download_win.html).

O autor usa as notações [t], [ts] [tʃ] , para cada uma das variantes: a não africada, representada por [t]; a africada não palatal, pelo [ts] e a africada palatal, pelo [tʃ]. Esta notação representa tanto as variantes surdas quanto as sonoras. As barras / / indicam a representação fonológica, referente aos fonemas.

<sup>117</sup> Terceira pessoa do singular / plural ela, ele; elas, eles: si, consigo.

<sup>118</sup> 1. palavra que depende fonologicamente de outra, comportando-se como se fosse uma de suas sílabas. 2. o pronome átono. (DICIONÁRIO AURÉLIO).

normalmente bastante agudo, numa curva ascendente no final da frase.

- A frictiva /s/ em coda se realiza predominantemente palatizada, como apontou Brescancini (1996), havendo assimilação do glide<sup>119</sup> em ditongos de palavras como “dois”, “seis”, que se pronunciam [do<sub>f</sub>] [se<sub>f</sub>];
- O sistema vocálico parece ser mais posteriorizado. Isso é mais perceptível na realização da vogal /a/, quando acentuada. Faveri e Pagotto (2000) constataram uma grande semelhança entre a vogal /a/ de Florianópolis e aquela do português de Portugal;
- A consoante /r/ se realiza predominantemente como velar<sup>120</sup> ou faringal. É encontrada, porém, a realização vibrante alveolar em falantes mais distanciados das zonas urbanas, como apontou Brenner (1997);
- É encontrada, embora não se possa determinar a extensão ou o funcionamento sociolinguístico, a palatização de /r/, em contexto pós-ditongo, como em oito e muito, conforme assinala Furlan (1989). Hoje em dia, o processo parece restrito a certos itens lexicais (PAGOTTO, 2001, p. 13-14)<sup>121</sup>.

Em sua tese, Pagotto (2001) observa a realização das oclusivas alveolares diante da vogal [i]. Furlan (1989) registra que no dialeto de origem açoriana em Florianópolis, a realização dessas consoantes é não africada<sup>122</sup>. Vieira (1997) distingue duas áreas no estado de Santa Catarina quanto à realização da oclusiva dental, via resultados do Alers (Atlas Linguístico e Etnográfico da Região Sul). Pagotto (2001) conclui que (i) na região de Lages (Planalto), a realização é palato-alveolar

---

<sup>119</sup> 1. Som de transição produzido enquanto os órgãos do trato vocal preparam a articulação do som seguinte; 2. Semivogal. (DICIONÁRIO AURÉLIO, grifo meu).

<sup>120</sup> 1. Relativo ao véu palatino ou palato mole (q. v.), ou aos sons que nele se formam. 2. Diz-se do som produzido nas regiões velar, uvular, faríngea ou laríngea; posterior. (DICIONÁRIO AURÉLIO).

<sup>121</sup> Exemplos dessas características encontradas nas *benzeduras* constituem temas de trabalhos futuros sobre as *benzeduras* na ilha do Desterro.

<sup>122</sup> Consoante que combina em sua pronúncia, o som de uma oclusiva (/t/ e /d/) com uma fricativa (/s/ ou /z/). No caso, ela não tem essa combinação.

africada, sendo herança da colonização paulista, a partir do século XVIII e (ii) no litoral, de colonização açoriana, a realização é não dental. Em (iii) Florianópolis, o autor informa que são encontradas a variante dental e a variante palato-alveolar, além de ocorrências de outras variantes, como a africada alveolar [tʰ] [dʒ]<sup>123</sup>. Usando exemplos como as palavras ‘tímido’ e ‘pente’<sup>124</sup>, o autor ilustra as variantes mais comuns das oclusivas alveolares, onde as realizações das consoantes /t/ e /d/ tanto podem ser:

- uma oclusiva dental/alveolar: [t] ou [d], como em [‘tímido];
- uma oclusiva dental/alveolar com efeito de aspiração: [‘thimido];
- uma africada alveolar – [tʰ], [dʒ]: [‘tsimido];
- uma africada palato-alveolar – [tʃ], [dʒ]: [‘tʃimido]

Ressalta-se que há ainda a ocorrência de africadas que soam “intermediárias” entre a africada palato-alveolar e a africada alveolar. Pagotto evidencia que a variante africada alveolar se destaca no funcionamento sociolinguístico da comunidade, em Florianópolis, ainda que seja, para ele, indefinível o seu estatuto. Contudo, destaca que essa variante é percebida pelos falantes e que, muitas vezes, geram “situações de ruído na comunicação” (PAGOTTO, 2001, p. 15). Para exemplificar esta situação, segue um exemplo citado pelo autor em sua tese, onde ele próprio presenciou uma situação deste tipo. Conta o autor que uma professora recebeu um telefonema do Departamento de Pessoal onde foi instruída para ir até lá e procurar pela **Betsi**. Assim a professora repetiu o nome para Emílio que após presenciou a conversa na portaria do local indicado:

- Eu preciso falar com a Betsi.
- Aqui não trabalha ninguém com esse nome.
- Mas eu falei com ela há pouco. Ela me disse pra procurar pela

Betsi.

O funcionário pensa um pouco. Resolve a questão:

- Aqui tem uma Betfi. Não seria ela?
- Era.

<sup>123</sup> Notações que representam as variantes africadas [ts], [dz].

<sup>124</sup> Aqui são apresentados apenas os exemplos com a palavra tímido.

Eu mesma pude presenciar situações envolvendo conflitos acerca dessa variante. Pelo fato de meu nome - ‘Leticia’ - conter uma oclusiva alveolar diante da vogal [i], em inúmeras situações minha pronúncia foi “flagrada”, denunciando “minha condição de *haole*<sup>125</sup>” (Dias, 2009, p. 46).

Durante a pesquisa de campo observei que muitas *benzedadeiras* pronunciam “*benzidura*” no lugar de *benzeduras*. Ou seja, trocam a vogal “e” pela vogal “i”. Ainda que esta particularidade não seja aqui analisada, vale destacar que esta pronúncia (“*benzidura*”) parece produzir uma sonoridade específica (como se conferisse um ritmo diferente à palavra, tornando a pronúncia mais rápida apenas pela troca da vogal). Ainda que sutil, esta troca pareceu-me produzir uma diferença marcante em termos de sonoridade, tanto que, ao longo deste texto, por muitas vezes me vi tentada a escrever “*benziduras*”, visto esta sonoridade ter ficado fortemente marcada na lembrança.

Camozzato (2015) em sua pesquisa junto a rendeiras em Florianópolis aborda a relação da fala das rendeiras com o dialeto da ilha. Destaca traços fonéticos que são, segundo a autora, marcadamente associados à identidade florianopolitana<sup>126</sup>. Entre eles a autora lista a velocidade da fala, a prosódia aguda e com uma curva ascendente no final da frase, a pronúncia palatalizada da consoante fricativa alveolar em coda silábica (como em fe[ʃ]ta e me[ʒ]mo) e a realização de oclusivas alveolares diante de /i/ (como em tia, dia - e tímido, nos exemplos citados por Pagotto).

A pesquisa de Camozzato (2015) junto a rendeiras da ilha é aqui especialmente importante, visto o fato de que a maioria das

---

<sup>125</sup> *Haole*: expressão (que vem dos havaianos) usada por nativos da ilha para designar “estrangeiro”, “de fora”.

<sup>126</sup> Ainda que sob perspectiva distinta, Pagotto (2001) também aborda a questão identitária em Florianópolis em relação à fala. O autor se remete a um “drama identitário” vivido em Florianópolis, e sugere que a existência da variante africada alveolar seja “um sintoma da crise de identidade instaurada”. Observa ainda que os falantes “não só titubeiam entre a variante não africada e a variante palatalizada, como terminam por fazer existir – e subsistir – uma forma que, sem ter estatuto claro, ou justamente por não tê-lo, acaba expressando o drama da identidade” e argumenta que “talvez seja esse o estatuto sociolinguístico da africada alveolar: o sintoma do drama da identidade” (PAGOTTO, 2001, p. 304).

*benzedei*ras – interlocutoras deste trabalho – são ou foram rendeiras e são também em maioria, *manezinhas da ilha* como as rendeiras, interlocutoras de Camozzato. Desse modo, algumas considerações da autora a respeito das rendeiras, podem ser estendidas às *benzedei*ras, como as que seguem no trecho destacado a seguir, em relação à fala das rendeiras.

Sendo massivamente nativas da Ilha do Desterro, em suas interações linguísticas avaliadas do ponto de vista da sociolinguística, as rendeiras apresentam em sua fala os traços linguísticos característicos das variantes constitutivas do falar ilhéu. Ainda que, na presente investigação, nossa intenção não seja rastrear tais traços, cabe citar a demarcação da identidade nativa de Florianópolis à luz desse aspecto (CAMOZZATO, 2015, p. 12, grifo meu).

Sendo assim, poderíamos aqui substituir a palavra “rendeiras”, sublinhada no trecho, por “*benzedei*ras”. Ou seja, pode-se dizer que as *benzedei*ras são “massivamente nativas da Ilha do Desterro”, e que “em suas interações linguísticas avaliadas do ponto de vista da sociolinguística”, as *benzedei*ras “apresentam em sua fala os traços linguísticos característicos das variantes constitutivas do falar ilhéu”, analogamente ao que diz Camozzato (2015) sobre rendeiras<sup>127</sup>. Nas palavras da autora: “as marcas orais do falar manezinho costumam ser determinantes na caracterização de um nativo: a peculiaridade da prosódia e a articulação de alguns fonemas específicos” (CAMOZZATO: 2015, p. 12).

---

<sup>127</sup> Lembrando o alerta feito pela autora, citando Severo e Nunes (2012): “reitera-se, por fim, que os traços linguísticos aqui apresentados não carregam isoladamente a mesma força identitária, sendo que, apenas quando tomados coletivamente, produzem com maior efetividade a identificação do manezinho” (SEVERO e NUNES, 2012, s.n. apud CAMOZZATO, 2015, p. 12).

#### 4.1.2 A fala mané e a *benzeduras*<sup>128</sup>

Muitas das características da fala *mané* descritas pelas autoras e autores<sup>129</sup> citados, podem ser facilmente encontradas nas *benzeduras*, assim como certas distinções – que justamente demarcam o registro expressivo das *benzeduras*, a sua poética. A seguir são apresentadas considerações acerca das *benzeduras* em relação a fala *mané*.

O ritmo característico do dialeto de Florianópolis, que é bem diferente de outros pontos do Brasil e que dificulta muito a compreensão de quem não está habituado, conforme sinaliza Pagotto (2001), é também característico das *benzeduras*, assim como a velocidade da fala – ainda que esta possa ser um pouco mais lenta nas *benzeduras* em alguns casos.

“O que é que eu coso?” Essa expressão é parte da *benzedura* de *Mal Jeito* de dona Santinha, *benzedeira* da Lagoa. Foi a primeira *benzedura* que conheci e tive grande dificuldade de entender o que ela, a *benzedeira*, pronunciava: “O que é que coso?”. Mais difícil ainda foi entender o restante dessa *benzedura* (que, em sua forma tipo “pergunta-resposta”, seria a parte que deveria ser dita pela pessoa benzida). Dona Santinha me dizia, então, o restante da *benzedura*: *carne quebrada, nervo torto, osso magoado*. Tive imensa dificuldade para entender e pedi muitas vezes que ela repetisse. Mas mesmo assim estava difícil entender, pois era muito rápida a sua fala. Somente após passados alguns minutos (e muitas repetições) que me dei conta de que eu precisava que ela falasse um pouco mais lento para facilitar minha compreensão<sup>130</sup>. Mas o desafio aumentou quando ela explicou que esta fala deveria ser repetida nove vezes durante o benzimento. Ou seja,

---

<sup>128</sup> Não abordo aqui a relação entre *benzeduras* realizadas em outras regiões do país com suas falas locais. O que se pretende mostrar é a proximidade das *benzeduras* realizadas na ilha com o chamado “manezês”, que designa o dialeto local de Florianópolis.

<sup>129</sup> Severo (2004), Lacerda (2003), Camozzato (2015), Pagotto (2001), Furlan (1989), Vieira (1997), Fantin (2000).

<sup>130</sup> O que passou a ser até engraçado: duas ou três repetições em forma mais lenta seriam muito mais eficazes para minha compreensão do que estava sendo dito do que quase dez repetições numa velocidade de fala muito rápida.

repetir essas palavras na velocidade da fala da *benzedeira*, foi praticamente impossível para mim, naquele momento<sup>131</sup>.

*Benzedura de Mal Jeito* de dona Santinha:

Pergunta (*benzedeira*): *o que é que eu coso?*

Resposta (paciente<sup>132</sup>): *carne quebrada, nervo torto, osso magoado.*

(Repetir nove vezes este diálogo).

Em manesês é bastante comum o uso do termo “tieu” (=teu). Na *benzedura* de *Mau Olhado*, de Sueli da Barra, esse uso pode ser constatado:

*Eu te benzo com as três pessoas da Santíssima Trindade*

*É o Pai, é Filho é o Espírito Santo*

*Acompanhando as cinco chagas de nosso Senhor Jesus Cristo.*

*Tens quebrante, pegasse*

*No **tieu** comeu, no **tieu** beber, no **tieu** dormir.*

Nesta mesma *benzedura* também pode ser observado o emprego da segunda pessoa do singular com respectiva flexão verbal – tanto com o sujeito presente quanto ausente, conforme evidenciado por Pagotto (2001): “*tens quebrante, pegasse*”.

Curioso observar que, se no manezês, a fala apresenta caracteristicamente uma curva ascendente no final da frase (PAGOTTO, 2001; CAMOZZATO, 2015), já as *benzeduras* costumam apresentar uma direção descendente nas terminações de frases<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> A mim parecia até uma espécie de trava-línguas (expressões de difícil pronúncia), remetendo-me às atividades desenvolvidas em aulas de música para o ensino fundamental na rede pública de Florianópolis.

<sup>132</sup> Paciente não é um termo utilizado no contexto nativo. Contudo, não encontrei categoria nativa para designar a pessoa benzida. Então, o termo paciente poderá aparecer no texto como tal referência.

<sup>133</sup> Vide exemplos transcritos no capítulo sobre vocalidades.

Figura 11

em no - me de Je - sus.

pai é\_o fi-lho é\_o es - pi - ri - to san-to\_a com pa-nhan-do\_as cin-co cha - gas de nos - so se nhor Je - sus Cris-to

Como síntese deste item, podemos elencar algumas considerações sobre a relação fala *mané* e *benzeduras*: (i) o compartilhamento de características da fala (vide características do dialeto de Florianópolis apontadas pelas autoras e autores aqui citados); (ii) a fala *mané* participa também do evento da *benzedura* enquanto conversação que ocorre na seção inicial de algumas *benzeduras* (onde a fala *mané* tem evidência, visto ser a fala cotidiana das *benzedoras* da ilha); (iii) as *benzeduras* possuem um registro expressivo potencializado da fala cotidiana (*mané*), com sua poética própria, que assinala uma diferenciação entre as falas (as *benzedoras* utilizam nas *benzeduras* uma vocalização distinta daquela cotidiana, conforme evidenciado no capítulo II sobre vocalidades<sup>134</sup>.)

#### 4.2 RATOEIRA<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Conforme elaborações expostas no capítulo II, mesmo sendo as *benzeduras* (retro)alimentadas com a voz modal, cotidiana, há certa organização que as diferencia. É o que chamo de fala cantada: uma “ritmização melódica” da fala, distribuída em poucas alturas de valores curtos.

<sup>135</sup> Uma pequena nota introdutória: lá por volta de 2007-8, período em que fui bolsista de iniciação científica na faculdade de Música / UDESC, sob a orientação da Mig (professora Maria Ignez Cruz Mello) na área da etnomusicologia, participei de pesquisas sobre grupos musicais femininos em Florianópolis. Um dos grupos pesquisados foi o Grupo de Convivência do Ribeirão da Ilha, que pratica a Ratoeira entre outras atividades. No decorrer da pesquisa, a professora Mig me lançou uma questão a ser averiguada acerca de possíveis relações entre Ratoeira e *benzedura*. À época, eu não conhecia a prática da *benzedura* na ilha. Cheguei a abordar o tema durante a pesquisa com as senhoras do Ribeirão, mas acabei por derivar os estudos para outros rumos, e essa questão ficou “adormecida”. Ainda que se pudesse averiguar *n* relações entre a Ratoeira e a *benzedura* na Ilha do Desterro, uma delas emergiu durante a realização dos estudos no doutorado, vindo a ser justamente aquela que

Sendo cantada e dançada, a Ratoeira é uma brincadeira de roda na qual os participantes entoam versos improvisados, intercalados por uma espécie de refrão onde todos cantam (DIAS e MELLO, 2007)<sup>136</sup>. É uma manifestação musical do litoral catarinense, vinculada à presença açoriano-brasileira e se configurou de forma específica em Florianópolis. Moreira da Silva (2005, p. 01) expõe que a Ratoeira pode ser descrita como uma dança ou brincadeira de roda e a música tem ali um importante papel. Camozzato (2015, p. 12) relata a Ratoeira como uma “cantiga de roda caracterizada por quadrinhas que aludem a elementos ambientais (especialmente a plantas, flores, fenômenos climáticos, animais etc.) e versam sobre casos amorosos e jocosos. Segundo Moreira da Silva (2011), a Ratoeira apresenta elementos poéticos-músicas peculiares que perpassam jocosidade e relações amorosas, assim como o universo fantástico ilhéu. Ainda nas palavras do autor: “acredito que este clima de brincadeira um tanto ‘inocente’, misturado com o ‘bruxólico’, com a jocosidade e a malícia, bem como a poética musical, é o cenário básico da Ratoeira” (MOREIRA da SILVA, 2005, p. 38). Sobre cantigas de Ratoeira, Severo (2015: 84) expõe que “trata-se de uma dança em que as mulheres cantavam uma cantiga com temas voltados para o universo amoroso e de encantamento dos rapazes”. Camozzato (2015, p. 12) citando Silva (2011) alega que é possível caracterizar a Ratoeira como uma dança ou brincadeira que outrora estava presente no universo infantil e que “veio a integrar o conjunto de manifestações culturais tradicionais e folclóricas de Florianópolis”. A partir das pesquisas de Moreira da Silva (2005), Dias (2007) e Camozzato (2015) observa-se que a Ratoeira passou a predominar nas faixas etárias entre 60 e 90 anos, aproximadamente, sendo realizada em apresentações de cunho folclórico, principalmente por mulheres. Mas a Ratoeira é ainda cantada em outros contextos afora tais apresentações, como por exemplo, pelas rendeiras da ilha, como mostra a pesquisa de Camozzato (2015)<sup>137</sup>.

A Ratoeira está incluída na esfera de vocalizações das *benzeduras*, especialmente pelo viés da voz. Ou seja, nestas duas

---

representa o viés proposto para esta pesquisa: a constituição da esfera de vocalizações das *benzeduras*. Mais um legado da Mig.

<sup>136</sup> Moreira da Silva (2007) descreve também outras formas em que a Ratoeira aparece na ilha. Estas serão citadas logo adiante no texto.

<sup>137</sup> A relação entre rendeiras e cantigas de ratoeira abordadas na pesquisa de Camozzato (2015) será evidenciada logo a seguir.

práticas (ratoeira e *benzedura*), podemos realçar a voz como importante pilar em sua constituição. Ademais, ratoeira e *benzedura* se traduzem em práticas eminentemente femininas que são realizadas na ilha do Desterro. Demais aspectos e elementos presentes nestas práticas, que são aqui abordados, referem-se: (i) ao aspecto bruxólico, (ii) à presença de ervas e animais, (iii) à dialogicidade dessas práticas, (iv) às vocalidades, (vii) aos movimentos (ratoeira-roda / *benzeduras*-gesto em cruz), (viii) ao dialeto de Florianópolis, (xix) ao campo poético-musical e (x) à função mágica.

A Ratoeira se traduz numa prática eminentemente feminina (Dias e Mello, 2007; Moreira da Silva, 2007, 2011). Camozzato (2015, p. 65), ao abordar a prática da Ratoeira em Florianópolis, alerta que essa prática<sup>138</sup>, ainda que seja constitutiva “da representação de uma certa ‘feminilidade’ de Florianópolis, é necessário atentar, especialmente no contexto atual, as relações entre gênero e etariedade e gênero e tradição”. Portanto, o gênero não deve ser refletido isoladamente, enfatiza a autora – premissa também compartilhada nesta pesquisa.

Moreira da Silva (2011: 35) alega que “o que se constata facilmente no universo da ratoeira é o fato de ser praticada quase exclusivamente por mulheres”. Considera que não seja mera coincidência o fato de não ter encontrado homens cantores de Ratoeira (durante sua pesquisa de campo) e argumenta que possa haver “um espaço de transgressão na hierarquia de poder entre homens e mulheres”<sup>139</sup>. Aponta que essa relação de poder expressa na música já

---

<sup>138</sup> A autora se refere também à feitura da renda de bilro.

<sup>139</sup> Sobre a temática das relações de gênero no campo musical, autoras como Susan McClary (1991), Krammer (1990), Citron (1993) evidenciam a reprodução do modelo da masculinidade no código musical. Mello (2006), ao analisar o caso brasileiro, corrobora essas discussões: “na música ocidental desenvolveu-se todo um conjunto de pressupostos teóricos, explicitados através de convenções e construções retóricas repletas de metáforas sexuais, ligadas às questões de gênero, que estão na base de um paradigma narrativo poderoso no desenvolvimento da música tonal” (MELLO, 2006: 70). As representações de gênero no código musical, assim como as representações da subjetividade feminina na música frente a essa reprodução majoritariamente masculina também são objetos de análise de pesquisas – como em McClary, 1991; Walterman, 1993; Citron, 1993 e Cusick 1994. Estes estudos, a partir de análises de composições, arranjos e interpretações femininas, buscam perceber de que forma a subjetividade das mulheres que se envolvem com a produção musical consegue expressão. Alguns estudos, trazem à luz trabalhos de compositoras

foi objeto de vários estudos, como em McClary, 1991; Citron, 2000 e Mello, 2007, e que “geralmente revelam a supremacia dos homens em relação às mulheres”. Ressalta ainda que “a Ratoeira poderia ser um momento de inversão nessa relação entre homens e mulheres, como um terreno de sabedoria das mulheres” (MOREIRA DA SILVA, 2011, p. 35). Retomando as pesquisas de Maluf (1993) no mesmo contexto em questão, destaca o autor que esta inversão já ocorria no âmbito da bruxaria, “estabelecendo um terreno no qual as mulheres possuem maior poder” (MOREIRA DA SILVA, 2011, p. 35-36).

Sendo, então, a Ratoeira abordada enquanto “terreno de sabedoria das mulheres”, conforme argumento de Moreira da Silva, podemos evidenciar a voz dessas mulheres como elemento manifestador de poder nesta prática. Camozzato (2015) evidencia a importância da voz na prática da Ratoeira sendo esta (a voz) instrumento de empoderamento das mulheres (praticantes da Ratoeira), num contexto interdito à fala das mulheres<sup>140</sup>.

Dessa forma, em nosso entendimento, se essas mulheres tinham seu discurso interdito no espaço público da comunidade (então rural), especialmente nas interações com os homens, e se a ratoeira não lhes permitia construir seus próprios enunciados, uma vez que, na maioria das vezes se dava pela repetição de um repertório, a prática das cantigas lhes permitia que fizessem ressoar a sua voz, manifestando-se em sua comunidade, de outra maneira. Nesse sentido, as cantigas eram, pois, empoderadoras. Escutamos, portanto, as cantigas, como produtora de outros sentidos para além de sentidos propriamente semânticos, constituindo, portanto, sua própria discursividade (CAMOZZATO, 2015, p. 30).

É pertinente salientar que seria menos pelo viés textual ou do repertório e mais pelo âmbito das cantigas de Ratoeira - capaz de ressoar suas vozes- que se manifesta a discursividade dessas mulheres,

---

que, devido à forte dominação masculina, não apareceram no cenário musical/social de sua época, como em Diniz (1949), Kater (2001) e Holanda (2006).

<sup>140</sup> A pesquisa de Camozzato se dá junto a rendeiras em Florianópolis.

conforme evidencia a autora. E, assim como na prática da *benzedura*, na Ratoeira a voz também aparece como potência manifestadora de poder feminino.

Ao imbricar a feitura da renda de bilro e a prática da Ratoeira, Camozzato (2015) sinaliza a relação das cantigas de Ratoeira (enquanto práticas linguístico-discursivas) e a constituição identitária da rendeira, “uma construção vinculada à identidade feminina tradicional de Florianópolis” (CAMOZZATO, 2015, p. 12). A prática do canto (Ratoeira) das rendeiras seria, portanto, segundo a autora, “um potente agenciador de sentido das representações de um feminino tradicional nativo de Florianópolis e que os valores e significados das cantigas e dessas representações se dão no interior das comunidades de prática”<sup>141</sup> (p. 15).

Retomando o capítulo I, podemos lembrar que as *benzedoras* Lurdinha e Tia Ilda foram ou ainda são rendeiras, e que também fazem referência às cantigas de Ratoeira.

*“Antigamente a gente ficava em casa fazendo renda, né, até 2 ou 3 horas da manhã, pra poder no outro dia, ter um dinheirinho pra comprar o pão, né! No outro dia, não! Passavam cinco ou seis dias pra gente fazer uma peça de renda, né!”* - conta Lurdinha.

*“Sou benzedora e rendeira”*, alega Tia Ilda, que até hoje confecciona peças de renda de bilro. Tia Ilda também diz que gosta de cantar Ratoeira.

*Mão direita, o que tem na roseira? / mão direita, o que tem na roseira?*

*Ai, só dá flor na primavera / ai, só dá flor, ai primavera*

*Oh, roseira, entra na roda / oh, roseira entra na roda*

*Oh, diga um verso, oh, bem bonita / oh, diga adeus, oh, vai embora*<sup>142</sup>.

Na roda de ratoeira - conta Dona Bela, participante do Grupo de Convivência do Ribeirão da Ilha (GCRI)<sup>143</sup> - podiam participar homens

<sup>141</sup> Comunidade de Prática (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2010[1992]).

<sup>142</sup> Trecho de cantiga de Ratoeira cantado por Tia Ilda.

<sup>143</sup> Grupo de Convivência do Ribeirão da Ilha (GCRI): grupo de senhoras da terceira idade que se encontram periodicamente para realizar atividades diversas, entre elas, a Ratoeira. Este grupo foi por mim estudado em pesquisa de campo durante a participação como bolsista de iniciação científica no projeto “Relações de Gênero na Música Popular Contemporânea”, de 2007 a 2009, na

e mulheres, “mas era só mulher mocinha [que participava] aqui no sul da Ilha naquele tempo”. Segundo relato das participantes do grupo, a Ratoeira era realizada em sua maioria por jovens e os versos eram entoados, para “dar recado para o namorado ou para a namorada”:

*Meu amor se tu soubesse  
Quanto eu te quero bem  
Tu não ria nem brincava  
Perto de mim com ninguém*

Os recados, feitos em forma de versos cantados, também se destinavam a chamar a atenção de uma paixão não correspondida, responder a uma moça que arranhou outro namorado, etc.

*Da minha casa pra tua  
É um passinho de cobra  
Inda hei de chamar  
A tua mãe de minha sogra*

A presença masculina na Ratoeira se dá também no diálogo estabelecido entre homens e mulheres, principalmente nos versos destinados ao flerte. Esta presença também demarca a dialogicidade da Ratoeira, enquanto gênero vocalizado. Segundo Moreira da Silva (2001) a Ratoeira, ainda que praticada quase que exclusivamente por mulheres, contempla a presença de homens, visto o endereçamento de versos a eles.

A origem do nome Ratoeira é desconhecida. Em sua pesquisa sobre Ratoeira em Florianópolis, Bunn (2006) nos conta o palpito de suas interlocutoras a respeito da origem deste nome: “as senhoras não sabiam dizer o motivo do nome, mas arriscavam um palpito, ‘talvez, pra prender namorado’” (BUNN, 2006, p. 03).

---

Universidade do Estado de Santa Catarina, sob orientação da professora Maria Ignez Cruz Mello e posteriormente pelo professor Acácio Tadeu de Camargo Piedade. À época da pesquisa, pode-se inferir que Ratoeira se traduz numa prática eminentemente feminina que acompanha a trajetória de vida de suas integrantes com diferentes significações ao longo do tempo.

Sobre a temática da Ratoeira, Bunn (2006, p. 02) expõe que os versos discorrem sobre sentimentos como amor, amizade e ainda sobre tramas como intrigas e desafios: “os versos [...] em sua maioria seguem as mesmas cadências e apresentam uma estrutura básica: falam de amor, amizade, desafios, intrigas”. Moreira da Silva (2007) ressalta a temática amorosa presente no universo da Ratoeira, alegando que “existe uma certa ‘função’ desta prática de promover namoros através da brincadeira”. O autor salienta ainda que o âmbito poético musical da Ratoeira pode funcionar como campo de disputas: “também existe às vezes um tipo de desafio entre pessoas que desejam o mesmo namorado ou namorada. No entanto, a disputa acontece somente no âmbito poético musical” (MOREIRA da SILVA, 2007, p. 06). Se na poética da Ratoeira pode-se perceber um plano onde se dão disputas e desafios, na poética das *benzeduras* pode ser encontrado um plano onde emergem os conflitos e tensões causadores de infortúnios e doenças – assim como a resolução desses conflitos (vide casos de *embruxamento*, *quebrante*, *mau olhado*)<sup>144</sup>.

Uma das características marcantes da Ratoeira são as rimas. Segundo Bunn (2006), as rimas são geralmente cruzadas (ABAB), paralelas (AAAA) ou interpoladas (ABCA) e as cadências são irregulares, apresentando versos de cinco, seis e sete sílabas poéticas: pentassílabos (redondilha menor), heptassílabos (redondilha maior) e hexassílabos (em sua maioria, os versos são heptassílabos). A autora ainda se refere às rimas como rimas simples “que atendem as exigências dos ouvidos como: padecer/esquecer; solte/morte; ratoeira/queira; rapariga/espiga”.

Conforme visto no capítulo anterior, as rimas são uma característica marcante na poética das *benzeduras*. Segue exemplo com trechos da *benzedura* de *Cobro*, de Sueli da Barra:

*Cobro, cobraão / Aranha, aranhão / Sapo, sapão*  
*Eu te corto o rabo e a cabeça / Que esse mal não cresça / não*  
*enverdeça / Que este mal desapareça [...].*

---

<sup>144</sup> Conforme capítulo anterior. Esta questão é retomada no capítulo IV.

A forma musical é geralmente caracterizada pela forma binária ABA<sup>145</sup>: os versos são improvisados em solo, intercalados por versos que são cantados por todos participantes da roda (refrão). O improvisador ou a improvisadora, por sua vez, vai ao centro da roda e improvisa o verso dando o seu “recado”, e novamente todos cantam o refrão. Os versos são chamados de improviso, contudo são cantados de cor. Pode-se fazer rimas improvisadas durante o solo<sup>146</sup>.

**Solo**

*Hei, você que está tão longe / Venha aqui mais para perto  
A minha vista está cansada / De te ver neste deserto*

**Refrão**

*Meu galho de malva, meu manjeriço / Dá três pancadinhas no  
meu coração (2x)*

**Solo**

*Meu amor ficou de vir / É tarde não aparece  
Coitadinho mora longe / No caminho ele anoitece*

Sobre os aspectos musicais da Ratoeira, Moreira da Silva (2007) indica que trata-se de música vocal, ainda que - citando Piazza (1965) - possa ter o acompanhamento de instrumentos musicais como a viola. Em sua pesquisa sobre Ratoeira, o autor transcreveu e analisou as melodias coletadas e classificou duas estruturas melódicas básicas, as quais categorizou em “melodia-tipo-solo” e “melodia-tipo-coro”. O autor sinaliza também a constância de algumas notas nos compassos, citando o exemplo do segundo grau que sempre aparece no sexto compasso da melodia-tipo-solo (sugerindo, segundo o autor, a passagem para o quinto grau harmônico) que sempre tem início na quinta e se conclui na terça (MOREIRA DA SILVA, 2007: 04). Abaixo segue um esquema simplificado<sup>147</sup> (melodias simplificadas, com o mínimo de saltos melódicos e ornamentações e na tonalidade de dó maior para

---

<sup>145</sup> A Ratoeira aparece também sob outra configuração na Barra da Lagoa: a solista canta/improvisa os versos e todos repetem o improviso da solista. Segue-se outro solo novamente e todos novamente repetem os versos.

<sup>146</sup> Moreira da Silva (2007) ressalta que o improviso pode acontecer na Ratoeira, ainda que eventualmente. O improviso é característico da Trova, outra manifestação da cultura ilhêa (MOREIRA DA SILVA, 2007: 03).

<sup>147</sup> O compasso ternário na Ratoeira descrito em Bunn (2006), e em Silva (2007) foi também verificado por mim em pesquisa de campo.



Moreira da Silva, também à configuração da melodia – no caso a ausência da tônica), temos o movimento do gesto em cruz nas *benzeduras* (que, conforme exposto no capítulo 2, parece – entre outros aspectos - configurar um movimento de regência nas *benzeduras*).

Na Ratoeira, assim como (já visto) na prática da *benzedura*, é possível observar aspectos de função mágica<sup>150</sup>. Este plano, na Ratoeira, é evidenciado por Moreira da Silva (2007; 2011: 65): “no caso da Ratoeira, existe a elocução de certas categorias da natureza e do corpo que podem ser interpretadas como tendo função mágica”. A presença de plantas como o manjeriço, a malva, a rosa, o cravo, entre outras, é comum nas cantigas de Ratoeira e com elas pode-se operar encantamentos. O autor destaca uma possível relação com o universo das *benzeduras* e destaca algumas funções destas plantas: o perfume de algumas utilizado como sedução e o manjeriço utilizado para afastar o *mau olhar*, conforme informação de uma de suas interlocutoras<sup>151</sup>.

Moreira da Silva (2007, 2011), ao contextualizar o cenário onde se configurou a Ratoeira, destaca que na organização social dos descendentes açorianos “prevalece o sistema de trocas e serviços baseados nas relações de parentesco, afinidades e redes de ajuda mútua” (CECCA, 1996 *apud* MOREIRA da SILVA, 2005, p. 22), entre outros aspectos, destacando também a religiosidade bastante presente. O universo bruxólico também é elencado pelo autor como importante aspecto na Ratoeira, por ser esta uma “prática musical eminentemente feminina”. Diz que o “‘bruxólico’ caracteriza, com seu lado

---

<sup>150</sup> Conforme visto nos capítulos I e II, as palavras, quando ditas pela *benzedeira*, são investidas de força e poder por sua voz, situando a *benzedura* enquanto prática, lembrando Mauss na inerente relação da palavra com o ato mágico. Assim, no ato da *benzedura*, a voz ganha agência própria, podendo-se dizer, um *mana* próprio que, de acordo com o argumento de Mauss e Hubert, está ancorado no social e envolve necessariamente uma crença *a priori* na magia (PIEDADE, 1999). A fala de uma *benzedeira* exerce, portanto, o poder da magia das palavras, do dizer. “Benzer, então, é o meio através do qual realizam o dom, o *mana*”, novamente lembrando Mauss (ASSUNÇÃO e CUNHA, 2017, p. 19).

<sup>151</sup> O autor aponta mudanças de significado da Ratoeira ao longo dos anos. Contudo, a presença mágica permanece, sendo ressignificada: “se anteriormente a presença mágica dessas plantas num rito musical servia para o flerte e a sedução, agora essa mágica estaria relacionada em recriar um passado mítico, fato que revela uma mudança de significado na prática” (MOREIRA DA SILVA, 2011, p. 40).

sobrenatural, um poder feminino informal dentro da sociedade”<sup>152</sup> (MOREIRA da SILVA, 2005, p. 26).

Camozzato (2015, p. 13), que também aborda a Ratoeira em sua pesquisa junto a rendeiras em Florianópolis, escreve: “estamos, portanto, imbricando na figura da rendeira duas práticas associadas à identidade feminina em Florianópolis: cantar cantigas de ratoeira e fazer renda de bilro”, onde aqui acrescenta-se mais uma prática associada à identidade feminina em Florianópolis: a *benzedura*.

## 4.3 CANTOS E REZAS

### 4.3.1 Cantos

Durante pesquisa de campo, inúmeras vezes as interlocutoras cantaram para mim, fosse para mostrar algum canto, fosse dentro de uma história que me contavam, entre outras situações. Os cantos transitavam entre cantos de festas, cantos religiosos, cantos de trabalho, cantigas de Ratoeira, marchinhas de carnaval, etc.. O que chama a atenção é o fato de o cantar estar muito presente na vida das interlocutoras da pesquisa. Além do material que registrei em campo, é possível, através de buscas em sítios de pesquisa na internet, encontrar muitos materiais audiovisuais, como por exemplo de Tia Ilda, *benzedeira* do Pântano do Sul, disponibilizados por várias mídias<sup>153</sup>.

A renda e a rede

Lurdinha, contando-me que costumava fazer renda, conta também que o marido ia para a rede (isto é, para a pesca). E lembrando esses tempos passados, canta alguns cantos:

*“Antigamente a gente ficava em casa fazendo renda, né [...]. E os maridos, pra rede. Que quando a gente escutava aquela cantoria, a gente sabia: hoje mataram peixe. [...]. E daí vinham cantando”:*

E olha o balanço da canoa  
 Quem me dera estar aqui  
 Agora eu estou ali  
 Estou no morro da Lagoa

---

<sup>152</sup> Este aspecto será desenvolvido mais adiante, assim como também suas relações com as *benzeduras*.

<sup>153</sup> incluir referências de vídeos como exemplos.

Trabalhando com o sol  
Trabalhando com o sol

Olha o balanço da canoa, ai  
Agora eu vou cantar  
Qu'inda hoje eu não cantei  
Eu vou ver a minha voz  
Se ainda está como eu deixei  
Se ainda está como eu deixei

Olha o balanço da canoa-ai!

Figura 13

1

E O - LHA\_O BA - LAN - ÇO DA CA - NO - A

QUEM ME DE - RA\_ES - TAR A - QUI A - GO - RA

ES - TOU A - LI, ES - TOU NO MOR - RO DA LA - GO - A TRA - BA -

LHAN - DO COM O SOL, TRA - BA - LHAN - DO COM O SOL

O - LHA\_O BA - LAN - ÇO DA CA - NO - A(ai)

A - GO - RA EU VOU CAN - TAR QU'IN - DA HO - JE\_EU NÃO CAN -

TEI, EU VOU VER AS MI - NHAS VOZ SIN - DA\_ES - TÁ CO - MO\_EU DEI -

XEI SIN - DA\_ES - TÁ CO - MO\_EU DEI - XEI. O - LHA\_O BA -

LAN - ÇO DA CA - NO - A(ai)!

Após cantar, Lurdinha conta-me com certa empolgação que “tem Pai Nosso cantado, tem o verso do Espírito Santo cantado, isso

tudo a gente cantava, né”! Ao sinalizar que havia versos e rezas cantadas, Lurdinha evidencia diferentes vocalizações utilizadas para rezar, cantar e benzer. Ou seja, há mudança de registro expressivo, cada qual com suas particularidades poéticas.

Essas cantorias costumavam acontecer nas casas ou na igreja<sup>154</sup> e havia “um senhor, o Dequinha, que cantava os terços. E a gente respondia, né”<sup>155</sup> – disse-me Lurdinha. “Mas hoje em dia acho que eu não sei muita coisa. Pai Nosso acho que eu sei. [Com gesto pedindo para eu não gravar:] Não grava o Pai Nosso, não. [Diz sorrindo:] Deixa eu ver se eu sei primeiro”<sup>156</sup>.

Pode-se perceber a presença de cantorias em diversos âmbitos da vida, pelas histórias que conta Lurdinha, como na pesca e nos encontros religiosos. Essa presença é também encontrada em algumas de suas *benzeduras*, como a de *Quebrante*, onde esta *benzedeira* inclui o canto “Passa por aqui, senhor”. Abaixo, seguem trechos dessa *benzedura* e o canto<sup>157</sup>:

*Senhor Jesus Cristo, eu coloco nas mão de Inácio pra que Deus nosso Pai abra os caminho dele, retiro os tropeço, as barreira, os espinho. Inácio, eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação que tu tem no teu corpo. Jesus Cristo tira com as suas sagradas mãos, coloca nas onda do mar sagrado, na profundeza do no abismo do mar, onde não vejo cristão vivo passar e nem galo cantar. [...] Não deixa, meu Pai, este teu filho Inácio cair em tentação. Mas tu livra, meu Pai, de toda bruxaria, feitiçaria, quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação, zolho ruim atravessado e línguas ferinas, Senhor. Mas tu coloca a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Que assim seja, amém Jesus.*

---

<sup>154</sup> Lurdinha contou-me que por não terem missa, fazia-se terços nas casas ou na igreja. Não cheguei a perguntar, na época, por que não havia missa naquela localidade (Lagoa da Conceição).

<sup>155</sup> A forma responsorial também caracteriza algumas *benzeduras*, conforme capítulo 4.

<sup>156</sup> Como se estivesse ensaiando, Lurdinha cantou o pai nosso sem ser gravado. Após se certificar de que ainda lembrava, gravei o canto.

<sup>157</sup> Inácio é nome fictício.

[CANTO: PASSA POR AQUI]

**Passa por aqui Senhor, passa por aqui.**

**Passa por aqui Senhor, passa por aqui.**

**Ó Senhor, passa por aqui. Ó Senhor, passa por aqui**

**Eu entrego o Inácio a ti Senhor, eu entrego os problemas dele a ti.**

**Eu entrego o Inácio ti Senhor, eu entrego os problemas dele a ti.**

**Ó Senhor, entrego pra ti.**

*É verdade Pai. Eu entrego ele. Eu entrego os problemas dele. Tudo o que ele veio fazer aqui, Senhor, que seja resolvido, pela divina misericórdia [...].*

Figura 14

## CANTO: PASSA POR AQUI

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of seven staves of music, each with lyrics underneath. The lyrics are: "Pas sa por a qui, Se nhor," "pas sa por a qui", "Pas sa por a qui, Se nhor," "pas sa por a qui", "Oh, Se nhor", "pas sa por a qui", and "oh - Se nhor". The melody is simple and repetitive, with a slight rise in pitch for the second half of each line.

Pas sa por a qui, Se nhor,

pas sa por a qui

Pas sa por a qui, Se nhor,

pas sa por a qui

Oh, Se nhor

pas sa por a qui

oh - Se nhor

Figura 15

pas sa por a qui  
 Eu en tre go\_a Cín tia\_a ti, Se nhor, eu en  
 tre go\_e la pra ti  
 eu en tre go\_os tra ba lhos de la\_a  
 ti, Se nhor, eu en tre go\_e les pra  
 ti Oh, Se nhor, en  
 tre go pra ti

Tia Ilda é também uma *benzedeira* que gosta muito de cantar. O trecho<sup>158</sup> transcrito abaixo é um fragmento de uma cantiga de Ratoeira cantado por ela. A letra diz:

//: Fica sabendo, menino ://

Morre um pra venir outro / Ai, morre um pra venir outro

Ao final deste trecho, ela – parando de cantar – diz: “e não é? Não morre um pra venir outro”?

Figura 16

FI - CA SA - BEN - DO ME - NI - NO FI - CA SA - BEN - DO ME -

NI - NO MOR - RE UM PRA VE - NIR OU - TRO MOR - RE UM PRA VE - NIR OU - TRO

### 4.3.2 Rezas

*Benzedeiras* também conhecem muitas rezas. Tia Ilda possui rezas para trovoada e pesadelo, que aprendeu com sua mãe. Nas rezas, diferentemente das *benzeduras*, não há benzimento e não há realização de gestos. Tampouco apareceram como *benzeduras* durante pesquisa de campo, indicando que as interlocutoras mantêm distinção entre esses dois planos<sup>159</sup>. Maluf (1993), que aborda o mesmo contexto nativo, explica que alguns conhecimentos de rezas e simpatias são também compartilhados por mulheres que não são *benzedeiras*<sup>160</sup>. Contudo, é

<sup>158</sup> Este canto de Tia Ilda pode ser encontrado no *youtube*, em entrevista com Cláudia Barbosa. <https://www.youtube.com/watch?v=pmlMalzAeZl>.

<sup>159</sup> Nenhuma dessas rezas me foi apresentada como *benzedura* durante pesquisa de campo, indicando que as interlocutoras não as consideram enquanto tal. Uma análise comparativa entre estes dois planos – *rezas* e *benzeduras* do contexto nativo – está prevista em trabalhos futuros.

<sup>160</sup> Já as *benzeduras* “mais difíceis” são de domínio exclusivo de algumas *benzedeiras*, o que revela diferença quanto ao poder e à especialização de cada uma.

possível perceber semelhantemente às *benzeduras*, a presença de rimas, a interlocução com entidades sacras juntamente a aspectos profanos, configurando um léxico peculiar nas rezas.

Seguem abaixo, três rezas de tia Ilda: uma para trovoada e duas para pesadelo<sup>161</sup>. A quarta reza apresentada se refere à “oração espanta bruxedo”, de domínio popular na ilha de Santa Catarina.

***Reza para trovoada*** – Tia Ilda

(Tia Ilda indica que esta reza deve ser enunciada quando se ouve o primeiro “ronco” de trovão).

*Santa Bárbara se vestiu, São Jerônimo se calçou, Santo Antônio caminhou, Nosso Senhor perguntou: - onde vai a Santa Bárbara?*

*- Vou correr com as trovoadas que [?].*

*Ela vinha caminhando por detrás daquela serra com sua capa amarela.*

*Quem lhe deu foi Madalena.*

*Madalena ia descalça, vestidinho de bruel. Foi receber a chaga do divino Manuel. Manuel, vai te curar que tu tem uma chaga grande.*

*O ramo de Catarina e Joana lhe deu a mão.*

*Quem souber esta oração, tem que ser sete anos de [?]*

*A porta do paraíso aberta para quem quiser entrar*

*Para grandes e pequenas e quem puder entrar!*

***Reza para pesadelo 1*** – Tia Ilda

*A Nossa Senhora diz /quando eu fosse dormir /não tivesse medo de pesadelo /de mão furada / de unha arrebizada / cotovelo, cotovelada / nas ondas do mar trovejem!*

***Reza para pesadelo 2*** – Tia Ilda

*Quando cheguei na minha cama, sete anjos lá achei / quatro aos pés, três à cabeceira / Nossa Senhora na fronteira / A Nossa Senhora te diz / ta cedo / porque agora virão cantar os anjos que deus adora / Se não puder chamar por deus, chama por Nossa Senhora / Jesus, Maria, José / Jesus, Maria José [?].*

---

<sup>161</sup> A transcrição dos textos dessas rezas é aproximada, pois não consegui entender sua fala em alguns trechos.

**Oração Espanta Bruxedo**<sup>162</sup> – domínio popular na ilha de Santa Catarina

*Treze raio tem o sóli  
 Treze raio tem a lua  
 Sarta Diabo pro inferno  
 Que esta alma não é tua.  
 Tosca marosca  
 Rabo de rosca  
 Vassoura na tua mão  
 Relho na tua bunda  
 E orgulhão nos teus pés  
 Por riba do silvado e por baixo do telhado  
 São Pedro, São Paulo, São Fontista  
 Por riba da casa de São João Batista  
 Bruxa tatara-bruxa  
 Tu não me entre nesta casa  
 Nem nesta comarca toda  
 Por todos os santos dos santos”  
 Amém.*

Nestas as rezas, assim como nas *benzeduras*, as rimas e derivações são frequentes (mão furada – unha arrebitada; cotovelo – cotovelada; tosca marosca – rabo de rosca; cabeceira – fronteira). A interlocução com entidades sacras tem forte presença em todas essas rezas (Nossa Senhora, São Pedro, São João Batista), assim como a presença de elementos que remetem à bruxaria (mão furada, unha arrebitada; bruxa, tatara bruxa).

O trecho da reza de Tia Ilda - *quando cheguei na minha cama, sete anjos lá achei / quatro aos pés, três à cabeceira / Nossa Senhora na fronteira* - remete a trechos da *benzedura* de *Quebrante* de Lurdinha<sup>163</sup> – (i) ***Maria passa na frente***, *Maria derruba porta e portão, Senhor*; (ii) *Abre as portas, retire os tropeça, as barreiras e os espinhos. Maria, passa na frente de tudo e de todos, Pai, derrubando portas,*

---

<sup>162</sup> Recolhida por Franklin Cascaes.

<sup>163</sup> A *benzedura* de *Quebrante* de Lurdinha possui trechos de texto fixo e trechos de improviso, conforme veremos no capítulo seguinte. Os recortes de texto trazidos aqui referem-se a sessões de benzimento em dias diferentes e com diferentes pessoas sendo benzidas.

*portões, Pai, janelas, Senhor Jesus, e corações endurecidos, Senhor.* Nestes três casos, a figura de “Maria” esta posta em primeiro plano.

#### 4.4 NARRATIVAS ILHÔA

Na ilha do Desterro não raro é ouvir histórias contadas por moradores locais. Durante pesquisa de campo ouvi inúmeras histórias e relatos, narrados tanto pelas *benzedei*ras (principais interlocutoras da pesquisa), como por seus parentes e por outros moradores locais, com os quais convivi e conheci na ilha. Ouvi pessoas narrando suas próprias trajetórias de vida, contando “causos”, ou narrando eventos acontecidos com outrem, tanto aludindo a um passado, como a eventos recentes.

As narrativas contadas pelos moradores da ilha (além de, muitas vezes, apresentarem a *benzedeira* como personagem importante nas histórias) veiculam, mantendo e atualizando, os modos de viver dos habitantes da ilha do Desterro<sup>164</sup>. No livro “Encontros Noturnos: Bruxas e Bruxarias na Lagoa da Conceição”, Maluf (1993) traz narrativas sobre bruxas contadas por habitantes da Lagoa da Conceição em Florianópolis (região que circunscreve algumas localidades desta pesquisa). A autora constata que, ainda que as falas do cotidiano apontassem para modelos de hierarquia de gênero onde a autoridade reconhecida fosse a masculina, as narrativas sobre mulheres bruxas revelavam um contraponto a essas falas ao fazer a mulher emergir como figura de poder. “As narrativas falariam de um inconsciente social, um imaginário social não revelado em outros planos de discurso” (MALUF, 2016, p. 21). Neste livro, a bruxa assim como a *benzedeira* exercem papéis determinantes nas relações estabelecidas entre os moradores da localidade pesquisada.

A “bruxaria se apresenta como uma realidade presente para os moradores” através das narrativas de homens e mulheres sobre bruxas, evidencia Maluf (1993). A personagem principal se traduz numa figura feminina investida de poder: a bruxa, que é apresentada como poderosa e ameaçadora, trazendo à tona, de alguma maneira, o poder feminino. Nas palavras de Maluf “na medida em que, contradizendo os modelos, as mulheres têm poderes, não tornado legítimos no interior da

---

<sup>164</sup>No caso deste trabalho, trata-se de moradores do sul da ilha e da região da lagoa.

comunidade, é preciso que esses poderes se manifestem de outras formas” (MALUF, 1993, p. 173). Nesse sentido, a questão das relações de gênero estabelecidas na comunidade são apresentadas nas narrativas dos nativos da ilha.

Sobre narrativas orais, Cardoso (2009, p. 78) chama a atenção para “o papel da própria narrativa e do evento narrativo na constituição do sujeito narrador”. A autora propõe ainda que se considerarmos a performance narrativa enquanto “um momento de construção social da realidade”, é importante que se busque compreender “as condições de emergência do sujeito narrador como um dos efeitos da própria performance”. Devos (2004, p. 19) sugere pensar a narrativa - ou o contar de histórias - como um ato de comunicação. Sugere também abordar as narrativas enquanto uma arte de fazer, citando Michel de Certeau (1994, p. 152): “a arte de dizer é uma arte de dizer e uma arte de pensar” - que, nas palavras de Devos, “media na ação humana, numa prática, um conhecimento de mundo” (DEVOS, 2004, p. 19). O autor destaca ainda a função poética da performance, ao passo que desloca a importância do objeto do discurso para o efeito causado pela maneira de contar. Isto é, as artimanhas articuladas para que o dito cause o efeito esperado<sup>165</sup>.

O livro *Vozes da Lagoa*<sup>166</sup> tem registradas narrativas de moradores de diversas localidades em Florianópolis. Essas narrativas falam de *benzeduras*, *embruxamento*, pescarias, entre outros temas:

(i) ZIPRA, AFOGADO, SUSTOS - Lina Alexandria – Freguesia

Eu benzo de *zipra*, de *susto*, de *afogado*, de *zipelão*. (...) Benzo de sangue, de pontada, de bucho virado (...). Não posso ensinar ninguém, porque depois a minha não vale mais nada.

(ii) BRUXAS? EXISTEM, SIM - Lócio Martins – Canto da Lagoa

Existe lobisomem, existe bruxa...

Dizem que não existe a bruxa, óióió..

---

<sup>165</sup> A poética da performance é tema do capítulo seguinte.

<sup>166</sup> Narrativas encontradas no livro: *Vozes da Lagoa*. 1995. Elaine Borges, Bebel Orofino Schaefer. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes.

No capítulo anterior vimos uma narrativa sobre *embruxamento* contada pela *benzedeira* Lurdinha, onde podem ser evidenciados os eventos referenciados por Maluf (1992) na cosmologia da bruxaria na Lagoa da Conceição: (i) menina doente – (ii) busca da cura (*benzedeira*) – (iii) identificação da bruxa – (iv) afastamento do mal (borboleta/bruxa) – (v) cura. Este encadeamento também produz na narrativa um sentido de totalidade e acabamento com início, meio e fim.

Segundo Maluf (1993), as funções principais que sintetizam o esquema sequencial de uma narrativa, sugeridos por Todorov são: (i) a situação de equilíbrio inicial, (ii) a degradação da situação, (iii) o estado de desequilíbrio, (iv) a procura e a descoberta e (v) o restabelecimento do equilíbrio inicial. A autora ressalta que variações podem ocorrer, mas este esquema serve como demonstração a “o que faz uma narrativa”. Para Todorov, conforme mostra Maluf, “o elo essencial da narrativa é a mudança, instalada pelo desenvolvimento de uma ação” (MALUF, 1993, p. 62).

#### 4.5 CANTIGAS DE BOI-DE-MAMÃO

Lacerda (2003) argumenta que o “‘Boi’, o ‘Divino’ e a ‘Tainha’ poderiam ser tomados como síntese da cosmologia ilhóia”, ao passo que aborda estes planos “como cifras da visão de mundo do ilhéu, informada por crenças em seres fantásticos que se metamorfoseiam, onde pontuam bruxas, lobisomens, borboletas, maus-olhados e bem-querências” (LACERDA, 2003, p. 16). Destacando aqui o “boi” dentre estes planos, serão evidenciadas as cantorias desta manifestação.

O Boi-de-Mamão é uma manifestação cultural do litoral catarinense. O festejo reúne cantoria, dança, instrumentos musicais, dramatização e indumentária (FIGUEIREDO, 2011). É vista como uma brincadeira entre seus participantes e, como toda brincadeira, é dinâmica e apresenta diversidades. O ato de brincar, de acordo com Eugênio Lacerda<sup>167</sup> é um “ato performativo de toda a sociabilidade, marca identitária entre os açoriano-brasileiros”. Além do boi, outros animais compõem esta brincadeira, como o cavalinho, a cabrinha e a bernunça, assumindo algumas variações, conforme sua localidade.

---

<sup>167</sup> Em entrevista ao PPGAS/UFSC – Entrevista edição 18. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/entr/entr18.htm>

De acordo com Figueiredo (2011, p. 43), as cantorias do Boi-de-Mamão têm inúmeras funções dentro dessa brincadeira: “ela narra a brincadeira, indica aos personagens quando entrar e o que fazer, protege os brincantes, o público, interage com ele e revela a história de dentro. O papel da Cantoria é vital a brincadeira, sem Cantoria não existe brincadeira”.

Os cantos e as falas que integram esta manifestação, assim como as *benzeduras*, não dispõem de textos escritos para sua aprendizagem. Figueiredo (2011) ressalta, citando Gonçalves (2002), destaca a importância do ouvir na perpetuação dessa brincadeira: “essa comunicação oral que vem ao longo dos séculos encontrando ‘ouvidos atentos’, possibilitando a continuidade de caracteres culturais muito especiais desta manifestação popular que resiste e existe dentro dos cantadores” (GONÇALVES, 2000, p. 42 *apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 36).

Nas cantorias do Boi estão presentes animais e plantas, assim como nas *benzeduras* e temos ainda a presença de seres fantásticos – no caso a, Bernunça<sup>168</sup>. Este boi que dança, morre e ressuscita é, na maioria das versões da brincadeira, ressuscitado por uma *benzedeira*<sup>169</sup>, o que confere o trânsito de personagens nas manifestações populares da ilha<sup>170</sup>.

#### 4.6 JOCOSIDADE

A jocosidade é aqui apresentada a partir da perspectiva de Lacerda (2003) que aborda a jocosidade enquanto um gênero de interação<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> Um bicho que engole crianças. Uma descrição mais detalhada pode ser encontrada em Figueiredo (2011).

<sup>169</sup> Em outras, pelo médico.

<sup>170</sup> Se, como vimos anteriormente, a Ratoeira sendo referenciada no feminino, na literatura, temos o Boi referenciado no masculino, conforme sinaliza Gorski, (2015: 97). De todo modo, esta relação está delegada a futuras pesquisas.

<sup>171</sup> Vale salientar que a pesquisa de Lacerda (2003) circunscreve o contexto nativo desta pesquisa.

Tratar-se-ia de ver a **jocosidade** não como um tipo de parentesco, mas como um gênero de interação (outro gênero seria, por exemplo, a narração de piadas) em que mais atenção é dada aos aspectos performáticos, às diversas modulações de contexto, às mudanças de enquadre (frame) nas situações de fala etc., sempre levando em conta contextos etnográficos particulares” (Lacerda, 2003, p. 217, grifo do autor).

O autor apresenta a jocosidade como uma modalidade da sociabilidade ilhã, presente no cotidiano, nos encontros familiares, nos botecos, nas festas religiosas, nos ranchos de pesca e embarcações, nas mesas de dominó, nos bingos entre mulheres, na multiplicidade dos apelidos, nos programas de rádio e de televisão, em repartições públicas, etc. No caso de sua pesquisa, ressalta que esta forma generalizada de interação (“não restrita a um comportamento padronizado entre grupos corporados”) teria um melhor rendimento analítico se tomada enquanto um código de metacomunicação, a partir da noção de “enquadre” de Bateson (1998) (LACERDA, 2003, p. 217)<sup>172</sup>.

Para que se entenda, o enquadre é uma forma de metacomunicação em que a mensagem enviada inclui um conjunto de instruções de como interpretá-la. Assim, no dia a dia dos nativos, quem participa das interações face to face, sabe quando a mentira está operando como enquadre naquele momento da situação interativa. Ou em outro, quando o enquadre são palavrões e ofensas verbais, sabe-se quando não é mais o caso destes insultos jocosos, na medida que o “brincar” com o outro está no limite de virar pancadaria etc. Então, o enquadre muda para um código tipo narrador-público. Aqui, as formas de rir também definem

---

<sup>172</sup> Lacerda (2003) e Franzoni (2012) citam pesquisa de John Comerford acerca da jocosidade. Este autor sinaliza que as relações jocosas, assim como a amizade podem apresentar modulações diversas que, para além de um comportamento padronizado, está em cena o “jogar” com tipos possíveis de comportamento, criando diversas “definições de situação” (Goffman) e abrir ou vetar “certas possibilidades sociais” (COMERFORD, 2001: 11).

as mudanças de enquadre e os participantes operam lá e cá, alternando os estados de conversação entre o que é sério e o que não é (LACERDA, p. 217-218).

(incluir os exemplos recolhidos durante pesquisa de campo).

#### 4.7 CODA CAPÍTULO 4

A esfera de vocalizações das *benzeduras* aqui elaborada constitui, sobretudo, um ensaio de olhar e de escuta das *benzeduras* que considere demais formas vocalizadas presentes no contexto nativo. Cantigas de Ratoeira e de Boi-de-Mamão, relações jocosas travadas entre os moradores locais, a fala *mané*, cantos religiosos e populares, permearam esta esfera de vocalizações das *benzeduras* da ilha do Desterro.

## 5 BENZEDURAS DA ILHA DO DESTERRO: UM GÊNERO VOCO-SONORO

### 5.1 PREÂMBULO CAPÍTULO 5

Há, no âmbito acadêmico, pesquisas sobre *benzedadeiras* e *benzeduras*, de significativa relevância entre os estudos de culturas populares. Contudo, constata-se uma lacuna quando se trata das *benzeduras* em seu aspecto voco-sonoro.

É comum encontrar referências a *benzedadeiras* em pesquisas relacionadas à ilha de Florianópolis, como é o caso, por exemplo, de alguns estudos de grande relevância realizados por docentes deste próprio programa. Destaco a dissertação de mestrado da professora Carmen Rial, datada de 1988: “*Mar de dentro: a transformação do espaço na Lagoa da Conceição*” e o livro da professora Sônia Maluf, advindo de sua dissertação de mestrado, “*Encontros Noturnos: Bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*”, publicado em 1993. Este último traz narrativas locais sobre bruxas, onde a *benzedadeira* tem papel importante por sua relação com as bruxas e também por ser personagem frequente nas histórias dos nativos ilhéus<sup>173</sup>. No campo de estudos da saúde e da religião também não é raro encontrar temas relacionados a *benzedadeiras* e *benzeduras* presentes, conforme se pode verificar em Vaz (2006), Borges (2007), Aguiar (2009), Tramonte (2007) apenas para citar alguns.

O caso é que, ao se deslocar o olhar e a escuta para aspectos sensoriais, sonoros, performáticos das *benzeduras*, a literatura da área sofre algumas perdas. A proposta de uma abordagem às *benzeduras* enquanto gênero voco-sonoro não encontra longo alcance. Estudos que se direcionam a abordagens neste âmbito podem ser encontrados em Nascimento (2011), Cunha e Assunção (2017) e Dias (2013). Nascimento (2011) trata das *benzeduras* sob uma perspectiva discursiva oral. Cunha e Assunção (2017), ao abordarem o aspecto mágico-religioso dos saberes das *benzedadeiras*, analisam o papel da palavra performaticizada enquanto elemento de cura. Em Dias (2013) esta abordagem (voco-sonora) é apresentada, contudo, mostra que muitos aspectos ainda precisam ser estudados, como, por exemplo, um maior

---

<sup>173</sup> As análises dessa pesquisa (Maluf, 1993) serviram de ampla base para o desenvolvimento deste trabalho junto às *benzedadeiras* da ilha.

desenvolvimento sobre a estrutura composicional, sobre voz e vocalidades. De todo modo, estudos com esta abordagem parecem parar por aí. A dimensão voco-sonora das *benzeduras* parece, então, ser bastante silenciosa nos estudos sobre as mesmas.

Ao se falar em gêneros de fala ou vocalizados, a literatura da área aponta para uma variada gama de produções vocais e, no contexto brasileiro, conforme salienta Travassos (2008), os gêneros de tradição oral são marcados por grande diversidade de estilos. Acontece que estudos sobre tais vocalizações muitas vezes estão restritos ao enunciado do texto linguístico, ficando em segundo plano a abordagem da voz, da performance e da musicalidade que as compõem. Mesmo sendo fluidas as fronteiras que definem os diferentes gêneros vocalizados, podemos apontar certas características que os particularizam.

Em minha dissertação de mestrado a poética das *benzeduras* foi um tema de centralidade na pesquisa. Neste viés, ressaltai a função poética do ato de comunicação evidenciando, principalmente, o(s) modo(s) de expressar a mensagem (BAUMAN, 2009; LANGDON, 2009)<sup>174</sup>. Ao dar continuidade, na pesquisa de doutorado, à análise das *benzeduras* sob o viés da performance, um novo leque analítico é agregado a esse estudo. Trata-se de uma perspectiva teórica ligada a estudos feministas sobre performance e voz que trazem à cena sujeitos (ou agentes) realizadores das performances. Ao evidenciar tal protagonismo, essa perspectiva permite também problematizar as relações de poder “que estão presentes e delineiam tais performances desde o campo da subjetividade até o campo do político em termos macros”, conforme salienta Laila Rosa (2010, p. 2).

Ao adentrar-se no campo da(s) performance(s) é preciso refletir sobre – conforme ressaltava Rosa (2009, p. 2) – a persistência de um “caráter teórico um tanto genérico de *performance*”. A autora direciona sua crítica a abordagens de performance que privilegiam produtos ou processos sem abarcar a(s)/o(s) agentes que os elaboram. Correntes de estudos feministas em performance propõem abordagens pautadas também nos sujeitos envolvidos, levando em consideração nas análises, categorias como gênero, raça e etnia, sexualidade, geração, entre outros. Sendo assim - em consonância com estudos feministas sobre performance - este estudo inclui categorias como gênero, etnia e faixa etária em seu escopo analítico sobre *benzeduras* na ilha do Desterro. Ainda sob perspectivas de estudos feministas, direcionamos aqui a

---

<sup>174</sup> Grala Dias (2013).

escuta para as imbricações de gênero e voz a partir de pesquisas como as de Cavarero (2011), Nogueira (2017), Gradol e Swann (1989) e Schlichter (2011), entre outras.

Por fim, mas nem por isso menos importante, agregado ao escopo analítico desse trabalho, estão as elaborações de Bakhtin (1986) para os gêneros de discurso e as adaptações destas para o campo musical conforme propostas em Menezes Bastos (1995; 2007), Piedade (2004; 2007), e Mello (2005)<sup>175</sup>. Para Bakhtin (1986), os gêneros de discurso seriam formados pelo seu conteúdo temático, pelo estilo verbal e por sua construção composicional - elementos estes que compõem o todo do enunciado. A centralidade do enunciado, conforme Bakhtin, está na produção da linguagem, sendo por meio dos enunciados – orais ou escritos –, concretos e únicos, que a linguagem é produzida nos mais variados domínios da atividade humana.

Resumidamente, neste capítulo dedicado à abordagem das *benzeduras* da ilha do Desterro enquanto gênero Voco-Sonoro, partiremos das elaborações de Bakhtin (1986) para os gêneros de discurso e as adaptações desses pressupostos para o campo musical; da perspectiva da função poética da performance (Bauman, 2009; Langdon, 2009) e dos estudos feministas sobre performance e voz - ressaltando as agentes realizadoras da prática da *benzedura*, seus contextos e pessoas envolvidas.

## 5.2 GÊNERO DE FALA

Conforme abordagem inicial às *benzeduras* enquanto gênero de fala em minha dissertação de mestrado, é possível perceber certas características e tendências que as particularizam quanto à construção composicional, conteúdo temático e estilo verbal (BAKHTIN, 1986)<sup>176</sup>.

Para Bakhtin (1986), os gêneros de discurso seriam formados por três principais aspectos: pelo conteúdo temático, pelo estilo verbal e por sua construção composicional. Para o autor, esses elementos compõem o *todo* do enunciado – unidades mínimas significativas no universo da fala. A centralidade do enunciado, na ótica bakhtiniana, está na produção da linguagem (onde, por meio dos enunciados – orais ou

---

<sup>175</sup> Vide uso dessas adaptações também em Domínguez (2009), Montardo (2009), Lourenço (2009), Jacques (2007) e Marcon (2014).

<sup>176</sup> Ver Dias (2013).

escritos, concretos e únicos, a linguagem é produzida nos mais variados domínios da atividade humana). O autor argumenta que cada campo de atividades engendra tipos relativamente estáveis de enunciados, os então chamados gêneros de discurso. O autor ressalta ainda os conceitos de dialogismo e interação social como aspectos essenciais para a compreensão do enunciado.

### 5.2.1 Construção Composicional

A construção composicional - ou estrutura - do enunciado seria, para Bakhtin, o modo de organizá-lo ou, como sugere o próprio autor, arquitetá-lo de acordo com a esfera em que opera, estabelecendo uma relação de interlocução em que possa ser compreendido (DIAS, 2013). A estrutura composicional vai ganhando forma de acordo com seu conteúdo e vice-versa, relacionalmente, lembrando a indissociabilidade entre forma e conteúdo postulada por Medvedev/Bakhtin (1994, p. 222): “não há conteúdo sem forma, como não há forma sem conteúdo” (MACIEL, 2015, p. 254).

Nascimento (2010), expõe que as rezas populares (onde a autora inclui as *benzeduras*) apresentam sua estrutura textual composta por três etapas: (i) Invocação; (ii) Enunciado fixo – fórmula mágica e (iii) Oferecimento. Destaca que todas essas etapas devem ser seguidas não podendo ser excluída nenhuma delas e devem ser sequencias (1-2-3).

Na etapa número um, há a intercessão ao sagrado, invocando sua força pra realizar a cura. Na etapa número dois, é proferida a fórmula mágica - um texto fixo e na terceira, a benzedeira oferta ao sagrado a cura da doença (NASCIMENTO, 2010).

Essa estrutura composicional pode ser averiguada nas *benzeduras* pesquisadas, conforme veremos a seguir. Contudo, percebeu-se que não se restringem somente a esse padrão. Ainda que se constate este padrão de estrutura textual nas *benzeduras* pesquisadas, em alguns casos, estas etapas aparecem repetidas e/ou intercaladas, como as *benzeduras* de *Quebrante* de Lurdinha. Nessa *benzedura*, as etapas citadas pela autora aparecem estendidas, isto é, intercaladas e repetidas na *benzedura*. Outra distinção que pode ser evidenciada se refere à inclusão de cantos e orações na composição da *benzedura*.

Na sequência é apresentado um quadro justapondo a *benzedura* de *Quebrante* de Lurdinha, registradas em dias diferentes de realização (as pessoas benzidas não foram as mesmas). Nos dois casos pode-se averiguar a etapa “invocação”. Esta seção aparece em vários momentos da *benzedura*, não apenas no início, pois é possível perceber a intercessão ao sagrado em vários momentos da *benzedura*. A segunda etapa “enunciado fixo”, nestas *benzeduras*, aparece com pequenas variações, mas ainda remetendo a um texto fixo, presente em todas as realizações dessa *benzedura*. Esta etapa se dá quando a *benzedeira* profere: *eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação que tu tem no teu corpo*. A etapa “oferecimento” também está presente de forma intercalada, sendo inclusive, presente no canto entoado pela *benzedeira*, onde ela diz: “eu entrego a ti, senhor”, em sinal de oferenda ao divino/sagrado. As partes de texto fixo da *benzedura* estão colocadas lado a lado, de forma a evidenciá-las<sup>177</sup>.

Tabela 1

<i>QUEBRANTE</i> (Lurdinha) <i>Benzendo Cátia</i>	<i>QUEBRANTE</i> (Lurdinha) <i>Benzendo Inácio</i>
<p>Pra que Deus, nosso Pai todo poderoso, abra teus caminho.</p> <p>Consiga, meu Pai, de bondade e misericórdia. Colocai sobre a Cátia, Senhor Jesus, o trabalho, Senhor Jesus. Que ela possa fazer o trabalho, Senhor Jesus, pra que ela viva honestamente, trabalhando pelo seu trabalho, do seu pão de cada dia, Senhor Jesus, do seu conforto, Pai.</p> <p>Livra ela, Senhor Jesus, de todas as carga, Senhor Jesus, e do inimigo, Senhor.</p> <p>Que ela teja sempre a bondade e a misericórdia de Jesus e que aquela pessoa que vai trabalhar juntamente com ela fica curada, libertada, desatada, desamarrada, pra poder vir trabalhar juntamente, junto</p>	<p>... Senhor Jesus Cristo, eu coloco nas mão de Inácio pra que Deus nosso Pai abra os caminho dele, retiro os tropeço, as barreira, os espinho.</p>

<sup>177</sup> Cátia e Inácio são nomes fictícios.

<p>com ela, Senhor Jesus. Vamos, Pai de bondade e misericórdia, as duas juntas, Senhor Jesus. Consegue, meu Pai, um trabalho mais perfeito, mais amoroso, mais cheio, Senhor Jesus, da tuas bença, da tuas graça e a tua luz.</p>	
<p><b>Cátia, eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação que tu tem no teu corpo.</b> <b>Jesus Cristo, tira c'as suas sagradas mãos, coloca nas onda do mar sagrado, na profundeza do abismo do mar, ond' não vejo cristão vivo passar e nem galo cantar.</b></p> <p><b>Deus é pai, Deus é filho, Deus é o Sp'rito Santo.</b> <b>Deus é o sol, é a lua e a claridade divina.</b></p> <p>Deus, meu Pai, é esta porta aberta que vai se abrir para ti. É esta porta, Senhor Jesus, do trabalho, Pai. Pra que tu teja o teu dinheirinho nas tuas mãos, pra que tu possa, meu Pai, lutar, Senhor Jesus. Entendei, Senhor, que é Deus que faz tudo por ti, Pai. É os anjo de guarda e de luz e a nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que ta sempre te socorrendo, meu Pai, nas horas mais difícil da tua vida.</p> <p>Pai de infinita misericórdia, Senhor, tu és o Pai, a bondade e a misericórdia divina. Tu és o sol, a lua, claridade divina. Tu és essa mata virgem que tu fez para todos nós, para que nós pudesse colher as folha e tomar o chá, Senhor Jesus, que é, meu Pai, é teu remédio, a tua medicina, Senhor, a tua simplicidade, humildade, Senhor.</p> <p>PELO TEU PODER E A TUAS</p>	<p><b>Inácio, eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação que tu tem no teu corpo.</b> <b>Jesus Cristo tira c'as suas sagradas mão, coloca nas onda do mar sagrado, na profundeza do no abismo do mar, ond' não vejo cristão vivo passar e nem galo cantar.</b></p> <p><b>Deus é Pai, Deus é filho, Deus é o Sp'rito Santo.</b> <b>Deus é o sol, é a lua e a claridade divina.</b></p> <p>Pai de infinita misericórdia, Senhor, coloca tuas mão sobre o Inácio, Senhor, que tudo que ele vem pedir pra ti hoje, meu Pai, seja resolvido, Senhor.</p> <p>E a Nossa Senhora leva os pedido dele, que ele ta pedindo no fundo do seu coração, leva e entrega pra Jesus Cristo [intercessão]. Para que ele possa derramar suas bença, as suas graça e a sua luz.</p> <p>Eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação, na tua frente, nas tuas costas, no teu lado direito ou no teu lado esquerdo, ou se é no teu corpo todo, no teu pertencente desde o maior ao</p>

BENÇA, A TUAS GRAÇA E A TUA LUZ

Pai de infinita misericórdia, Senhor, na boda de Canaã não tinha vinho, tu transformasse água em vinho, a pedido de sua mãe Maria santíssima. Mas deixasses uma mãe orante aqui nesse mundo, orando pelos seus filhos que precisam da tua ajuda, da tuas bença, das tuas graça e da tua luz.

Preciso de ti, ó Pai, através da oração santa e sagrada, Senhor.

Pai de infinita misericórdia, Senhor Jesus.

**Eu benzo a Cátia de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação,** no trabalho dela, Senhor Jesus.

Eu benzo, meu Pai de bondade e misericórdia, Senhor Jesus, na tua frente, Pai, na tuas costas, no teu lado direito ou no teu lado esquerdo. Ou se é no teu corpo todo, Senhor Jesus, ou nos teus pertencente, Pai. Desde o maior, o mais pequenininho que a Cátia estiver, Senhor, tu cuida deles, tu manda os anjo de guarda e de luz cuidar deles, Senhor. Tu sabes, Senhor Jesus, que no dia do batismo dela o padrinho colocou uma vela acesa sobre as mãos dela, Senhor, representando o divino Sp'rito Santo, a luz da verdade, da claridade divina, Senhor. Mas também colocaram sobre a cabeça dela a água da fonte da virgem Maria, Senhor, que é a purificação do seu corpo, da sua alma. Eu peço nesse momento, Senhor Jesus, que esta água,

mais pequenininho.

Ou se é, Senhor Jesus, cargas negativas sobre ti como a bruxaria, feitiçaria, o quebrante, a inveja, raiva, amarração, empresação.

Mas Jesus Cristo, c'as suas mãos poderosas, retira e coloca nas onda do mar sagrado, na profundeza no abismo do mar, ond' não vejo cristão vivo passar e nem galo cantar.

Jesus Cristo, hóstia viva consagrada, consagra este cristão de teu sagrado coração, aberto pela lança jorrando fonte de água viva cristalina. Que esta água cristalina, Senhor Jesus, seja, meu Pai, p'a purificação do teu corpo, da tua alma, Senhor. Pai de infinita misericórdia vai tocando nele com teu precioso sangue, desde a cabeça à ponta dos pés. Vai dando a tua força, a tua bondade, a tua misericórdia divina. Cura e liberta, desata, desamarra de todo trauma, toda dor e toda doença.

**Eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação.**

Se não comes tu hai de comer, se não dormes tu hai de dormir, se não trabalhas tu hai de trabalhar. Que Deus deu este braço p'a tu trabalhar, e estas pernas pra tu andar nas pegada de Jesus. Este corpo é consagrado a Deus através do santo sagrado batismo. E no dia do teu santo sagrado batismo, o teu padrinho colocou uma vela

Senhor Jesus, que foi colocada no dia do santo batismo dela ainda teja, Senhor Jesus, a força do Sp'irito Santo e da bondade, Senhor Jesus, de nosso Pai, querido Senhor.

Pai de infinita misericórdia, ela foi ungida com óleo santo Deus conosco. O Deus que cura, que liberta, que desata, que desamarra, que tira todas as cargas negativas, Senhor Jesus. Mas deixa paz, deixa o amor, deixa o sucesso. Deixa, meu Pai de bondade e misericórdia, a saúde, Senhor, o ânimo p'a trabalhar, Senhor Jesus.

Pai, o sp'rito Santo, vai aonde ela está trabalhando, Senhor Jesus. Que ela consiga, Senhor Jesus, cada vez mais, Senhor, um grau mais alto, Senhor Jesus, no seu trabalho, Senhor.

**PELO SEU PODER, A SUAS BENÇA,  
A SUAS GRAÇA E A SUA LUZ!**

Jesus cristo estica teus braço santo e sagrado e carrega, Senhor, e carrega, meu Pai de bondade e misericórdia, Jesus, a Cátia nos teus braços santo e sagrado. Ajuda ela a carregar essa cruz pesada, Senhor Jesus. Esta cruz, Senhor Jesus, que ta passando sobre o ombro dela, Senhor, e dando peso, Senhor Jesus. Tu alivia, PELO TEU PODER, a tuas bença, tuas graça e a tua luz.

Pai de infinita misericórdia, Senhor, a tua mãe Maria Santíssima, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e a Santa Guadalupe, meu pai, coloca ela no seu ventre sagrado, Senhor, pra que olhos ruim não

acesa na tuas mãos. Representando o divino Sp'rito Santo naquela hora, meu Pai, dentro de uma igreja, Senhor. Mas também colocou, Senhor Jesus, a água da fonte da Virgem Maria, sobre a tua cabeça, Senhor. Representando, Senhor Jesus, a água da purificação, Senhor. Que essa purificação seja, meu Pai, p'a purificar o teu corpo e a tua alma. Também foi surgindo co'óleo Santo Deus conosco. Deus que cura, que liberta, que desata, que desamarra, de todo trauma, toda dor e toda doença.

Jesus, Jesus, Jesus. Paz, paz, paz. Paz para todos nós [gesto]. Mas neste momento, nós tamos pedindo pro Inácio, Senhor, que tudo que ele pedir neste momento, nesta hora em oração, seja realizado Senhor. PELO SEU PODER, as suas bença, as suas graça e a sua luz.

Pai de infinita misericórdia na boda de Canaã não tinha vinho. Transformasse água em vinho, a pedido de sua mãe Maria Santíssima. Mas deixasse uma mãe orante aqui neste mundo. Orando pelos teus filho. Que pede a tua ajuda, a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. E nesta hora, eu to te pedindo Jesus. Que tudo que ele pediu no fundo do seu coração e na sua mente, seja realizado, Senhor.

**PELO SEU PODER, A SUAS  
BENÇA, A SUAS GRAÇA E A**

veja ela, Senhor Jesus, nem inveja, Senhor Jesus, nem bruxaria e nem feitiçaria.

Que ela esteja escondida no ventre da Mãe Santíssima, aonde ela carregou Jesus Cristo, meu Pai, por nove meses, Senhor Jesus, contra os rei Herodes, Senhor Jesus, que queria matar seu filho, Senhor.

PELO SEU PODER, as suas bença, a suas graça e a sua luz.

Pai de infinita misericórdia, Senhor. Tu cuida da Cátia, Senhor Jesus, para mim, para a mãe dela, para o pai, Senhor Jesus, para todo o trabalho que ela trabalha, Senhor Jesus. Tu sabe que não é fácil o trabalho dela, Senhor Jesus. Mas com a tua ajuda, com a tua força, com o teu poder, tudo meu Pai, está, Senhor Jesus, como ela e Jesus Cristo queria, Senhor.

Dai a tuas bença, a tuas graça e a tua luz.

Quando Jesus Cristo andava pro mundo, fazendo este mundo maravilhoso para todos nós, encontrava jovem como a Cátia, Senhor Jesus, preocupada com o seu serviço, preocupada, Senhor Jesus, pai de bondade e misericórdia, porque não podia dar conta, Senhor. Mas tu, Pai, colocava a sabedoria do alto da glória na mente dela, Senhor, e ela ficava cheia do Sp'rito Santo, Senhor. E ela conseguia tudo que ela queria, Senhor, porque a paz, o amor, o sucesso e a prosperidade, os anos de vida, Pai, está na tuas mão santa e sagrada, Senhor. Em quem em ti confia, Jesus, tu tais sempre abençoando, protegendo e iluminando, porque tu dissesse aos vossos santos apóstolos: aonde mais de que um estiver reunido, eu estarei no meio deles, Senhor. E tu tais aqui no nosso meio. E tudo que tu pedires para o nosso Pai querido será resolvido,

SUA LUZ. Que assim seja meu Jesus.

Pai de bondade e misericórdia Senhor vai tocando, vai libertando, vai desatando e desamarrando. Pelo teu poder, a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Que assim seja meu Jesus.

Pai de infinita misericórdia, Senhor, cura, liberta, desata e desamarra de todo trauma, toda dor, de toda doença. Deus adiante, Deus atrás, arreda de satanás, a melhor luz é Jesus, o melhor guia é Maria, o melhor patrão é José. Todos na tua companhia Jesus, José e Maria. Dai a tua força, a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Delícia de Maria Santíssima meu Pai, coloca uma gota da tua melissa, Senhor. Sobre o corpo, Senhor Jesus, deste teu filho. Que ele possa, Senhor Jesus, cada vez mais a vida dele seja adocicada, Senhor. Pai de infinita misericórdia vai tocando nele, vai libertando, vai desatando e desamarrando. Eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amaração, empresação, cargas negativas, zolho ruim atravessado e línguas ferinas. Tudo que tiver no teu corpo vai ser retirado em nome de Deus e da Virgem Maria. Em nome de Deus seja. Pai de infinita misericórdia, Senhor, liberta, libera, desata, desamarra de todo trauma, toda dor e toda doença. Pai de infinita misericórdia, na boda de Canaã

Senhor.

PELO SEU PODER, as suas bença, a suas graça e a sua luz.

Pai de infinita misericórdia, eu também vou te fazer um pedido, Senhor. Manda, Senhor Jesus, uma pessoa boa para ela, Senhor Jesus, uma pessoa cheia de amor, de paz, de compreensão, união, carinho, Senhor. Que os dois possam viver um para o outro, Senhor. Vamos visuar [?] essa pessoa aqui do teu lado. Dois coração num coração só, duas almas numa alma só, dois esp'ritos num esp'rito só. Os dois se desejando de corpo e sangue e alma e divindade, Senhor. Abençoe essa jovem, Senhor Jesus, com teu precioso sangue, desde a cabeça à ponta dos pés. Abençoe o trabalho dela, a luta do pão de cada dia, Senhor.

PELO TEU PODER, a tuas bença, tuas graça e a tua luz. Que assim seja, amém Jesus.

Pai de infinita misericórdia, Senhor, a mesa dela estendida na casa de seus pais, Senhor Jesus. O pão de cada dia é de ser multiplicado como Jesus multiplicou no santo deserto. O seu dinheirinho de luta, que trabalha para adquirir, Senhor Jesus, o seu conforto e o seu alimento e o seu pão de cada dia, há de ser multiplicado, Pai, assim como tu multiplicasse as sagradas estrela no céu e a areia nas ondas do mar sagrado, que não tem um sábio nem um ser humano que conta, mas Jesus conta grãozinho por grãozinho e multiplica, Pai. Assim será multiplicado teu dinheiro na tua bolsa, o dinheiro no bolso do seu pai, e também na bolsa de sua mãe. E o seu pão de cada dia multiplicado na sua mesa, pra que possa sustentar vocês três e também, Senhor

não tinha vinho. Transformasse água em vinho. A pedido de sua mãe Maria Santíssima, mas deixastes uma mãe orante, orando pelos teus filho que pede a tua ajuda, a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Santa Teresinha [gesto] do menino de Jesus. Derrama suas bença, as suas graça e a sua luz. Chuva de pétalas de rosas, de benças, de graças, Senhor. Pra que ele fique curado, libertado, Senhor. Tudo que ele vem pedir agora neste momento seja resolvido, Senhor.

PELO SEU PODER, a suas bença, a suas graça e a sua luz.

Pai de infinita misericórdia, a mesa dele posta Senhor. O pão de cada dia sobre a toalha, Senhor. E Senhor Jesus, seja derramada a suas bença, a suas graça e a sua luz. E Jesus multiplica o pão, como multiplicou no santo deserto. Pai de infinita misericórdia, Senhor Jesus. Pai de bondade e misericórdia. Tu cuida, Senhor Jesus, da vida dele, Senhor. Dando a tua força sp'rituais, materiais e corporal. Também, Senhor Jesus, o dinheirinho dele que luta, que trabalha pra adquirir o seu conforto, Senhor Jesus. O seu poder, Senhor Jesus, e o seu alimento, hai de ser multiplicado como Jesus multiplicou, Senhor Jesus, as sagradas estrela no céu [gesto] e areia nas onda do mar sagrado. Que não tem um ser humano que conta, mas Jesus conta uma por uma, meu Pai. PELO SEU

Jesus, pai de bondade e misericórdia, pra dar um prato de comida a quem chegar com fome, Senhor. Abençoe essa família, Senhor Jesus, da noite para o dia, do dia para noite. Seu corpo não seja preso, nem sua alma ferida. Ai, Jesus, Santa Maria, não seja preso de tanta inveja, raiva, amarração, empresação, zolho ruim atravessado e línguas ferinas, Senhor, mas seja cheio de paz, de amor, sucesso e prosperidade. Abre as porta, retire os tropeça, as barreira e os espinho. Maria, passa na frente de tudo e de todos, Pai, derrubando portas, portões, Pai, janelas, Senhor Jesus, e corações endurecidos, Senhor. Vai, Sp'rito Santo, vai na TV onde ela trabalha, Senhor Jesus. Vai dar paz, amor, sucesso e prosperidade, Senhor. Vai acalmar alguma tempestade que lá dentro estiver, Senhor, com a tua força, com a tua poder com a tua mão santa e sagrada, Senhor Jesus, pela tua divina misericórdia.

Milícia de Maria Santíssima, coloca uma seita de tua milícia, Senhor, para endossar mais, Senhor Jesus, o trabalho, Senhor Jesus, a felicidade da Cátia, Senhor Jesus, pela tua divina misericórdia, Senhor.

Pai de infinita misericórdia, Senhor, tu cuida dela, Senhor, lava ela com teu precioso sangue, Pai. Dai tuas bença, tuas graça e a tua luz sobre ela, sobre o trabalho, Senhor Jesus, pela tua divina misericórdia. Vai Esp'rito Santo, vai no hospital, aonde a amiga dela estiver, Senhor. Vai curar ela, Senhor. Que volte cedo, Senhor, pra ajudar ela, trabalhar com ela, Senhor, onde ela precisa, Senhor Jesus, ser trabalhado, Senhor. Senhor Jesus Cristo, envia teu Esp'rito Santo sobre ela. Ilumina, Senhor Jesus, pelo teus braço santo e sagrado. Pela tua

PODER, a suas bença, a suas graça e a sua luz. Assim será multiplicado teu dinheirinho no teu bolso. O teu dinheirinho, Senhor Jesus, pra tu compras o pão de cada dia, o teu pão seja farto na ta mesa. Pra que tu possas sustentar a tua família e a ti. E também, Senhor Jesus, a dar um pão de cada dia pra quem tiver fome e precisar da comida. Livra ele do sp'ritos impuro e dai óleo limpo p'a ver a claridade e a bondade, e a misericórdia Divina. Abra as porta dele, Senhor, retire os tropeços e a as barreira Senhor. Pelo teus espinho, Senhor Jesus. PELO TEU PODER, a tuas bença, a tuas graça e a tua luz.

Maria passa na frente derrubando porta, portão, Senhor, e coraçãozinho endurecido, Senhor.

PELO SEU PODER, a suas bença, a suas graça e a sua luz. Que assim seja meu Jesus

divina misericórdia, Senhor.

PELO TEU PODER, a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Que assim seja, amém Jesus.

Jesus Cristo, meu Pai, hóstia viva, consagrada, consagra a Cátia dentro do teu sagrado coração aberto pela lança, jorrando fonte de água viva, cristalina, Senhor.

Pai de infinita misericórdia, Senhor Jesus, coloca tua profundez, Senhor Jesus, da tua misericórdia sobre ela, Senhor Jesus, pra que seja, Senhor Jesus, tudo como ela deseja dentro daquela televisão, Senhor. O trabalho dela certinho, sem ninguém pegar, Senhor Jesus, nos trabalho dela, Senhor Jesus, no pé dela, Senhor, faça isso, faça aquilo, Senhor. Que Jesus ali teja agindo, Senhor.

PELO SEU PODER, a suas bença, a suas graça e a sua luz, que assim seja, amém, Jesus.

Pai de infinita misericórdia, chama São Gabriel, São Rafael, São Miguel Arcanjo, os santo todos da corte celestial do nosso Pai, os santos anjos, Senhor Jesus, da divina misericórdia. E que eles juntos, Senhor Jesus, expunhado de cargas negativa e coloca no santo sepulcro de nosso Senhor Jesus Cristo. De lá fica acorrentado e amarrado pra que nunca mais possa vir perturbar. Porque Deus é a claridade divina. Deus é essa misericórdia que a gente encontra a cada dia que passa na vida da gente, Senhor.

PELO SEU PODER, a suas bença, suas graça e a sua luz! Que assim seja, amém,

<p>Jesus!</p> <p>Crista-mira-rim Crista-mira-rá Xanda-manda-rim Xanda-manda-rô Rára-mara-rá Xala-mala-ri Xanda-manda-ri Xiri-rim Xiri-rim Xiri-rô</p> <p>Recebe, Pai, esta prece em nome de Jesus, seu filho amado, a sua mãe Maria Santíssima, Sant'Antônio de Paula e a Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Que essa prece, Pai, seja gota de remédio, saúde e felicidade, paz e amor e tranquilidade, Senhor Jesus.</p> <p>Seja, meu Pai, a felicidade dessa jovem, Senhor, que aqui está na tua presença santa e sagrada, PORQUE tu dissesse a vossos santos apóstolos. A quem a mim vinhé, meu Pai está presente e fará, Senhor Jesus, tudo por esta pessoa. E ele vai fazer, Senhor Jesus, tudo que tu tiver pedindo no fundo do teu coração, pra ti, pro teu trabalho, Senhor Jesus, pro teus familiares, tu vás encontrar, Senhor Jesus, em dobro a felicidade, Senhor.</p> <p>PELO TEU PODER, a tuas bença, tuas graça e a tua luz .... que assim seja, amém Jesus.</p>	<p>Crista-mira-rim Crista-mira-rá Xanda-manda-rim Xanda-manda-rô Rára-mara-rá Xala-mala-ri Xanda-manda-ri Xiri-rim Xiri-rim Xiri-rô</p> <p>Recebe, Pai, esta prece em nome de Jesus seu filho amado, a sua mãe Maria Santíssima, Sant'Antônio de Paula e a Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Que esta prece, Pai, seja gota de remédio, saúde, felicidade. Paz e amor, tranquilidade, Senhor.</p> <p>Pra que este cristão, Senhor. Que vem hoje aqui pela primeira vez, Senhor, se benzer, seja, Senhor, realizado tudo o que ele deseja no seu coração. A paz, o amor, o sucesso, a prosperidade. Os anos de vida, Senhor Jesus. Muita saúde, muito animo p'a trabalhar, Senhor. Pela tua divina providência. Providência, Pai, tudo que ele deseja no seu coração, Senhor.</p> <p>PELO TEU PODER, a tuas bença, a tua graça e a tua luz. Que assim seja meu Jesus.</p>
<p>PAI NOSSO Que estás no céu Santificado seja teu nome Venha a nós o vosso reino Seja feita a vossa vontade Assim na terra como é no céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje</p>	<p>PAI NOSSO Que estas no céu Santificado seja o teu nome Vem a nós o vosso reino Seja feita a vossa vontade Assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia nos dai</p>

<p>Perdoai as nossas ofensas Assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido</p> <p>Não deixa, pai, a Cátia cair em tentação.</p> <p>Mas tu livra, pai, de toda bruxaria, feitiçaria, quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação. Tu dá ânimo, Senhor Jesus, pra que ela possa trabalhar, Senhor Tu da saúde cada vez mais, Senhor, sabedoria do alto da glória, Senhor Jesus, na mente dela, Senhor.</p> <p>PELO TEU PODER, a tuas bença, tuas graça e a tua luz! Que assim seja! Amém, Jesus!</p>	<p>hoje Perdoai as nossas ofensa Assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido</p> <p>Não deixa, meu Pai, este teu filho Inácio cair em tentação.</p> <p>Mas tu livra, meu Pai, de toda bruxaria, feitiçaria, quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação, zolho ruim atravessado e línguas ferinas, Senhor. Mas tu coloca a tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Que assim seja, amém Jesus.</p>
<p>CANTO: PASSA POR AQUI</p> <p>Passa por aqui, Senhor, passa por aqui. Passa por aqui, Senhor, passa por aqui. Ó, Senhor, passa por aqui. Ó, Senhor, passa por aqui.</p> <p>Eu entrego a Cátia a ti, Senhor, eu entrego ela pra ti. Eu entrego os trabalhos dela a ti, Senhor, eu entrego eles pra ti Ó, Senhor, entrego pra ti.</p> <p><b>É verdade, Pai</b>, ta sendo pesado pra ela, mas eu te entrego nas tuas mãos santa e sagrada, Senhor. Eu te entrego (poder dela.. ela q entrega) ela, o trabalho dela, Senhor, os funcionários, os patrão, Senhor Jesus, que saiba, Senhor Jesus. Entendei, Senhor e compreendei, Senhor. PELO SEU PODER, as suas bença, a suas graça e a sua luz. Que assim seja,</p>	<p>CANTO: PASSA POR AQUI</p> <p>Passa por aqui Senhor, passa por aqui. Passa por aqui Senhor, passa por aqui. Ó Senhor, passa por aqui. Ó Senhor, passa por aqui.</p> <p>Eu entrego o Inácio a ti Senhor, eu entrego os problemas dele a ti. Eu entrego o Inácio ti Senhor, eu entrego os problemas dele a ti. Ó Senhor, entrego pra ti.</p> <p><b>É verdade, Pai</b>. Eu entrego ele. Eu entrego os problemas dele. Tudo o que ele veio fazer aqui, Senhor, que seja resolvido, pela divina misericórdia.</p>

<p>amém, Jesus.</p> <p><b>Em nome do Pai, do Filho e do Esp'rito Santo.</b>  <b>Amém.</b>  <b>Obrigado</b>, Senhor Jesus, pela tuas bença, a tuas graça e a tua luz. Muito obrigado!</p>	<p>Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres. Bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, roga por nós pecadores. Agora e na hora de nossa morte. Amém. Maria passa na frente. Maria derriba porta e portão, Senhor. Maria derruba coraçãozinho endurecido.</p> <p><b>Em nome do Pai, do Filho e do Sp'rito Santo.</b>  <b>Amém.</b>  <b>Obrigado</b>, Senhor. Que assim seja</p>
--	--

Note-se ainda na *benzedura* de *Quebrante* de Lurdinha, a presença de uma espécie de refrão, um trecho que aparece repetidas vezes intercalado na *benzedura*: *pelo teu poder, as tuas bênçãos e a tua luz*.

A forma responsorial é bastante comum nas *benzeduras*, como são os casos das *benzeduras* de *Cobro*, de Lurdinha e a de *Mal Jeito*, de Santinha<sup>178</sup>. As *benzeduras* de forma responsorial são construídas pelo par “pergunta x resposta”. Vejamos esses exemplos:

Legenda:

**Pergunta:** feita pela *benzedeira*.

**Resposta:** dada pela pessoa sendo benzida.

*Benzedura* de *Mal Jeito*, de D. Santinha

**Pergunta:** *O que é que eu coso?*

**Resposta:** *Carne quebrada, nervo torto, osso magoado.*

**Pergunta:** *O que é que eu coso?*

**Resposta:** *Carne quebrada, nervo torto, osso magoado.*

<sup>178</sup> *Benzedeira* da Lagoa da Conceição.

**Pergunta:** *O que é que eu coso?*

**Resposta:** *Carne quebrada, nervo torto, osso magoado.*

Após essa sequência, a *benzedeira* finaliza esse trecho proferindo as palavras: *vai pro teu lugar em nome de Jesus. Amém.* Ainda que podendo ser atribuída ao estilo da *benzedura*, a presença de rimas é também aqui evidenciada, pois a articulação de rimas também guia a construção da *benzedura*. Temos também o aspecto da duração. Essa *benzedura* dura três repetições, i.é., é realizada durante três dias. Conforme explicações de várias interlocutoras, as repetições das *benzeduras* são sempre em múltiplos de três.

Enquanto profere as palavras – que conforme veremos logo adiante relacionam-se ao tema da *benzedura*, a *benzedeira* vai cosendo um pedaço de pano com agulha e linha, conferindo dinamicidade à *benzedura* e consertando, isto é, costurando o que estava machucado. Nesse gestual, a *benzedeira* atribui um andamento à *benzedura*, ao mesmo tempo que “conserta” a enfermidade, costurando-a<sup>179</sup>.

A *benzedura* de *Cobro* de Lurdinha também é arquitetada de forma responsiva, isto é, dada pelo par “pergunta x resposta”. Repetição também compõe essa *benzedura*.

**Pergunta:** *Que corto?*

**Resposta:** *Cobro.*

**Pergunta:** *Que corto?*

**Resposta:** *Cobro.*

**Benzedeira:** *corto o rabo, corto a cabeça, corto o meio...*

Importante diferença está no fato de que a *benzedura* de *Cobro* de Lurdinha não é *declarada* (isto é, não *benze alto*). Contudo, a forma responsorial é mantida. Lurdinha me explicou como essa *benzedura* é feita por ela:

*Aí eu benzo, benzo com uma faca e um pires, né. Ai eu pergunto - quando eu perguntar, eu já digo pra pessoa: quando eu perguntar: que corto? Diz que é cobro. Ai eu faço a benzedura [mostra gesto em cruz], faço, faço, faço. Depois eu pergunto:*

---

<sup>179</sup> O gestual também está relacionado ao estilo da *benzedura*, conforme veremos adiante.

*que corto? Ai diz que é cobro. Ai eu digo, né, corto o rabo, corto a cabeça, corto o meio. Ai ..., porque eu cortei, né, que a benzedura fala. Mas só que eu não digo o que é a benzedura compreende? [risos]*

A *benzedura* de *Cobro*, de Sueli não segue a forma responsorial. Porém, a construção de rimas e repetições são articuladas pela *benzedeira*. Além disso, assim como Lurdinha, Sueli também inclui estratégias para desfazer os malefícios da doença, como cortar o rabo e a cabeça dos “bichos”. É preciso romper o ciclo da doença para que ela não se complete – o que acarretaria num forte agravamento da doença, explicam as interlocutoras.

Esta *benzedura* é repetida nove vezes durante o benzimento e precisa ainda ser repetida por mais alguns dias, enfraquecendo assim a doença, conta Sueli.

*Cobro, cobraão,  
Aranha, aranhão,  
Sapo, sapão*

*Eu te corto o rabo e a cabeça  
Que esse mal não cresça, não enverdeça  
Que este mal desapareça  
Em nome de Deus e da virgem Maria  
Amém*

Essas três *benzeduras* (*Cobro* de Sueli e de Lurdinha e *Mal Jeito* de D. Santinha) engendram interlocuções (com o sagrado e também com os animais causadores das doenças), tempo (durações e repetições) e rimas em suas construções.

### 5.2.2 Conteúdo Temático

O conteúdo temático do gênero refere-se ao âmbito a que ele se destina, ou seja, corresponde a um propósito, relacionado com a esfera de atividade em que opera. Pode-se dizer que o conteúdo temático abranja vários temas que estejam relacionados ao propósito a que se destina o gênero. Em suma, ele vai corresponder ao “domínio de sentido

de que se ocupa o gênero” (FIORIN, 2008, p. 60). Há de se pensar também nos sujeitos envolvidos na atividade (quem fala e para quem fala), na finalidade e nas circunstâncias da comunicação verbal. Em síntese, as possibilidades temáticas são inúmeras, variando com o propósito do autor, onde a situação comunicativa é que irá o definir (BAKHTIN, 2003).

De fato, o conteúdo temático das *benzeduras* está estritamente relacionado ao seu propósito. Logo, uma das primeiras questões que se apresenta nesta análise refere-se à finalidade da *benzedura*. Benzer, no contexto nativo, é fazer o bem - como enfatizam as interlocutoras da pesquisa. Fazer o bem, na prática da *benzedura*, significa curar doenças, afastar males, fortalecer, proteger, ajudar a realizar algum desejo.

Em algumas *benzeduras*, como a de *Quebrante*, de Lurdinha e a de *Mau Olhado*, de Sueli, a ação para qual se destina a *benzedura* é anunciada logo no início:

Sueli: “*Eu te benzo com as três pessoas da Santíssima Trindade (...)*”. Lurdinha: “[nome da pessoa], *eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empesação que tu tem no teu corpo*”.

Para promover a cura de doenças, algumas das estratégias usadas para este fim estão ligadas ao combate da causa do infortúnio, pelo menos de duas maneiras principais. Uma seria pela eliminação do mal: *Cobro, cobrão, (...) / Eu te corto o rabo e a cabeça (...)*. E a outra por meio do esconjuro e/ou da ordem: *Que esse mal não cresça, não enverdeça / Que este mal desapareça / Em nome de Deus e da virgem Maria (...)*”.

A *benzedeira*, no caso da *benzedura* de *Cobro* de Sueli, realiza duas ações para eliminar a doença: elimina o agente causador, cortando-lhe o rabo e a cabeça, e ordenando-lhe que não se desenvolva. Verifica-se, portanto, a busca da eliminação da causa da doença, esgotando-lhe as possibilidades de alastramento, logo, finalizando-a. Na *benzedura* de *Mal Jeito* de Sueli também se observa a ordem dada pela *benzedeira* ao mal, para que este vá para seu lugar:

“*Carne quebrada / Nervo torto / Osso magoado / Vai no teu lugar / Em nome de Deus, da Virgem Maria e dos Santos Virtuoso*”.

Percebe-se, então, que no primeiro exemplo (a *benzedura* de *Cobro*) estão presentes em seu tema, o mal (causador da doença, o *cobro*), o combate ao mal e sua finalização (*corte do rabo e da cabeça* e a ordem –em nome dos santos- para que não se alastre) tendo, portanto, essa *benzedura*, um sentido de acabamento (detecção do mal e seu

fim<sup>180</sup>). No segundo caso (a *benzedura* de Mal Jeito), verifica-se a ordem dada pela *benzedeira* (igualmente em nome de santos) para que a *carne*, o *nervo* e o *osso* voltem ao seu lugar, isto é, voltem a estar sãos, como o estavam anteriormente, ou seja, onde não estavam *quebrados*, nem *tortos* e nem *magoados*.

De modo geral sendo, então, o conteúdo temático das *benzeduras* o equivalente ao propósito dessa prática, logo este consistirá, principalmente naquilo que se refere a fazer o bem a outra pessoa, principalmente pela cura de doenças (DIAS, 2013). Importante salientar que em cada *benzedura*, o tema circunscreve um campo lexical referente à doença tratada. Portanto, o campo lexical particulariza cada *benzedura* (esta questão será desenvolvida no próximo parâmetro constituinte do gênero: o estilo).

### 5.2.3 O Estilo

Para Bakhtin (1986), o estilo verbal é dado “pela seleção operada nos recursos da língua - recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais”. O estilo refere-se ao modo como o enunciado será expressado no ato de comunicação, estando diretamente ligado ao gênero e à atividade da qual faz parte. A maneira de expressar o enunciado está implicada na relação dialógica do enunciado e ao seu propósito (que determina o conteúdo temático). Para Fiorin (2008, p. 62) “o ato estilístico é uma seleção de meios linguísticos. Estilo é, pois, uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado”. O estilo aqui em questão é concebido - de acordo com Bakhtin (1986) - como sendo constituinte e constituidor do gênero, juntamente com o seu conteúdo temático e a construção composicional. Na prática da *benzedura*, então, o estilo se dá em sua poética, ou seja, pelos modos de expressar o enunciado.

## 5.3 PERFORMANCE E ESTUDOS FEMINISTAS / OLHARES QUE EMERGEM DA CRÍTICA FEMINISTA

---

<sup>180</sup> Menezes Bastos (1999, p. 144) aponta a presença, na letra do *kewere* – categoria Kamayurá que pode ser traduzida por “reza”-, de palavras referentes ao mal (doença) e “que obriguem a evadir-se”.

Conforme já anunciado, a abordagem sobre performance neste trabalho considera as contribuições dos estudos feministas sobre performance (que propõem a inclusão de categorias como gênero, raça, etnia, sexualidade – entre outras – em suas análises). Rosa (2010) alerta para os perigos epistemológicos de uma abordagem genérica sobre performance. A autora apresenta uma incursão sobre performance partindo das teorias de autores clássicos sobre o tema (TURNER, 1977 e BAUMAN, 1977), relacionando-as aos olhares que emergem sob as lentes das teorias feministas.

Na sequência seguem, resumidamente, alguns aspectos ressaltados por Rosa (2010) sobre as teorias de Turner e Bauman seguidos de breve incursão sobre teorias feministas sobre performance.

Sobre o primeiro, Rosa (2010) relembra que é um clássico autor adotado nas mais diversas áreas do conhecimento que abordam performance, inclusive na etnomusicologia (área de atuação da autora). Destaca que o conceito de performance cultural proposto por Turner “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” (ROSA, 2010, p. 03). Outro aspecto fundamental da teoria de Turner elencado pela autora é a premissa da performance enquanto “drama social”<sup>181</sup>, destacando também que o conceito de “performance cultural” indica uma perspectiva ampla de performance – considerando desde etnografias que contemplem as falas dos sujeitos até suas ações simbólicas. Esta perspectiva leva em conta também, nas palavras da autora, “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” (ROSA, 2010, p. 03).

Sobre as teorias de performance em Bauman (1977) a autora destaca, obviamente, a premissa da “performance como arte verbal”<sup>182</sup> – que reconhece a performance como meio comunicativo. Destaca os elementos essenciais de análise propostos pelo autor (que, em termos

---

<sup>181</sup> Como já se sabe, o conceito de “drama social” foi cunhado por Victor Turner. Entre os vários aspectos dessa noção, o mais destacado é a face sociológica – “que percebe e integra o conflito como um mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social” (CAVALCANTI, 2013, p. 415).

<sup>182</sup> Vale lembrar que nesta pesquisa trabalha-se no campo verbo-musical.

gerais, são: (i) *performer* - pessoa que realiza a performance; (ii) forma artística performática; (iii) audiência; (iv) ‘*setting*’ - estrutura e lugar organizados para que a performance aconteça). Na concepção de performance enquanto arte verbal, a função poética (ou seja, o modo de expressar a mensagem) ganha destaque. “Nesta abordagem, a manipulação formal dos traços linguísticos é secundária à natureza de sua performance, por si, concebida e definida como um modo de comunicação” (BAUMAN, 1977, p. 290-292 *apud* ROSA, 2010, p. 8). A performance, de acordo com Bauman (1977), “é um modo de uso da linguagem, uma forma de falar” (BAUMAN, 1977, p. 293).

Não obstante às reconhecidas contribuições desses autores (TURNER, 1977 e BAUMAN, 1977) aos estudos sobre performance até hoje válidas (performance como ato comunicativo, cultural, como “drama social”)<sup>183</sup>, Rosa (2010) traz à discussão críticas à perspectiva do gênero supostamente neutro nos estudos de performance. Sob as lentes das teorias feministas sobre performance (SAWIN, 2002; CUSICK, 1994; ASKEW, 2002; BUTLER, 1993, 1994, 2004; KOSKOFF, 1991; SARSKISSIAN, 1992, IRIGARAY, 2004)<sup>184</sup>, a autora tece uma incursão sobre possibilidades de teorias de performance que abarquem e considerem categorias como gênero, geração, etnia – entre outras - em suas análises. Nas palavras da autora:

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 nega-se as especificidades inerentes, ainda que

---

<sup>183</sup> Conceitos que inclusive servem de ampla base teórica neste estudo.

<sup>184</sup> Que também fazem parte do escopo analítico desta pesquisa. Este estudo inclui também as contribuições de estudos como os de Mello, (2005), McClary (1991), Walterman (1993), Citron (1993), Cusick (1994), Menezes Bastos (2016), Piedade (2004), Gomes (2008), Dias (2009), Walser (1993), Diniz (1994), Kater (2001) e Holanda (2006) - que abordam a questão das relações de gênero no campo musical.

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, mais específicas. Sempre (ROSA, 2010, p. 12-13).

Nessa direção, a autora evidencia os argumentos de Sawin (2002) que alega que a teoria da performance de Bauman (1977) seria conflitante com noções contemporâneas de “subjetividades ‘gendradas’”<sup>185</sup>. Ressalta ainda que, segundo Sawin (2002) abordagens generalizadas de performance negligenciam as questões de gênero, “carecendo tanto da dimensão da audiência, como da dimensão emocional da experiência estética”<sup>186</sup> (ROSA, 2010, p. 05).

Cusick (1994), ao abordar música e performance, alega que não seria possível falar de um sem o outro (música, performance x sujeito, contexto, etc.) sem o ônus da perda de aspectos cruciais para a compreensão do todo. Esta autora propõe a noção de “performance social”, noção que visaria humanizar os processos de escuta e sujeitos envolvidos<sup>187</sup>. Askew (2002) aborda performance sob o viés político, evidenciando relações de poder envolvidas. Neste viés, Rosa (2010, p.

---

<sup>185</sup> 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” (ROSA, 2010, p. 05).

<sup>186</sup> Rosa (2010), ao ressaltar o enfrentamento histórico feminista frente aos obsoletos binarismos homem-mulher *versus* cultura-natureza *versus* razão-emoção, ressalta então os perigos do binarismo de gênero – que situaria “os sujeitos homem-mulher de maneira essencializada onde 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”. Embasada em autoras como Rosaldo e Lamphère (1979), Rosaldo (1979) e Ortner (1979), expõe que “a naturalização da segregação e seu consequente 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” (ROSA, 2010, p. 06).

<sup>187</sup> A autora tem suas pesquisas principalmente no âmbito musical.

07) ressalta que não se 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”. Hisama (2000: 1288), aborda composições musicais situando-as dentro de seus contextos social e histórico, além de priorizar leituras que identifiquem “o impacto das visões de gênero, política e social na ‘música em si’”. Ademais, Hisama (2000) relaciona as peças musicais a momentos ocorridos durante as composições na vida das compositoras<sup>188</sup>.

Koskoff (1991) assim como Mello (2006) sinalizam que performances musicais são marcadas por “metáforas de gênero”. Nas palavras de Mello:

na música ocidental desenvolveu-se todo um conjunto de pressupostos teóricos, explicitados através de convenções e construções retóricas repletas de metáforas sexuais, ligadas às questões de gênero, que estão na base de um paradigma narrativo poderoso no desenvolvimento da música tonal (MELLO, 2006, p. 70).

Rosa (2010) ressalta como importantes as constatações feitas por Sarkissian (1992) que aponta alguns níveis de análise musical que têm sido averiguados por estudos feministas. Nesse viés – argumenta Rosa (2010) - performance permearia todos os níveis apontados por Sarkissian (1992), a saber: (i) sobre a importância da performance musical no processo de socialização tanto expressando como moldando a ordem social; (ii) segregação dos mundos musicais femininos e masculinos como parte de uma tendência de oposição binária; (iii) estudos dos comportamentos musicais como indicador de relações de poder baseadas em gênero; (iv) estudos de música e gênero sobre estilos vocais; (v) público e privado e comportamento musical, diferentes domínios musicais; (vi) relações de gênero entre o real e o sobrenatural; (vii) dicotomias natureza e cultura (SARKISSIAN, 1992 *apud* ROSA,

---

<sup>188</sup> Hisama (2000: 1288) expõe que “em virtude do da crescente 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.

2010, p. 08). Ainda sob a perspectiva de teorias mais abrangentes de performance, Rosa (2010) destaca uma questão pertinente para se pensar sobre performance e especificidades que construiriam teorias de performance menos generalizadas, que seria o “próprio conceito que forma a tríade (1) da ideia de pessoa; (2) da construção de sua identidade de gênero e (3) do desejo. Nessa direção, a autora destaca que é possível tomar o conceito de performance enquanto “fenômeno de múltiplas camadas” (SAWIN, 2002: 46 *apud* ROSA, 2010: 09)<sup>189</sup>. Para entender essa multiplicidade, destaca ainda a autora, é importante a reformulação do conceito de pessoa enquanto categoria de vastas possibilidades em diálogo com o contexto e com relações de poder, lembrando que “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” (ROSA, 2010: 09).

Ao referir-se a Irigaray (2004), ressalta que “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, *apud* ROSA, 2010: 09). Argumenta que as mulheres, historicamente, estiveram fora do âmbito da escrita, sendo mais presentes nas 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). Finalmente, Rosa (2010) recorda que, de modo geral, tanto a bruxaria como as manifestações religiosas femininas permaneceram na esfera pagã (o então chamado “paganismo”), onde as divindades femininas situavam-se à margem da oficialidade dos sermões e das escritas sagradas – de âmbito exclusivamente masculino. Logo, ressalta a autora, “a linguagem (para além da escrita) é aprendida, não herdada pela condição sexual” (ROSA, 2010, p. 09). Em Butler (2010) vemos

---

<sup>189</sup> Para se obter uma visão ampla sobre a performance, são diversos aspectos a serem avaliados, ressalta Rosa (2010: 09), citando Sawin (2001): “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 *apud* Rosa, 2010, p. 09).

dissolvida a dicotomia sexo *versus* gênero<sup>190</sup>. A autora destaca que gênero não representa uma categoria estática ou estável, sendo, antes de mais nada, construída através do tempo e estilizada por meio da repetição de atos performáticos, “compondo uma realização performativa que interage com a audiência e que constrói a realidade e as identidades de gênero (BUTLER, 1993 *apud* ROSA, 2010, p. 10). Butler (1999) ao trazer o conceito de performatividade, aborda a construção dos discursos em relação às performances de gênero<sup>191</sup> e argumenta que devemos nos deter não apenas às performatividades de gênero e às regras que as governam, e sim, “investigar os mecanismos pelos quais a realidade é reproduzida e alterada no percurso desta reprodução” (BUTLER, 2004 *apud* ROSA, 2010, p. 11).

Finalizando esse item, reitera-se, em consonância com os estudos feministas sobre performance aqui apresentados, a importância de abordagens em performance - nos mais diversos âmbitos - que elaborem performances menos genéricas e mais específicas teorizando, portanto, as próprias questões que levantam<sup>192</sup>. De acordo com ROSA (2010: 11) “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’.

Nogueira (2017) também aponta a importância dos estudos feministas e os perigos de abordagens ditas “neutras”:

os estudos feministas tem sido uma das áreas que chama a atenção, assim, para o mito da neutralidade e ao mesmo tempo para a sua impossibilidade, uma vez que o olhar e a

---

<sup>190</sup> Lembrando que, segundo esta autora, a própria noção de “sexo” é histórica e socialmente construída BUTLER (2003).

<sup>191</sup> Dietz (2003, p. 412) argumenta que o trabalho de Butler é de central importância para as teorizações das relações discursivas de poder, jogos de linguagem, subversões e performances nos estudos do corpo.

<sup>192</sup> “Teorizações feministas enquanto teorizações sobre corpos musicais deveriam ser caracterizadas, sobretudo, pelos tipos de questões que levantam” (CUSICK, 1994: 17 *apud* ROSA, 2010, p. 13).

subjetividade do/a analista, do/a performer ou do/a pesquisador/a estarão presentes em cada uma das escolhas realizadas (NOGUEIRA, 2017, p. 05).

Situadas também entre as vertentes de estudos feministas estão as pesquisas de Adriana Cavarero<sup>193</sup>. Aqui é destacada a obra “Vozes plurais: filosofia da expressão vocal” (2011). A voz, nesta obra é uma categoria de complexa definição, sendo abordada pela autora através de três principais direções: a subversão da metafísica, a corporeidade e a política. Cavarero (2011) explora a pluralidade de vozes singulares. Para esta autora, “a voz é plural justamente porque é única, incorporada, contextual e relacional” (IRLANDINI, 2015, p. 282), vozes que ressoam umas nas outras.

Numa espécie de releitura da história da voz, Cavarero (2011) subverte a metafísica ocidental<sup>194</sup> que privilegia o *logos*<sup>195</sup> em relação ao *phoné* (som), destituindo o *logos* de “qualquer corporeidade e, portanto, da materialidade da voz, circunscrevendo-o à esfera do pensamento” (IRLANDINI, 2015: 282). Nas palavras de Cavarero (2011) “a história da metafísica deveria ser finalmente contada como a estranha desvocalização do *logos*” (CAVARERO, 2011, p. 58). Na contramão da metafísica, a autora sugere colocarmos a voz em relevo, pois “no registro da voz, ecoa a condição humana da unicidade e, além do mais, que tal condição é essencialmente relacional” (Idem, p. 22-23), propondo “uma política ontológica antimetafísica fundada na singularidade plural da voz que se comunica com outras singularidades vocais” (IRLANDINI, 2015, p. 283). A voz - que abarca a palavra no corpo, torna-se assim única e pessoal. Para Cavarero (2011), ambas as condições da voz, a saber, unicidade e relacionalidade, estão

---

<sup>193</sup> Adriana Cavarero é filósofa italiana de vertente feminista e possui forte influência pela filosofia política de Hannah Arendt.

<sup>194</sup> Formuladas por Aristóteles e Platão.

<sup>195</sup> Cavarero expõe que, na Grécia antiga, a palavra *logos* era derivada do verbo *legein*, que tinha uma dimensão acústica e significava: “falar”, assim como “ligar”, “contar”, “recontar” (:43). Argumenta ainda que Platão e Aristóteles, ao desconsiderarem o aspecto acústico da palavra, mantiveram a definição de *logos* como ligação. Nesse sentido, a linguagem é tomada como sistema de significação, onde, através de um processo mental, a palavra representaria o objeto ligando a uma imagem. A metafísica amarra a voz à esfera semântica, subordinada à esfera visual (IRLANDINI, 2015: 282).

“intimamente vinculadas, tendo em vista que a simples verdade do vocábico comunica tons elementares da existência (diferença sexual, idade, mudanças de voz)” (CAMOZZATO, 2015, p. 41).

Sobre a importância dos estudos feministas, Maluf (2016) argumenta que a perspectiva teórico-crítica da antropologia feminista e da própria teoria feminista se traduz numa contribuição incontornável para se pensar as transformações do campo antropológico nas últimas décadas. “Como compreender as discussões contemporâneas de influência pós-estruturalista, as propostas de antropologia dialógica ou, em outra perspectiva, simétrica, sem o aporte da crítica e da teoria feminista que emerge na antropologia nos anos 1970”? (MALUF, 2016: 37). Nesse sentido, a autora propõe que, ao se falar em Antropologia e Feminismo, se busque “não apenas abordar uma antropologia das relações de gênero, mas abordar o gênero e a teoria feminista não apenas como um objeto da investigação antropológica, mas como paradigma importante na análise cultural” (idem).

Na mesma direção estão os argumentos de Rago (1998) onde a autora destaca a importância das epistemologias feministas como uma lente para ver o mundo, onde o olhar se volta não apenas à inclusão das relações de gênero na leitura das sociedades, mas para a reflexão e questionamento dos processos de produção de conhecimento. Nogueira (2017: 05) citando Margareth Rago questiona a produção de conhecimento pautada em relações de poder, “privilegiando os processos racionais em detrimento da subjetividade, considerando alguns protagonistas, ambientes e documentos como mais válidos do que outros”. Na contramão destas posturas estão, então, as epistemologias feministas – que “defendem o relativismo cultural, a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades múltiplas” (RAGO, 1998 *apud* NOGUEIRA, 2017, p. 05).

Assim, propor um pensamento que se pensa pós-colonial, situado e feminista requer não apenas um esforço para incluir novas e novos personagens em uma história que se siga contando da mesma forma, mas justamente achar novos olhares, novos focos, novas lentes para se contar a história. Desta forma, a demarcação dos lugares de fala busca situar pontos de vista e subjetividades, entendendo que toda escrita é subjetiva e permeada pelo olhar e pelos conceitos de quem analisa. Demarcar e

definir estes espaços, por mais transitórios que possam se configurar, contribui para o questionamento da neutralidade, para a inclusão, para a escuta de vozes caleidoscópicas (NOGUEIRA, 2017, p. 05-06).

São esses os pontos que aqui interessam. Vamos escutar as *benzedoras*.

### 5.3.1 Tia Ilda, Sueli e Lurdinha em performance

Imagem 9<sup>196</sup> - Tia Ilda



Em uma conversa com Lurdinha, perguntei a ela se sua *benzedura* de *Arca Caída* era diferente da de outra *benzedora*. Ela respondeu: *É diferente. Às vezes é diferente. Muitas pessoas benzem diferente, né. Assim, têm pessoas que benzem pelas costas, eu já benzo só pela frente.*

---

<sup>196</sup> Foto cedida pelo fotógrafo Guto Kuersten.

Até então, não tinha visto *benzedeiras* benzendo pelas costas. Até conhecer Tia Ilda. Fazendo gestos em cruz nas costas das pessoas, Tia Ilda pronuncia: “*Eu que te benzo, Deus que te cura*”<sup>197</sup>.

Na *benzedura* de Cobro, de Sueli, gestos em cruz também são realizados, porém a *benzedura* é realizada pela frente (assim como as *benzeduras* de Lurdinha). Enquanto a *benzedura* é entoada, os gestos em cruz são feitos em três partes da região do corpo afetada pela doença. Utilizando nove folhas de ervas, a *benzedeira* repete nove vezes a *benzedura*, diminuindo uma folha a cada vez. Além dessas nove repetições, essa *benzedura* precisa ser repetida por mais alguns dias (sempre em múltiplos de três – conforme já sinalizado). A transcrição dessa *benzedura* abaixo sinaliza a região de tessitura vocal (grave e média) utilizada por Sueli (Lurdinha também apresenta tessitura vocal nessa região em suas *benzeduras*). Pode-se perceber também que as terminações de frase tendem ao grave (bastante grave considerando-se registro vocal).

## Figura 17

---

<sup>197</sup> Estas palavras deram nome ao documentário sobre *benzedeiras* em Florianópolis realizado por Fernanda Pessoa, em 2014.

COBRO, CO BRÃO, A RA NHA\_A RA NHÃO, SA PO, SA PÃO

EU TE COR TO\_O RA BO\_E A CA

BE ÇA QUE\_ES SE MAL NÃO CRES ÇA NÃO\_EN VER

DE ÇA QUE\_ES TE MAL DE SA PA RE ÇA EM

NO ME DE DEUS\_E DA VIR GEM MA RI A\_A MÉM

Nesta *benzedura* pode-se encontrar elementos como repetição, rima e finalização entrelaçadas a uma vocalização num registro grave, onde as palavras são proferidas ciclicamente, movimentadas pelos gestos da *benzedeira*.



Assim como na *benzedura* de *Cobro* de Sueli sobre a qual falamos acima, é bastante comum o uso de objetos durante a realização das *benzeduras*: ervas, copo d'água, crucifixo, entre outros. Sobre este

aspecto, vale um parênteses para algumas reflexões sobre agência de objetos.

O conjunto de textos da coletânea *Thinking through thing: theorising artefacts ethnographically* aborda a questão das potencialidades conceituais de materiais e coisas através de uma abordagem etnográfica. Organizada por Henare et al (2007) a coletânea é dividida em oito capítulos que trazem contextos etnográficos distintos. A contribuição dos autores é marcada pelo intuito de dar conta dos problemas relativos às coisas nesses diferentes contextos. Os autores dividem ainda a desafiadora tarefa de (re)formular a relação entre a antropologia e a etnografia (ou, entre a teoria antropológica e o método etnográfico) diante da chamada “cultura material”. Nas pesquisas apresentadas pode-se perceber uma ruptura ontológica, ao passo da proposta de uma nova forma de pensar as coisas que, assim, também constituem novos objetos.

Uma das fortes marcas (todas interligadas) desta obra, além do caráter etnográfico, da aposta em novos objetos e da sugestão de uma moção, deslocamento na relação antropologia/etnografia, é também a tentativa de superação das clássicas abordagens na antropologia. Percebe-se, portanto, uma torção em noções ‘nossas’ tais como: material/imaterial, representação/realidade, material/cultura, etc. Afastando-se das abordagens cognitivistas (e assim, da concepção de representação percepção através de ‘efeitos mentais’) tão presentes em estudos antropológicos, os autores, em suas etnografias, propõem considerar as coisas como elas se apresentam no campo, em vez de tentar achar o que elas significam, ou o que elas representam. Nesse sentido, sugerem uma abordagem onde as teorias nativas podem nos dizer coisas sobre o mundo.

Vale ainda dizer que ao repensar o que se chama de “cultura material”, os autores sugerem repensar os conceitos em relação às coisas. Como alerta, salienta-se também, que isso não significa dizer que outros povos (ou sociedades) atribuem significado às pessoas e às coisas de modo diferente, mas significa sim dizer que as próprias coisas são conceitos.

Em “O Poder do Pó”, novamente citando Holbraad (agora num texto dentro da referida obra), a abordagem do autor se volta para como as características materiais podem ser a fonte de determinadas formas de sua conceitualização. O pó (relacionado às adivinhações do Ifá cubano) é, mostra o autor, poder. O pó é poder. Ou seja, o pó é um conceito de

poder. Essa perspectiva coloca uma nova possibilidade para o pensamento antropológico: uma coisa é o conceito que ela traduz. O autor sugere, então, outros termos para a descrição de ontologias. Termos estes, diga-se, que não sejam os de sistema de classificação. Considerando como constitutivas do aché no ifá cubano as dimensões ‘coisa e conceito’ e, portanto, ‘pó e poder’, o autor busca uma abordagem que contemple essas dimensões. E assim, o pó é o precipitador do poder divinatório, assim como o poder é capacidade de fazer as divindades aparecerem. O trabalho que o pó realiza, em função de suas qualidades materiais (permeável, receptível ao movimento – e as entidades podem existir como movimento) se dá em virtude dessa inerência material que, segundo o autor, podem gerar efeito conceitual. Nesse modo de abordagem, o que está em questão é a capacidade das coisas, ou a capacidade que as coisas têm, para engendrar efeitos conceituais em si próprias, em vistas às diferenças conceituais que suas qualidades materiais podem fazer. Nota-se aí uma inversão da premissa ‘conceito = coisa’ para o par oposto, ‘coisa = conceito’.

Leach (2007), em outro texto que compõe esta obra, lança uma crítica à teoria da abdução da criatividade, elaborada por Gell (1998) em sua famosa obra *Art and Agency*. Leach dirige sua crítica ao lugar para onde é destinada, nas investigações antropológicas, a “categoria” material, vista no âmbito do inanimado, que é considerado um dado pré-analítico, servindo como um dos blocos básicos sobre o qual seria então construída uma teoria dos significados (sociais ou culturais). Trabalhando junto a cientistas e artistas em trabalho colaborativo, ou o recente campo chamado “*sci-arts*”, Leach volta novamente críticas à teoria de Alfred Gell. Contudo, vale apontar as contribuições advindas dos trabalhos de Alfred Gell, como sua busca em atualizar a discussão acerca do estatuto da comparação em antropologia, onde o autor pôs em cena conceitos criados a partir de comparações tornadas possíveis por teorias etnográficas distintas.

Não obstante, Gell irá apontar o caráter relacional da agência dos objetos e sua perspectiva é centrada na presença do elemento humano. Para ele, a agência é provida de uma intencionalidade e é subordinada a uma ação individual, a qual transmite sua intenção às coisas. Ou seja, o autor defende uma outorga de agência aos objetos, que vem a ser chamada de ‘noção de abdução’. Holbraad (2011) alerta que esse caráter de outorga de agência aos objetos não faz com que as coisas sejam emancipadas em relação ao humano. Os artefatos seriam, então,

para Gell, resultantes, ou o resultado da objetificação de quem os produz. E, para Leach, é necessário rever a noção de que a agência dos objetos seja resultado da concessão e/ou imposição de subjetividade ao mundo material.

De modo geral, os autores desta coletânea propõem abordagens e metodologias que permitam às coisas elas mesmas prescreverem uma pluralidade de ontologias. A relação entre o que os interlocutores fazem e as abordagens utilizadas pelos antropólogos é também questão central nesta obra. Por fim, cabe ainda dizer que a ruptura ontológica presente nestes trabalhos ancora-se na noção de ‘muitos mundos’, noção esta que põe a alteridade como aspecto de capital importância na análise antropológica.

Nas *benzeduras* é possível inferir que a manipulação de objetos (como o crucifixo e ramos de plantas), juntamente com o gestual realizado pelas *benzedoras*, intervém na musicalidade criada pelas *benzedoras* em suas performances (DOMINGUEZ, 2014: 2)<sup>198</sup>. Além disso, os objetos manipulados pela *benzedora*, assim como a presença de animais (borboletas, sapos e cobras, p.e.) e de entidades divinas, tecem relações que “estendem-se para domínios que vão além do plano da humanidade, incorporando também o diálogo com o mundo vegetal, animal ou espiritual” (idem). Estas relações, assim como as agências dos objetos na prática da *benzedura* apresentam-se como mais uma possibilidade de aprofundamento em futuras pesquisas neste tema.

## 5.4 O LÉXICO

O estilo verbal, para Bakhtin (1986: 280) é dado “pela seleção operada nos recursos da língua - recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais”. Nascimento (2010) expõe a identificação das benzeduras pode se dar por meio do campo lexical e semântico que as envolve. Isto é, cada doença apresenta características próprias e um vocabulário capaz de identificar o males causadores das doenças (acrescenta-se, e também a cura). Vejamos alguns exemplos:

*Quebrante:*

---

<sup>198</sup> Em parecer referente ao projeto de doutorado desta pesquisa. Esta relação também foi abordada no capítulo II.

*quebante, inveja, raiva, amarração, empresação / amarrado, empresado, zolho rim, travessado / bruxaria, feitiçaria  
livra, liberta, desata, desamarra*

*Cobro:*

*cobro, cobraão, aranha, aranhão, sapo, sapão  
corto rabo e cabeça / não cresça / não enverdeça*

*Mal Jeito:*

*quebrada, torto, magoada, coso, descoso*

## 5.5 AS SONORIDADES

As *benzeduras*, conforme abordado no capítulo II sobre vocalidades, apresentam sonoridades bastante particulares. Engendrando interlocuções, gestos, manipulação de objetos e ervas, voz e palavras, para promover a cura, as palavras, ditas pela *benzedeira* ganham força e poder em sua voz. A fala de uma *benzedeira* exerce, portanto, o poder da magia das palavras, do dizer.

Esse poder do dizer, ou essa “arte de dizer”, apresenta uma cena sonora bastante peculiar. *Zipra, zipela, zipelão, embruxado, bucho virado*, podem soar como algo um tanto exótico/estranho a um ouvinte não familiarizado a este vocabulário utilizado nas *benzeduras*. Tão particular como a sonoridade dessas palavras também o é seu significado. *Embruxado*, por exemplo, é um mal que aflige crianças, que para ser desfeito conta com *benzedura* (de mesmo nome). Sueli explica como é criança *embruxada*:

*Criança embruxada é assim: a criança começa a chorar à noite, não dorme, começa a emagrecer, não quer comer. Aí antigamente a gente olhava no céu da boca – a bruxa chupava no ceuzinho da boca e tinha a marca dos dentes da bruxa. [...] a criança é internada, fica, fica, e mata! Vai enfraquecendo a criança.*

A *benzedura* para livrar a criança da bruxa, dessa mesma *benzedeira* é a seguinte: *Bruxa, puta, feitiçeira, sai do corpo dessa criança e vai embora, em nome da Virgem Maria. Amém.*

Ao tentar ensaiar formas de descrição sonoras das *benzeduras*, adota-se aqui referenciais de Michel Chion<sup>199</sup> (1998) ao tratar o som como imagem sonora. É nessa direção que se aborda a sonoridade das *benzeduras* como formas capazes de construir de sentidos.

Os males combatidos com *benzeduras*, como: *empresado*, *embruxado*, *atravessado* também apresentam forte sonoridade. Esses, são todos sons marcantes, que lembram gestos, sopros, obstruções fazendo com que a *benzedura* construa percursos no espaço sonoro para combater os males. Como se a *benzedura* precisasse de outras sonoridades para combater as sonoridades dos males<sup>200</sup>.

Sugere-se aqui um arranjo sonoro engendrado pelas palavras na forma de *benzedura*. Olhando para as palavras articuladas na *benzedura* de *Mal Jeito*, por exemplo, o arranjo das mesmas possui sonoridade bastante marcada tanto pelas rimas – *descoso/coso* -como pelos trocadilhos – *cosida de descoso/descosida de coso* - de palavras. Um “apelo” sonoro parece estar sempre presente nas *benzeduras*, como se fosse necessário uma sonoridade realçada para sua eficácia, para que sua sonoridade alcance e aja naquele que escuta.

*Mal Jeito*

*Carne quebrada / Nervo torto / Osso magoado*

*Vai no teu lugar, em nome de Deus, da Virgem Maria e dos Santos Virtuoso*

*Tais cosida de descoso*

*Tais descosida de coso*

*Em nome de Deus e da Virgem Maria*

*Amém.*

Este trecho da *benzedura* de *Quebrante* de Lurdinha também traz uma sonoridade bastante evidenciada, marcada pela rima e pela sensação de uma pulsação sugerida pelo conjunto das palavras.

*Cristamirarim, cristamirá / xandamandarim, xandamandarô*

---

<sup>199</sup> Este autor, crítico de cinema e compositor, apresenta muitos trabalhos sobre a relação entre som e imagem (Batista, 2007). Ao tratar da relação entre som e imagem no cinema, Chion (1998) ressalta a importância da imagem sonora neste contexto, colocando-a em pé de igualdade com a imagem visual.

<sup>200</sup> Apontamentos e sugestões de Rafael Devos no trabalho final da disciplina Antropologia Visual, PPGAS/UFSC.

*raramarará, xalamalari / xandamandari,  
xiririm, xiririm, xiriró*

Nestes outros dois trechos da *benzedura* de *Quebrante* de Lurdinha é possível ponderar-se a tentativa de combate das sonoridades dos males com outras sonoridades. As sonoridades dos males:

*Eu te benzo de quebrante, inveja, raiva, amarração, empresação, [...]*

E as sonoridades usadas para seu combate:

[...] *O Deus que cura, que liberta, que desata, que desamarra,*  
[...]

As sonoridades das *benzeduras* dadas tanto pelo arranjo sonoro engendrado pelas palavras enquanto *benzeduras*, pelos gestos executados e pela voz que lança os comandos, são também imagens, na medida em que suscitam e constroem sentidos. Arrisca-se ainda sugerir que o “lado oculto” das *benzeduras*<sup>201</sup> pode deixar por conta do ouvinte a complementaridade da *benzedura*. Dadas as “pistas” sonoras, onde são mostradas algumas coisas, mas outras são deixadas de fora, o ouvinte pode também completar a cena sonora através da imagem suscitada, como se este pudesse ouvir o som que não está ali.

O ouvir é uma ação na prática da *benzedura*. As palavras (e sons e silêncios) são dirigidos a alguém, à pessoa a ser benzida. Há também, em algumas *benzeduras*, uma interlocução com um terceiro plano, de ordem divina, que precisa também ouvir essas palavras para a efetivação do pedido (ou ordem) lançado pela *benzedeira*:

*Maria, passa na frente de tudo e de todos, Pai, derrubando portas, portões, Pai, janelas, senhor Jesus, e corações endurecidos, senhor.*

No trecho abaixo transcrito da *benzedura* de *Quebrante*, realizada por Lurdinha também percebe-se o pedido (ou ordem) que precisa ser ouvido:

---

<sup>201</sup> Aquelas que não podem ser declaradas.

*Jesus Cristo tira c'as suas sagradas mãos, coloca nas ondas do mar sagrado e na profundeza do abismo do mar, onde não vejo cristão vivo passar e nem galo cantar.*

Também na relação entre pesquisador e interlocutor, ouvir se faz essencial, como aponta Cardoso de Oliveira (1998). A escuta, ainda que estranha, dessas sonoridades, também representa uma maneira de compreender a prática da *benzedura* e suas implicações em seu contexto social.

O som, neste trabalho, ganha centralidade ao evidenciar sua dimensão narrativa. Percebe-se que as sonoridades das *benzeduras* apresentam características peculiares a elas e também estão implicadas nos modos de viver das pessoas que compartilham dessa prática.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Morre um pra venir outro, ai,  
morre um pra venir outro!*

Tia Ilda cantando trecho de  
cantiga de Ratoeira.

*E não é mesmo? Não morre um  
pra venir outro?*

Comentário de Tia Ilda após  
cantar a Ratoeira.

Ilda Martinha Vieira, ou Tia Ilda - como era conhecida, poderosa *benzedeira* da Ilha do Desterro e interlocutora desta pesquisa faleceu durante a finalização da escrita da presente tese, no dia 04 de setembro de 2018. De fato, ao trabalhar com *benzedeiras* na ilha, deparei-me mais de uma vez com situações como esta. Foi também o caso de Lurdinha, outra poderosa *benzedeira* da ilha, que veio a falecer logo após o encerramento de minha pesquisa de campo para o mestrado. Suas vozes continuam a ecoar na prática da *benzedura*, nas vozes de outras mulheres *benzedeiras*.

Neste trabalho, apresentei uma etnografia pautada nas sonoridades, vozes e vocalidades das *benzedeiras* da Ilha do Desterro e suas *benzeduras*. O foco deste estudo voltou-se, então, para as vocalizações e a ‘esfera de vocalizações’ das *benzeduras*, abordando-as enquanto gênero voco-sonoro, detendo-se nas suas relações com as formas vocais que as compõem e com pessoas envolvidas nesta prática. Para tanto, busquei nesta tese produzir conhecimento acerca das vozes e das vocalidades das *benzedeiras* da Ilha do Desterro, dialogando com diferentes abordagens de estudos sobre voz e com as próprias vozes das *benzedeiras*, sobretudo. Apresentei, então, uma esfera de vocalizações e demonstrei características e tendências das *benzeduras* que as particularizam enquanto gênero Voco-Sonoro.

As discussões sobre voz e sistemas de vocalização nesta pesquisa estabelecem um diálogo interdisciplinar nas abordagens vocais, detendo-se (i) nas distinções e aproximações entre canto e fala (NETTL, 1983; SEEGER, 1987); (ii) na busca de formas de caracterizar

qualidades vocais específicas (BARTHES, 1977; REILY, 2016); e (iii) em abordagens que interliguem a produção vocal com as produtoras e os produtores destes sons. Por esfera de vocalizações entende-se, a partir de estudos sobre voz de Elizabeth Travassos, uma abordagem mais abrangente da voz, englobando tanto a produção vocal dos sons quanto as agentes destas vocalizações (Reily, 2014). A abordagem das *benzeduras* enquanto gênero voco-sonoro apresenta um escopo diversificado, que perpassa diferentes áreas do conhecimento. Esta análise ancora-se nos pressupostos de Bakhtin para os gêneros de fala; na perspectiva de uma análise antropológica das estruturas sonoras, fonológicas e sintático-gramaticais, conforme Menezes Bastos (2007); nos estudos sobre voz inspirados em Elizabeth Travassos e na poética das *benzeduras*, a partir da perspectiva de performance de Richard Bauman, sob as lentes de estudos feministas em performance, que incluem categorias como gênero, idade, etnia em suas abordagens (SCOTT, 1992; MELLO, 2005; CUSICK, 2008; SAWIN, 2012; ROSA, 2013).

Na ilha do Desterro, a *benzedura* é uma antiga e presente prática de cura, realizada eminentemente por mulheres, ligada ao universo mágico-religioso ilhéu. É por meio da voz das *benzedadeiras*, que proferem as palavras de cura, que a *benzedura* acontece enquanto ação, enquanto prática. Uma das chaves deste trabalho está pautada na relação bruxa x *benzedeira*, conforme Maluf (1989, 1992, 1993). Segundo a autora a presença da bruxa marca um diferencial nas *benzedadeiras* da ilha e de todo o litoral catarinense. A partir dessa perspectiva, apontamos alguns possíveis desdobramentos quanto à formação de *benzedadeiras* na ilha, como este: “só pode ser *benzedeira* quem pode ser bruxa”<sup>202</sup> – no contexto nativo, toda mulher é uma bruxa em potencial.

Enquanto ação comunicativa, as *benzeduras* são marcadamente dialógicas, onde enunciadores e interlocutores transformam-se e atualizam-se na experiência comunicativa. As redes de relações tecidas pelas *benzedadeiras* por meio de suas *benzeduras* “estendem-se para domínios que vão além do plano da humanidade, incorporando também o diálogo com o mundo vegetal, animal ou espiritual”<sup>203</sup>.

Esta tese, em linhas gerais, pode também ser caracterizada como um ensaio de escuta das vozes e vocalidades das *benzedadeiras* e

---

<sup>202</sup> Menezes Bastos em conversa de orientação da pesquisa.

<sup>203</sup> Dominguez (2014) em parecer sobre projeto desta tese.

*benzeduras* da ilha do Desterro, estabelecendo com elas um diálogo pautado também na produção acadêmica e intelectual. Em suma, esta tese é o que emerge deste encontro de escuta.



## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Gilberto Orácio. 2009. As benzedeadas do Rio de Contas e os desafios às Ciências Sociais. Revista Nures no 13 – Setembro/Dezembro 2009 – [http://www.pucsp.br/revistanures.](http://www.pucsp.br/revistanures))

ALMEIDA, Maria da Conceição de. 2010. *Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição*. São Paulo: Ed. Livraria da Física.

ASKEW, Kelly. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.

AUSTIN, John L. 1990. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas.

BAKHTIN, Mikhail M. 1986. *Speech genres and other late essays*. Tradução para o inglês de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. 2011. Religião como feitiçaria e vice-versa: etnografia de um coletivo afro-brasileiro no sul do Rio Grande do Sul. Anais da 35ª Reunião da ANPOCS, Caxambu.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. 2012. O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em *Les Mots, La Mort, Les Sorts*. Horizontes Antropológicos (UFRGS).

BARTHES, Roland. 1982. O grão da voz. Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo. Porto: Edições 70.

BARTHES, Roland. [1973]. 1997. O prazer do texto. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

BASSO, Lianor Maria Mattos e Silva. 2016. Memórias do futuro: olhares da Costa da Lagoa da Conceição. Dissertação de Mestrado PPGAS/UFSC.

BAUMAN, Richard. 1975. “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>.

BAUMAN, Richard. 1977. Verbal Art as Performance. Prospect Heights, Il: Waveland Press.

BAUMAN, Richard. 2008. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC.

BATESON, Gregory. 1998. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, Branca Telles e GARCEZ, Pedro (org.). Sociolinguística internacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: AGE.

BIRMAN, Patrícia. 2005. “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.

BORGES, Rosane Ribeiro. 2007. Uma análise no feminino artes e ofícios de cura: benzedeadas e parteiras de Ituiutaba 1950/2006. 2007. 29 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16536>

BORGES, Elaine; SCHAEFER, Bebel O. 1995. Vozes da Lagoa. Florianópolis: Franklin Cascaes; Fundação Banco do Brasil.

BUNN, D. 2006. Ratoeira bem cantada, manifestação popular. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7, 2006, Florianópolis/UFSC. CD-Rom dos *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7*.

BUTLER, Judith. 1990. Problemas de gênero - Feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. 1993. Bodies that Matter: On the Discursive limits of “sex”. New York and London: Routledge.

BUTLER, Judith. 1999. “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.

BUTLER, Judith. 2003. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BUTLER, Judith. 2004. Undoing Gender. New York: Routledge.

CAMOZZATO, Nathália. 2015. A Voz das Rendeiras: Cantigas de Ratoeira e Construções Identitárias. Trabalho de Conclusão de Curso. Depto de Línguas e Literatura Vernáculas. UFSC.

CARVALHO, Ana Cecília. 1999. A Poética do suicídio em Sylvia Plath. Em Tese. Belo Horizonte. ISSN 1982-0739. Vol 23, n. 1. (2017). Literatura e Democracia.

CASCAES, Franklin. [1979] 2015. O Fantástico de Santa Catarina. UFSC. Florianópolis.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. 2013. Drama, ritual e performance em Victor Turner. Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro. V. 03-06. pp. 411-440.

CAVARERO, Adriana. 2011. Vozes Plurais – Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

CERTEAU, Michel de. 1994. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

CHION, Michel. 1993. Le promeneur écoutant: essais d’acoulogie. Paris: Plume.

CITRON, M J. 1993. Gender and the Musical Canon. Cambridge: University Press.

- COMERFORD, John C. 2001. Desculpe a brincadeira: notas sobre a construção social da amizade e suas modulações em um grupo de trabalhadores rurais. Clacso.edu.ar.
- CORRÊA, Mariza. 1982. Colcha de Retalhos: estudos sobre a família no Brasil. São Paulo: Brasiliense.
- CORRÊA, 2003; Mariza. 2003. Mulheres de renome mulheres renomeadas: as outras da Antropologia. Revista de Estudos Feministas (REF). Belo Horizonte: editora da UFMG.
- CUNHA, Lidiane Alves e ASSUNÇÃO, Luiz de Carvalho. 2016. Abençoada cura: poéticas da voz e saberes de benzedeadas. In Revista Brasileira de Histórias das Religiões. v.9, n. 27.
- CUSICK, S. G. 1994. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem". Perspectives of New Music, Vol 32, Number 1 (Winter 1994).
- DaMATTA, Roberto. 1991. A casa e a rua; espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco.
- DaMATTA, Roberto. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*, Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- DAVINI, Sílvia Adriana. 2008. Voz e palavra – música e ato. In Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras.
- DEL PRIORE, Mary. 2001. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, M. C. (Org.). Historiografia brasileira em perspectiva. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2001. p. 217-235.
- DEVOS, Rafael Victorino. 2003. Uma Ilha Assombrada na Cidade - estudo etnográfico sobre cotidiano e memória coletiva a partir das narrativas de antigos moradores da Ilha Grande dos Marinheiros, Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

DEVOS, Rafael Victorino. 2004 . A arte de dizer e a arte de crer: estudo antropológico de narrativa oral e sistemas de crença na Ilha Grande dos Marinheiros Porto Alegre.

<http://seer.ufgrs.br/iluminuras/article/viewFile/9183/5277>

DEVOS, Rafael Victorino. 2007. “Filmes de memória” como hipertextos. *Revista Chilena de Antropologia Visual* – número 10 – Santiago – ISSN 0718-876x.

DIAMOND, I & QUINBY, L. 1998. *Feminism & Foucault: Reflections on resistance*. Boston: Northeastern University Press.

DIETZ Mary G. 2003. Current controversies in feminist theory. *Annual reviews in political science*, nº 6, 2003, pp.399-431.

DINIZ, E. 1984. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. 2009. *Suena El Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis.

ELIAS, Norbert. 1994. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, v. 1.

ELIAS, Norbert. 1998. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar.

FIGUEIREDO, Evanise. (2011). *Berra o Boi, Canta o Homem: Sobre a Cantoria de Boi de Mamão*. Trabalho de Conclusão de Curso. CEART/UEDESC. Florianópolis.

FINNEGAN, R. 2008. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* Tradução de Fernanda Medeiros. In: *PALAVRA CANTADA: ensaios sobre poesia, música e voz / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros*. Rio de Janeiro: 7Letras.

FONSECA, C. 1997. Ser mulher, mãe e pobre. In: Del Priore, M. (Ed.), História das mulheres do Brasil (pp.510-533). São Paulo: Contexto.

FURLAN, Oswaldo Antônio. 1989. “Influência Açoriana no português do Brasil”. UFSC: Florianópolis.

GRALA DIAS, Leticia G.; MELLO, Maria. I. C. 2007. Do Folclore a World Musica: trajetória de dois grupos femininos em Florianópolis. In: IV SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA. 2007. Curitiba, DeArtes, 2007. v. 4. p. 379-386.

GRALA DIAS, Leticia Grala e Mello, Maria Ignez Cruz. 2007. Sobre Ratoeira e World Music: Música e Relações de Gênero em Florianópolis. Anais Congresso Anppom.

GRALA DIAS, Leticia Grala. 2013. O poder *da* e *na* voz delas: *benzedoras* da ilha de Florianópolis. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFSC. Florianópolis.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. 2008. Relações de gênero e rock’n’roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis. In: 3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. Disponível em:  
<[http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo\\_igualdade/pdf/3\\_premiacao.pdf](http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo_igualdade/pdf/3_premiacao.pdf)>.

GRADDOL, D.; SWANN, J. 1989. Gender Voices. Oxford: Basil Blackwell Inc.

GROSSI, M. P. 1998. Identidade de Gênero e Sexualidade. Revista Antropologia em Primeira Mão. PPGAS-UFSC.

HAI, TRAN QUANG. 2008. Acerca da noção da palavra falada e cantada no Vietnã. In: PALAVRA CANTADA: ensaios sobre poesia, música e voz / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras.

- HILL, Jonathan D. 1993. *Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an amazonian society*. Tucson and London: The University of Arizona Press.
- HISAMA, Ellie M. 2000. "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>
- HOLANDA, J.C. 2006. Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Seliar (1926-1978): Trajetórias individuais e análise de sonata para piano 'Sonata de Louvação' (1960) e 'Sonata para Piano' (1961). Tese de Doutorado em Música do PPGM/UFRGS.
- HYMES, Del. [1964]1972. On Communicative Competence. In PRIDE, J. B. e HOLMES, J. *Sociolinguistics*. England: Penguin Books.
- INGOLD, Tim. 2007. "Against soundscape", in E. Carlyle (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris, Double Entendre, 10-13.
- INGOLD, Tim. 2010. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1.
- IRIGARAY, Luce. 2004. In *Key Writings*. IRIGARAY, Luce (ed.). New York: Continuum.
- IRLANDINI, Isabella. 2015. Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Cavarero com a metafísica. *Rev. Estud. Fem.* vol.23 no.1. Florianópolis.
- JACQUES, Tatyana. 2007. *Comunidade Rock e Bandas Independentes da Cidade de Florianópolis: Uma Etnografia Socialidade e Concepções Musicais*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFSC. Florianópolis.
- KATER, Carlos. 2001. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

KOSKOFF, Ellen. 1991. 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.

KRAMER, L.. 1990. *Music as Culural Practice, 1800-1900*. California: University of California Press.

LACERDA, E. P. 2003. *O Atlântico Açoriano: uma antropologia dos contextos globais e locais da açorianidade*. Tese (doutorado em antropologia social). 290p. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC.

LANDES, R. 1986. A woman anthropologist in Brazil. In: GOLDE, P. (Ed.). *Women in the field: anthropological experiences*. Berkeley: University of California Press.

LANGDON, Jean. 2009. Performance e preocupações Pós-Modernas na Antropologia. *Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1996.

LANNA, Marcos. 2000. Nota sobre Marcel Mauss e o Ensaio sobre a Dádiva. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 14: p. 173-194.

LOURENÇO, Sônia. 2009. Identidade, gênero e música nos cantos funerários *Javaé*. *Antares: Letras e Humanidades* | vol.5 | n°10 | jul-dez 2013 Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade Programa de Doutorado em Letras ISSN 1984-1921

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. 2015. Os elementos constitutivos do enunciado em suas relações dialógicas: um exemplo de análise. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 249-266, maio/ago.

MALUF, Sônia Weidner. 1989. Encontros perigosos: análise antropológica de narrativas sobre bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição, Florianópolis. Dissertação de Mestrado. UFSC.

MALUF, Sônia Weidner. 1992. Bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição: um estudo sobre representações de poder feminino na ilha de Santa Catarina. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v.34, p.99 - 112,

1992.

<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/34/Sonia%20Weidner%20Maluf%20-%20Bruxas%20e%20Bruxaria%20na%20Lagoa%20da%20Conceicao.pdf>

MALUF, Sônia Weidner. 1993. Sobre o mundo das Bruxas: A Bruxaria como Cosmologia in *Encontros Noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

MARCON, Fernanda. 2014. Viajes del Río - migração, festa e alteridade entre chamameceiros das províncias de Buenos Aires, Entre Rios e Corrientes, Argentina. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

MARQUES, Siomara Aparecida. 2004. "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.

MATEUS, Samuel. 2015. A Etnografia da Comunicação. *ANTROPOLOGICAS*. nº 13.

MATHIEU, N. C. [1973] 1991. *Homme-culture et femme-nature?*. *L'Homme*, v. 13, n. 3, juill./sept..

MAUSS, Marcel. 1974 [1923-24]. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. v. II. São Paulo : Edusp.

MAUSS, Marcel. 2003. "Esboço de uma teoria geral da magia". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. Tradução de Paulo Neves. pp. 49-181.

McCLARY, Susan. 1991. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press.

MCCLARY, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. With a new introduction. Minneapolis: University of Minnesota press.

MELLO, Maria Ignez Cruz. 2006. Relações de Gênero e Musicologia: Reflexões para uma Análise do Contexto Brasileiro. In: *Simpósio de pesquisa em música 3*, 2006, Curitiba. Anais do Simpósio de pesquisa em música 3. Curitiba : DeArtes UFPR, 2006. p. 69-74.

MENEGUELLO, Cristina. 2017. Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação. DOI: 10.18226/22362762.v16.n.32.01  
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis>.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. "Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música. In Anuário Antropológico/1993, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1996. A "Origem do Samba" como Invenção do Brasil (Por que as Canções têm Música?), in Revista Brasileira de Ciências Sociais 31: 156-177.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2014. "Ensaio sobre Adoniran: Um Estudo Antropológico sobre a Saudosa Maloca", In *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 29: 25-41.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2016. Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado. *El oído pensante*, vol. 4, n. 1.  
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2009. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo.

MOREIRA DA SILVA, Rodrigo. 2005. *O Universo Poético-Musical da Ratoeira* - trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis.

MOREIRA DA SILVA, Rodrigo. 2007. A Ratoeira e seu contexto sociocultural. Anais do XVII CONGRESSO DA ANNPPOM. UNESP:

São Paulo. Disponível em:

<[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/etno\\_musicologia/etnom\\_RMSilva.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etno_musicologia/etnom_RMSilva.pdf)>. Acesso: 2014.

MOREIRA DA SILVA, Rodrigo. 2011. Música de tradição oral e identidade cultural. Florianópolis: UDESC.

NARVAZ, Martha. 2005. Submissão e resistência: explodindo o discurso patriarcal da dominação feminina. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

NASCIMENTO, Danielle Gomes. 2010. Tradições Discursivas Oraís: Mudanças e Permanências nas Rezas de Cura e Benzeduras Populares da Região de Itabaiana. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

NETTL, Bruno. [1983]. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty - One Issues and Concepts*, new edition.

NOGUEIRA, Isabel. 2017. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas

NOGUEIRA, Isabel Porto. 2017. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**, [S.l.], v. 5, n. 2, jun. 2017. ISSN 2317-9937. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2141>>.

ORTNER, Sherry. 1979. “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 Lousie Lamphere (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 95-120.

PAGOTTO, Emílio. G. 2004. *Varição e(é) Identidade*. 1. ed. Maceió: ED/UFAL e EDUFBA.

PERROT, M. 1988. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Paz e Terra.

PERROT, M. 1998. Mulheres públicas. UNESP.

RAGO, Margareth. 1998. Epistemologia feminista, gênero e história.  
PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: ed. Mulheres.

REILY, Susel. 2014. “Um tributo a Elizabeth Travassos Lins”. Debates, n. 12.

RIAL, Carmen (1988). *Mar de dentro: a transformação do espaço na Lagoa da Conceição*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC.

ROSA, Laila. 2009. *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.

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

SARDENBERG, Cecília. 2002. “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. 1992. “Gender and Music”. In Ethnomusicology: an introduction. Helen Myers (ed.). New York: W. W. Norton, 1992. Pp. 337-48.

SAWIN, Patricia E.. 2002. “*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>

SCHLICHTER, A. 2011. Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity. *Body and Society*. v. 17, n. 1. pp. 31-52. Disponível em: <http://bod.sagepub.com/content/17/1/31>

SCOTT, Joan W. (2005). "O enigma da igualdade". *Revista Estudos Feministas* [online].

SEEGER, Anthony. [1987]2015. Por que cantam os Kîsêdjê. Werlang, Guilherme. São Paulo: Cosac Naify, 320 pp.

SEVERO, Cristiane Gorski. 2004. Manezês e Manezinho. *Estudos Linguísticos XXXIII*. Disponível em: [http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-comunicos/manezes\\_manezinho.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-comunicos/manezes_manezinho.pdf). Acesso em: set/2016.

SEVERO, Cristine Gorski. 2015. "Sobre o significado identitário na Sociolinguística: a construção do gênero", p. 75-90 . In: Freitag, Raquel Meister Ko.; Severo, Cristine Gorski (Org). *Mulheres, Linguagem e Poder - Estudos de Gênero na Sociolinguística Brasileira*. São Paulo: Blucher, 2015. ISBN: 978-85-8039-121-3, DOI 10.5151/9788580391213-0002

STRATHERN, Marilyn. 2006. O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas, Editora da Unicamp.

TORNQUIST, Carmen Susana. 2007. Gerar, parir, narrar. Narrativas de parto e o poder (relativo) das mulheres. In: HARTMANN, L. e FISCHMAN, F.(orgs) *Donos da Palavra*. Santa Maria: Editora da UFSM.

TRAMONTE, Cristiana. 2001. *COM A BANDEIRA DE OXALA!* Trajetória, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis. Tese de Doutorado. UFSC.

- TRAVASSOS, Elizabeth. 2008. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: PALAVRA CANTADA: ensaios sobre poesia, música e voz / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Tubino, Carmela. 2017. Antes de tudo era somente voz. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicanálise / UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/165487>.
- TURNER, Victor. 1988. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications.
- VAZ (2006). As benzedoras da cidade de Irati: suas experiências com o mundo e o mundo da benzeção.
- VEDANA, Viviane. 2004. “Fazer a Feira”. Estudo etnográfico das “artes de fazer” de feirantes e fregueses da Feira Livre da Epatur no contexto da paisagem urbana de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. UFRGS.
- VILAS, Paula Cristina. 2008. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: PALAVRA CANTADA: ensaios sobre poesia, música e voz / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. “O nativo relativo”. In: Mana 8(1).
- WALSER, Robert. 1993. Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.
- ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel e PEDRO, Joana. 2018. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. Descentrada, vol. 2, nº 1, e034, marzo 2018. ISSN 2545-7284 Universidad Nacional de La Plata Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG).

ZUMTHOR, Paul. 2005. *Escritura e Nomadismo*. (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia (SP): Ateliê Editorial.