



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

LEYLLA RAISSA SAMPAIO MELO

MULHERES QUE HABITAM EM MIM:
uma poética em dança movida pelo ser alfa matrilinear

BELÉM
2026

LEYLLA RAISSA SAMPAIO MELO

MULHERES QUE HABITAM EM MIM:
uma poética em dança movida pelo ser alfa matrilinear

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientador(a): Mayrla Andrade Ferreira dos Santos.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

BELÉM
2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M528m Melo, Leylla Raissa Sampaio.
 Mulheres que habitam em mim : uma poética em dança movida
 pelo ser alfa matrilinear / Leylla Raissa Sampaio Melo. — 2026.
 221 f. : il. color.

 Orientador(a): Prof^a. Dra. Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
 Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
 Artes, Belém, 2026.

 1. Dança. 2. Processo criativo. 3. Ancestralidade. 4.
 Feminismo. I. Título.

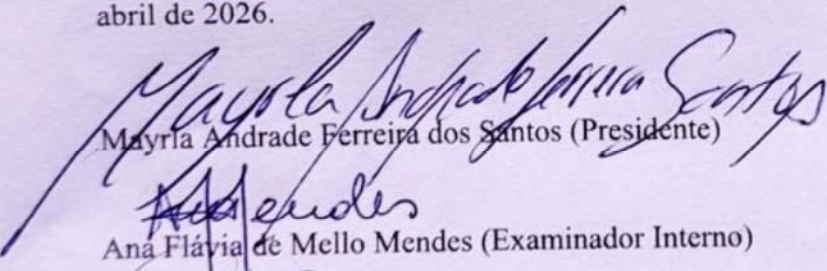
CDD 792.62

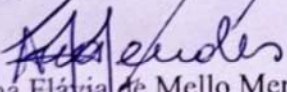


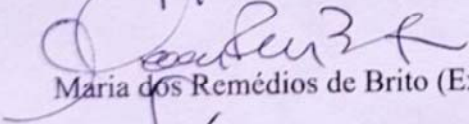
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

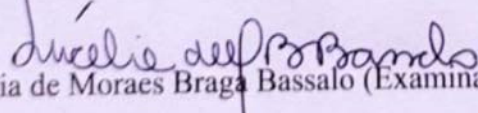
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

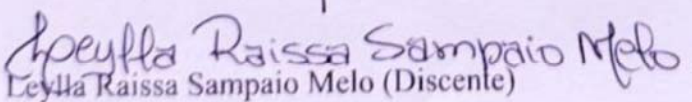
Aos vinte e três (23) dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e seis (2026), às vinte (20) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora Professora Doutora Mayrla Andrade Ferreira dos Santos, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Leylla Raissa Sampaio Melo, intitulada: **MULHERES QUE HABITAM EM MIM: Uma poética em dança movida pelo ser alfa matrilinear**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (Presidente), Ana Flávia de Mello Mendes (Examinador Interno), Maria dos Remédios de Brito (Examinador Interno) e Lucélia de Moraes Braga Bassalo (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a Professora Doutora Mayrla Andrade Ferreira dos Santos, passou a palavra a mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Mayrla Andrade Ferreira dos Santos agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 23 de abril de 2026.


Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (Presidente)


Ana Flávia de Mello Mendes (Examinador Interno)


Maria dos Remédios de Brito (Examinador Interno)


Lucélia de Moraes Braga Bassalo (Examinador Externo à Instituição)


Leylla Raissa Sampaio Melo (Discente)

LEYLLA RAISSA SAMPAIO MELO

MULHERES QUE HABITAM EM MIM:
uma poética em dança movida pelo ser alfa matrilinear

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Aprovada em:
Belém, 23 / 04 / 2026 .

BANCA EXAMINADORA:

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
Profa. Dra. (Orientadora)

Ana Flávia de Mello Mendes
Profa. Dra. (Membro da Banca - Interno)

Maria dos Remédios de Brito
Profa. Dra. (Membro da Banca - Interno)

Lucélia de Moraes Braga Bassalo
Profa. Dra. (Membro da Banca - Externo)

Às minhas ancestrais, por serem meu portal para
este mundo.

AGRADECIMENTOS

A todas as mulheres ancestrais, deusas, bruxas, feiticeiras, curandeiras, benzedoras e guardiãs dos saberes da natureza, do corpo e do espírito, pela resistência e por garantirem a abertura de caminhos para as mulheres que as sucederam.

Às minhas ancestrais diretas, em especial minha Bisavó Alberta, minha Avó Ruth e minha Mãe Osmarina, que não só tornaram possível esta pesquisa, como também são fonte de inspiração para minha existência.

À minha Mãe, Osmarina Melo, por ser o alicerce em minha vida, que me acompanha e sempre esteve ao meu lado em cada etapa da minha trajetória pessoal e artística, aplaudindo de pé as minhas conquistas, e me dando às mãos nos momentos difíceis, sustentando-me com afeto, coragem, presença e compartilhando a vida com alegria, independente das adversidades.

As demais pessoas da minha família que estiveram presentes durante este processo, de forma direta ou indiretamente, seja por meio de mensagens ou torcendo por mim, para o fechamento desse ciclo com sucesso.

Às minhas amigas de longa data que compreenderam minha ausência em encontros e as que emanaram energias positivas e estímulos para que eu continuasse minha trajetória e conseguisse concluí-la.

À minha amiga, Ingrid Mendes, pelo apoio durante o processo e pela contribuição na revisão da dissertação.

À equipe de trabalho do Núcleo de Esporte e Lazer (NEL), desde a gestão e coordenação, até os demais setores que estiveram presentes e disponíveis em resoluções burocráticas, assim como compreensivos na negociação de horários e ajustes necessários entre as partes, para que eu pudesse acompanhar as demandas acadêmicas do Mestrado até minha saída para licença aprimoramento, em especial às minhas amigas do Polo Esportivo, Adriana Pacheco, Mariceli Carvalho, Mercedes Porpino e Selma Vieira que estiveram sempre presentes com incentivo, apoio e palavras de encorajamento.

Ao meu amigo de jornada acadêmica, Allan Lima, pela parceria, trocas sensíveis e apoio constante ao longo do percurso, seja nas tarefas acadêmicas e nos momentos de estudo, seja nos bastidores de apresentações artísticas, como apoio no processo ou prestigiando as experiências cênicas.

À Companhia Moderna de Dança por ser lugar de criação, encontro e movimento, principalmente pelos momentos que fortaleceram minha trajetória artística.

Ao meu companheiro de vida, Marcel Cabral, por caminhar comigo com afeto, respeito e parceria, tornando esse processo mais leve, me levando para passear e espairecer a mente, me lembrando de me alimentar, beber água e dormir o suficiente, além de apoiar minhas escolhas e prestigiar minhas realizações.

À minha terapeuta, Thais Zuanazzi, pela escuta sensível e por me permitir espaço de acolhimento e reflexão, mostrando caminhos para meu autoconhecimento, autocuidado e controle da minha ansiedade, além de direcionar possibilidades de como encarar os desafios desse percurso de forma leve e consciente.

Ao Laércio Santana, da Secretaria do cemitério Santa Izabel, que me auxiliou na procura de documentos e da sepultura da minha Bisavó, sempre muito prestativo e solícito.

Aos funcionários do Museu da Assembleia de Deus, que me receberam e colaboraram com a pesquisa documental deste estudo, em especial, o diretor Claudinelson Dias, que autorizou minha entrada e pesquisa no acervo da instituição; a atendente Bett Coutinho, que facilitou o acesso ao acervo exposto; e o estagiário Anderson Dias, que repassou os documentos históricos digitalizados da instituição com informações que serviram para este trabalho.

À minha orientadora, professora doutora Mayrla Andrade, por me acolher, confiar e me acompanhar neste processo com escuta atenta, afeto, sensibilidade, generosidade e trocas potentes ao longo desta travessia de pesquisa e criação artística.

À professora doutora, Ana Flávia Mendes, pelo aceite em compor a banca examinadora, com quem tive o privilégio de vivenciar experiências acadêmicas e artísticas durante boa parte da minha formação em dança, desde a minha adolescência quando a conheci e foi minha primeira professora de Jazz, até a faculdade de dança, quando participei de projetos e fui sua orientanda, bem como em contextos artísticos mais recentes na Companhia Moderno de Dança.

À professora doutora, Maria dos Remédios, também pelo aceite em compor a banca examinadora, assim como pelos ensinamentos filosóficos e pelas trocas significativas durante nossos encontros no Mestrado, que contribuíram imensamente com esta pesquisa.

À professora doutora, Lucélia Bassalo, que me acolheu como aluna especial em sua disciplina de Estudos de Gênero, Educação e Formação de Professores, no Programa de Pós-graduação em Educação na Universidade do Estado do Pará, contribuindo de maneira fundamental para a ampliação do meu olhar crítico e aprofundamento desta pesquisa, e aceitou engrandecer a finalização deste ciclo, compondo a banca examinadora.

À minha turma de Mestrado de 2024, pelos momentos compartilhados, aprendizagens coletivas e colaborações que enriqueceram esta experiência e tornaram o percurso valioso.

À Universidade Federal do Pará e ao Programa de Pós-graduação em Arte, por ter me possibilitado vivenciar este processo. Aos professores do referido Programa de Pós-graduação que cruzaram meu caminho e contribuíram para o meu processo formativo.

Por fim, sou grata a todas as pessoas que, de alguma forma, deixaram suas marcas na minha trajetória. Cada palavra, gesto ou experiência compartilhada foi parte essencial para o que hoje se concretiza. Concluo não só uma etapa acadêmica, mas realizo um sonho. Um sonho sonhado por mim e pelas minhas ancestrais.

“Eu chego como uma, mas trago comigo dez mil, que pavimentaram o
caminho para que hoje estivesse aqui”

(May Angelou)

RESUMO

MELO, Leylla Raissa Sampaio. **Mulheres que habitam em mim**: uma poética em dança movida pelo ser alfa matrilinear. 2026. 221 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2026.

Esta pesquisa propõe a criação de uma poética em dança que entrelaça histórias de vida, memória e ancestralidade feminina. Centrada na linhagem matrilinear da pesquisadora – composta por sua Bisavó, Avó e Mãe – o estudo adota a escrita feminina como gesto simbólico e político de resistência frente ao apagamento histórico das trajetórias das mulheres, articulando uma reflexão crítica sobre o lugar social da mulher e as opressões produzidas pelo sistema patriarcal, por meio do diálogo entre a filosofia e o feminismo. Nesse contexto, problematiza-se de que maneira a ancestralidade feminina – articulada às histórias de vida das mulheres da família da pesquisadora – pode constituir um campo de criação artística e de produção de conhecimento em dança. Dessa maneira, a pesquisa buscou compreender o corpo que dança como espaço habitado pelo ser alfa matrilinear, no qual memória, ancestralidade e experiência vivida se transformam em movimento, configurando o corpo como arquivo vivo e a dança como linguagem de escuta, pertencimento e afirmação da existência feminina. A metodologia do trabalho se fundamenta na Prática Artística como Pesquisa (PaR), a partir de Ciane Fernandes, articulando os princípios do Habitante-Criador, proposto por Mayrla Andrade Ferreira, e elementos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), sistematizado por Graziela Rodrigues, para compreender o corpo como um território de memória e investigação. A fundamentação teórica é transdisciplinar, relacionando dança, estudos feministas e filosofia, destacando o despertar da “Mulher Selvagem” – arquétipo criado por Clarissa Pinkola Estés – que representa a força instintiva, criadora e ancestral feminina que habita o ser de cada mulher. Assim, a pesquisa evidenciou que a escrita e a criação em dança constituem dispositivos de escuta, elaboração e (re)inscrição das memórias femininas e da própria existência, possibilitando transformar histórias ancestrais em experiência estética e política. A obra cênica *Mulheres que habitam em mim* contribuiu para o fortalecimento e ampliação das discussões sobre produção de conhecimento a partir da experiência vivida por meio da prática artística.

Palavras-chave: Dança. Processo Criativo. Ancestralidade. Feminismo.

ABSTRACT

This research proposed the creation of a dance poetics that intertwines life stories, memory, and female ancestry. Centered on the researcher's matrilineal lineage – comprising her great-grandmother, grandmother, and mother – the study adopts women's writing as a symbolic and political gesture of resistance against the historical erasure of women's life trajectories, articulating a critical reflection on women's social status and the oppressions produced by the patriarchal system through a dialogue between philosophy and feminism. In this context, the study examines how female ancestry – linked to the life stories of the women in the artist-researcher's family – can constitute a field for artistic creation and the production of knowledge in dance. Thus, the research sought to understand the dancing body as a space inhabited by the matrilineal alpha being, in which memory, ancestry, and lived experience are transformed into movement, configuring the body as a living archive and dance as a language of listening, belonging, and affirmation of feminine existence. The methodology of this work is grounded in Artistic Practice as Research (PaR), as developed by Ciane Fernandes, integrating the principles of the "Inhabitant-Creator," proposed by Mayrla Andrade Ferreira, and elements of the Dancer-Researcher-Interpreter (BPI) Method, systematized by Graziela Rodrigues, to understand the body as a territory of memory and investigation. The theoretical framework is transdisciplinary, drawing connections between dance, feminist studies, and philosophy, and highlighting the awakening of the "Wild Woman" – an archetype created by Clarissa Pinkola Estés – which represents the instinctive, creative, and ancestral feminine force that dwells within every woman. Thus, the research demonstrated that writing and dance creation serve as means for listening to, elaborating on, and (re)inscribing feminine memories and existence itself, making it possible to transform ancestral stories into an aesthetic and political experience. The stage production "Women who live within me" contributed to strengthening and broadening discussions on the production of knowledge based on lived experience through artistic practice.

Keywords: Dance. Creative Process. Ancestry. Feminism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Mural da minha trajetória acadêmico-profissional	27
Imagem 2 – Sepultura 136-197	31
Imagem 3 – Alberta	40
Imagem 4 – Harmônio	50
Imagem 5 – Coral da Assembleia de Deus	51
Imagem 6 – Família Garcia	53
Imagem 7 – Apresentação na Casa das Artes	63
Imagem 8 – Apresentação artística no XI FBPA	65
Imagem 9 – Mural dos Sonhos	69
Imagem 10 – Meu aniversário de 4 anos	67
Imagem 11 – Minha trajetória artística	68
Imagem 12 – Apresentação de música no SESC/PA	68
Imagem 13 – Ruth	81
Imagem 14 – Vó Ruth	85
Imagem 15 – No aconchego da Vovó	90
Imagem 16 – Baby Leylla	97
Imagem 17 – Gravidez	98
Imagem 18 – No colo da Mamãe	98
Imagem 19 – Maternando	99
Imagem 20 – Formatura Osmarina	104
Imagem 21 – Dançando e encantando o mundo	107
Imagem 22 – Batizado	115
Imagem 23 – Gerações de mulheres	121
Imagem 24 – Quadrinho – Nosso fogo criador	167
Imagem 25 – Experimentações de Dança na Casa das Artes	172
Imagem 26 – Indutores	173
Imagem 27 – Ato Poético Devir-Mulher	177
Imagem 28 – Ato Poético Conexões de Si – Imersão: Ventre-Território	178
Imagem 29 – Ato Poético – Imersão Ventre-Território	182

Imagem 30 – Ato Poético – Mulheres que habitam em mim	183
Imagem 31 – Composição do dojo	184
Imagem 32 – 1º momento dramaturgico – Mulheres que habitam em mim	185
Imagem 33 – 2º momento dramaturgico – Mulheres que habitam em mim	186
Imagem 34 – 3º momento dramaturgico – Mulheres que habitam em mim	187
Imagem 35 – Estreia do espetáculo Mulheres que habitam em mim	191
Imagem 36 – Mulher Selvagem que habita e dança	192
Imagem 37 – Mulher Selvagem	193
Imagem 38 – Vídeo do espetáculo Mulheres que habitam em mim	194

LISTA DE ABREVIACES

ABNT	Associa Brasileira de Normas Técnicas
BPI	Bailarino-Pesquisador-Intérprete
CMD	Companhia Moderno de Dança
CSP	Colégio São Paulo
ETDUFPA	Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará
IFPA	Instituto Federal do Pará
NEL	Núcleo de Esporte e Lazer
PaR	Prática Artística como Pesquisa
PNAB	Política Nacional Aldir Blanc
PPGARTES	Programa de Ps-gradua em Artes
SEDUC	Secretaria de Estado de Educa do Pará
SESC	Serviço Social do Comércio
UEPA	Universidade do Estado do Pará
UFPA	Universidade Federal do Pará
UNAMA	Universidade da Amazônia

SUMÁRIO

ABRINDO O BAÚ DE MEMÓRIAS: UMA TRAJETÓRIA EM MOVIMENTO	16
CHEGANÇA.....	21
1 CARTAS PARA MINHAS ANCESTRAIS: TECENDO HISTÓRIAS	23
1.1. Alberta	25
1.1.1. Carta 01: Onde habito.....	25
1.1.2. Carta 02: Pequenas descobertas, grandes significados.....	30
1.1.3. Carta 03: Território de significados.....	35
1.1.4. Carta 04: Reflexões	40
1.1.5. Carta 05: Um pouco mais sobre a tua história.....	48
1.1.6. Carta 06: Aprofundando relações	53
1.1.7. Carta 07: Conquistas.....	62
1.2. Ruth	67
1.2.1. Carta 01: Reencontro	67
1.2.2. Carta 02: Habitando tua história.....	70
1.2.3. Carta 03: ProCURA.....	74
1.2.4. Carta 04: O que nos ensinaram a ser	77
1.2.5. Carta 05: Luto	81
1.2.6. Carta 06: Entre-lugar	84
1.2.7. Carta 07: Raízes.....	87
1.3. Osmarina	91
1.3.1 Carta 01: O colo que me ensinou a escutar o mundo	91
1.3.2. Carta 02: Território sonoro de afeto(s)	93
1.3.3 Carta 03: Maternar.....	97
1.3.4. Carta 04: Onde habita tua essência.....	105
1.3.5. Carta 05: Heranças	109
1.3.6. Carta 06: Segredos.....	114
1.3.7. Carta 07: DeusAbençoe!.....	117

2 DIÁLOGOS REFLEXIVOS ENTRE SI: ENCONTROS DE ESFERAS CONCEITUAIS E ESCRITAS DO CORPO QUE DANÇA.....	123
2.1. À pequena (grande) Leylla: uma escrita para si.....	125
2.2. EUSquizofrenia: monólogos de si	131
2.3. “Papo Cabeça”: uma análise crítica sobre a filosofia tradicional a partir de uma visão feminista.....	149
2.4. Do devir-mulher ao arquétipo da Mulher Selvagem: um diálogo entre dimensões conceituais disruptivas	159
2.5. O processo criativo em dança: o encontro com a Mulher Selvagem que habita em mim	170
GUARDANDO MEMÓRIAS E FECHANDO O BAÚ: REFLEXÕES EM TRAVESSIA	196
REFERÊNCIAS	203
ANEXOS	208
ANEXO A – Registro de óbito da Alberta	208
ANEXO B – Registro de óbito da Ruth	209
ANEXO C – Teste de Ancestralidade	210
ANEXO D – Arte da Saia (figurino)	212
ANEXO E – Cartaz geral do espetáculo.....	213
ANEXO F – Cartazes de divulgação da circulação do espetáculo	214
ANEXO G – Programa do espetáculo	215

ABRINDO O BAÚ DE MEMÓRIAS: UMA TRAJETÓRIA EM MOVIMENTO

A memória é um território capaz de nos transportar por caminhos onde o passado e o presente se encontram, (re)construindo e (re)inscrevendo histórias, trajetórias e laços que atravessaram gerações. Ao abrir meu baú memórias, revelo o fio invisível que me conecta a força da ancestralidade feminina que me habita e me transforma. Um convite a percorrer minha trajetória de vida entrelaçada as histórias das mulheres ancestrais da minha família materna.

Inicialmente, é importante esclarecer que parto de uma escrita feminina e no feminino, na tentativa de resgatar vozes, experiências e perspectivas historicamente silenciadas, e por isso é necessário afirmar que este lugar é essencialmente do feminino. No entanto, pessoas de outras identidades de gêneros são igualmente convidadas a participar deste movimento, pois como ressalta bell hooks (2018): “o feminismo é para todo mundo”, obra que explica de forma contundente a importância da participação de todas as pessoas como aliadas na luta por igualdade de gênero.

Por isso, não deve ser tomado com estranheza o fato de direcionar palavras tensionadas gramaticalmente ao gênero feminino para se referir ao todo nesta escrita; afinal, por muito tempo fomos reduzidas não só na dimensão gramatical, mas também na social e política, tendo nossas experiências e contribuições invisibilizadas em diversos espaços, inclusive acadêmicos.

Nesse sentido, dialogo com as reflexões de Diniz (2014), ao afirmar a escrita como um lugar de posicionamento político, no qual a linguagem deixa de ser “neutra” e passa a assumir o compromisso ético de nomear corpos, experiências e desigualdades historicamente silenciadas, e ao compreender que assumir a fala no feminino é subverter o que a autora denomina de sexagem, determinante na hierarquização dos sujeitos a partir do gênero, naturalizando desigualdades e produzindo apagamentos simbólicos. Tal mecanismo, “é um dos pilares da moral patriarcal” (Diniz, 2014, p. 12), sustentando relações de poder que atravessam a linguagem, os corpos e as formas de produção do conhecimento.

Somado a isso, fiz escolhas que podem ser consideradas transgressoras pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), mas que, enquanto uma feminista, entendo como parte do meu compromisso com uma escrita situada, no sentido de não me “adequar” a padrões que desconsideram subjetividades.

Entre elas, destaca-se a utilização de uma fonte estilizada, denominada *Monotype Corsiva*, especificamente na escrita das cartas – presentes no primeiro capítulo – por se aproximar visualmente de uma letra manuscrita, evocando o caráter íntimo, pessoal e afetivo desse gênero textual. O corpo do texto das cartas foi apresentado em tamanho 14, enquanto as

citações e notas de rodapé foram usadas em tamanho 12, também ampliadas em relação ao padrão da ABNT, considerando a necessidade de favorecer a legibilidade, o conforto visual e a aproximação estética com a escrita manual, sem comprometer a leitura e a compreensão do conteúdo.

Além disso, optei pela cor roxa na letra das cartas e em algumas palavras grafadas em destaque (caixa alta e negrito), ao longo da escrita, por ser a cor que está historicamente associada ao feminismo, simbolizando a luta por igualdade, autonomia e libertação. Essa cor resulta da combinação do azul – atribuído culturalmente ao masculino – e do rosa – culturalmente associado ao feminino –, representando, assim, a união e a luta coletiva por direitos e equidade entre os gêneros. Em algumas leituras que já fiz a respeito disso, encontrei interpretações históricas que associam o roxo aos primeiros movimentos coletivos de mulheres, como o das sufragistas, tornando-se símbolo da mobilização pelos direitos civis e políticos das mulheres e integrando a bandeira do movimento até os dias atuais.

Então, a escolha por uma cor distinta daquela prescrita pela ABNT – que tradicionalmente indica a cor preta como padrão, por sua suposta neutralidade – também se configura como um gesto simbólico e político nesta escrita, uma vez que tensiona essa ideia de neutralidade e reafirma esta escrita que venho construindo como espaço de expressão, identidade e resistência.

Destaco ainda a grafia com a inicial maiúscula das palavras Mãe, Vó e Bisa – e suas variações, como: Mamãe, Avó, Bisavó, entre outras –, conforme explicado com mais detalhes no enunciado do primeiro capítulo, por se tratar de uma forma de evocar minhas ancestrais como presenças fundantes da minha existência, cujas histórias e legados seguem me constituindo e são reconhecidas como parte central da construção da minha identidade, da minha escrita e da minha trajetória de vida-arte. Ao grafá-las dessa maneira, reafirmo que suas histórias e memórias não ocupam um lugar secundário, mas estruturam a tessitura deste trabalho, o qual escrevo com elas, por elas e a partir delas.

Desde criança, ouvia histórias das mulheres da minha família, mas nem imaginava o quanto elas também faziam parte de mim. A partir do contexto que envolve a relação entre essas narrativas familiares maternas, as memórias afetivas que me conectam a essas mulheres e a necessidade de compreender a força matrilinear que atravessa meu corpo, surgiu a ideia de tomar como objeto de estudo, nesta proposta de pesquisa acadêmica, as mulheres ancestrais da minha família materna. Esse recorte serviu como eixo disparador e campo de experimentação para a investigação de uma poética artística que entrelaça minha trajetória de vida, a presença viva das mulheres que me antecedem e a minha dança. Isto é, olhar para as mulheres da minha

família – Mãe, Avó e Bisavó – como potência de enunciação criativa e de investigação sensível e poética, tornando-se caminho para a criação artística e para um movimento de retorno às minhas próprias origens.

Diante disso, surgiram como questões indutoras desta pesquisa as seguintes indagações: O que é dançar o poder ancestral? O que pode um corpo que se expressa artisticamente pela sua ancestralidade feminina?

Nesse sentido, o objetivo geral desta pesquisa é criar uma poética em dança, baseada nas histórias das mulheres da linhagem matrilinear da família, a fim de tornar o corpo território de memória e ancestralidade feminina para construção de existência(s).

Elencam-se, ainda, como objetivos específicos desta pesquisa os seguintes: conhecer as histórias das mulheres ancestrais da família materna; inventariar os percursos criativos para a composição da poética, por meio de laboratórios de pesquisa de movimento e experimentações em dança, baseados nos princípios do Habitante-Criador correlacionados aos fundamentos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI); articular filosofia e estudos sobre feminismos para construção da base teórica da pesquisa; apresentar uma obra cênica desenvolvida a partir do processo criativo em dança.

Para isso, o estudo envolve uma base teórica transdisciplinar, majoritariamente feminina, construída a partir do diálogo com diferentes autoras, conforme as temáticas desenvolvidas ao longo da pesquisa. Entre os eixos centrais, estão: dança e processo criativo, filosofia, feminismos e ancestralidade.

Com relação a temática dança e processo criativo, as obras utilizadas são “Bailarino-pesquisador-intérprete”, de Graziela Rodrigues (2003) para fundamentar os procedimentos de investigação da pesquisa; e a Tese de Doutorado de Mayrla Andrade Ferreira (2018) sobre o conceito de habitante-criador, para abordar o percurso de criação artística e suas relações com o fazer dança, por meio da construção da tríade: história de vida, território e corpo.

Já em relação a filosofia e feminismos, destacam-se como principais as obras “Mil Platôs” (volume 4), de Deleuze e Guattari (2012) para conceituar o “devir-mulher”; “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir (1970), que analisa a construção social da mulher e lança crítica ao sistema patriarcal; “A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens”, de Gerda Lerner (2019), que propõem uma discussão acerca da origem a história da opressão sobre as mulheres pelo patriarcado; “Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva”, de Silvia Federici (2023), para discutir sobre as desigualdades de gênero sofridas pelas mulheres e a relação com as origens históricas dessa opressão, que ocupam a função de disciplinar as mulheres, controlar seus corpos e reprimir a autonomia feminina; e “O riso da Medusa”, de Hélène Cixous (2022),

como inspiração para uma escrita feminina, em diálogo com Débora Diniz (2014), para assumir o feminino enquanto linguagem.

Além disso, este estudo dialoga com outras filósofas feministas e teóricas do feminismo negro, cujas contribuições ampliam e tensionam o debate ao incorporar perspectivas interseccionais sobre gênero, raça e classe, fundamentais para a compreensão das múltiplas experiências das mulheres.

Sobre ancestralidade são abordadas as obras “A ciranda das mulheres sábias” e “Mulheres que correm com lobos”, ambas de Clarissa Pinkola Estés (2023/2018), para embasar as narrativas ancestrais e construção do ser mulher, sendo essa última com o enfoque no arquétipo da Mulher Selvagem.

No que se refere aos procedimentos metodológicos, a pesquisa segue abordagem a partir Prática Artística como Pesquisa (PaR). Traduzido por Ciane Fernandes, o termo vem do inglês Practice as Research – PaR, e se caracteriza como campo metodológico tem a intenção de organizar uma epistemologia que busca validar as práticas artísticas investigativas como pesquisa acadêmica.

A prática artística como pesquisa se revela não somente enquanto um modo de se fazer pesquisa, mas também enquanto um campo que reconhece e endereça modos de se pensar ou articular conhecimento que envolvem diferentes práxis como linguagens de pesquisa em sua articulação enquanto conhecimento acadêmico (Fernandes; Scialom, 2022, p. 12).

Por meio do excerto, fica claro que a prática se torna o meio pelo qual a pesquisa é realizada: ela norteia a investigação e determina não apenas a maneira de pesquisar, mas também os modos de refletir, elaborar e comunicar o conhecimento produzido no processo.

A construção desta escrita perpassa um movimento contínuo, que se manifesta como travessia e se estabelece em divisões que se organizam em capítulos, descritos a seguir.

O prólogo, chamado de “Chegança”, que abre esta escrita com um poema autoral, com base nas histórias das minhas ancestrais e memórias afetivas, como gesto simbólico de chegada às minhas origens articulado com alguns elementais, anunciando o movimento de retorno que atravessa toda a pesquisa.

O primeiro capítulo, intitulado “Cartas para minhas ancestrais: tecendo histórias”, estabeleço um diálogo simbólico com as mulheres da minha linhagem materna (Bisavó, Avó e Mãe, respectivamente nesta ordem), por meio da escrita de cartas, entrelaçando memórias, afetos e dados documentais com reflexões sobre o lugar social da mulher e as estruturas do patriarcado, a fim de compreender como essas vozes ancestrais se construíram e seguem constituindo a minha identidade e trajetória artística. Para cada ancestral, escrevi sete cartas, com temas específicos, totalizando vinte

e uma cartas. Os números três e sete carregam uma dimensão simbólica e diria que até cabalística. A escolha pelo número sete dialoga com a ideia de ciclos, completude e espiritualidade, enquanto o número três se relaciona diretamente às três ancestrais que estruturam esta pesquisa, além de atravessar minha própria história de vida, uma vez que nasci no dia três do mês sete, reforçando a presença desses números como marcas simbólicas que me atravessam.

Segue-se o segundo capítulo, denominado “Diálogos reflexivos entre si: encontros de esferas conceituais”, se configura como um eixo teórico-reflexivo, aprofundando o diálogo entre filosofia e feminismos a partir de experiências subjetivas, questionamentos sobre o ser mulher, o lugar de fala, o reconhecimento da história por mulheres e construção de uma escrita feminina insurgente.

Encerro com o terceiro capítulo, chamado “Escritas do corpo: percurso do processo de criação em dança”, onde apresento o processo criativo da poética em dança “Mulheres que habitam em mim”, articulando prática artística, escuta ancestral e produção de subjetividade, desde os laboratórios de criação até a materialização da obra cênica. Neste tópico, articulo os princípios do Habitante-Criador com os fundamentos do Método BPI, compreendendo o corpo como território vivo de experiência, memória e criação. Além disso, dialogo com o arquétipo da Mulher Selvagem, conforme desenvolvido por Clarissa Pinkola Estés, como força simbólica que convoca a escuta do instinto, da intuição e da potência criadora feminina, atravessando o processo de criação em dança como movimento de reconexão com saberes ancestrais inscritos no corpo.

Desse modo, a pesquisa vem se construindo como uma travessia entre teoria e criação artística, a qual o corpo que dança se afirma como território de ancestralidade feminina, resistência e produção de existência(s).

Assim, após abrir este baú, te convido a dançar comigo por entre as memórias que se movem em escrita. Uma escrita que não seja apenas lida, mas sentida; que cada palavra pulse como movimento que atravessa o corpo e convoca a dança. Este é um convite para escutar as mulheres que habitam em mim e, quem sabe, despertar aquelas que também habitam teu ser.

Sigamos juntas!

CHEGANÇA

*Sou feita de um rio de Mulheres,
Inundada de histórias, lembranças e afetos,
Vidas que se conectam,
Entre as linhas invisíveis do espaço-tempo.*

*Carrego na alma, a força das minhas antepassadas,
Sigo o caminho, com a leveza dos passos que meu corpo dança,
Pela correnteza que as antigas me guiam,
Através das vozes que sopram chamados, guardados no ventre do tempo.*

*Em mim, fluem memórias que atravessam as águas ocultas,
Entre dores e sorrisos que se abrem como margens ao amanhecer,
Sou feita de ancestralidade viva, herança marcada pela arte,
De mãos que teceram destinos e permanecem acendendo trilhas dentro do meu ser...*

*Cada mulher que me atravessa,
É um afluente de ternura e resistência,
Um mapa secreto de sabedorias,
Um farol aceso em noites de travessia.*

*Sou rio, mas também nascente, maré, horizonte,
Sou fluxo contínuo do que pulsa,
Do que permanece,
Do que renasce!*

*Por muitas transformações atravessei,
Antes mesmo de ser água, fui raiz,
Percorrendo as terras da memória, me refiz,
E sob o chão fértil das origens, me encontrei.*

*Ao fincar meu corpo sob a chama ancestral,
Tornei-me fluxo em deslocamento,
Entre o que vibra e se faz vital,
Sou fogo que dança, memória e pertencimento.*

*E sigo em movimento,
Levando comigo a correnteza das minhas Mulheres,
Ancestrais que me habitam e me guiam com sabedoria,
Reinscrevendo os passos de suas existências.*

*Para que nenhuma história se apague,
Para que todo afeto se derrame em gesto, toque outras margens e deságue,
Para que torne suas histórias, memórias vivas!
Para que minhas próprias correntezas possam um dia inundar outras vidas!*

(Poema autoral)

1 CARTAS PARA MINHAS ANCESTRAIS: TECENDO HISTÓRIAS

Sempre gostei de escrever. Especialmente cartas. Ao longo da minha juventude, escrevi cartas para amigas, amores e até para mim mesma. Que nem Fernando Pessoa. Seria eu, uma versão feminina do poeta? Não! Sou a versão de mim mesma. E talvez existam muitas outras versões femininas mundo afora que desconhecemos ou simplesmente foram apagadas. Assim como, suas histórias de vida.

A escrita revela a existência de quem a produz. É por meio dela, que a pessoa se inscreve no mundo e se reconhece como parte dele. A partir da escrita, podemos habitar o mundo de forma simbólica, criando espaços de permanência para aquilo que, de outro modo, poderia ser esquecido. Escrever é um gesto de afirmação da vida, mas também de resistência frente aos apagamentos históricos, especialmente quando falamos de mulheres.

Ao escolher a carta como forma de escrita neste capítulo, estabeleço um diálogo íntimo com minhas ancestrais, em que duas dessas mulheres já não estão mais presentes na vida terrena, mas que continuam existindo nas memórias, nos gestos e nas histórias transmitidas. E a que me trouxe à vida, tenho a dívida de dividi-la comigo, este e outros momentos, sendo presença, corpo-afeto e que também compõe essa tessitura de vozes femininas.

As cartas tornam-se, assim, um meio de comunicação simbólica entre tempos distintos, uma tentativa de conexão àquelas que vieram antes de mim. Escrever para minhas ancestrais é também registrar nossas histórias, criando um arquivo sensível da experiência feminina que atravessa gerações.

Nesse sentido, a escrita feminina que emerge dessas cartas se constrói como um território de encontro entre minha subjetividade e a memória ancestral. Ao escrever, não falo apenas de mim, mas com elas e por elas, permitindo que suas vozes ecoem através da minha. Trata-se de uma escrita que nasce do corpo, da afetividade e da experiência vivida, capaz de romper com modelos tradicionais e normativos de produção do conhecimento. Essa perspectiva dialoga com Cixous (2022), na obra “O riso da Medusa”, quando afirma:

[...] É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento (Cixous, 2022, p. 41).

Partindo do excerto, compreendo que a autora reivindica a escrita como um ato político e libertador para as mulheres. Escrever-se é inscrever-se; é romper com o silenciamento imposto historicamente; é retomar o corpo, a linguagem e a narrativa de si. Quando a mulher se coloca no texto, ela também se reinscreve no mundo e na história, como sujeito de sua própria experiência. Ao escrever cartas para minhas ancestrais, atendo a esse chamado: faço com que mulheres – por vezes ausentes dos registros oficiais – venham à escrita por meio de mim, criando uma cadeia de vozes que se colocam com protagonismo.

Além disso, ao longo da escrita das cartas, opto por grafar as palavras Mãe, Vó e Bisa (e suas variações), para se referir às minhas ancestrais, com letra inicial maiúscula. Essa escolha não é casual nem meramente estilística, mas carrega uma intenção simbólica e política. A letra maiúscula marca nomes próprios que, neste caso, são figuras com presenças fundantes, mulheres que habitam em mim e que ultrapassam a função biológica ou os papéis socialmente atribuídos. Ao nomeá-las assim, reconheço nelas a dimensão de força ancestral, de origem e de continuidade, reafirmando-as como pilares da minha constituição subjetiva, artística e existencial. A maiúscula, nesse sentido, atua como gesto de valorização e visibilidade, rompendo com o apagamento histórico dessas mulheres e inscrevendo essas ancestrais como figuras centrais na minha poética, na minha escrita e no meu corpo em dança.

Este capítulo aborda, portanto, o diálogo entre mim e minhas ancestrais por meio de cartas, caracterizando-se como um processo de comunicação simbólica e afetiva. A ideia de “tecer histórias” implica um movimento contínuo de entrelaçar memórias, resistências, legados e afetos, no qual as vozes das mulheres ancestrais tornam-se fundamentais para a construção da minha própria identidade e da minha trajetória de vida-arte.

Cada carta escrita se configura como um fio que se conecta a uma rede maior de histórias que atravessam o espaço-tempo, relacionando: reflexões sobre si, acerca do lugar social da mulher, a respeito das experiências do cotidiano, sobre marcas da ancestralidade e acontecimentos históricos. Para cada ancestral, são destinadas sete cartas, cada uma com uma abordagem temática distinta, compondo um tecido narrativo que articula passado e presente, reafirmando a escrita como espaço de memória, criação e pertencimento.

1.1. Alberta

1.1.1. Carta 01: Onde habito

Estimada Bisa,

Me chamo Leylla, sou a única filha de tua neta Osmarina. Pode parecer estranho, porque não chegamos a nos conhecer, mas escrevo como forma de agradecimento. E para me aproximar, entrelaçar histórias e compartilhar um pouco da minha jornada, coisas que no plano terreno não tivemos a oportunidade de vivenciar juntas, escolhi a escrita como forma de tecer presença, convocar tua memória e criar um espaço onde nossas vozes finalmente se encontrem.

Primeiro, quero pedir tua permissão para não a chamar de Senhora, pois como diz a minha Mãe: “Senhora está no céu”. Apesar deste ser o lugar de tua morada hoje, sinto-me mais próxima ao tratá-la pelo pronome “tu”, que transmite intimidade e é tão comum em nossa cultura linguística paraense. Quero, portanto, conversar aqui com a Alberta, sem tantas formalidades ou reservas, de forma desnuda, não hierarquizada, de igual para igual.

De início, quero dividir uma conquista que almejo há bastante tempo, mas por muitas circunstâncias, demorei a alcançar: entrei no Mestrado! Especificamente no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), da Universidade Federal do Pará (UFPA), na Linha de Pesquisa 1, que estuda poéticas e processos de atuação em Artes.

E o que isso significa? Que a nossa história ganhará os palcos... E mundo!

Por isso, fiquei radiante! Na verdade, até agora não acredito que consegui...

E foi graças a ti! – Também a Vó Ruth e a Mamãe, por serem as mulheres de referência na minha pesquisa e na minha vida.

Mas deves estar te perguntando: como isso aconteceu?

Pois bem, tudo começou ainda criança com meu desejo de ser bailarina. Esse desejo já se manifestava nas brincadeiras de infância, nas práticas escolares e nos momentos de lazer. Brincava sozinha em casa, ao som das músicas que tocavam na vitrola da Mamãe. Inclusive,

eu pedia vinis de presente de aniversário: “Xou da Xuxa”¹; “Trem da Alegria”; “Warilou”; “Kaoma”, entre outros que ainda hoje guardo.

Dançava, também, na frente da televisão. Quando tinha dois anos e meio de idade, cai na quina da cama do quarto dos meus pais, assistindo um programa de auditório que se apresentavam artistas, cantores e tinham dançarinas em cena. Levei cinco pontos na sobrancelha direita e tenho a cicatriz até hoje. Ainda bem que não lembro desse acontecimento, foi a Mamãe que me contou anos depois, ressaltando o quanto eu chorei.

Na escola, sempre participei de atividades artísticas e culturais, principalmente as que envolviam apresentações de dança, sendo a festa junina a minha preferida. No período do ensino fundamental, quando estudei em uma escola pública chamada “Escola Estadual de Ensino Fundamental São Vicente de Paulo”, que tinha parceria com uma congregação católica, participei de várias apresentações de dança litúrgica da igreja vinculada a essa instituição educacional, assim como as festas juninas e outras apresentações artísticas. Inclusive, foi na festa junina da 4ª série dessa escola, que fui coroada Miss Simpatia, vestindo uma roupa caipira confeccionada pela Mamãe, e com uma coreografia que eu mesma criei ao som da música “Crina Negra”. Inclusive, até hoje me arrepia ouvir: “Eu sou cavaleira, sou mulher guerreira...”. Uma lembrança feliz!

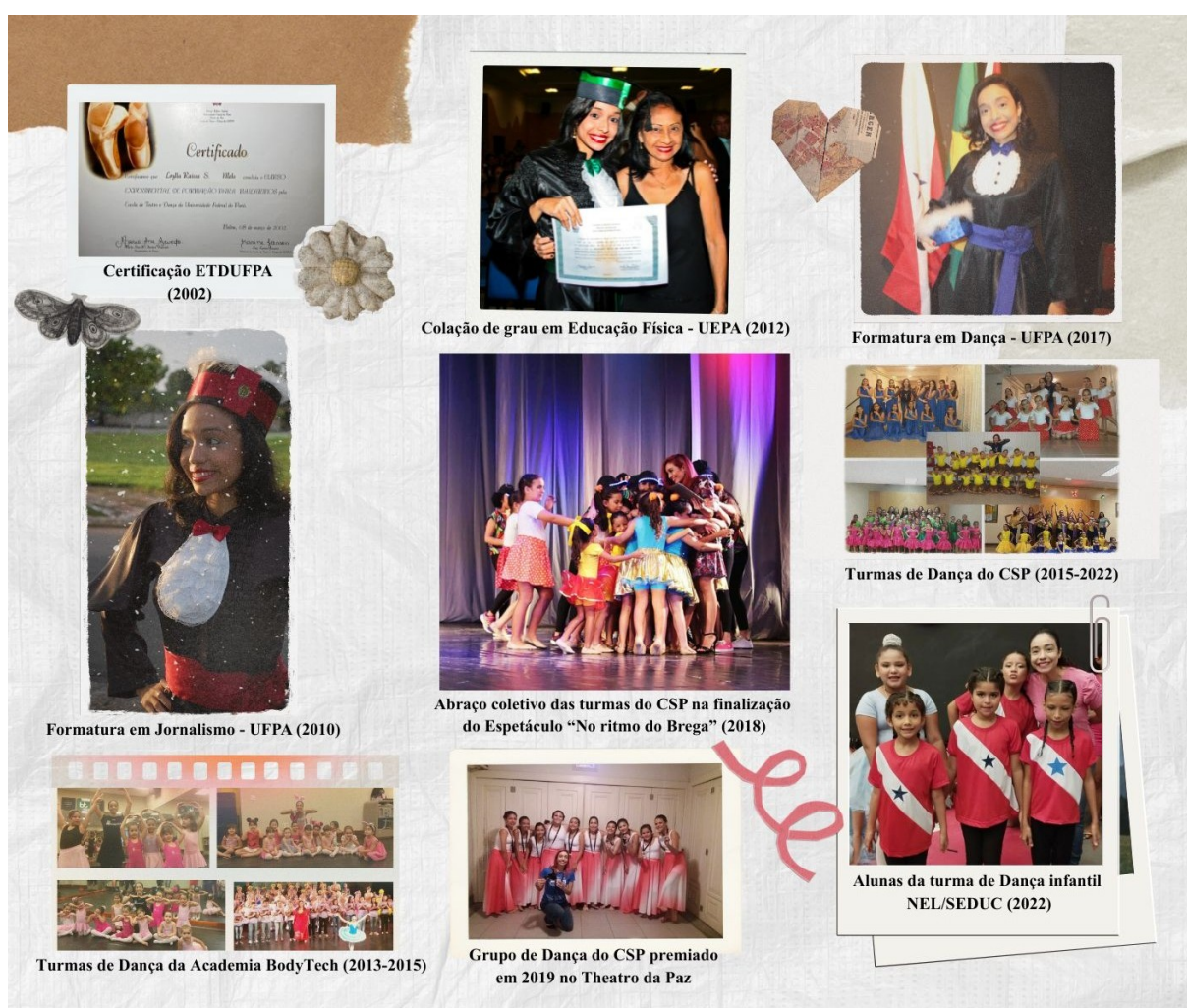
Percebes que, desde muito pequena, a dança já pulsava em mim? Tão fortemente que sempre pedia a Mamãe para entrar em uma escola de dança. Mas, por conta das condições financeiras da família, isso não foi possível tão logo ao tempo que meu desejo queria.

Somente aos sete anos de idade, iniciei de fato a minha formação em dança, quando entrei no Curso Experimental de Formação para Bailarinos na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), após muito insistir para Mamãe que tinha vontade de fazer aulas e estudar dança. Então, como era um espaço público e quando precisava pagar algo era possível, devido as taxas serem em valor popular, minha Mãe me matriculou e acompanhou durante os oito anos de formação do curso.

¹ *Tenho vinis da Xuxa em vários volumes, desde o icônico “Lua de Cristal” até o famoso “Ilariê”, pois eu era fã dela, inclusive eu tive o desejo de ser paqueta! – risos – pois sabia cantar todas as músicas e dançava as coreografias.*

Ao longo desse período, enfrentei dificuldades, frustrações e superações, as quais minha Mãe sempre esteve ao meu lado, me incentivando e encorajando a seguir em frente, pois segundo ela, se meu sonho era ser bailarina e continuar meus estudos na dança, eu não poderia desistir. Como resultado disso, a dança permaneceu em minhas escolhas de vida. Finalizei o curso e segui me profissionalizando e atuando enquanto bailarina. Fiz parte de algumas companhias de dança locais em Belém e, posteriormente, comecei a atuar como professora de dança.

Imagem 1: Mural da minha trajetória acadêmico-profissional



Fonte: Arquivo Pessoal.

Para isso, optei como formação acadêmica em cursar a graduação em Educação Física, na Universidade do Estado do Pará (UEPA), pois na época, 2005, era o único curso que se aproximava do estudo de práticas corporais e continha a dança como conteúdo no currículo. Paralelamente, em 2006, entrei no curso de Comunicação Social com habilitação em

Jornalismo, na UFPA, cursando durante dois anos consecutivos as duas graduações, pois nesse período ainda era possível cursar mais de uma graduação concomitantemente em universidades públicas diferentes – a partir de 2009, foi sancionada uma Lei nacional que não permitia que uma mesma pessoa ocupasse duas vagas simultaneamente em instituições públicas de ensino superior.

Muitas pessoas, inclusive próximas, não entenderam o porquê dessa minha escolha, achavam que eram áreas muito díspares, que não se complementavam, diziam ser perda de tempo e ainda me questionavam por isso. Ou sugeriam que eu mesclasse essas duas áreas de formação, atuando no jornalismo esportivo, por exemplo. Ou até mesmo que largasse uma das graduações. Eu, ainda no florescer da minha juventude, cheguei a ficar um pouco confusa com tudo isso, mas no fundo fazia muito sentido para mim e depois de um tempo, compreendi isso.

Mais tarde, em 2013, fui aprovada em primeiro lugar no curso de Licenciatura em Dança da UFPA – curso que só chegou em Belém no ano de 2008 – com o intuito de estudar mais profundamente essa área de conhecimento e, finalmente, possuir graduação específica. Lembro-me que no dia da solenidade de formatura da graduação em Dança, em que fui oradora da turma, eu sentia algo que não recordo ter sentido no fechamento das outras graduações: era um sentimento de plenitude e pertencimento, como se, finalmente, cada passo da minha caminhada fizesse sentido.

Durante esse período “entre formações”, tive muitas experiências profissionais. As mais significativas foram as que eu desenvolvi trabalhos com ensino e criação em dança, com destaque para minha atuação enquanto professora, coreógrafa e diretora de espetáculos no Colégio São Paulo (CSP), instituição de ensino da rede privada de Belém, dirigida pela congregação das Irmãs Angélicas de São Paulo. Esse espaço não foi onde iniciei minha carreira, mas foi onde a consolidei e realizei minhas principais obras artísticas, durante oito anos de trabalho educativo por meio da dança.

Atualmente, sou intérprete-criadora em dança na Companhia Moderno de Dança (CMD) em Belém, além de participar de projetos externos quando convidada e desenvolver trabalhos artísticos individuais e de cunho autoral. Somado a isso, trabalho na Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC/PA), onde sou servidora efetiva desde 2019, atuando como professora de dança.

Finalmente, em 2024, iniciei o Mestrado, como mencionei antes. E foi literalmente um presente, sabia? Porque o resultado foi divulgado às vésperas do meu aniversário, exatamente uma semana antes do dia 03 de julho, representando o nascimento de um novo ciclo, que tanto desejei e se concretizou.

Confesso que considerei tardio esse ingresso, porém diversos atravessamentos me fizeram adiar por um tempo esse passo tão importante. Havia a necessidade de trabalhar, não só para ajudar nas despesas da família, mas também porque eu desejava conquistar minha independência e já planejava, desde muito jovem, sair da casa dos meus pais até meus 30 anos.

Durante esse percurso, antes de entrar no Mestrado, eu trabalhei muito e em diversos lugares, às vezes ao mesmo tempo, mas sempre continuei estudando. Concluí uma especialização em Educação Especial pela Universidade da Amazônia (UNAMA), em 2014, e outra em Pedagogia da Cultura Corporal pela UFPA, em 2024. Na verdade, realizei algumas tentativas anteriores de ingressar no Mestrado, em outros programas da UFPA, na área de Educação, mas sem sucesso. Com o tempo, fui escolhendo os espaços que realmente faziam sentido para mim e refletiam minhas prioridades, buscando equilíbrio e propósito no que eu fazia e pretendia seguir.

Hoje entendo que estou madura o suficiente para encarar essa empreitada, e agradeço pelas outras tentativas não terem dado certo, pois a realização da minha pesquisa é parte da minha história de vida, que inclui a tua presença também, mesmo não sendo física, mas sentida em cada história que ouço, pesquiso ou danço a teu respeito.

Por isso, a minha proposta de pesquisa tem como base as histórias de vida das mulheres da família, como forma de trilhar tecituras entre a minha própria história e a ancestralidade, considerando a tríade entre filosofia, dança e estudos feministas, para criação de uma poética em dança.

Parece complexo? Talvez, Bisa. Mas carrego em mim a tua força ancestral que guia meus passos e sinto para onde devo seguir. Encaro cada desafio como oportunidade de honrar minhas raízes e dar forma aos nossos sonhos. Com isso, sigo confiante, sabendo que minha caminhada é construída sobre as histórias, a memória e a coragem das mulheres que vieram antes de mim – e que, de certa forma, nunca deixaram de estar presentes.

1.1.2. Carta 02: Pequenas descobertas, grandes significados

Em uma manhã nublada de sábado, fui ao cemitério Santa Izabel, onde estás enterrada, com a expectativa de descobrir algo a teu respeito. Qualquer registro. Qualquer vestígio. Qualquer coisa. Voltei com um vazio. Não só um vazio de informações, mas um vazio de referências sensíveis que pudessem me ancorar à tua existência. Enquanto caminhava entre os túmulos, pensava: como era tua voz? A textura da tua pele? E o teu cheiro?

Nesse dia, conheci o Laércio Santana. Ele trabalha na secretaria do cemitério e está me ajudando a procurar por teus arquivos. Hoje, porém, não conseguimos nenhuma informação. Foi difícil, porque eu não sei nada até agora a teu respeito, nem data de nascimento, nem quando morreste. Precisava de uma dessas informações para tentar encontrar pelo menos o teu túmulo, e quem sabe, lá tivesse outras informações ou uma fotografia tua, já desbotada pelo tempo. A única coisa que carregava comigo era teu nome completo: Alberta Ribeiro Garcia. Deixei essa única informação, escrita em um pedaço de papel, em cima do balcão de atendimento do Laércio.

Parti. Eu e o meu vazio. Por entre aqueles jazigos. Alguns em estilo mausoléu, outros mais simples... Como seria o teu, Bisa? Aí me perdi entre os túmulos. Entre as nuvens cinzentas, o sol tentava sair. Sentia o calor do mormaço na pele. Entre o estreito corredor de túmulos, havia uma pequena árvore. Sentei-me em um batente, embaixo dela. Fechei os olhos. Respirei fundo. Era a primeira vez que ia a um cemitério. Não sei bem, Bisa, mas não gosto muito de cemitérios. Me traz essa sensação de vazio estranha, que não sei explicar. Por isso, nunca fui a enterros, nem de familiares, nem de amigos. Velórios cheguei a ir. Mas enterros, nunca.

Uma leve brisa bateu em meu rosto. O sol começou a abrir, timidamente. Fiquei debaixo da sombra daquela pequena árvore, me fazendo perguntas sem respostas. De repente, um forte vento bateu entre as folhas da árvore, que começaram a cair. Talvez um sinal? Ou um acalento? Quem sabe um abraço teu...

Uma semana depois, retornei ao cemitério, como combinado com o Laércio. Novamente, não conseguimos informações. Ele me sugeriu que deixasse meu número para

contato, pois iria levar um tempo para realizar a pesquisa nos arquivos, já que nem todos estavam digitalizados, principalmente os mais antigos, como o teu, no caso.

Então, tive que exercitar algo que não é uma virtude minha: a paciência. Passaram alguns dias. Algumas semanas. Durante esse tempo, já estava realizando outras partes da pesquisa, conversando com pessoas da família, buscando fotos e outros registros. Mas não havia conseguido nenhum teu. Foi quando recebi a mensagem do Laércio, dizendo que tinha encontrado a numeração do teu túmulo, larguei tudo que estava fazendo e fui imediatamente lá. O registro do teu túmulo no sistema estava com o nome no masculino, “Alberto”. Talvez por isso que não estávamos encontrando. Achei que poderia ter sido erro de digitação. Mas depois já achei um insulto. Por um tempo, isso me revoltou... Enfim... Mas a culpa não era do Laércio – mas era de quem, afinal?

Imagem 2: Sepultura 136-197



Legenda: Sepultura da Aberta no Cemitério Santa Izabel – Belém/PA.

Fonte/Fotógrafa: Leylla Melo (2025).

Procuramos pelo cemitério. Alguns locais são bem apertados e foi preciso andarmos por cima das sepulturas. As numerações não seguem uma ordem linear. Finalmente, conseguimos encontrá-la. Porém, teu registro já não estava mais ali, estava o da Esther, tua filha caçula. Fiquei um tempo lá. Pouco depois, retornei na secretaria com o Laércio, que me informou que não havia registro de óbito, por ser muito antigo. Mas me sugeriu de ir ao cartório solicitar informações ou procurar em plataformas de registros online.

Foi quando iniciei as buscas em sites gratuitos de registros e encontrei uma plataforma do Arquivo Nacional², onde fui

² Acesso a plataforma pelo link: <https://sian.an.gov.br>

direcionada para outro site chamado “FamilySearch Brasil”³. Nela constava teu registro de óbito. Fiquei satisfeita em encontrar, pois finalmente saberia de algumas informações, digamos assim, oficiais a teu respeito.

Então, ao transcrever o teu óbito, fiquei chocada! Ao mesmo tempo que estava contente por descobrir informações, como a idade e data do teu falecimento, dia 02 de maio de 1950 com 62 anos – que levaria automaticamente ao cálculo do teu ano de nascimento (1888) – me peguei um tanto triste por saber a causa da morte e depois veio uma revolta ao ler sobre tua profissão registrada naquele documento. Foi um misto de emoções. A Mamãe havia me contado que quando fizeste a passagem, ela ainda era um bebê. Não que ela lembre, mas a Vovó contou para ela que a causa da tua morte foi uma doença no fígado. E realmente essas informações coincidiram com o documento: estava descrita como “colapso cardíaco em decorrência a hepatite congestiva do fígado”.

Além disso, consta que era do sexo feminino, branca e paraense – inclusive até a escrita dessa carta, não descobri a data (dia e mês) e o local específico do teu nascimento, afinal o Pará é um Estado muito grande. Uma vez a Mamãe me contou que, segundo a Vovó, nasceste em Bragança, mas algumas primas da família dizem que foi em outra região do salgado paraense. O fato é que, até então, não tive a certeza dessas informações, mas quem sabe me darás um sinal, igual como ocorreu no cemitério.

Constava também informações familiares, como: filha de Delfina Maria Ribeiro e Nibério Campos Ribeiro, casada com Antonio Mendes Garcia e cita tuas crias, em ordem alfabética: Américo, Eliezer, Esther, Itamar, Rubem e Ruth. Bom, a respeito dos nomes, eu prefiro escrever uma carta específica sobre o assunto, porque acredito que será uma outra conversa contigo, afinal quantas referências esses nomes me trouxeram e talvez tragam muitas descobertas até a próxima escrita.

Mas retomando o assunto sobre minhas sensações ao ler o teu registro de óbito... Eu senti revolta ao ler sobre tua profissão descrita no documento: doméstica. Não venho aqui desmerecer essa profissão. Acho, inclusive, que deveria ter mais valorização e reconhecimento,

³ Acesso ao site através do link: <https://www.familysearch.org/pt/brasil/>

porém a crítica está em reduzir o lugar da mulher as práticas do cuidado da família e da casa, limitando-a aos espaços privados, apagando outras dimensões de suas existências.

Isso chama-se “patriarcado”, Bisa. O patriarcado é um sistema social e político baseado na dominação masculina, em que os homens detêm o poder sobre nossas escolhas, sobre as nossas vidas, sobre nossos corpos... E, assim, o patriarcado institui um lugar social para as mulheres centrado no ato de cuidar, limitando sua autonomia, o acesso a espaços de poder e cerceando a liberdade de tomar decisões sobre as próprias vidas. A mulher é reduzida a funções de esposa, de mãe, de cuidadora da família e do lar...

Para tua época, isso era muito comum e visto socialmente como ideal para mulheres, até mesmo, como virtude feminina: havia certo destaque em ser “do lar” ou “doméstica”. Mostrava-se, assim, que a mulher casada, “bem casada”, não era considerada “da rua”, marginalizada ou sem amparo familiar. Ao contrário, carregava um status social de mulher respeitável. Além disso, não tinha “ficado para titia”, como costumavam definir a mulher que permanecia solteira. Carregava-se, então, um certo sentido de “superioridade” em ser do lar, um prestígio social e, principalmente, de valor moral.

Mas, ao analisar contemporaneamente essas ideias, torna-se evidente que fazem parte de uma construção social que, por muito tempo, naturalizou a desigualdade entre gêneros.

Uma autora que li, chamada Gerda Lerner, explica que o patriarcado surge de uma construção histórica, e não de uma construção “natural” ou “biológica”, como foi ensinado para gente. Nesse contexto, a mulher é reduzida a uma função de suporte familiar e de subordinação dentro de estruturas sociais majoritariamente dominadas por homens. Em um trecho da obra, ela destaca:

[...] O mais difícil de tudo foi a aparente ausência de uma tradição que reafirmasse a independência e a autonomia das mulheres. Parecia nunca ter existido nenhuma mulher ou grupo de mulheres que viveu sem a proteção masculina. É significativo que todos os exemplos contrários consideráveis se manifestassem por meio de mitos e fábulas: amazonas, matadoras de dragões, mulheres com poderes mágicos. Mas, na vida real, as mulheres não tinham história – assim aprenderam e assim acreditaram. E, por não terem história, não tinham alternativas de futuro (Lerner, 2019, p. 272).

Então Bisa, a partir do que essa autora nos traz de reflexão, é evidente que o sistema patriarcal não apenas priva as mulheres do conhecimento sobre sua própria história, como também as despotencializa politicamente, mantendo-as em um lugar de subjugação que perpetua sua invisibilidade, dependência e dificuldade em construir identidades autônomas ou articular lutas coletivas por igualdade.

Assim, a ausência de uma memória histórica concreta sobre as mulheres funciona como um instrumento eficaz para a manutenção do patriarcado, pois impede que reconheçam suas capacidades históricas de resistência, autonomia e transformação. Sem memória, torna-se mais difícil questionar a ordem vigente e imaginar outros caminhos possíveis.

É por isso que fui tomada pela revolta! Quando me deparei com teus registros, tive a sensação de que ali se produzia um silenciamento, como se tua história tivesse sido apagada e reduzida ao lugar que o patriarcado historicamente nos atribui: o de mulheres subordinadas, destinadas a funções que atendem aos interesses e à manutenção de uma ordem social erguida sob a primazia dos homens. Tal lógica se revela desde a presença da nomenclatura masculina no documento do cemitério até a função que te foi atribuída no registro de óbito.

E eu sei que foste muito mais que isso... Por isso que te trago para meu estudo, sabe...

É um gesto de devolução simbólica e justa, sobre o lugar real ocupado por ti e pelas minhas antepassadas, incluindo a Vovó e a Mamãe.

Não se trata em te representar no meu trabalho, mas de criar um espaço de existência que reconheça, valorize e dê voz às tuas histórias.

O que busco não é apenas te encontrar nos registros frios dos documentos, mas reconhecer que há um pouco de ti em meu corpo, em minha trajetória. E que só existo porque exististe antes.

Por isso, através da minha escrita e da minha dança, quero fazer jus a tua história de vida, ainda que em fragmentos, ainda que reinventada pelos meus gestos, ainda que ressignificada pela arte.

Hoje compreendo que nada foi em vão. Nem a espera, nem a minha ida ao cemitério. Mesmo não tendo encontrado todas as informações que gostaria, encontrei o motivo da minha pesquisa, da minha escrita, da minha dança... A NOSSA EXISTÊNCIA!

E se o patriarcado tentou apagar as nossas histórias, eu as trago de forma verdadeira, como um ato de insubmissão, em uma escrita feminina que traz consigo as memórias, os afetos e as vozes silenciadas.

Então, espero que estejas pronta para esse reencontro entre gerações e aceite dançar comigo.

1.1.3. Carta 03: Território de significados

O nome é o primeiro território simbólico de uma existência. A palavra inaugural que nos inscreve no mundo. É através do nome que uma pessoa começa a existir socialmente, marcando seu espaço de pertencimento, antes mesmo de qualquer outro aspecto. Desse modo, o nome confere identidade e possui significado.

De acordo com Obata (1994, p.5), “o nome é um rótulo de identificação social e uma marca de individualidade”. Não sou muito adepta a definição por “rótulo”, mas concordo com a autora com relação à dimensão identitária e de singularidade, pois o nome próprio se refere, antes de tudo, ao próprio sujeito em si e ao reconhecimento de sua subjetividade. Talvez por isso eu tenha me detido tanto no teu: Alberta.

Ao procurar o significado do teu nome nessa obra, encontrei “brilhante”, “de espírito nobre”. E de alguma forma, isso me pareceu justo contigo. Mesmo sem ter te conhecido, sinto que esse nome carrega traços da tua personalidade, pois já tinha ouvido comentários de familiares que tinhas pulso firme e foste uma mulher forte. Teu nome tem origem germânica e vem de Adalberhit (Adalberto): adal (nobre) + berhit (brilhante), é o feminino de Alberto.

Isso me fez lembrar a confusão que fizeram com teu nome no arquivo digital do cemitério... Nem imaginas o quanto esse registro errado me indignou. Não apenas por ser um engano, mas pelo que isso simboliza: a tentativa de te apagar novamente da história. Um erro que perpetua tantos outros silenciamentos vividos por mulheres como tu.

Mas, para mim, teu nome é mais do que um registro, é uma marca, um rastro luminoso da tua passagem pelo mundo, que ainda reverbera nas memórias e nos corpos das mulheres que vieram depois. Tens ideia do quanto teu nome se mantém vivo e, para mim, revela novas camadas de sentido?

*A*utêntica
*L*uz
*B*rilhante
*E*strela
*R*aiz
*T*alentosa
*A*stuta

Quando ouço ou pronuncio “Alberta”, sinto que convoco uma força antiga, uma vibração ancestral que me conecta com minha linhagem, minhas raízes de origem. A luz que ilumina meu caminho, brilhante como estrela da noite. E fazendo uma analogia com Clarissa Pinkola Éstes (2023, p.60), em “A ciranda das mulheres sábias”, é importante e necessário reconhecer-se como parte de uma linhagem feminina ancestral, pois é a conexão com as antepassadas que guiam os passos e mostram os caminhos a seguir, como “lanternas luminosas a balançar na escuridão”.

Ao trazer essa autora para nossa conversa, consigo perceber a noção de ancestralidade feminina como uma herança simbólica transmitida por gerações de mulheres. Mesmo sem ter conhecido pessoalmente as nossas antepassadas (escritas como “ancianas” ou mulheres sábias, na obra citada) – como aconteceu no nosso caso – a conexão permanece existindo através das mulheres herdeiras contemporâneas, manifestando-se como fontes de sabedoria, intuição e força. És minha lanterna luminosa que balança na escuridão e me guia ao longo do caminho. Percebes a grandeza que tua história tem na minha história, Bisa?

Cada descoberta sobre ti é também uma descoberta sobre mim. Ao saber pequenos detalhes, mesmo que em um registro de morte, foi muito significativo para mim. Cada palavra, cada informação, parecia abrir pequenas frestas de luz sobre o que antes era desconhecido. Luz

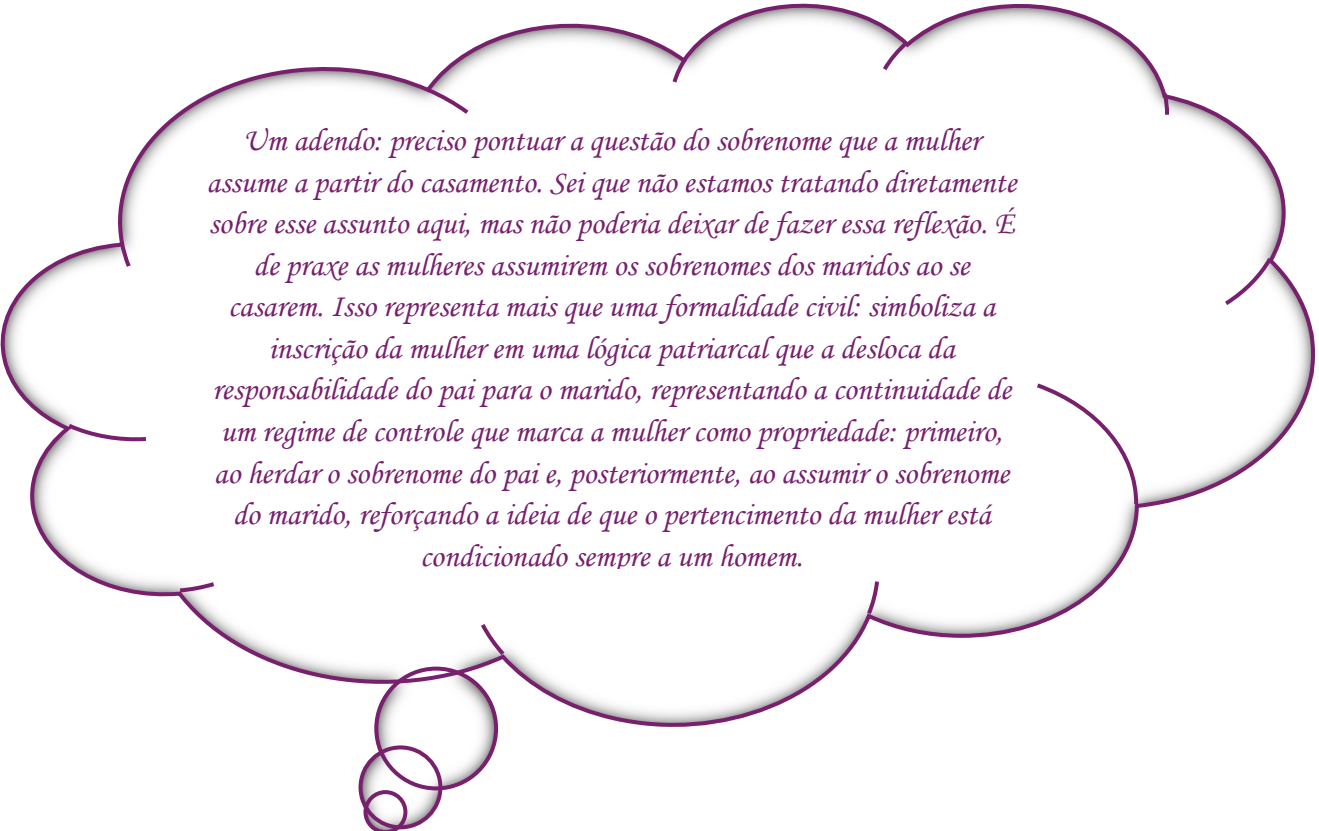
que iluminou não apenas as trilhas sobre teu passado, mas também os caminhos que sigo, “brilhante”, como o significado do teu nome.

Já que iniciamos esse diálogo sobre os nomes, trago aqui também os nomes das tuas crias: *Américo*, *Eliezer*, *Esther*, *Itamar*, *Rubem* e *Ruth*. Iniciamos pelo primogênito, o *Américo*: “do germânico *Emmerich* ou *Heimerich*, ‘chefe ou governante da casa, do lar, da pátria’ ou ‘príncipe ou governante laborioso’” (Obata, 2002, p. 26) – devo dizer-te, com todo respeito, que achei esse nome bem patriarcal.

Seguimos para o *Itamar*, de origem hebraica, que significa: “ilha da palmeira” ou região de palmeiras”; na Bíblia, é o nome do filho mais novo de Arão, o primeiro sumo sacerdote de Israel, que serviu no Tabernáculo durante a jornada no deserto (Obata, 2002). Em seguida, o *Rubem*, que também se origina do hebraico e significa: “Deus tem visto minha aflição”, “que, segundo a tradição, foi a exclamação de Lia, mãe do patriarca bíblico deste nome, ao dá-lo à luz” (Obata, 2002, p. 170), podendo significar também “veio um filho” ou “filho da visão” – inclusive, soube por relatos de familiares que ele morreu muito jovem, e imagino que isso deve ter sido uma grande perda para ti. E o *Eliezer*, que é “variante de Eleázar, forma arcaica deste nome” (Obata, 2002, p. 73), também de origem hebraica e significa “Deus ajuda, auxílio de Deus” ou “para quem Deus é socorro e Salvação”, que foi “um dos filhos de Arão e sumo sacerdote dos hebreus” (Obata, 2002, p. 72).

Por fim, as tuas filhas: minha Vó *Ruth*, com nome de origem também hebraica que significa “amizade, companhia” ou “bela, beleza”; biblicamente, era uma moabita, ancestral do rei Davi e, conseqüentemente, uma antepassada de Jesus Cristo, conhecida por sua lealdade incondicional à sua sogra, Noemi, após seu marido falecer. E a caçula, *Esther*, que também tem origem hebraica e significa “estrela”, e na história bíblica foi uma jovem judia que se casou com o rei da Pérsia, salvando seu povo do extermínio (Obata, 2002).

É interessante notar que os nomes da tua prole estavam associados de alguma forma a figuras bíblicas. Acredito que pela tua religião, isso ficou fortemente registrado nas tuas escolhas de vida, incluindo os nomes das tuas crias. Segundo Obata (2002), existem várias razões para a escolha de nomes e, uma delas, é por motivos religiosos como forma de consagração a uma crença. Prova, esta, de mais uma característica tua.



Um adendo: preciso pontuar a questão do sobrenome que a mulher assume a partir do casamento. Sei que não estamos tratando diretamente sobre esse assunto aqui, mas não poderia deixar de fazer essa reflexão. É de praxe as mulheres assumirem os sobrenomes dos maridos ao se casarem. Isso representa mais que uma formalidade civil: simboliza a inscrição da mulher em uma lógica patriarcal que a desloca da responsabilidade do pai para o marido, representando a continuidade de um regime de controle que marca a mulher como propriedade: primeiro, ao herdar o sobrenome do pai e, posteriormente, ao assumir o sobrenome do marido, reforçando a ideia de que o pertencimento da mulher está condicionado sempre a um homem.

Além disso, me chamou muita atenção o nome da tua mãe também – minha Trisavó: Delfina. Significa “nascida em Delfos” e remete a qualidades como graça, inteligência e sensibilidade. É, ainda, o nome de um dragão-fêmea na mitologia grega, que guardava o oráculo de Delfos (Obata, 2002). Mas, para minha surpresa, ela tinha nome composto: Delfina Maria. Igual ao meu: Leylla Raissa. Confesso que, não gosto muito de nomes compostos, talvez por achá-los extensos demais ou por sentir que carregam uma certa dissonância, simplesmente por achar que não há sentido em combinar dois nomes em uma pessoa só.

No entanto, ao ver o nome da tua mãe, senti um estranho reconhecimento. É como se, de repente, o composto deixasse de ser apenas uma junção de nomes e se tornasse um elo, um traço de continuidade entre nós. Pensei que talvez esse duplo nome guardasse também uma dupla força: a da mulher que o recebeu e a da mulher que o transmitiu, geração após geração, e não mais soou como dissonante.

Hoje, ao pronunciar o teu nome e o da Trisavó, percebo que soam como as águas dos rios da Amazônia, que rodeiam a cidade de Belém: ora calmas, ora agitadas. Profundas e carregadas de memória ancestral. Dos que por ali se banharam. Percorreram seus furos ou dos que ainda estão a “arruviar” suas margens. Na maré alta, quando as águas barrentas dos rios transbordam os limites dessas margens, invadem o chão de terra batida ou o asfalto concretado pelas cidades, atravessando folhas do tempo, mergulhando em segredos antigos, semeando por entre velhas e novas histórias, mas com uma herança inefável que deságua sobre o ser.

Ao fazer uma analogia com Bachelard (2013), em sua obra “A água e os sonhos”, compreendo que a água, não é apenas um elemento natural ou um signo arbitrário, mas uma matéria de imaginação profunda, capaz de guardar e transmitir memórias. Para o autor, esse elemental é substância de devaneio, lugar onde o passado não se fixa como lembrança estática, mas reaparece como movimento, fluxo e continuidade.

É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura ... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes (Bachelard, 2013, p.9).

Assim, os nomes que soam como rios para mim se constituem matéria sensível que sustenta meus devaneios; são correntes simbólicas que guardam e transmitem memórias, constituindo-se como substâncias de imaginação e pertencimento, que constituem os espaços das mulheres ancestrais no meu universo – lugares líquidos onde suas presenças continuam a existir, mesmo quando seus nomes e histórias foram silenciados.

Então, talvez os nomes sejam isso, Bisa: pequenas heranças sonoras, capazes de conectar o que parecia distante, de costurar tempos e espaços diferentes. E, ao reconhecê-los – o teu, o dela e o meu – sinto que estamos todas aqui, reunidas, costurando juntas um mesmo fio de memória, tecendo a continuidade de uma linhagem feminina que resiste, nome após nome.

Delfina, Alberta e Leylla: vozes formam um rio de histórias que se entrelaçam como correnteza e fluxo contínuo, transbordando em cada movimento de vida.

1.1.4. Carta 04: Reflexões

Imagem 3: Alberta

Hoje fui visitar a Olgarina, mais conhecida como Oneide, uma de tuas netas. Aproveitei e fui atrás de uma foto tua, que minha Mãe deu para filha dela. Um dos poucos registros que temos de ti na família.

Essa foto ficou por muito tempo na casa da Mamãe, pendurada na parede da cozinha – junto com a foto do pai dela, meu avô, Enedino. Todas as refeições fazíamos ao teu lado. Ouvias nossas conversas, segredos, reclamações, risadas e histórias. Presenciavas os conflitos em família também.



Fonte: Arquivo Familiar.

Cheguei próximo do final da manhã, movida pela esperança de resgatar as memórias, fragmentos de lembranças e os fios invisíveis que conectam o passado e o presente. A Oneide me recebeu com aquele jeitinho acolhedor e muito carinhoso, envolvendo-me em um abraço apertado de saudades e contente em me rever.

Ela me contou que morou contigo durante a infância e que tua vida foi dedicada a igreja evangélica. Que tocavas órgão no Templo da Assembleia de Deus e fostes integrante do coral, sendo a primeira organista de lá. Fazia viagens com o grupo da igreja pelos interiores do Estado. Era uma mulher séria, de pulso firme e “sem muitas 9 horas”.

Quando adentrei a cozinha, lá estava, bem no alto, pendurada como uma relíquia sagrada, emoldurada sob teu olhar vigilante, fitando todas as pessoas que entram ali. Uma imagem tua em preto e branco, na posição frontal, aparecendo teu rosto, ombros e parte do busto. Teu semblante sério, com ar um tanto rígido, e certa altivez.

Fiquei imaginando como foi a tua vida, curiosa para saber mais a respeito dos teus dias, dos teus sonhos, dos teus enfrentamentos. Qual era a tua música favorita? O que te fazia sorrir? Quais foram as tuas dores? Que medos habitavam teu peito quando ninguém via? Foste feliz?

Fiz um registro dessa imagem e trouxe aqui para ti. Em um baú, guardei uma versão impressa que mandei reproduzir. Um lugar que carinhosamente chamei de “baú de memórias”. Estou pensando em colocar nele todas as lembranças que eu encontrar de minhas antepassadas. Inclusive as tuas. Mesmo que seja só uma foto.

Nesse mesmo dia, eu sonhei. Estava ajoelhada em um lugar que parecia uma igreja. Não sei bem qual era, porque eu aparecia dentro do local, de joelhos, com as mãos em posição de reza e olhos fechados. Foi um aviso teu? Decidi pensar sobre teu sinal. Um período depois, decidi o segui. Mas descobri que, de alguma forma, eu precisava me preparar antes de segui-lo. Vou contextualizar sobre isso para que entendas melhor.

Eu fui batizada, fiz primeira comunhão e crismei dentro do catolicismo. Eu faço minhas orações, mas não me sinto à vontade em seguir um dogma. Eu gosto bastante de realizar “limpezas energéticas”, ligadas a práticas holísticas, que já faço há algum tempo para cuidar da minha espiritualidade, digamos assim.

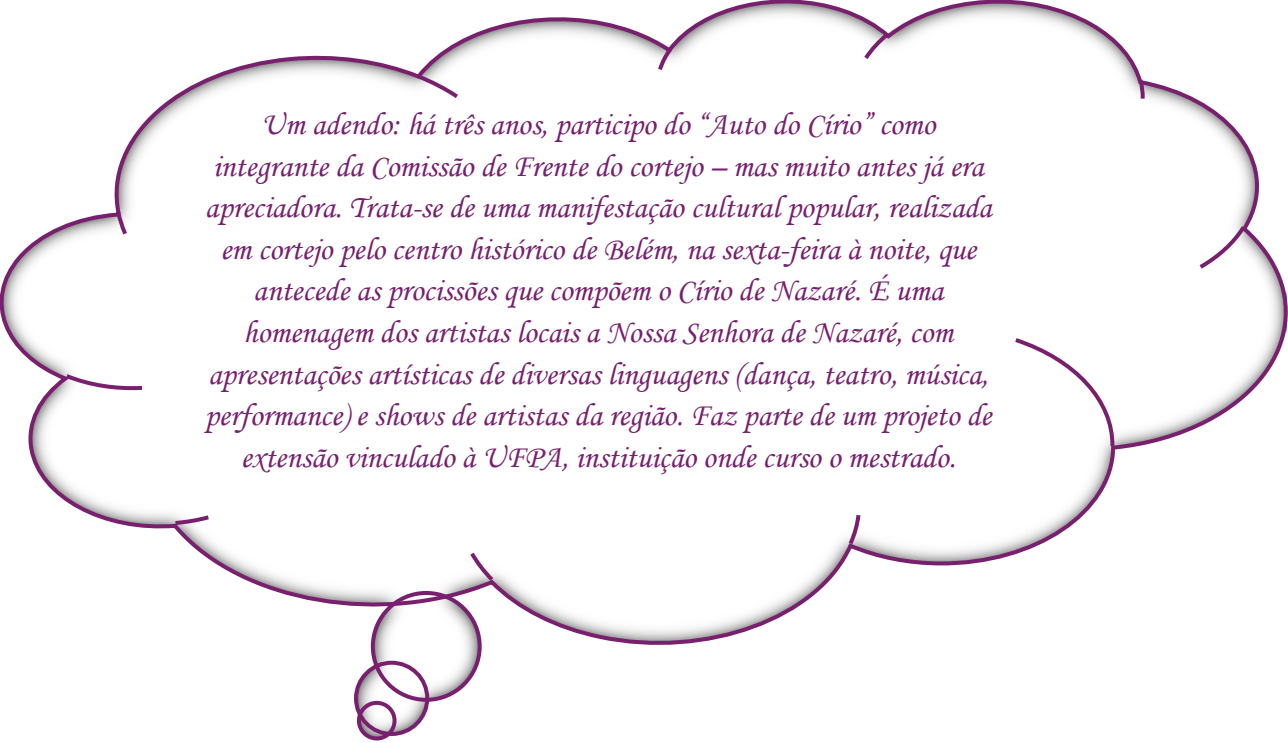
Frequento algumas igrejas católicas, vez ou outra, “quando me dá na telha”. Dependê de qual lugar, do estilo da missa, de quem conduz, das pessoas que frequentam. Às vezes, nem vou quando tem missa, mas em algum outro horário que a igreja esteja aberta e eu possa fazer minha oração ali, sozinha e tranquila. Que nem na imagem do sonho.

Na verdade, eu prefiro as práticas holísticas a frequentar templos. Escolho o silêncio da minha casa, do meu corpo. Busco o contato com o cosmos, através da meditação ou terapias que trabalham respiração, visualização criativa e que proporcionem autoconhecimento.

Curiosamente sou devota de Nossa Senhora de Nazaré. Talvez por ser uma figura de forte representatividade da identidade não apenas religiosa, mas também cultural do povo paraense – por conta do Círio de Nazaré – que ocupa um lugar para além de uma imagem divina que representa um símbolo católico, entende?

Digo “curiosamente”, porque a figura de Nossa Senhora está associada a imagem de Maria, mãe de Jesus, filha de Deus, sinônimo de pureza, moralidade e obediência sacramentada, justamente o que o sistema patriarcal, junto com a igreja, prega para a construção da imagem social de mulher.

Enfim... Talvez por ser um costume familiar eu também acompanho o Círio, geralmente duas de suas procissões: a transladação – que ocorre na noite de véspera – e o próprio Círio, que ocorre sempre no segundo domingo de outubro. Inclusive, todas as promessas que fiz até hoje para a Nazinha, como carinhosamente a santa é chamada, foram atendidas. Minha entrada no Mestrado em Artes é um exemplo.



Um adendo: há três anos, participo do “Auto do Círio” como integrante da Comissão de Frente do cortejo – mas muito antes já era apreciadora. Trata-se de uma manifestação cultural popular, realizada em cortejo pelo centro histórico de Belém, na sexta-feira à noite, que antecede as procissões que compõem o Círio de Nazaré. É uma homenagem dos artistas locais a Nossa Senhora de Nazaré, com apresentações artísticas de diversas linguagens (dança, teatro, música, performance) e shows de artistas da região. Faz parte de um projeto de extensão vinculado à UFPA, instituição onde curso o mestrado.

Mas, como pontuei anteriormente, sou adepta de outros tipos de práticas que me aproximam do universo espiritual, permitindo-me vivenciar rituais holísticos como forma de alinhamento, equilíbrio e proteção. Por isso, eu acredito que a espiritualidade é uma busca pessoal, podendo se manifestar de diferentes formas e percorrer caminhos outros. E não sei como consideras isso. É um assunto um tanto delicado para ti, talvez. E sei que, enquanto evangélica, não cultuavas santos ou imagens religiosas, por exemplo. Tampouco, deves ter tido experiências com práticas holísticas. Pode ser que também não tenhas vivenciado outras práticas espirituais como parte de tua vida, além das de cunho evangélico.

Mas acredito que precisamos estar abertas. Sem julgamentos ou preconceitos. A espiritualidade é algo que pode ser vivida de muitas formas e o importante é respeitar o caminho que cada uma escolhe. E quero que saibas que respeito o teu. No entanto, não posso deixar de ter uma postura reflexiva e, por vezes, questionadora, com um olhar crítico sobre

algumas questões que envolvem o papel da igreja, principalmente com relação ao controle dos corpos das mulheres.

Acredito que, por isso, foi muito difícil seguir teu sinal. No fundo, eu sabia que precisava visitar o Templo da Assembleia de Deus para buscar tuas memórias. Mas eu tive uma certa resistência logo no início.

Talvez pela questão dos templos, que destaquei antes. Os religiosos chamam as igrejas de “Templo Sagrado” ou “A Casa de Deus”, mas lembro de ter ouvido, em alguma das minhas experiências de evangelização católica, que Jesus considerava a seguinte proposição: “A igreja sou eu”. Então, o próprio filho de Deus, como tratam as escrituras, contesta a ideia de que a fé se restringe a um espaço físico. Tradicionalmente, muitos associam a religiosidade a templos ou igrejas grandiosas, que promovem cerimônias ou rituais canônicos, como se a presença de Deus estivesse confinada a essas “paredes sagradas”, como se a fé só estivesse presente ou precisasse desse lugar específico para se manifestar.

Porém, ao considerar a afirmativa citada, desloca-se a centralidade da fé para o indivíduo e a comunidade, indicando que a espiritualidade verdadeira acontece nas relações coletivas, nas práticas exercidas em nosso cotidiano, a partir de princípios e valores éticos que seguimos. De forma crítica, a interpretação da frase questiona práticas que valorizam mais o culto externo e a formalidade do que a transformação pessoal e coletiva.

Talvez, minha resistência estivesse relacionada à própria história da igreja em relação às mulheres, envolvendo as religiões cristãs perpassadas por práticas de regulação dos corpos femininos. Na realidade, isso é bem mais evidente em mim do que a questão dos templos.

Historicamente, as instituições religiosas desempenharam um papel central na construção e manutenção de estruturas de poder que, em grande medida, contribuíram para a subordinação das mulheres e, conseqüentemente, dominação sobre seus corpos. Tanto em religiões cristãs – como no catolicismo e nas diversas correntes protestantes – quanto em outras religiões de cunho conservador (como no Islã, por exemplo), observa-se a presença de discursos e práticas que limitaram a participação feminina e reforçaram ideais de submissão, pureza e silêncio como virtudes essenciais, impondo às mulheres normas de conduta rígidas, restrições à sua autonomia e, em muitos casos, proibições e punições severas, a exemplo do que se observa até hoje em alguns contextos do islamismo.

Vale ressaltar que as instituições religiosas são, em grande parte, regidas por homens, o que reforça a estrutura machista e patriarcal que sustenta suas hierarquias e define os papéis de gênero, relegando às mulheres posições secundárias, de obediência e serviço, enquanto reserva aos homens o exercício do poder e da autoridade.

A filósofa Silvia Federici analisa como esse processo de controle sobre o corpo e o saber das mulheres esteve intimamente ligado à consolidação do capitalismo e ao fortalecimento das instituições religiosas, em sua obra “O Calibã e a Bruxa”. Para a autora, a perseguição às chamadas “bruxas” e a demonização de práticas femininas relacionadas à cura, à sexualidade e ao conhecimento sobre a natureza e o próprio corpo foram estratégias de disciplinamento que visavam restringir a autonomia feminina e domesticar a sua potência social e simbólica para transformá-la em força de trabalho doméstica e reprodutiva, fundamentadas nos princípios do afeto e do cuidar, ligados a família e ao lar – dimensões historicamente desvalorizadas e não remuneradas.

Partindo dessas ideias, o entendimento do contexto instaurado pelo patriarcado durante a “caça às bruxas” está relacionado ao projeto político de controle social e econômico do Estado, sustentado por uma ideologia religiosa misógina que a Igreja ajudou a construir e difundir, como um mecanismo racional de disciplinamento, que visava garantir a dominação patriarcal e a consolidação do capitalismo nascente, às custas da autonomia dos corpos e dos saberes das mulheres.

Então, o medo que impulsionou a “caça às bruxas” estava ligado às transformações sociais e econômicas do final da Idade Média, especialmente à transição do feudalismo para o capitalismo. Nesse contexto, as elites e as instituições – incluindo a Igreja e os Estados emergentes – temiam a desordem social, a rebelião dos camponeses e a autonomia das mulheres que ameaçavam a nova ordem produtiva e moral.

As “bruxas” representavam, simbolicamente, uma ameaça à disciplina necessária para o surgimento do capitalismo. Mulheres que, muitas vezes, viviam fora das normas patriarcais: eram curandeiras, parteiras, viúvas ou camponesas pobres, que mantinham saberes sobre o corpo, a sexualidade e o trato com a terra, os quais escapavam ao controle da Igreja e do Estado. Assim, o medo não era religioso, apesar de ser criada essa imagem demoníaca das

“bruxas”, mas político e econômico: temia-se que o poder feminino e comunitário poderia resistir à nova lógica de exploração.

Por isso, a violência desencadeada durante esse processo teve um papel profundamente disciplinador. A tortura, a humilhação e as execuções públicas funcionaram como instrumentos “pedagógicos” de terror, instaurando um regime de obediência e submissão. Essa violência marcou não apenas os corpos femininos, mas também o imaginário coletivo, consolidando uma cultura que associava o feminino ao pecado, ao descontrole e ao perigo – ideias reforçadas pela igreja. Federici (2023) argumenta que tal processo foi essencial para implantação do capitalismo, sob a base de um sistema patriarcal, que se sustentou essencialmente na exploração do trabalho feminino e na naturalização do trabalho reprodutivo e doméstico das mulheres.

Assim, as mulheres tornaram-se os principais alvos dessa perseguição porque encarnavam a autonomia que o novo sistema temia e desejava eliminar. O corpo feminino passou a ser concebido como um instrumento de reprodução e dominação social, devendo ser controlado e colocado a serviço de uma estrutura de poder, regida pelo patriarcado, Estado e o sistema capitalista.

A caça às bruxas, nesse sentido, foi uma guerra contra o corpo e os saberes das mulheres, cuja potência social e simbólica foi domesticada e transformada em força de trabalho reprodutiva, gratuita e naturalizada, sob a justificativa de cumprir o papel social atribuído às mulheres: ser destinada ao casamento, ao cuidado do lar e da família.

Desse modo, a análise da autora desmonta a visão tradicional da caça às bruxas como um fenômeno irracional ou meramente religioso. Ao contrário, trata-se de um projeto racional de dominação patriarcal e econômica, no qual o medo, a violência e a moralidade religiosa foram utilizadas para consolidar uma nova forma de poder. Segundo a autora:

Não pode haver dúvida, então, de que a caça às bruxas foi uma iniciativa política de grande importância. Reforçar este ponto não significa minimizar o papel que a Igreja Católica teve na perseguição. A Igreja Católica forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas e estimulou sua perseguição, da mesma forma que anteriormente havia estimulado a perseguição aos hereges. Sem a Inquisição, sem as numerosas bulas papais que exortavam as autoridades seculares a procurar e castigar as “bruxas” e, sobretudo, sem os séculos de campanhas misóginas da Igreja contra as mulheres, a caça às bruxas não teria sido

possível. Mas, ao contrário do que sugere o estereótipo, a caça às bruxas não foi somente um produto do fanatismo papal ou das maquinacões da Inquisição Romana. [...] A colaboração entre a Igreja e o Estado foi ainda maior nas regiões em que a Reforma levou o Estado a se tornar a Igreja (como na Inglaterra) ou a Igreja a se tornar Estado (como em Genebra e, em menor grau, na Escócia). Nesses casos, um ramo do poder legislava e executava, e a ideologia religiosa revelava abertamente suas conotações políticas. A natureza política da caça às bruxas também fica demonstrada pelo fato de que tanto as nações católicas quanto as protestantes, em guerra entre si quanto a todas as outras temáticas, se uniram e compartilharam argumentos para perseguir as bruxas (Federici, 2023, p. 309-11).

Considero, portanto, que a caça às bruxas foi um genocídio de gênero, cujo objetivo principal era destruir a base comunitária feminina e naturalizar o controle sobre o corpo e o trabalho das mulheres – um legado que ainda reverbera nas estruturas contemporâneas, perpetuando e contribuindo para a reprodução das dinâmicas sociais de exploração e desigualdade de gênero.

Por isso, Bisa, minha resistência em relação à igreja está relacionada a esfera política e histórica. Ela nasce da consciência de que muitas das tradições religiosas, apesar de sua dimensão sagrada, sustentaram por séculos estruturas patriarcais que oprimiram e marginalizaram as mulheres, bem como negaram seus saberes. Além disso, pensamentos e práticas conservadoras que ferem a autonomia das mulheres ainda se perpetuam até hoje pelas instituições religiosas.

Mas eu entendo que foi na igreja que construístes um legado e expressaste tua arte. E por isso, eu precisava procurar tuas possíveis memórias nesse lugar. E esse foi um dos meus grandes desafios durante essa minha jornada de descobertas: ir em busca de informações tuas no Templo da Assembleia de Deus.

Um ponto importante que preciso te contar para entenderes essa minha caminhada, antes de adentrar sobre a procura de tuas memórias na igreja: fui contemplada pelo Edital de Chamamento Público número 03/2025 de ocupação da sala de dança Augusto Rodrigues, da Casa das Artes em Belém, vinculado a Fundação Cultural do Pará, onde pude iniciar minhas primeiras experimentações e pesquisas de movimento para a criação da poética do meu trabalho – nosso, na verdade, pois tua presença é um estado permanente de inspiração e memória viva que me conecta às minhas raízes.

Percebi que, ao longo desse processo, meu corpo também estava mergulhado nessa travessia, não apenas no campo da criação, mas também no enfrentamento das minhas próprias resistências, do medo do desconhecido ou de qualquer atravessamento que esse encontro com as memórias ancestrais pudesse despertar.

Durante o período em que desenvolvi os laboratórios de pesquisa na Casa das Artes, eu ia andando até lá todos os dias. No decorrer dos três meses que ocupei esse espaço para o desenvolvimento da minha pesquisa, eu evitava passar pela rua da Assembleia de Deus, ou seja, mesmo sendo uma alternativa de trajeto, eu percorria outro caminho, até mais longo, para evitar passar por essa via que me levaria à igreja. Então, demorou um tempo até eu compreender tudo isso que te expliquei aqui e conseguir encarar esse desafio.

Foi, então, que numa tarde ensolarada de uma segunda-feira, eu me aprontei, me vesti toda de preto e decidi ir. Não foi proposital a escolha da roupa, nem a cor, mas me fez pensar que poderia ser um gesto inconsciente de luto. Fui caminhando e pensando no que ia falar. Levei um caderninho, onde fiz pequenas anotações do que estava à procura com relação a tua história na igreja. Cheguei na frente do Templo. Fechei os olhos. Respirei. Curiosamente, senti um vento sob meu rosto, parecido como foi naquele dia no cemitério, lembra? Seria o sinal?

Entrei e me dirigi à recepção. Enquanto aguardava pela pessoa responsável em solicitar as informações, olhei aquele lugar, imenso, parecia que ia tocar o céu de tão alto. Em torno, ficava o hall, algumas salas, uma lojinha de artigos religiosos e, ao fundo, escadas. Em outra parte, uma leva de degraus. De repente, uma música instrumental começava a soar baixinho. Parecia melodia de um piano. Caminhei em direção de onde parecia vim o som, quando fui tocada nos ombros pela recepcionista, me informando que a pessoa responsável pelas informações não estava lá, pois era responsável pela orquestra e os ensaios geralmente eram noturnos. Insisti para saber se poderia falar com outra pessoa, mas ela me indicou em ir ao Museu da Assembleia de Deus, o local onde se encontra o acervo histórico da igreja, segundo ela. E talvez lá, alguém pudesse me ajudar.

Esse Museu também ficava a pouco mais de um quarteirão do Templo, além de ser bem próximo da Casa das Artes, embora eu não soubesse disso, até então. Decidi ir até lá para “não perder a viagem”. Ao chegar à entrada, estava fechado. Em uma das informações na

fachada, constava que não funcionava às segundas-feiras. Retornei para casa com uma sensação de dever não cumprido, porém com uma parte da etapa vencida.

Confesso que fiquei mais empolgada de ir ao Museu. Talvez porque é um lugar de encontro, entre passado e presente, onde as memórias estão guardadas. Ainda assim, Bisa, caminhar por esses espaços – o Templo, o Museu, as ruas entre um ponto e outro – me fizeram refletir sobre tudo isso que pontuei aqui para ti.

Trazer para ti meus pensamentos sobre espiritualidade e questões relacionadas às mulheres, me aliviou. Talvez essa seja a espiritualidade que almejo: aquela que abre espaço para entender a religiosidade como experiência dinâmica, que pode coexistir com outras formas de espiritualidade, sem perder a essência da fé; que não se curva aos padrões dogmáticos, mas se abre ao encontro... Compreendes?

E pode ser até uma utopia minha, mas acredito ser possível reivindicar uma espiritualidade feminista e libertadora, que reconheça o sagrado nas experiências das mulheres e valorize o feminino como força criadora, sensível e transformadora.

E, ao longo do caminho que me trouxe até aqui, apesar dos percalços, vejo beleza nas tentativas de te encontrar. Porque ao fazer isso, também estou indo ao meu próprio encontro. De entender minha história...

Assim, te convido a me encontrar. E te dou a minha mão, assim como sei que me dás a tua, ao me mostrar os caminhos... Me concedes essa dança?

1.1.5. Carta 05: Um pouco mais sobre a tua história

Acordei ansiosa para saber mais sobre tua história. Então, logo pela manhã, visitei o Museu da Assembleia de Deus. Fui bem recebida pela Bett Coutinho, responsável pelo atendimento ao público, que explicou brevemente sobre a história da Assembleia de Deus e me apresentou os acervos que estavam ali expostos.

Em uma das primeiras salas de visita, havia uma foto da Escola Bíblica Dominical, vinculada à igreja e fundada em agosto de 1911 em Belém, segundo os registros da imagem, que também continha os nomes dos integrantes na legenda, sendo um deles do teu marido, Antonio Mendes Garcia, meu bisavô.

Em seguida, encontrei um registro da primeira formação do Coral da Assembleia de Deus, datada no ano de 1926, em um mural sobre a fundação histórica dessa igreja em Belém, com as seguintes informações: “Apresentação do Coral na inauguração do segundo Templo, no local onde hoje está o atual Templo Central, situado na 14 de março”. Estarias, tu, naquela imagem?

Mas foi na “Sala da Memória da Música da Igreja” que me deparei com algo que me emocionou profundamente: um instrumento musical de teclas. Logo pensei que podia ser um órgão. E talvez nele que teus dedos dançaram sobre as notas musicais durante as tuas apresentações solenes na igreja. De repente, foi ele o companheiro que seguiu contigo nas viagens com o grupo da igreja por lugares a fora, como a Oneide me contou. Esse deslocamento contínuo que não era apenas geográfico, mas simbólico: uma travessia marcada pelo compromisso com a espiritualidade e com a expressão artística, mesmo em um contexto e espaço de rígidas normas de gênero.

A música, nesse sentido, era mais que ofício: era um modo de existir, um gesto de resistência silenciosa num período em que poucas mulheres ocupavam espaços de liderança ou visibilidade pública, ainda mais dentro de instituições religiosas e sob os limites impostos às mulheres daquele tempo.

Então, comecei a imaginar essa tua jornada com a arte, através da música tocada por ti, ao longo da tua vida dedicada à evangelização. E a igreja, talvez, tenha sido o único espaço onde tiveste a oportunidade de te expressar artisticamente, mesmo ligada à religiosidade. E essa herança atravessou gerações, pois tua filha Ruth, minha Avó, tocava piano. Inclusive, foi ela quem me ensinou a tocar as primeiras notas musicais.

Mal sabiam, tu e ela, que a música que habitava em vossas essências, pulsa em mim e encontrou outras formas de se expressar. Transmutou das partituras da música para ganhar corpo na dança. Me tornei bailarina. E percebo que essa escolha não foi uma ruptura, mas uma continuidade em outra linguagem: um gesto de memória e de existência, sobretudo da arte em nossas vidas.

Subitamente, fui surpreendida pelas informações de uma plaquinha, bem pequena, encostada sob a tampa do instrumento: “harmônio adquirido pela Igreja para acompanhar o conjunto Coral”. Como assim, harmônio, Bisa? – Fui pesquisar e descobri que existe uma

diferença entre os dois instrumentos, o órgão e o harmônio. Mas, na verdade, isso pouco importa aqui, nesta conversa. Afinal, o que vale é aquilo que estamos (re)construindo: a escrita

Imagem 4: Harmônio



Legenda: Instrumento musical semelhante ao Órgão, presente no acervo do Museu da Assembleia de Deus em Belém/PA.

Fonte/Fotógrafa: Leylla Melo (2025).

de uma história apagada, as memórias adormecidas pelo tempo e a herança ancestral que, de alguma forma, ressoa em mim.

Então, não foi uma ilusão que criei ao imaginar tudo que te contei ao olhar aquele instrumento no Museu. Foi exatamente a certeza da tua presença naquele lugar e tempo, que me fez sentir que encontraria teus vestígios materializados de alguma forma ali. Senti que me conduzia silenciosamente pelos acordes da tua história.

No entanto, ainda não foi nesse dia que consegui encontrar as informações que procurava. Era necessário eu solicitar autorização do responsável pelo Museu para acessar o arquivo de materiais históricos, ali expostos e outros que, porventura, estavam guardados.

Daí em diante, iniciou-se uma saga: contato com a direção do Museu; pedido à minha orientadora de uma carta de apresentação para solicitação de acesso às informações do acervo; encaminhamento da carta ao diretor do Museu; agendamento da visita para pesquisa do acervo... Ufa!

Finalmente, após idas e vindas, o diretor do Museu, Claudinelson Dias, me recebeu. Inicialmente, perguntou-me sobre minha religião e as intenções do meu trabalho acadêmico – o que de certa forma já imaginava que aconteceria. Apesar disso, não houve tanta resistência quanto eu esperava. Ainda assim, consegui acesso apenas do material exposto no acervo; o arquivo interno do Museu permaneceu restrito.

De todo o material escrito do acervo que estava exposto, o que mais me chamou atenção foi um livro sobre a história do Coral da Assembleia de Deus. Algo me dizia que poderia encontrar ali o que tanto procurava. E não estava errada. Encontrei a mesma foto do mural, da primeira formação do Coral, e descrito como o “1º Coral da Assembleia de Deus no Brasil”, e com informações dos integrantes do grupo, entre elas: Organista – Alberta Garcia.

Imagem 5: Coral da Assembleia de Deus



*Legenda: Imagens das primeiras formações do Coral da Assembleia de Deus em Belém/PA.
Fonte: Arquivo do Museu Assembleia de Deus (Soares, 2011).*

Meus olhos se emocionaram ao ler isso... Naquele instante, tive a sensação de que o tempo se dobrava diante de mim, e tua presença, Bisa, deixava de ser lembrança para se tornar encontro. E, finalmente, te encontrar materializada naqueles escritos foi como ouvir o eco

suave das tuas mãos tocando novamente o órgão – agora dentro de mim, ressoando como parte viva da história que herdei.

Então, percebi que, mais do que uma lembrança, tua arte permanece viva, movendo-se agora através de mim, nos gestos que danço, nas memórias corporificadas e nas palavras que escrevo. Trazer teu universo de histórias de vida para minha experiência artística e acadêmica constrói não só um elo de herança ancestral, mas também serve para eu compreender minha própria existência e dar existência a cada uma de minhas antepassadas.

Nesse processo, aproximo-me do que Clarissa Pinkola Éstes (2018) define como “ser alfa matrilinear”, que está relacionado à essência instintiva do ser que estabelece conexão com as raízes ancestrais maternas. A autora vincula essa dimensão à força simbólica do arquétipo da “Mulher Selvagem”, que representa a lembrança do parentesco com o feminino selvagem, à voz ancestral que habita cada mulher, guardiã de velhas histórias – as quais são importantes conhecer para alcançar a natureza instintiva do ser.

[...] O arquétipo da Mulher Selvagem envolve o ser alfa matrilinear [...] E então, o que é a Mulher Selvagem? Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. É tudo o que foi instintivo, tanto no mundo visível quanto no oculto – ela é a base (Éstes, 2018, p. 19/26).

Ao refletir sobre essa citação, percebo que minha pesquisa – e, consequentemente, meu corpo que dança – se torna um meio de conexão com essa essência instintiva e o próprio ser, a partir de uma escavação simbólica dessa BASE: um mergulho nas camadas da memória feminina da minha linhagem, trazendo à tona aquilo que foi silenciado, mas ainda pulsa. Ao visitar tua história, Bisa, e transformar essa busca em arte e escrita corporificada, reencontro em mim essa “Mulher Selvagem”, que dança entre corpo, memória e ancestralidade.

Assim, compreender o “ser alfa matrilinear” é entender que carrego em meu corpo e em minha criação artística a continuidade de uma força antiga, a mesma que te moveu diante do órgão, que moveu a Vó Ruth ao piano, que move minha Mãe nas multilinguagens que ela cria ou reinventa, e que agora me move na dança.

É esse fio invisível que tece nossas histórias e dá sentido a minha caminhada: um chamado de retorno à origem, à memória e à liberdade criadora em nome das mulheres que

vieram antes de mim. E é nesse gesto de continuidade que te escrevo, Bisa, e dançando entre passado e presente, entre lembranças e narrativas contadas, que vou tecendo nossas histórias em uma só partitura. Porque, de algum modo, sigo teus passos, agora em movimento.

E, enquanto danço, é como se te ouvisse tocar...

1.1.6. Carta 06: Aprofundando relações

Tenho curiosidade de saber mais coisas ao teu respeito. Sinto que sei muito pouco de ti, Bisa. Onde nasceste de fato e viveste os primeiros anos de vida? Como foi a tua infância e juventude? Como surgiu teu encantamento pela música?

Imagem 6: Família Garcia



*Legenda: Alberta e o marido, Antônio Garcia, com seus filhos Américo e Eliezer.
Fonte: Arquivo Familiar.*

Gostaria de saber quem te ensinou as primeiras notas, se aprendeste sozinha ou alguém te inspirou. Mas imagino que foi na igreja que a música ganhou espaço na tua vida e se tornou parte essencial do teu modo de existir, atravessando tua fé, teu cotidiano e tuas escolhas. Inclusive, a igreja pode ter influenciado outras experiências de vida, como as relações pessoais ou, até mesmo, o casamento.

Das histórias que soube a respeito disso, envolvem como pode ter iniciado o relacionamento. Entre elas, suspeita-se que, durante tua atuação dedicada à igreja, conhecestes meu bisavô, que era português, mas desembarcou no Brasil, precisamente em Belém, para fazer parte da comissão da mesma igreja da qual fazias parte, onde também instalou seus negócios comerciais, sob a forma de estabelecimentos de vendas, chamados na época de armazéns. Era um homem bem mais velho, autoritário e conservador.

Durante minhas pesquisas nos materiais do Museu da Assembleia de Deus, descobri que ele foi um dos integrantes da Escola Bíblica Dominical da Assembleia de Deus, fundada

em agosto de 1911 em Belém (dois meses depois da fundação da igreja na cidade). Posteriormente, também fez parte junto contigo da primeira formação do Coral da instituição, em 1926, sendo responsável em tocar baixo, enquanto tu eras organista. Esse grupo inicial esteve sob regência de Julião Silva, membro do pastorado da instituição na época, sendo composta por 19 integrantes, entre sopranos, contraltos, tenores, baixistas e organista (Soares, 2011).

Imagino que nesse período já eram casados, pois a Vó Ruth nasceu em 1921, durante uma viagem que fizeram à Portugal. Além dela, a relação gerou outra filha e quatro filhos, já citados em uma carta anterior. A respeito do casamento, não sei se foi uma escolha tua ou um caminho atravessado pelas expectativas sociais e religiosas da época, assim como a decisão de ter crias – não sei se brotou de um desejo profundo teu ou se foi conduzida pelas circunstâncias e papéis sociais que te foram impostos enquanto mulher daquele tempo.

Digo isso, porque no período o qual imagino que te casaste e foste mãe, entre as primeiras décadas de 1900, o casamento e a maternidade eram mais deveres sociais do que uma escolha íntima, uma instituição que delimitava o destino das mulheres muito antes que elas pudessem formular seus próprios desejos.

Mas, para tentar analisar isso, é necessário compreender o contexto histórico, que ultrapasse o âmbito individual e se volte para as estruturas sociais que moldaram – e ainda moldam – as trajetórias das mulheres.

O casamento, tal como era concebido nesse período, funcionava como um dispositivo de controle social, econômico e moral, algo que diversas autoras feministas apontaram como um dos pilares da organização patriarcal da sociedade.

Simone de Beauvoir (1970, p.102), em sua obra mais famosa “O Segundo Sexo”, discorre como o casamento operou historicamente como uma instituição que transformava a mulher em uma propriedade, totalmente subordinada ao marido, restringindo sua autonomia e reduzindo sua subjetividade aos papéis de esposa e mãe.

Pelo casamento, a mulher [...] é radicalmente tirada do grupo em que nasceu e anexada ao do esposo; ele compra-a como compra uma rês ou um escravo e impõe-lhe as divindades domésticas; e os filhos que ela engendra pertencem à família do esposo. Se ela fosse herdeira, transmitiria as riquezas da família paterna à do

marido: excluem-na cuidadosamente da sucessão. Mas, inversamente, pelo fato de nada possuir, a mulher não é elevada à dignidade de pessoa; ela própria faz parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido.

Considerando a ideia defendida pela autora, compreende-se que o casamento se institui como uma estrutura normativa voltada à garantia dos interesses masculinos (econômicos, sexuais e sociais), ao passo que reduzia a mulher à esfera doméstica, existindo apenas em função do marido e da família. Nesse sentido, o matrimônio operava como uma “destinação”, imposta antes mesmo de qualquer formulação de desejo individual da mulher.

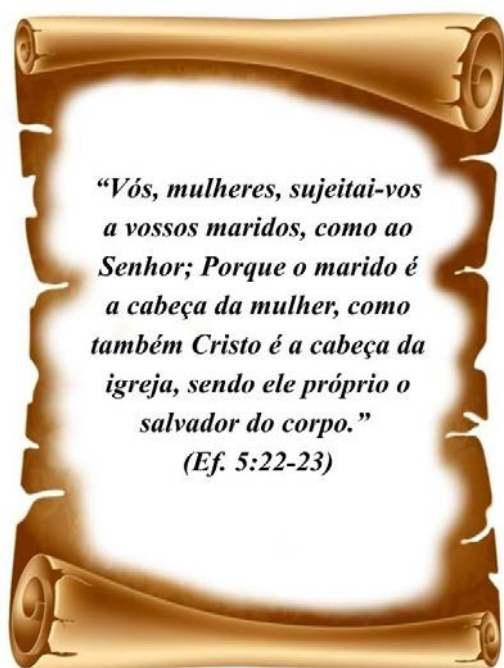
Inclusive mulheres que expressavam resistência ou que apresentavam aspirações próprias eram frequentemente silenciadas ou conduzidas ao convencimento desse modelo como única possibilidade legítima de vida. Quando ainda assim, optavam por permanecer solteiras ou insistia em destinos diferentes, como ingressar em alguma carreira profissional, eram vistas com certa desconfiança, estigmatizadas socialmente e tratadas como “rebeldes”, que detinham comportamentos desviantes às normas, representando uma afronta à ordem estabelecida.

Muito provavelmente, Bisa, no período em que te casaste, ainda existiam os “casamentos arranjados”. Independente disso, era o destino da mulher ser condicionada ao casamento. Então, o direito a escolha sobre a própria vida pela mulher era quase nula. Além disso, tinha que casar virgem, pois em casamentos monogâmicos patriarcais costumava-se dar “ênfase rigorosa na castidade pré-nupcial e alto grau de controle da sociedade sobre o comportamento sexual das mulheres” (Lerner, 2019, p. 147).

Dessa forma, a mulher era sistematicamente privada de autonomia, reduzida ao papel de obediência e a tutela masculina – inicialmente, do pai e, após o casamento, do marido –, tendo seus desejos silenciados e a própria agência de sua vida dissolvida nas decisões tomadas pelo patriarcado.

Então, imagino que te casaste muito jovem por convenções sociais, e ainda com um homem bem mais velho – o que era muito comum e naturalizado na época –, o qual ocuparia o lugar de “provedor” da família. Pode ser que tenhas desejado casar, mas para mulheres do teu tempo, desde o nascimento foram educadas para tal, pois “o casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher” (Federici, 2023, p. 192).

Além disso, tanto tu quanto o teu marido eram ligados à igreja, instituição que reforça essa condição do casamento em conformidade moral e para a realização do projeto familiar cristão, especialmente para as mulheres, visto que o casamento é um sacramento e dentro das tradições cristãs, não apenas legitima a união heteronormativa, mas também estabelece um padrão ideal de obediência, devoção e hierarquia dentro do lar.



No protestantismo cristão – especialmente nas vertentes pentecostais, como na Assembleia de Deus – esse sacramento costuma ser compreendido como parte de um “chamado divino”, no qual a mulher é orientada a desempenhar o papel de submissa e serva da família, enquanto o homem é investido como “cabeça do casal”, agindo na função de autoridade moral da relação (Lisbôa, 2008). Tal concepção reforça ainda mais o modelo patriarcal de família, que invisibiliza possibilidades de autonomia feminina ou de uma vida que escape às expectativas sociais impostas.

*A partir da passagem descrita em **Efésios (Ef.)**: “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor”, reafirma-se a ideia de que a hierarquia conjugal é de origem divina, legitimando a submissão feminina como um “mandamento espiritual” e naturalizando a centralidade masculina na condução da família.*

Assim, ao considerar a passagem bíblica citada, ousa dizer que se institui uma leitura teológica, a qual “sacraliza” a desigualdade de gêneros dentro do casamento, convertendo a obediência da mulher e legitimando o seu controle pelo homem em nome dos “deveres religiosos”, o que, na verdade, retrata a própria manutenção do poder patriarcal, por meio da opressão da mulher, disciplinando, controlando e subordinando sua experiência feminina em todas as dimensões.

Então, historicamente, o casamento foi – e, na verdade, não deixou de ser – um contrato social profundamente atravessado por relações de poder, que regula os corpos, o

comportamento e a vida das mulheres da esfera pública à privada, de modo a tolher sua autonomia e determinar seu papel social.

Diversas autoras feministas analisaram esse processo como uma das engrenagens fundamentais da manutenção da ordem patriarcal. Além das citadas anteriormente, trago para a discussão o aporte dado por Pateman (1993), ao discutir o “contrato sexual”, destacando que o casamento nunca foi apenas uma união privada entre indivíduos, mas um mecanismo político que assegura aos homens o controle sobre o corpo feminino e a reprodução, mantendo a mulher confinada à esfera doméstica e dependente da autoridade masculina.

O contrato original é um pacto sexual-social, mas a história do contrato sexual tem sido sufocada. As versões tradicionais da teoria do contrato social não examinam toda a história e os teóricos contemporâneos do contrato não dão nenhuma indicação de que metade do acordo -está faltando. A história do contrato sexual também trata da gênese do direito político e explica por que o exercício desse direito é legitimado; porém, essa história trata o direito político enquanto direito patriarcal ou instância do sexual - o poder que os homens exercem sobre as mulheres. A metade perdida da história conta como uma forma caracteristicamente moderna de patriarcado se estabelece. A nova sociedade civil criada através do contrato original é uma ordem social patriarcal (Pateman, 1993, p.115-6).

A leitura dessa obra revela aquilo que as teorias clássicas do contrato social instaurado pela Filosofia deixaram deliberadamente às sombras: a compreensão de que a construção da ordem política moderna não se sustenta apenas sobre a ideia de indivíduos livres e iguais, mas sobre um pacto originário que naturaliza a dominação masculina. Ao afirmar que metade do contrato foi silenciado no contrato original (contrato social, segundo a Filosofia) – justamente a parte que trata da subordinação das mulheres – a autora evidencia que a cidadania, tal como estruturada no Ocidente, nasce marcada pela desigualdade de gêneros.

Nesse sentido, a autoridade masculina sobre o corpo feminino, a sexualidade e a reprodução das mulheres não é um dado natural, mas o fundamento histórico que torna possível o exercício legítimo do poder político pelos homens. Assim, o “contrato sexual” constitui o alicerce do contrato social, instaurando um patriarcado moderno que se apresenta como racional, neutro e universal, mas que é, em essência, profundamente desigual e opressor.

Desse modo, ao retomarmos essa perspectiva dentro da discussão sobre casamento e relações de gênero, torna-se evidente que essa instituição – frequentemente revestida de sacralidade ou romantizada como pacto de afeto – opera historicamente como estrutura de controle. A partir dela, normatizam-se comportamentos, regulam-se corpos e restringem-se possibilidades de autonomia feminina.

Portanto, compreender o casamento como parte de uma estrutura política patriarcal, conforme propõe Pateman (1993), é reconhecer que a desigualdade entre gêneros não é acidental, mas constitutiva da própria organização social. É justamente esse (re)conhecimento que permite tensionar as bases do sistema e abrir espaço para pensar modelos alternativos de convivência que rompam com a lógica da dominação.

Do pronto de vista de autoras no contexto latino-americano, Saffioti (1976) demonstra que o casamento no Brasil, historicamente organizou a exploração simultânea do patriarcado e do capitalismo, posição reforçada por leis, moralidades religiosas e práticas sociais que limitavam a autonomia feminina. Nessa perspectiva,

Todo o processo de socialização da mulher encaminhava-a para essa submissão. [...] socializada para o casamento com um homem escolhido por seu pai, de idade, comumente, bastante superior à sua, a mulher brasileira tinha em relação a vida conjugal expectativas muito realistas [...], remunerando, assim, positivamente, as expectativas sociais com referência a si própria (Saffioti, 1976, p. 186).

E o que isso quer dizer, Bisa? Quando essa autora afirma que para se casar era “um homem escolhido por seu pai” e, geralmente mais velho, significa que a mulher passava de uma propriedade masculina para outra e, por isso, era desprovida de escolhas próprias. Ao destacar que a mulher tinha “expectativas muito realistas” e que “remunerava positivamente” as expectativas sociais, ela se refere ao fato de que a mulher era preparada socialmente para aceitar, reproduzir e até legitimar o papel subordinado que lhe era atribuído, ou seja, a subjetividade das mulheres era moldada para corresponder exatamente ao que a sociedade patriarcal esperava dela.

Já Gonzalez, amplia essa discussão para o contexto racial, ao analisar a formação social brasileira marcada pelo racismo estrutural, evidenciando que a instituição do casamento não operou da mesma forma para todas as mulheres. Para as mulheres negras, historicamente

excluídas do ideal de “esposa respeitável”, construído pelo patriarcado branco, foram atribuídos papéis sociais estereotipados que as relegavam à superexploração econômica e sexual. Segundo a autora, “no Brasil é aceitável que um homem branco tenha um caso com uma mulher negra, mas casamento é outro assunto” (Gonzalez, 2020, p.283), revelando como a moral sexual e as práticas conjugais reproduzem desigualdades raciais e de gênero para preservar os privilégios dos homens brancos e manter as mulheres negras em posições de subalternidade.

Assim, a autora demonstra que o casamento, longe de ser uma instituição universalmente acessível ou neutra, funciona como um mecanismo de distinção racial e de reprodução das hierarquias sociais, limitando a plena cidadania afetiva, econômica e subjetiva das mulheres negras. Nesse sentido, a opressão patriarcal, no Brasil, esteve profundamente imbricada com a opressão racial, produzindo experiências conjugais e familiares desiguais, estruturadas pela lógica do racismo e sexismo.

Em síntese, o contexto do casamento revela como a cultura patriarcal brasileira formava mulheres para internalizar a desigualdade de gênero e para cumprir funções que sustentavam tanto a dominação masculina quanto a própria estrutura do patriarcado, oprimindo-as e impedindo-as do exercício pleno da própria autonomia.

Somado a isso, as leis sobre os direitos das mulheres avançaram muito tardiamente no Brasil. De acordo com a Legislação Brasileira de Direitos das Mulheres, até o ano de 1916, vigorou a ordem legal de autoridade do marido sobre a esposa, institucionalizando a incapacidade relativa da mulher casada. Embora não houvesse um artigo que autorizasse a violência, essa submissão legal contribuiu para a falta de proteção efetiva da mulher e para a impunidade dos agressores, pois o que acontecia no ambiente privado da família era considerado uma esfera impenetrável à ação estatal, restrita à autoridade do marido e protegida pela lógica patriarcal da domesticidade, estando alheio à intervenção externa. Ainda na década de 1960, as mulheres não podiam trabalhar fora de casa, viajar sozinhas, ter conta bancária e nem imóveis em seus nomes, sendo necessário autorização do pai ou marido, e no caso do patrimônio, ficaria também sob administração da figura masculina.

Além disso, o Estado se mantinha omissa e, em casos de suspeita de adultério por parte da esposa, se o marido aplicasse castigos físicos a ela, chegando ao ponto de tirar-lhe a

vida por isso, era absolvido, sendo justificado por meio da tese de “legítima defesa da honra”, a qual foi considerada inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal (STF), que proibiu sua aplicação em 2021, decisão posteriormente confirmada de forma definitiva em 2023. Assim, legitimava-se a impunidade, sem gerar qualquer responsabilização dos homens.

Isso nos faz pensar quantas mulheres, na tua época, sofreram violência doméstica, em silêncio, tendo o Estado como cúmplice? Quantos feminicídios aconteceram sob o amparo dessa lógica patriarcal? Quantas vidas de mulheres foram ceifadas apenas por serem mulheres? E, no meio desse cenário, em que medida tu te viste atravessada por essa cultura que naturalizava a violência masculina como instrumento de disciplina e controle dentro do casamento?

No dia em que fui visitar tua neta, Oneide, ela me contou que sofrias violência física do teu marido. Que eram brigas e agressões constantes. Episódios que, podem ter se intensificado com o passar dos anos, provavelmente alimentados pelo temperamento autoritário dele e pela impunidade garantida aos homens naquele contexto. Mas que, em um dado momento, já não suportando mais, tu passaste também a revidar.

Ao ouvir essa história, um peso tomou conta do meu peito. Acredito que, quando outra mulher sofre violência, é como se sofrêssemos um pouco também, e neste caso, sendo da família, é mais dilacerante ainda. Imagino o quão triste, difícil e solitário tudo isso deve ter sido para ti.

E, ao revidar, talvez, fosse a tua forma desesperada de sobrevivência num mundo que não oferecia saída às mulheres. Em um tempo que as separações eram socialmente condenadas, a proteção das mulheres pelo Estado inexistia e a igreja pregava a submissão feminina como virtude moral, tu talvez tenhas encontrado nesse ato um dos poucos meios de preservar tua existência diante de um ambiente hostil e desigual.

Além da tua música, é claro. Que, de alguma forma, deve ter sido o espaço onde tua alma respirava, onde teu corpo encontrava abrigo e onde podias existir no mundo. O lugar capaz de te sustentar quando tudo ao teu redor insistia em te sufocar.

Então, essas reflexões ajudam a compreender que, na época que viveste, escolher casar ou permanecer solteira raramente era uma decisão livre, sobretudo para mulheres que, como tu, viviam em contextos profundamente atravessados pela religião, pela moralidade e pelas expectativas sociais rígidas do que significava ser “uma mulher de respeito”. A própria igreja,

que tanto atravessou tua vida e foi espaço para tua arte, também reforçava a estrutura patriarcal, por meio de padrões familiares, submissão e deveres femininos, legitimando o casamento como destino quase inevitável às mulheres, como destacado.

É nesse entrelaçamento de religiosidade, normas sociais e ausência de escolhas que também tento situar tua história. Não para reduzi-la ao que o mundo te impôs ou te julgar, mas para reconhecer a profundidade das forças que fizeram trilhar os teus passos, mesmo diante de todo esse contexto opressor estabelecido pelo sistema patriarcal, assim como compreender o que te levou ao casamento e a maternidade.

E, ainda assim, Bisa, mesmo dentro desse mundo tão estreito, percebo que tu abriste brechas. Essas fissuras que permitiram, pouco a pouco, que outras mulheres respirassem. É importante reconhecer que, embora gradativos, os movimentos feministas que foram se entrelaçando à vida social – inclusive alcançando instituições como a própria igreja – só puderam avançar porque existiram mulheres como tu, que viveram antes de mim, que enfrentaram estruturas engessadas, que carregaram silêncios e resistiram dentro das possibilidades do seu tempo.

Talvez tu não tenhas podido escolher teus passos com a liberdade que eu tenho hoje. Mas a tua existência abriu caminhos para que as minhas escolhas fossem possíveis agora. É por isso que digo com firmeza: eu tenho a possibilidade de desfrutar um futuro diferente porque tu sobreviveste ao que te atravessou. A tua vida é fundamento da minha.

E falando em escolhas, queria te contar sobre a minha. Sabe, Bisa, meu sonho nunca foi casar. Até penso a respeito disso, porém não crio expectativas que um dia isso aconteça. Pode ser que sim, ou talvez não, mas isso não é o centro da minha vida. Sempre sonhei mesmo foi com a minha independência: financeira, pessoal, emocional... E principalmente, com a minha carreira profissional, que sinto que ainda está em processo de construção.

E ser livre, Bisa: livre para decidir meus rumos, para cuidar da minha própria história, para existir fora das expectativas sociais do que uma mulher “deveria” ser. E mesmo sendo capturada, vez ou outra, por esse sistema patriarcal, machista e misógino que ainda insiste em moldar nossos corpos e silenciar nossos desejos, sigo lutando para não permitir que o mundo defina os limites da minha existência.

E é nessa luta que tua memória me acompanha. Porque compreender tua história – com tuas dores, tuas resistências e teus silêncios – é também compreender a minha. É olhar para trás e ver que nenhuma de nós começa do zero. Que cada passo dado pelas mulheres antes de mim, se transformou em terreno possível para que eu caminhasse hoje.

Então, reconheço tua existência, respeito tua trajetória e te agradeço. Mesmo quando silenciada por estruturas patriarcais, imagino que havia em ti um ímpeto de resistência, um desejo de não sucumbir completamente à violência que te atravessava, seja quando não era reconhecida como liderança na igreja – soube por tuas netas que ensaiavas o grupo feminino do coral, além de ser a organista, mas isso não está registrado nos documentos oficiais que encontrei no Museu da Assembleia de Deus, por exemplo, mas sim, com um registro de uma liderança masculina – seja quando enfrentava as violências no ambiente familiar.

Por isso, olhar para tua história, não é apenas um exercício de memória familiar, mas também um gesto político: reconhecer as experiências que as mulheres de gerações anteriores viveram antes de nós, compreender o peso das violências legitimadas pelas instituições sociais que foram enfrentadas, e honrar aquelas que, como tu, tentaram sobreviver dentro de mundos que lhes negavam qualquer possibilidade de escolha.

E eu te honro. Honro cada passo, cada fissura, cada sobrevivência. Porque a tua trajetória é um dos pilares que sustentam a minha existência hoje. Nunca esqueça disso!

1.1.7. Carta 07: Conquistas

Não te disse que ganharíamos o mundo? (risos).

Ao longo dos primeiros semestres do Mestrado, participei de inúmeros eventos acadêmicos, apresentando nossa pesquisa, tanto na forma de comunicação oral quanto artística.

E isso só foi possível por conta da realização daquela primeira etapa de pesquisa e experimentação, que te contei que realizei por meio do edital na Casa das Artes, resultando no aprofundamento teórico do estudo e em um ato poético. Inclusive, como culminância desse projeto, realizei um workshop chamado “Lab Corpo: Imersão ‘Ventre-Território’” voltado para mulheres artistas e não artistas, e uma apresentação cênica na Sala de Dança da Casa das

Artes, onde tive a oportunidade de compartilhar com o público o primeiro formato da poética, ainda em processo, mas já revelando a força das memórias ancestrais que movem meu corpo em criação.

Imagem 7: Apresentação na Casa das Artes



*Legenda: Ato Poético “Conexões de Si”.
Artista e intérprete-criadora - Leylla Melo (Belém/PA).
Fonte/Fotógrafo: Allan Lima (2025).*

Academicamente, a primeira participação foi no III Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia, promovido pelo Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, no PPGARTES UFPA, em formato de comunicação oral, onde relacionei o estudo do processo criativo da poética em dança à historiografia.

Em seguida, participei do I Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador, realizado pelo Grupo de Pesquisa Habitante-Criador: Núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia, vinculado à UFPA por meio do PPGARTES, o qual faço parte, sob coordenação da minha orientadora Mayrla Andrade, onde apresentei uma comunicação artística em formato de ato poético.

Nesses dois primeiros eventos, a pesquisa ainda estava no início, Bisa, dando seus passos iniciais, tecendo-se entre a investigação teórica e as descobertas corporais, ganhando forma, contornos e voz própria. E cada vez mais, foi alcançando outros espaços e ampliando seus diálogos entre arte, memória e ancestralidade.

Foi então, que nossa pesquisa embarcou em ponte aérea, rumo ao 8º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), que aconteceu na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. O ANDA é o maior evento da área acadêmica de pesquisa em dança que acontece no Brasil, Bisa. Então, participar desse encontro nacional de artistas-pesquisadores foi a realização de um sonho! E levar nossa pesquisa significou dar corpo e voz à nossa história, transformando memória em movimento e presença em poesia viva.

Foram dias intensos de partilha, aprendizado e escuta sensível. A cada comunicação apresentada, percebia o quanto o campo da dança se expande e se fortalece como área de conhecimento e criação, especialmente quando atravessado por narrativas pessoais, por memórias corporificadas e histórias ancestrais, que se tornaram presença no corpo e na pesquisa. Participar do ANDA foi também compreender que a pesquisa em dança vai além do corpo em movimento: ela é corpo-memória, corpo-território e corpo-história. E, ao levar a minha trajetória até esse evento entrelaçada à tua, à da Vovó e à da Mamãe, percebi que não se tratava apenas de compartilhar um trabalho, mas de inscrever nossas vozes e nossas experiências em um espaço de legitimidade e reconhecimento.

Essa foi uma experiência única, que jamais vou esquecer!

De volta a Belém, participei do XI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (FBPA), promovido pelo PPGARTES UFPA, apresentando a pesquisa tanto em formato de comunicação oral, chamada “Conexões de si: uma poética em dança movida pelo ser alfa matrilinear”, quanto em forma de apresentação artística, denominada “Imersão Ventre-Território”. Vivi intensamente esse evento, pois participei também como voluntária na organização e pude estabelecer novos laços entre colegas do curso de pós-graduação, assim como aprofundar outros já existentes.

Durante as apresentações, pude compartilhar não apenas os resultados teóricos da investigação – realizados até então – mas também a experiência sensível do processo criativo: o corpo como arquivo vivo de memória, ancestralidade e expressão artística. Foi uma oportunidade de integrar palavra e gesto, pensamento e movimento, em uma mesma tessitura poética. Essa vivência reafirmou a potência da pesquisa em dança como um campo que

transborda os limites da escrita acadêmica, permitindo que o conhecimento se manifeste também pela presença, pela escuta e pela partilha artística.

Imagem 8: Apresentação artística no XI FBPA



*Legenda: Ato Poético “Imersão Ventre-Território”.
Artista e intérprete-criadora - Leylla Melo (Belém/PA).
Fonte/Fotógrafa: Luciana Porto (2025).*

E por fim, participei da segunda edição do Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador, que ocorreu no município de Ananindeua, especificamente em dois locais: a Casa Rilbata, espaço de dança dirigido pela minha orientadora, e o Teatro Municipal de Ananindeua. A programação foi composta por palestras, oficinas, mesas redondas, comunicações orais e artísticas, além da mostra de dança de grupos artísticos locais.

Estive presente na organização do evento, ministrei uma oficina chamada “Imersão Ventre-Território” e apresentei a poética “Mulheres que habitam em mim”, com base nos estudos desenvolvidos na pesquisa. Além disso, participei de uma mesa temática com os integrantes do Grupo de Pesquisa, onde cada um apresentou um pouco dos seus estudos realizados até então, bem como apresentei o espetáculo “FALA”⁴ com a CMD.

Todas essas experiências contribuíram profundamente para o amadurecimento da NOSSA pesquisa, tanto no campo teórico quanto no sensível, fortalecendo a compreensão do

⁴ Informações sobre esta obra no resumo expandido de Melo e Santos (2024, p. 88-93), disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1T9Sq4n36VUSq81hOSrvorXxRpRZrYVCI/view>

meu corpo como território de memória e criação artística. Cada encontro, cada partilha, cada processo compartilhado nesses espaços ampliou não apenas minha visão sobre a pesquisa em dança, mas também minha própria percepção de ser mulher, artista e pesquisadora amazônida. Além, é claro, de compartilhar tua história e de minhas ancestrais para o mundo, legitimando nossas existências. Compartilho, aqui contigo, outros registros desses momentos:

Imagem 9: Mural dos Sonhos



Fonte: Arquivo Pessoal.

Por isso, Bisa, quando te escrevo agora, percebo que cada passo dado nesse caminho é também um retorno... Um modo de te reencontrar através da arte, de honrar as memórias e histórias de vida, mantendo acesa a chama criadora que nos liga. E assim, nossa pesquisa segue, dançando entre o espaço-tempo, tecendo sentidos em travessia contínua, como a correnteza dos rios, em forma de poesia viva, consolidando caminhos para existência.

Com carinho eterno de tua bisneta,

Leylla.

1.2. Ruth

1.2.1. Carta 01: Reencontro

Minha querida Vó Ruth,

Quanta saudade! Tenho lembranças afetuosas dos anos que passei ao teu lado, mesmo que por um curto período. Inicialmente, te peço licença para tratá-la pelo pronome “tu” – assim como fiz com a Bisa, nas cartas enviadas – pela questão de manter uma proximidade que sempre senti contigo. Dessa forma, nossos encontros não terão o distanciamento hierárquico que o pronome “senhora” poderia criar, e se manterão na delicadeza de uma conversa íntima, como aquelas que só existem entre quem se reconhece no afeto.

Lembro de sempre te visitar junto com a Mamãe ou, até mesmo, passar o dia contigo e tuas outras netas que também moravam no teu lar. Eu brincava pelos cômodos; penteava teus cabelos negros, lisos e longos; tomava “banho de tanque” na área externa da casa e cochilava na rede após o almoço. Me recordo do cheiro da casa, o mesmo que sinto quando vou a casa da Oneide: Cheiro do Pará. Esse aroma típico paraense, que é feito com uma combinação de raízes e ervas aromáticas amazônicas.

Foram quatro anos que me carregaste no colo e me acolheste com o teu carinho neste plano terreno. Em um dos meus aniversários, me presenteaste com um piano de brinquedo, lembra? E foi nele que me ensinaste as primeiras notas musicais.

Até hoje, tenho guardado esse brinquedo como parte da memória viva que tu deixaste em mim, como um símbolo daquilo que compartilhamos.

Quando cresci, a Mamãe me contou que o teu sonho era que eu me tornasse uma pianista. Mas nem imaginavas o que, de fato, eu me tornaria. A música herdada – por ti e pela Bisa – encontrou outras formas de se expressar em mim: através do corpo em movimento.

Imagem 10: Meu aniversário de 4 anos



Legenda: Eu com meus presentes de aniversário, incluindo o piano de brinquedo.

Fonte: Arquivo Familiar (1990).

Imagem 11: Minha trajetória artística



Legenda: Algumas experiências com dança ao longo da minha vida.

Fonte: Arquivo Pessoal.

Comecei a dançar ainda criança, entre brincadeiras de infância e experiências escolares, iniciando formalmente meus estudos aos sete anos de idade no Curso Experimental de Formação para Bailarinos na ETDUFPA, depois de muito insistir para a Mamãe me colocar em aulas de dança. Como sabes, não tínhamos muitas condições financeiras, então, a Mamãe descobriu que tinha esse curso, com taxas mensais em valor popular, e era aberto a comunidade. Inclusive, ela me acompanhou durante todo o período de formação e foi a principal apoiadora da minha vida artística.

Durante oito anos de curso na ETDUFPA, tive formação em alguns gêneros de dança como: Ballet Clássico - Método Vaganova (corresponde ao método russo); Dança Moderna e Contemporânea. Além disso, aprendi história da dança e bases sobre anatomia humana, bem como tive aulas práticas de interpretação para cena e de iniciação musical.

No entanto, senti que precisava aprimorar as minhas habilidades musicais para me auxiliar na dança. Por isso, pedi à Mamãe para fazer um curso de teclado. Então, já adolescente, comecei a fazer aulas de teclado no Serviço Social do Comércio (Sesc PA), que durou seis meses. Nesse período, aprendi questões mais técnicas, como escala de notas musicais, leitura e escrita de partitura. Na culminância do curso, apresentei a música “Fascinação”, de Elis Regina; mas também treinei “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga, durante o processo de ensaios para a apresentação. Confesso que achei difícil no início, pois não era boa para “tirar música de ouvido”, tive que

Imagem 12: Apresentação de música no SESC/PA



Fonte: Arquivo Pessoal (1998).

me esforçar muito. Mesmo assim, eu gostei bastante da experiência, Vó.

Após finalizar o curso na ETDUFPA, continuei estudando dança e participei de algumas companhias locais: entrei em uma Escola especializada em dança clássica, muito conhecida em Belém, onde fui bolsista durante cinco anos, estudando o Método Royal de Ballet Clássico (que corresponde ao método inglês). Quando entrei na graduação em Educação Física na UEPa, em 2005, eu fiz parte do Grupo de Dança da instituição, onde aprimorei a técnica em Dança Moderna, especificamente de Martha Graham⁵ e Horton⁶. Anos depois, fiz parte de uma Companhia de Dança especializada em Jazz Dance, voltado principalmente ao estudo do Jazz Musical. Atualmente, eu sou intérprete-criadora na CMD, onde é desenvolvido um trabalho em Dança Contemporânea, com base na dança imanente⁷.

Também possuo outros dois cursos superiores, Vó – Mamãe diz que gosto muito de estudar (risos). Além de ser formada em Educação Física pela UEPa, como citei anteriormente, sou graduada em Jornalismo pela UFPA. Mas o último curso de graduação que concluí, realmente foi minha realização: Licenciatura em Dança na UFPA. E, hoje, atuo como professora de dança em projetos vinculados à SEDUC/PA, onde sou servidora efetiva desde 2019.

Em 2024, entrei no Mestrado Acadêmico pelo PPGARTES da UFPA, para levar nossa história para a academia, para os palcos e para o mundo!

Isso mesmo: NOSSA HISTÓRIA!

Ao me tornar bailarina e me dedicar ao estudo da dança, não neguei minhas raízes artísticas vindas da tua música e da Bisa. Ao contrário: carrego comigo essa herança ancestral, como quem leva um canto antigo no corpo, transformando a sonoridade das teclas em

⁵ Coreógrafa e bailarina norte-americana, foi uma das precursoras da Dança Moderna, sistematizando sua técnica em exercícios de barra, centro e deslocamento espacial, considerando o trabalho dos eixos corporais a partir do plexo solar (Navas et al, 2023).

⁶ Bailarino e coreógrafo americano, desenvolveu sua técnica em Dança Moderna a partir do estudo anatômico do corpo que envolve força, linhas corporais, flexibilidade e coordenação (Perces et al, 1992).

⁷ Conceito desenvolvido pela autora Ana Flávia Mendes, em seus estudos e pesquisas em dança contemporânea. Definida como “a dança de si”, em que o intérprete-criador realiza uma investigação do/no próprio corpo, a partir de vivências individuais e coletivas, para instigar o processo criativo em dança e, consequentemente, fazer surgir a sua própria dança (Mendes, 2010).

movimentos, como se cada gesto fosse uma nota dançada no espaço. Não abandonei o legado que me antecede, apenas o fiz ecoar em outra linguagem.

Assim como escrevi à Bisa, compreendo minha escolha não como uma ruptura, mas como desdobramento, uma continuidade sensível e viva daquilo que pulsa em nossa trajetória familiar: a arte. Então, minha dança é, antes de tudo, um gesto de lembrança e de presença das minhas antepassadas: memória que se move, ancestralidade que respira no agora.

No meu processo artístico e acadêmico, tenho trazido as memórias afetivas e tuas histórias, tanto para a escrita quanto para a cena. Inclusive, aquele piano de brinquedo – o mesmo que um dia fez meus dedos descobrirem a música – hoje é um dos objetos cênicos que compõem a minha poética. Ele aparece não apenas como símbolo da infância, mas como testemunha e guardião da tua presença na minha trajetória. Ao colocá-lo em cena, é como se eu abrisse um portal que me levasse ao teu (re)encontro e para que o público também te conheça através de mim.

Me sinto profundamente feliz em te reencontrar nesse processo tão sonhado do Mestrado e por fazeres parte novamente da minha jornada, Vó. Seguirei dançando a nossa história, a partir da escuta da tua música, que vibra de forma invisível, mas com uma intensa força que permanece, atravessando o espaço-tempo, me guiando como um fio de luz pelo caminho, costurando passado, presente e aquilo que ainda estou por descobrir.

1.2.2. Carta 02: Habitando tua história

Costumo almoçar toda semana na casa da Mamãe, principalmente aos finais de semana – pois é, Vó, eu moro sozinha desde meus 30 anos, mas sempre frequento a casa dos meus pais. Nesses momentos, aproveitamos para conversar. Em outras ocasiões, ela já havia me contado muitas coisas sobre a própria vida familiar, incluindo algumas histórias tuas. Dessa vez, aproveitei para aprofundar as conversas sobre ti, revisitando memórias que a Mamãe guarda... Lembranças pessoais... Algumas felizes, outras nem tanto.

Como sabido, nasceste no dia 15 de julho de 1921, em Portugal, durante uma viagem dos teus pais a cidade natal do meu bisavô. Sei muito pouco da tua infância, apenas que vieste com a família para Belém, ainda criança, onde iniciaste teus estudos na música,

especificamente no curso de piano da Fundação Carlos Gomes. É possível que tua proximidade com a música tenha sido influenciada pelo fato de teus pais já serem músicos na igreja. Porém, não chegaste a concluir a formação em piano⁸, pois te casaste ainda adolescente, interrompendo tua formação musical para te dedicar à família e às responsabilidades do lar.

Há boatos que, desde muito jovem, era namorada. Aos 11 anos de idade, já trocavas cartas de amor com pretendentes. Por volta dos 13 anos, namoraste e noivaste com o Edmundo Maia, um homem já adulto, que cursava medicina e que precisou sair de Belém por um tempo para realizar residência médica. Nesse período de afastamento para estudos do teu então noivo, conhecestes o Enefino Lopes Sampaio, meu avô. Era natural de Igarapé-Miri, interior do Pará, e na época, servia o exército.

Se casaram quando tinhas uns 14 ou 15 anos, sendo ele já maior de idade, com cerca de 21 anos. Dessa relação, nasceram duas filhas – a Maria do Céu, filha mais velha, e Mamãe, Osmarina, a caçula – e, posteriormente, adotaste um menino, o Francisco Urbano, que é meu padrinho. Ele era filho de um dos teus irmãos, o Eliezer. A mãe dele – que se chamava Urbana – morreu durante o parto devido eclampse.

Também fiquei sabendo que perdeste duas filhas, por causas naturais. Talvez por isso quiseste adotar o Francisco, somado ao desejo do teu marido de ter um filho homem – inclusive, uma marca do patriarcado entre os homens que decidem se tornar pais: almejam antes de tudo, a continuidade do seu legado por meio de um herdeiro homem.

Convenceste teu marido a largar o exército, por conta da 2ª Guerra Mundial, em 1942, pois não queria que ele fosse enviado ao front e perdesse a vida, por isso, acabou se tornando mecânico. No entanto, ficaste viúva ainda jovem, com cerca de 35 anos, tendo que cuidar sozinha da casa e das crianças.

Foram tempos difíceis. Moraram em muitas casas, enfrentaram severas privações, chegando a não ter o básico para sobreviver e quase sendo despejadas. A instabilidade material, somada ao luto precoce, marcou profundamente esse período da tua vida. Essas ausências – de alimento, de amparo, de segurança – foram atravessadas pela esperança de que um dia as

⁸ O piano era considerado, principalmente na tua época, um instrumento essencialmente feminino. Uma vez, em uma das minhas aulas de música, a professora chegou a dizer que o significado de piano é “fraco, suave” e por isso, geralmente, o ensino desse instrumento era direcionado para mulheres.

coisas mudassem, embora tenham ficado cicatrizes que nem o tempo conseguiram apagar por completo. Ainda assim, resististe. Entre mudanças, vendas de comidas para fora, a fim de garantir o sustento da família, seguiste na criação de tuas crianças sozinha, te reinventando, dia após dia, mesmo quando tudo parecia ruir.

Além das perdas e dificuldades após ficar viúva, outros atravessamentos marcaram tua trajetória. Tua filha mais velha, na época ainda menor de idade, engravidou de um relacionamento abusivo com um homem mais velho. A convivência era permeada por controle e agressões, mas, mesmo assim, ela permanecia presa a essa relação.

Com o nascimento das tuas primeiras netas, ele chegou a ocupar o mesmo teto da família, instaurando um clima de constante tensão dentro da casa. As agressões físicas tornaram-se frequentes, recaindo não apenas sobre ela, mas também sobre as crianças e, em muitos momentos, sobre ti e da tua prole. A Mamãe, tua filha mais nova, ainda criança na época, precisou amadurecer muito cedo para ajudar nas tarefas domésticas. Por isso, não teve como se dedicar aos estudos e começou a trabalhar fora ainda muito jovem para ajudar nas despesas da casa. A fim de mudar essa realidade, quando adulta, ela te deu uma casa para morar, onde levaste contigo uma neta e um neto, este já adulto, crias da tua filha mais velha. Assim como o pai, ele também era violento. Então, acabaste sofrendo inúmeras violências – físicas e psicológicas – por parte dele dentro da tua própria casa. A história se repetia, agora na velhice. Mesmo assim, te recusaste a expulsá-lo de casa, quando a Mamãe resolveu intervir na situação. Mas por que permaneceste nesse ciclo?

São muitas camadas, né, Vó? Confesso que respirei fundo antes de prosseguir nessa escrita. Mas vamos tentar seguir juntas, com o cuidado e reconhecer que recordar também é um ato de cura.

Partindo da questão sobre as formas que o patriarcado estruturou e atravessa a vida das mulheres, é possível compreender o enredo da tua trajetória como expressão de um sistema que regulou corpos, destinos e silêncios.

O casamento precoce era uma prática naturalizada naquele período, sobretudo entre famílias cristãs e de forte orientação moral, nas quais a mulher era educada para corresponder ao modelo de esposa obediente e mãe dedicada. Por essa lógica, como afirma Louro (1997, p. 379), “o casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira

feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como um desvio da norma”.

Consequentemente, a mulher era levada a abdicar dos próprios desejos, o que justifica a tua renúncia à continuidade dos estudos em música, por exemplo – não como fruto de uma escolha livre, mas como efeito de uma organização social que restringia qualquer possibilidade de autonomia e de realização pessoal fora do lar. Talvez, por isso, que desejaste que eu me tornasse pianista, para realizar um sonho que era teu e seguir a carreira que um dia abriste mão, talvez por convenções sociais, que te impuseram um destino e delimitaram os contornos da tua existência. Mal sabias que eternizaria tua arte através do meu movimento artístico, não só nos palcos, mas na memória que carrego de ti, a partir do som que tua música ecoa no meu corpo, como rastro vivo e intensa reverberação: a herança sensível que atravessa gerações e compõem a minha existência do tempo presente.

Além disso, o luto jovem entrelaçado com a maternidade solo intensificou o peso das responsabilidades sobre ti, colocando-te como eixo afetivo, econômico e emocional da família. Sem rede de apoio familiar, social e institucional, foste conduzida a ocupar um lugar que o patriarcado construiu historicamente para as mulheres: o de sustentáculo silencioso, que provê, educa e introjeta a ideia de que abnegação é destino, como se fosse dever e não violência simbólica.

Lerner (2019) nos lembra que a estrutura patriarcal não apenas determina o papel da mulher, mas elabora dispositivos de manutenção desse papel, legitimando a maternidade compulsória, o casamento como destino e a renúncia como virtude feminina.

O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores. Foi, por exemplo, por meio do patriarcado que se estabeleceu que o trabalho doméstico deve ser exercido por mulheres e que não deve ser remunerado, sequer reconhecido como trabalho. [...] Portanto, ler e falar sobre o patriarcado é desnaturalizar nossa existência. É reparar que existe um sistema estrutural que ainda mantém a hierarquia da sociedade (Lerner, 2019, p. 21).

Ao considerar esse cenário descrito pela autora, tua vida aparece como espelho de um modelo social que ensinava às mulheres que sacrificar-se era sinônimo de honradez e suportar era o mesmo que amar incondicionalmente.

Somado a isso, as violências sofridas no ambiente familiar atravessado por relações assimétricas de poder evidenciam, mais uma vez, o modo como o patriarcado se reproduz e se perpetua nas dinâmicas cotidianas. Dessa forma, tua trajetória revela não apenas dores individuais, mas marcas instauradas por um sistema patriarcal que autoriza a violência masculina sobre os corpos e vidas das mulheres, naturalizando (situ)ações que impedem as mulheres de romper com o ciclo da violência.

Hoje compreendo, Vó, que revisitar essas lembranças aqui contigo não é apenas trazer as dores à tona, mas entender um contexto enfrentado por ti – e por outras mulheres, inclusive atualmente – resultado de um sistema que moldou destinos, domesticou corpos e naturalizou violências – e que ainda se perpetua. Por isso, ao olhar para tua trajetória com atenção e afeto, percebo que não se trata de reabrir feridas, e sim, de reconhecer as estruturas que as produziram, para encontrar possibilidades que não sigam se repetindo em silêncio nas gerações seguintes.

E, nesse encontro entre passado e presente, deixo que a cura aconteça, não como um milagre, mas como tecitura contínua e consciente, feita de palavra e afeto. Porque revisitar o passado não é voltar ao que feriu, mas dar outra forma ao que ainda pulsa, sejam dores ou amores; sejam derrotas ou conquistas; sejam fragilidades ou potências...

E assim, seguiremos Vó. E te convido a estar comigo. Na verdade, sinto que sempre estas presente não apenas nas memórias, mas no que sou, no que escrevo, no que crio e no que danço.

1.2.3. Carta 03: ProCURA

A primeira vez que fui ao cemitério Santa Izabel foi com a Mamãe, atrás de registros da Alberta. Como não tive sucesso nesse primeiro dia e não encontramos nada relevante, tive a ideia de visitar teu túmulo. A Mamãe ficou um pouco resistente no início, pois ela já tinha sido abordada lá uma vez, quando foi te visitar sozinha, e levaram alguns pertences dela na

ocasião. Mas insisti e fomos. É bem distante a tua sepultura, está fincada sobre a terra batida, com a lápide um pouco desgastada pela ação do tempo, coberta por folhas que o vento acumulou ali. Não ficamos por muito tempo.

No caminho de volta para casa, eu e a Mamãe conversamos um pouco sobre tua jornada de vida, lembrando alguns momentos juntas, principalmente os teus últimos anos de vida terrena: sempre quando ia na tua casa, gostava de brincar de penteados e, apesar de não gostar muito que pegassem nos teus cabelos, deixavas que eu os penteasse... Moravas na casa que meus pais moram hoje em dia... Na época, dividias o teto com uma neta e um neto, mas tinha a minha companhia como a mais saudável ali... Cuidavas de mim, enquanto a Mamãe ia para o trabalho.

Quando cheguei em casa, fui atrás de informações tuas na internet. Assim como o registro da Alberta, encontrei o teu documento de óbito em uma plataforma online⁹. Foi um misto de tristeza e alegria, conforto e revolta ao ler os registros. Na verdade, o que mais me indignou ao ler os registros de óbito foram as informações descritas na parte reservada a “profissão”. No teu documento estava como “prendas do lar”.

É tão doloroso perceber como um termo é capaz de carregar um tom reducionista ao lugar social da mulher, através de um sistema de deslegitimação e apagamento. O patriarcado não apenas nomeia esse lugar, mas também molda, classifica e define o que deve ou não ser registrado como valor sobre a existência da mulher.

Para Federici (2023) a naturalização do trabalho doméstico como obrigação feminina foi uma estratégia histórica de manutenção do patriarcado, pois retirou das mulheres o direito de serem reconhecidas enquanto produtoras de riqueza e de conhecimento. Assim, teu registro de óbito é, ao mesmo tempo, documento e denúncia: revela a força do sistema que te reduziu ao que fizeste pelo lar, e não ao que foste para o mundo.

Então, essa “função” profissional no teu documento de morte é como se tu sofresses violência novamente. Uma violência simbólica que instaura um lugar social e perpetua sob a

⁹ Quando iniciei as buscas online dos registros de óbitos, teu e da Bisa, acessei a plataforma do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (<https://sian.an.gov.br>), que me levou posteriormente ao site FamilySearch (<https://www.familysearch.org/pt/brasil/>), onde de fato encontrei os documentos.

mesma lógica que silencia. Para Bourdieu (2002) a violência simbólica é exatamente essa forma de dominação que se exerce de modo invisível, naturalizado, e que opera através das classificações e nomeações oficiais, produzindo efeitos reais sobre os corpos e sobre as narrativas possíveis de existência.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (Bourdieu, 2010, p.47).

Desse modo, pode-se entender que a dominação masculina não é natural, mas uma construção social historicamente enraizada enquanto violência simbólica, a qual opera por meio de símbolos e estruturas de pensamento que internalizam e legitimam a hierarquia de gênero, levando tanto homens quanto mulheres a reproduzirem esses papéis sociais de forma naturalizada. No teu caso, o apagamento imposto pelo termo “prendas do lar “não apenas descreve, mas delimita, define, enquadra e te retira do campo do reconhecimento público, intelectual e político.

Depois da visita ao teu túmulo, lembrando memórias guardadas, fiquei pensando o quão foi precoce tua partida. Poderíamos ter vivido mais coisas juntas. Poderíamos ter dividido mais experiências de vida. Poderias ter assistido aquela minha apresentação de música no Sesc. Poderias apreciar minha dança...

No final do dia, tive um sonho. Eu caminhava em um corredor iluminado, que parecia de uma casa, e entrava em um cômodo, onde via uma imagem de uma mulher de costas para mim, com os cabelos longos, lisos e negros, vestida com uma roupa branca, parecia uma túnica. Ela olhava para uma janela, por onde batia o vento sobre seus cabelos e iluminava o contorno do seu semblante. Fui me aproximando lentamente. A cada passo dado, a luz que iluminava aquela figura feminina, ficava mais brilhante. Quando finalmente chegava próximo e pousava minha mão nos ombros daquela mulher, acordei.

Ao despertar, a primeira coisa que pensei foi em ti. Serias tu, aquela mulher?

Curiosamente, é a imagem que guardo de ti na minha mente: cabelos lisos, longos e escuros, iguais aos teus. Foi como enxergar que o tempo não passou para ti, como se tua imagem resistisse, eterna, no espaço onde a minha saudade repousa.

Assim, não te apresento como “prendas do lar”, mas como mulher sensível, com vocação para música, que deixou o legado no fio invisível das entranhas que nos une. Um elo que se mantém com a força da chama que ilumina o caminho.

Então hoje, considero a memória ancestral como potência criativa e de (re)construção de nossa história, porque recordar, como escreve Estés (2018, p. 217): “é um farol que nos guia para o lugar ao qual pertencemos, pelo resto de nossas vidas”.

E a cura, Vó... Ela vem com a consciência de que nosso processo não é apagar o passado, mas acolhê-lo. É entender que as dores podem virar matéria-prima de uma nova existência, a partir de um outro olhar sobre o que nos feriu – e acerca da estrutura que tenta nos enfraquecer –, fortalecendo o nosso próprio ser.

Cura é conversa, é escrita, é corpo que dança, é história que retorna para se reorganizar, não mais como dor, mas como potência instaurada em caminhos outros...

É, sobretudo, romper com traumas geracionais que aprisionam feridas e silêncios...

É estar aberta para o que germina, sem esquecer a raiz que sustenta, permitindo transformar em solo fértil o que está por florescer... E seguir... E, assim, seguimos!

1.2.4. Carta 04: O que nos ensinaram a ser

No dia em que visitei o Museu da Assembleia de Deus, na tentativa de encontrar vestígios sobre a Alberta, deparei-me com uma fotografia exposta do grupo de educadores da Escola Bíblica Dominical. Entre os integrantes, estava teu pai. A Mamãe relatou-me, certa vez, que ele era autoritário, moralista e mantinha uma postura extremamente rígida na educação da prole. Inclusive, ela acredita que aceitaste casar tão jovem justamente por desejar sair de casa e te afastar do controle exercido por ele.

Diante desse relato, compreendo ainda mais as consequências de uma formação familiar marcada pelo autoritarismo e pela opressão emocional. E, de certa forma, essa educação rígida te afetou e se perpetuou para outras relações tuas.

Lembro que a Mamãe me contou que sempre foste muito rígida com todas em casa, principalmente com ela, desde as tarefas do lar e até se tratando de saídas e horários a serem cumpridos, mesmo depois de adulta. Me contou ainda, que ela sempre tinha que dar uma “escapada” para momentos de lazer – como encontrar as amigas, ir ao cinema ou namorar – e muitas vezes, contava com a ajuda das primas. Chegaste, até mesmo, a não autorizar que ela estudasse. Na época, foi uma de tuas sobrinhas mais velhas, a Oneide, que interveio para ela entrar na escola. Por conta disso, ela iniciou os estudos tardiamente.

Dessa forma, demonstravas reproduzir o modelo de educação que recebeste, marcado por exigências rígidas e papéis bem definidos. Para ti, a mulher deveria priorizar o lar, a obediência e as responsabilidades domésticas, mesmo que isso significasse abrir mão de sonhos, estudos ou escolhas pessoais. Foi nesse contexto que tua filha caçula acabou sendo colocada, em um lugar de dever e renúncia, carregando desde cedo expectativas que limitavam sua liberdade e suas possibilidades.

É importante destacar que as mulheres eram colocadas em posição de submissão tanto na educação dentro de casa, quanto na educação formal, a exemplo da escola. No caso do ambiente escolar, reforçava-se uma estrutura hierárquica e desigual, onde as mulheres eram ensinadas a obedecer, a se comportar com docilidade e a assumir papéis considerados “adequados” ao feminino pelo patriarcado, sendo ensinadas a aprender atividades voltadas aos cuidados do lar e da família.

No Brasil, meninas foram autorizadas a frequentar escolas somente a partir de 1827, em instituições educacionais denominadas de “primeiras letras”. Porém, apenas no início do século XX, que as mulheres passaram a adentrar outros níveis de ensino, por meio das chamadas “escolas normais”, onde também passariam a atuar no magistério – ensino primário (Louro, 1997).

Mas nesses espaços educacionais, o ensino para as mulheres era voltado à aprendizagens ligadas aos afazeres domésticos, como “aulas de boas maneiras” ou “aulas de etiqueta”, em que aprendiam sobre administração do lar, economia doméstica, habilidades

como costura e bordado, além de boa conduta moral e comportamental, reafirmando a disciplinarização e autorregulação dos corpos femininos, pois serviria para torná-las apta ao casamento e à manutenção da ordem patriarcal, que dependia da formação de esposas dóceis, eficientes e moralmente controladas. Nesse sentido,

Ao incorporarem tais disciplinas, os cursos estariam não apenas contribuindo para a formação da moderna mestra, mas poderiam ser, também, um valioso estágio preparatório para o casamento e a maternidade. A economia doméstica – às vezes apresentada com outras denominações – também se tornaria parte integrante desses cursos, constituindo-se numa série de ensinamentos referentes à administração do lar. Assim, muitas aprendizagens até então restritas ao lar passariam para o âmbito da escola (Louro, 1997, p. 382-83).

Esse processo é denominado pela autora como “escolarização do doméstico”, baseado na transposição de saberes privados – historicamente atribuídos às mulheres dentro do espaço doméstico – para o interior das instituições escolares, o qual reforça a ideia de que a educação feminina deveria servir prioritariamente à preparação para o lar. Trata-se de um movimento que, longe de ampliar a autonomia das mulheres, reafirmava a lógica patriarcal ao legitimar, por meio da escola, um conjunto de competências consideradas “naturalmente femininas”, consolidando a associação entre mulher, cuidado e domesticidade como destino social desejável e socialmente obrigatório.

Esse tipo de “saber pedagógico” às mulheres se perpetuou por décadas, se estendendo ainda por anos no século seguinte, sendo fortemente incorporado às políticas educacionais e aos discursos morais da época, que naturalizavam a subordinação feminina e reforçavam a divisão sexual do trabalho como princípio organizador da sociedade.

Considerando essa conjuntura e o período em que provavelmente tiveste acesso aos estudos, nas primeiras décadas do século XX, é compreensível que tenhas sido atravessada por essa cultura educacional fortemente marcada por ideais conservadores, que limitavam o acesso das mulheres ao conhecimento e as encaminhavam quase exclusivamente para funções domésticas. Inclusive, largaste a formação em música para se casar, o que pode reafirmar esse contexto.

Então, vale considerar que muitas mulheres, assim como tu, provavelmente, cresceram acreditando que o próprio destino já estava previamente definido – e, por consequência,

reproduziram as mesmas estruturas com suas próprias filhas, não por maldade, mas por terem sido moldadas por um mundo que lhes dizia seguir o caminho do cuidado e do casamento como o único modo possível de existir. Somado a isso, a questão da educação conservadora que tiveste em casa e as normas sociais já estabelecidas reforçavam esses papéis rígidos de gênero. Neste caso, não foi diferente na tua educação e, posteriormente, das tuas filhas.

Daí, Vó, eu acredito que eu vim para romper isso, sabe...

Também tive uma educação conversadora. Claro que a Mamãe, apesar de ter enfrentado muitas coisas na juventude, não só no seio familiar, mas também no âmbito social, ao maternar, ainda reproduziu práticas e valores desse sistema estruturado que é o patriarcado, justamente porque somos capturadas o tempo inteiro por ele. Mas estive atenta. Sempre fui curiosa. Procurei e até hoje procuro ler, entender e questionar as coisas.

Busquei outros caminhos, diferentes desses impostos para nós mulheres: escolhi estudar, trabalhar, construir minha autonomia; escolhi o que me move e o que me faz feliz na vida, que é a arte da dança; escolhi sair da casa dos meus pais para viver minhas próprias experiências e escolhi dizer não ao casamento como uma imposição ou condição para existir, enquanto mulher.

E por entender os contextos e todos esses processos – incluindo os teus, os da Mamãe e até os da Bisa – que te convido a olhar para tua história com acolhimento, reconhecendo tanto as continuidades quanto as pequenas rupturas que atravessaram a tua trajetória.

Por isso, te acolho também.

Compreendo que foste fruto do teu tempo, das violências silenciadas, de algumas escolhas que não puderam ser feitas e dos caminhos que te disseram ser os únicos possíveis. Te acolho sem deixar de reconhecer as dores que atravessaram a tua história, mas também sem negar a percepção crítica sobre os efeitos que essas estruturas tiveram nas nossas vidas e o quão importante foram os pequenos atos de sobrevivência.

Se hoje eu caminho diferente, Vó, é porque muitas que vieram antes de mim, mesmo sem saber, abriram frestas. E foi por meio dessas frestas e ocupando outros espaços que sigo existindo. Em nome da Bia. Em nome da Mamãe. Em teu nome. E espero que sintas orgulho de mim e siga comigo, pois só com a força ancestral que fui capaz de resistir e pude romper com as imposições sofridas para escolher meu próprio caminho.

1.2.5. Carta 05: Luto

A data preferida do ano para ti era o Natal. Mamãe me contou que sempre te animavas com a chegada do mês de dezembro para os preparativos das festas natalinas. Mesmo com poucos recursos, sempre organizavas algo simples para celebrar o momento com a família.

Imagem 13: Ruth



Legenda: Ruth com seu vestido amarelo em mais um Natal em família (1963).

Fonte: Arquivo Familiar.

Em um desses Natais, a Mamãe confeccionou um vestido amarelo para ti, que usaste na ocasião. Ela devia ter uns 14 anos de idade e já tinha o dom para costura. Tu, sempre muito vaidosa, fazias questão de te arrumar, de passar um batom e ajeitar os cabelos com cuidado para esse momento em família, mesmo diante das dificuldades da vida.

Com o passar dos anos, a família foi crescendo e não foi possível realizar os Natais como tu gostaria. Mais tarde, quando a Mamãe já estava casada e foste morar na casa que ela comprou para ti, passamos a nos encontrar na véspera do Natal, na tentativa, à nossa maneira, de preservar esse ritual que era tão importante para ti. A casa ganhava outro brilho, era enfeitada por pisca-pisca coloridos e

a árvore de Natal ocupava um cantinho especial da sala, lembra?

Mas, em um dos Natais, notei que estavas diferente. Teu corpo parecia menor, mais frágil, como se estivesse aos poucos se recolhendo.

- Mamãe, por que a Vovó tá tão “sequida”? – indaguei, me referindo ao quanto parecias magra.

Aos poucos, foste desfalecendo. Não por falta de cuidado da Mamãe, pelo contrário, ela sempre fez o que estava ao alcance dela para te atender. Mas foi, de certa forma, pela negligência das pessoas que moravam contigo na época. Além dos maus tratos que sofrias do

teu neto, não levavas uma vida saudável: precisava se alimentar bem e nos horários corretos, fazer atividade física periodicamente, ter repouso e ambiente adequado para ter uma velhice tranquila, o que não fazia parte da tua realidade naquela época.

No dia 24 de dezembro de 1990, nos preparávamos para te visitar. O telefone tocou. Mamãe começou a chorar, compulsivamente. Eu, sem entender nada do que estava acontecendo, somente a abracei. Eu tinha 4 anos de idade e não compreendia o que era a morte. Inclusive, não fazia ideia de que não te veria nunca mais, ao menos nesse plano terreno. Nem pentear teus cabelos. Nem sentar no teu colo. Desde então, nossos Natais nunca mais foram os mesmos. Aquele dia marcou, sem que eu soubesse, meu primeiro encontro com a finitude. E nem conseguimos nos despedir. E não consigo lembrar a última coisa que fizemos juntas antes da tua partida. Essas coisas me entristecem, de certa forma.

Estive pensando, Vó, que com o passar dos anos, fui esquecendo o teu semblante. Por isso, que as fotos são importantes, talvez, para guardarmos as imagens de um passado que a mente já não consegue resgatar por inteiro. Ao ser tomada por esses pensamentos, me deu uma sensação estranha, quase que de distanciamento, e eu não queria sentir isso por ti. Queria lembrar teus traços, com riqueza de detalhes, de como era o desenho do teu olhar, o formato do teu sorriso, como o tempo deixou as marcas no teu rosto...

A sensação que sinto do teu semblante se apagando da minha memória com o passar dos anos me causa inquietações, porque revela o quanto a ausência também é um processo doloroso, que aprendemos a lidar com o tempo e passamos a amar aquilo que é invisível. Então, nos resta apenas a possibilidade de reencontrar um ente falecido por meio dos fios de recordações que permanecem?

Uma vez eu li em um livro chamado “Memórias do esquecimento: sobre a finitude, o tempo e outras impermanências”, de Joaquim de Mello (2023), que a memória não é apenas um arquivo linear do passado, mas uma potência que nos conecta ao que é permanente na existência humana. O autor, com sua prosa poética e reflexiva, nos lembra que o esquecimento não apaga o todo: aquilo que vivemos e guardamos, mesmo quando parece perdido nas brumas do tempo, pode ser reencontrado quando iluminado novamente pela lembrança. Ele fala de como o tempo cronológico nos limita, mas a memória nos liberta para além dele, revelando as

impermanências da vida – a finitude do corpo, o fluxo incessante dos dias – e, ao mesmo tempo, a eternidade das impressões que deixamos uns nos outros.

Essa leitura me trouxe um consolo inesperado, Vó. Me fez repensar sobre a morte e o estado de luto. E creio que, por não entender sobre a morte na época, não tive um tempo de ter o luto. Então, ao pensar no teu semblante que aos poucos se apaga na minha mente com o passar do tempo, como uma fotografia antiga que desbota lentamente ao ser exposta a luz solar, entendi que o esquecimento não é uma traição à tua presença. Pelo contrário: é parte desse processo natural que o autor descreve na obra, onde o tempo desgasta aos poucos as bordas nítidas das recordações, mas preserva o essencial. E na nossa relação, o essencial sempre foi o afeto. E ele continua preservado.

A finitude pode ter nos tirado o toque, mas não o laço que nos une. E na verdade, o abraço e as nossas conversas ganharam uma outra dimensão. E mesmo quando tua imagem entra em processo de apagamento em minha mente, à medida que o tempo cronológico avança, nos reencontramos nos pormenores do cotidiano: ao ouvi uma música natalina; pelo cheiro da fatia parida que comíamos na véspera do Natal; na foto amarelada pelo tempo, em um retrato da mesinha de centro da sala da casa da Mamãe; no piano de brinquedo que ainda tenho guardado; nas lembranças presentes em conversas da família... Todas essas recordações carregam um pedacinho de ti.

Então, a recordação é uma experiência da ancestralidade que aprofunda as raízes da nossa existência, nos permitindo estar em conexão aos vínculos que atravessam o espaço-tempo, ligando-nos às mulheres que vieram antes de nós e às histórias que continuam a nos constituir.

Talvez, tenhas sido minha primeira lição sobre a vida e suas impermanências, Vó. Mas a morte não foi o fim. Apenas transformamos o modo de nos encontrar. Ganhaste extensão em cada gesto que o meu corpo dança, em cada palavra que (re)escrevo nossa história, em cada lembrança reacendida na memória.

Por isso, te carrego sempre. E danço sob as impermanências da vida, corporificando a nossa história e ultrapassando as barreiras da vida-morte que nos rodeia.

1.2.6. Carta 06: Entre-lugar

Os pés corriam. Pisando na terra molhada e em pequenas pedrinhas, por entre as raízes das árvores.

Os pés corriam. Respiração ofegante para chegar ao destino, pois parecia que já ia cair a noite.

Os pés corriam. Sentia o vento batendo entre as copas das árvores e ouvia o barulho das folhas caindo.

Os pés corriam. Surgia uma melodia ao pisar no chão de folhas caídas.

Os pés corriam. Parecia ter pressa para alcançar onde pretendia chegar.

Os pés corriam. Enxergava rapidamente os punhos cerrados ao correr, trocando-os freneticamente, em sintonia com os pés, em um movimento coordenado do corpo.

Os pés corriam. Mas não pareciam cansados. Mas a respiração crescia, cada vez mais ofegante para alcançar o destino de chegada.

Os pés corriam. À medida que deixavam pegadas na terra, trilhava um caminho.

Aos poucos, o caminho se abriu. Os pés desaceleraram em um ritmo que não acompanhava mais as batidas do coração.

Os pés andavam. E quando pisaram em pedras maiores, pararam. Uma água límpida batia levemente neles. Me agachei. Via um reflexo de um rosto na água, mas não parecia o meu. Joguei um pouco daquela água nos olhos para tentar enxergar novamente a imagem refletida.

Senti uma presença cobrir o meu corpo. Ao levantar o semblante, aos poucos, vi a sombra de alguém que estava parada.

Nitidamente, via somente os pés e a parte de um tecido branco que cobria as pernas. Parecia ser uma mulher mais velha.

Ainda agachada, levantei o olhar, mas era uma luz tão forte que não conseguia ver quem era.

(Acordei)

Hoje completarias mais uma primavera. Outro ciclo se abriria se ainda estivesse aqui. Mas seria os teus pés naquele sonho? Seria tua presença onírica no dia do teu aniversário?

Mamãe me ensinou que temos que rezar para os nossos mortos. Para as pessoas que temos afetos, mas já partiram desse plano. Para encontrarem e continuarem no caminho da luz. Naquela manhã, eu rezei para ti. Mesmo te enxergando no caminho de luz. Rezei como presente de aniversário, para agradecer tua presença ainda viva no que reside em mim, no que me acompanha, no que não se dissipa com a morte.

Encontrei alguns álbuns antigos de fotografia quando fui hoje almoçar na casa da Mamãe. Em um deles, havia uma foto tua – talvez um dos teus últimos registros antes de partires. Foi no aniversário de 15 anos da tua neta, Sandra, que morava contigo. Eu ainda não tinha completado 3 anos de vida.

Eu amo comemorar aniversários, Vó. Para mim é a celebração de anos vividos, abertura de um novo ciclo, um sopro que renova o ser e abre espaço para o que ainda podemos viver. Dizem que aniversários são rituais de passagem que nos lembram o quanto o tempo corre, para mais próximo da morte. Mas o que será que vem depois da morte?

Somos cancerianas. Eu do dia 3, e tu, do dia 15 de julho. Muito sensíveis, intuitivas, por vezes dramáticas (risos). Inclusive Mamãe me contou que choravas muito. Quando criança, eu chorava muito também. Meu pai dizia que “puxei” para ti.

Eu chorava quando não encontrava algo, porque pensava que tinha perdido; chorava quando a Mamãe ia trabalhar, por pensar que ia ser abandonada; chorava quando era agredida fisicamente (ou psicologicamente) por alguém na escola, na família ou em casa; chorava quando sentia medo; chorava quando alguém ia embora

Imagem 14: Vó Ruth



Legenda: Em casa, pronta para comemorar os 15 anos de uma das netas (1989).

Fonte: Arquivo Familiar.

ou eu ia embora de algum lugar, porque ia ficar sozinha; chorava em despedidas... As pessoas diziam que isso era “frescura” e que eu era chorona por ser filha única, e por isso, tola e mimada.

– Engole o choro! – sempre ouvia.

Como podia conter o choro? Reprimi-lo dessa forma não seria uma violência?

Depois que cresci, discordei dessas pessoas. Pessoas que choram são sensíveis demais às sutilezas e adversidades cotidianas. No fundo, talvez, tu tinhas essas mesmas sensações – por sermos cancerianas? (risos).

Quando era criança, o papai dizia que chorar era símbolo de fraqueza ou fracasso. Lembro que uma vez ele sacudiu o meu corpo, quando levei um soco no rosto de um menino na escola, dizendo que eu não podia chorar e que tinha que revidar.

– Quem chora é fraco! Parece tua Avó, menina! – dizia ele, me sacudindo.

Anos depois, outro garoto na escola me agrediu e eu o empurrei no chão. Ele se levantou e veio na minha direção novamente. Fechei os olhos e, com as mãos no rosto, comecei a chorar. Só senti um vento forte, vindo com os gritos do garoto. Quando abri os olhos, lá estava ele, parado na minha frente com as mãos ensanguentadas e um dente no chão. Por sorte, crianças perdem dentes de leite.

Hoje em dia, é difícil eu chorar. Até me emociono, em algumas situações, mas para eu chorar tem que ser algo muito profundo ou um acontecimento que me desestabilize demais. Já até me falaram que não pareço canceriana por isso... Mas quem disse que por dentro, não choro?

Quando partiste, não tive como chorar porque nem entendia o que era a morte. Na época, só sabia que ias morar bem longe, lá no céu. Mamãe me disse, que toda vez que enxergasse uma estrela no céu era como se fosses tu, olhando para gente.

Esta noite, contemplei o céu pela minha janela. Avistei uma estrela tímida, piscando bem longe. Devias estar olhando para mim, afinal era o teu aniversário. Com o mesmo olhar da foto. Um olhar sereno, que acolhe como um abrigo e reconhece as próprias marcas. Um olhar que não julga, apenas compreende, como se carregasse em si a memória de tudo o que foi vivido e transformado em permanência. Ao te imaginar assim, sinto que há uma presença que me habita, mesmo na distância – como a estrela, que atravessa galáxias e permanece brilhando.

Mas deve haver coisas sobre a vida e a morte que desconhecemos. E sonhar pode ser uma forma de aproximar esses dois mundos. Talvez aquela corrida no sonho era para te alcançar...

Há encontros que só acontecem quando fechamos os olhos. E em várias situações podemos fechá-los: quando sentimos medo, quando vamos dormir, ao sonhar, ao morrer. Mas será que todas as vezes que fechamos os olhos ficamos na escuridão?

Nesse entre-lugar, onde o sonho toca a memória, nesse fio tênue do mistério entre a vida e a morte, compreendi que algumas presenças não partem: apenas mudam de morada. Não sei se passam a morar exatamente no céu. Mas talvez em um plano de luz. Me lembrou aquela música do Roberto Carlos: “Luz que ilumina o caminho e me ajuda a seguir...”

E que continues no caminho da luz...

E que continues sendo luz no meu caminho!

1.2.7. Carta 07: Raízes

Como entender a nossa origem? De qual ponto partir para compreender nossa existência? Tenho buscado na tua história, e nas mulheres ancestrais de nossa família, como a Bisa e a Mamãe, o fio que me conecta ao mundo. Ao olhar para minha própria caminhada, percebo que há em mim sabedorias que não aprendi sozinha. Elas vieram das vivências compartilhadas entre gerações, foram transmitidas no cotidiano e se transformaram em memória viva, em resistência, na força que me sustenta. E tu és parte dessa fonte. És raiz. Por isso, finco na terra meus pés e nossa história, fazendo da escrita e da dança um gesto de continuidade entre ancestralidade e pulsão de vida-arte.

Penso que não é à toa a minha relação com a dança, nem a tua e a da Bisa com a música. Transmitiu-se essa herança sensível entre mulheres. Carrego no corpo essa memória ancestral que brota da terra, se enraíza em mim e se manifesta como som, movimento e presença.

Essa busca pela profundidade das origens, me remeto diretamente à imaginação do elemento terrestre, conforme estudada por Bachelard (2001): a terra, em sua essência, é o elemento muito apropriado para ocultar e manifestar as coisas que lhe são confiadas. Ao

sonharmos com a intimidade da substância terrestre, imediatamente transformamos a matéria em imagem de uma intimidade. Essa intimidade se enraíza nas camadas mais profundas do inconsciente, substancializando nosso interesse mais profundo.

Em suma, matérias sem dúvida reais, mas inconscientes e móveis, reclamam ser imaginadas em profundidade, numa intimidade da substância e da força. Mas com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão manifesta, tão evidente, tão real, que não se vê claramente como se pode dar corpo a devaneios relativos à intimidade da matéria (Bachelard, 2001, p. 2).

Na obra “A terra e os devaneios do repouso”, de Bachelard (2001), o elemental terra é a base para as imagens de intimidade e da beleza íntima da matéria. A tranquilidade que reside em nós e que buscamos nas coisas é imaginada como um repouso enraizado. Nesse sentido, encontramos nos grandes arquétipos do refúgio o poder protetor da ancestralidade feminina: a casa, o ventre e a caverna (gruta). O filósofo reconhece que todas essas imagens, em suas diferentes formas, trazem a mesma grande marca de retorno à mãe.

Segundo o autor, a casa, em particular, a casa onírica, é mais profunda que a casa natal. É o lugar do repouso enraizado e está construída sobre a cripta do inconsciente, que representa a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Já o ventre (materno) é o símbolo do regaço e do acolhimento, o abrigo ideal, e o retorno a ele é uma das mais fortes tendências para a involução psíquica, simbolizando o verdadeiro retiro, o estado de bem-estar suave, cálido, jamais invadido. E a gruta (caverna) é o arquétipo mais terrestre e primitivo de todos, e muitas vezes é imaginada como o túmulo natural preparado pela mãe-terra, um lugar mágico que convida à reflexão e à condensação das forças íntimas.

Todas essas imagens convergem para a “cavidade perfeita”, o espaço interior onde a tranquilidade reside e o ser encontra segurança. É nessas profundezas que encontramos a raiz: uma vida subterrânea sentida intimamente que nos remete ao nosso passado mais profundo.

É nesse território profundo, onde a raiz se expande, que podemos reconhecer a presença da “guardiã subterrânea”, tal como definida por Éstes (2023, p. 45). Ela habita as camadas mais íntimas da memória – esse solo simbólico onde repousam as experiências, os afetos e os saberes herdados – e, a partir dali, segue nutrindo aquilo que floresce em nós, guardando e protegendo os ciclos da vida que atravessam gerações.

Assim como a terra descrita por Bachelard, ao se conectar com a “guardiã subterrânea” mergulha-se em um movimento íntimo de retorno às origens, a quem gerou a vida, pois ela guarda o que foi vivido pelas que vieram antes, protegendo esses saberes do esquecimento e assegurando sua continuidade. É por meio dela que a ancestralidade feminina permanece ativa, não como algo distante, mas como presença viva que pulsa no presente.

Nesse sentido, a raiz deixa de ser apenas imagem de origem para se tornar também espaço de permanência. Enraizar-se é, portanto, entrar em contato com essa guardiã – escutar o que vem do interior, das profundezas do ser, compreender os sinais que estão para além do visível – e reconhecer que há uma inteligência ancestral que nos habita e nos orienta. É ela quem mantém viva a memória, quem protege os ciclos e quem possibilita que a vida, mesmo atravessando o tempo, continue a se reinventar em novas formas de existência.

Desse modo, fortaleço minhas origens a partir do germinar da semente, carregando dentro de mim um jardim de potência, em busca da identidade, que me leva a conexão com a força das mulheres que vieram antes mim, essa raiz de vida que não morre.

Essa escuta das origens me levou a buscar ancoragem na genética, quando recorri ao teste de ancestralidade. Os dados revelaram caminhos antigos inscritos no meu corpo, rotas que atravessam mares, continentes e tempos profundos. Entre percentuais e mapas, reconheci traços vindos da Europa, contendo a maior porcentagem de descendência, sobretudo da Península Ibérica, onde Portugal se faz presente como confirmação da tua travessia, Vó.

Mas logo compreendi que as minhas raízes não se deixam conter por uma única paisagem. Sou atravessada, em pequena porção, pelo Continente Africano e países do Oriente Médio, fortemente marcada pelas Américas, essencialmente pela Amazônia – esta que pulsa em mim, permeando as diversas margens do mundo que se entrelaçam na minha existência. No entanto, é ao olhar para a linhagem materna que a terra se revela mais profundamente.

O teste mostrou que minha herança feminina vem de mulheres muito antigas, ancestrais de povos originários que caminharam desde a Ásia, cruzaram o gelo do Estreito de Bering e fincaram os pés no chão das Américas. Mulheres que carregaram a vida no ventre e na pele, sustentando a continuidade do mundo em seus corpos. Mesmo com a tua origem portuguesa, é pela via matrilinear que as terras das Américas se afirmam como chão primeiro: terra-mãe, terra-abrigo, terra que acolhe e faz brotar. Por isso, me considero Latina-Americana

da Amazônia, carregando toda essa mistura ancestral de povos que cruzaram o mundo, essencialmente através do ventre, que se enraizou e permaneceu, de algum modo, nas terras amazônicas.

Imagem 15: No aconchego da Vovó



Fonte: Arquivo Familiar (1986).

Assim, compreendo que minhas raízes não estão apenas no DNA, no sangue ou nos mapas percorridos, mas no gesto ancestral de permanecer. A ancestralidade se faz terra quando se torna morada, quando sustenta, acolhe e permite repouso. É nesse chão simbólico que fortaleço minhas raízes, construo minha identidade e produzo subjetividade no meu ser e fazer enquanto mulher e artista: raiz viva que dança, escreve e continua a germinar, produzindo sentido para nossa existência.

Por isso, espero que me acompanhe nesse caminho ainda por trilhar...

Mesmo com saudade do teu colo...

Mas saiba que saudade é o afeto que fica!

Com amor de sua neta,

Leylla.

1.3. Osmarina

1.3.1 Carta 01: O colo que me ensinou a escutar o mundo

<i>“Boi boi boi</i>	<i>“Nana neném</i>	<i>“Murucututu detrás do murundu (2x)</i>
<i>Boi da cara preta</i>	<i>Que a Cuca vem pegar</i>	<i>Pega essa menina que ainda não</i>
<i>Pega essa menina</i>	<i>Papai foi pra roça</i>	<i>dormiu</i>
<i>Que tem medo de careta</i>	<i>Mamãe foi trabalhar</i>	<i>Murucututu de cima do telhado (2x)</i>
<i>Boi boi boi</i>	<i>Nana neném</i>	<i>Deixa essa menina</i>
<i>Boi da cara preta</i>	<i>Que a Cuca vem pegar</i>	<i>Dormir o sono sossegado</i>
<i>Pega essa menina</i>	<i>Papai foi pra roça</i>	<i>Murucututu...</i>
<i>Que tem medo de careta”</i>	<i>Mamãe foi trabalhar”</i>	<i>Murucututu...”</i>

(Cantigas de Ninar)

Minha amada Mãe Osmarina – carinhosamente chamada de Marina,

Antes de tudo, peço licença para tratar-te pelo pronome “tu”, pelos mesmos motivos que apresentei a Vovó e a Bisa: por ser uma forma de tratamento muito peculiar da nossa cultura paraense e por me sentir mais próxima de ti dessa forma. Além disso, em nosso cotidiano já tenho exercitado essa forma de linguagem, sem hierarquias que nos separem, afinal, como tu mesma dizes: “Senhora está no céu!” (risos).

Mesmo em vida, escrevo-te como forma de registrar lembranças, afetos e para reconhecer a importância da tua presença na construção de quem sou. Escrevo para que as palavras fixem no tempo aquilo que o cotidiano, muitas vezes, deixa escapar: teus gestos de cuidado, tua escuta atenta, tua força silenciosa, teu apoio constante, tua presença incondicional, além de manter viva as tuas histórias, as nossas vivências.

Desde a infância, foste chão e abrigo. Em teus braços encontrei repouso, e no teu olhar aprendi a confiança necessária para seguir. Muitas das marcas que carrego no corpo e na memória nasceram desse convívio íntimo entre nós: nas canções que embalavam o sono, nos sons que preenchiam a casa, nos movimentos que, sem perceber, já anunciavam a dança em mim.

Lembro-me de forma muito marcante das cantigas que cantavas para mim antes de dormir, como forma de acalento e preparação para o descanso e o sono. Entre elas, a canção “Nana neném” era a que tu mais cantavas e a que eu mais gostava de ouvir. Particularmente,

não gostava tanto da canção “Boi da cara preta”, pois eu sentia certo medo, cheguei a ter sonhos com bois algumas vezes quando criança. Inclusive nunca esqueci de um sonho que tive com um boi preto que tinha um coração branco tatuado na testa; ele me encarava e quando começou a raspar a terra com as patas, eu corri; o que despertou a atenção dele, que começou a me perseguir, mas acordei antes de ver como finalizou o sonho. Na época, não cheguei a te contar isso. Conteí já adulta e ficaste até surpresa, pois imaginava que eu gostasse da música. Comentei sobre isso contigo quando utilizei essa música em uma cena no espetáculo “FALÁ”¹⁰, da CMD, em que eu interpretava o período de puerpério da mulher.

Já a canção “Murucututu”, soava um pouco misteriosa ao escutar quando criança; eu gostava da melodia e da maneira tu cantavas. Segundo Almeida e Pucci (2014), “Murucututu” é uma canção de ninar brasileira, de origem indígena e com influências africanas, em que a letra faz alusão à coruja Murucututu – ave que habita a floresta Amazônica e que, de acordo com lendas indígenas, é considerada guardiã das crianças e do sono. A letra pode apresentar variações, mas preserva o tema do acalanto e da proteção; algumas versões trazem figuras simbólicas, como a “sinhá velha” e o “jacaré tutu”, evocadas para afastar os medos infantis e conduzir a criança ao descanso.

Um exemplo de melodia que possui alguns elementos da cultura indígena é a cantiga de ninar “Murucututu” do Pará, cuja letra faz alusão à coruja de mesmo nome, que vive no meio da Floresta Amazônica e, segundo alguns mitos indígenas, é protetora das crianças e a mãe do sono. No entanto, seu pio costuma causar medo nas pessoas, pois há uma superstição de que ouvir o pio dessa coruja traz má sorte. Segundo Câmara Cascudo (1988), as amas indígenas costumavam cantar essa canção para os filhos de suas sinhas. Mas, analisando as palavras que constituem a letra de “Murucututu”, há evidências de que alguns termos são tanto de origem africana quanto indígena [...] Portanto, parece-nos que essa melodia é uma mescla dos três povos que formaram, primeiramente, a tradição cultural brasileira (Almeida; Pucci, 2014, p. 42).

Essa reflexão proposta pelas autoras mostra como as canções de ninar, longe de serem expressões meramente funcionais, carregam em si camadas profundas de memória cultural. “Murucututu”, por exemplo, ao reunir elementos de diferentes etnias, revela-se como um canto

¹⁰ Para mais informações, ler o resumo expandido de Melo e Santos (2024, p. 88-93), disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1T9Sqq4n36VhUSq81hOSrvorXxRpRZrYVCI/view>

híbrido, tecido a partir dos encontros e atravessamentos que constituem a formação cultural brasileira.

Então, as canções de ninar carregam um imaginário simbólico que atravessam gerações e culturas, funcionando como rituais de cuidado, proteção e transmissão de afetos. Não são apenas melodias para fazer dormir, mas formas de inscrição sensível no corpo da criança, marcas sonoras que permanecem na memória e reverberam como herança ancestral. Ao cantá-las, tu não apenas embalavas meu sono, mas também me apresentavas ao mundo, criando um território de segurança onde eu podia repousar e sonhar.

Hoje percebo que essas cantigas fizeram parte também dos meus primeiros contatos com a força do feminino na música. Em tua voz estavam as canções de ninar e nas outras mulheres que vieram antes – a Bisa e a Vovó – habitava o poder da música tocada pelas teclas do órgão e do piano.

Talvez por isso a dança tenha brotado em mim tão cedo. Antes de existir enquanto técnica, ela foi escuta, foi corpo embalado, foi movimento nascido do som. Carrego na minha dança aquilo que aprendi contigo, desde a escuta atenta e a delicadeza que sustenta, até a força que acolhe.

Em cada gesto que crio, reconheço um pouco do teu modo de estar no mundo: firme, afetuoso e potente. Danço porque antes fui embalada, escutei, sonhei. Danço porque contigo e nossas ancestrais aprendi que o corpo também é lugar de memória, afeto e presença.

E a música ainda perdura até hoje, permanecendo em nossas vidas, marcando o dia a dia, a minha dança, por meio das canções que atravessaram gerações e as que continuam a nos unir, entoadas pelas ondas sonoras que tocam na casa, no corpo e na memória.

1.3.2. Carta 02: Território sonoro de afeto(s)

A música sempre esteve presente em nosso cotidiano. E, junto a ela, havia sempre ao teu lado um companheiro fiel: o rádio. Desde que me entendo por gente, meus dias eram embalados pelas músicas que tu ouvias diariamente nas estações de rádio, criando uma paisagem sonora constante que atravessava a casa e organizava o tempo.

Lembro-me, quando criança, acordava ao som de “Roberto Carlos em detalhes”, pela estação da rádio Liberal FM, tomando café a mesa com suas canções e me preparando para ir para escola. Ao chegar da aula, almoçava ao som da MPB e, ao final do dia, a casa se preenchia com ritmos regionais, como brega e suas variações, pela Rádio Cultura FM. Aos sábados à noite, ouvias um programa especial que tocava músicas antigas, chamado “Flash 95”, que tem como slogan “um giro musical de recordações”, o qual apresenta clássicos das décadas entre 1960 e 1980.

Mais do que um mero fundo musical, essas canções construíam um ambiente de escuta, convivência e partilha dentro do lar. O rádio não apenas tocava músicas: marcava o ritmo da vida doméstica, costurava as horas e fazia da casa um espaço habitado por sons, memórias e afetos. Foi nesse cotidiano sonoro, ao teu lado, que aprendi a escutar o mundo e a compreender a música como companhia e linguagem de afeto. Como aponta Schafer (2001), os sons do cotidiano educam nossa escuta e moldam profundamente a forma como nos relacionamos com o ambiente, o outro e nós mesmas.

Somado a isso, cultivavas o hábito de ouvir vinis na tua antiga vitrola, os quais coleciona até hoje, como pequenas relíquias de memória afetiva. Me influenciaste não só nos meus gostos musicais, mas também no modo de escutar e colecionar discos, prática que desde pequena observei, aprendi e incorporei ao meu cotidiano. Inclusive tenho até hoje vários vinis, desde alguns infantis como da Xuxa e Trem da Alegria, a românticos, como da Patricia Marx, e também alguns dançantes, principalmente de lambada, da Banda Kaoma, e de bandas locais, como Warilow.

Foi essa mesma vitrola que tocou por três vezes a “Marchinha do Vestibular”, ritual paraense que integra a comemoração dos calouros, os quais acompanham pelo rádio a tradicional transmissão do listão do vestibular. No meu caso, ouvimos meu nome pelo menos três vezes: a primeira, em 2005, quando prestei vestibular para Licenciatura em Educação Física na UEPa; e posteriormente nos anos 2006 e 2013, quando concorri, respectivamente, aos cursos de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, e Licenciatura em Dança, ambos na UFPA. Até hoje me emociono ao ouvir:

*“Alô papai, alô mamãe
Põe a vitrola pra tocar
Podem soltar foguetes
Que eu passei no vestibular
Alô, alô, alô papai, alô mamãe
Põe a vitrola pra tocar
Podem soltar foguetes
Que eu passei no vestibular*

*Eu agora não me iludo
Estou com a cuca controlada
Já não sou mais cabeludo
Estou de cabeça raspada
Tudo agora é alegria
Vou alegre pintando o sete
Com a turma na folia
Dando tiros de confete”*

VÍDEO DA MÚSICA
MARCHINHA DO
VESTIBULAR



Música: Marchinha do Vestibular

Intérprete: Pinduca

Recordo que, nas comemorações dos meus vestibulares, tocou essa música do vinil que tens do Pinduca, que se popularizou e até hoje faz parte das celebrações paraenses ligadas à conquista do vestibular.

Lembro, ainda, de um desejo teu que me contaste uma vez e me tocou profundamente: aprender a tocar sanfona. Mesmo sem ter tido a oportunidade de concretizá-lo, me contaste que na infância ganhaste uma “sanfoninha” de brinquedo do teu pai e que admirava mulheres que tocavam esse instrumento.

Na verdade, a música sempre se fez presente na tua vida, entre o costume de ouvir rádio e vinis e as lembranças das experiências vividas, se espalhando pela casa e permanecendo viva em teu cotidiano. Isso também influenciou na minha escuta sensível e na forma como me relaciono com a arte, entre o som e o movimento, enquanto experiência sensível.

Ao pensar em tudo isso, associo a Bachelard (2008), quando afirma que a casa é um dos primeiros universos do ser, um espaço que abriga não apenas corpos, mas memórias, sonhos e imaginações. Em sua obra “A poética do espaço”, o autor nos mostra que são as experiências sensoriais do cotidiano – os sons, os cheiros, os ritmos – que constroem nossa memória íntima e moldam nossa subjetividade. Assim, as músicas que ecoavam pela casa, por meio do rádio sempre ligado ou dos vinis que tocavam na vitrola e eram cuidadosamente guardados depois, ou até mesmo, o teu sonho de aprender a tocar sanfona, faziam da nossa casa um espaço vivido poeticamente, onde o sensível se transformava em abrigo.

É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizámos, dia a dia, num “canto do mundo”. Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo [...] o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (Bachelard, 2008, p.17).

Então, esses sons não apenas preenchiam o ambiente, mas também organizavam afetos, instauravam atmosferas e criavam uma espécie de morada interior em mim, em nós. Ao considerar essa perspectiva, o rádio, por exemplo, funcionava como um fio condutor entre o mundo afora e o espaço íntimo da casa, costurando tempos, emoções e lembranças. Era ali, nesse território sonoro, que eu aprendia a habitar o mundo de forma sensível.

Essa experiência encontra ressonância também no pensamento de Rolnik (2011), quando ela afirma que os afetos e as experiências sensoriais do cotidiano participam diretamente da produção de subjetividade. Em “Cartografia sentimental”, a autora nos convida a compreender o corpo como um campo vibrátil, atravessado por forças, sons e sensações que nos afetam antes mesmo de se tornarem palavras. O que vivi ao teu lado – a escuta compartilhada, o cântico das canções de ninar, o desejo não realizado de aprender a tocar sanfona – compôs uma verdadeira cartografia afetiva, inscrita no corpo e na memória, marcando a tua experiência de vida. Para a autora,

Você próprio é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de fator de a(fe)tivação em sua existência. Pode ser um passeio solitário, um poema, uma música, um filme, um cheiro ou um gosto ... Pode ser a escrita, a dança, um alucinógeno, um encontro amoroso - ou, ao contrário, um desencontro ... Enfim, você é quem sabe o que lhe permite habitar o ilocalizável, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente (Rolnik, 2011, p.39).

Essa citação dialoga diretamente com a tua forma de estar no mundo, pois eram nas experiências cotidianas, como as músicas tocadas na estação de rádio, os vinis girando na vitrola e os sonhos embalados pela imaginação e desejo, que teu corpo vibrava e ativava modos sensíveis de existência. A presença e o desejo pela música já operavam como força de afetação, produzindo sentidos, vínculos e formas de habitar o cotidiano. E acredito que essa vibração sensível também se inscreve como herança, atravessando gerações e se constitui como memória

ancestral. E foi nesse campo vibrátil, compartilhado contigo, que minha própria sensibilidade se formou.

Por isso, minha construção de repertório musical foi diretamente influenciada por ti, não apenas pelas músicas em si, mas pelo modo como a escuta musical se entrelaça ao cotidiano e aos afetos familiares. Percebo que a música é para ti uma linguagem de expressão e pertencimento, um modo sensível de se relacionar com o mundo, assim como foi para nossas ancestrais, em especial a Vovó e a Bisa. E, para mim, tornou-se também um campo de vínculo, escuta e memória.

Assim, reconheço aquilo que vibrou em ti e segue ecoando em mim, como continuidade entre mulheres, entre gerações, entre corpos que escutam, sonham e criam. É nessa travessia sensível que encontro minhas raízes e, a partir delas, sigo dançando, escrevendo e reinventando o legado que nos habita.

1.3.3 Carta 03: Maternar

Imagem 16: Baby Leylla



Fonte: Arquivo Familiar (1986).

Biju. Foi uma das primeiras palavras que pronunciei quando bebê. Ao ver um comercial de TV da marca Mon Bijou, em que aparecia um bebê sorridente, falando: “Bijou, bijou...”, eu ficava alegre e começava a imitar o som, repetindo a palavra. O apelido ficou. Até hoje, tu me chamas carinhosamente de Biju. Mas tarde, descobri que essa palavra em francês significa joia, algo precioso, valioso. Gosto de pensar que esse apelido, nascido quase sem intenção, carrega um sentido tão profundo como este.

A maternidade, para ti, foi uma escolha. Sempre quiseste ser mãe. Chegaste a me contar que dizias à Vovó: caso não se casasse, desejavas ter uma filha, serias mãe por produção independente. Há algo de muito potente nisso: o desejo consciente de maternar, não como imposição, mas como decisão. Que bom que pudeste escolher.

Nem sempre para as mulheres a maternidade foi um direito exercido com liberdade. Muitas vezes, foi vivida como obrigação, destino imposto ou expectativa social. A tua escolha, nesse sentido, carrega também um gesto de autonomia e afirmação enquanto mulher.

Imagem 17: Gravidez



Legenda: Ainda na barriga da Mamãe.

Fonte: Arquivo Familiar (1986).

Certa vez, já grávida, encontraste a Raimunda, uma amiga da família que era médium, e ela segurou tua barriga e disse: “É uma erê”. Tu me contaste que, desde o início da gestação, sentias que carregavas uma menina, mesmo sem saber, pois não fizeste o exame para saber qual era o sexo. Na época, esse exame era muito caro e não era feito pelo Sistema Único de Saúde (SUS), por onde tu fazias o acompanhamento médico no período da gravidez.

Nasci no dia 03 de julho de 1986, numa manhã de quinta-feira, na Santa Casa de Misericórdia do Pará, em Belém. Era uma menina branca e cabeluda, com cabelos negros e lisos; pesava 4 quilos e 200 gramas, medindo 50 centímetros. Cheguei ao mundo grande, forte e ocupando espaço, como quem já anunciava, desde o início, o desejo de carregar as heranças

das mulheres que vieram antes de mim, inscritas no corpo, na história de vida e na força de existir.

Um dos teus sonhos estava ali, materializado sob o teu colo, em forma de criança. Para cuidar de mim, chegaste a abrir mão do teu emprego.

Na época, tu eras cartorária, e teu marido te convenceu a deixar o trabalho para cuidar do lar e da família; afinal, ele seria o provedor e poderia manter a casa. E assim fizeste. Por muito tempo, carreguei culpa por isso. Sentia-me responsável pela tua escolha de abandonar o trabalho, e talvez, teus outros sonhos. Por essa razão, sempre me cobrei tanto: para fazer o certo, para dar certo na vida. Até eu entender que esse processo não diz respeito a uma decisão individual, mas às engrenagens históricas do

Imagem 18: No colo da Mamãe



Fonte: Arquivo Familiar (1986).

patriarcado, que naturalizam a renúncia feminina e transferem às mulheres o peso do cuidado e da abnegação.

Somou-se a isso, às marcas da educação familiar que tu mesma recebeste, a qual foi rígida, autoritária e marcada por práticas violentas. Por vezes, também foste rígida, autoritária e até violenta comigo, principalmente durante minha fase infanto-juvenil, afinal reproduziste a mesma educação que te foi ensinada, herdada de gerações anteriores – as quais também sofreram violências semelhantes em seus processos de formação – e naturalizada como forma legítima de educar.

Infelizmente, somos levadas a reproduzir modelos de educação baseados na rigidez e no controle, sobretudo entre mulheres, pois aprendemos desde cedo a cuidar, mas também a corrigir. As mulheres são responsáveis, até mesmo pelos erros das filhas, carregando sobre seus ombros expectativas, culpas e responsabilidades impostas pelo patriarcado e pela moral disciplinadora – mas acredito que vim ao mundo também para romper esse ciclo e, quem sabe, para te ensinar algo nesse caminho.

A sociedade exige que as mães sejam perfeitas, que saibam educar, que não errem, mas esquece que elas também são humanas, atravessadas por cansaços, frustrações e falhas. Um dia, chegaste a me confessar o quanto te sentias pressionada: precisavas “acertar como mãe”, pois a sociedade cobrava, a família cobrava, teu marido cobrava. E assim opera o patriarcado: opressor, disciplinador de corpos e das estruturas de poder que regulam a vida das mulheres.

Imagem 19: Maternando



Fonte: Arquivo Familiar (1986).

Apesar de tudo, sempre me acompanhaste e me deste apoio nas minhas escolhas. Sim, eu tive a oportunidade de escolher os caminhos que quis seguir na vida, e isso só foi possível graças a ti e às mulheres que vieram antes de mim. Sou consciente disso e profundamente grata.

Desde criança, estiveste ao meu lado, em todas as fases da minha vida e nas mais diversas esferas: na escola, nos

momentos de lazer, nos hobbies, e especialmente, na escolha da dança como caminho profissional. Foste a minha maior incentivadora a manter a arte na minha vida. Foste tu quem buscou alternativas para tornar possível o meu sonho de me tornar bailarina.

Por questões financeiras, iniciei minha formação em dança somente aos sete anos, idade mínima aceita pelo Curso Experimental de Formação para Bailarinos da ETDUFPA, na época. Havia outros cursos na cidade que aceitavam crianças menores, mas não tínhamos condições de pagar. Então, ao tomar conhecimento do curso oferecido pela ETDUFPA, foste a pessoa responsável em correr atrás da vaga, me matricular, comprar o uniforme de dança e me dar suporte nesse caminho, como possibilidade concreta de tornar real um sonho que já habitava meu corpo desde cedo. Foram oito anos de formação, e tu me acompanhaste em aulas, ensaios e apresentações artísticas. Posteriormente, segui minha formação em outros espaços de dança especializados e, já adulta, me profissionalizei.

Ao longo do meu período de formação, preparavas desde o meu coque para as aulas até os penteados de cena. Também era responsável pela minha maquiagem de palco. Muitas vezes, confeccionaste meus figurinos quando não havia dinheiro o suficiente para pagar à costureira. Por vezes, organizavas rifas, vendias lanches ou realizavas trabalhos informais – práticas que mantiveste ao longo da vida, inclusive como forma de ajudar no sustento da família – para garantir que eu pudesse continuar dançando. Não me deixavas faltar nada. Era tudo simples, mas feito com cuidado e afeto.

Durante esse tempo, vivi experiências de aprendizado e crescimento, assim como situações desagradáveis. Entre os atravessamentos dolorosos, o que me marcou mais, foi uma situação em que uma professora – que nem preciso citar o nome porque vais lembrar – deslegitimou meu processo de aprendizagem e fazer artístico, me expondo coletivamente.

Em uma das avaliações práticas do gênero de dança que ela ministrava, se recusou a repetir uma sequência de movimentos quando pedi, afirmando na frente da turma e da banca avaliadora, que eu não era capaz de acompanhar a sequência coreográfica, porque eu não tinha talento para dança nem competência para tal. Saí da sala chorando. Após tomar ciência do ocorrido, foste procurar a professora para pedir esclarecimentos; como ela não te recebeu, foste questionar diretamente a direção da instituição, que amenizou a situação e para solucionar a problemática, indicaram que eu realizasse uma prova de segunda chamada.

Diante do ocorrido, me encorajaste a seguir em frente e a enfrentar essa situação sem permitir que a violência das palavras daquela professora definisse quem eu era ou aquilo que eu poderia me tornar. Me fizeste compreender que uma avaliação não era capaz de determinar o meu futuro na dança e que um olhar unilateral não poderia apagar todos os esforços, aprendizados e desejos que eu havia construído até então. Essa tua confiança em mim me fortaleceu e me deu condições de continuar.

Tempos depois, entrei em uma Escola de Dança muito conhecida na cidade pela tradição, principalmente na formação em Ballet Clássico, onde fui bolsista e conheci uma professora que marcou positivamente, de forma profunda, minha trajetória e relação com a dança.

Lembro dela me dizer, quando compartilhei a história dessa outra professora, que certos educadores não estão preparados para receber aqueles que ainda precisam ser acolhidos, estimulados e desenvolvidos em seus processos de aprendizagem. Disse-me assim: “você é como um diamante bruto, que precisa ser lapidado” e, em seguida, completou que alguns professores desejam encontrar a aluna pronta, com técnica plenamente desenvolvida, esquecendo-se de que ensinar é justamente participar do processo de formação, sobretudo na dança, onde cada corpo possui suas idiossincrasias, um tempo, uma história e uma maneira própria de aprender.

Esses episódios me lembraram uma leitura – que tempos depois eu faria já na Universidade, durante a graduação em Dança – de uma autora chamada Fátima Dowbor (2008, p.44), que em sua obra discorre sobre o poder que o educador possui de marcar a vida do educando, afirmando: “todo aquele que recebe o outro pode marcar o corpo deste com alegria, desejo, amor, ódio ou raiva”, se referindo aos educadores em suas ações pedagógicas.

Ao revisitar essa experiência a partir das reflexões da autora, compreendo que fui marcada por duas formas distintas de educar. De um lado, a professora que utilizou seu lugar de autoridade para produzir constrangimento e desqualificação; de outro, a professora que reconheceu minhas potencialidades e me fez acreditar que aprender é um processo. Entre essas duas experiências, esteve também a tua presença, que impediu que aquela primeira marca se tornasse definitiva. Inclusive, esse episódio poderia ter deixado marcas negativas profundas em mim, mas me mostraste outro caminho: transformar uma experiência dolorosa em possibilidade de fortalecimento e crescimento pessoal.

Ainda sob as palavras de Dowbor (2008, p. 46): “[...] penso que quando estamos educando estamos, de certa forma, preparando os corpos daqueles a quem educamos para viver da melhor forma possível seus encontros e desencontros com a vida, com as pessoas, com o mundo”. E isso foi o que fizeste, mesmo não sendo educadora de formação – mas és colocada socialmente no lugar de quem educa, por ser mãe – agiste com sensibilidade, me ensinando, me acolhendo e me preparando para os percalços da vida.

Tua forma de educar foi para além dos cuidados cotidianos e alcançou também minha maneira de compreender o mundo, de enfrentar as dificuldades, os fracassos e as injustiças, mostrando-me que isso não precisava interromper meus sonhos. Sempre me apoiaste, dizendo que, se meu sonho era ser bailarina e continuar meus estudos na dança, eu não poderia desistir. Hoje compreendo que teu incentivo foi decisivo para que aquela experiência de violência não me paralisasse e, como resultado disso, a dança permaneceu até hoje em minhas escolhas de vida.

Atualmente, trabalho em projetos de dança, onde ministro aulas voltadas à iniciação e à formação em dança, desenvolvendo práticas que priorizam o conhecimento do corpo, a escuta sensível e os processos criativos das alunas. Costumo realizar um trabalho com dança voltado para essa lógica, pois meu compromisso está em estimular e desenvolver o potencial das minhas alunas, por acreditar que qualquer corpo é capaz de dançar!

Acredito que tenhas orgulho de mim, Mãe, não apenas pelas minhas conquistas, mas pela mulher e artista que me tornei. Segui teus conselhos e escolhi transformar experiências difíceis da vida em aprendizado e cuidado com o outro. Assim como tu, de certa forma.

Porém, tento não repetir erros das gerações anteriores, buscando romper com o conservadorismo que cerceia escolhas e a autonomia, a partir da consciência adquirida pelos meus estudos e, sobretudo, nas práticas que envolvem a minha arte, levando essa postura crítica e sensível para os mais diversos espaços em que estou inserida. E sempre te deixei à vontade para adentrar esse processo comigo, afinal, filhas também são, para as mães, uma possibilidade de aprendizado mútuo, troca e transformação.

Sei que, para ti, só foi possível dedicar mais tempo aos estudos e ao autocuidado depois que cresci e atingi a maioridade. Foi a partir daí que tua rotina passou a comportar outros gestos voltados a ti mesma: estudar, cuidar do corpo, experimentar novos aprendizados.

Antes disso, quase todo o teu tempo era atravessado pelo trabalho autônomo que realizavas fora de casa e pelas tarefas do lar. Teus estudos aconteceram de forma tardia: cursaste o que, na época, se chamava ginásial (atual ensino fundamental) já na adolescência, e o colegial (hoje ensino médio) apenas na vida adulta, enfrentando muitas dificuldades para concluir, já que precisavas trabalhar para ajudar com as despesas da tua família.

Quando te casaste, essa realidade se intensificou, limitando ainda mais as possibilidades de continuidade dos estudos e de cuidado contigo mesma – uma condição que não difere muito da vivida por nossas antepassadas e por tantas outras mulheres ainda hoje, sobrecarregadas por uma lógica que naturaliza o cuidado com o lar e a família como responsabilidade estritamente feminina.

Mas, quando me tornei adulta – e mais consciente sobre essa realidade, principalmente se tratando das estruturas que limitam a vida das mulheres – te incentivei a ingressar no curso técnico de figurino da ETDUFPA, reconhecendo em ti um saber que já existia, mesmo sem um estudo formal.

Infelizmente, não conseguiste concluir o curso, em razão das múltiplas demandas impostas por uma sociedade patriarcal e capitalista, que restringe o tempo, a autonomia e as possibilidades das mulheres, sobretudo quando se trata de investir em si mesmas, seja no lazer, seja na formação. Ainda assim, mesmo sem a profissionalização formal, continuaste carregando o dom da costura e uma inspiração criativa que nunca foi e nem será retirada de ti, porque ela nasceu e está presente na natureza do teu ser.

Depois disso, voltei a te incentivar a retomar os estudos e, dessa vez, conseguiste cursar e concluir, em 2015, o curso Técnico em Secretaria Escolar pelo Instituto de Educação Estadual do Pará (IEEP). Finalizaste essa etapa, mesmo diante de tantas demandas cotidianas e sem o apoio do teu marido. Na ocasião, fui com orgulho a tua paraninfa.

Apesar da qualificação, não conseguiste inserção no mercado de trabalho, revelando mais uma camada das barreiras impostas socialmente às mulheres, especialmente quando atravessadas pelo etarismo, que invisibiliza saberes, trajetórias e as potências de mentes femininas experientes.

Imagem 20: Formatura Osmarina



Legenda: Formatura do IEEP no curso de Secretária Escolar.

Fonte/Fotógrafa: Ana Valéria Lima (2015).

Tudo isso, me fez compreender que a tua história foi feita de continuidades interrompidas, mas também de reinvenções cotidianas, de gestos de coragem e de resistência. Renunciaste os teus sonhos para cuidar e se dedicar a família, incluindo eu e, por isso, reconheço a importância de toda tua trajetória, respeito tuas escolhas e acolho tuas falhas.

Carrego comigo essa consciência sobre o teu maternar, não como peso, mas como gratidão e responsabilidade em honrar a tua história também através da minha. Saiba que continuas sendo minha companheira de jornada, presença constante, apoio potente e força que me sustenta, seja quando os caminhos se tornam incertos, seja para comemorar as conquistas, as travessias e os pequenos milagres do cotidiano.

E eu também estou contigo e seguirei, no cuidado, na escuta e no afeto que nos une.

1.3.4. Carta 04: Onde habita tua essência

*“Descendo a rua da ladeira
Só quem viu que pode contar
Cheirando a flor de laranjeira
Sá Marina vem pra dançar*

*La-la-la-la-la-la
La-la-la-la-la-la
La-la-la-la-la-la
La-la-la-la-la-la*

*De saia branca costumeira
Gira o Sol que parou pra olhar
Com seu jeitinho tão faceira
Fez o povo inteiro cantar*

*Deixando os versos na partida
E só cantigas pra se cantar
Naquela tarde de domingo
Fez o povo inteiro chorar*

*Roda pela vida afora
E põe pra fora
Esta alegria
Dança que amanhece o dia pra se
cantar*

*E fez o povo inteiro chorar
E fez o povo inteiro chorar
E fez o povo inteiro
Chorar*

*Gira que essa gente aflita
Se agita
E segue, no seu passo
Mostra toda essa poesia do olhar*

*La-la-la-la-la-la
La-la-la-la-la-la
La-la-la-la-la-la*

*Deixando os versos na partida
E só cantigas pra se cantar
Naquela tarde de domingo
Fez o povo inteiro chorar*

*E fez o povo inteiro chorar
E fez o povo inteiro chorar
E fez o povo inteiro chorar
E fez o povo inteiro chorar”*

*E fez o povo inteiro chorar
E fez o povo inteiro chorar*

*Música: Sá Marina
Intérprete: Wilson Simonal*

VÍDEO DA MÚSICA
SÁ MARINA



A alegria é a tua marca mais potente. Uma alegria que chega antes das palavras, como na imagem de Sá Marina descendo a ladeira, fazendo o sol parar para olhá-la. Inclusive, a tua presença faz o mundo girar um pouco mais leve ao redor. Embora boa parte da tua vida foram enfrentando dificuldades e, até mesmo, passaste necessidades, não permitiste que essas adversidades apagassem a tua alegria de viver. Ao contrário, fizeste disso tudo um exercício cotidiano de superação, como um ato de resistência.

Essa alegria nunca foi superficial. Ela é corpo em movimento, energia que circula, força que se expande e cria vínculos. Tu sempre transformaste o cotidiano – mesmo nos dias mais duros – em espaço de encontro, riso e partilha. A tua alegria não nega a dor, mas a atravessa, ressignificando-a.

Esse é um traço que identifico em ti desde pequena. Já naquela época, me ensinavas que, independentemente dos momentos em que a vida se torna difícil, o que realmente importa é a maneira como escolhemos encará-los: com leveza, com riso, com a capacidade de não nos deixarmos endurecer. Aprendi contigo que a alegria é algo que ninguém pode nos tirar, porque não vem de fora, mas nasce de dentro, como uma escolha sensível e um posicionamento diante da vida. “Alegria é energia positiva”, dizes, e eu completo: “o que a gente emana, a gente atrai”.

E assim, seguiste, entre erros e acertos, tua vida sempre foi preenchida de alegria. Também atravessada por arte, seja nas experiências vivenciadas comigo, seja nas tuas próprias experiências. Sempre gostaste de dançar, mas não chegaste a ter uma formação específica. Por isso, te envolveste de forma livre e informal. Tens o costume de ouvir música e dançar sozinha em casa, algo que eu costumo fazer também.

Houve um tempo, que chegaste a participar de um grupo folclórico local, ligado ao Centro da Terceira Idade Palácio Bolonha em Belém, onde já praticas atividades físicas há algum tempo. Em novembro de 2019, o grupo se apresentou em Camboriú, Santa Catarina, levando o carimbó paraense para outros palcos, ampliando fronteiras e fazendo ecoar a cultura amazônica em outros territórios. Lá, teu corpo dançou como em Sá Marina: “roda pela vida afora e põe pra fora esta alegria... Dança que amanhece o dia pra se cantar”. Em ti, a dança sempre foi isso: uma forma de expressão, um modo de espalhar alegria e de transformar o cotidiano em celebração.

Imagem 21: Dançando e encantando o mundo



*Legenda: Grupo Folclórico do Bolonha.
Fonte: Arquivo da Instituição (2019).*

Para os ensaios e as apresentações que participaste, produziste teus próprios figurinos, imprimindo em cada detalhe o teu cuidado e criatividade. Durante esse processo, me mostravas cada etapa da confecção, desde a escolha dos tecidos, o corte e as costuras, até a finalização do figurino.

Na verdade, a costura sempre foi uma linguagem sensível na tua vida. És autodidata, aprendeste com a prática, a observação e com a necessidade, transformando tecidos simples em roupas cheias de significado. Costuras não apenas vestimentas, mas também histórias, presenças e pertencimentos. Assim como a música e a dança na tua vida, a costura é para ti mais um modo de expressão, sendo este especificamente um lugar onde o fazer com as mãos se torna também uma forma de afirmar quem és e de inscrever tua existência no mundo.

Se pararmos para pensar, a costura sempre foi uma prática historicamente direcionada às mulheres, associada ao espaço doméstico, ao cuidado e àquilo que, por muito tempo, foi entendido como “natural” ao feminino. Como afirma Falei (1997, p.208), esses saberes atribuídos às mulheres não são neutros, mas construções sociais que organizam os corpos, os gestos e os lugares que cada sujeito pode ocupar, de modo que as mulheres “eram treinadas para

desempenhar o papel de mãe e as chamadas ‘prendas domésticas’¹¹ – orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar e bordar”. A costura, nesse sentido, foi muitas vezes ensinada como dever, como preparação para o lar, como extensão do trabalho.

No entanto, a tua desconstrução está em produzir a costura não como obrigação, mas como escolha, prazerosa e de inspiração. Ao costurar teus próprios figurinos (e os meus também), tu reinventas esse saber, deslocando-o do lugar de obrigação para o da expressão, do utilitário para o artístico. Assim, tua costura tornar-se potência e espaço de criação.

E a tua alegria também se faz presente na tua costura, assim como na música que escutas e na dança que habita o teu cotidiano. Ela atravessa o gesto das mãos, o ritmo da agulha, o tempo do fazer, transformando trabalho em criação e expressão de si. Aprendi contigo que a alegria não está apenas nos grandes acontecimentos, mas nos gestos pequenos do cotidiano, os quais sustentam a vida.

Às vezes, me pego pensando no dia em que não estiveres presente nesta vida terrena. Imagino que será como na canção de Wilson Simonal, quando Sá Marina segue em partida e “faz o povo inteiro chorar”. Não só pela ausência em si, mas porque tua passagem pelo mundo deixará marcas profundas, afetos espalhados, alegria compartilhada. Confesso que não estou preparada para a tua partida, mas aproveito todo o tempo que tenho disponível para compartilhar contigo presença, risos e afeto, porque o que permanecerá é tudo aquilo que construímos juntas, inscrito na memória, no corpo e no amor.

Por isso, levarei comigo a tua alegria como herança. Ela seguirá viva em mim, atravessando meu corpo, meus gestos e minha arte, como um modo de permanecer, de resistir e de continuar dançando a vida, mesmo quando algum dia, a tua ausência se fizer sentir.

E saibas que tua alegria, como ensinamento e força ancestral, segue iluminando meus caminhos.

¹¹ Ao ler “prendas domésticas” nesse trecho, me remeteu a designação dada a profissão da Vovó (prendas do lar) e da Bisa (doméstica) em seus respectivos documentos de óbito, os quais te mostrei e me ajudaste a decifrar a letra do cartório (lembras?), onde as trajetórias de vida delas foram resumidas a essa categoria, invisibilizando os saberes, as criações e a potência das próprias existências.

1.3.5. Carta 05: Heranças

“Assim, essa força interior atua como [...] a essência da sanidade e da sabedoria da alma que sempre nos guia e que jamais nos abandonará. Essa fonte misteriosa é vivenciada por meio daqueles conhecimentos nítidos e úteis que parecem chegar inesperadamente e por intermédio de origens invisíveis; em sonhos noturnos ousadamente explícitos ou intrincadamente emaranhados; em explosões de energias e ideias eficazes que surgem aparentemente do nada; na súbita certeza de que se está sendo chamada para algo que necessita do nosso amor, dos nossos pontos de vista ou dos nossos toques; na inesperada determinação de interferir, dar as costas ou caminhar naquela direção” (Éstes, 2023, p. 43).

A magia sempre esteve presente de alguma forma em nossas vidas. Seja por meio de insights intuitivos, sonhos ou pressentimentos, seja por meio de velas acesas pela casa, chás preparados com intenção de cuidado e fortalecimento, ervas usadas para cura, proteção ou limpeza energéticas. Gestos simples que carregam saberes antigos e uma memória ancestral transmitida no cotidiano.

Ao longo das gerações, as mulheres desenvolveram formas próprias de cuidado com o corpo e com outras esferas da vida, construindo saberes cotidianos ligados à escuta sensível do mundo e de si. Essa sabedoria, muitas vezes transmitida de maneira oral e prática, é uma forma de conhecimento enraizada na experiência, na observação da natureza e na conexão com o invisível. Trata-se de um saber que se mantém vivo justamente por ser compartilhado, reinventado e exercitado no cotidiano.

As ervas sempre habitaram o cotidiano das mulheres da nossa família, em consonância com saberes característicos da cultura amazônica, seja por meio de chás curativos ou de banhos de cheiro, como é conhecido no Pará, utilizados tanto para purificação do corpo quanto para restaurar o equilíbrio do espírito. Essas práticas não se limitam à dimensão física: carregam também a intenção de limpeza, harmonia, proteção e fortalecimento, acionando uma relação profunda com a natureza e com os saberes tradicionais que atravessam gerações.

Historicamente, como aponta Del Priore (1997) ao analisar as práticas femininas desde o período colonial, o corpo das mulheres esteve intimamente ligado aos saberes mágicos e medicinais, sobretudo no uso de ervas, rezas e benzimentos como formas de cuidado e sobrevivência. Em um contexto marcado pela escassez de médicos e pela exclusão das mulheres dos espaços formais de saber, eram elas que detinham o conhecimento sobre plantas, partos,

curas e alívios para dores do próprio corpo e da alma. Essas práticas, no entanto, eram frequentemente vistas com desconfiança pelas autoridades religiosas e médicas, sendo associadas à feitiçaria, ao pecado ou ao perigo moral, revelando o medo histórico do poder feminino sobre a vida, o corpo e a saúde.

As mulheres e suas doenças moviam-se num território de saberes transmitidos oralmente, e o mundo vegetal estava cheio de signos das práticas que as ligavam ao quintal, à horta, às plantas. O cheiro do alecrim era considerado antídoto contra os raios; seus ramos tinham poder contra feitiços. As ervas apanhadas em dia de quinta-feira de Ascensão tinham virtudes contra sezões, febres e bruxedos. Quem queimasse folhas de figueira em casa onde se criava criança, secava o leite da mãe. O funcho, o rosmaninho, o sabugueiro e o alecrim colhidos na manhã de São João livravam a casa de enfermidades. Da arruda colhida em dia de Natal à meia-noite devia fazer-se chá, para ser tomado no caso de haver alguma moléstia. [...] Além de constituir-se em espaço da economia familiar, lugar do plantio de subsistência, da criação doméstica e da cozinha, o quintal era o território prestigiado da cultura feminina, feita de empirismo, oralidade e memória gestual (Del Priore, 1997, p. 79).

A citação da autora reafirma como esses saberes não eram aleatórios ou meramente supersticiosos, mas organizavam um sistema complexo de conhecimento, no qual natureza, corpo, espiritualidade e cotidiano estavam profundamente interligados, pois constituíam verdadeiros espaços de saber feminino, onde a experiência acumulada, a observação dos ciclos naturais e a transmissão oral construíam conhecimento próprio. Ao destacar a força do empirismo, da oralidade e da memória gestual, a autora revela como essas práticas configuravam uma forma legítima de conhecimento, ainda que historicamente desqualificada pelos discursos oficiais, justamente por estar associada às mulheres.

Na obra “Ervas e benzimentos”, de Fábio Dantas (2023), evidencia-se como esses saberes ancestrais permanecem vivos nas práticas populares contemporâneas, especialmente entre mulheres que atuam como benzedeiras, cuidadoras e guardiãs do conhecimento das plantas. O uso das ervas, associado à palavra, à oração e à intenção, configura um modo de cuidado integral, no qual corpo, espírito e ambiente estão interligados. Não se trata apenas de tratar sintomas, mas de restaurar fluxos, proteger caminhos e harmonizar energias, reafirmando uma visão de mundo em que a natureza é viva, relacional e sagrada.

Muito embora, esses saberes tenham sido sistematicamente desvalorizados ou tratados como “crendices”, carregam uma memória ancestral que resiste ao apagamento. São

práticas que afirmam uma relação sensível com o tempo, com os ciclos e com a espiritualidade, e que revelam como as mulheres, mesmo em contextos de opressão, criaram modos de cuidado, proteção e sobrevivência.

Nesse sentido, aprendi contigo, Mãe, o poder dos chás: chá de boldo para problemas digestivos; chá da folha da goiabeira para disenteria; chá de espinheira-santa para aliviar desconfortos gástricos; chá de erva-cidreira para acalmar o corpo e a mente; entre tantos outros saberes transmitidos no cotidiano. Apesar de não ser muito adepta a chás, fui muito influenciada por ti a incorporá-los no meu cotidiano. Por vezes, acabava recorrendo a eles como forma de cuidado, especialmente porque não gosto nem costume tomar remédios farmacológicos, confiando mais nesses conhecimentos naturais de cura.

Foi contigo que compreendi, também, o sentido dos banhos de cheiro, geralmente feitos de forma periódica, voltados à limpeza energética, à proteção e ao reequilíbrio. Há dias específicos da semana para realizá-los, e aprendi que o banho deve ser tomado do pescoço para baixo. Recordo, inclusive, de quando fizemos um banho de cheiro específico para tirar um “quebranto”, lembra? Há ainda os banhos de cheiro especiais, preparados para marcar mudanças de ciclo, como aniversários ou a chegada do ano novo, reafirmando a intenção de renovar caminhos, fortalecer o espírito e seguir em harmonia.

Outra lembrança marcante é o uso do Cheiro do Pará. Na tua casa, ele estava sempre presente, guardado em pequenos sachês nas gavetas do guarda-roupa, perfumando as roupas e o ambiente. Era um aroma que também habitava a casa da Vovó e, mais tarde, a da Oneide. Inclusive, até hoje, quando vou à casa da Oneide, sinto esse cheiro, e sou imediatamente atravessada por memórias: volto ao tempo, às casas, às pessoas e aos afetos que ele carrega.

Além disso, a intuição sempre ocupou um lugar central na minha experiência feminina, funcionando como uma escuta atenta do ambiente, dos sinais e das entrelinhas do cotidiano. Acredito que para ti, também ocorre da mesma forma, afinal muitas vezes me contaste sobre sonhos ou pressentimentos que vinham como movimentos de aviso ou alertas sutis, os quais até mesmo te ajudaram a compreender situações antes mesmo que se revelassem por completo. Inclusive, soube por algumas pessoas da família que a Bisa tinha algumas habilidades sensitivas aguçadas, o que reforça a ideia de que essa sensibilidade atravessa

gerações, manifestando-se de diferentes formas no corpo e na vida das mulheres da nossa família.

Essa sensibilidade, que muitas vezes não encontra explicação racional imediata, se manifesta como um saber intuitivo do corpo e da alma, uma percepção do invisível. Éstes (2018) nomeia essa capacidade como expressão da “Mulher Selvagem”: uma força psíquica e instintiva que permite às mulheres perceberem diversas nuances do ambiente, sentir ou identificar atravessamentos, anunciados como sinais de alerta. Para a autora, a intuição é um conhecimento ancestral e profundo, que antecede a palavra e se manifesta por meio de sensações aparentemente inexplicáveis.

A intuição é o tesouro da psique da mulher. Ela é como um instrumento de adivinhação, como um cristal através do qual se pode ver com uma visão interior excepcional. Ela é como uma velha sábia que está sempre com você, que lhe diz exatamente qual é o problema, que lhe diz exatamente se você deve virar à esquerda ou à direita. Ela é uma forma de velha La Que Sabe, Daquela Que Sabe, da Mulher Selvagem (Éstes, 2018, p.91).

A citação reforça a compreensão da intuição como um saber legítimo, que habita a dimensão interior das mulheres e atua como uma guia interno. Ao destacar a imagem da “velha sábia”, a autora evoca a figura ancestral da mulher que conhece os caminhos da vida, guiando-se não pela lógica racional, mas pela experiência acumulada, pela escuta sensível e pela conexão com o invisível.

Por fim, não poderia deixar de mencionar a presença das velas como parte desse universo de ritualidade e espiritualidade. Lembro de chegar algumas vezes à tua casa e avistar uma vela na janela, destinada à Nossa Senhora das Candeias, por exemplo. Segundo a tradição católica popular, as velas acesas em devoção a essa santa têm um significado espiritual profundo: representam a luz da fé que guia os fiéis em seu caminho espiritual. Nesse contexto, as velas também simbolizam a oração e a intercessão, pois são acesas como gesto de pedido por proteção e bênção à santa.

Outras vezes, encontrava velas acesas na sala de casa como sinal de agradecimento, devoção ou cuidado espiritual com o ambiente, marcando momentos em que rituais se faziam presentes no cotidiano. A chama acesa parecia criar um espaço de recolhimento e proteção,

onde o fogo não apenas iluminava, mas também conduzia intenções, pedidos, agradecimentos e purificava o ambiente. Assim, “as velas representam a ligação entre nós e a espiritualidade e suas chamas ajudam na nossa conexão astral” (Dantas, 2023, p. 174).

Nessa perspectiva, a vela carrega uma simbologia ancestral profundamente ligada à experiência humana com o sagrado, o tempo e a transformação. Desde as culturas mais antigas, acender uma vela significa instaurar um espaço de passagem entre o visível e o invisível, entre o mundo material e o simbólico.

De acordo com Bachelard (1990), ao refletir sobre a imaginação material do fogo, compreende-se a chama como um dos símbolos mais ambíguos e fecundos da experiência humana. Para o autor, o fogo é simultaneamente intimidade e ameaça, calor e destruição, repouso e movimento. A vela, nesse sentido, é o fogo em sua forma íntima: uma chama contida que permite a contemplação, o devaneio e a introspecção. Ao observar uma vela acesa, o sujeito é convidado a um estado de recolhimento, onde a imaginação se expande e a interioridade se manifesta. A chama da vela torna-se, assim, um ponto de concentração do pensamento e da sensibilidade.

Nesse contexto, Bachelard (1990), amplia olhar sobre o elemental fogo, de modo sensível e poético, estabelecendo uma relação entre o fogo e a metáfora do ser.

[...] Se pudéssemos, desde já, mostrar que o ser do fogo é o ser da intensidade, poderíamos tentar expor a recíproca. Em nós o ser sobe e desce, o ser se ilumina ou se ensombrece, sem jamais repousar num ‘estado’, sempre vivo na variação de sua tensão. O fogo jamais é imóvel. Ele vive quando dorme. O fogo vivido está sempre impregnado pelo signo do ser tenso. As imagens do fogo são, para o homem que sonha, para o homem que pensa, uma escola de intensidade (Bachelard, 1990, p.8).

A citação aprofunda a compreensão da vela e do fogo não apenas como símbolos espirituais ou religiosos, mas como metáforas da própria condição humana. Ao afirmar que “o ser do fogo é o ser da intensidade”, o autor nos convida a pensar o fogo como expressão de movimento, de transformação contínua e de tensão vital. Diferente de estados fixos ou estáveis, o fogo, assim como o ser, existe no fluxo, na oscilação entre luz e sombra, repouso e combustão.

Nesse sentido, a chama da vela que atravessa o cotidiano da tua casa pode ser lida como imagem dessa intensidade do viver: uma presença silenciosa, porém ativa, que transforma o espaço. Assim como descreve Bachelard, trata-se de um “fogo vivido”, impregnado de experiência interior, capaz de convocar o devaneio, a introspecção e a escuta de si.

Assim, ao olhar para essas práticas que atravessam nossa história familiar, reconheço que elas fazem parte de uma linhagem de mulheres que encontraram na magia cotidiana, nas ervas e em rituais de espiritualidade uma forma de resistência, autonomia e cuidado. Esses gestos, perpetuados ao longo do tempo, revelam não apenas crença, mas conhecimento, memória e uma profunda sabedoria feminina que sobrevive apesar das tentativas históricas de apagamento.

Desse modo, a magia que atravessa nossas vidas não se manifesta como algo extraordinário, mas habita o cotidiano, os pequenos rituais e a sabedoria ancestral que continua a ser transmitida entre mulheres, como herança viva.

1.3.6. Carta 06: Segredos

*“Marina, morena, Marina
Você se pintou
Marina, você faça tudo
Mas faça um favor*

*Não pinte esse rosto que eu gosto
Que eu gosto e que é só meu
Marina, você já é bonita
Com o que Deus lhe deu*

*Me aborreci, me zanguiei
Já não posso falar
E quando eu me zango
Marina, não sei perdoar*

*Eu já desculpei muita coisa
Você não arranjava outro igual
Desculpe, Marina morena
Mas eu estou de mal*

*Eu já desculpei muita coisa
Você não arranjava outro igual
Desculpe, Marina morena
Mas eu estou de mal*

*De mal de você
De mal de você”*

*Música: Marina
Intérprete: Dorival Caymmi*

VÍDEO DA MÚSICA
MARINA



Um dia me falaste que nunca nos casamos com o grande amor de nossa vida. Por algum motivo, nunca esqueci disso. Talvez porque essa frase carregue uma mistura de lucidez, desencanto e aprendizado, como quem fala a partir da experiência e não da idealização.

Sempre me falaste que não foste muito namorada, apesar de algumas pessoas da família contrariarem essa afirmação. Até porque são colocadas às mulheres, inclusive da família, uma imagem de rigor moral com comportamento vigiado, onde qualquer aproximação afetiva é rapidamente julgada e controlada.

Mesmo assim, há muitas histórias de amores e desamores durante a tua juventude. Entre elas, sobre o teu primeiro namorado. Inclusive, foi considerado corajoso por se dirigir a Vovó e pedir “entrada” – como era chamado o pedido para permissão de namoro que os rapazes precisavam fazer a família da preterida, como sinal de respeito a sua honra – já que ela era bastante rígida e seguia uma educação conservadora. Porém, o relacionamento terminou e sofreste com a dor de um amor que não pôde seguir, guardando-o na memória.

Imagem 22: Batizado



*Legenda: Família Melo no meu batizado.
Fonte: Arquivo Familiar (1986).*

Anos depois conhecestes o Antonio Sergio, o qual namoraste por nove anos e casaste, tornando-se mais tarde, o meu pai. Segundo o que fiquei sabendo, parece que a Vovó não gostava muito dele. Não sei bem ao certo o motivo dela, mas ele dava indícios de ser tão machista quanto o eu-lírico da canção “Marina”, de Dorival Caymmi, que se sente autorizado a controlar o corpo, o comportamento e as escolhas da mulher que diz amar. É um homem que confunde amor com posse, cuidado com dominação e afeto com o direito de decidir sobre a vida da mulher, reafirmando uma lógica patriarcal que historicamente tenta domesticar a mulher, silenciar seus desejos e limitar sua autonomia. Talvez, por isso, a Vovó não gostasse dele. Ela deveria sentir, de maneira

intuitiva, os sinais de controle que cercavam a relação, como quem reconhece, pela experiência, aquilo que ainda não se manifestava explicitamente.

De alguma forma, ela era uma voz ancestral que soprava alertas silenciosos sobre o “predador”, percebendo as armadilhas do domínio masculino antes mesmo que elas se

explicitassem. Como escreve Estés (2018), há uma sabedoria instintiva nas mulheres, especialmente nas mais velhas, capaz de identificar aquilo que ameaça à integridade psíquica, emocional e simbólica do feminino, funcionando como um farol de proteção, mesmo quando não percebida.

Inclusive, teu marido foi o meu primeiro contato direto com o patriarcado encarnado no cotidiano, nas palavras e nos gestos. Foi com ele que comecei a compreender, ainda muito jovem, o que é o machismo estrutural operando dentro da família: nas relações de poder, na autoridade masculina naturalizada e na expectativa de submissão feminina. Somente na idade adulta consegui construir uma relação mais saudável com ele, após o estabelecimento de limites, o reconhecimento do meu lugar de fala, o respeito às minhas escolhas e à minha autonomia enquanto mulher. Além disso, o alcoolismo atravessou nossa convivência por muitos anos, produzindo sofrimento e instabilidade, até que a doença o obrigou a parar. Lembro que, ao te casares, acreditavas que o amor poderia transformá-lo, que o casamento o faria mudar.

Hoje, entendo o quanto essa crença também é ensinada às mulheres: a ideia de que cabe a nós salvar, cuidar, suportar e transformar os homens. Essa construção, também instaurada sob os moldes do patriarcado, coloca as mulheres em um lugar de sobrecarga emocional, naturalizando a responsabilização feminina pelo cuidado e pela manutenção das relações, inclusive as afetivas.

Percebo, ainda, como os padrões podem se repetir entre gerações, já que o teu próprio pai também sofreu com alcoolismo. Assim, sem que fosse uma escolha consciente, acabaste por reencontrar na tua vida adulta marcas de uma história familiar anterior, revelando como o patriarcado se infiltra nas relações afetivas e faz repetir ciclos, além de levar muitas mulheres a confundirem amor com sacrifício, permanência com resistência e dor com destino.

Talvez, quando me disseste que nunca casamos com o grande amor de nossas vidas, não falavas apenas de uma experiência individual, mas de uma estrutura inteira que atravessa as mulheres. O patriarcado, ao organizar as relações afetivas, ensinou que o amor feminino deveria caber dentro do casamento, moldado por uma moral normativa e conservadora, ainda que isso significasse abrir mão de si mesma – o que para mim se configura como uma violência.

Na canção “Marina”, revela-se exatamente essa estrutura machista e patriarcal: um homem que se sente dono do corpo de quem ama, que se zanga quando a mulher se maquia, que a ameaça como forma de punição, como por exemplo, verbalizando que não terá o mesmo afeto de outra pessoa: “Você não arranjava outro igual”, como quem afirma que fora dessa relação não há possibilidade para ser amada, operando por meio da manipulação afetiva e do controle emocional, aprisionando-a pelo medo da perda e pela ideia de solidão, pois não encontrará outro amor ou ninguém que vai amá-la como ele... Será? Essa lógica não está apenas na música, mas em tantas histórias reais, ensinando às mulheres que o amor verdadeiro exige controle, submissão, obediência e sacrifício.

Então, ao compreender esse contexto, consigo reler tua frase com outros olhos. Não com resignação, mas com consciência. Como quem percebe que, em um mundo estruturado para favorecer os homens, amar sem ser capturada pelo sistema instaurado pelo patriarcado, é um desafio. E, ainda assim, creio que tu amaste, à tua maneira, com as ferramentas que tinhas e com os sonhos possíveis naquele tempo.

E é dessa forma que sigo refletindo contigo: entendendo que nem todo amor precisa culminar em casamento, nem toda história precisa se encaixar no ideal romântico para ser verdadeira. Às vezes, amar é proteger-se, aprender e ensinar outras formas de existir. É amar a si mesma. E talvez, o maior legado não seja o grande amor romântico, mas a lucidez, a força e a coragem de continuar sendo mulher – dona do próprio caminho – mantendo a integridade e respeito a si própria.

1.3.7. Carta 07: DeusAbençoe!

Bença, Mãe!

Essa sempre foi minha saudação de chegada e minha forma de partida nos nossos encontros de vida. Mas confesso que não sei bem como começar esta carta. Talvez porque, no fundo, eu também não saiba como encerrar nossas conversas por aqui. Sabes que não gosto de despedidas; elas sempre são difíceis para mim. E isso revela algo maior: não estou preparada para me despedir de ti. Talvez seja justamente por esse caminho que eu deva iniciar nossa conversa.

Quando somos crianças, não temos noção do envelhecimento dos nossos pais. Crescemos acreditando que o tempo passa apenas para nós, filhas, enquanto nossas ancestrais permanecem intactas, como se fossem feitas de uma matéria diferente.

Para mim, por exemplo, imaginava que seriam eternas. Não temos dimensão do que significa a morte, principalmente de familiares. E minha primeira experiência com isso, foi com a partida da Vovó desse plano. E na época, eu não entendi muito bem. Considerava aquela história que ela havia virado uma estrela no céu. Essa explicação parecia suficiente para mim naquele momento, para dar algum sentido à ausência que eu ainda não conseguia elaborar.

Só mais tarde percebemos, quase de forma abrupta, que o tempo também atravessa nossos pais, familiares e entes queridos. O envelhecimento chega devagar, em pequenos sinais: um cuidado a mais, um ritmo diferente, um corpo que já não responde da mesma forma. De repente, aquilo que parecia distante passa a fazer parte do cotidiano, e somos convocadas a ocupar um outro lugar na relação.

Como filha, esse deslocamento me atravessa profundamente. E talvez isso seja ainda mais intenso por eu ser filha única. Não há com quem dividir certas decisões ou medos; não há com quem repartir as preocupações ou o cuidado cotidiano.

Ao mesmo tempo, existe uma proximidade muito particular entre nós duas, uma relação construída na exclusividade do vínculo, entre Mãe e filha, onde o afeto e as trocas de experiências caminham juntas. Dessa forma, nossos encontros se constroem no campo do corpo-afeto: um corpo que sente, que percebe as mínimas mudanças do outro, que reconhece no gesto, no olhar e no silêncio, as formas de cuidado e de presença. Ser filha única, nesse contexto, é aprender a sustentar sozinha muitos sentimentos, mas também a viver uma intimidade profunda, feita de presença e atenção mútua.

Pensar no teu envelhecimento também me faz refletir sobre as histórias das mulheres que vieram antes de nós. A Bisa morreu cedo, com 62 anos; a Vovó partiu aos 69. Já no teu caso, até o momento da escrita dessa carta, estás com 76 bem vividos e muitos ainda por vir.

Se compararmos com os dias de hoje, percebemos como a expectativa de vida se ampliou significativamente. Vivemos um tempo em que a longevidade é maior, e isso traz novos desafios: não apenas viver mais, mas aprender a envelhecer da forma mais saudável possível e com autonomia. Essa ampliação do tempo de vida também transforma as relações

entre mães e filhas, prolongando convivências, aprofundando vínculos e nos convocando a pensar o cuidado de maneira mais consciente e contínua.

Nesse sentido, também se faz importante refletir criticamente sobre o lugar do cuidado, historicamente atribuído quase exclusivamente às mulheres. Como aponta Federici (2019), em sua obra “O ponto zero da revolução”, o trabalho do cuidado – seja com crianças, idosos ou doentes – foi naturalizado como responsabilidade feminina, invisibilizado e pouco reconhecido economicamente e socialmente. Cuidar, nesse contexto, não é apenas um gesto de amor, mas também um campo atravessado por desigualdades de gênero, expectativas sociais e sobrecargas emocionais. Então, qual o tempo as mulheres e mães tem para cuidar de si mesmas? Quem cuida de quem cuida?

Ao longo desse processo de compreender e lidar com o teu envelhecimento e com a finitude da vida, há um misto de medo e de amor profundo. Medo de não aproveitar todos os momentos em vida; medo de perder o chão quando for a hora da tua partida; medo de não saber seguir sem a tua presença tão estruturante. Ao mesmo tempo, emerge um sentimento de gratidão e reconhecimento por tudo o que já foi feito antes de mim e por mim, e ao lado disso, nasce um desejo intenso de estado de presença e atenção. Assim como é na dança para mim.

Aprendo, aos poucos, que não será invertido os papéis, nem passo assumir um controle que não me cabe. Meu cuidar enquanto tua filha é estar atenta, é oferecer apoio sem apagar a tua autonomia, é compreender tuas demandas e respeitar teus limites. É aceitar que o envelhecimento não te reduz, apenas reorganiza os modos de existir no mundo. E, para além da tua relação comigo enquanto Mãe e da minha condição de filha, o que se fortalece é o nosso vínculo, tecido por cumplicidade, amizade e afeto, que se transformam e amadurecem com o tempo.

Então, encarar o teu envelhecimento também me obriga a olhar para o tempo, para a finitude e para a fragilidade da vida. É um exercício constante de maturidade afetiva: aprender a viver o presente com mais intensidade, a valorizar os encontros, as conversas simples, os gestos cotidianos. Talvez seja por isso que as despedidas me doam tanto, porque cada encontro carrega, silenciosamente, a consciência de que nada é permanente.

Isso me faz lembrar a canção “Oração ao Tempo”, de Caetano Veloso, que ecoa como uma reflexão sensível sobre essa relação inevitável com a passagem do tempo e com a finitude.

Ao cantar a possibilidade de um reencontro “num outro nível de vínculo”, o compositor não nega a morte, mas imagina outras formas de permanência, talvez em dimensões que não sabemos nomear.

A música sugere que, mesmo diante da finitude, algo permanece em fluxo, em continuidade, escapando ao desaparecimento absoluto. Assim, pensar o tempo, a vida e a morte como um processo complexo, nos conduz a outras possibilidades de elaboração de esferas do sensível: a de que os vínculos construídos em vida não se encerram completamente, mas se transformam, atravessando outros modos de existir, permanecendo na memória, nas histórias, na escrita e em outros modos de expressão do ser.

VÍDEO DA MÚSICA
ORAÇÃO DO TEMPO



Então, retorno à benção. Não como partida para fechamento dessa nossa conversa, mas como gesto de permanência. “Bença, Mãe!” nunca foi apenas uma formalidade religiosa. Em nossa história familiar, a benção sempre funcionou como porta de entrada para o afeto, o reconhecimento e o cuidado entre mulheres.

A expressão repetida pelas matriarcas nos encontros familiares, carrega algo que ultrapassa a tradição religiosa: ao unir as palavras “Deus” e “abençoe”, formando “Deusabençoe”, é aberta outras camadas de sentido, evocando simbolicamente um elo espiritual feminino: Deusa que abençoa. É como se, nesse gesto, as Deusas ancestrais se fizessem presentes, saudando, protegendo e sustentando umas às outras por meio da benção, tecendo um campo de proteção, força e continuidade entre gerações de mulheres.

Essa compreensão dialoga diretamente com Estés (2023), na obra “A ciranda das mulheres sábias”, quando afirma que receber uma benção não significa ganhar algo externo, mas ativar aquilo que já habita em nós:

Receber “a benção” para viver de verdade... [...] Uma benção não faz com que você ganhe alguma coisa, mas, na verdade, faz com que você use alguma coisa — algo que você já possui —, o dom que nasceu junto com você no dia em que você chegou à Terra. Uma benção é para que você se lembre totalmente de quem é, e faça bom uso da magnitude que nasceu embutida no seu eu precioso e indomável (Estes, 2023, p.20).

A citação reforça a ideia da benção como um gesto de lembrança e de ativação do ser. Dessa forma, legitima e desperta a potência do que já existe. Assim, ao pedir a tua benção, Mãe, não busco apenas proteção, mas reafirmo um vínculo que me lembra quem sou, de onde venho e quais forças me sustentam. A benção, nesse sentido, torna-se um gesto de continuidade simbólica entre nós: um modo de atravessar o tempo e, até mesmo, a finitude, mantendo vivo o elo que nos une. Por isso, sei que carrego tua benção.

Ao olhar para uma fotografia, onde estamos nós três – tu, a Vovó e eu, ainda bebê – reconheço materializada essa teia de vínculos que nos sustenta. A imagem guarda um instante simples, mas profundamente simbólico: três gerações de mulheres reunidas, sustentadas por um mesmo fio invisível de afeto, cuidado e permanência.

Imagem 23: Gerações de mulheres



Legenda: Matriarcas da família com a recém herdeira.

Fonte: Arquivo Familiar (1986).

E escolho encerrar esta conversa de outro modo: com uma música. Poderia citar muitas, pois são inúmeras as canções que me fazem lembrar de ti, afinal, como sabes, foste quem formou grande parte do meu repertório musical: conheço desde a Jovem Guarda à MPB, passando pelo rock nacional e internacional, por ritmos regionais, latinos, músicas clássicas e tantas outras.

Mas escolhi, talvez, o cantor que mais marcou tua trajetória: Roberto Carlos. “Amor sem limites” fala de um amor que, embora possa ser lido como romântico, aqui eu escuto como amor profundo entre Mãe e filha. Além disso, acredito que essa canção traduz tudo que conversamos até aqui.

*“Quando a gente ama alguém de verdade
Esse amor não se esquece
O tempo passa, tudo passa, mas no peito
O amor permanece*

*E qualquer minuto longe é demais
A saudade atormenta
Mas qualquer minuto perto é bom demais
O amor só aumenta*

*Vivo por ela
Ninguém duvida
Porque ela é tudo
Na minha vida*

*Eu nunca imaginei que houvesse no mundo
Um amor desse jeito
Do tipo que quando se tem não se sabe
Se cabe no peito*

*Mas eu posso dizer que sei o que é ter
Um amor de verdade
Um amor assim eu sei que é pra sempre
É pra eternidade*

*Vivo por ela
Ninguém duvida
Porque ela é tudo
Na minha vida*

*Música: Amor sem limites
Intérprete: Roberto Carlos*

*Com todo meu amor, hoje e sempre,
Da tua eterna filha e Biju,
Leylla.*

*Quem ama não esquece quem ama
O amor é assim
Eu tenho esquecido de mim
Mas dela eu nunca me esqueço*

*Por ela esse amor infinito
O amor mais bonito
É assim nosso amor sem limite
O maior e mais forte que existe*

*Vivo por ela
Ninguém duvida
Porque ela é tudo
Na minha vida*

*Quem ama não esquece quem ama
O amor é assim
Eu tenho esquecido de mim
Mas dela eu nunca me esqueço*

*Por ela esse amor infinito
O amor mais bonito
É assim nosso amor sem limite
O maior e mais forte que existe*

*Vivo por ela
Ninguém duvida
Porque ela é tudo
Na minha vida*

VÍDEO DA MÚSICA
AMOR SEM LIMITES



2 DIÁLOGOS REFLEXIVOS ENTRE SI: ENCONTROS DE ESFERAS CONCEITUAIS E ESCRITAS DO CORPO QUE DANÇA

Desde pequena, tenho uma mania peculiar: falo sozinha. Por não ter irmãos, minhas brincadeiras quando criança sempre eram solitárias. Então, criava histórias e um universo que era só meu. Também tinha uma amiga imaginária chamada Amanda, com quem conversava como se fosse minha confidente mais próxima. Além disso, confabulava com os brinquedos como se cada um tivesse sua própria personalidade e opinião sobre o mundo. Então, “dei de falar sozinha”.

Mas não sou a única mulher da família que tem esse costume. Minha Mãe também fala sozinha. Quando morava na casa dos meus pais, vez ou outra, ouvia as conversas que ela tinha consigo mesma. Quando chegava próximo, ela fingia cantar uma música que porventura estivesse tocando na estação de rádio ou falava uma frase de ordem a si mesma, como por exemplo “Não posso esquecer de...” ou simplesmente justificava que estava “pensando alto”. Era curiosa essa reação dela e achava engraçada. Às vezes, eu tentava fingir que não tinha “ouvisto”¹², para ela não se encabular. Outras vezes, cantarolava a mesma música junto com ela e ríamos. E raras vezes, quando ela assumia que estava conversando consigo mesma, eu apenas concordava.

Anos depois, em uma reunião de família, descobrimos que uma parenta dela, uma de suas primas da família materna, também tem o hábito de falar sozinha. Segundo o filho dela, ela fala tanto sozinha que às vezes parece um diálogo real, ao ponto de acharem que tem outra pessoa na casa conversando com ela.

Mas é real. Já tive conversas comigo mesma sobre autocríticas após alguma situação cotidiana. Já criei diálogos imaginários com pessoas reais a respeito de algum assunto mal resolvido. Já me autoconsolei ou me dei conselhos sobre questões e decisões pessoais.

Depois que cresci, ainda quando morava com meus pais, eu falava sozinha geralmente na hora do banho, pois era o único local da casa que tinha certa privacidade. Dentro da casa,

¹² Certa vez, em uma escola de ensino fundamental que trabalhava, uma criança de 6 anos de idade, de uma turma do 1º ano, me abordou dizendo que tinha “ouvisto” o seu colega falar mal dela. Cuidadosamente, expliquei que o verbo não estava correto. Foi então que ela me respondeu, com total convicção, que estava certo: afinal, “ouvisto” era a junção de “ouvir” e “ver”. Como ela tinha ouvido e visto a conversa, nada mais lógico do que dizer que havia “ouvisto”. Achei genial. Sabedorias infantis estão para além das nossas próprias capacidades de categorização da linguagem e limites de imaginação. Por isso, carinhosamente, adotei o termo. Infelizmente não lembro o nome da criança para dar os devidos créditos. Além de ter dificuldade em gravar nomes, na época eu tinha umas doze turmas, algumas com mais de trinta crianças, o que tornava mais difícil guardar o nome de cada uma na memória. Mas lembro muito bem daquele rostinho me ensinando essa nova conjugação e o quanto me fez sorrir em um dia comum e árduo do ambiente de trabalho, trazendo leveza e conhecimentos novos não só para rotina, mas também para vida.

nenhuma das portas tinha chave, somente a porta que dava para rua. Então, não conseguia me trancar em nenhuma parte da casa para conversar comigo mesma, que porventura não fosse surpreendida. Mas no banheiro, tinha o barulho da água do chuveiro, ao menos. Talvez eu precisasse aprender a usar as mesmas artimanhas da Mamãe.

Quando comecei a morar sozinha, o hábito de falar sozinha ganhou uma liberdade maior. Com vários cômodos, foi possível espalhar as conversas em diferentes cenários. No espaço do banheiro, principalmente no momento do banho, sempre surgem as conversas mais reveladoras, que parecem lavar a alma junto com a água que percorre pelo corpo. Na cozinha, as conversas assumem um tom mais pragmático e cotidiano: organizo pensamentos enquanto preparo o meu café da manhã, bato papo com minhas inquietações mais imediatas enquanto lavo a louça, lembro de certas situações entre uma refeição e outra.

Na sala, as conversas se tornam mais narrativas, como se eu ensaiasse explicações para o mundo, construísse hipóteses ou formulasse argumentos em voz alta, transformando o espaço em uma espécie de palco íntimo, onde pensamento e interpretações da realidade se entrelaçam. Já no ambiente do quarto, assumo um tom mais introspectivo, em que os pensamentos ganham corpo na escrita, de modo que as conversas internas se estendem para uma nova dimensão, inscrevendo-se no papel como gesto de permanência e afirmação da própria voz.

Essa experiência de ocupar os espaços da casa como territórios de fala, escuta e escrita me faz lembrar da obra “Um teto todo seu”, de Virginia Woolf (1990), a qual propõe uma reflexão sobre a relação entre autonomia material, espaço privado e criação intelectual feminina. Ao afirmar que uma mulher precisa de um espaço próprio e de condições materiais mínimas para que seu pensamento possa fluir livremente, a autora não se refere apenas a um espaço físico, mas à possibilidade de existência intelectual e simbólica sem interrupções constantes, sem a fragmentação imposta pelas exigências do cotidiano doméstico.

A casa, quando passa a ser habitada como lugar de práticas de escuta interior e criação, transforma-se em um “teto” que abriga não só o corpo, mas também o pensamento, a imaginação e a palavra. “Por bem ou por mal, espero que vocês se apoderem de dinheiro bastante para as viagens e o lazer, para contemplar o futuro ou o passado do mundo, para sonhar com livros e vaguear pelas esquinas e mergulhar a linha do pensamento fundo na corrente” (Woolf, 1990, p. 132-3).

Nesse sentido, ter a possibilidade e a garantia de um lugar próprio para falar sozinha, escrever e habitar o tempo comigo mesma permitiu a produção de um espaço de elaboração subjetiva e criação de sentido íntimo, afirmando a minha própria voz por meio de práticas de

escrita, fala e escuta de si que ocupam esse teto: um lugar onde o pensamento feminino pode existir com liberdade.

Esse espaço só foi possível porque outras mulheres vieram antes de mim. Talvez eu seja a primeira mulher da família a morar sozinha, ou melhor, a ter tido a escolha de morar sozinha, e ter um teto todo meu, que não se organiza em função de outrem. Mas essa possibilidade não nasce do isolamento: ela é herança. Herança de corpos que resistiram, abrindo caminhos para que hoje eu pudesse ter autonomia e alcançasse o que não puderam realizar em suas próprias vidas, devido restrições materiais, simbólicas e/ou sociais que marcaram suas trajetórias. O que atualmente se apresenta como uma escolha individual é, na verdade, uma travessia construída pelas existências ancestrais.

Assim, a minha casa começou a se inundar de conversas entre meus “EUS”. Vozes que se cruzam, produzem sentido e criam reflexões, as quais transbordam em escritas, não apenas como exercício criativo ou intelectual, mas como gesto político e existencial de afirmação da minha própria presença no mundo. Este é, portanto, um percurso feito de diálogos internos, fissuras e reinvenções. Um caminho onde falar sozinha deixa de ser um hábito excêntrico e passa a ser uma prática de escuta, elaboração subjetiva e presença de si.

2.1. À pequena (grande) Leylla: uma escrita para si

*Era uma vez uma menina
Do tamanho de um botão
Sonhava em ser bailarina
E quem disse que não?*

*Nos pés, a leveza
No corpo, a criação
Na alma a certeza
Do que move o coração*

*Sua dança, sua guia
Ancestrais como inspiração
Flui o corpo em poesia
No compasso da canção*

*Gira, gira bailarina
Move o corpo, sem parar
Segue o sonho, minha menina
E não para de dançar!*

(Poema autoral)

Lembras daquela brincadeira que fazias sozinha, quando criança, na casa da tua Avó? Sentavas na cadeira e balançavas as pernas, curiosa para descobrir até onde teus pés alcançavam o chão. Hoje, eu me sento ao teu lado para te mostrar o quanto eles foram longe. O que superaram... Indo muito além do que imaginavas.

Eu sei que tiveste uma infância com sonhos, apesar das adversidades. Sempre brincaste, boa parte do tempo sozinha, não por escolha, mas pelas circunstâncias, já que não tens irmãos. Ainda assim, inventavas mundos, histórias e diálogos. E em outros espaços, como a escola ou em reuniões de família, aproveitavas a oportunidade de outras companhias.

Demonstravas ser afetuosa, comunicativa e um tanto ingênua, considerada boba por muitos, pelo fato de sempre olhar as coisas boas no mundo, acreditando que havia sempre algo positivo nas coisas. Embora essa imagem de “menina boba” existisse na visão de muitos, te considero uma garotinha sensível, que observava o mundo de forma alegre, muito curiosa e, até mesmo, questionadora sobre o universo, as relações e a existência enquanto ser.

Nascestes **MENINA** em uma família atravessada por uma estrutura patriarcal. Teu pai, provedor da casa, carregava consigo um machismo autoritário e conservador, e que não acolhia o teu desejo de ser artista. Tua Mãe, por outro lado, dedicou-se ao cuidado do lar e da família, renunciando os próprios desejos em prol da manutenção do núcleo familiar, tornando-se teu principal alicerce – aquela que, mesmo exausta da rotina, te apoiava nas atividades do dia a dia e seguiu sendo teu suporte nas tuas escolhas de vida, inclusive no teu sonho de ser bailarina.

Desde cedo, te ensinaram os “modos de menina”: como sentar, como falar, como se vestir e se comportar “socialmente como mulher”. Não podias gargalhar, não podia sentar com as “pernas abertas”, não podia ser chorona ao ponto de ser julgada como frágil, mas também não podia ser “respondona” e demonstrar atrevimento, ao ponto de ser vista como mal-educada e grosseira.

Aprendeste desde cedo que o corpo feminino é um território vigiado, constantemente regulado por normas que moldam gestos, emoções e desejos; dentro de um sistema que controla e “ensina” mulheres a caber em espaços estreitos, a medir movimentos e a silenciar excessos. O patriarcado cria uma imagem de mulher dócil e submissa, destinada a servir aos interesses da

ordem social vigente, feita para não transbordar, não confrontar e não ocupar lugares de poder, muito menos de tomar decisões e ter visibilidade.

Esses “ensinamentos” foram reforçados no ambiente escolar, lugar que também reproduz e legitima violências, inclusive de gênero. Um dos episódios que ainda se faz presente na tua lembrança foi com o garoto que levantou tua saia na hora do recreio na frente da escola inteira. Na época, cursavas a 2ª série do fundamental e devias ter uns oito anos de idade. Sempre quando sofrias alguma agressão na escola, tu choravas. Não de tristeza, mas de revolta. Não de medo, mas de dor. Uma dor que surge por estar à mercê da impunidade, do constrangimento, da ausência de proteção. Dor essa que toda mulher acaba sofrendo como resultado de uma cultura machista, misógina e patriarcal, que toma o corpo feminino como objeto a ser invadido, exposto, desrespeitado e violentado.

Mas, desta vez, não choraste. Transformaste a revolta em reação: pegaste um prato quente de sopa de feijão – lanche servido na escola nesse dia – e o lançaste contra ele. Não conseguias sequer sentir a fervura do pequeno pedaço de carne na tua mão, concentrada apenas no ardor que imaginavas estar queimando o rosto dele naquele momento.

Quando voltaste em si, percebeste que tua mão estava marcada pelo calor da resposta que teu corpo encontrou para aquela situação. Correste para o banheiro. A água aliviava não só a dor da queimadura que a comida tinha deixado na tua mão, mas lavava todos os sentimentos acumulados dentro de ti. Tiveste vontade de chorar nesse momento, mas de alívio. Porém, não deu tempo. Quando saíste do banheiro, várias pessoas apontavam os dedos para ti, dizendo que tinhas “fugido” após agredir o colega para não assumir o próprio erro.

“Que erro?”, pensaste. “Eu agredi? Mas e a agressão que sofri?”, questionavam as vozes da tua cabeça.

Então, te levaram à diretoria para pedir desculpa para ele, o Patrick. Mas resististe. Naquele momento, tu sabias que não estavas errada, apesar de ter reagido com violência. Mas duas mulheres em posição de poder, a coordenadora e a diretora da escola, te obrigaram a assumir o erro da situação, sendo apenas tu a culpada. Pediste desculpas, mesmo contrariada, mesmo sendo a vítima. Ele sorriu de canto de boca. E hoje, eu venho te abraçar por isso!

Te acolho também nas tuas feridas silenciadas e marcas deixadas por experiências violentas a longo tempo, pois essa não foi a única violência que atravessou tua trajetória. Muitas outras vieram – no corpo, na palavra, nas situações do cotidiano. Algumas começaram em casa. Um lar atravessado pelo alcoolismo paterno, onde não havia espaço para o afeto respirar, nem tempo para que o sangue circulasse sem que as veias estivessem entorpecidas.

Ademais, não contavas com o apoio dele em relação tua escolha pela dança. Nunca te assistiu. Dizia que era perda de tempo, que atrapalhava teus estudos. Queria que no futuro fosses médica ou advogada. E que só poderia sair de casa quando se casasse. Foram anos de confronto. Ele te chamou de rebelde. E talvez fosses mesmo. Uma subversão por existir fora do que esperavam de ti.

Além do lar e da escola, outros espaços que atravessaste também se revelaram territórios de violência. Ainda na infância, durante tua formação em dança, houve um episódio em que teu lugar foi deslegitimado, como se teu corpo não pudesse pertencer ali. Anos depois, nos ambientes acadêmicos e de trabalho, vivenciaste experiências marcantes para tua trajetória, algumas de aprendizado e crescimento, outras atravessadas por assédios e violências simbólicas. E, principalmente, violências de gênero. Por vezes de forma sutil, outras de maneira explícita, que insistiam em te desestabilizar, testar teus limites e tua resistência.

Mas, ainda assim, a dança te salvou. Foi nela que encontraste abrigo. Às vezes, era o único lugar onde querias morar para sempre. Através da arte, dos teus estudos e da experiência sensível do corpo com processos de afetação, tomaste consciência não só sobre o mundo, mas de ti mesma.

Foi com as sapatilhas nos pés e a dança na tua alma, que teu corpo ganhou movimento no mundo. Expandindo teu conhecimento de dança e trilhando teus caminhos nos estudos, construístes o entendimento do teu lugar como mulher – e assim conseguiste chegar aonde estás hoje. E eu sinto muito orgulho de ti!

Em tempos contemporâneos, mulheres ainda são ensinadas para o casamento, sofrem com o controle de seus corpos e com as limitações impostas à sua liberdade, mas decidiste romper com padrões. Resolveste estudar e sair da casa dos teus pais para ter tua morada com privacidade, tua independência financeira e autonomia de vida, seguindo teus próprios caminhos e construindo teus próprios projetos.

Para isso, começaste a trabalhar muito cedo. Antes da maioridade, já era monitora de dança em uma escola onde fazias aula como bolsista. Quando entraste na faculdade, passaste por estágios em diversos lugares, aprendendo na prática e ampliando tua experiência profissional. Trabalhaste na área jornalística, com arte e cultura; também atuaste na Educação Física em espaços escolares e não-escolares; e, até hoje, trabalhas com a dança, seja como professora, seja como artista ou como pesquisadora. E futuramente, almejas alcançar outros lugares, onde possas expandir tua arte, tua pesquisa e contribuir para a formação de novas gerações de mulheres e artistas.

O tempo e todas as tuas experiências de vida, somada a tua maturidade, foram importantes para compreender o valor de cada passo que tomaste e o poder de construir tua própria trajetória. Sem esquecer, é claro, das tuas origens, das tuas raízes, de quem te guiou e de onde és parte, e também com quem te conectas para manter tua existência.

Junto a isso, compreendeste que o lugar da tua Mãe foi atravessado por uma cobrança social em torno da maternidade que exigia perfeição e, ao mesmo tempo, a culpava caso algo saísse fora dos padrões. Além disso, entendeu que a violência transgeracional sofrida por ela, também era herança, mesmo sem intenção, refletida em ti. E que ela, talvez, nem tivesse consciência de tudo isso e foi subjugada ao sistema patriarcal, que oprime, molda e silencia gerações.

Compreendeste também que teu pai enfrentava uma doença, que precisava ser tratada com cuidado, responsabilidade e, acima de tudo, com o entendimento de que era algo que ele mesmo precisaria enfrentar. Percebeste, ainda, que o apoio da família era fundamental. Quando ele adoeceu e tomou consciência da necessidade de tratamento e que precisava parar, começaste a entender alguns movimentos que talvez tenham levado ele a esse caminho. Talvez fosse uma forma de fuga – uma tentativa de escapar de uma vida amarga ou um abandono dos próprios planos. Talvez fosse uma desistência de si mesmo, como uma “morte em vida”. Ou talvez ele não tivesse, de fato, um projeto de futuro para si mesmo. Ou se teve, não se realizou e, por isso, pode ter se frustrado.

E mais do que isso: fizeste com que tua Mãe voltasse a estudar; com que teu pai te respeitasse enquanto mulher e artista; e com que ambos aprendessem sobre o teu lugar de existência, respeitando tuas escolhas e decisões de vida. Inclusive a escolha de morar sozinha, sem ter um casamento para legitimar teu lugar no mundo e valor enquanto mulher.

Os estudos e a dança te transformaram. Transformaram tuas dores em força, resistência e coragem, sem perder a tua sensibilidade, que parece ser uma herança entre mulheres da tua família. Assim como, a experiência de vivida por tuas ancestrais. Tudo isso foi importante para a constituição do que és hoje, bem como para a tua capacidade de autoconhecimento, de compreensão do teu lugar enquanto mulher-artista e construção da tua própria história.

Hoje, tu és a mulher que aquela garotinha, a mesma que balançava as pernas na cadeira da Vovó, sonhava ser. E que ainda pretende alcançar muitas outras coisas.

Tu te tornaste imensa. E continua em movimento. E ganhando o mundo!

E sigo aqui, sempre contigo, te abraçando pelas memórias e celebrando cada passo que alcançaste. Então... **VOA!**

“Sai desse canto, pranto, desse choro
 Solta as amarras, segue a vida, vai voar
 Toma tua força, tua garra, tua calma
 E canta forte a canção da tua alma

Sai dessa teia que te enredaram
 A roda gira, deixa ela girar
 Canta, dança, corra, mova
 Ao som de Bach ou Lia de Itamaracá

Mulher de asas na alma voa
 Mulher de alma nas asas voa
 Mulher de asas na alma voa
 Mulher de alma nas asas voa (2x)

A tua alma sabe
 Ela é mais velha que o tempo
 Ela é mais jovem que antes
 Ela possui suas raízes

Fique onde quer ficar
 Voe se quiser voar
 Pouse se quiser pousar
 Mariposa transforma

Mulher de asas na alma voa
 Mulher de alma nas asas voa
 Mulher de asas na alma voa
 Mulher de alma nas asas voa (2x)

O som das tuas raízes
 De cores profundas
 Te cuidam de qualquer galho cortado
 Reinvenção”

VÍDEO DA MÚSICA
 ASAS N'ALMA



Música: Asas N'alma
Intérpretes: Tukum e Flaira Ferro

Com amor,

Tua versão adulta, que te cuida, te protege e te agradece.

2.2. EUSquizofrenia: monólogos de si

“Vozes da minha cabeça”. É uma expressão muito utilizada hoje em dia, em tom de humor, ironia ou, até mesmo, como metáfora de conflitos internos. Geralmente serve para nomear pensamentos insistentes, tensões internas ou diálogos silenciosos que travamos com nós mesmas. Como se essas vozes fossem algo a ser contido, silenciado ou ignorado. Mas e se, em vez disso, fossem escutadas? E se essas vozes não fossem ruído, mas linguagem? Não desordem, mas tentativa de organização do próprio mundo?

Falar sozinha não representa, para mim, sinal de desajuste. Sempre foi uma forma de pensamento em voz alta, um ensaio contínuo de existência. As vozes que habitam minha cabeça não se sobrepõem de maneira caótica; elas se alternam, dialogam, se comunicam. São vozes que questionam, que alertam, que acolhem, que provocam. São vozes que me colocam diante de mim mesma.

É nesse diálogo interno que me percebo múltipla. Não como ser fragmentado, mas um corpo atravessado por experiências, memórias, expectativas e desejos. Um corpo que aprendeu a falar consigo mesma para elaborar, para experienciar, para continuar. Talvez por isso eu tenha desenvolvido essa “EUSquizofrenia”: uma convivência consciente com meus muitos EUS, que se manifestam em escutas, falas e pensamentos.

Início a(s) conversa(s) com o som da minha própria voz ecoando pela casa. Ela surge no meio do cotidiano: falo enquanto cumpro minhas tarefas diárias, ou quando organizo o espaço para que os pensamentos fluam. Falo para mim mesma. Falo para ninguém – ou talvez para alguém que sempre esteve me acompanhando. Falo para o invisível.

Nesse falar sozinha, me coloco diante de mim. Um encontro que não exige respostas imediatas, mas escuta. Uma escuta de si. Escuto o que escapa, o que lateja, o que transborda. Ao estabelecer um diálogo comigo mesma, é possível criar espaços de reflexão e problematizar experiências que atravessam meu corpo e minha existência.

Por vezes, as vozes se organizam em torno de questões que não surgem de forma abstrata, mas encarnadas na experiência cotidiana. E, sem perceber, me vejo diante do espelho, me perguntando: **“o que é ser mulher?”**

– Andar, falar e se comportar de forma delicada; ser educada e falar baixo; ser discreta e contida; não pode rir alto; deve ter autocontrole; precisa cruzar as pernas ao sentar; precisa ter modos adequados; deve cuidar da aparência; ser feminina e vaidosa, mas não de forma excessiva; saber se portar em público; ser gentil e compreensiva; evitar confrontos;

agradar aos outros; não ocupar espaço demais... Como dizia minha Avó, e reproduzido pela minha Mãe: “É assim, desde que o mundo é mundo”.

– Mas, por quê?

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, assim define Simone de Beauvoir (1967, p. 9). Ao afirmar isso, a filósofa evidencia que a condição feminina não é um dado natural, mas uma construção histórica, social e cultural, produzida e sustentada pelo sistema patriarcal.

Para a autora, o feminino não se ancora na biologia, mas em um processo contínuo de aprendizagem e reprodução de papéis sociais, bem como a normatização de condutas, no qual os corpos são moldados por expectativas sociais que delimitam comportamentos e modos de existir. No caso das mulheres, esse processo ocorre de forma intensa, atravessado por mecanismos de controle, disciplinamento e vigilância sobre os corpos e suas subjetividades.

O discurso pioneiro mobilizado para designar os papéis de gênero tem origem na matriz filosófica grega. Somou-se a esse discurso, posteriormente, o religioso, fundamentado no mito da criação e na narrativa da expulsão de Adão e Eva do paraíso. A simbologia presente nas escrituras cristãs, especificamente no Velho Testamento da Bíblia Sagrada, foi – e em muitos contextos ainda é – utilizada para legitimar papéis e hierarquias de gênero, bem como para produzir representações do feminino. A figura da Eva pecadora e a da Virgem Maria pudica constituem uma dualidade simbólica que acompanha, historicamente, a construção do corpo e da experiência das mulheres.

Os discursos fundadores dessas narrativas foram, em sua maioria, formulados por homens, que, a partir de relações de poder, definiram e representaram o gênero feminino. Tais discursos, sejam eruditos ou populares, reiteram-se ao longo do tempo e fincam suas raízes em uma episteme comum. A própria historiografia contribuiu para a manutenção dessa compreensão de mundo e das relações sociais que dela derivam.

Existem exemplos de mitos gregos que reforçam esse contexto de construção simbólica e hierarquizada dos papéis de gênero, nos quais o feminino é frequentemente associado à culpa, à sedução, à fragilidade ou ao desvio, enquanto o masculino se vincula à razão, à ordem e ao poder.

Um deles é o mito de Pandora. Criada pelos deuses como punição aos homens, Pandora é apresentada como portadora dos males do mundo, responsável por liberar o sofrimento humano ao abrir a caixa que lhe fora confiada. Tal narrativa associa a figura feminina à curiosidade excessiva, à imprudência e à origem do mal, reforçando uma lógica de culpabilização do feminino que atravessa séculos de representações culturais (Bellingham, 2002).

Outro mito recorrente é o de Medusa, cuja história evidencia a violência simbólica e material imposta aos corpos femininos. Originalmente descrita como uma mulher bela, Medusa é punida após ser violentada por Poseidon dentro do templo de Atena. Em vez de o agressor ser responsabilizado, é Medusa quem sofre a punição, transformada em um monstro cujo olhar petrifica aqueles que cruzam seu olhar. Como aponta Cixous (2022), a figura de Medusa encarna o medo masculino diante da potência feminina, sendo convertida em monstrosidade para justificar seu silenciamento e sua exclusão. O mito revela, assim, uma inversão moral que naturaliza a violência contra as mulheres e legitima sua punição.

Ao interpretar o mito de Medusa é possível perceber o lugar social que a mulher ocupava na Antiguidade e ainda perdura no período contemporâneo, destacando desde o modo de se comportar até as violências de gênero sofridas.

Há também as figuras simbólicas das religiões cristãs, como Eva, que foi historicamente responsabilizada pela queda da humanidade, por meio da maçã que comeu e ofereceu a Adão, sendo associada à origem do pecado, da desobediência e da fragilidade moral, despertando, ao longo dos séculos, uma narrativa que vincula o feminino à culpa, à tentação e à necessidade de controle. Essa leitura moralizante do mito bíblico foi amplamente utilizada para justificar a submissão das mulheres e para legitimar a vigilância sobre seus corpos, desejos e comportamentos, reforçando a ideia de que a mulher seria naturalmente inclinada ao erro e, portanto, necessitada de tutela masculina.

Outra história é a de Lilith que, segundo a tradição judaica, foi a primeira mulher de Adão, antes de Eva. De acordo com Monteiro (2020), Lilith representa a primeira figura feminista da História da Criação do Universo, mas que sofreu consequências por sua insubmissão.

Lilith quis ser igual ao homem: indignava-a, por exemplo, que fosse forçada a ficar por baixo de Adão ao fazer amor, pois essa posição lhe parecia humilhante, e reivindicava os mesmos direitos do macho. Adão, valendo-se de sua maior força física, quis obrigá-la a obedecer, e então Lilith o abandonou. Foi a primeira feminista da Criação, mas suas modestas reivindicações eram, é claro, inadmissíveis para o deus patriarcal da época, que transformou Lilith numa diaba matadora de crianças e a condenou a sofrer a morte de cem de seus filhos a cada dia, castigo horrendo que simboliza com perfeição o poder do macho sobre a fêmea (Monteiro, 2020, p27).

Como aponta a autora, a demonização de Lilith revela o temor histórico diante da mulher que reivindica autonomia, desejo e igualdade, tornando-se um exemplo emblemático de como mulheres insubmissas foram convertidas em figuras monstruosas para justificar sua exclusão e punição. Assim, Eva representa a mulher culpada e desobediente, enquanto Lilith encarna a

mulher rebelde, cuja independência é narrativamente castigada, evidenciando como os mitos religiosos também operam como dispositivos simbólicos centrais na construção e manutenção do patriarcado ao longo da história.

Para Beauvoir (1970) elementos basilares da história, como as ciências, a filosofia, as religiões, a política, a economia e a literatura, determinaram a construção social da mulher, assim como por meio de explicações envoltas em mitos que se consolidaram historicamente como fatos.

Na vida cotidiana, a construção desses mitos afeta os costumes e as condutas individuais de homens e mulheres em sociedade, já que determinam a imagem da mulher de forma estereotipada. Como consequência, há um número múltiplo de mitos incompatíveis e com ideias variadas sobre o feminino e a feminilidade, que pretendem encerrar a mulher nas suas verdades. O que todos esses mitos guardam em comum é a definição da mulher não a partir dela mesma, mas tomando a si próprios – os narradores – como ponto de partida, transformando-os em sujeitos absolutos nas narrativas e colocando a mulher, como consequência, no lugar de “Outro”:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial (Beauvoir, 1970, p. 23).

Dessa forma, as narrativas universais e seus sentidos se transformaram na hegemônica concepção natural não só do mundo, mas também dos sujeitos, incluindo a mulher: “A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (Beauvoir, 1970, p. 183). Assim, por séculos, a visão de alguns dos arquétipos femininos mais importantes da civilização foi encorajada por autores e vozes masculinas.

Os mitos têm função fundamental na criação de arquétipos e modelos de como agir e do que esperar, determinando o lugar da mulher e do homem na sociedade. Conforme Jung (2000), os arquétipos são definidos pelo inconsciente coletivo como um conjunto de pensamentos baseados em cargas emocionais que são herdadas universalmente e, segundo as quais, as “imagens arquetípicas são a priori tão significativas que o homem nunca pergunta o que, a rigor, poderiam significar” (Jung, 2000, p. 19).

Os arquétipos são características próprias que compõem cada modelo e são de extrema importância ao pensamento humano, sendo estabelecidos em todas as culturas e civilizações existentes ou anteriores.

Os arquétipos não são apenas impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas, mas também se comportam empiricamente como forças ou tendências à repetição das mesmas experiências. Cada vez que um arquétipo aparece em sonho, na fantasia ou na vida, ele traz consigo uma ‘influência’ específica ou uma força que lhe confere um efeito luminoso e fascinante ou impele à ação (Jung, 1942, p. 109).

A citação evidencia que os arquétipos não operam apenas como imagens simbólicas herdadas, mas como forças ativas que influenciam percepções. A partir desse contexto, é possível compreender por que determinados modelos femininos se repetem historicamente e por que exercem tamanha força sobre o imaginário coletivo.

Nesse sentido, o arquétipo constitui-se, essencialmente, como um conteúdo do inconsciente que se transforma à medida que é trazido à consciência e percebido pelo sujeito, assumindo diferentes matizes conforme a experiência e a consciência individual em que se manifesta. Não se trata de uma imagem fixa ou determinada, mas de uma tendência à formação de imagens de caráter típico, isto é, de um modelo mental que se torna visível (Jung, 2000).

Desse modo, o mito de Medusa sobreviveu ao longo da história da humanidade e continua a ser reproduzido, geração após geração, por meio dos elementos de opressão às mulheres presentes no mito. A visão machista e a misoginia também presentes no mito, permanecem contemporâneo.

Os mitos, os contos de fadas e narrativas afins estruturam-se, de modo recorrente, a partir da supremacia e a soberania masculinas, em detrimento da autonomia das mulheres, que são reiteradamente representadas como frágeis, passivas e dependentes de proteção ou salvação; ocupando o lugar de figuras vulneráveis, emocionalmente instáveis ou moralmente falíveis. Assim, são posicionadas em uma condição de inferioridade e subordinação, frequentemente associadas à tentação, ao erro ou à necessidade de tutela masculina, o que contribui para a naturalização de hierarquias de gênero e para a legitimação simbólica do controle sobre seus corpos e subjetividades.

Para aprofundar a compreensão dessas construções simbólicas e normativas, é fundamental recorrer ao conceito de gênero enquanto categoria analítica, conforme proposto por Scott (1995). Para a autora, gênero não se refere apenas às diferenças entre homens e mulheres, mas constitui um elemento fundamental na organização das relações de poder.

Na sua utilização mais recente, o termo “gênero” parece ter feito sua aparição inicial entre as feministas americanas, que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O termo “gênero” enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade. Aquelas que estavam preocupadas pelo fato de que a produção de estudos sobre mulheres se centrava nas mulheres de maneira demasiado estreita e separada utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico (Scott, 1995, p.72).

Ao tratar o gênero como uma categoria relacional e histórica, a autora evidencia que é construído e sustentado socialmente por meio de símbolos, normas, instituições e identidades subjetivas. Por isso, defende que todas as instituições são generificadas, sendo relacional porque o feminino só existe por conta do masculino. Além disso, destaca que o gênero se constitui por meio de um processo de formação permanente, envolvendo esferas de dimensão simbólica (símbolos, representações de gêneros), dimensão normativa (relativa a doutrinas políticas, religiosas), dimensão organizacional (sistemas econômicos, de classe), dimensão subjetiva (processo de formação individual/cultural).

Nessa perspectiva, os mitos, as narrativas religiosas e os discursos analisados ao longo do texto integram esse sistema simbólico que produz significados sobre o feminino e o masculino. Dessa forma, o gênero funciona como uma linguagem que organiza o mundo social, atribuindo lugares, expectativas e valores distintos aos corpos, ao mesmo tempo em que naturaliza essas distinções ao apresentá-las como evidentes ou universais.

Butler (2025) radicaliza a discussão ao questionar a própria distinção entre sexo e gênero e a estabilidade da categoria “mulher”. O ponto central está no que ela define como performatividade, em que o gênero não é uma essência interna ou uma categoria estável, mas um ato repetido, uma “estilização repetida do corpo” que se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância natural.

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um locus de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. [...] Significativamente, se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença (Butler, 2025, p. 242-3).

A performatividade de gênero revela como os sujeitos são produzidos dentro de regimes normativos que delimitam o que é inteligível como feminino ou masculino. Como

argumenta a autora, a coerência do gênero é mantida pela repetição reiterada de atos, gestos, discursos e práticas que, ao longo do tempo, produzem a aparência de uma identidade. As mulheres aprendem, desde cedo, a repetir determinados comportamentos que as tornam reconhecíveis como “mulheres adequadas”, sob pena de sanções simbólicas ou sociais quando falham ou desviam dessas normas.

Assim, as mulheres são ensinadas, ao longo do tempo, a como se comportar de acordo com padrões e normas de conduta, ajustando seus corpos às expectativas sociais que lhes são impostas. Essas narrativas funcionam como dispositivos pedagógicos e simbólicos que orientam a formação das subjetividades femininas, reforçando a internalização da obediência, da docilidade e da dependência como virtudes desejáveis, ao mesmo tempo em que desencorajam a autonomia, a assertividade e o emponderamento feminino.

Então, outra voz emerge, como consequência: **“onde é o lugar da mulher?”**

– *No espaço privado, na domesticidade, no cuidado e na submissão. A mulher é destinada ao casamento e a dedicação à família. Deve ser mãe, pois maternar é uma condição natural da mulher. É aceitar o destino que lhe é imposto socialmente.*

– *Como essa estrutura se constrói e se perpetua ao longo da história?*

A compreensão do que é ser mulher perpassa construções históricas, sociais e culturais que definem papéis, normas e expectativas atribuídas ao feminino, frequentemente apresentadas como naturais e universais.

A estrutura que define o “lugar da mulher” como restrito ao espaço privado, à domesticidade, ao cuidado e à submissão se constrói historicamente por meio de processos sociais, simbólicos e políticos que articulam poder, gênero e cultura, na qual o patriarcado se estabeleceu como sistema dominante.

O patriarcado é uma criação histórica formada por homens e mulheres em um processo que levou quase 2.500 até ser concluído. A princípio, o patriarcado apareceu como Estado arcaico. A unidade básica de sua organização foi a família patriarcal, que expressava e criava de modo incessante suas regras e valores [...] Os papéis e o comportamento considerados apropriados aos sexos eram expressos em valores, costumes, leis e papéis sociais. Também, e de forma mais significativa, eram manifestados em metáforas primordiais, as quais se tornaram parte da construção social e do sistema explicativo (Lerner, 2019, p. 261).

Conforme aponta a autora, o patriarcado não surge de forma súbita ou natural, mas é resultado de um longo processo histórico, que se consolidou a partir da institucionalização da família patriarcal como unidade básica de organização social. Essa estrutura familiar não apenas reproduzia as relações de dominação masculina, mas também funcionava como espaço

privilegiado de transmissão de valores, normas e comportamentos considerados adequados a cada sexo.

Nesse processo, os papéis de gênero foram inscritos em leis, costumes e práticas cotidianas, reforçando a ideia de que determinadas funções seriam intrinsecamente masculinas ou femininas. A perpetuação dessa estrutura ao longo da história contou com o suporte de sistemas simbólicos que naturalizaram a submissão feminina.

Com a ascensão do capitalismo, a subordinação feminina foi reconfigurada por uma nova divisão sexual do trabalho, que aprofundou a separação entre as esferas pública e privada. O trabalho produtivo, associado à geração de valor econômico e ao espaço público, passou a ser identificado como masculino, enquanto o trabalho reprodutivo e doméstico – fundamental para a manutenção da força de trabalho – foi relegado às mulheres e desvalorizado socialmente.

Essas mudanças históricas – que tiveram um auge no século XIX com a criação da figura da dona de casa em tempo integral – redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens. A divisão sexual do trabalho que emergiu daí não apenas sujeitou as mulheres ao trabalho reprodutivo, mas também aumentou sua dependência, permitindo que o Estado e os empregadores usassem o salário masculino como instrumento para comandar o trabalho das mulheres (Federici, 2023, p. 153).

Desse modo, a maternidade consolidou-se como elemento central da identidade feminina, sendo apresentada como vocação natural e destino inevitável. Discursos médicos, científicos e morais passaram a legitimar a ideia de que o corpo feminino estaria biologicamente destinado à reprodução, reforçando o controle sobre a sexualidade das mulheres e limitando sua autonomia. Assim, o espaço doméstico foi idealizado como lugar de proteção e realização feminina, ao mesmo tempo em que se tornou um espaço de confinamento e invisibilização das mulheres, servindo de base para a manutenção da ordem patriarcal.

Além disso, instituições como a Igreja, o Estado e a escola desempenharam papel fundamental na reprodução dessa estrutura, ao normatizar comportamentos, regular corpos e estabelecer modelos de feminilidade aceitáveis. A educação das mulheres foi historicamente orientada para o preparo ao casamento e à maternidade, restringindo o acesso ao conhecimento e à participação política.

Esse processo, iniciado ainda na formação das sociedades, expandiu-se pela Europa, e com a colonização, foi disseminado para diferentes lugares e contextos sociais, inclusive para o Brasil, onde assumiu contornos próprios, porém manteve o mesmo núcleo normativo de controle sobre os corpos e destinos femininos.

No contexto brasileiro, especialmente ao longo do século XX, tais valores foram amplamente difundidos e reforçados por discursos médicos, educacionais e morais, consolidando uma ideologia que associava a realização feminina exclusivamente à vida doméstica. Como aponta Bassanezi (1997), durante os chamados “Anos Dourados”, esse modelo atingiu grande força simbólica:

Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação. A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse seus caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. E o casamento, porta de entrada para a realização feminina, era tido como “o objetivo” de vida de todas as jovens solteiras (Bassanezi, 1997, p. 508).

A citação evidencia como a maternidade, o casamento e a dedicação ao lar surgem, não como escolhas possíveis às mulheres, mas como obrigações morais, enquanto qualquer transgressão desse percurso era interpretada como anormalidade, desvio de conduta ou ameaça à ordem social. Essa concepção reafirma a divisão sexual do trabalho discutida anteriormente, ao associar o homem à livre iniciativa, ao trabalho produtivo e à esfera pública, enquanto a mulher é vinculada à passividade, ao cuidado e ao espaço privado.

Desde a infância, meninas eram educadas para internalizar essas normas, aprendendo que as “prenda domésticas” e a preparação para o casamento constituíam requisitos fundamentais para sua valorização social. Dessa forma, a desigualdade de gênero passou a ser transmitida como parte da ordem social, instaurada pelo patriarcado e continuamente atualizada em diferentes contextos históricos.

É importante ressaltar que essa naturalização da subordinação feminina não surge de forma isolada no século XX, mas está enraizada em processos históricos muito mais longos, que articulam o controle da sexualidade, da reprodução e dos saberes das mulheres. Nesse sentido, para compreender a profundidade e a persistência dessas estruturas, é necessário retomar momentos históricos fundamentais que consolidaram o controle patriarcal sobre os corpos femininos.

Nesse processo histórico, a Caça às Bruxas desempenhou um papel central na consolidação do controle sobre os corpos e saberes femininos. Conforme analisa Federici (2023), a perseguição e execução de milhares de mulheres entre os séculos XV e XVII não foi

um episódio isolado de fanatismo religioso, mas parte de um projeto político e econômico ligado à transição para o capitalismo, aliado ao patriarcado e poderes da igreja e Estado.

As mulheres acusadas de bruxaria eram, em grande parte, curandeiras, parteiras, viúvas, solteiras, camponesas ou aquelas que viviam fora do controle masculino, detentoras de saberes sobre a natureza, o corpo, a sexualidade e a reprodução. A Caça às Bruxas operou, assim, como um mecanismo de disciplinamento social, destruindo formas alternativas de conhecimento e autonomia feminina, ao mesmo tempo em que instaurava o controle e a submissão às mulheres. Nesse viés, a autora aponta que:

O resultado destas políticas, que duraram duzentos anos (as mulheres continuavam sendo executadas na Europa por infanticídio no final do século XVIII), foi a escravização das mulheres a procriação. Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora seus úteros se transformaram em território político, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista (Federici, 2023, 186).

Esse trecho evidencia que a Caça às Bruxas não apenas eliminou fisicamente milhares de mulheres, mas instituiu uma transformação profunda e duradoura na relação entre mulheres, corpo e poder. Ao afirmar que os úteros femininos se tornaram “território político”, a autora explicita como a reprodução passou a ser objeto de controle, deixando de ser uma esfera de relativa autonomia feminina para se tornar um recurso estratégico a serviço da acumulação capitalista. A expropriação dos saberes reprodutivos – como o uso de métodos contraceptivos e o domínio do parto – representou a perda do controle das mulheres sobre seus próprios corpos, submetendo a maternidade a uma lógica econômica e disciplinar.

A repressão contra as mulheres alcançou níveis alarmantes, chegando a configurar a Caça às Bruxas como um projeto sistemático de eliminação e controle dos corpos femininos, se materializando de forma brutal como uma política de terror destinada a disciplinar mulheres, silenciar seus saberes e reafirmar hierarquias de gênero.

Houve milhares de execuções na Alemanha, na Itália, na Inglaterra e na França; 85% dos réus queimados vivos por bruxaria eram mulheres de todas as idades, inclusive meninas. Em alguns povoados alemães havia seiscentas execuções anuais. Em Toulouse, quatrocentas mulheres foram levadas à fogueira num único dia. Alguns autores falam em milhões de mortes. Elas eram condenadas e queimadas com acusações por vezes delirantes (ter relações com o diabo, beber sangue de crianças), mas também pelos pecados de ministrar contraceptivos a outras mulheres, fazer abortos ou dar remédios contra a dor do parto. Ou seja, por demonstrarem controle sobre sua vida, conhecimentos médicos que lhes eram vetados (as mulheres não podiam estudar) e certa independência (Monteiro, 2020, p.28).

É possível notar que foi um verdadeiro feminicídio histórico registrado já cometido contra mulheres em um período em que a autonomia feminina passou a ser tratada como ameaça à ordem social vigente.

– *E hoje, essa história não parece se repetir?*

– *Tenho para mim que a “Caça às Bruxas” não terminou, mas se estendeu até os dias atuais, assumindo novas formas de violência e controle, perceptíveis nos dados alarmantes de violências domésticas e feminicídios, que acompanho diariamente nos noticiários. O fogo da fogueira foi substituído por outros instrumentos de punição, porém tão brutais e cruéis quanto, sustentados pela lógica do sistema patriarcal, como forma de controle, silenciamento e disciplinamento dos corpos das mulheres, respondendo com violência a qualquer tentativa de autonomia, desobediência ou ruptura das normas de gênero impostas. Esse contexto representa o que considero como um genocídio de gênero, pois, hoje, assim como na Idade Média, as mulheres sofrem violências e são mortas apenas por serem mulheres.*

Ao criminalizar o saber feminino e associar a mulher independente ao perigo, ao desvio e ao mal, a Caça às Bruxas contribuiu para reforçar a ideia de que o lugar legítimo da mulher seria o lar, o casamento e a maternidade. Esse processo histórico foi fundamental para a expropriação do controle das mulheres sobre seus corpos e sua capacidade reprodutiva, consolidando o poder do Estado, da Igreja e da medicina masculina sobre a reprodução e a sexualidade das mulheres.

Nesse sentido, a escravização das mulheres à procriação consolidou a maternidade como obrigação social e dever moral, apagando sua dimensão de escolha. O controle da fertilidade feminina tornou-se um dos pilares da nova ordem social, reforçando a divisão sexual do trabalho e a dependência das mulheres em relação aos homens e às instituições. Assim, a Caça às Bruxas pode ser compreendida como um dispositivo central na construção do modelo hegemônico sob o gênero e para a manutenção da ordem patriarcal-capitalista.

Então, a narrativa construída e reiterada historicamente às mulheres transforma papéis sociais em destinos, na tentativa incessante de apagar escolhas e limitar a existência feminina a uma única possibilidade de ser. Ao naturalizar a desigualdade entre gêneros, esse discurso legitima a exclusão da mulher do espaço público, da autonomia sobre o próprio corpo e da participação plena na vida social, política e econômica, reafirmando hierarquias de gênero.

Entretanto, é fundamental reconhecer que essa narrativa que transforma papéis sociais em destinos não opera de forma homogênea sobre todas as mulheres. A construção histórica do “lugar da mulher”, tal como descrita até aqui, foi marcada por profundas hierarquias internas, atravessadas pelas relações de raça e classe. Feministas negras têm evidenciado que o

patriarcado se articula de maneira conjunta e estrutural, produzindo experiências radicalmente distintas de opressão entre mulheres.

Gonzalez (2020), ao propor um feminismo afro-latino-americano, denuncia o caráter eurocêntrico do feminismo hegemônico e explicita como as mulheres negras (podendo considerar também outras etnias, como as indígenas) foram historicamente excluídas da categoria universal de “mulher”. Para a autora, raça e classe são dimensões estruturantes das relações de gênero nas sociedades latino-americanas, profundamente marcadas pela colonização e pela escravização, de modo que a opressão das mulheres negras não pode ser compreendida apenas a partir da categoria de gênero, mas a partir da articulação simultânea entre racismo, sexismo e exploração de classe.

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão. [...] ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. Tudo isso acrescido pelo problema da dupla jornada que ela, mais do que ninguém, tem de enfrentar (Gonzalez, 2020. p. 58).

O trecho da autora explicita de forma contundente como a experiência das mulheres negras no Brasil é atravessada por múltiplas formas de opressão que se reforçam mutuamente. Diferentemente do ideal de feminilidade associado às mulheres brancas – marcado pela domesticidade protegida e pela maternidade valorizada –, às mulheres negras historicamente foi reservado o lugar do trabalho doméstico remunerado, exercido em condições precárias e desvalorizadas.

De forma convergente, hooks (2025) argumenta que raça e gênero são fatores inseparáveis que determinam o destino de uma mulher desde o seu nascimento. Em sua obra, “E eu não sou uma mulher?”, retoma a famosa pergunta de Sojourner Truth¹³, para refletir e denunciar a exclusão histórica das mulheres negras das noções tradicionais de feminilidade.

Não era possível para mulheres negras contemporâneas se juntarem para lutar pelos direitos das mulheres, porque não víamos “mulheridade” como aspecto importante da nossa identidade. A socialização racista e sexista nos condicionou a desvalorizar nossa condição de mulher e a considerar raça como o único rótulo relevante de identificação (hooks, 2025, p.17).

¹³ Abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher (Davis, 2016).

Além disso, a autora critica o movimento feminista liderado por mulheres brancas por usar o termo “mulher” como sinônimo de “mulher universal”, o que efetivamente excluiu e silenciou as mulheres negras da discussão política. Para ela, o feminismo só terá sucesso se estiver comprometido em erradicar todas as formas de dominação que permeiam a cultura ocidental.

Ao contrário do ideal da mulher frágil, destinada exclusivamente ao lar, as mulheres negras foram historicamente construídas com a imagem de corpos resistentes, disponíveis para o trabalho pesado e para a exploração sexual. Isso revela que o controle dos corpos femininos operou de maneira distinta, articulando-se às formas específicas de dominação racial e de classe.

Complementando essa análise, Davis (2016) demonstra como a estrutura de classes do capitalismo utiliza o racismo e o sexismo como ferramentas de dominação. Em sua análise histórica, revela que o sistema escravista via as mulheres negras como “unidades de trabalho lucrativas”, desprovidas de gênero quando se tratava de exploração braçal, mas reduzidas à condição de “fêmeas” para abusos sexuais e reprodução de mão de obra.

Assim, ao articular gênero, raça e classe, torna-se evidente que a ordem patriarcal-capitalista não apenas hierarquiza homens e mulheres, mas também organiza diferenças internas entre as próprias mulheres, atribuindo valores, direitos e destinos distintos conforme sua posição racial e de classe.

A narrativa que define o “lugar da mulher” no espaço privado, no cuidado e na submissão foi construída a partir de um ideal branco e burguês, ao passo que as mulheres negras e pobres foram historicamente excluídas até mesmo desse lugar, sendo destinadas ao trabalho compulsório e à marginalização social.

Nesse mesmo movimento histórico de construção dos papéis de gênero, a violência contra as mulheres e a misoginia não aparecem como desvios ocasionais, mas como dispositivos estruturantes da ordem patriarcal.

Ao longo da história, a associação do feminino à culpa, ao erro, à desrazão e à inferioridade simbólica – presente nos mitos, nos discursos religiosos, científicos e jurídicos – legitimou práticas de controle, punição e silenciamento dos corpos femininos. A violência física, sexual, simbólica e psicológica operou, assim, como um mecanismo pedagógico de manutenção da hierarquia de gênero, funcionando tanto para disciplinar aquelas que transgrediam as normas quanto para reafirmar os limites impostos a todas as mulheres.

Nesse sentido, a misoginia se constrói historicamente como um sistema de ódio e desprezo às mulheres, profundamente articulado ao racismo e à exploração de classe,

naturalizando agressões, abusos e mortes como parte da ordem social e convertendo a dominação masculina em prática cotidiana e legitimada.

Desse modo, compreender a construção histórica da desigualdade de gênero exige reconhecer que ela não pode ser analisada isoladamente. O patriarcado se sustenta por meio de uma engrenagem complexa que articula sexismo, racismo e exploração de classe. Somente ao explicitar essas intersecções é possível desnaturalizar os destinos impostos às mulheres e questionar as hierarquias que continuam a organizar a vida social, política e econômica, abrindo caminhos para a construção de formas plurais e emancipadoras de existência feminina.

E a voz ecoa novamente: **“como transformar essa realidade?”**

– Transgredindo... Questionando... Desestabilizando... Rompendo estruturas do sistema patriarcal que naturalizam a desigualdade de gênero... Desobedecendo às normas que regulam os corpos e os comportamentos... Tensionando os discursos que silenciam e marginalizam as mulheres... Construindo coletivamente outras formas de existir, narrar e ocupar o mundo... Criando fissuras... Abrindo espaço para subjetividades plurais, relações mais justas e modos de vida que afirmem a autonomia, a dignidade e a liberdade das mulheres em sua diversidade.

A história oficial, como a conhecemos, é descrita a partir de uma versão “tendenciosamente masculina” da realidade, onde as mulheres foram apagadas pelo machismo estrutural, tendo suas experiências, saberes, resistências e produções sistematicamente silenciadas ou relegadas à marginalidade, enquanto o masculino foi universalizado como sujeito da história, do conhecimento e do poder.

Ser mulher e transgredir esse sistema envolve trair as expectativas sociais e fugir do limitado destino feminino imposto por milênios. Essa ruptura passa a ser não apenas um ato individual, mas uma construção coletiva de memória e existência que desafia o silenciamento histórico.

Sempre existiram mulheres se rebelando contra suas condições impostas pelo sistema, lutando por liberdade e pagando por isso, muitas vezes com a própria vida. Antes mesmo de se fundar os movimentos feministas, muitas mulheres destemidas fizeram história, mas foram apagadas.

Monteiro (2020), destaca inúmeros exemplos em sua obra “Nós Mulheres”, evidenciando figuras femininas que romperam com padrões impostos e desafiaram estruturas de poder. Entre elas, Semíramis, rainha da Assíria no século IX a.C., que ascendeu ao poder após ordenar o assassinato de seu marido, o rei Nino, e ao longo de quarenta e dois anos de

reinado, foi responsável pela fundação da Babilônia, além de conduzir campanhas militares que resultaram na conquista do Egito e da Etiópia.

De modo semelhante, a autora destaca a rainha egípcia Hatshepsut (século XV a.C.), que se autoproclamou faraó, uma vez que não havia a possibilidade institucional de uma “faraona”, mantendo-se no poder por mais de vinte anos de governo próspero.

Outra figura mencionada é Catarina, a Grande, imperatriz da Rússia que conduziu o império de 1762 a 1796, reformulando a administração e legislação do Estado, lutando contra povos contrários e reafirmando a própria autonomia enquanto império. Além disso, “[...] protegeu as artes e as letras, manteve intensa correspondência com Voltaire, escreveu obras teatrais e fundou o periódico *Vsyákaya vsyáchina* [Qualquer tolice], importante suporte ideológico do absolutismo” (Monteiro, 2020, p. 34).

A autora destaca ainda María Pérez, castelhana do século XII, que lutou, vestida de homem, contra os muçulmanos e os aragoneses; assim como Mary Read, inglesa do século XVIII, que também se vestiu de homem e se alistou como soldado no regimento de infantaria de Flandres; posteriormente, embarcou rumo à América, alistada ao exército holandês; anos depois virou pirata, sendo capturada em 1720 pelos ingleses, morrendo em uma prisão jamaicana. Ressalta ainda, Joana d’Arc, que aderiu à mesma estratégia, vestindo uniforme masculino para lutar no exército francês, aos dezessete anos, durante a guerra contra os ingleses, com sucessivas derrotas dos adversários, até ser capturada aos dezenove anos por inimigos, quando foi queimada viva.

E não poderia deixar de mencionar a figura de Joana, conhecida como “Joana, a Louca”, que foi retratada pela historiografia tradicional como uma mulher dominada pela irracionalidade e pelo excesso emocional, sobretudo em razão do episódio de luto profundo e duradouro, após a morte prematura de seu marido Felipe, o Belo, se recusando a se separar do corpo do marido. Em um contexto patriarcal, esse comportamento foi visto como excessivo, inadequado e usado como prova de insanidade para justificar o seu afastamento do poder (Monteiro, 2020).

Já as primeiras feministas em movimento coletivo, atuaram no contexto das revoluções burguesas europeias, as quais passaram a questionar de forma sistemática a exclusão das mulheres dos direitos civis e políticos proclamados como universais.

Em 1791, Olympe de Gouges escreveu a “Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs”, onde reivindicava direitos políticos às mulheres, por meio a participação feminina na formação das leis e na eleição de representantes. Durante a Revolução Francesa, no século XVIII, materializou suas ideias revolucionárias de cunho feminista em mais de quatro mil

páginas distribuídas entre manifestos, artigos, panfletos, opúsculos e discursos destinados aos clubes femininos. No ano seguinte, acusou publicamente um dos principais líderes da Revolução, Robespierre, de tirano sanguinário. Sofreu acusação de traição em razão das reflexões apresentadas em sua obra “As três urnas, a República una e indivisível”, que questionava a abordagem patriarcal dada durante a Revolução Francesa, levando-a à prisão e sendo guilhotinada em 1793 (Garcia, 2011).

Na mesma década, uma de suas discípulas, Mary Wollstonecraft, escreveu “Reivindicação dos Direitos das Mulheres”, onde foram lançadas as bases para o feminismo moderno.

Nele advoga pelo igualitarismo entre homens e mulheres, a independência econômica e a necessidade da participação política e da representação parlamentar. A autora via a educação como um caminho para as mulheres conquistarem um melhor “status” econômico, político e social. Defendia não apenas que elas tinham direito à educação como afirmava que da igualdade na formação de ambos os sexos dependia o progresso da sociedade como um todo. Entre as suas passagens mais polêmicas, Mary afirma que o casamento é uma espécie de prostituição legal, que as mulheres são escravos convenientes, e que o único modo de elas continuarem livres é se mantendo longe do altar (Garcia, 2011, p. 46-7).

As ideias de Mary Wollstonecraft foram difundidas para outras partes do mundo e, no Brasil, Nísia Floresta foi a responsável pela primeira tradução de sua obra. Considerada uma das precursoras do feminismo brasileiro, Nísia Floresta atuou ainda no século XIX frente à defesa das mulheres, reivindicando o direito à educação feminina como condição fundamental para a emancipação intelectual e moral das mulheres. Por meio de seus escritos e de sua atuação pedagógica, denunciou a desigualdade entre os gêneros e criticava a formação restrita das mulheres aos papéis domésticos. Além disso, foi uma figura atuante no movimento abolicionista, incluindo também em suas reflexões a questão da racialidade ao reconhecer que a opressão vivenciada pelas mulheres não era homogênea, evidenciando as desigualdades que atravessavam, de forma ainda mais profunda, as mulheres negras e escravizadas.

As proposições lançadas por Wollstonecraft foram fundamentais para a consolidação do pensamento feminista e serviram de inspiração direta para movimentos posteriores, como das sufragistas, que organizariam um movimento coletivo em torno da conquista dos direitos políticos das mulheres.

O sufrágio é considerado a primeira onda do feminismo, que ocorreu entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, se caracterizando como um movimento composto majoritariamente por mulheres brancas e pertencentes à burguesia, que lutaram pelo direito ao voto e pela igualdade de direitos políticos, articulando a educação, a autonomia e a

participação pública das mulheres como elementos centrais para a transformação social, porém ainda na mesma linha do feminismo hegemônico europeu, majoritariamente branco e burguês, que universalizava a experiência feminina e negligenciava as especificidades de raça e classe.

Na década de 1960, emerge a chamada segunda onda do feminismo, inicialmente nos Estados Unidos, expandindo-se posteriormente para diversos países do mundo. Esse período foi marcado pela ampliação das pautas feministas, que passaram a abranger questões relacionadas à sexualidade, à organização da família, às desigualdades no mercado de trabalho, aos direitos reprodutivos das mulheres, bem como às desigualdades legais vivenciadas pelas mulheres no cotidiano. O movimento também trouxe à centralidade do debate temas até então silenciados, como a violência doméstica, o estupro conjugal e outras formas de violência de gênero, além de reivindicar a criação de abrigos para mulheres em situação de violência e mudanças nas legislações referentes à custódia dos filhos e ao divórcio.

Foi nesse período que grandes pensadoras das teorias feministas ganharam visibilidade e centralidade no debate intelectual, como Simone de Beauvoir, que, em sua obra mais conhecida, “O segundo sexo”, problematizou o lugar social das mulheres enquanto “sexo secundário”. A autora questionou a biologização do feminino ao afirmar que as diferenças observadas nos comportamentos de homens e mulheres não derivam do sexo biológico, mas de uma construção social e histórica, vinculada à cultura.

No Brasil, a segunda onda do feminismo começa a se articular a partir da década de 1970, em um contexto marcado pela ditadura militar. As lutas feministas brasileiras estiveram profundamente vinculadas à resistência política, ao regime autoritário e à crítica à supremacia masculina, destacando-se as reivindicações contra a violência sexual, pela autonomia sobre o próprio corpo e pela ampliação da participação das mulheres na vida pública e política.

A partir da década de 1990, tem início a chamada terceira onda do feminismo, que emerge em diálogo crítico com as limitações da segunda onda. Esse novo momento do pensamento e da ação feminista passa a questionar a noção de uma experiência feminina universal, evidenciando que as vivências das mulheres são atravessadas por múltiplos marcadores sociais, como raça, classe, sexualidade, etnia, geração e nacionalidade. Nesse contexto, ganha centralidade o conceito de interseccionalidade, que permite compreender como diferentes formas de opressão se articulam e produzem desigualdades específicas em um grupo.

É nesse cenário que se consolidam as contribuições de autoras do feminismo negro, como bell hooks, Angela Davis e Lélia Gonzalez, cujas reflexões evidenciam a inseparabilidade entre gênero, raça e classe na análise das opressões vivenciadas pelas mulheres negras no contexto do patriarcado.

Já nos anos 2000, observa-se o fortalecimento dos movimentos feministas contemporâneos, compreendidos como desdobramentos da terceira onda ou como uma possível quarta onda, marcada pelo uso intensivo das tecnologias digitais e das redes sociais como ferramentas de mobilização, denúncia e articulação política. Esses movimentos se caracterizam pela ampla circulação de discursos feministas nos espaços públicos, pela visibilidade das denúncias de violência de gênero e pela crítica às estruturas patriarcais, racistas e capitalistas que sustentam as desigualdades sociais e de gênero, expandindo os modos de existência, articulação e expressão dos feminismos contemporâneos.

E assim, ao percorrer essas camadas históricas, simbólicas e políticas que constituem a experiência de ser mulher, retorno às vozes que me habitam: deixam de ser apenas inquietações individuais e revelam-se como ressonâncias de uma memória coletiva, atravessada por séculos de silenciamento, violência e resistência das mulheres.

A EUSquizofrenia emerge, então, enquanto prática de escuta de si, um modo de reunir os muitos “eus”, mas atravessados por questionamentos oriundos de experiências que extrapolam a minha existência individual, abrindo caminho para a reflexão e a compreensão de estruturas macrosociais e políticas, que organizam e atravessam os nossos corpos e as nossas subjetividades.

As vozes que dialogam entre si trazem os rastros das mulheres que questionaram, resistiram, transgrediram, reinventaram suas existências e também existiram antes de mim. Essas mulheres foram importantes para a própria história das mulheres, para a construção dos movimentos feministas em suas múltiplas dimensões, territórios e expressões – assim como as histórias e existências das minhas ancestrais diretas são fundamentais para mim.

Falar comigo mesma torna-se, nesse sentido, um exercício de consciência que permite reconhecer como os discursos sociais se inscrevem individualmente e, ao mesmo tempo, afetam coletivamente e como podem ser interpretados, tensionados e deslocados. Ao escutar essas vozes internas, percebo que elas não são delírios, mas territórios de elaboração, conhecimento e potência.

Portanto, não é possível ter respostas definitivas para muitas perguntas, mas se manter aberta ao diálogo é um exercício contínuo de escuta e transformação. Perguntar-se é refletir. Escutar-se é um gesto de se (re)conhecer. E talvez seja justamente nessa conversa interna – múltipla, inquieta e viva – que ao se expandir, ou como escrita ou em movimentos coletivos, anunciam outras possibilidades de existência(s) feminina(s).

2.3. “Papo Cabeça”: uma análise crítica sobre a filosofia tradicional a partir de uma visão feminista

O pensamento filosófico ocidental se construiu historicamente a partir de uma lógica androcêntrica, centralizada no “falo” como princípio organizador do saber, da razão e da ordem simbólica. Para essa análise, convoco a deitar no meu divã, alguns filósofos clássicos, cujas formulações contribuíram para a consolidação de discursos que naturalizaram hierarquias entre gêneros e sustentaram, ao longo do tempo, a inferiorização do que está relacionado ao feminino.

O pensamento grego se manifesta de forma particularmente incisiva no que diz respeito à diferenciação entre os sexos, influenciando pensadores ocidentais ao longo da história. Na filosofia tradicional, essa repetição não ocorre de forma diferente, e se consolida por meio de discursos que naturalizam hierarquias de gênero e legitimam a permanência dessas imagens simbólicas ao longo do tempo.

Em Platão, essa matriz de pensamento contribuiu para a consolidação de concepções hierarquizadas sobre o feminino. Em “Timeu”, o filósofo apresenta uma argumentação que seria retomada e reproduzida por séculos ao tratar da chamada “natureza feminina”, associando-a a uma condição inferior e derivada, em contraste com a racionalidade e a perfeição atribuídas ao masculino.

Eis porque nos machos os órgãos genitais são naturalmente insubmissos e autoritários, como animais surdos à voz da razão e, dominados por apetites furiosos, querem comandar tudo. Nas mulheres também e pelas mesmas razões, o que se chama a matriz ou útero é um animal que vive nelas com o desejo de procriar. Quando ele fica muito tempo estéril depois do período da puberdade, ele tem dificuldade em suportar isso, indigna-se, erra por todo o corpo, bloqueia os canais do sopro, impede a respiração, causa um grande incomodo e origina doenças de toda a espécie, até que, o desejo e o amor unindo os dois sexos, eles possam colher um fruto, como numa árvore, e semear na matriz, como num sulco [...] Tal é a origem das mulheres e de todo o sexo feminino (Platão, 1986, p. 154).

A citação de Platão evidencia de forma contundente como o pensamento filosófico grego contribuiu para a construção de uma concepção hierarquizada e biologizante dos sexos, especialmente no que se refere ao corpo feminino. O útero é apresentado como um “animal” errante, incapaz de autocontrole, cuja insatisfação gera doenças e desordens no corpo feminino, reforçando a ideia de que a mulher é naturalmente instável e dependente da reprodução para alcançar equilíbrio. Essa narrativa não apenas reduz a mulher à sua função reprodutiva, mas também legitima a noção de que seu corpo necessita ser regulado, controlado e disciplinado – preferencialmente pelo vínculo com o masculino.

Sob uma perspectiva feminista, essa concepção pode ser lida como um dos alicerces simbólicos do patriarcado, na medida em que transforma construções culturais e mitológicas em argumentos filosóficos aparentemente universais. Ao patologizar o corpo feminino e apresentá-lo como fonte de ameaça à ordem, o discurso platônico contribui para justificar práticas históricas de exclusão, silenciamento e controle das mulheres – inclusive ousar dizer que esse discurso fundamenta concepções as quais mais tarde se cristalizaram na noção médica da chamada histeria feminina, ao associar o útero à desordem, ao desvio e à instabilidade do corpo da mulher.

Assim como Platão, Aristóteles inscreve suas reflexões sobre o corpo e a sexualidade em uma lógica hierarquizante, na qual o masculino é tomado como medida e referência do humano. Segundo esse filósofo, as características do corpo feminino podem ser compreendidas a partir de duas chaves interpretativas principais: a analogia e a inferioridade relativa aos corpos masculinos. A diferença entre homens e mulheres é pensada como uma relação de correspondência estrutural, de modo que os machos possuem um pênis, e as fêmeas um útero. Em “História dos Animais”, Aristóteles enfatiza as distinções entre macho e fêmea de modo a atribuir a fêmea um corpo considerado mais débil e frágil, reforçando a ideia de inferioridade física e, por analogia, é possível considerar essa ideia sobre a visão da mulher em relação ao homem.

A fêmea é menos musculada, tem as articulações menos pronunciadas; tem também o pelo mais fino nas espécies que possuem pelo, e, nas que os não possuem, o que faz as suas vezes. As fêmeas têm igualmente a carne mais mole que os machos, os joelhos mais juntos e as pernas mais finas. Os seus pés são mais pequenos, nos animais que têm pés. Quanto à voz, as fêmeas têm-na sempre mais fraca e mais aguda, em todos os animais dotados de voz, com exceção dos bovinos: nestes, as fêmeas têm a voz mais grave que os machos. As partes que existem naturalmente para a defesa, os cornos, os esporões e todas as outras partes deste tipo pertencem em certos gêneros aos machos, mas não às fêmeas. Em alguns gêneros, estas partes existem em ambos, mas são mais fortes e desenvolvidas nos machos (Aristóteles apud Sissa, 1993, p. 102).

Além disso, o filósofo destaca diferenças do tamanho do cérebro entre homens e mulheres, de modo a servir como critério para hierarquizar capacidades intelectuais, a qual foi amplamente mobilizada ao longo da história para sustentar a ideia de inferioridade intelectual feminina e afirmar a suposta superioridade masculina. Esse argumento aparece, de forma explícita, em seus escritos, especificamente na obra “As Partes dos Animais”. Para ele:

Entre os animais, é o homem que tem o cérebro maior, proporcionalmente ao seu tamanho, e, nos homens, os machos têm o cérebro mais volumoso que as fêmeas. (...) São os machos que têm o maior número de suturas na cabeça, e o homem tem mais

do que a mulher, sempre pela mesma razão, para que esta zona respire facilmente, sobretudo o cérebro, que é maior (Aristóteles 1957, p. 41).

Nesse contexto, o filósofo coloca a mulher em uma esfera inferior ao homem, já que considera sua natureza desigual e ontologicamente subordinada à masculina, tomando a hierarquia entre os sexos como um dado natural e universal.

Entre os sexos também, o macho é por natureza superior e a fêmea inferior; aquele domina, esta é dominada; o mesmo princípio se aplica necessariamente a todo o gênero humano [...] há por natureza várias classes de comandantes e comandados, pois, de maneiras diferentes o homem livre comanda o escravo, o macho comanda a fêmea e o homem comanda a criança (Aristóteles, 1985, p. 19 e 32).

A passagem evidencia de forma explícita como Aristóteles fundamenta a desigualdade entre homens e mulheres a partir de uma concepção naturalizada da hierarquia social. Ao afirmar que o macho é “por natureza superior” e a fêmea “por natureza inferior”, o filósofo não apenas descreve uma diferença, mas a transforma em princípio normativo, legitimando as relações de dominação como se fossem inerentes à própria ordem do mundo.

Por isso, a citação revela não apenas uma concepção de Aristóteles, mas um paradigma mais amplo do pensamento ocidental: utilizar outras esferas, como a ciência e a filosofia, para servir de instrumentos de legitimação das desigualdades de gênero.

De modo semelhante, Sigmund Freud toma a diferença entre os sexos como um eixo central de sua reflexão, operando uma dupla ruptura no campo do pensamento: de um lado, ao formular uma teoria da sexualidade; de outro, ao propor uma nova teoria do conhecimento fundamentada na noção de inconsciente. Esta última promoveu uma transformação profunda na maneira como o ser humano passou a compreender a si mesmo e sua relação com o mundo. No entanto, no que se refere à sexualidade, suas formulações não representaram uma ruptura efetiva com as tradições anteriores, aproximando-se, em diversos aspectos, da medicina e filosofia clássica que atribuía papéis específicos e limitados às mulheres.

O discurso freudiano, ao conferir um estatuto científico à delimitação dos papéis sociais, é frequentemente reconhecido por destacar a centralidade da sexualidade na constituição da subjetividade feminina. Sua concepção sobre mulheres permanece fortemente atravessada por valores patriarcais e falocêntricos. Ao se apresentar como parte de um campo científico emergente, a psicanálise acabou por revitalizar antigas concepções de dominação masculina, agora legitimadas pela autoridade de uma ciência moderna.

Para Freud, o sexo feminino seria estruturado a partir da comparação com o sexo masculino, sendo marcado pela falta do falo e pelo que ele denomina de “inveja do pênis”.

Nesse enquadramento, o feminino é definido pela ausência, pela privação e pela impotência, configurando a mulher como um ser “incompleto”.

Como a vagina ainda não foi descoberta por ambos os sexos, não existe, portanto, a antítese masculino-feminino. Não sendo ainda considerado o sexo feminino, o que existe é a antítese castrado – não castrado. O menino compreende o sexo feminino como falta de pênis, pois a anatomia feminina nada dá a perceber (Freud, 1923, p. 161).

Nesse sentido, o sexo feminino é considerado inferior por esse filósofo, em relação ao sexo masculino, pois ser mulher é aceitar não ser homem. A “inveja do pênis” refere-se a inveja pelo masculino. Por isso, de acordo com Freud, a trajetória da mulher seria marcada por uma tentativa contínua de equiparar-se ao homem, de abandonar a condição de castrada e de superar a posição de falta e incompletude que lhe é atribuída.

Essas ideias foram sistematizadas por Freud em seu ensaio “Feminilidade”, no qual afirma que o momento culminante da vida de uma mulher ocorreria com o nascimento de um filho homem. Ainda assim, a mulher continuaria sendo inferior em muitos outros aspectos: “O fato de que se deve considerar as mulheres deficientes, em referência ao sentido de justiça, está sem dúvida alguma relacionado com o predomínio da inveja (do pênis) em sua vida intelectual” (Freud, 1994, p. 194).

Essa lógica torna-se ainda mais evidente quando se observa a forma como Freud construiu seus primeiros estudos a partir das chamadas “histéricas”, mulheres cujos corpos e discursos foram tomados como objetos de investigação clínica. As pacientes histéricas, frequentemente marcadas por sofrimentos relacionados a violências psicológicas, repressão sexual, às normas morais rígidas e às limitações impostas à vida feminina – geralmente dentro do próprio ambiente familiar e causados diretamente por seus cônjuges –, tiveram suas experiências interpretadas sob um enquadramento que patologizava o feminino.

Embora Freud tenha reconhecido, em certa medida, a dimensão simbólica do sintoma histérico, suas leituras ainda operavam no sentido de reinscrever essas mulheres em uma narrativa de desvio, instabilidade e falta – entendida como ausência do falo –, reforçando a associação histórica entre mulher, histeria e desordem psíquica. Assim, a histeria feminina aparece como continuidade de uma longa tradição que subjuga e controla corpos femininos ao transformar experiências de sofrimento social em diagnósticos individuais.

Nesse sentido, observa-se uma continuidade histórica entre os discursos de Aristóteles e Freud. Enquanto o filósofo grego explicava a diferença sexual a partir de uma insuficiência biológica do corpo feminino, Freud atribui a diferença sexual à descoberta da falta do pênis nas

mulheres. Em ambos os casos, opera-se a centralização de um modelo masculino, no qual o feminino aparece como variação deficitária. Embora separados por séculos, esses discursos se articulam na manutenção de uma mesma lógica normativa, que define o que é uma mulher e qual seria sua função social, reforçando a hierarquização entre os sexos sob diferentes roupagens teóricas.

Em sequência a essa tradição do pensamento ocidental, Tomás de Aquino descreve a mulher a partir de uma lógica hierárquica que articula natureza, teologia e política, consolidando a inferiorização feminina como parte da ordem divina e racional do mundo. Na “Suma Teológica”, o filósofo afirma:

Era necessário que a mulher fosse feita para adjutório do homem. Não, certo, adjutório para qualquer outra obra, como alguns disseram; pois, nisso o homem pode ser ajudado, mais convenientemente, por outro homem, do que pela mulher; mas para o adjutório da geração. O que se pode compreender mais manifestamente, se considerar o modo da geração, nos seres vivos. [...] Ora, o homem se ordena a uma operação vital mais nobre, que é o inteligir (Aquino, 2002, questão 92, artigo 1, solução).

A citação evidencia que, para Tomás de Aquino, a mulher é concebida primordialmente como um meio, e não como um fim em si mesma. Sua existência é justificada a partir de uma função instrumental: auxiliar o homem na reprodução. O acesso à razão plena, ao intelecto e às atividades consideradas nobres é reservado ao masculino, enquanto o feminino permanece circunscrito à esfera biológica e reprodutiva. A desigualdade entre os sexos, portanto, não é apenas social ou cultural, mas elevada ao estatuto de ordem natural e divina, o que dificulta qualquer possibilidade de contestação.

Do ponto de vista político, essa hierarquização se desdobra de forma explícita, como demonstra o próprio Aquino:

Há dupla sujeição. Uma servil, pela qual o superior usa do súdito, em sua utilidade, e essa sujeição foi introduzida depois do pecado [original]. Outra é a sujeição econômica ou civil, pela qual o chefe usa dos súditos para o bem destes: e tal sujeição já existia antes do pecado [original]. Pois faltaria o bem da ordem, na sociedade humana, se uns não fossem governados por outros, mais sábios. E assim, por essa sujeição, é que a mulher é naturalmente dependente do homem; porque este tem naturalmente maior descrição racional (Aquino. 2002, questão 92, artigo 1, resposta à segunda objeção).

Nesse excerto, o filósofo naturaliza a subordinação feminina ao classificá-la como uma forma legítima de sujeição civil e racional, anterior inclusive ao pecado original. A dependência da mulher em relação ao homem é apresentada como necessária para a manutenção da ordem social, já que o homem seria, por natureza, mais racional e apto ao governo. Trata-se de um

argumento que transforma desigualdade em harmonia e dominação em cuidado, mascarando relações de poder sob a retórica do bem comum.

Sob a ótica feminista, essa concepção pode ser lida como um dos pilares teológicos do patriarcado ocidental, pois legitima a exclusão das mulheres da esfera política, intelectual e decisória, ao mesmo tempo em que sacraliza sua submissão. Ao atribuir racionalidade superior ao homem e reduzir a mulher à dependência, esse discurso reforça a ideia de que o lugar feminino é naturalmente restrito e subordinado, contribuindo para a longa tradição de silenciamento das mulheres na história.

Avançando para a modernidade, Jean-Jacques Rousseau retoma e reelabora essas hierarquias sob uma linguagem pedagógica e moral, reforçando a divisão sexual dos saberes e das funções sociais:

A procura das verdades abstratas e especulativas, dos princípios, dos axiomas nas ciências, tudo o que tende a generalizar as ideias não é da competência das mulheres, seus estudos devem todos voltar-se para a prática; cabe a elas fazerem a aplicação dos princípios que o homem encontrou, e cabe a elas fazerem as observações que levam o homem ao estabelecimento de tais princípios. Todas as reflexões das mulheres, no que não diz imediatamente respeito a seus deveres, devem tender para o estudo do homem e para os conhecimentos agradáveis que só têm o gosto por objeto; as obras de invenção ultrapassam seu alcance; elas não têm bastante precisão e atenção para brilhar nas ciências exatas e, quanto aos conhecimentos físicos, cabem a quem dos dois é mais atuante, mais ativo e vê mais objetos; cabem a quem tem mais força e a exerce mais em julgar as relações dos seres sensíveis e das leis da natureza. A mulher, que é fraca e não vê nada exterior, aprecia e julga os móveis que pode empregar para suprir sua fraqueza e esses móveis são as paixões do homem (Rousseau, 1979, p. 335).

Rousseau delimita claramente os campos do saber, atribuindo ao homem o papel de produtor do conhecimento abstrato, científico e universal, enquanto reserva às mulheres funções auxiliares, práticas e aplicativas. A mulher aparece como mediadora, e não como criadora, reforçando a exclusão feminina da filosofia, da ciência e da política. Sua suposta fragilidade intelectual é apresentada como uma evidência natural, não como resultado de processos históricos de exclusão educacional.

Sob uma perspectiva feminista, esse discurso revela como a modernidade, apesar de proclamar ideais de liberdade e igualdade, manteve e propagou as hierarquias e desigualdades de gênero. Ao considerar a restrição do acesso das mulheres ao pensamento abstrato, Rousseau contribuiu para a naturalização da desigualdade intelectual, legitimando a exclusão feminina dos espaços de produção do conhecimento e do poder político.

Em Georg Hegel, essa divisão atinge uma formulação sistemática dentro da filosofia:

Um (o homem) é, então, o espiritual como o que se divide em autonomia pessoal para si e em consciência e querer da universalidade livre: é a consciência de si do pensamento que concebe e a volição do fim último objetivo. Outro (a mulher) é o espiritual que se conserva na unidade como volição e consciência do substancial, na forma da individualidade concreta e da sensibilidade. O primeiro é o poder e a atividade dirigidos para o exterior; o segundo, o que é passivo e subjetivo. O homem tem, pois, a sua vida substancial real no Estado, na ciência, etc., e também na luta e no trabalho, às mãos com o mundo exterior e consigo mesmo, de tal modo que só para além da sua divisão interior é que conquista a unidade substancial. Dela possui a imóvel intuição e o sentimento subjetivo correspondente à moralidade objetiva na família, onde a mulher encontra aquele destino substancial que ao amor familiar exprime as disposições morais (Hegel, 1997, § 166, p. 155).

O filósofo associa o masculino à universalidade, à razão, à atividade e ao espaço público, enquanto vincula o feminino à particularidade, à sensibilidade e à esfera privada, voltado a família. O destino da mulher é, assim, circunscrito ao lar, ao cuidado e à moralidade doméstica, enquanto o homem realiza sua subjetividade no Estado, na ciência e na história.

Sob a ótica feminista, essa formulação evidencia como a filosofia hegeliana contribui para consolidar a separação entre público e privado como uma divisão entre gêneros, legitimando a exclusão das mulheres da cidadania plena. Ao transformar o espaço doméstico em destino “substancial” da mulher, Hegel naturaliza a ausência das mulheres dos processos históricos, políticos e intelectuais, reforçando a ideia de que o homem é o verdadeiro sujeito da história.

No caso de Jacques Lacan, a diferença sexual é reinscrita no campo da linguagem e da ordem simbólica, deslocando-se do plano estritamente biológico para uma estrutura discursiva. Ainda assim, apesar desse deslocamento teórico, a psicanálise lacaniana mantém a centralidade do falo como significante privilegiado, reafirmando uma lógica que organiza as posições subjetivas a partir de uma hierarquia simbólica. O “falo” em Lacan não é apenas um órgão anatômico, mas o significante mestre que estrutura o desejo, a lei e a entrada do sujeito na cultura (Scott, 1995).

É justamente nesse ponto que a crítica feminista, especialmente a partir das contribuições de Joan Scott (1995), torna-se fundamental. Em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, a autora propõe compreender o gênero não como uma simples diferença sexual, mas como uma forma primária de significar relações de poder. Para ela, o gênero opera como um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e, simultaneamente, como um modo de dar sentido às hierarquias políticas, simbólicas e institucionais.

Assim, a crítica feminista não se limita a apontar a exclusão das mulheres enquanto sujeitos do discurso, mas também questiona o próprio modo de como o conhecimento é

estruturado. Como destaca Scott (1995), os sistemas simbólicos – sejam eles filosóficos, científicos ou psicanalíticos – não apenas descrevem o mundo, mas participam ativamente da produção das hierarquias que afirmam analisar. Ao manter o falo como eixo organizador do simbólico, a psicanálise lacaniana contribui para a perpetuação de uma matriz de inteligibilidade que associa poder, sentido e universalidade ao masculino.

A partir desse percurso crítico, a filosofia de Friedrich Nietzsche ocupa um lugar ambivalente e particularmente instigante no debate sobre gênero. Diferentemente dos autores anteriores, Nietzsche não constrói uma teoria sistemática da mulher nem pretende fundamentar ontologicamente uma “natureza feminina”. Ao contrário, sua filosofia se caracteriza por uma crítica radical ao essencialismo, à metafísica e às categorias fixas que sustentaram, historicamente, a hierarquização entre os sexos. Contudo, essa recusa não impede que seus escritos contenham afirmações problemáticas e, em diversos momentos, marcadas por um tom misógino.

Como aponta Marton (2022), em sua obra “Nietzsche e as mulheres: Figuras, imagens e tipos femininos”, embora seja recorrente a presença de afirmações ambíguas, provocativas e por vezes contraditórias, há nas obras nietzschianas uma multiplicidade de figuras femininas que não podem ser reduzidas a uma única concepção de mulher. Segundo a autora, Nietzsche não fala de “a mulher” como essência universal, mas de “mulheres” enquanto tipos, imagens e configurações históricas e simbólicas. Ainda assim, não é difícil encontrar passagens em que o filósofo associa a mulher à reprodução, à submissão e ao serviço do homem, como quando afirma que “sua primeira e última missão, que é a de colocar no mundo filhos sãos” (Nietzsche, 1992, §239), reforçando uma longa tradição de redução do feminino à função de reprodução.

Além disso, é possível destacar a existência de um descompasso entre as figuras femininas na obra “Assim falou Zaratustra”, de Nietzsche, em comparação as mulheres reais, de “carne e osso”, ou seja, há diferença “entre as personificações femininas de entidades abstratas e as mulheres humanas, demasiado humanas” (Marton, 2022, p. 103).

Para o filósofo, existem dois tipos de personificações femininas que desempenham papel central na obra: a vida e a sabedoria. A mulher como vida é “inconstante e selvagem, e em tudo uma mulher” (Nietzsche, 2018, p. 95) e, por isso, não é virtuosa; enquanto a sabedoria é figurada como potência criadora e fecunda, associada à gestação e ao nascimento de novos valores, ao frisar: “minha selvagem sabedoria ficou prenhe nos montes solitários; em ásperas pedras deu à luz seu filhote mais novo” (Nietzsche, 2018, p. 75). Essas figuras femininas – a vida e a sabedoria – diferenciam-se das mulheres humanas, que, conforme destacado

anteriormente, são consideradas pelo filósofo como destinadas à reprodução e à submissão aos padrões sociais.

Por outro lado, a leitura proposta por Marton (2022) chama atenção para aspectos menos evidentes e mais profundos do pensamento nietzschiano para uma crítica feminista. Em “A Gaia Ciência”, Nietzsche observa que a organização dos papéis sexuais é estruturada de modo a favorecer os homens, ao mesmo tempo em que impõe às mulheres posições desfavoráveis e assimétricas.

Levaram um jovem a um homem sábio e disseram-lhe: “Veja, este é estragado pelas mulheres!”. O homem sábio agitou a cabeça e sorriu. “São os homens que estragam as mulheres”, disse ele, “e todas as falhas das mulheres devem ser expiadas e emendadas pelos homens – pois o homem cria para si a imagem da mulher, e a mulher se cria conforme essa imagem”. (...) nenhum ser humano é culpado de sua existência, mas as mulheres são duplamente inocentes: quem poderia ter suficiente brandura e unção para com elas?” (...) “É preciso educar melhor os homens”, disse o homem sábio (Nietzsche, 2001, §68, p. 100-1).

Essa formulação aproxima Nietzsche de reflexões que mais tarde seriam sistematizadas por autoras como Simone de Beauvoir, que define a mulher historicamente constituída como o “Outro” sexo, definida sempre em relação ao homem, o qual ocupa a posição de sujeito e ser absoluto. Nesse ponto, Nietzsche parece perceber com clareza a assimetria estrutural da oposição homem versus mulher e o caráter relacional – e não natural – dessa hierarquia.

Entretanto, essa percepção crítica convive, de modo tenso, com a rejeição nietzschiana às pautas modernas de emancipação feminina. De acordo com Marton (2022), Nietzsche desconfia da “mulher emancipada” não por defender a submissão feminina em termos tradicionais apenas, mas porque associa os discursos de igualdade a um projeto moderno de nivelamento e àquilo que ele chama de *décadence*¹⁴. Para o filósofo, a reivindicação de igualdade jurídica e política das mulheres estaria ancorada em valores masculinos e gregários, não questionando verdadeiramente as estruturas que produzem a dominação, mas apenas buscando inclusão em um modelo já dado.

Sob uma ótica feminista contemporânea, essa posição revela tanto limites quanto possibilidades. Se, por um lado, Nietzsche contribui para desmontar a ideia de uma essência feminina natural e universal – fundamento comum a Platão, Aristóteles, Aquino, Rousseau, Hegel e Freud –, por outro, sua crítica à emancipação feminina termina por reforçar a exclusão

¹⁴ O conceito surge como uma síntese crítica da modernidade, sendo compreendido como a recusa dos valores nobres e evasão das estruturas hierárquicas associadas à nobreza (Marton, 2022).

das mulheres dos espaços de poder, ao deslegitimar suas lutas políticas concretas. A ambivalência de sua filosofia reside justamente aí: ela oferece instrumentos conceituais para criticar o essencialismo e o falocentrismo, mas não se compromete com a transformação efetiva das hierarquias de gênero.

Assim como os filósofos analisados, muitos outros poderiam ser convocados para compor esse percurso crítico. Ao trazer alguns desses pensadores para o meu “divã” de análise feminista, foi possível evidenciar não apenas posições individuais, mas a recorrência de um mesmo horizonte teórico que atravessa a história da filosofia ocidental, marcado pela centralidade do homem como medida do humano, do racional e do universal, em detrimento a mulher.

O percurso realizado revela como a visão filosófica masculina contribuiu para a consolidação de uma matriz simbólica que hierarquiza os gêneros. Ao longo da tradição filosófica o “papo” esteve concentrado na “cabeça” masculina, tomada como parâmetro legítimo do humano. Ao apresentar essas hierarquias como naturais, o discurso filosófico operou como um poderoso mecanismo de legitimação das desigualdades de gênero, convertendo construções históricas, culturais e simbólicas em medidas universais.

Ao mesmo tempo, essa reconstrução crítica abre espaço para pensar deslocamentos possíveis. Se as mulheres foram historicamente capturadas por uma lógica que as define pela subordinação e aspectos biológicos e/ou reprodutivos, torna-se necessário buscar outras ideias, outros conceitos e outras narrativas que permitam reinscrevê-las para além desses limites.

Trata-se de deslocar o lugar das mulheres para um espaço de potência, abrindo caminho para a reinvenção das suas subjetividades fora do paradigma instituído pela filosofia tradicional – que se demonstrou machista e misógina –, seja por meio do diálogo com filósofos de orientações disruptivos referentes às questões de gênero, seja pelo reconhecimento das contribuições das filósofas e teóricas feministas. Estas se mostram fundamentais para a construção de novos horizontes conceituais sobre gênero e compreensão da realidade historicamente construída acerca desse processo, ao reinscrever o lugar das mulheres no centro da produção do pensamento, da filosofia, da história e da própria existência.

2.4. Do devir-mulher ao arquétipo da Mulher Selvagem: um diálogo entre dimensões conceituais disruptivas

Antes de ser nomeada, a mulher já era fluxo. Antes de ser contida em papéis, discursos e normativas, ela era movimento, instinto e travessia. Há um saber antigo que pulsa sob as camadas da civilização – um saber que não se deixa capturar por definições rígidas, que escapa às fronteiras de gênero, da razão e da norma. É nesse território indomado que o feminino se reinventa, como potência em devir.

O devir-mulher emerge, assim, como um sussurro subversivo no interior das estruturas que pretendem ordenar o mundo. Não se trata de tornar-se mulher no sentido biológico, mas de habitar uma zona transcendente, onde o corpo pensa, o desejo cria e o ser se desfaz para dar lugar ao múltiplo. É um movimento de fuga, que rompe com a rigidez das formas e abre passagem para outras maneiras de existir.

Esse conceito surge a partir dos filósofos Deleuze e Guattari (2012), que definem o devir-mulher como devir primeiro; devir minoritário – no sentido de resistência, que subverte os discursos marcados pelo poder, reivindica modos específicos de ser sujeito, transpõe, dribla, constrói linhas de fuga e convoca a criação de uma outra história.

Ao considerar a trajetória das mulheres na história – uma história ainda dominada por perspectivas masculinas – é possível perceber que suas existências, frequentemente marginalizadas e transgressoras, habitaram os interstícios do discurso oficial, por entre os espaços, estabelecendo pontos de fuga. Por meio dessas brechas, traçaram um devir-mulher como potência, subvertendo as estruturas que tentavam apagá-las. Mesmo diante da escassez de registros e da ausência de fontes tradicionais, resistiram e inscreveram, a sua própria maneira, suas presenças na história. Condenadas ao não-lugar ou anonimato, forjaram espaços de luta no corpo, na linguagem e na vida cotidiana.

Movendo-se nas margens, as mulheres desenvolveram um pensamento fronteiriço e práticas insurgentes contra uma historiografia patriarcal, que as relegou ao trabalho doméstico e as miudezas do cotidiano à serviço do patriarcado e aos silenciamentos outros, negando-lhes o lugar de existência na história. Essas formas de resistência têm progressivamente desestabilizado os discursos hegemônicos, que por séculos silenciaram e invisibilizaram múltiplas subjetividades e experiências sociais das mulheres.

Dessa forma, o devir-mulher é marcado por uma natureza molecular e fluida (Deleuze; Guattari, 2012), que atravessa e desestabiliza as estruturas molares que sustentam a ordem hegemônica na história. Essas estruturas, enraizadas na hierarquização de gênero, na lógica

binária e na segmentaridade rígida dos gêneros, buscam fixar identidades e delimitar fronteiras. No entanto, o devir-mulher opera como força de dissidência, desafiando os sistemas normativos e abrindo brechas para a emergência de novas formas de existência, que escapam às categorias estanques impostas pelo patriarcado.

Ora, se todos os devires já são moleculares, inclusive o devir-mulher, é preciso dizer também que todos os devires começam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires. Que o homem de guerra se disfarce de mulher, que ele fuja disfarçado de donzela, que ele se esconda como donzela, não é um incidente provisório vergonhoso em sua carreira. Esconder-se, camuflar-se, é uma função guerreira; e a linha de fuga atrai o inimigo, atravessa algo e faz fugir o que a atravessa, é no infinito de uma linha de fuga que surge o guerreiro (Deleuze; Guattari, 2012, p. 74).

Nesse sentido, a história das mulheres se desenha em linhas de fuga, operando como força ativa de transformação, de modo que “a linha de fuga é uma desterritorialização. [...] O único erro seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém ao contrário, é produzir algo real, criar vida” (Deleuze, 1998, p. 48).

Então, essas linhas não significam uma simples retirada ou recuo, mas a produção de realidades outras, a criação de novas formas de existência que escapam às estruturas fixas e molaes, instauradas pelas instituições ou pelo sistema. Como afirma Deleuze (1998, p. 49), “fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano”. Nesse contexto, a fuga não é passividade, mas resistência criadora, um movimento que fura sistemas, fazendo vazar suas certezas e abrindo fissuras onde antes só havia rigidez normativa.

Muitas mulheres, ao longo da história, criaram e operam essas fissuras, recusando-se a serem capturadas pelas engrenagens patriarcais, que buscam homogeneizá-las e controlá-las. Nos desvios, nos espaços liminares e nas margens do discurso dominante, foram capazes de subverter os dispositivos de poder que as normalizam e as coagem.

O devir-mulher, enquanto força desterritorializada, não se submete às formas cristalizadas da identidade fixa, mas se alastra como potência revolucionária. Através dele, novos valores, representações e formas de subjetivação emergem, instaurando modos de vida que desafiam os códigos hegemônicos. Assim, ao se confrontarem com o poder patriarcal, as mulheres não apenas resistiram, mas criaram possibilidades de existência, reafirmando que a história não é um domínio exclusivo da ordem masculina, mas um campo em constante disputa e transformação.

Por isso, “[...] não há devir-homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 94), isto é, não existe um devir-homem, pois o homem ocupa a posição de centralidade a partir da qual os outros corpos e subjetividades são medidos, classificados e hierarquizados, ao considerar o sistema patriarcal.

O devir, enquanto processo de desterritorialização e criação, não pode partir da instância que concentra o poder molar e a hegemonia simbólica, uma vez que seu movimento é sempre o de fuga em relação às formas dominantes.

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. [...] Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. [...] Da mesma forma que a maioria na cidade supõe um direito de voto, e não se estabelece somente entre aqueles que possuem esse direito, mas se exerce sobre aqueles que não o possuem, seja qual for seu número, a maioria no universo supõe já dados o direito ou o poder do homem. É nesse sentido que as mulheres, as crianças, e também os animais, os vegetais, as moléculas são minoritários. É talvez até a situação particular da mulher em relação ao padrão-homem que faz com que todos os devires, sendo minoritários, passem por um devir-mulher. No entanto, é preciso não confundir “minoritário” enquanto devir ou processo, e “minoridade” como conjunto ou estado (Deleuze e Guattari, 2012, p. 92).

Nessa perspectiva, o devir-mulher se aproxima dos modos de vida minoritários, pois, conforme apontam os filósofos, carrega uma potência que se manifesta nas margens, atravessando zonas de indiscernibilidade onde as identidades fixas se desestabilizam. Nessa dinâmica, os movimentos micropolíticos e as resistências se multiplicam, dispersando-se em múltiplas direções e rompendo com as estruturas normativas.

O devir não se alinha ao hegemônico – por isso nunca é um devir-homem – e opera como força insurgente, abrindo espaços para existências que escapam às segmentações rígidas do pensamento dominante. Assim, não apenas contesta a ordem estabelecida, mas também instaura novas formas de subjetivação e agenciamento, ampliando as possibilidades de transformação. Nesse sentido, para esses filósofos, o que define uma minoria:

[...] não é o número, são as relações interiores ao número. Uma minoria pode ser numerosa ou mesmo infinita; do mesmo modo uma maioria. O que as distingue é que a relação interior ao número constitui no caso de uma maioria um conjunto, finito ou infinito, mas sempre numerável, enquanto que a minoria se define como conjunto não numerável, qualquer que seja o número de seus elementos. O que caracteriza o inumerável não é nem o conjunto nem os elementos; é antes a conexão, o “e”, que se produz entre os elementos, entre os conjuntos, e que não pertence a qualquer dos dois, que lhes escapa e constitui uma linha de fuga (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 186).

Partindo do excerto, as minorias não se caracterizam pela quantidade numérica, mas pela posição estrutural que ocupam dentro das relações de poder. Muitas vezes, são elas que sustentam a própria lógica das maiorias, desafiando sua estabilidade e seu consenso político. As minorias, ao se organizarem como multidões insurgentes, possuem o potencial de desestabilizar as normas instituídas, colocando em xeque a ordem hegemônica.

Como manifestação de um devir-minoritário, o devir-mulher materializa a resistência e a experiência dos corpos femininos, possibilitando confrontar as formas institucionalizadas de saber e poder historicamente legitimadas pelo patriarcado. Por isso, não se insere na lógica da fixidez, mas na do deslocamento e da fuga, escapando das estruturas que buscam cristalizar identidades e comportamentos. Ao se afirmar na margem, o devir-mulher não busca integrar-se às estruturas dominantes, mas desmantelá-las, possibilitando a emergência de subjetividades que escapam às formas tradicionais de reconhecimento e controle.

A potência do devir-mulher reside, portanto, na sua capacidade de desestabilizar hierarquias e abrir espaço para novas formas de existência e relações sociais. Assim, compreender o devir-mulher é reconhecer o papel transformador da diferença entre gêneros e a importância de abrir caminhos para subjetividades plurais e libertárias.

A interseção entre as teorias feministas e o conceito de devir-mulher representa um campo fértil para pensar as dinâmicas de resistência, subjetivação e transformação. Essa concepção dialoga com o devir-mulher, enquanto um movimento de desterritorialização das identidades fixas, operando a partir das margens e das minorias.

Para além de uma identidade essencialista, o devir-mulher se coloca como um processo aberto e inacabado, rompendo com as estruturas hierárquicas que sustentam a dominação patriarcal. Esse conceito, ao ser lido a partir das perspectivas feministas, possibilita um alargamento das discussões sobre gênero, subjetividade e resistência, reconfigurando os modos de como o feminismo compreende a emancipação e a produção de novas formas de existência.

No contexto das teorias feministas contemporâneas, o conceito de devir-mulher se relaciona com perspectivas que recusam o essencialismo de gênero e problematizam as identidades fixas. Autoras como Butler (2025) questionam a naturalização do gênero, compreendendo-o como performativo, isto é, como resultado de práticas reiteradas que produzem a ilusão de uma identidade estável. Essa concepção aproxima-se do devir-mulher ao deslocar o gênero do campo da essência para o da produção contínua de subjetividades. Para a filósofa,

[...] os atributos de gênero não são expressivos mas performativos, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (Butler, 2025, p. 243-4).

A citação evidencia que o gênero não expressa uma essência anterior, mas é constituído performativamente por meio de atos repetidos que produzem a aparência de uma identidade. Ao afirmar que não há atos de gênero verdadeiros ou falsos, Butler desmonta a noção de uma feminilidade ou masculinidade autênticas, revelando-as como ficções reguladoras sustentadas por regimes de poder.

Essa leitura dialoga com o conceito de devir-mulher, uma vez que ambos operam na recusa da identidade fixa e na afirmação do gênero como processo relacional. Assim, tanto a performatividade quanto o devir deslocam o sujeito do lugar da essência para o da construção, permitindo a emergência de configurações de gênero múltiplas, provisórias e insurgentes, que escapam às estruturas da dominação hegemônica instituída pelo patriarcado, pela heteronormatividade e pelos regimes normativos de controle dos corpos.

Seguindo na perspectiva sobre o devir-mulher se configurar como um devir-minoritário, as minorias não se definem pelo número, mas pela sua posição estrutural de resistência e desterritorialização, como apontado anteriormente.

Desse modo, ainda que determinadas subjetividades sejam atravessadas por condições estruturais que as predispõem a um devir-minoritário, tal processo não ocorre de maneira homogênea ou garantida. Os filósofos supracitados argumentam que ser minoria não equivale a ser parte do devir-minoritário, mas implica em uma disposição ativa à transformação e à resistência das estruturas hegemônicas. Assim, mesmo que as mulheres sejam socialmente categorizadas como minoria em determinadas conjunturas históricas e políticas, é necessário que elas se engajem ativamente nesse devir, questionando e subvertendo as normas que sustentam o sistema patriarcal de modo coletivo e conjunto.

Essa distinção é fundamental para compreender as dinâmicas internas dos movimentos feministas e seus riscos de cristalização em novos padrões normativos, pois isso pode se manifestar quando uma minoria, ao invés de problematizar os modelos de poder dominante, os

reproduz sob novas formas. Um exemplo disso está nos discursos feministas que são apropriados para reforçar modelos neoliberais de sucesso individual, promovendo uma figura da mulher “empoderada” que se adequa aos padrões de produtividade e competitividade do mercado, enquanto mantém intactas as hierarquias de classe e raça.

Outro ponto a ser considerado é quando há divisão dentro do próprio movimento feminista, como por exemplo, no período das sufragistas que, apesar de defenderem os direitos civis e políticos das mulheres, resumiu-se a um movimento que não envolveu todas as mulheres de fato, privilegiando as mulheres brancas e de classe média, excluindo mulheres negras e trabalhadoras desse processo.

Essas abordagens revelam que as lutas feministas, quando não atentas às desigualdades estruturais que atravessam os corpos das mulheres, correm o risco de reproduzir exclusões internamente e criar hierarquias que refletem a lógica do próprio sistema que pretendem combater.

Nessa perspectiva, os estudos sobre feminismos decoloniais e negros contribuem de forma contundente para ampliar a compreensão do gênero ao evidenciar que as experiências femininas são atravessadas por raça e classe, desconstruindo a visão de uma mulher universal e homogênea.

Ao problematizar quem é incluída – e quem permanece à margem – nas narrativas hegemônicas do feminismo, as abordagens contemporâneas passam a tensionar os limites das categorias políticas universalizantes e exigem uma leitura situada nas experiências históricas das mulheres.

“Mulher” era o critério, mas nem toda mulher parecia estar qualificada. As mulheres negras, claro, eram praticamente invisíveis no interior da longa campanha pelo sufrágio feminino. Quanto às mulheres brancas da classe trabalhadora, as líderes sufragistas provavelmente ficaram impressionadas, no início, com seus esforços de organização e sua militância. Mas, como se viu depois, as próprias trabalhadoras não abraçaram a causa do sufrágio feminino com entusiasmo. [...] a massa das trabalhadoras estava muito mais preocupada com seus problemas imediatos – salários, jornadas, condições de trabalho – para lutar por uma causa que parecia imensamente abstrata (Davis, 2016, p.146).

Do mesmo modo que Davis (2016) evidencia as exclusões raciais e de classe no interior do movimento sufragista, hooks (2019) aprofunda essa crítica ao evidenciar como o feminismo hegemônico, ao ignorar as interseções entre gênero, raça e classe, acaba por reproduzir as mesmas estruturas de dominação que pretende combater. Para a autora, a incapacidade de reconhecer essas inter-relações compromete o caráter emancipatório do movimento feminista, tornando-o excludente e elitista.

Feministas que gozam de uma situação privilegiada têm se mostrado incapazes de alar para, com e por outros grupos de mulheres, ou porque não compreendem plenamente as inter-relações entre sexo, raça e opressão de classe ou porque se recusam a levar a sério tais inter-relações [...] Como grupo, as mulheres negras estão numa posição peculiar na sociedade, não apenas porque, em termos coletivos, estamos na ase da pirâmide ocupacional, mas também porque o nosso status social é interior ao de qualquer outro grupo Isso significa que carregamos o ardo da opressão sexista, racista e de classe (hooks, 2019, p. 45).

Partindo dessa mesma visão, Gonzalez (2020), ao elaborar o conceito de “amefricanidade”, denuncia a colonialidade do poder e do saber presente nas leituras universalizantes do feminismo, evidenciando como a experiência das mulheres negras latino-americanas foi historicamente silenciada por epistemologias eurocentradas.

As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (Amefricanity) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...] Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (Gonzalez, 2020, p. 134-5).

A contribuição dos feminismos decoloniais e negros convergem para aprofundar a compreensão do gênero ao evidenciar que as experiências femininas são atravessadas por raça e classe. Essas perspectivas tensionam o padrão universal do “ser mulher” construído a partir da branquitude, da normatividade eurocêntrica e de seus parâmetros civilizatórios, revelando-se como limitada, hierarquizante e excludente.

Relacionar com a ideia do devir-mulher implica compreendê-lo como um processo que recusa a universalização da experiência feminina, afirmando-se como plural, situado e atravessado por múltiplas linhas de desterritorialização. Assim, ao ser articulado às teorias feministas contemporâneas, o devir-mulher se afirma como ferramenta conceitual potente para pensar práticas de resistência, modos alternativos de subjetivação que escapam às normatividades de gênero, às hierarquias patriarcais e às lógicas de dominação contemporâneas.

Nesse sentido, a “Mulher Selvagem” pode ser compreendida como uma expansão simbólica em estado de devir, uma imagem arquetípica que traduz a mesma potência de fuga, resistência e criação que atravessa o conceito filosófico do devir-mulher, em um território mais profundo. É nesse horizonte que emerge o arquétipo da “Mulher Selvagem”, tal como elaborado Estés (2018), na obra “Mulheres que correm com os lobos”. Se o devir-mulher opera no plano da micropolítica e da desterritorialização conceitual, a Mulher Selvagem irrompe o território

simbólico, mítico e psíquico como expressão de uma força indomável. Ela é aquela que escava sob as camadas da civilização para reencontrar o saber instintivo, corporal e ancestral do feminino.

A Mulher Selvagem não se deixa domesticar pelas normas, nem se curva às narrativas que fragmentam o corpo e silenciam o desejo. Seu chamado ecoa como um uivo que rompe cercas simbólicas, convocando as mulheres a retornarem a si mesmas, não como identidade fixa, mas como processo vivo, pulsante e em constante transformação. Ela não aponta para um modelo a ser alcançado, mas para uma travessia: um movimento contínuo de escuta do instinto, de reconexão com o corpo e de criação de modos singulares de existir.

Nesse sentido, o arquétipo da Mulher Selvagem, conforme descrito por Estés (2018), representa a essência instintiva e profunda da alma feminina, uma força que muitas vezes é silenciada ou domesticada pelo patriarcado, o qual, segundo a autora, converteu a mulher em uma espécie de “animal domesticado”, afastando-a de sua natureza ancestral, intuitiva e vital.

Essa dimensão originária do feminino é denominada de *self* selvagem, que é simbolicamente encarnada na figura da Loba, mas que também pode ser nomeada de outras formas, variando de acordo com os contextos culturais e simbólicos, mantendo o núcleo de sentido ligado à força vital, instintiva e criadora do feminino.

[...] ela poderia ser chamada de *Rio Abajo Rio*, o rio por baixo do rio; *La Mujer Grande*, a mulher grande; *Luz dei abyss*, luz do abismo. No México, ela é *La Loba*, a loba, e *La Huesera*, a mulher dos ossos. Em húngaro, ela é chamada de *Ő*, *Erdöben*, Aquela dos Bosques, e *Rozsomák*, o carcaju. No idioma *navajo*, ela é *Na'ashjé'ii Asdzáá*, a Mulher Aranha, que tece o destino dos humanos e dos animais, das plantas e das rochas. Na Guatemala, entre muitos outros nomes, ela é *Humana dei Niebla*, o Ser de Névoa, a mulher que vive desde sempre. Em japonês, ela é *Amaterasu Omikami*, a Força Espiritual, que gera toda a luz, toda a consciência. No Tibete, ela é chamada de *Dakini* a força da dança que produz a clarividência dentro das mulheres. A lista continua. E ela continua (Estés, 2018, p. 22).

Nessa perspectiva, ao considerar a figura de *La Loba* como uma manifestação arquetípica da Mulher Selvagem, ela se configura como a representação da “memória arquivada das intenções femininas” (Estés, 2018, p. 43), a qual preserva uma tradição que atravessa gerações. Ela é o *self* selvagem que nos convida a uma viagem pelos subterrâneos da psique, resgatando o que foi enterrado por séculos de civilização. Essa imagem concentra o saber instintivo, a memória ancestral e a potência criadora que se encontram latentes e resistentes, mesmo sob camadas de repressão cultural.

É importante ressaltar que “as mulheres que correm com os lobos”, na formulação de Estés, não são aquelas que se afastam da cultura, mas as que empreendem enquanto um

movimento de retorno a si mesmas, reconectando-se à dimensão instintiva que foi historicamente silenciada. Trata-se de mulheres que se dispõem ao autoconhecimento, à escuta das zonas profundas da psique e àquilo que a autora denomina de uma espécie de “urbanização psíquica”, isto é, um trabalho consciente de integração entre instinto e consciência. Esse processo se dá, frequentemente, por meio da imaginação, das práticas artísticas, da criação simbólica e da retomada da liberdade interior, caminhos privilegiados para o reencontro com o *self* selvagem.

Nesse contexto, o termo “selvagem” é mobilizado em seu sentido originário, despidido das conotações pejorativas que lhe foram atribuídas pela modernidade. O selvagem, em Estés, designa aquilo que permanece em contato com os ciclos naturais da vida, com os ritmos do corpo, com as raízes primitivas e, ao mesmo tempo, evolutivas da espécie humana. Ser selvagem, portanto, não significa ausência de cultura, mas uma forma de existência em harmonia com a natureza interna e externa, na qual o instinto não é negado, mas reconhecido como fonte legítima de saber, orientação e criação.

Imagem 24: Quadrinho – Nosso fogo criador



Legenda: Tradução em quadrinhos das impressões do livro “Mulheres que correm com os lobos”, de Clarissa Pinkola Estés, pela cartunista brasileira Mauren Veras.
Ilustração/ Fonte: Mauren Veras.

A relação entre essa busca da Mulher Selvagem e a obra de Clarissa Pinkola Estés torna-se ainda mais visual nos quadrinhos de Mauren Veras¹⁵, chamada “Nosso Fogo Criador”. A ilustração captura a essência do “fogo criativo”, descrito por Estés (2018), retratado na

¹⁵ Para mais informações sobre a ilustradora e suas obras, acesse: <https://www.maurennveras.com/>

ilustração, a partir da ideia de que “toda mulher possui uma chama criadora dentro de si”, a qual precisa ser alimentada com o que a faz se sentir viva. Este fogo é, simultaneamente, um agente transformador: “este é também um fogo destruidor, que leva embora aquilo que deve morrer... e abre caminho para aquilo que deve nascer, florescer e viver”, como pontua a ilustradora. Somente a partir dessa transformação é possível libertar a Mulher Selvagem de dentro de si e ser livre.

É no caminho de minhas práticas artísticas, especificamente a partir da minha dança, que essa travessia em direção ao Rio por baixo do rio, se realiza de forma concreta e sensível. Minha dança torna-se, assim, um portal rítmico que rompe a superfície do cotidiano, permitindo o encontro com a Mulher Selvagem por meio desse fluxo subterrâneo que a autora descreve com precisão:

Cada mulher tem acesso potencial ao Rio Abajo Rio, esse rio por baixo do rio. Ela chega até ele através da meditação profunda, da dança, da arte de escrever, de pintar, de rezar, de cantar, de tamborilar, da imaginação ativa ou de qualquer atividade que exija uma intensa alteração da consciência. Uma mulher chega a esse mundo-entremundos através de anseios e da busca de algo que ela vê apenas com o cantinho dos olhos. Ela chega lá com artes profundamente criativas, através da solidão intencional e da prática de qualquer uma das artes (Estés 2018, p. 45-6).

Essa passagem ressalta que as artes não são meros adornos estéticos, mas os meios de alteração da consciência fundamentais para que a mulher deixe de viver em “estado de estase” e reencontre sua vitalidade profunda. Para minha pesquisa, isso significa que a dança atua como uma forma de percepção visceral, permitindo-me habitar o *mundo-entre-mundos*, onde a lógica comum cede espaço à verdade da alma.

Assim, a dança atua como uma força capaz de acessar esse território profundo onde habita a Mulher Selvagem, possibilitando o despertar da *La Loba* como força instintiva, criadora e ancestral. O movimento do corpo torna-se, assim, uma escuta ativa do que pulsa abaixo das camadas invisíveis, permitindo que saberes antigos emergjam não apenas como lembrança afetiva, mas como experiência encarnada.

Minha dança encontra seu solo fértil justamente na minha linhagem matrilinear, ancorando-se nas histórias das mulheres ancestrais da minha família – Mãe, Avó e Bisavó. Essas narrativas, assim como os contos analisados por Estés, operam como “vitaminas para a alma” (Estés, 2018, p. 34), carregando uma potência que atravessa gerações. Ao honrar essas histórias, ativo aquilo que a autora reconhece como o arquétipo da Mulher Selvagem enquanto um ser “alfa matrilinear”, uma força que se manifesta quando o feminino genuíno, latente e instintivo é reconhecido e acolhido.

Ao dançar com base nas histórias das minhas ancestrais, não apenas resgato as pistas dos sonhos, desejos e possibilidades interrompidas de cada uma delas, mas também permito que *La Loba* que habita em mim se expresse e se liberte, compreendendo também a minha própria história e possibilitando espaços de existência para essas mulheres, incluindo a mim.

Desse modo, a dança transforma minhas memórias em matéria viva, deslocando-as do campo do invisível para a esfera do gesto, do movimento e da presença. Nesse processo, o corpo encontra passagem para o *Rio por baixo do rio*, construindo o *mundo-entre-mundos*, onde a alma selvagem reside e a vida criativa é sustentada.

Ao alimentar o fogo criativo com aquilo que me faz sentir viva, trago minhas mulheres não só para cena, mas também para o despertar da minha própria natureza selvagem, abrindo caminho para que nossas histórias sejam (re)inscritas e se tornem tramas vivas de memória e do movimento, que conectam minha jornada ao legado das minhas antepassadas. As histórias e as artes – especialmente a dança para mim – são os meios pelos quais retornamos à nossa verdadeira essência de vida, afirmando um feminino que não se fixa, que não se submete e que escapa – e que, ao escapar, cria vida. Vida em movimento(s), assim como a **DANÇA**.

2.4. O processo criativo em dança: o encontro com a Mulher Selvagem que habita em mim

Há um chamado que não começa na palavra, mas no corpo. Um chamado que pulsa como um eco invisível que atravessa o tempo e se inscreve na pele. Ele vem de longe: das mulheres ancestrais, dos saberes herdados, das forças que resistiram. É um chamado que não se explica, mas se sente, pois vibra no corpo, percorre a pele e emerge como impulso de movimento. Atendê-lo é permitir-se mergulhar no subterrâneo, descer às próprias raízes, escutar o que ainda vive nas profundezas da memória e deixar que isso se transforme em dança. É nesse gesto que o corpo deixa de ser apenas matéria e se torna travessia, passagem e presença.

O processo criativo em dança, no contexto desta pesquisa, configurou-se como um chamado ancestral, por meio da escuta sensível e ativação de memórias ancestrais que atravessaram o corpo. Mais do que uma construção estética, constituiu-se como um percurso investigativo que mobilizou experiências vividas, histórias herdadas e estados corporais que emergiram no entrelaçamento entre passado e presente. Nesse sentido, a criação em dança não se limitou à elaboração de movimentos, mas se construiu como prática de conhecimento, na qual o corpo atuou como território de inscrição, elaboração e ressignificação de experiências.

Ancorado na metodologia da PaR, o processo criativo da poética *Mulheres que habitam em mim* foi desenvolvido como uma escrita do e no corpo, articulando práticas corporais, improvisações, registros e reflexões. Como destaca Fernandes (2022), a PaR legitima a prática artística como produção de conhecimento, na qual o fazer não é apenas uma consequência da teoria, mas um modo próprio de investigação, onde experiência, criação e reflexão se entrelaçam de forma indissociável. Nesse percurso, o corpo que dança tornou-se um espaço de escuta e tradução de narrativas.

Tal prática, particular a cada projeto, evidencia (ou demonstra) a pesquisa e o conhecimento gerado através dela. Isso significa que a prática se torna uma forma não somente de realizar a pesquisa, e, portanto, atuando enquanto método, mas também de se documentar, revelar, discutir, apresentar, exhibir e compartilhar determinada investigação (Fernandes; Scialom, 2022, p. 12).

Nesse sentido, o conhecimento na PaR emerge da própria experiência vivida no corpo, sendo o fazer artístico simultaneamente processo, método e resultado da investigação, evidenciando que a criação não se separa da produção de saber, mas a constitui. Assim, o processo criativo em dança nesta pesquisa, não se organizou como aplicação de conceitos prévios, mas como um campo de experimentação sensível, no qual o corpo foi convocado a acessar, elaborar e expressar histórias, memórias e ancestralidades que o habitam para criação

de uma poética própria, em que experiências se transformaram em linguagem, gesto e presença cênica.

Foi nesse território sensível que as histórias das mulheres da minha linhagem materna – Mãe, Avó e Bisavó – foram convocadas a existir, não apenas como lembranças, mas como presenças vivas que atravessaram minha corporeidade. A poética em dança *Mulheres que habitam em mim* emergiu, portanto, desse encontro entre memória e criação, configurando-se como um gesto de dar voz a essas mulheres por meio da escrita, da dança e do corpo.

Ao reconhecer que as experiências, dores, resistências e modos de existência dessas ancestrais estão inscritas em mim, a dança passou a operar como um dispositivo de (re)conexão ancestral, permitindo que essas histórias fossem transformadas em movimento, poética e presença cênica.

Nesse percurso, o corpo foi compreendido como arquivo vivo, no qual se acumularam saberes, afetos e experiências transmitidas entre gerações. A criação, então, tornou-se um processo de escavação sensível, no qual camadas de memória foram acessadas não apenas pela via racional, mas por meio de estados corporais, imagens, sensações e impulsos que emergiram durante as práticas imersivas e experimentações nos laboratórios de corpo.

Para isso, tornou-se necessário criar um espaço-tempo de permanência, escuta e disponibilidade do corpo para que essas memórias pudessem emergir e encontrar forma em movimento. Esse processo ganhou materialidade a partir da aprovação no Edital de Chamamento Público nº 03/2025 de ocupação da Sala de Dança Augusto Rodrigues, da Casa das Artes, vinculada à Fundação Cultural do Pará, em Belém, espaço no qual iniciei as primeiras experimentações e pesquisas de movimento para a criação da poética deste trabalho.

Desse modo, os primeiros movimentos de investigação corporal para elaboração da obra cênica foram realizados entre abril e junho de 2025, na Sala de Dança da Casa das Artes. Durante esse período, desenvolvi práticas de pesquisa e experimentação em movimento por meio de diferentes indutores criativos – palavras, desenhos, textos, elementais da natureza, objetos afetivos, entre outros – que atuaram como dispositivos para acessar estados corporais, ativar lembranças e ampliar os campos de percepção.

Para conduzir esse percurso, recorri aos fundamentos do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), conforme sistematizado por Rodrigues (2003), compreendendo o corpo como território de memória, investigação e criação. O BPI organiza-se em três eixos que contribuíram para o aprofundamento da escuta corporal e a ressignificação das memórias ancestrais, os quais serviram como base para os laboratórios de pesquisa de movimento e as experimentações desenvolvidas nesta investigação.

Imagem 25: Experimentações de Dança na Casa das Artes



Legenda: Registros de ensaios na Casa das Artes da artista e intérprete-criadora Leylla Melo (Belém/PA).

Fonte/Fotógrafa: Leylla Melo (2025).

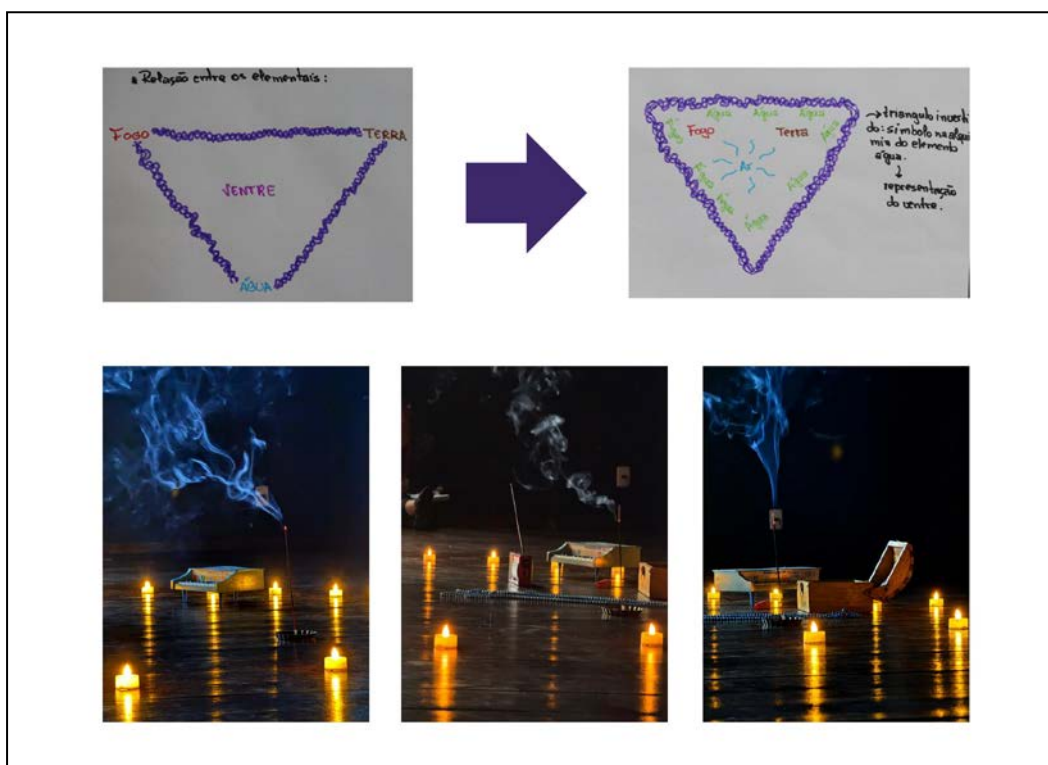
Nesse contexto, os eixos metodológicos do BPI não foram compreendidos como etapas rígidas ou hierárquicas, mas como dimensões que se entrelaçaram ao longo do processo criativo, orientando o acesso às memórias, a elaboração sensível das experiências e a construção da poética em dança. Foi a partir desse percurso que se constituíram os movimentos investigativos descritos a seguir.

O primeiro eixo, denominado pela autora de **inventário do corpo**, envolve o contato com as próprias origens e a construção do *dojo*¹⁶. Essa aproximação com minhas raízes ancestrais foi desenvolvida ao longo de todo o percurso investigativo – como compartilhado na escrita das cartas às minhas ancestrais, no primeiro capítulo desta pesquisa – abrangendo desde a ida ao cemitério e a procura de documentos oficiais das minhas antepassadas, até a busca das memórias familiares, dos relatos compartilhados pelas ancestrais maternas e minhas impressões pessoais a respeito disso.

¹⁶ Elemento que faz parte da cena, em formato circular, construído com base em símbolos importantes para a artista-pesquisadora na composição da obra cênica, de acordo com o Método BPI de Rodrigues (2003).

Com relação a construção do dojo, acessei as memórias afetivas que me levaram às dimensões simbólicas da minha ancestralidade para compor um espaço de criação e escuta sensível, no qual objetos, lembranças e memórias afetivas funcionassem como dispositivos de ativação corporal e poética. Entre elas, destacaram-se a presença da música como elemento estruturante dessas lembranças, materializada no piano de brinquedo, que ganhei da minha Vó Ruth, e no rádio de pilha da Mãe. Esses objetos funcionaram como dispositivos de ativação sensível, acionando sensações, imagens e estados corporais que atravessaram minha história e me conectaram às experiências vividas em família, contribuindo para a elaboração poética do meu corpo em movimento.

Imagem 26: Indutores



Legenda: Registros dos desenhos e objetos afetivos/cênicos para construção do Dojo.
 Fonte/Fotografia: Leylla Melo – desenhos (2025) e Allan Lima - imagens (2024).

Além desses elementos, também incorporei as velas, que evocaram a espiritualidade e os rituais de conexão com o invisível; e o baú, que se apresentou como metáfora e materialidade da memória guardada, daquilo que foi preservado ou silenciado ao longo do tempo. Esses objetos ampliaram o campo sensível do dojo, instaurando um espaço de escuta e presença onde passado e presente se entrelaçaram, possibilitando que o corpo acesse camadas mais profundas de sua história e se colocasse em estado de criação.

O segundo eixo, **co-habitar com a fonte**, corresponde à convivência com a(s) sujeita(s) da pesquisa, que neste caso, foram as netas da minha Bisavó Alberta: a Oneide e a Osmarina, realizados a partir de encontros para conversar sobre as histórias das mulheres da família. Esses momentos se configuraram como espaços de escuta atenta e partilha, nos quais as memórias emergiram não apenas como relatos, mas como experiências vivas, atravessadas por lembranças, afetos, violências transgeracionais e nuances do cotidiano.

Nesse sentido, co-habitar com a fonte significou mais do que acessar informações: tratou-se de estar em presença, de construir uma relação de partilha e de permitir que, posteriormente, essas narrativas ressoassem no corpo, ampliando a compreensão sensível da história que escavei e busquei apresentar. Assim, esses encontros foram fundamentais para o aprofundamento da pesquisa, pois possibilitaram o contato direto com as camadas subjetivas que constituem as trajetórias compartilhadas das antepassadas, contribuindo para a continuidade do processo criativo e elaboração poética.

O último eixo, **incorporação da personagem**, contribuiu para o aprofundamento do processo de escuta corporal e de ressignificação das memórias ancestrais em forma de obra artística. Na verdade, a minha presença cênica não buscou e nem pretende representar minhas ancestrais, mas permitir que as marcas, gestos e atravessamentos das histórias de todas elas – inclusive entrelaçadas com a minha história – se inscrevessem no meu corpo, emergindo como presença sensível que se manifestam em movimento de dança. Esta etapa levou à culminância da obra, à medida que os processos anteriores se consolidaram e que o meu corpo se preparou para acessar os estados de transfiguração dessas memórias em linguagem poética na cena.

Então, esses laboratórios de criação se constituíram como espaços de experimentação sensível, nos quais o corpo foi colocado em estado de escuta, disponibilidade e investigação. Neles, as práticas corporais não seguiram uma lógica de repetição técnica, mas de ativação de memórias, percepção e presença, permitindo que conteúdos emergissem a partir da relação entre corpo, experiência e ambiente.

Essa compreensão aproxima-se da noção de “dança imanente”, desenvolvida por Mendes (2010), na qual o movimento não é concebido como resultado da reprodução de códigos previamente estabelecidos, mas como manifestação que emerge da escuta profunda do corpo e seus estados de presença.

No caso da dança imanente, adoto como premissa a necessidade de desprendimento de todo e qualquer julgamento pautado em padrões de movimento pré-existent na dança. Utilizo, portanto, esta noção de desbloqueio preconizada na Conscientização Corporal como forma de libertar o artista de valores estéticos arraigados à sua formação, incentivando-o a encontrar outras concepções de dança na medida em que,

enquanto aprimora o autoconhecimento, encontra outros vocabulários de movimento possíveis para dançar ou, de forma mais abrangente, para estar em cena (MENDES, 2015, p.83).

Nessa perspectiva, a criação não parte de uma forma a ser alcançada, mas do reconhecimento do corpo como potência criadora, capaz de produzir dança a partir de sua própria experiência e sua relação com o mundo. Assim, os laboratórios de criação que realizei nesta etapa constituíram-se como espaços de investigação imanente, nos quais os movimentos surgiam das intensidades vividas, das memórias ancestrais acionadas e das imagens que atravessaram a corporeidade, permitindo que a poética fosse construída a partir do próprio processo de habitar o corpo.

Em diálogo com os princípios do Habitante-Criador, o processo criativo da obra articulou as três dimensões fundamentais desse conceito: as histórias de vida, a memória e a territorialidade, compreendidas como instâncias inseparáveis na constituição do corpo que cria. Essa perspectiva, conforme desenvolvida por Ferreira (2018), propõe que o sujeito criador não está dissociado de suas experiências, mas cria a partir delas, habitando seu próprio corpo como lugar de produção de saber e de poética.

A invenção do habitar está no fato de ser e estar na cidade e do habitante das maneiras de fazer, ou seja, relacionar-se com seus espaços e suas possibilidades de interação com o outro, com os trajetos, com suas histórias de vida, recriando objetos e coisas, com ações e desdobramentos em atividades cotidianas e até entre as dimensões sociais, econômicas e afetivas (Ferreira, 2018, p.59).

Considerando o excerto, o processo criativo não parte de uma exterioridade, mas de um mergulho nas próprias vivências, acionando memórias e afetos como matéria de criação, na medida em que a artista-criadora estabelece relação com os espaços que habita, com experiências cotidianas e com os vínculos estabelecidos ao longo da vida, transformando essas relações em potência poética e em material para a composição artística.

No caso da minha pesquisa, as histórias de vida das mulheres da minha linhagem materna configuraram-se como eixo central do processo criativo, atravessando as experimentações corporais e orientando a construção da poética em dança, a medida em que suas memórias, experiências e modos de existir foram incorporados como matéria sensível de criação. Tal compreensão dialoga diretamente com a noção de habitante-criador, definido por Ferreira (2018, p.63), “que tem nas histórias de vida o cotidiano articulador para a sua composição coreográfica”, evidenciando que a criação emerge da relação entre corpo, experiência e cotidiano, e não de uma instância abstrata ou desvinculada da realidade vivida.

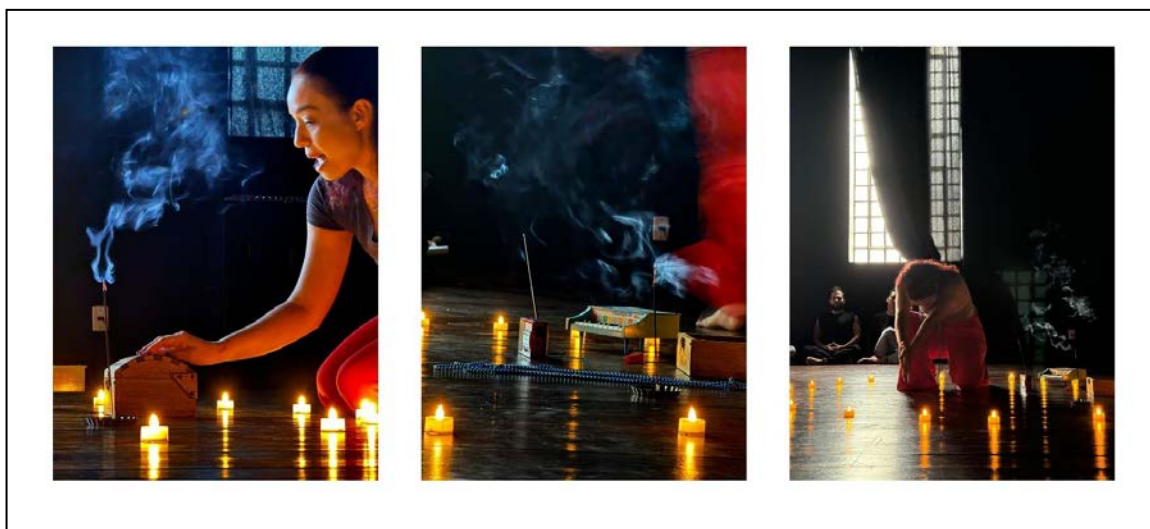
Essa abordagem encontra consonância com as proposições do Método BPI, desenvolvido por Graziela Rodrigues (2003), que compreende o corpo como lugar de encontro entre memória, cultura e criação. A partir dos eixos: o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a incorporação da personagem, explicados anteriormente, o BPI orientou o reconhecimento das memórias afetivas e ancestrais inscritas na minha corporeidade, possibilitando a elaboração poética dessas experiências nesta pesquisa. Por meio do inventário no corpo, foram acessadas memórias pessoais e familiares; no co-habitar com a fonte, estabeleceu-se uma relação mais profunda com as referências e matrizes simbólicas que atravessam o corpo; e, na incorporação da personagem, essas experiências ganharam forma, densidade e presença cênica.

A partir desse percurso investigativo, a poética em dança *Mulheres que habitam em mim* foi sendo constituída como uma obra em permanente transformação. Longe de se configurar como um produto acabado, desenvolveu-se por meio de sucessivas experimentações, revisitações e reelaborações, acompanhando o próprio amadurecimento da pesquisa. Cada apresentação constituiu um novo momento de investigação, no qual o contato com o espaço cênico, com o público e com as experiências vividas produziu deslocamentos na composição, ampliando as possibilidades de criação e aprofundando a escuta do corpo.

O primeiro movimento dessa criação ocorreu na disciplina do primeiro semestre do Mestrado chamada “O corpo em processo artístico: estética da experiência”, conduzida pela professora (e minha orientadora) Mayrla Andrade, quando desenvolvi um Ato Poético como exercício de investigação artística.

Essa experiência constituiu o embrião da obra, reunindo as primeiras experimentações corporais relacionadas às memórias da minha linhagem materna e às imagens simbólicas que atravessavam o processo criativo. Naquele momento, o trabalho ainda assumia um caráter mais processual, funcionando como um campo inicial de experimentação no qual os gestos, os objetos cênicos e as narrativas começavam a encontrar uma organização poética.

Nesse contexto, a pesquisa ainda se configurava como um campo aberto de experimentação, orientado pelas reflexões em torno do *devir-mulher*, conceito proposto por Deleuze e Guattari (2012), articulado às narrativas ancestrais da minha linhagem materna. Partindo da compreensão de que o corpo não constitui uma unidade fixa, mas um território de fluxos, intensidades e contínuas transformações, o Ato Poético buscou investigar a dança como espaço de resignificação das heranças ancestrais e de produção de subjetividade.

Imagem 27: Ato Poético Devir-Mulher

Legenda: Imagens do Ato poético “Devir-Mulher” apresentado na ETDUFPA como culminância da disciplina de Mestrado chamada “O corpo em processo artístico: estética da experiência” do PPGARTES UFPA, no dia 21 de novembro de 2024.
 Fonte/Fotógrafo: Allan Lima (2024).

Na ocasião, optei por trabalhar com uma estrutura dramatúrgica previamente definida, organizada em cenas que articulavam memória, ancestralidade e presença cênica. A performance iniciava com um gesto de bênção dirigido ao público, seguido pela entoação de uma canção de ninar, como referência às cantigas que ouvia minha Mãe cantar durante a infância. Em seguida, realizava a abertura do baú, de onde eram retirados os objetos afetivos que compunham a cena, enquanto compartilhava as narrativas sobre as histórias de cada uma das mulheres da minha linhagem materna, apresentando ao público suas fotografias.

A composição culminou com a dança ao som da música “Cordeiro de Nanã”, em uma versão executada ao piano e interpretada por Thalma de Freitas, momento em que as memórias evocadas encontraram expressão no movimento. A escolha desse arranjo estabeleceu uma alusão simbólica ao piano, instrumento presente na trajetória das mulheres da minha linhagem materna, fazendo com que sua sonoridade se tornasse uma extensão dessas presenças ancestrais e intensificasse a dimensão afetiva da cena.

Ambientação da cena foi composta, ainda, por objetos de forte valor afetivo e simbólico: velas, as quais delimitavam o dojo; o incenso, para ambientar a atmosfera da cena; o baú e o rádio pertencentes à minha Mãe; um colar de pérolas azuis herdado de minha Avó; o piano de brinquedo que recebi dela na infância; e as fotografias das ancestrais maternas, guardadas em envelopes e reveladas ao público ao longo da apresentação. Esses elementos não desempenhavam apenas uma função cenográfica, mas constituíam dispositivos de ativação da

memória e da corporeidade, colaborando para a construção da poética e para a apresentação das narrativas ancestrais em cena. Já o figurino era composto por uma calça vermelha, uma blusa bege e uma sobreposição de uma blusa preta, retirada durante a performance como parte da construção dramática da obra, marcando simbolicamente um processo de desvelamento.

Embora ainda não apresentasse a estrutura dramática que posteriormente daria forma à poética *Mulheres que habitam em mim*, esse primeiro exercício inaugurou um percurso de mergulho nas camadas sensíveis da minha experiência corporal que, ao longo das investigações, deslocou o enfoque do devir-mulher para outros estudos filosóficos e feministas, que proporcionaram uma escuta mais aprofundada das memórias, das ancestralidades e dos meus próprios atravessamentos, culminando na elaboração da obra cênica desenvolvida nesta pesquisa.

Posteriormente, ao ser contemplada no edital de ocupação da Sala de Dança da Casa das Artes, como destacado anteriormente, a pesquisa ganhou condições para aprofundar seus laboratórios de criação. Durante esse período, o Ato Poético foi revisitado, ampliado e ressignificado, incorporando novas investigações corporais, elementos cênicos e procedimentos compositivos de cena que resultaram em uma versão mais elaborada da poética. A apresentação de culminância desse processo representou a consolidação de uma importante etapa da investigação, evidenciando a transformação das experimentações desenvolvidas nos laboratórios em uma composição cênica mais amadurecida, sem que isso significasse o encerramento do processo criativo.

Imagem 28: Ato Poético Conexões de Si – Imersão Ventre-Território



Legenda: Imagens do Ato poético “Conexões de Si – Imersão Ventre-Território” apresentado na Casa das Artes, no dia 02 de agosto de 2025, como culminância do Edital de Ocupação da Sala de Dança.

Fonte/Fotógrafo: Allan Lima (2025).

Nesse novo momento da pesquisa, a dramaturgia foi reformulada. Embora mantivesse como eixo estruturante as memórias da minha linhagem materna, a obra passou a incorporar novos elementos simbólicos e uma organização cênica mais integrada, ampliando as relações entre corpo, ancestralidade e criação.

Esse processo também marcou um deslocamento conceitual importante: se, no Ato Poético inicial, a investigação era atravessada principalmente pelo conceito de devir-mulher, fundamentado por Deleuze e Guattari (2012) – compreendido como um movimento de desterritorialização e produção de novas formas de existir –, nessa nova etapa a pesquisa encontrou na figura da Mulher Selvagem, proposta por Estés (2018), uma imagem poética capaz de dar materialidade às experiências corporais que emergiam dos laboratórios e de ampliar o conceito anteriormente adotado. Assim, mais do que uma substituição de referenciais teóricos, ocorreu um aprofundamento da investigação, em que o devir-mulher iniciou o percurso filosófico de transformação, desdobrando-se aos poucos para a imagem produzida pelo arquétipo da Mulher Selvagem.

Nessa perspectiva, a Mulher Selvagem pode ser compreendida como a expressão simbólica desse movimento de transformação, uma vez que representa a reconexão da mulher com sua natureza instintiva e ancestral. Enquanto o devir-mulher opera como um conceito filosófico que rompe com identidades fixas e produz novos modos de existência, o arquétipo da Mulher Selvagem oferece uma imagem sensível capaz de convocar a escuta de si, da intuição e das memórias profundas inscritas na experiência feminina.

A Mulher Selvagem é a saúde para todas as mulheres. Sem ela, a psicologia feminina não faz sentido. Essa mulher não-domesticada é o protótipo de mulher... não importa a cultura, a época, a política, ela é sempre a mesma. Seus ciclos mudam, suas representações simbólicas mudam, mas na sua essência *ela* não muda. Ela é o que é; e é um ser inteiro. Ela abre canais através das mulheres. Se elas estiverem reprimidas, ela luta para erguê-las. Se elas forem livres, ela é livre. Felizmente, por mais que seja humilhada, ela sempre volta à posição natural. Por mais que seja proibida, silenciada, podada, enfraquecida, torturada, rotulada de perigosa, louca e de outros depreciativos, ela volta à superfície nas mulheres, de tal forma que mesmo a mulher mais tranquila, mais contida, guarda um canto secreto para a Mulher Selvagem. Mesmo a mulher mais reprimida tem uma vida secreta, com pensamentos e sentimentos ocultos que são exuberantes e selvagens, ou seja, naturais (Éstes, 2018, p. 23).

A reflexão da autora desloca a compreensão da Mulher Selvagem para além de uma figura mítica ou de um ideal de feminilidade. Trata-se de um arquétipo que simboliza uma potência constitutiva da existência feminina, constantemente tensionada pelos processos históricos de domesticação dos corpos e das subjetividades das mulheres. Sua força emerge justamente para romper com as opressões e silenciamentos, pois permanece latente no interior

do ser feminino, emergindo por meio da expressão da criatividade, da intuição e da escuta sensível do corpo, que permitem a reconexão com os saberes ancestrais.

No contexto desta pesquisa, essa concepção dialoga diretamente com o percurso experienciado tanto na escrita quanto no processo criativo da poética, à medida que acontece um movimento de retorno a uma dimensão ancestral e instintiva. Desse modo, a Mulher Selvagem tornou-se não apenas uma referência teórica, mas uma presença poética que passou a orientar a construção da obra, conferindo sentido às experiências corporais e aprofundando a compreensão do corpo como território vivo de memória, ancestralidade e criação.

A partir da reconfiguração da poética, elaborei um novo roteiro dramatúrgico, composto por pequenas cenas que articulavam diferentes temporalidades e narrativas, transitando entre a história social das mulheres, minha própria trajetória e as memórias pertencentes à minha linhagem matrilinear. A composição corporal também foi aprofundada por meio da investigação de gestos inspirados em fotografias familiares, da observação cotidiana da minha Mãe e das memórias afetivas e corporais relacionadas à minha Avó, permitindo que essas referências deixassem de ser apenas evocadas para se manifestarem como qualidades de movimento e presença cênica.

Na composição da cena, intensifiquei a configuração da atmosfera ritualística e sensorial por meio do uso do incenso, não somente como elemento cênico, mas manuseando-o durante a cena, na busca de ativar conexões com dimensões espirituais e ancestrais que atravessam a obra. Somaram-se a isso, um vídeo-cenário composto por projeções de imagens, fotografias da família, texto em off e uma trilha sonora interpretada exclusivamente por mulheres, reunindo as músicas: *Sagrado Feminino* (Grupo Melissas), *Cordeiro de Nanã* (na voz de Thalma de Freitas) e *Povoada* (Sued Nunes). Esses elementos ampliaram a dramaturgia da obra, fazendo com que imagem, som, palavra e movimento se entrelaçassem na construção da poética.

Os objetos cênicos também passaram por um processo de ressignificação. Permaneceram em cena o baú e o rádio de pilha pertencentes à minha Mãe; o piano de brinquedo e o colar de pérolas azuis associados à minha Avó; além das velas, compreendidas como símbolo de espiritualidade e conexão ancestral. Além desses elementos, foi incorporado o batom, objeto recorrente na história das mulheres da minha família e escolhido como símbolo do feminino, reforçando o diálogo entre memória, cotidiano e ancestralidade.

O figurino também foi reelaborado, adquirindo uma dimensão simbólica mais aprofundada. Permaneceram a segunda pele e a calça vermelha confeccionadas pelas mãos da minha Mãe, às quais se somou uma gola em macramê, também vermelha, produzida pela artesã

paraense Mônica Mota. A escolha da cor vermelha remete ao sangue como elemento de continuidade da vida, da ancestralidade e da experiência feminina, evocando tanto o ato de parir quanto os ciclos mensais em que a mulher sangra e, ao mesmo tempo, purifica o próprio corpo, como manifestações da potência criadora de si mesma.

Outro elemento incorporado à composição foi a máscara, confeccionada pela cenógrafa paraense Jully Campos, produzida com materiais orgânicos (raízes, folhas e galhos), que remetem a Amazônia. A concepção da máscara surgiu durante a disciplina “Atos de Escritura”, vinculada ao PPGARTES UFPA, ministrada pela Professora Ivone Xavier no segundo semestre de aulas, onde foi proposta a criação de máscaras, partindo da indução provocada pela pergunta “O que a máscara te fala?”, convidando cada pessoa da turma a estabelecer uma relação entre a experiência de construção da máscara e o próprio campo de investigação artístico-acadêmica.

Desse modo, a máscara passou a simbolizar a ancestralidade e a presença da Mulher Selvagem, não como um personagem a ser representado, mas como uma força arquetípica que emerge do corpo em estado de presença, ampliando a dimensão ritual da cena e aprofundando o diálogo entre corpo, ancestralidade e memória.

Esse mesmo formato foi apresentado na Mostra Cênica do XI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, evento promovido pelo PPGARTES/UFPA. A obra passou a receber outro título: “Imersão Ventre-Território”, evidenciando o movimento de mergulho na experiência sensível do corpo e deslocando a atenção para o espaço simbólico de origem, memória, gestação e continuidade da linhagem matrilinear, representado pelo ventre, enquanto território ancestral que abriga e faz emergir as memórias, os afetos e as potências que atravessam o processo criativo.

Para esse formato, explorei com maior profundidade as movimentações que estabeleciam relações entre o corpo e as projeções de luz e sombra produzidas pelo vídeo-cenário, permitindo que as imagens incidissem sobre a corporeidade e ampliassem a construção de diferentes estados de presença. As sombras projetadas tornaram-se extensões do movimento, evocando a coexistência entre o visível e o invisível, entre o corpo presente e as memórias ancestrais que o atravessavam.

Imagem 29: Ato Poético – Imersão Ventre-Território



Legenda: Compilação de imagens do Ato poético “Imersão Ventre-Território” apresentado na Mostra Cênica do XI FBPA, no dia 25 de agosto de 2025.

Fonte/Fotógrafo: Luciana Porto (2025).

Diferentemente das outras apresentações realizadas, nas quais esse recurso foi menos explorado em razão das características dos espaços cênicos – mais amplos e com iluminação distinta –, essa apresentação ocorreu em um espaço mais intimista, com condições de iluminação que intensificaram a incidência das projeções sobre o corpo e aproximaram o público da experiência cênica, potencializando essa atmosfera ritualística da obra.

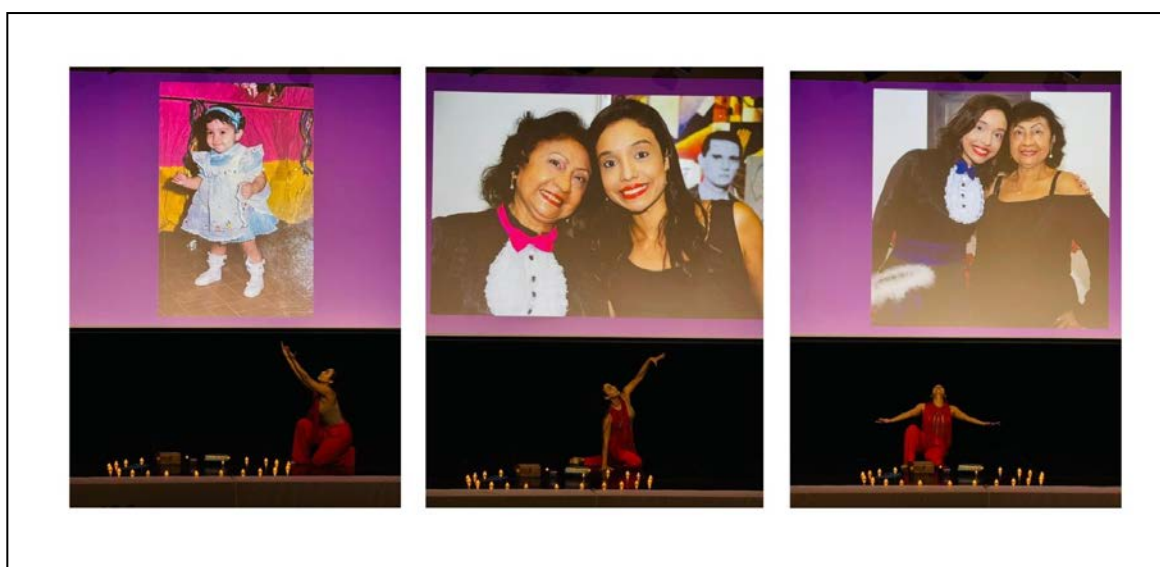
Na continuidade desse percurso, o Ato Poético passou a receber o título *Mulheres que habitam em mim*, o qual foi apresentado no Teatro Municipal de Ananindeua, como parte da programação do II Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador, promovido pelo Grupo de Pesquisa Habitante-criador: núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia, onde sou integrante. Essa apresentação representou mais um desdobramento do processo criativo, possibilitando que a obra fosse compartilhada em um contexto voltado ao diálogo entre artistas-pesquisadores e às discussões sobre a pesquisa artística como campo de produção de conhecimento.

Nessa ocasião, a poética foi novamente atravessada pelo encontro com um novo espaço cênico e por outra configuração de público, reafirmando seu caráter processual. A experiência de apresentar a obra nesse contexto permitiu observar como a presença, a escuta e a relação entre corpo, memória e ancestralidade se reconfiguravam a cada apresentação,

produzindo novos atravessamentos sensíveis e reafirmando que a criação permanecia aberta às transformações.

Assim, a apresentação não constituiu apenas um momento de circulação da obra, mas integrou o próprio percurso investigativo da pesquisa, na medida em que possibilitou novas percepções sobre a dramaturgia, a composição corporal e a potência dos elementos simbólicos que estruturavam a poética.

Imagem 30: Ato Poético – Mulheres que habitam em mim



Legenda: Imagens do Ato poético “Mulheres que habitam em mim” apresentado no Teatro Municipal de Ananindeua, no dia 25 de outubro de 2025, durante a programação do II Encontro de Pesquisa Artística Habitante-Criador.

Fonte/Fotógrafo: Allan Lima (2025).

Além disso, esse momento representou um marco importante no amadurecimento da investigação, pois foi quando se consolidou o título tanto da dissertação quanto da obra cênica. A expressão *Mulheres que habitam em mim* passou a sintetizar, de forma mais precisa, o eixo poético e conceitual da pesquisa, reunindo as reflexões sobre histórias de vida, ancestralidade e corporeidade desenvolvidas ao longo do processo criativo.

A escolha desse título emergiu da própria prática artística, à medida que se tornou evidente que a obra abordava as múltiplas presenças das ancestrais como experiências e atravessamentos inscritos em meu corpo, constituindo-o como um território de memória, criação e existência.

Após os diferentes desdobramentos e compartilhamentos públicos da poética, cada qual constituindo um espaço de experimentação, reflexão e reelaboração da obra, o processo

criativo alcançou um momento decisivo com a elaboração do roteiro cênico que compôs a apresentação desta pesquisa à banca de qualificação.

Para isso, a dramaturgia da obra foi novamente reformulada, incorporando os avanços teóricos e poéticos alcançados até aquele momento da pesquisa. O roteiro passou a ser composto por dez cenas, organizadas em três momentos dramáticos, cujas transições eram marcadas pelo toque de um sino, utilizado como elemento ritualístico de passagem entre os diferentes estados da obra. Ademais, alguns elementos cênicos foram retirados (como o colar de pérolas azuis, usado nas primeiras versões) e outros incorporados (a exemplo do lenço vermelho) ao dojo.

Imagem 31: Composição do dojo



Legenda: Configuração do dojo e objetos cênicos que o compõem a poética “Mulheres que habitam em mim”, apresentada durante a banca de qualificação de Mestrado, no dia 28 de fevereiro de 2026, na ETDUFPA.

Fonte/Fotógrafa: Tarsila Rosa (2026).

No caso da dramaturgia, o primeiro momento inaugurou a cena com minha entrada no espaço cênico, cantando a música *Sagrado Feminino*, do Grupo Melissas. Nesse momento, o figurino era composto por um macaquinho segunda pele e uma calça vermelha, enquanto carregava o baú pertencente a minha Mãe nas mãos, compreendido como um símbolo das memórias, dos afetos e das histórias ancestrais preservadas ao longo das gerações.

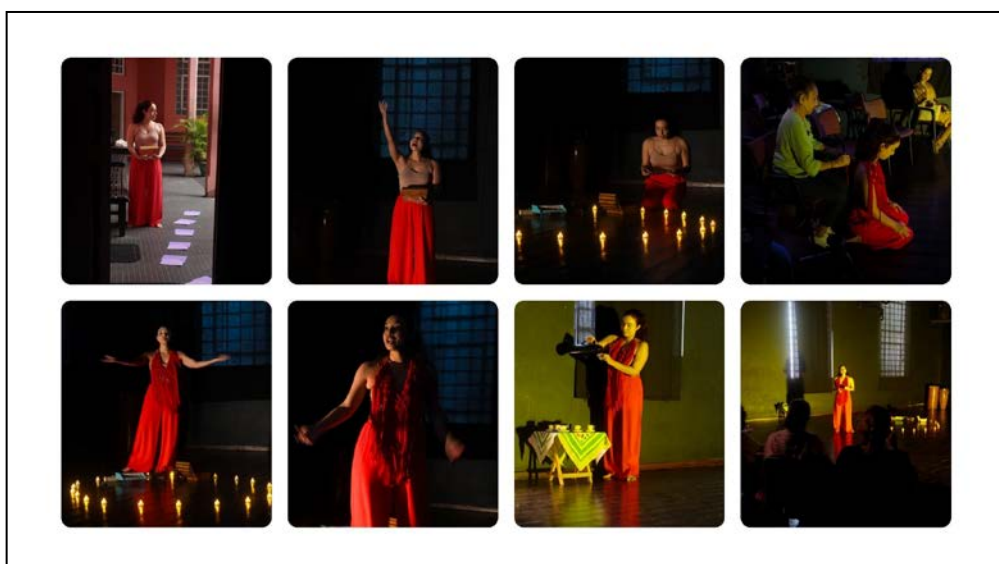
Após o primeiro toque do sino, realizei a abertura do baú e a leitura do prólogo da pesquisa, instaurando um ambiente de escuta e convocação das memórias ancestrais que atravessam a poética. Em seguida, liguei o rádio de pilha para tocar a música *Povoada*, de Sued Nunes, e me direcionei a minha Mãe, presente na plateia, para colocar sobre meu corpo a gola de macramê vermelha. Esse gesto simbolizou a transmissão de saberes pela linhagem materna e o reconhecimento da ancestralidade feminina como herança viva, inscrita na corporeidade,

além de representar o gesto de benção como forma de marcar simbolicamente o início da minha travessia para seguir meu próprio caminho, mantendo a conexão com minha ancestralidade.

Na sequência, apresentei um texto sobre as marcas ancestrais, articulando as experiências vividas pelas mulheres da minha linhagem materna com os elementos da pesquisa, entre eles: os objetivos, a relevância do estudo, os referenciais teóricos e a metodologia.

Durante essa narrativa, servi um chá aos membros da banca, transformando esse gesto em um ato de acolhimento e partilha, aproximando a apresentação acadêmica de uma experiência cênica e sensível. O encerramento desse primeiro movimento era novamente marcado pelo toque do sino.

Imagem 32: 1º momento dramático – Mulheres que habitam em mim



Legenda: Compilação de imagens das cenas iniciais da poética “Mulheres que habitam em mim” apresentadas durante a banca de qualificação de Mestrado, no dia 28 de fevereiro de 2026, na ETDUFPA.

Fonte/Fotógrafa: Tarsila Rosa (2026).

O segundo momento iniciou com a exibição do vídeo *Cartas para minhas ancestrais*, que remete ao primeiro capítulo da dissertação, seguida de uma composição coreográfica que apresentei ao som da música *Cordeiro de Nanã*, na interpretação de Thalma de Freitas. Nesse momento, o corpo tornou-se lugar de encontro entre memória e ancestralidade, permitindo que as narrativas evocadas anteriormente encontrassem expressão na dança.

Na continuidade da cena, recitei um poema de minha autoria e apresentei uma nova coreografia ao som da música *Asas N'Alma*, de Tukum e Flaira Ferro. Nessa composição, utilizei um lenço vermelho como elemento cênico, explorando suas possibilidades de

movimento em relação ao corpo, ora envolvendo-o, ora permitindo que se expandisse pelo espaço, evocando imagens ligadas ao voo, à liberdade e ao processo de transformação que reconfigurou minha maneira de habitar o mundo, enquanto artista da dança e mulher. A predominância da cor vermelha no figurino e outros elementos remete ao sangue como símbolo da ancestralidade, da continuidade da vida e da potência criadora do feminino, como destacado anteriormente.

Em seguida, proferi um texto com reflexões sobre a constituição histórica do patriarcado, retirando a gola de macramê e a calça vermelha durante uma das falas, gesto que integrava a dramaturgia da obra e simbolizava a ruptura e resistência ao sistema, por meio do desvelamento e desprendimento das estruturas sociais e culturais impostas aos corpos femininos ao longo da história. O corpo permaneceu apenas com o macaquinho segunda pele, evidenciando o processo de transformação e reconexão consigo mesma.

Na continuidade do texto, que articulava uma análise histórico-filosófica sobre a constituição do patriarcado e seus impactos sobre os corpos femininos, estabeleci um percurso que conduziu à compreensão do ser feminino enquanto Mulher Selvagem, proposta por Estés (2018), como potência de resistência, criação e reconexão com a natureza instintiva do feminino.

Imagem 33: 2º momento dramático – Mulheres que habitam em mim



Legenda: Compilação de imagens das cenas sequenciais da poética “Mulheres que habitam em mim” apresentada durante a banca de qualificação de Mestrado, no dia 28 de fevereiro de 2026, na ETDUFPA.

Fonte/Fotógrafa: Tarsila Rosa (2026).

Após novo toque do sino, indicando o último momento, foi projetado o vídeo *Não foram as bruxas que queimaram, foram as mulheres*, do qual também participei como performer, ampliando as reflexões acerca das violências históricas dirigidas às mulheres e de seus processos de apagamento.

A apresentação culminou com a *Dança do Fogo*, em que usei apenas o macaquinho segunda pele e a máscara confeccionada com materiais orgânicos. Ao me despir das camadas anteriores do figurino e vestir a máscara, meu corpo assumiu uma dimensão ritualística, tornando-se território de manifestação da Mulher Selvagem. A máscara constituiu-se como extensão da corporeidade, simbolizando a fusão entre corpo, ancestralidade e transformação, encerrando a obra como um rito de renascimento e reconexão com a potência feminina ancestral.

Imagem 34: 3º momento dramático – Mulheres que habitam em mim



Legenda: Compilação de imagens das cenas finais da poética “Mulheres que habitam em mim” durante a banca de qualificação de Mestrado, apresentada no dia 28 de fevereiro de 2026, na ETDUFPA.
Fonte/Fotógrafa: Tarsila Rosa (2026).

A partir da qualificação, tive uma dimensão mais ampla do alcance que a poética havia conquistado e, sobretudo, das possibilidades que ainda permaneciam abertas ao processo criativo. A apresentação representou não apenas um momento de avaliação acadêmica, mas um novo momento artístico, no qual a obra foi atravessada pelas leituras sensíveis da banca, pelas devolutivas críticas e pela experiência de ocupar um espaço profundamente significativo em minha trajetória.

A qualificação ocorreu na ETDUFPA, instituição onde iniciei minha formação em dança quando criança, realizei minha graduação em Licenciatura em Dança e onde vivi experiências decisivas para a constituição da artista e pesquisadora que sou hoje. Retornar a esse espaço para apresentar minha pesquisa de Mestrado, construída a partir da valorização das histórias de mulheres, das memórias ancestrais e das potências inscritas em meu corpo, significou transformar esse território em um lugar de afirmação, pertencimento e reconhecimento.

Nesse sentido, compreendi que a própria obra artística também produziu deslocamentos em mim. Se, ao longo do percurso investigativo, busquei acessar as memórias das mulheres que me antecederam, naquele momento percebi que também estava reinscrevendo minha própria história. O espaço da ETDUFPA deixou de representar apenas o espaço da formação inicial para tornar-se um lugar de elaboração simbólica, onde diferentes temporalidades da minha existência se encontraram: a estudante que um dia teve sua capacidade colocada em dúvida, a artista que insistiu em permanecer e a pesquisadora que retornava para compartilhar um conhecimento produzido por meio da dança.

As contribuições apresentadas pela banca ampliaram ainda mais essa compreensão. As professoras reconheceram a potência da articulação entre dança, ancestralidade, filosofia e estudos feministas, destacando a originalidade da pesquisa ao transformar o corpo em arquivo vivo, a escrita em gesto e a dança em linguagem de escuta, pertencimento e produção de conhecimento. Também ressaltaram que a obra ultrapassava uma narrativa autobiográfica para constituir-se como uma experiência compartilhada entre diferentes gerações de mulheres, evidenciando que a pesquisa não tratava apenas da Bisavó, da Avó e da Mãe – que são mulheres comuns – mas também da Herdeira (Bisneta-Neta-Filha): aquela que, ao reconhecer as marcas do patriarcado e das violências transgeracionais, rompe simbolicamente esse ciclo ao transformar tais experiências em criação artística.

Essa leitura permitiu compreender com maior clareza que minha presença na obra não ocupava apenas o lugar de pesquisadora ou intérprete, mas também de continuidade da minha linhagem e ruptura com as amarras que atravessam as trajetórias das mulheres, fazendo emergir a Mulher Selvagem como potência de existência e conexão com minha ancestralidade.

Assim, compreendi que a qualificação não marcou apenas um ponto de culminância, mas também um momento de reflexão, no qual as devolutivas recebidas passaram a integrar o próprio percurso criativo, orientando novas escolhas dramatúrgicas, ampliando a elaboração conceitual da pesquisa e fortalecendo a compreensão de que a criação artística, bem como a ancestralidade que a move, permanece sempre em movimento.

Esse movimento reverberou nos desdobramentos seguintes da pesquisa, contribuindo para o amadurecimento dramaturgico da obra e a consolidação de suas bases teóricas, estéticas e corporais. Inaugurou-se, assim, uma nova etapa do processo criativo, marcada pela ampliação da poética, sua circulação e fortalecimento de sua dimensão artística e investigativa.

Nesse contexto, meu projeto artístico autoral chamado “Conexões de si: ancestralidade, criação e dança”, que tem como base estudos vinculados a esta pesquisa, foi contemplado pelo Edital de Chamamento Público nº 002/2025 de fomento à criação de Projetos Culturais, por meio da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei nº 14.399/2022), que possibilitou a criação e a circulação do espetáculo *Mulheres que habitam em mim*, representando um marco importante para esta pesquisa, uma vez que permitiu expandir o processo criativo para além do contexto acadêmico, promovendo o encontro da obra com diferentes espaços, públicos e experiências de fruição.

Além disso, em cada ciclo da circulação, foi realizada a oficina “Corpo Ancestral”, concebidas como espaços de experimentação nos quais compartilhei procedimentos desenvolvidos ao longo do meu processo criativo. Por meio de práticas corporais, exercícios de escuta sensível, ativações de memória, improvisações e investigações de movimentos, as participantes foram convidadas a reconhecer o corpo como território de memória, ancestralidade e criação, estabelecendo relações entre suas próprias histórias de vida e a produção artística.

Os ensaios dessa nova etapa iniciaram em março de 2026 e foram realizados na Escola de Dança Casa Ribalta, espaço que é gerenciado pela minha orientadora no município de Ananindeua, o qual acolheu o aprofundamento dos laboratórios de criação e o refinamento da dramaturgia construída até então.

Nesse período, a obra passou por novas revisões, incorporando os apontamentos decorrentes da banca de qualificação, bem como as transformações provocadas pelo próprio amadurecimento da pesquisa. A estrutura dramaturgica tornou-se mais consistente, os estados corporais foram aprofundados e os elementos cênicos passaram a estabelecer relações mais orgânicas entre si, fortalecendo a experiência estética proposta pela poética.

A dramaturgia passou a ser composta por doze cenas, organizadas de modo a conduzir o público por uma travessia que articula histórias ancestrais, memórias pessoais, reflexões de cunho feminista e processos de transformação do ser feminino:

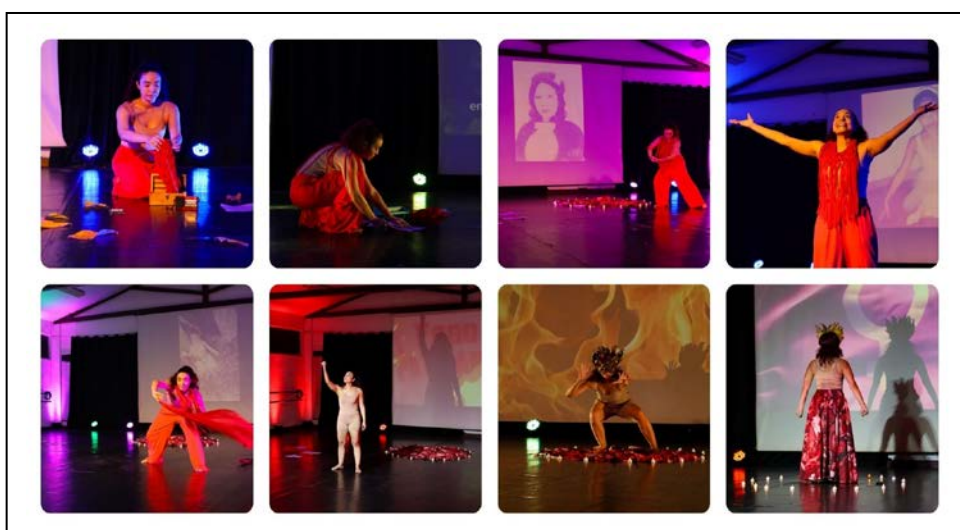
- 1). Ventre-Território – abertura da obra, na qual o ventre é apresentado como território ancestral, espaço de origem, memória e continuidade da linhagem matrilinear. Entro em cena cantando a música “Sagrado Feminino”, a mesma utilizada nas outras apresentações.

- 2). Bênção – ritual de transmissão de saberes entre gerações, simbolizado pelo encontro com a minha Mãe em cena, marcando o início da travessia de vida, sob o olhar e bênção das ancestrais que guiam o caminho. Nesse momento, o rádio de pilha pertencente a minha Mãe é ligado, onde toca a música “Povoada”; enquanto isso, me direciono a ela na plateia, que por sua vez, coloca sobre mim a gola macramê vermelha e me concede a bênção. Em seguida, desenvolvo restante da cena.
- 3). Marcas que me habitam – a relação entre as histórias das mulheres da minha linhagem materna com a minha própria história e as marcas inscritas no meu corpo.
- 4). Cartas para minhas ancestrais – vídeo que contém minha voz em off, inspiradas e como referência aos escritos realizados no primeiro capítulo da dissertação, narrado de forma poética.
- 5). Herdeira – dança inspirada nas memórias da minha Bisavó, Avó e Mãe, evidenciando o reconhecimento da ancestralidade como herança viva. Nessa cena, danço a música “Cordeiro de Nanã”, com a mesma versão utilizada nas apresentações anteriores e com o mesmo significado.
- 6). Sonho de infância – momento autobiográfico em que declamo um poema de minha autoria (presente no segundo capítulo da dissertação), o qual destaco o desejo de tornar-me bailarina e os atravessamentos que marcaram minha trajetória artística.
- 7). Voo da bailarina – referência ao meu amadurecimento, à liberdade e ao processo de transformação que reconfigurou minha maneira de habitar o mundo, enquanto artista da dança e mulher. Nessa cena, danço a música “Asas N’Alma”, também na mesma versão das apresentações anteriores.
- 8). Fogo no patriarcado – reflexão sobre a constituição histórica do patriarcado e seus efeitos sobre as mulheres, materializada no gesto de retirar partes do figurino como símbolo de rompimento dos limites impostos pelas estruturas opressoras do sistema.
- 9). Quem queimou na fogueira? – vídeo-performance em que problematizo o contexto da “Caça às Bruxas” como metáfora das múltiplas violências históricas perpetradas contra as mulheres, denunciando os processos de silenciamento, perseguição e apagamento de seus corpos, saberes e modos de existir.
- 10). Dança do fogo – momento ritualístico em que o corpo atravessa um processo de transfiguração, aproximando-se da imagem arquetípica da Mulher Selvagem.
- 11). Mulher Selvagem – manifestação da potência feminina, que se caracteriza como instintiva, livre e criadora, inspirada nas proposições Estés (2018), constituindo o ápice dramaturgico da obra.

12). Sangue feminista – cena de encerramento, que afirma a continuidade da luta das mulheres e celebra a ancestralidade feminina como força e resistência, reunindo dança e manifesto como forma de afirmação da existência, da liberdade e da potência feminina.

Já a cenografia foi composta, nesta versão, por um vídeo-cenário completamente reelaborado e por três dojos, concebidos não apenas como elementos de composição visual, mas como territórios simbólicos que estruturavam espacialmente a dramaturgia. Cada dojo correspondia a uma estação distinta do percurso cênico, localizando a minha trajetória de intérprete-criadora em cena e conduzindo o público pelas diferentes camadas narrativas da obra: a ancestralidade, a memória e a transformação do ser feminino.

Imagem 35: Estreia do espetáculo Mulheres que habitam em mim



Legenda: Registros da estreia do espetáculo “Mulheres que habitam em mim”, na Casa das Artes, no dia 23 de maio de 2026.
Fonte/Fotógrafa: Tarsila Rosa (2026).

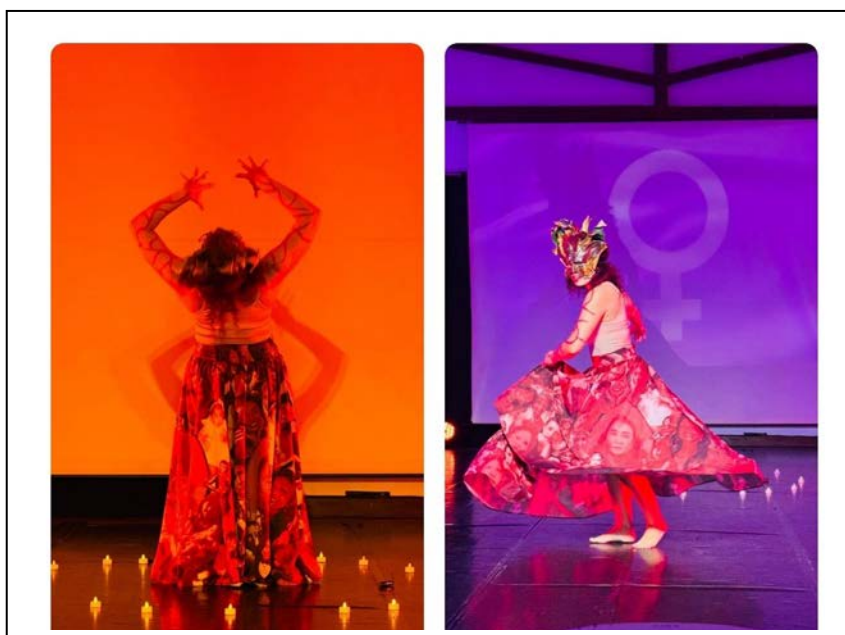
A primeira estação, localizada à esquerda do espaço cênico, era constituída por um dojo de folhas secas, no qual estavam dispostos o incenso, responsável por instaurar uma atmosfera ritualística, e as cartas impressas em papel lilás, contendo fragmentos da escrita às ancestrais apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. Nesse território, também era colocado durante a cena o baú pertencente à minha Mãe, símbolo das memórias familiares preservadas entre gerações. Foi próximo a esse espaço que realizei as três primeiras cenas da obra, dedicadas à abertura do espetáculo, ao ritual de bênção e à apresentação das marcas ancestrais que habitam meu corpo.

A segunda estação, posicionada no lado direito da cena, era formada por um dojo composto por envelopes lilás distribuídos sobre o chão. Dentro do dojo encontravam-se o piano

de brinquedo herdado de minha Avó e o lenço vermelho utilizado posteriormente na cena “Voo da bailarina”. No início dessa cena, eu depositava uma carta em cada envelope, estabelecendo uma relação simbólica entre escrita e conexão ancestral. Nesse território, desenvolveram-se as cenas de quatro a sete, nas quais a dramaturgia deslocava-se das narrativas familiares para o reconhecimento da herança feminina e da minha constituição enquanto mulher-artista.

A terceira estação, localizada ao centro do espaço cênico, constituía o ponto de maior densidade simbólica da dramaturgia. Nela encontrava-se um dojo formado por velas acesas, no qual estavam dispostas a saia – de forma aberta, preenchendo o círculo –, a qual foi confeccionada especialmente para esta versão da obra – a arte da saia (e dos materiais visuais de divulgação) foi produzida pela artista visual Dóris Rocha, com sobreposições de imagens, em tom avermelhado, das mulheres da minha linhagem materna, fotografias minhas e retratos das autoras que fundamentam esta pesquisa – e a máscara, confeccionada com materiais orgânicos da Amazônia, já utilizada em outras apresentações, mas especificamente nesta versão, ficava escondida por baixo da saia e só era revelada nas últimas cenas.

Imagem 36: Mulher Selvagem que habita e dança



Legenda: Imagens das cenas finais na estreia do espetáculo “Mulheres que habitam em mim”, apresentado na Casa das Artes.
Fonte/Fotógrafo: Allan Lima (2026).

Ao vestir a máscara e pintar meu corpo com batom vermelho – escondido sob a segunda pele desde o início da apresentação – instaurava-se um ritual de transformação, no qual o corpo atravessava um processo de transfiguração para tornar-se território de manifestação da Mulher Selvagem. A pintura corporal, realizada em cena com o batom vermelho, simbolizava

o sangue ancestral como marca de continuidade e resistência, conduzindo à culminância da dramaturgia. Dentro do dojo, realizei a “Dança do fogo” e, fora dele, a coreografia da cena “Sangue Feminista”, já vestida com a saia e mantendo a máscara.

Imagem 37: Mulher Selvagem



Legenda: Imagens de close da Mulher Selvagem, na estreia do espetáculo “Mulheres que habitam em mim”, na Casa das Artes.
Fonte/Fotógrafa: Yas Laranjas (2026).

Dessa maneira, ao invés de utilizar apenas um dojo, foram usados três, para assumirem um papel estruturante na composição da obra. Cada território reuniu objetos afetivos, memórias familiares e símbolos construídos e reelaborados ao longo do processo investigativo, funcionando como dispositivos dramatúrgicos que organizaram os meus deslocamentos em cena e marcavam as transições entre as diferentes etapas da travessia poética. Em diálogo permanente com o vídeo-cenário – composto por fotografias familiares, registros audiovisuais, textos em off e projeções imagéticas –, esses territórios cênicos orientaram tanto a construção da narrativa quanto a experiência sensível do espectador.

Para possibilitar apreciação da obra e visualização completa da composição cênica descrita, segue o QR Code que direciona ao registro audiovisual integral da estreia do espetáculo, apresentado na Casa das Artes.

Imagem 38: Vídeo do espetáculo *Mulheres que habitam em mim*



Legenda: QR Code para acessar o registro audiovisual do espetáculo "*Mulheres que habitam em mim*".
 Artista e intérprete-criadora: Leylla Melo (Belém/PA).
 Sala de Dança da Casa das Artes, 2026.
 Fonte/Videomaker: Tarsila Rosa.

As novas escolhas dramatúrgicas e as mudanças cenográficas permaneceram durante o período de circulação da obra, configurando a versão final da poética apresentada ao público e como fechamento do meu ciclo acadêmico no Mestrado.

O espetáculo realizou uma temporada composta por três apresentações públicas e gratuitas, acompanhadas de ações formativas¹⁷, como parte das atividades do projeto contemplado através do fomento da PNAB.

A estreia ocorreu na Casa das Artes, em Belém, no dia 23 de abril de 2026, espaço onde o processo criativo havia sido iniciado, tornando esse retorno carregado de significado simbólico. Essa apresentação também marcou o dia oficial da minha defesa do Mestrado. A segunda apresentação foi realizada na Escola de Dança Casa Ribalta, em 28 de maio de 2026, local que me acolheu durante a segunda temporada de ensaios da obra e se constituiu como um importante território de criação e compartilhamento artístico. A circulação foi concluída no Instituto Federal do Pará (IFPA) – Campus Belém, no dia 9 de junho de 2026, ampliando o diálogo da pesquisa com a comunidade estudantil.

Foi interessante sentir e vivenciar as transformações e evolução do processo de criação da poética, bem como experienciar cada momento, espaços e públicos diferentes ao longo do

¹⁷ Como parte das atividades realizadas pelo projeto supracitado, além das apresentações do espetáculo *Mulheres que habitam em mim*, foram realizadas oficinas de dança, “Corpo Ancestral”, com o intuito de compartilhar os procedimentos artísticos e investigativos desenvolvidos ao longo desta pesquisa, promovendo experiências de criação em dança às participantes, a partir das memórias, da ancestralidade e da escuta do corpo.

processo de criação e apresentação da obra. Essa experiência revelou que o conhecimento produzido pela pesquisa não se restringiu apenas à obra cênica ou a escrita do texto acadêmico, mas a relação entre esses dois fazeres, que se manifestou como compreensão de mim mesma no mundo, enquanto artista-pesquisadora, herdeira ancestral e mulher.

Nesse sentido, ampliou-se a compreensão da PaR, evidenciando que os saberes produzidos durante o processo criativo podem ser ressignificados e continuamente reconstruídos no encontro com os diferentes contextos de experiências vividas e compartilhadas com o público. Ao mesmo tempo, foi ratificado que *Mulheres que habitam em mim* não se encerra na cena, mas permanece viva nas relações que estabelece com o corpo, produzindo novas reverberações e sentidos a experiência artística.

Assim, ao observar todo o percurso apresentado neste capítulo, compreendo que a criação de *Mulheres que habitam em mim* constituiu-se como um processo contínuo de investigação e autoconhecimento, no qual cada experimentação, apresentação, encontro com o público e reconfiguração da obra produziram novos conhecimentos. A poética não se consolidou como um produto acabado, mas como um organismo vivo, em constante transformação, atravessado pelas memórias das mulheres da minha linhagem, pelas contribuições teóricas que sustentaram esta pesquisa e pelas experiências vividas ao longo da criação artística.

Nesse percurso, a PaR revelou-se não apenas como um método de investigação, mas também como uma forma de produzir conhecimento por meio do corpo, da dança e da experiência sensível. Ao reconhecer a ancestralidade como força criadora, compreendi que investigar também é um gesto de escuta, de reencontro e de transformação.

Portanto, a obra ultrapassa os limites da cena para constituir-se como um espaço de produção de conhecimento, de resistência e de afirmação da existência de mulheres do cotidiano, reafirmando que o corpo que dança também escreve histórias, preserva memórias e inaugura novas possibilidades existência.

GUARDANDO MEMÓRIAS E FECHANDO O BAÚ: REFLEXÕES EM TRAVESSIA

Ao dançar sobre esta escrita, revisitei minha história de vida por meio das histórias das mulheres que vieram antes de mim, me conduzindo a territórios afetivos atravessados por lembranças, saudades e memórias. Memórias estas que contribuíram para minha trajetória enquanto mulher-artista que sou hoje, e que seguem orientando meus modos de existir, criar e dançar no mundo.

As minhas principais referências de mulheres e artistas em minha vida são minha Bisavó Alberta, minha Avó Ruth e minha Mãe Osmarina, ainda que muitas vezes suas práticas e modos de existir não tenham sido reconhecidos artisticamente, ou que tenham vivenciado de forma indireta os caminhos ligados à arte. Por isso, essa pesquisa é importante não só para mim, mas para legitimar a existência delas e convocar outras mulheres a também reconhecerem as suas antepassadas e a si mesmas como detentoras de saberes, histórias e potências criadoras, para trazer à tona o outro lado da história.

Foi nesse entrelaçamento entre memória, corpo e ancestralidade que me reconheci como continuidade: fio condutor de afetos, guiada por minhas guardiãs. Cada movimento dançado configurou-se como um ato de presentificação às minhas antepassadas, despertando reflexões sobre as raízes que me sustentam e, ao mesmo tempo, me impulsionam. A dança transformou-se, assim, em território de reconhecimento e expressão, no qual o corpo assumiu a condição de espaço vivo de memória e criação.

Os estados de movência acionados ao longo do processo evidenciaram um corpo em trânsito, atravessado por memórias ancestrais, afetos e imagens que se revelaram em cena como presença, gesto e sentido. Desse modo, o corpo que dança se afirmou como território vivo de memória, no qual a expressão de potência emergiu a partir do despertar da Mulher Selvagem, acionada pela conexão com o ser alfa matrilinear de minhas antepassadas, compreendido como força orientadora do processo criativo. Essa força atuou como princípio de organização sensível, guiando gestos, estados corporais e reafirmando a ancestralidade como presença viva na minha dança.

Além disso, o corpo assumiu um território político e poético: o primeiro, porque carrega marcas históricas, sociais e culturais inscritas pelas experiências das mulheres; e segundo, porque é no movimento que essas marcas se ressignificam, abrindo espaço para outras narrativas e possibilidades de existência. A dança, nesse contexto, operou como linguagem capaz de articular memória e criação, permitindo que histórias fossem inscritas no corpo e projetadas para além dele, alcançando a escrita, o espaço e a cena.

Nessa perspectiva, a pesquisa se configurou como um processo contínuo de escuta, elaboração e criação, que não finaliza com o encerramento desse ciclo acadêmico. É como se, ao final desta travessia, eu recolhesse cuidadosamente as memórias, os afetos, os aprendizados e os conhecimentos produzidos ao longo do caminho e os guardasse novamente no baú que acompanhou toda a criação da obra.

Assim como as memórias preservadas nesse baú foram revisitadas para dar origem a esta investigação, compreendo que elas poderão ser acessadas novamente em outros momentos da minha trajetória, sob novos contextos, diferentes inquietações, com outros olhares ou, até mesmo, por outras pessoas. Afinal, as memórias não permanecem imóveis: elas se transformam, à medida que também nos transformamos, e se ressignificam no encontro com o outro, com as experiências compartilhadas e com os diferentes modos de narrar e compreender o que foi vivenciado.

Ao retornar para o início desta travessia, revisito a lembrança que moveu esta pesquisa: ela nasceu do desejo de compreender como as histórias das mulheres da minha linhagem matrilinear habitavam meu corpo e de que maneira poderiam tornar-se matéria para a criação artística. Ao longo do processo, compreendi que dançar o poder ancestral não significou representar minhas ancestrais, mas permitiu que suas histórias, memórias, afetos e resistências encontrassem novas formas de existência por meio do meu corpo.

Já o corpo deixou de ser apenas suporte da dança para constituir-se como arquivo vivo de experiências, território de memória e espaço de elaboração simbólica. Da mesma forma, compreendi que um corpo que dança sua ancestralidade é capaz de produzir conhecimento, tensionar narrativas históricas, denunciar estruturas patriarcais, afirmar e criar possibilidades de existência para si e para outras mulheres.

Dessa maneira, considero que tanto o problema quanto as questões teóricas da pesquisa foram compreendidos e aprofundados ao longo da investigação. O objetivo geral de criar uma poética em dança baseada nas histórias das mulheres da minha linhagem materna foi alcançado por meio da criação da obra *Mulheres que habitam em mim*, cuja dramaturgia se constituiu como uma síntese entre escrita, memória, filosofia, estudos feministas, ancestralidade e criação artística em dança. Contudo, os resultados da pesquisa não se restringiram à elaboração da obra ou à produção desta dissertação. A aprovação do projeto, que tem como base esta pesquisa, pelo Edital da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), representou um importante reconhecimento da relevância artística e investigativa da proposta, possibilitando a circulação do espetáculo em diferentes espaços da cidade de Belém e fora dela, como o município de Ananindeua, ampliando o alcance do conhecimento produzido durante o

Mestrado. A realização das apresentações públicas e das oficinas “Corpo Ancestral” reafirmou que a pesquisa acadêmica pode extrapolar os limites da universidade e estabelecer um diálogo efetivo com a sociedade, fortalecendo a relação entre produção científica, criação artística e políticas públicas de cultura.

Dessa forma, a circulação da obra constituiu-se não apenas como uma etapa de difusão dos resultados da pesquisa, mas como parte integrante do próprio processo investigativo, uma vez que cada encontro com o público produziu novas reflexões, deslocamentos e ressignificações da poética, além de evidenciar a importância das políticas públicas de fomento cultural para produção e difusão artística.

Os objetivos específicos também foram alcançados, na medida em que mergulhei nas histórias das mulheres da minha família, sistematizei os percursos criativos da obra, articulei uma fundamentação teórica transdisciplinar e desenvolvi uma criação cênica resultante desse processo investigativo. Ao mesmo tempo, a pesquisa evidenciou que esses objetivos não se constituíram como etapas isoladas, mas como dimensões interdependentes de um mesmo percurso.

O aprofundamento das memórias familiares alimentou a criação artística; a experiência da criação demandou a necessidade de estabelecer relação entre leituras teóricas e a prática artística, de modo que a experiência sensível e a elaboração conceitual permanecessem em constante interlocução; e a circulação da obra produziu outros conhecimentos que, por sua vez, ressignificaram a própria investigação. Nesse movimento contínuo entre teoria, prática e experiência, compreendi que a produção de conhecimento em Artes acontece de forma processual, relacional e aberta, reafirmando a potência da Prática Artística como Pesquisa (PaR) como um modo legítimo de investigar, criar e compartilhar saberes.

Durante o percurso, uma das maiores dificuldades encontradas foi a busca por documentações oficiais das minhas antepassadas. Em relação à minha Bisavó, encontrei pouquíssimos registros que permitiram reconstruir aspectos de sua trajetória, exceto poucas fotografias, o documento de óbito, no qual constava a data e informações sobre sua morte, e uma obra publicada pela Assembleia de Deus, que reúne a história do Coral da Igreja, que foi pioneiro no Brasil, e a citava como a primeira organista da instituição. Até a finalização desta pesquisa permaneceram desconhecidos o local e a data de seu nascimento, bem como outras informações que pudessem ampliar a compreensão sobre sua história na infância e juventude, restando somente as memórias contadas por familiares.

Da minha Avó, também não foi possível localizar documentos importantes, como sua certidão de nascimento ou o passaporte que marcou sua vinda de Portugal para o Brasil.

Restaram apenas algumas fotografias, lembranças compartilhadas por familiares e os vestígios preservados na memória daqueles que conviveram com ela, além de objetos afetivos que se tornaram importantes fontes para a reconstrução de sua trajetória e para a elaboração da poética desenvolvida nesta pesquisa.

Essa experiência fez com que eu compreendesse que a ausência de documentos oficiais não significava a ausência de história. Pelo contrário, revelou que grande parte da memória das mulheres da minha família permaneceu preservada em outras formas de registro: na oralidade, nas fotografias, nos objetos herdados, nos gestos cotidianos, nas práticas de cuidado e nas lembranças compartilhadas entre gerações. Percebi que o apagamento dessas informações não diz respeito apenas à história da minha família, mas reflete processos históricos mais amplos de invisibilização das experiências femininas.

Assim, as “lacunas” deixadas pelos documentos oficiais não impediram a investigação, ao contrário: revelaram a necessidade de procurar (e escutar) outras formas de produção e transmissão da memória, reafirmando a ancestralidade como um conhecimento que também se preserva nos afetos, nas narrativas e nas experiências corporificadas.

Diante disso, foi necessário ampliar a própria compreensão do que pode ser considerado um documento em uma pesquisa acadêmica, e no caso desta no âmbito das Artes, reconhecendo que os vestígios da vida também se inscrevem no corpo, nas memórias e no cotidiano. Essa constatação tornou-se uma das principais contribuições metodológicas desta investigação, reafirmando que a reconstrução das histórias das mulheres da minha família materna exigiu acessar não apenas os arquivos oficiais, mas também os arquivos sensíveis que sobreviveram nas memórias e relações familiares. Inclusive, acredito que isso só foi possível porque o PPGARTES UFPA permite essa abertura e acolhe perspectivas metodológicas que reconhecem a prática artística, a experiência e a subjetividade como formas legítimas de produção de conhecimento.

No que diz respeito aos desafios, considero que um deles foi elaborar e sustentar, ao longo de toda a pesquisa, uma escrita feminina, feminista e no feminino, capaz de acolher a dimensão sensível da experiência, rompendo de certa forma com o rigor científico presente na pesquisa acadêmica. Mais do que uma escolha estética, essa opção representou um posicionamento epistemológico e político, ao reivindicar outras formas de produzir, narrar e legitimar o conhecimento a partir de experiências das mulheres. Como inspiração, as reflexões de autoras como Débora Diniz e Hélène Cixous foram fundamentais para compreender que a escrita também pode constituir um espaço de criação, resistência e liberdade, permitindo que a

subjetividade, a memória e o corpo integrem o processo investigativo sem comprometer sua consistência científica.

Construir uma dissertação que acolhesse uma escrita feminina, sensível e poética, sem estar presa as amarras de regras, exigiu enfrentar modelos tradicionais de produção do conhecimento que privilegiam formas padronizadas e consideradas universais, frequentemente expressos por uma linguagem que toma o masculino como referência para o coletivo, em detrimento de outras possibilidades de expressão.

Ao optar por iniciar esta investigação com cartas dirigidas às minhas ancestrais, por exemplo, reconheci que a escrita também poderia constituir-se como gesto metodológico, político e artístico, afirmando outras formas de narrar, refletir e produzir conhecimento. Essa abertura foi possível porque PaR compreende que o conhecimento também emerge da experiência vivida, da criação artística e da reflexão crítica sobre o fazer, legitimando uma escrita que dialoga com a poética da obra e com a trajetória da artista-pesquisadora.

Então, escrever no feminino não significou afastar-me da pesquisa acadêmica, mas ampliar suas possibilidades de linguagem, permitindo que a forma de escrever estivesse em coerência com os princípios éticos, estéticos e metodológicos que sustentaram toda esta investigação. Da mesma forma, acredito que futuras pesquisas poderão aprofundar a relação entre escrita autobiográfica feminina, criação cênica e processos de produção de conhecimento de artistas-pesquisadoras, contribuindo para fortalecer metodologias feministas de pesquisa no campo das Artes.

Além disso, outro desafio foi articular referenciais provenientes de diferentes campos do conhecimento – dança, filosofia, estudos feministas e ancestralidade – sem estabelecer relações hierárquicas entre eles. Esse movimento exigiu uma postura transdisciplinar permanente, na qual os diferentes aportes teóricos não foram compreendidos como campos isolados, mas como perspectivas capazes de dialogar entre si e tensionar-se mutuamente.

Ao longo da investigação, compreendi que a filosofia ampliava as reflexões sobre a existência e a experiência e, ao mesmo tempo, se relacionava com os estudos feministas, os quais ofereciam ferramentas para problematizar as estruturas patriarcais inscritas nas histórias das mulheres; a dança constituiu-se como linguagem de criação e produção de conhecimento, aliada a essas outras áreas; e a ancestralidade atravessou todos esses campos como uma força que conectava memória, corpo e existência, tendo como base de sua fundamentação o campo da filosofia e do feminismo.

Assim, a pesquisa evidenciou que esses referenciais não disputavam protagonismo, mas se fortaleciam reciprocamente, constituindo uma trama conceitual que sustentou tanto a

elaboração desta escrita quanto a criação da obra artística. Considero que essa articulação transdisciplinar representa uma das principais contribuições desta investigação, ao demonstrar que a produção de conhecimento em Artes pode emergir justamente do diálogo entre diferentes saberes, sem reduzir a complexidade da experiência vivida, e ainda, criar possibilidades para criação artística como um espaço de elaboração crítica, transformação de si e produção de conhecimentos sensíveis sobre o mundo.

Vale ressaltar que o percurso desta pesquisa, assim como o próprio processo de formação no Mestrado, foi atravessado por experiências profundamente transformadoras. Houve momentos de entusiasmo, descobertas e encantamentos, mas também períodos de intensa vulnerabilidade, pois investigar as histórias das mulheres da minha família significou, inevitavelmente, (re)visitar minha própria história. Em muitos momentos, foi preciso escavar memórias adormecidas, acessar silêncios, reconhecer dores e elaborar experiências que seriam inscritas em meu corpo.

Esse movimento de escavação dialogou diretamente com os pressupostos do Método BPI, no qual a criação artística pressupõe um mergulho sensível na própria experiência para que dela possam emergir novos sentidos. Mais do que um procedimento metodológico, esse processo tornou-se um exercício de escuta de mim mesma, permitindo compreender que o corpo guarda memórias que, muitas vezes, permanecem “adormecidas”, mas se revelam por meio da experiência artística.

Foi justamente esse movimento de retorno à minha ancestralidade, às minhas histórias de vida, de confronto com minhas vulnerabilidades e de elaboração poética dessas vivências que foi possível construir a obra cênica e esta dissertação, reafirmando que, no contexto da PaR, pesquisar também significa deixar-se transformar pelo próprio processo investigativo.

Entre os inúmeros deslocamentos produzidos por essa travessia, um deles atravessou minha existência de maneira particularmente profunda: a reflexão sobre a maternidade. Antes desta pesquisa, eu afirmava, com relativa convicção, que não desejava ser mãe. No entanto, ao investigar a história das mulheres da minha linhagem materna, passei a refletir sobre o significado da continuidade ancestral e sobre as diferentes formas pelas quais uma linhagem pode permanecer viva. Perguntei-me, em diversos momentos, se a ausência de filhos representaria uma interrupção dessa ancestralidade.

Com o amadurecimento da pesquisa, compreendi que a continuidade de uma linhagem não se restringe necessariamente à descendência biológica. As histórias, os saberes, os afetos, as memórias e as formas de existir também atravessam gerações por meio da arte, da educação, da escrita, das relações humanas e dos encontros que estabelecemos ao longo da vida. Essa

compreensão não respondeu definitivamente às minhas inquietações sobre a maternidade, mas ampliou meu modo de compreendê-las, permitindo reconhecer que a ancestralidade também se perpetua pelos legados simbólicos que deixamos no mundo.

Ao finalizar esta investigação, reconheço que a maior transformação produzida por esta pesquisa aconteceu em mim mesma. Não apenas porque compreendi melhor as histórias das mulheres da minha família, mas porque passei a compreender minha própria história, enquanto mulher-artista, assim como o meu próprio corpo enquanto continuidade dessa linhagem e, ao mesmo tempo, como possibilidade de ruptura. Se minhas ancestrais abriram caminhos para que eu pudesse existir, esta pesquisa representa também minha forma de abrir caminhos para outras mulheres, afirmando que suas histórias são dignas de memória, de escrita, de dança e de produção de conhecimento.

Mulheres que habitam em mim deixa de ser apenas o título desta dissertação ou da obra cênica para tornar-se uma compreensão sobre a própria existência. Habitam em mim minha Bisavó, minha Avó, minha Mãe. Habitam em mim as mulheres que resistiram ao patriarcado, aos silenciamentos e às diferentes formas de violência ao longo da história. Habitam em mim as autoras que sustentaram teoricamente esta investigação. Habitam em mim as mulheres que encontrei durante o percurso desta pesquisa, inclusive aquelas que participaram das apresentações e oficinas, reconhecendo fragmentos de suas próprias histórias na minha dança.

Enquanto habitante-criadora desta pesquisa, percorri diferentes formas de habitar: habitei as memórias da minha linhagem, os silêncios que atravessaram gerações, os objetos que preservaram afetos, os territórios onde minha história foi construída, as leituras, a escrita, a cena e, sobretudo, meu próprio corpo.

Ao final desta travessia, compreendo que habitar não significa permanecer no mesmo lugar, mas deixar-se atravessar pelas experiências, reconhecendo que cada encontro transforma quem somos e a maneira como produzimos conhecimento. Assim, esta pesquisa não apenas investigou as mulheres que habitam em mim, mas também me ensinou a habitar minha própria história com mais consciência, pertencimento e liberdade, reconhecendo que a ancestralidade permanece viva sempre que escolhermos escutá-la, dançá-la e compartilhá-la.

Por fim, compreendo que esta dissertação não constitui um ponto final, mas uma continuidade. A dança permanecerá pulsando. A escrita pulsará sempre como forma de se revelar e inscrever-se no mundo. A ancestralidade continuará pulsante. E, enquanto houver corpos dispostos a escutar as mulheres que os habitam, haverá também novas possibilidades de criação, resistência, produção de conhecimento e reinvenção da existência.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Berenice de; PUCCI, Magda Dourado. **Outras terras, outros sons**. 3. ed. São Paulo: Callis, 2014.
- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. Tradução de Aldo Vannucchi, OP et alii. Tomo I-IX. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. **Les parties des animaux**. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- ARISTÓTELES. **The complete works of Aristotle**. Vol. 2. Bollingn Series LXX. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de Uma Poética do Fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: Ensaio sobre a Imaginação das Forças. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto, 1997. p.508-535.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo I**: fatos e mitos. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- _____. **O Segundo Sexo II**: fatos e mitos. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BELLINGHAM, David. **Introdução à mitologia grega**. Lisboa: Estampa, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BÍBLIA. Efésios. In: **Bíblia Sagrada Online**. ACF. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ef/5/21-26>>. Acesso em: 27 nov. 2025.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025.
- CIXOUS, Helene. **O riso da Medusa**. Tradução Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- DANTAS, Fábio. **Ervas e benzimentos**: o livro sagrado. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto, 1997. p.443-481.

DELEUZE, Gilles. Uma conversa, o que é, para que serve? In: DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. pp. 9-27.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 4º vol. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 5º vol. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DINIZ, Debora. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (orgs). **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

DOWBOR, Fátima Freire. **Quem educa marca o corpo do outro**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

_____. **A Ciranda das Mulheres Sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2023.

FALEI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto, 1997. p.443-481.

FAMILYSEARCH. **FamilySearch**: Árvores genealógicas, registros e história familiar. Disponível em: <<https://www.familysearch.org>>. Acesso em: 24 set. 2024.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. 2. ed. São Paulo: Elefante, 2023.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina (Org.). Prática como pesquisa nas Artes da Cena. **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Salvador, ano 26, n. 48, p.1-128, 2022.

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Saberes e práticas Ananin: um estudo sobre a construção das corporeidades cotidianas na cidade de Ananindeua/PA**. 2018. 241 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

FREUD, Sigmund. A Feminilidade. In: **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. A organização genital infantil (1923). In: **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Princípios da filosofia do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. **Teoria Feminista**: da margem ao centro. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **E eu não sou uma mulher?** – Mulheres negras e feminismo. Tradução: Bhuvi Libanio. 17. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2025.

JUNG, Carl Gustav. **O inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 1942.

_____. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LISBÔA, Maria Regina Azevedo. **Combatendo na Posse do Espírito: gênero e sexualidade na Assembleia de Deus**. 2008. 165f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto, 1997. p.443-481.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche e as mulheres**: Figuras, imagens e tipos femininos. São Paulo: Autêntica Editora, 2022.

MELLO, Joaquim Cesário de. **Memórias do esquecimento**: sobre a finitude, o tempo e outras impermanências. São Paulo: Giostri, 2023.

MELO, Leylla Raissa Sampaio; SANTOS, Mayrla Andrade Ferreira dos. Dança e Feminismo: um relato de experiência sobre o processo criativo do espetáculo “FALA” da Companhia Moderno de Dança. In: **Anais do XIII Seminário de Pesquisa em Teatro [...]**, 13, 2024, Belém. Anais eletrônicos. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024. p.88-93. Disponível em:

<<https://drive.google.com/file/d/1T9Sq4n36VUSq81hOSrvorXxRpRZYVCI/view>>. Acesso: 21 dez. 2025.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

_____. A dança imanente como pensamento-fazer somático e a disciplina expressão corporal I na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.7, n.1, p.74-100, jan./jun. 2015.

MONTEIRO, Rosa. **Nós, mulheres**: Grandes vidas femininas. Tradução: Josely Vianna Baptista São Paulo: Todavia, 2020.

NAVAS, Cássia. *et al.* **Dança Moderna**: 1992-2022. São Paulo: Mireveja, 2023.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Nobel, 2002.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução: Marta Avancíni. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PLATÃO. **Diálogos**: Timeu, Critias, o Segundo Alcebiades, Hípias Menor. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1986.

PERCES, Marjorie B; FORSYTHE, Ana Marie; BELL, Cheryl. **The Dance Technique of Lester Horton**. Princeton: Dance Horizons, 1992.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O Método BPI (bailarino pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. 172 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/289138>>. Acesso em: 20 jan. 2026.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. Petrópolis: Vozes, 1976.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, p. 71-99, 1995.

SISSA, Giulia. **Filosofias do Gênero**: Platão e Aristóteles e a diferença dos sexos. In: A História das Mulheres no Ocidente. Vol 3. Porto: Afrontamento, 1993.

SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL (SIAN). **Arquivo Nacional**. Disponível em: <https://sian.an.gov.br>. Acesso em: 24 set. 2024

SOARES, Filinésio Moreira. **O primeiro coral das Assembleias de Deus no Brasil**: Conjunto Coral da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Belém/PA – 1926 a 2011 – 85 anos louvando a Deus, evangelizando vidas. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

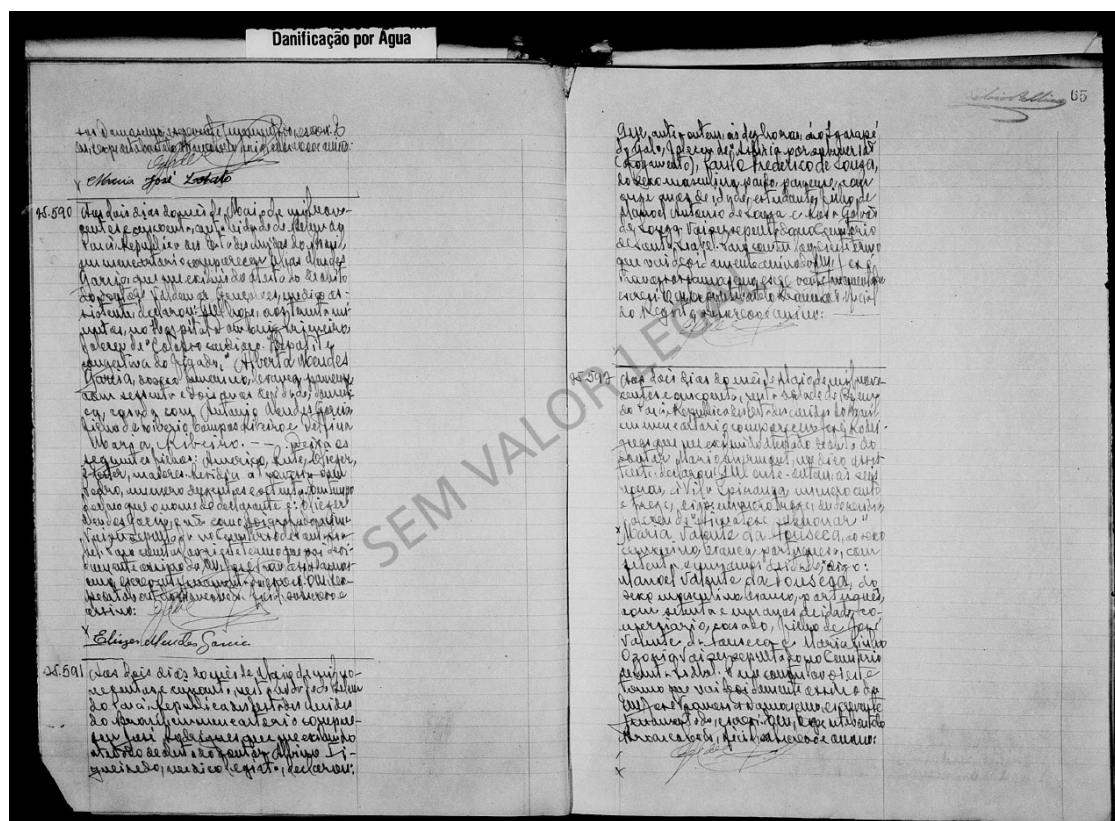
VERAS, Mauren N. **Maurenn Veras**: Escritora, ilustradora e cartunista. Disponível em: <https://www.maurennveras.com/>. Acesso em: 05 jan. 2026.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ANEXOS

ANEXO A – Registro de óbito da Alberta

2  FILMADO PELA SOCIEDADE GENEALÓGICA DE UTAH EM:		LOCALIDADE QUE ABRANJE O REGISTRO CARTORIO DE REGISTRO CIVIL 2º OFÍCIO BELÉM
REGISTRO CIVIL DO ESTADO DO PARÁ		OBITOS 03
FOTÓGRAFO	REDUÇÃO	
CICERO A SILVA 534	42	
DATA DE FILMAGEM	EXPOSIÇÃO	
26 AGO 1994	27	
NUMERO DA EMULSÃO	NUMERO DA MAQUINA	
K.461.225	51.861	
NUMERO DO PROJETO	NUMERO DO ROLO	
BR ZC. 2.014	189	



ANEXO B – Registro de óbito da Ruth

2	FUNDADO PELA SOCIEDADE GENEALÓGICA DE UTAH EM.		LOCALIDADE QUE ABRANJE O REGISTRO
	REGISTRO CIVIL DO ESTADADO PARA		CARTORIO DE REGISTRO CIVIL 2 OFÍCIO BELEM
FOTOGRAFO	REDUÇÃO	TÍTULO DO REGISTRO	
CICERO A SILVA	534	OBITOS	
42		04	
DATA DE FILMAGEM	EXPOSIÇÃO		
09 SET 1994	27		
NUMERO DA EMULSAO	NUMERO DA MAQUINA		
K.461.225	51.861		
NUMERO DO PROJETO	NUMERO DO ROLO		
BR ZC. 2.014	199		

2	FUNDADO PELA SOCIEDADE GENEALÓGICA DE UTAH EM.		LOCALIDADE QUE ABRANJE O REGISTRO
	REGISTRO CIVIL DO ESTADADO PARA		CARTORIO DE REGISTRO CIVIL 2 OFÍCIO BELEM
FOTOGRAFO	REDUÇÃO	TÍTULO DO REGISTRO	
CICERO A SILVA	534	OBITOS	
42		04	
DATA DE FILMAGEM	EXPOSIÇÃO		
09 SET 1994	27		
NUMERO DA EMULSAO	NUMERO DA MAQUINA		
K.461.225	51.861		
NUMERO DO PROJETO	NUMERO DO ROLO		
BR ZC. 2.014	199		

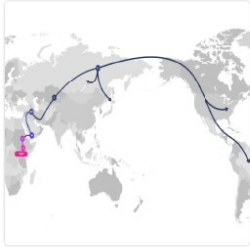
ANEXO C – Teste de Ancestralidade



Linhagem Materna

O recurso Linhagem Materna indica o seu haplogrupo materno, isto é, a rota percorrida pelos seus ancestrais matrilineares ao longo do tempo. A partir de uma análise do DNA mitocondrial (mtDNA), é possível traçar o caminho que eles fizeram há mais de 100 mil anos. Essa ferramenta considera apenas a sua linhagem matrilinear, ou seja, a sua mãe, sua avó materna, sua bisavó materna, trisavó materna e, assim, sucessivamente, até milhares de anos atrás.

Haplogrupo C1



O surgimento do haplogrupo C1 aconteceu entre 14 e 22 mil anos atrás, a partir da linhagem C, provavelmente na Sibéria. O haplogrupo chegou às Américas durante o último período glacial, quando humanos cruzaram o Estreito de Bering e iniciaram o povoamento do continente. Atualmente essa linhagem é frequente em povos indígenas de todo o continente americano, e aparece também no Japão e sul da Sibéria, ainda que seja raro. A hipótese é de que C1 tenha se dividido antes da entrada na América, e isso explicaria sua distribuição.

Rota percorrida pelos seus ancestrais.

Eva mitocondrial 200 a 99 mil anos



Todas as linhagens de mtDNA tem origem em uma só mulher. Ela não era a única nem a primeira humana viva naquela época, mas sua linhagem mitocondrial é a única que existe nos dias de hoje, sendo a ancestral de todos os humanos vivos. Pesquisadores a chamam de "Eva Mitocondrial" ou "Eva biológica".

L1: África 170 a 100 mil anos



A primeira ramificação na linhagem da Eva Mitocondrial originou dois grupos: L0 e L1. Enquanto a primeira migrou mais para o sul da África, L1 se espalhou por todo o continente. Eram caçadores-coletores, e até hoje esta linhagem ainda apresenta descendentes vivos.

L3: África 105 a 80 mil anos



O terceiro desdobramento nas linhagens descendentes da Eva Mitocondrial deu origem ao haplogrupo L3, mais presente na África Oriental. Seus descendentes foram os primeiros a deixar o continente africano.

M: saída da África 80 a 60 mil anos



O haplogrupo M, descendente direto da linhagem L3, possui forte relação com a costa sul asiática, dispersando-se ao longo de sua extensão e utilizando, posteriormente, as ilhas que ligam a Ásia à Oceania em seu processo de expansão.



Leylla Raissa Sampaio Melo

CZ: leste da Eurásia 80 a 60 mil anos



O haplogrupo CZ é o ancestral comum das linhagens C e Z, descendente de M. Estima-se que tenha surgido na porção leste da Eurásia há cerca de 60 a 80 mil anos. Conforme o haplogrupo M se deslocava pela costa, certa porção de sua população se ramificou, seguindo para o norte. Esse ramo passou por mudanças no seu DNA, gerando a linhagem CZ.

C: Ásia e Américas 60 a 25mil anos



C é um dos haplogrupos descendentes de CZ, encontrado majoritariamente na Ásia Central e no Sudeste Asiático. Sua expansão levou integrantes dessa linhagem ao nordeste asiático incluindo a Sibéria, e ao continente americano pelo Estreito de Bering, durante a última era glacial.

C1: Ásia e Américas 14 a 22 mil anos



Após uma ramificação ainda na região asiática da Beringia, o haplogrupo C1 atravessou o Estreito de Bering durante o último período glacial, há aproximadamente 15 mil anos, e participou do povoamento do continente americano com 3 grandes ramificações.



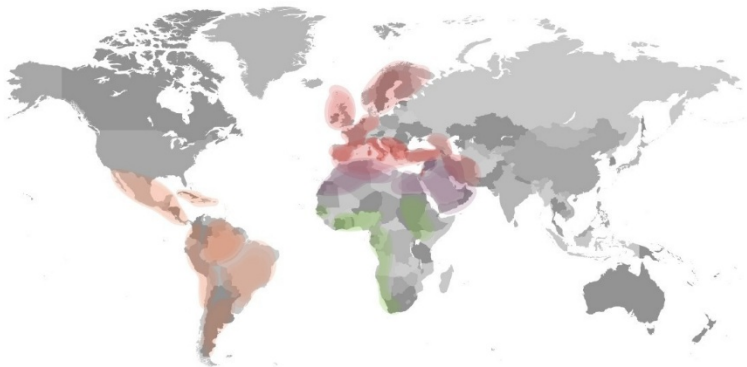
Leylla Raissa Sampaio Melo



Leylla, seu DNA indica que 41% da sua ancestralidade é proveniente da Europa.

GEN-
EWG4RV

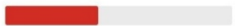
Esse é seu cupom para indicar amigos e ganhar prêmios exclusivos, não deixe de indicar!



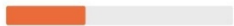
Resultados Continentais

Esta página apresenta um panorama inicial de sua herança ancestral, revelando como suas raízes se espalham pelos diferentes continentes do mundo, com porcentagens que indicam a proporção de sua ancestralidade vinculada a cada região. Este mapa é apenas o começo de uma viagem profunda pela história de sua família, servindo como um guia visual para entender de onde você vem. À medida que avança para as páginas seguintes, serão introduzidas informações mais detalhadas e específicas sobre cada área geográfica. Você explorará a história, os movimentos e os eventos que moldaram seus antepassados e, por fim, você mesmo. Prepare-se para desvendar as camadas de sua identidade genética e descobrir como a história de suas origens se entrelaça para formar quem você é.

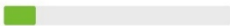
Europa 41%



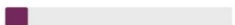
Américas 35%



África 14%



Oriente Médio e Magrebe 10%



ANEXO D – Arte da Saia (figurino)

ANEXO E – Cartaz geral do espetáculo

ESPETÁCULO

Mulheres que **habitam** em mim

Por Leylla Melo

 Percorra o programa do espetáculo

REALIZAÇÃO

PIVAB
ALDO BLANC

FUNDAÇÃO
CULTURAL
DO ESTADO
DO PARÁ

SECRETARIA DE
CULTURA

GOVERNO DO
PARÁ

GOVERNO FEDERAL
MINISTÉRIO DA
CULTURA

PRADO E RECONSTRUÇÃO

APOIO

CNPq

UFA

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFA

Artes

SECRETARIA-GERAL
DO ESTADO DO PARÁ
SECRETARIA DE CULTURA

ESCOLA DE DANÇA
RIBALTA

INSTITUTO
FEDERAL
PARÁ

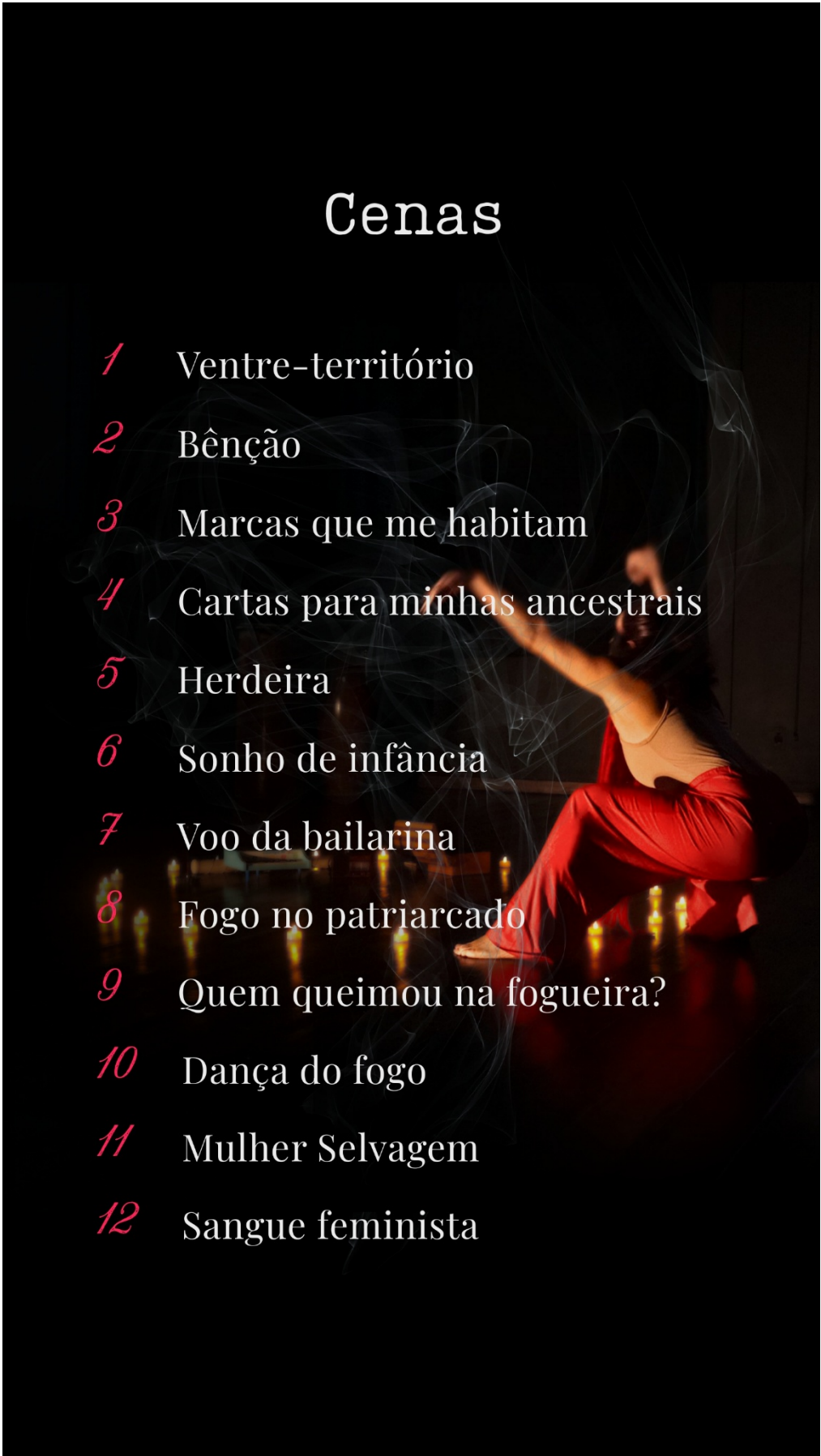
ANEXO F – Cartazes de divulgação da circulação do espetáculo



ANEXO G – Programa do espetáculo



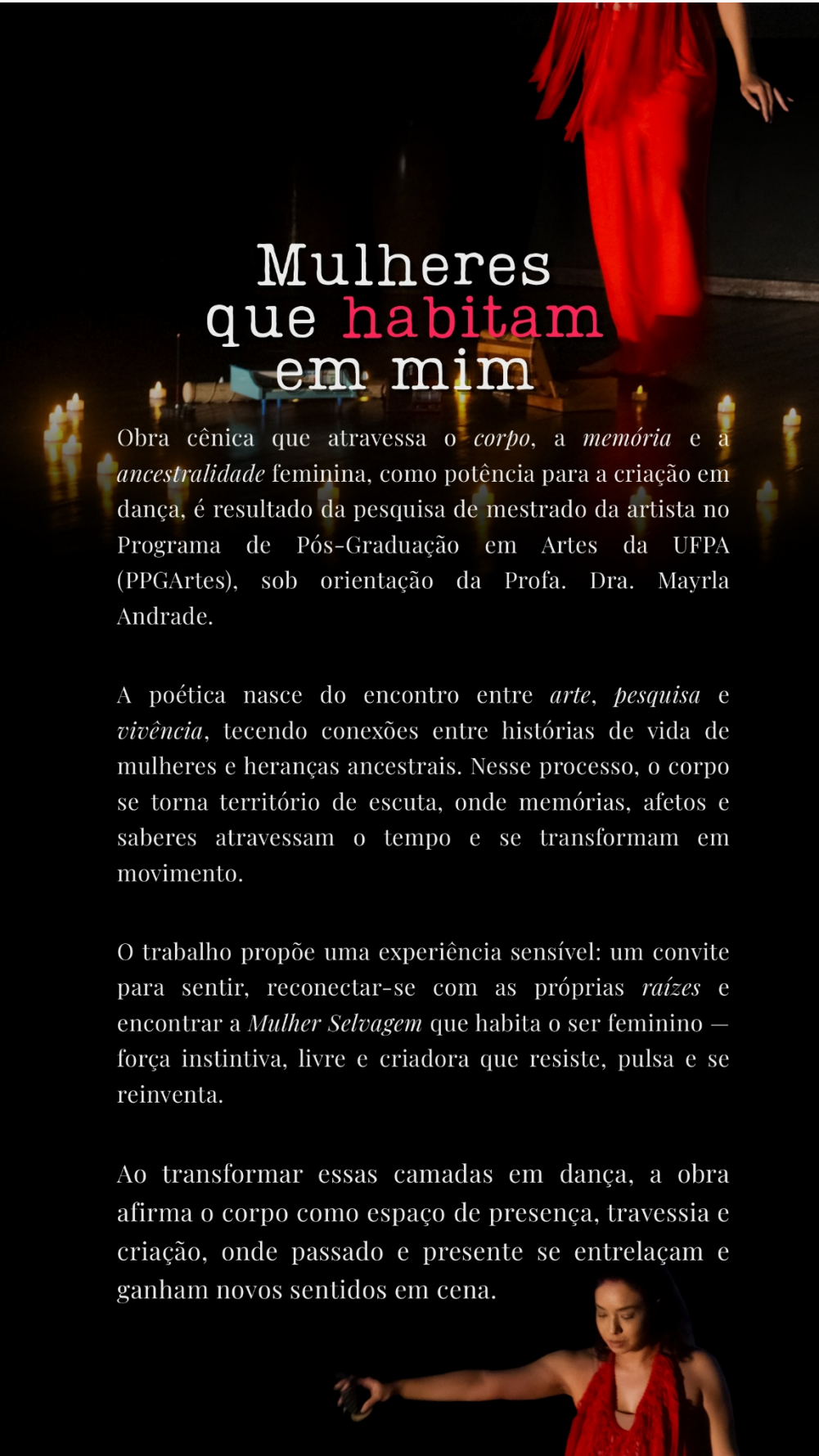
Cenas

- 
- A woman in a red dress is captured in a dynamic pose, possibly a dance move, in a dark room. She is surrounded by wisps of smoke or steam, and several lit candles are visible on the floor, creating a dramatic and atmospheric scene.
- 1* Ventre-território
 - 2* Bênção
 - 3* Marcas que me habitam
 - 4* Cartas para minhas ancestrais
 - 5* Herdeira
 - 6* Sonho de infância
 - 7* Voo da bailarina
 - 8* Fogo no patriarcado
 - 9* Quem queimou na fogueira?
 - 10* Dança do fogo
 - 11* Mulher Selvagem
 - 12* Sangue feminista



Leylla Melo

Mulher paraense da Amazônia, feminista, artista, pesquisadora e professora de dança. É mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes UFPA), onde também integra o Grupo de Pesquisa Habitante-Criador: Núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia. Possui graduação em Licenciatura em Dança pela UFPA. É intérprete-criadora em dança na Companhia Moderno de Dança (CMD), em Belém do Pará. Tem se dedicado aos estudos da interface entre dança e feminismo

The background image shows a woman in a vibrant red dress standing in a dark, atmospheric space. Several lit candles are scattered on the floor, casting a warm, flickering light. The overall mood is contemplative and artistic.

Mulheres que **habitam** em mim

Obra cênica que atravessa o *corpo*, a *memória* e a *ancestralidade* feminina, como potência para a criação em dança, é resultado da pesquisa de mestrado da artista no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGArtes), sob orientação da Profa. Dra. Mayrla Andrade.

A poética nasce do encontro entre *arte*, *pesquisa* e *vivência*, tecendo conexões entre histórias de vida de mulheres e heranças ancestrais. Nesse processo, o corpo se torna território de escuta, onde memórias, afetos e saberes atravessam o tempo e se transformam em movimento.

O trabalho propõe uma experiência sensível: um convite para sentir, reconectar-se com as próprias *raízes* e encontrar a *Mulher Selvagem* que habita o ser feminino — força instintiva, livre e criadora que resiste, pulsa e se reinventa.

Ao transformar essas camadas em dança, a obra afirma o corpo como espaço de presença, travessia e criação, onde passado e presente se entrelaçam e ganham novos sentidos em cena.



Roteiro musical

1 Sagrado Feminino – Melissas

Cena: Ventre-Território

2 Povoada – Sued Nunes

Cena: Bênção

3 Cordeiro de Nanã – Thalma Freitas (intérprete)

Cena: Herdeira

4 Asas N'alma – Tukum e Flaira Ferro

Cena: Voo da bailarina

5 Quetzalcoatl Ritual De Fuego – Rulas Quetzal

Cena: Dança do fogo

6 Mulheres que Correm com os Lobos – Alexia Evellyn

Cena: Mulher Selvagem

7 Feminista e Ponto! – Carimbó Cobra Venenosa

Cena: Sangue Feminista

FICHA TÉCNICA

Pesquisa, dramaturgia e roteiro

LEYLLA MELO

Direção artística e orientação da pesquisa

MAYRLA ANDRADE

Co-direção artística

ALLAN LIMA

Intérprete-criadora

LEYLLA MELO

Vídeo-cenário

TARSILA ROSA

Iluminação cênica

MARCKSON DE MORAES

Adereços cênicos

JULLY CAMPOS

Sonoplastia

ALLAN LIMA E LEYLLA MELO

Figurino

ELIZABETH FERREIRA, MÔNICA MOTA E OSMARINA MELO

Fotografia e filmagem

TARSILA ROSA

Artes e design gráfico

DÓRIS ROCHA

Produção

MARÍLIA MOREIRA

Mídias sociais

LEYLLA MELO

Assessoria de Imprensa

IZE SENA

Intérprete de Libras

YASMIN PASSOS



REALIZAÇÃO



SECRETARIA DE
CULTURA



MINISTÉRIO DA
CULTURA



APOIO

