

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE ÁREAS ACADÊMICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

JÚLIA CAETANO DE SOUSA OLIVEIRA

EU-SOL: IDENTIDADE NA DIÁSPORA GOIANA

À luz de Bunseki Fu-Kiau

Cidade de Goiás
2025



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia – Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC - Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor: JULIA CAETANO DE SOUSA OLIVEIRA

Matrícula: 20181100080024

Título do Trabalho: EU-SOL: Identidade na diáspora goiana – à luz de Bunseki Fu-Kiau

Autorização - Marque uma das opções

1. ☒ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
2. ☐ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data ____/____/____ (Embargo);
3. ☐ Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção **2** ou **3**, marque a justificativa:

- ☐ O documento está sujeito a registro de patente.
☐ O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
☐ Outra justificativa: _____

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- i. o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- ii. obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- iii. cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Goiás, 09/02/2026.

Documento assinado digitalmente
gov.br JULIA CAETANO DE SOUSA OLIVEIRA
Data: 09/02/2026 12:24:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

JÚLIA CAETANO DE SOUSA OLIVEIRA

EU-SOL: IDENTIDADE NA DIÁSPORA GOIANA

À luz de Bunseki Fu-Kiau

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Câmpus Cidade de Goiás, como requisito para obtenção da licenciatura em artes visuais.

Orientador: Prof. Dr. Dirceu da Costa Maués.

Coorientadora: Prof^a. Dra. Aia Oro Lara (Larissa Isidoro Miziara).

Cidade de Goiás
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
Goiás – Campus Cidade de Goiás

808.06692

O48e Oliveira, Júlia Caetano de Souza.

**EU-SOL: identidade na diáspora goiana: à luz de Bunseki
Fu-Kiau** / Júlia Caetano de Souza Oliveira ; orientador, Dirceu da
Costa Maués; coorientadora, Larissa Isidoro Miziara – Cidade de
Goiás, 2025.

40 f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal
de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Cidade de Goiás,
Departamento de Áreas Acadêmicas, Licenciatura em Artes Visuais.

1. Ancestralidade. 2. Identidade. 3. Memória. 4. Autobiografia. I.
Maués, Dirceu da Costa, orientador. II. Miziara, Larissa Isidoro,
coorientadora. III. Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia. IV. Título.



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS CIDADE DE GOIÁS

Folha de Aprovação

JÚLIA CAETANO DE SOUSA OLIVEIRA

EU-SOL: IDENTIDADE NA DIÁSPORA GOIANA

À luz de Bunseki Fu-Kiau

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Cidade de Goiás, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Relato de Experiência defendido e aprovado, em 05 de dezembro de 2025, pela banca examinadora constituída pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dirceu da Costa Maués

Presidente da banca / Orientador

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Profa. Dra. Aia Oro Lara

(Larissa Isidoro Miziara)

Coorientadora

Universidade Federal do Oeste da Bahia

Profa. M.a Ádria Borges Figueira Cerqueira

Membro Interno
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Me. Guilherme de Castro Duarte Martins

Membro Interno
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Mestrando Ronaldo Alves Pereira Júnior
Membro Externo Suplente
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG

GOIÁS – GO
2025

Documento assinado eletronicamente por:

- **Adria Borges Figueira Cerqueira**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 16/12/2025 14:38:36.
- **Guilherme de Castro Duarte Martins**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 16/12/2025 10:43:49.
- **Aia Oro lara, Aia Oro lara - Docente - Universidade Federal do Oeste da Bahia (Ufob) (18641263000145)**, em 15/12/2025 13:08:07.
- **Dirceu da Costa Maues**, PROF ENS BAS TEC TECNOLOGICO-SUBSTITUTO, em 15/12/2025 11:57:05.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 04/12/2025. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 724161
Código de Autenticação: a92050f79d



Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Rua 02, Quadra 10, Lote 01 a 15, Residencial Bauman, S/N, Centro, GOIAS / GO, CEP 76600-000
(62) 3442-0212 (ramal: 0212)

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, antes de tudo, a mim mesma — como aprendi com Débora Marques — por ter atravessado estes sete anos no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Cidade de Goiás.

Agradeço por ter vivido e sobrevivido, por ter existido, reexistido e resistido. Por cada escolha que me manteve de pé, por cada passo dado quando parecia impossível, e pelas amizades que se tornaram casa e que levo para a vida.

Agradeço às parcerias que caminharam comigo e tornaram possível chegar até aqui.

À minha mãe, que foi base e força em todos os momentos.

Aos colegas de batalha que dividiram angústias, sonhos e esperanças.

Ao corpo institucional que sustenta essa escola e que, de diferentes modos, marcou minha formação.

Agradeço às amizades que me ofereceram lar — literal e simbolicamente — às que cuidaram de mim, às que me acolheram quando eu precisei respirar, parar ou seguir.

Este trabalho só existe porque muitas pessoas me sustentaram nos braços, nas conversas, nos gestos de carinho e nas pequenas ajudas cotidianas que, juntas, se tornaram gigantes.

Foi a força da comunidade — essa rede que se fia no afeto, na partilha e no coletivo — que me permitiu concluir este ciclo. A cada uma dessas presenças, deixo meu respeito, minha gratidão e minha memória acesa. Sem vocês, eu não chegaria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sol utilizado como matriz visual do projeto	6
Figura 2 – Espiral utilizado para representação conceitual.....	7
Figura 3 – Colagem digital com fotografia da infância e símbolo solar	11
Figura 4 – Colagem digital com fotografia da infância e símbolo solar	22
Figura 5 – Sol com símbolo gráfico da identidade visual	25
Figura 6 – Representação gráfica do cosmograma Bakongo	27
Figura 7 – Símbolo da identidade visual desenvolvido para o trabalho	29
Figura 8 – Processo de criação do “rolo da vida”	30
Figura 9 – Palha da costa crua e palha tingida com açafrão	31
Figura 10 – Primeiros testes da vídeo-instalação	32
Figura 11 – Antotipia feita com açafrão-da-terra e fotografia da infância	33

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – O SOL.....	05
2. EU-SOL.....	08
3. ESPINHOS: RACISMO E O MEMORICÍDIO.....	15
4. SEMENTE: ENCONTRO COM A CULTURA NEGRA DIASPÓRICA.....	20
5. FLOR: IDENTIDADE VISUAL.....	25
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – PÔR-DO-SOL.....	34
7. REFERÊNCIAS DE TRADIÇÃO VIVA.....	36
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37

EU-SOL: IDENTIDADE NA DIÁSPORA GOIANA

À luz de Bunseki Fu-Kiau

Júlia Caetano De Sousa Oliveira¹

RESUMO: Este estudo apresenta uma pesquisa autobiográfica que propõe a reconstrução da identidade a partir das memórias familiares, dos saberes ancestrais e das práticas culturais afro-brasileiras que atravessaram a formação da autora. A pesquisa percorre as oralidades, cantos, rodas e caminhos que moldaram a formação da autora, tomando o corpo como território de inscrição da memória e da criação. A partir de referenciais contra-coloniais e por autoras/es negras/os, a investigação constrói uma narrativa que enfrenta o memoricídio e propõe epistemologias que afirmam a ancestralidade, identidade e autoestima.

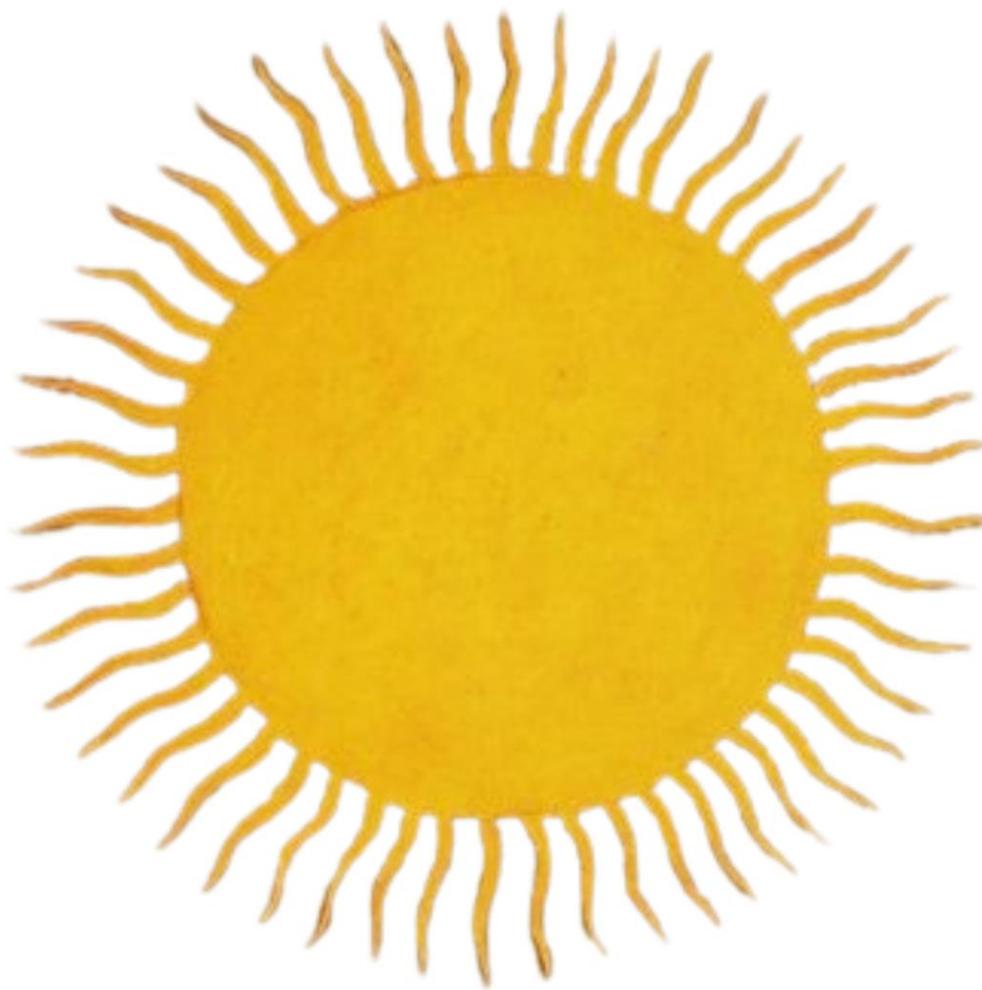
Palavras-chave: ancestralidade; identidade; memória; práticas afro-diaspóricas; autobiografia.

1. INTRODUÇÃO – O SOL

O ciclo do Sol é o oriente desta pesquisa. É ele quem ilumina, revela e abre caminhos. Produz ritmos, nasce, ascende, brilha, declina, desaparece aos olhos e retorna no dia seguinte. Assim como o Sol, este trabalho se move em um ciclo contínuo. Entre dias e noites, entre o mundo físico e o espiritual, ele organiza três movimentos fundamentais, o ciclo solar, o ciclo do pequi e o ciclo da minha vida.

¹ Estudante Júlia Caetano de Sousa Oliveira - Graduanda em Artes Visuais - orojuliacaetano@gmail.com

FIGURA 1 – Sol utilizado como matriz visual do projeto



Fonte: Imagem editada digitalmente pela autora no Canva, originalmente planejada como matriz para produção de antotíпия

Se o Sol nasce todos os dias, também renasço, como mulher negra em diáspora, como artista. O Sol se torna, assim, mais do que metáfora, é um método.

Para acompanhar esta travessia, retomo um dos principais pensadores que sustentam este trabalho: Bunseki Fu-Kiau. O autor congolês apresenta em sua obra o Cosmograma Bantu Kongo (Bakongo), um sistema filosófico que revela a origem, o movimento e os princípios de vida e de vivência dos povos Bantu Kongo. Antes de citá-lo, é necessário dizer que suas palavras aparecem como guia para compreender a vida

em movimento e os caminhos que a constituem. Fu-Kiau explica que cada pessoa carrega um registro de sua própria existência:

Os/As Kongo acreditam que pessoas e nações individuais possuem rolos de vida na forma de fitas que armazenam (gravam) registros de todos os seus feitos. Por causa desses rolos escondidos em seus seres, o passado pode ser revelado, ou seja, lido como um livro (FU KIAU, 2001, p. 54)

FIGURA 2 – Espiral utilizado para representação conceitual



Fonte: Edição digital realizada pela autora utilizando elemento gráfico do Canva (2025).

Essa imagem do rolo da vida, uma fita que guarda memórias e impressões, desloca a compreensão linear do tempo. Para Fu-Kiau, a vida não avança em linha reta; ela se organiza em espiral, dobra e retorno. Ele chama atenção para um gesto que raramente praticamos: voltar para o centro. Nesse ponto, a filosofia bantu indica uma chave essencial.

Os/As Bantu, em seu ensinamento, acreditam que o ser humano sofre, sobretudo, em virtude da falta de conhecimento de como caminhar para essa sétima direção, a interior. Suas palavras expressam isso perfeitamente bem: Não importa, você pode andar para a esquerda, para a direita, para frente, para trás, para cima ou para baixo, mas você deve voltar para o núcleo/centro (FU KIAU, 2001, p. 168).

Fu Kiau propõe que nossa verdadeira identidade e plenitude não são dadas, mas conquistadas através de um processo transformador de autodescoberta, trazendo uma concepção profunda e simbólica sobre o desenvolvimento humano, no qual “o ser humano é nada, a menos que descubra como caminhar para a sétima direção, o centro, o mundo interior, que representa a essência do seu ser” (FU KIAU, 2001, p. 168). É exatamente esse chamado, esse retorno ao núcleo, que conduz este trabalho. Ao voltar para minha sétima direção, recolhi fragmentos de memória familiar, transformei sobras, rastros e retalhos em território crítico, poético, político e também artístico.

O racismo interrompeu a continuidade de muitas histórias da minha família, apagando nomes, origens e trajetórias. Costurar essas partes é narrar meu rolo da vida e afirmar minha identidade como mulher negra em diáspora no centro-oeste goiano.

Para Fu-Kiau (2001, p. 169), “a caminhada em direção à sétima direção é a solução para todas as curas”. É movida por essa busca de cura – cura pela memória, pela imagem, pelo corpo e pela arte – que esta pesquisa também nasce. Minha travessia, portanto, ancora-se nas manifestações negras da diáspora que permeiam e atravessam minha existência: o samba, o jongo, as práticas de terreiro e, sobretudo, a capoeira angola. É nela que meu corpo fala de dentro para fora, desvelando sentidos que antes me eram desconhecidos.

Desse modo, este trabalho configura-se como um gesto artístico, estético e autobiográfico de retorno ao centro, à sétima direção. Um retorno que me permite compreender que minha identidade não é construída apenas pelas marcas do racismo e sua violência histórica, mas também – e fundamentalmente – pela força da ancestralidade que me orienta e me sustenta.

2. “EU-SOL”

É sob essa luz amarela-alaranjada, dourada, goiana, que conto quem sou. Neste percurso, a cor amarela assume diferentes significados que se conectam ao território e à minha identidade. É a cor do Sol que incendeia e incandeia Goiás; é o tom da polpa do

pequi, fruto sagrado do Cerrado; e é a pigmentação do açafrão, que dá cor e sabor à culinária local, como também ao trabalho artístico. O amarelo não é só uma questão regional, mas um sinal que me orienta.

No meu percurso, compreender o Sol, o pequi e o açafrão é também reconhecer onde nasci: é olhar para o cerrado como território de origem, cultura e afeto. Ao trazer esses elementos para este trabalho, reconheço meu cotidiano, minha comida, meu cheiro, minha paisagem. Assim como o fruto nasce protegido em sua casca e guarda dentro de si a memória do território, o pequi também revela suas camadas: a casca firme, a polpa farta, os espinhos que guardam aquilo que é mais rico, nutritivo e secreto: a castanha. Também eu retorno às minhas camadas para compreender o que ficou guardado, o que resistiu e o que ainda preciso devolver ao mundo em forma de movimento, palavra e imagem.

Nesse movimento, assumo a autobiografia como método político artístico. A partir da leitura de *Memórias da Plantação*, de Grada Kilomba, compreendo que escrever sobre si não é apenas registrar uma experiência pessoal, mas retomar autoridade sobre aquilo que o racismo historicamente narrou em nosso lugar. Kilomba (2019) mostra que a escrita, para pessoas negras, é um território de reapropriação da voz, onde é preciso “recontar aquilo que foi contado por outros” e descolonizar a própria história.

Nesse sentido, a ação se aprofunda no conceito de contracolônização, termo proposto por Mestre Nego Bispo, que sugere que não basta descolonizar, é preciso também ir contra. A contracolônização é um movimento de existência e resistência de saberes a partir da perspectiva negra e quilombola. Por isso, recuperar memórias é urgente e político: é um ato de descolonização e contracolônização da nossa existência.

Grada Kilomba (2019) enfatiza que a ausência de vozes negras nos registros históricos não se deve à falta de fala, mas sim à desqualificação sistemática do nosso conhecimento:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo em nós (KILOMBA, 2019, p. 51).

Ao citar a autora, percebo que escrever minha história é um ato de recuperar a validade do meu próprio saber. Reconto meu “rolo da vida” para reverter essa desqualificação. A própria autora descreve a escrita como um ato de transformação e empoderamento: “Escrever esse livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a ‘Outra’, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito.” (KILOMBA, 2019, p. 27).

Essa perspectiva é crucial para este trabalho. Se o projeto colonial nos predeterminou como objeto e fomos descritas por outros, a escrita se torna oposição absoluta a isso.

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou (KILOMBA, 2019, p. 28).

O ato de narrar a si, conforme evidenciado por Kilomba, é o alicerce do que chamo de método político artístico, que rompe com as estruturas coloniais que decidiram quem podia falar e existir. A autobiografia torna-se uma metodologia política que reposiciona meu corpo, minha memória e meu território como fontes legítimas de saber. Ao transformar esses fragmentos em imagem e palavra, a prática se torna também um gesto artístico.

FIGURA 3 – Colagem digital com fotografia da infância e símbolo solar



Fonte: Colagem digital produzida pela autora no Canva (2025).

Antes de mergulhar nas feridas abertas pelo racismo, tema que desenvolverei no capítulo seguinte, é preciso nomear um de seus efeitos mais profundos: o *memoricídio*: termo, trabalhado por Leandro Missiatto (2021), que descreve o processo pelo qual histórias, referências, nomes, práticas e sentidos são apagados de uma coletividade. Não é apenas o esquecimento natural do tempo: trata-se de uma ação histórica, política e estrutural que impede que determinadas memórias floresçam, circulem e sejam reconhecidas como parte legítima da formação do país.

O *memoricídio* opera quando a narrativa dominante decide o que merece existir e o que deve desaparecer. Suas marcas aparecem nos silêncios familiares, na ausência de registros, na dificuldade de localizar ascendências, nas histórias que só sobreviveram porque foram protegidas na oralidade. Ele não elimina apenas fatos, mas corta vínculos, rompe linhagens e desestabiliza a possibilidade de continuidade.

Este trabalho nasce justamente da percepção de que minha história pessoal foi atravessada por esse processo. As lacunas, os fragmentos soltos, os nomes que não chegaram até mim, os vazios deixados por uma política de apagamento se tornam, aqui, matéria para investigação e reconstrução. Ao escrever sobre mim, retorno aos pedaços disponíveis, restos, rastros, memórias parciais e decido transformá-los em narrativa. Não é simples registrar, tampouco recompor, depois de séculos de ruptura. Por isso, recuperar memórias é urgente e político: trata-se de recusar o destino imposto pelo *memoricídio* e afirmar que aquilo que tentaram silenciar continua vivo.

Nesta pesquisa, então, a autobiografia não é apenas ponto de partida afetivo. Ela é uma ferramenta crítica diante do apagamento. Ao nomear minhas experiências, reinscrevo a mim mesma dentro de uma história coletiva que foi violentamente interrompida.

Nasci no centro urbano de Goiânia, em 31 de outubro de 1990. Minha mãe trabalhava como gerente de banco e costuma contar que, quando a bolsa estourou, ela caminhou sozinha do escritório até o hospital. Essa imagem de força e solidão acabou simbolizando minha infância: sempre fomos eu e ela. Cresci acompanhando sua rotina exaustiva, saindo de casa às sete da manhã e voltando depois das dez da noite, enquanto eu ficava aos cuidados da minha avó materna.

Nossa condição econômica era estável e básica, sem luxos, fruto exclusivo do esforço diário da minha mãe. Não havia herança ou patrimônio anterior; tudo era conquista imediata, construída no ritmo intenso do trabalho bancário. Eu sempre tive o necessário: casa, comida, escola. Cresci sabendo que aquilo custava caro em tempo, cansaço e renúncias, mas apesar da sua ausência física, eu sempre senti minha mãe presente e atenciosa. Então, de alguma forma, eu sentia que eu precisava “dar certo”.

Fui bolsista em escolas particulares durante toda a infância e adolescência. Embora não fossem instituições de elite, havia nelas uma lógica racializada de pertencimento que só compreendi anos depois. Naquela época, eu apenas sentia: meu corpo destoava. Eu cresci cercada por meninas brancas e convivia, em casa, com minha mãe e minha avó, também brancas. Nos seus cabelos lisos eu não encontrava nenhum espelho possível para meu volume e minha textura.

Na adolescência, esse estranhamento concentrou-se no cabelo. Eu escondia meus fios com gel e rabos de cavalo apertados, tentando impedir que algo saísse do lugar. Mesmo com minha mãe incentivando o natural, eu olhava ao redor e não via referência que sustentasse aquela afirmação. Alisei o cabelo por quase dez anos, dos quinze aos vinte e cinco. Na época, não reconhecia como negação; hoje entendo como forma de sobrevivência simbólica em espaços que reafirmavam diariamente a hegemonia de um corpo que não era o meu.

Desde pequena, a arte atravessava meu cotidiano. Inventava peças teatrais, desenhava, pintava, cantava e dançava. Minha avó bordava, e nossa casa era preenchida por linhas, agulhas e tecidos; minha mãe, mesmo cansada, fazia pequenos trabalhos manuais. Cresci encantada por esses materiais, criando com o que elas deixavam à mão.

Ainda assim, ficou entendido desde cedo que esse impulso criativo deveria ser apenas um hobby, nunca uma profissão possível. Isso também se relacionava às referências familiares. Embora minha avó fosse bordadeira e meu avô professor, esses caminhos nunca foram apresentados como futuros viáveis. O artesanato era visto como insuficiente, e a docência, embora respeitada, parecia distante da minha realidade. A expectativa recaía sobre os cursos clássicos da universidade pública: engenharia, direito

ou medicina. Contudo, eu não tinha nem nota suficiente para ingressar nessas áreas nem o desejo de cursá-las.

Nesse período, a ausência de figuras paternas era também um fator de fragmentação e de apagamento. Meus avós paternos, que partiram cedo, e a falta de presença do meu pai, mesmo vivo, criaram vazios significativos na minha história. Essas ausências não são apenas perdas emocionais; elas representam um silêncio na linhagem, no saber e no afeto que, somado à pouca documentação de nossa história negra e indígena, reforça a sensação de descontinuidade familiar.

Já na fase adulta, a universidade era, para mim, um ideal familiar carregado de cobrança e responsabilidade. Sem conseguir vaga na pública, financeiei o curso de Arquitetura numa faculdade particular, em 2011, uma dívida que me acompanha até hoje. O desafio de adaptação àquele espaço castrador e elitista da universidade revelou o racismo de forma explícita e violenta. Ali tive minha primeira experiência racista direta, onde fui chamada de macaca por outros estudantes brancos. Lembro-me da dor da violência, mas também da dor da incompreensão: a falta de letramento racial me impedia de assimilar e nomear aquela e tantas outras situações, aprofundando o trauma.

Durante todo esse percurso, eu carregava um vazio que não sabia nomear: uma sensação de desconexão com o mundo, como se faltasse algo fundamental. Esse sentimento começou a se mover quando ouvi falar da bioconstrução, através de um amigo do centro acadêmico da época. Dentro da universidade, ela foi minha primeira prática de subversão. Ali encontrei um modo de existir que desobedecia ao ritmo opressor do mercado da construção, que questionava os espaços urbanos e sua produtividade, aproximando natureza e sociedade.

Foi o início de tudo. A bioconstrução me fez repensar meu modo de ser e estar no mundo, olhar as pessoas que habitam o Cerrado com outra atenção, reconhecer a força das águas, dos alimentos daqui, da cultura ancestral e rica. Passei a perceber que o território também molda o corpo, a ética, a estética e o pensamento. Era uma epistemologia da terra.

Nessa fase, compreendi que práticas que sempre estiveram presentes em mim, como roer pequi ou respeitar os ciclos da chuva, não eram apenas hábitos soltos. Eram sinais de uma cultura que eu carregava sem reconhecer. A bioconstrução abriu espaço

para que eu enxergasse isso. Foi justamente essa abertura que me levou, quase inevitavelmente, à Capoeira Angola. As duas práticas não são dadas como relacionadas, mas no meu percurso se tocaram. A bioconstrução abriu o chão e a capoeira abriu o corpo, e ambas me devolveram ao território e à ancestralidade, cada uma à sua maneira. O que se tornou gradual não foi o encontro com elas, que chegaram quase ao mesmo tempo, mas o processo de compreender o que revelavam: a cultura negra que me atravessa, a memória que me compõe e os modos de existir que ainda estou aprendendo a reconhecer em mim.

O engajamento com a bioconstrução e a Capoeira Angola funcionou como um ponto de ruptura com o processo de apagamento. Pela primeira vez, pude acessar uma história que me representava, superando a dor da incompreensão gerada pela falta de letramento racial. Naquele espaço, minha autoimagem se redefiniu: o ato de raspar o cabelo e assumir o fio natural foi um gesto de autonomia e também de enraizamento político, pois ali eu era lida como bonita e pertencente. A partir dessas experiências, entendi que teria acesso à história verdadeira e plural que o colonialismo tentou ocultar. Eu renasci.

No Cerrado, carrego as marcas de um território que produz ritmos, Sol, chuva e seca, que parece que vai morrer e nasce esverdeado, cheio de frutos e flores, de forma cíclica. Minha cultura veio do cotidiano, das conversas, das comidas e cheiros, da paisagem típica, do fogo que insiste em chegar todo ano, das cachoeiras e rios e da terra tão vermelha que deixa o pé marcado. Hoje, reconheço que esse território não é apenas o lugar onde cresci, mas um modo de existir que me atravessa. Encontrei no Cerrado uma parte da minha ancestralidade. Sou feita desse fogo, dessa terra vermelha, dessas águas e desse cheiro forte de pequi que insiste em ficar. Sou filha desse chão. Sou Cerrado.

3. ESPINHOS: RACISMO E O *MEMORICÍDIO*

Queria começar este trabalho de outra forma. Talvez falando do processo artístico, ou da minha história com a capoeira. Mas o atravessamento do racismo em

minha vida é tão profundo que se impõe antes de qualquer outra coisa. É como o pequi: antes de comer, sempre vem o aviso sobre seus espinhos. Assim também é minha memória. Para tocá-la, é preciso reconhecer os ferimentos que carrego.

Nesse processo, muitas memórias foram apagadas. Fotos, histórias, nomes e trajetórias se perderam, como se fosse natural não sabermos nada da nossa origem. Em contraste, a linhagem branca foi registrada em detalhes, preservada em álbuns, árvores genealógicas e documentos. O excesso de narrativas de um lado e o vazio do outro revelam a assimetria brutal que o racismo produz na própria estrutura da memória.

Esse apagamento é o que Leandro Aparecido Fonseca Missiato chama de *memoricídio*: a destruição sistemática das memórias negras no Brasil, efeito das políticas coloniais do esquecimento. O racismo atua corroendo laços familiares, restringindo acessos, tornando identidades frágeis. Trata-se de uma prática contínua, que se manifesta tanto na ocultação de trajetórias quanto na negação de pertencimento e ancestralidade. Portanto,

[o] *memoricídio* é uma prática incursa nas vontades e projetos coloniais que se recusa a incorporar os bens dos povos colonizados nos espaços de memoriais das sociedades. Enquanto prática efetiva de assassinato de memórias dos povos subalternizados, é uma realidade possível graças à ampla e capilarizada rede de dispositivos e tecnologias que atuam para o esquecimento de memórias sociais [...] é uma política do esquecimento executada pelo poder colonial contra os povos colonizados (MISSIATO, 2020, p. 260).

Nesse mesmo sentido, Bunseki Fu-Kiau aprofunda a dimensão estrutural desse processo ao afirmar que a “África atual ‘nada’ num período sem Ngana (princípios, teorias, conceitos ou sistemas), um período da pessoa oprimida, isto é, da pessoa descerebrada, da lavagem cerebral” (FU KIAU, 2001, p. 104).

Ou seja, o *memoricídio* não é apenas a destruição de arquivos, mas a tentativa de desarticular fundamentos, cosmologias e modos de pensar. Por isso, o alerta ancestral permanece urgente: “Aos/às Africanos/as de todas as idades, é tempo de repensar o que os ancestrais Kongo, aforisticamente, disseram uma vez: ‘Não permita que a exploração se repita’.” (FU KIAU, 2001, p. 120). Essas afirmações reforçam que o racismo opera tanto pela destruição de memórias quanto pela tentativa de cortar a continuidade de pensamento, corpos e linhagens — o que conecta diretamente ao que Missiato denomina

memoricídio. Para compreender o impacto do *memoricídio*, é necessário entender a natureza contínua da violência. Grada Kilomba enfatiza que:

É extremamente importante ter essa perspectiva biográfica ao trabalhar com o fenômeno do racismo porque a experiência do racismo não é um acontecimento momentâneo ou pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial, escravização e colonização (KILOMBA, 2019, p. 85).

Essa continuidade histórica resulta em uma profunda sensação de fragmentação no sujeito. A desarticulação da memória coletiva e o ataque à identidade individual se manifestam como um trauma. “Essa sensação de fragmentação coincide com a fragmentação histórica da escravização e do colonialismo. Uma história centrada no drama da desunião, da separação e do isolamento” (KILOMBA, 2019, p. 221).

A própria identidade é violentada, pois o racismo é um processo em que “o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (KILOMBA, 2019, p. 39). A autora define esse processo como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade.

Para entender a origem dessa violência, é preciso nomear o racismo em sua totalidade. Kilomba explica que o racismo é o resultado de três características que ocorrem simultaneamente: a construção da diferença, os valores hierárquicos e o preconceito. O fator determinante, contudo, é o poder, pois “é a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo. E, nesse sentido, o racismo é a supremacia branca. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder” (KILOMBA, 2019, p. 76).

Kilomba (2019) identifica a boca como um dos principais alvos do poder colonial-racista, por ser o órgão ligado à fala e à enunciação. Para a autora, trata-se de “um órgão muito especial [...] que, no âmbito do racismo, se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que os/as brancos/as querem e precisam controlar e, conseqüentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado” (KILOMBA, 2019, p. 33). Nesse contexto, acrescenta que “a boca é também uma metáfora para a posse” (KILOMBA, 2019, p. 34).

Ainda assim, mesmo diante da tentativa de silenciamento, sinais do passado resistem. Nas conversas familiares, em gestos corriqueiros ou em semelhanças notadas, surgem fragmentos que escapam ao apagamento. Essa resistência não é acidental. Há uma memória profunda que reside nos corpos negros e indígenas, uma chama ancestral que se manifesta ininterruptamente na coletividade, reacendendo a força da continuidade que o racismo insiste em extinguir.

Esses vestígios, por vezes ditos sem intenção, revelam presenças que insistem em permanecer e, quando acolhidos, germinam novas narrativas. Apesar das estratégias coloniais de apagamento, há algo que resiste. Mesmo diante do *memoricídio*, essa operação de destruição das memórias, dos corpos e das continuidades, certos saberes permanecem preservados em camadas profundas, inacessíveis à violência colonial. É nesse ponto que as palavras de Bunseki Fu-Kiau iluminam o debate:

O colonialismo-imperialismo fez tudo o que estava ao alcance para destruir as culturas e tradições africanas (o que continua a acontecer por meio dos líderes africanos atuais), a fim de intensificar sua filosofia racista e exploratória que deixou como herança os problemas enfrentados em África hoje. Felizmente, eles não foram capazes de destruir os 'rolos/nós vibratórios' do período dos/as pensadores/as que estão acumulados, o eterno banco das forças motrizes da vida (FU KIAU, 2001, p. 112).

A persistência desses fragmentos comprova que a memória é maior que o registro documental. Ao reconhecer os espinhos que atravessam minha trajetória — ausência, perda e fragmentação — compreendo que enfrentar o racismo exige mais do que reflexão. É preciso transformar a memória recuperada em gesto artístico e político, visível e compartilhado. “Este trabalho, portanto, busca ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (KILOMBA, 2019, p. 223). Transformar os espinhos em força necessária para costurar novas histórias e abrir caminhos de reexistência.

É nesse ponto que encontro ressonância com Leda Maria Martins. No livro *Performance Espiral*, ela cita Val Souza, cuja fala amplia a compreensão de cura:

Um corpo em permanente processo de cura, assim dilatado na voz de Val Souza: Saúde é pensar amplamente a existência. Não me interessa mais pensar a

fragmentação porque me leva a dar importância excessiva à doença. Quero produzir saúde para corpos como o meu.

Essa afirmação me atravessa profundamente. Falar da fragmentação, do trauma e da violência racista foi necessário para reconhecer as feridas, mas não é o lugar onde desejo permanecer. Este exercício foi parte de um processo de cura. Daqui em diante, em texto e em vida, quero criar a partir das referências dos povos negros e indígenas, cultivar modos de existir que afirmem potência e não apenas dor. Estou cansada de tratar do racismo como única chave explicativa, cansada da repetição das violências. Quero produzir caminhos de saúde para mim e, quem sabe, ajudar outras pessoas a encontrar seu próprio sol, seu próprio centro. Fu-Kiau, ao falar do núcleo, aprofunda essa perspectiva:

Contudo, quando um núcleo é oprimido, destruído, poluído, corrompido ou violentado, seja ele biológico, social, institucional ou nacional, o corpo que o envolve é morto. O caminho que leva à sétima direção também é aniquilado. As pessoas ficam desamparadas. Perdem o poder de autocura e o estímulo-de-comando [...] A caminhada no trajeto para a sétima direção é a solução para todas as curas. Ajudar alguém a andar nesse trajeto é não só potencializá-lo, mas também restaurá-lo como um todo. Trata-se de recuperar o poder de autocura e acender novamente o estímulo-comando (FU KIAU, 2001, p. 168–169).

Meu processo de autocura, portanto, não é um fim em si mesmo. Ele me leva a pensar sobre educação e sobre o compromisso de ajudar outras pessoas a reencontrar seu próprio caminho interior. A educação antirracista, nesse sentido, não é apenas combate ou denúncia; é também criação de condições para que mais pessoas acessem sua sétima direção, sua cura, seu pertencimento. Como afirma Fu-Kiau:

Desse modo, há que se descobrir ou redescobrir esse caminhar para a sétima direção não apenas por causa da saúde e da autocura, mas também porque ele o potencializa para o autoconhecimento. Esse caminhar permite que, verdadeiramente, tornemo-nos seres-pensantes-que-agem, isto é, executores e executoras porque somos mestres e mestras de nós mesmos (FU KIAU, 2001).

Quando Fu-Kiau fala do caminhar para a sétima direção, ele não se refere apenas à cura individual, mas a um reposicionamento profundo do sujeito no mundo. Trata-se de um percurso que retoma a capacidade de pensar e agir a partir de si, em continuidade

com fundamentos ancestrais interrompidos pelo colonialismo. Nesse sentido, o autor afirma que esse caminhar possibilita que nos tornemos *seres-pensantes-que-agem*, isto é, sujeitos capazes de unir reflexão e ação, pensamento e prática, ética e existência. O autoconhecimento, aqui, não é introspecção isolada, mas reconexão com um núcleo ético e cosmológico que sustenta a vida.

Recuperar esse centro é romper com a lógica colonial que fragmenta e desautoriza, permitindo que o sujeito deixe de ser objeto da narrativa colonial para tornar-se autor e autoridade de si, como propõe Grada Kilomba. É nesse movimento que a cura deixa de ser apenas reparação da dor e se torna força de continuidade. Apesar do memoricídio, há vidas, saberes e cosmologias que resistem. É com elas que sigo caminhando.

4. SEMENTE: ENCONTRO COM A CULTURA NEGRA DIASPÓRICA

“Se teu corpo se arrepiar / Se sentires também o sangue ferver / Se a cabeça viajar / E mesmo assim estiveres num grande astral / Se ao pisar o solo teu coração disparar / Se entrares em transe sem ser da religião / Se comeres fungi, quisaca e mufete de cara-pau / Se Luanda te encher de emoção / Se o povo te impressionar demais / É porque são de lá os teus ancestrais / Podes crer no axé dos teus ancestrais / Podes crer no axé dos teus ancestrais”
(VILLA, 1993).

A canção *Semba dos Ancestrais*, de Martinho da Vila, descreve exatamente o que vivi ao me encontrar com a cultura negra, não apenas da primeira vez, mas sempre que adentro rodas, cortejos e celebrações. Hoje, compreendo que a capoeira é mais do que prática corporal: é divindade, é guardiã de saberes, é portal. Foi ela que me mostrou o caminho de volta, o caminho para dentro.

Recordo com nitidez o impacto que senti em 2014, quando soube do Batucagê da Serrinha, projeto cultural e comunitário criado pelo Centro de Capoeira Angola Barravento, sob direção do Mestre Goyano e da Mestra Antônia. No bairro da Serrinha, em Goiânia, o Batucagê celebra e preserva a cultura afro-brasileira por meio da capoeira

Angola, do samba de roda, do afoxé e de oficinas diversas. Ali, algo se abriu em mim — um encantamento profundo.

No dia seguinte procurei uma escola de capoeira Angola e conheci o Mestre Leninho. No primeiro treino, alternando entre instrumentos, canto e movimento, percebi que estava diante de muitos códigos e desejei aprender todos. A musicalidade me atravessou com força, riso e choro ao mesmo tempo. Ali senti, pela primeira vez, que havia encontrado meu lugar no mundo.

Poucos meses depois, decidi beber diretamente da fonte. Eu já tinha ouvido falar dos grandes criadores da capoeira Angola e Regional, Mestre Pastinha e Mestre Bimba, e sabia que na Bahia ainda havia mestres vivos que guardavam essa tradição. Atravessei o Nordeste trabalhando em troca de hospedagem. No Rio Grande do Norte conheci Tônico (Antônio Marrocos), capoeirista desde jovem, de Olinda, onde iniciou sua trajetória na capoeira, e que mais recentemente construiu uma história de dez anos com capoeira na Praia da Pipa. Foi ele quem me contou histórias, abriu caminhos e disse: “vá ao Kilombo Tenondé conhecer Mestre Cobra Mansa”. Fui — e permaneci por um ano.

FIGURA 4 – Colagem digital com fotografia da infância e símbolo solar



Acervo pessoal - Roda de Capoeira com grupo Espirito de Angola - RN - 2016

No Kilombo Tenondé, pela guiança de Mestre Cobrinha, tradição viva e intelectual rigoroso, estudioso das filosofias africanas no Brasil, vivi uma imersão profunda. Treinávamos capoeira das cinco às nove da manhã e, em seguida, cada pessoa seguia para sua função, como agroecologia, laboratório de produtos naturais ou organização do espaço; eu permanecia na bioconstrução. À noite, treinávamos musicalidade ou realizávamos desafios propostos pelo Mestre. Era capoeira e bioconstrução “vinte e quatro horas por dia”.

Nos eventos anuais, Mestre Cobrinha desenhava no chão o Cosmograma Bantu Kongo, explicando a Kalunga, os sóis e seus estágios, a circularidade e a espiralidade da vida. Logo depois de traçar o diagrama, vivíamos o cosmograma na roda, sentindo esses elementos com o corpo, na coletividade. Ali também aprendi a coletividade como fundamento: cozinhar para muitas pessoas, partilhar, cuidar e ser cuidada, resolver conflitos. Em paralelo, aprendi a força da individualidade – cada pessoa com sua importância, função, tempo e particularidade. O coletivo e o individual, equilibrados, formavam um único elo. Minhas primeiras compreensões do sistema Bantu Kongo nasceram ali, na vivência. Só li Bunseki Fu-Kiau anos depois. Talvez tenha demorado. Talvez não. Sentir antes de ler me transformou profundamente.

Quando precisei voltar para casa, fui conduzida novamente a Goiás. Foi então que ingressei no curso de Licenciatura em Artes Visuais no IFG da Cidade de Goiás. Esse retorno marcou não apenas uma mudança geográfica, mas também uma virada formativa: foi ali que tive minha primeira formação consistente em letramento racial. No IFG, conheci intelectuais negros e indígenas que, por meio da arte, da filosofia e da crítica, me apresentaram outras narrativas possíveis – narrativas que desmontavam o imaginário colonial ao qual fui exposta durante toda a vida e que me permitiram compreender o outro lado da história.

Nesse contexto, reencontrei a capoeira do estado, que eu havia vivenciado brevemente anos antes, mas que agora se apresentava de outro modo. Voltei com outras bagagens, outros olhos e, sobretudo, com o desejo de criar raízes na minha própria terra. Em Goiânia, envolvi-me com os grupos locais e, ao circular pelo estado, percebi que a capoeiragem goiana, assim como outras manifestações negro diaspóricas presentes no território, guarda uma força própria. Um sotaque, um corpo e um tempo muito seus, que dialogam com outras tradições, mas vibram desde aqui.

Aos poucos, fui reconhecendo que muito do que eu havia vivido no Nordeste também pulsava aqui, mas com um jeito próprio. Outro canto, outro toque, outro cheiro de comida depois da roda. Nesse território fui encontrando novas chaves, decodificando códigos que sempre estiveram aqui, mas que eu só aprendi a ler quando retornei.

Foi no IFG que encontrei o Jongo Malungos de Angola, criado por Ronaldo Oliveira. Ali se abriu outro portal. Embora eu já tivesse brincado diversos sambas no

Nordeste, o Jongo era para mim um território desconhecido. Seus fundamentos, ritmos e cosmologias nunca tinham chegado até mim. Ronaldo, jovem jogueiro, possui sensibilidade rara para revelar os saberes da ancestralidade bantu em terras goianas. Parte desta pesquisa nasce justamente desse encontro, no qual a saia revela-se como objeto de poder e a mulher negra aparece como fonte e sustentação desses saberes.

Hoje, vejo que o sistema Bantu Kongo sempre me acompanhou. Do primeiro arrepio ao documento acadêmico, tudo se movimenta como espiral. Uma volta abre caminho para a próxima. Escutei Tiganá Santana dizer que não foi ele que acessou o sistema bakongo. Foi o sistema que se abriu para ele. Sinto o mesmo. Como se uma permissão tivesse sido dada para que eu acessasse certos códigos e aprendesse a decodificá-los.

Mais recentemente, o candomblé entrou na minha vida e alinhavou fios antigos. Faço parte do Ylê Asé Ojú Odé, guiada por Mãe Corrinha e Pai Luiz. As práticas de terreiro aprofundam o caminho para dentro. Cuidam, orientam, revelam. Enquanto lia Bunseki Fu-Kiau, reconhecia nas práticas de axé elementos da cosmovisão Bantu Kongo. Era como reencontrar algo que sempre esteve em mim, mas agora nomeado.

Essa guiança manifestada em rodas, cânticos, saberes e vivências tornou-se chave de consciência. Deu-me ferramentas simbólicas e corporais para me reconhecer como mulher negra. Isso não veio de uma vez. Foi e é uma construção. Cada canto, cada roda, cada toque abriu novas formas de me ver. A cosmovisão bantu revela um modo de existir que antecede e ultrapassa lógicas que se tornaram hegemônicas no Ocidente. Ao vivê-la, algo em mim se reorganizou. Recupero, pouco a pouco, o direito de confiar no meu próprio saber e de me ver com dignidade, acolhendo as memórias que me compõem.

5. FLOR: IDENTIDADE VISUAL

FIGURA 5 – Sol com símbolo gráfico utilizado como identidade visual



Fonte: Arte digital criada pela autora no Canva (2025).

Este capítulo nasce do desejo de narrar minha própria história a partir de um modo de ver o mundo que não separa corpo, território, memória e espiritualidade. Escolho

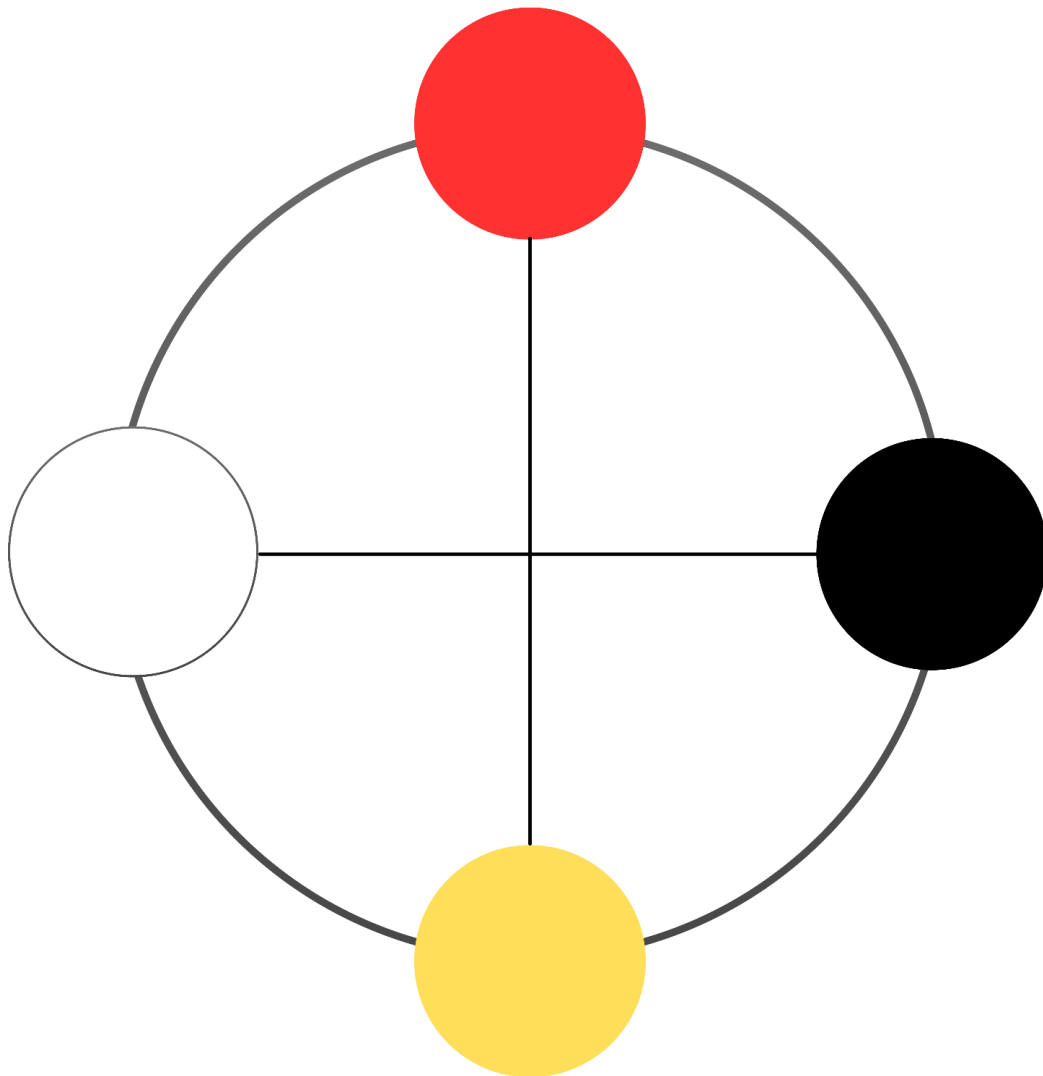
iniciar pela filosofia bantu-kongo porque é nela que encontro uma linguagem capaz de orientar meu percurso estético, político e autobiográfico. O cosmograma, enquanto mapa da vida, oferece uma chave para compreender o movimento contínuo que rege a existência humana, e é nessa circularidade que situo meu processo: uma vida que gira, que sobe e desce, que atravessa mundos, que surge e ressurge como o sol.

Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, nascido em 1934 em Manianga, no antigo Zaire, formou-se tanto em instituições ocidentais quanto nas escolas tradicionais bantu-kongo, como Khimba, Kimpasi e Lemba. Essa dupla formação confere ao seu pensamento uma potência rara: Fu-Kiau domina códigos e saberes que por muito tempo não chegaram ao Brasil pela voz de seus próprios detentores. Seu trabalho oferece não apenas conceitos, mas modos de vida, sistemas de conhecimento e formas de pensar a comunidade, o direito, a ancestralidade e a própria estrutura da realidade. Em leituras posteriores de sua obra, destaca-se como esses ensinamentos abrem reflexões amplas sobre o mundo, o direito, a organização social e sobre nós mesmos, indicando caminhos para desestabilizar lógicas impostas pelo colonialismo.

Fu-Kiau afirma que “cada pessoa é um segundo sol nascendo e se pondo na Terra” (p. 42, 2024). Não é metáfora: é fundamento cosmológico. O cosmograma organiza a vida em quatro fases — Kala (preto), Tukula (vermelho), Luvemba (branco) e Musoni (amarelo) — articuladas ao eixo horizontal, a Kalunga, fronteira entre o mundo visível e o mundo profundo. Kalunga, diz Fu-Kiau, “significa oceano, é um portal e uma parede entre esses dois mundos [...] uma saída e entrada, fonte e origem da vida, potencialidades, o princípio deus-da-mudança” (p. 35, 2024).

Nas fases do cosmograma, Kala é o nascer, o primeiro brilho. Tukula é o meio-dia, o auge, a liderança madura. Fu-Kiau descreve esse amadurecimento afirmando que “Kula é crescer em direção a fazer a própria história, desenvolver, amadurecer até alcançar a posição de liderança” (p. 43, 2024), e que “Kala, através do processo de crescimento e maturação, torna-se Tukula, o vermelho [...] símbolo da liderança madura” (p. 44, 2024). Luvemba anuncia o retorno, o mergulho curador. Musoni é o registro de tudo que se acumulou, e onde se acumulam forças para um novo ciclo.

FIGURA 6 – Representação gráfica do cosmograma Bakongo



Fonte: Imagem digital produzida pela autora no Canva (2025).

Toda a existência se move em espiral. Como escreve Fu-Kiau, “a vida de um ser humano é um contínuo processo de transformação, um ir ao redor e ao redor [...] um ser de movimento ininterrupto” (FU-KIAU, p. 53, 2024). Essa compreensão profunda do movimento — horizontal e vertical — ajuda a entender minha própria trajetória, que nunca foi linear, mas sim feita de idas, retornos, mergulhos e recomeços.

A cosmologia kongo também sustenta que cada pessoa carrega um “rolo de vida”, um arquivo existencial. Fu-Kiau explica: “pessoas e nações possuem rolos de vida na forma de fitas que armazenam registros de todos os seus feitos. Por causa desses rolos escondidos em seus seres, o passado pode ser revelado” (FU-KIAU, p. 54, 2024). Essa noção orienta a construção do meu próprio rolo da vida: não como reprodução literal, mas como gesto artístico e autobiográfico que reinscreve caminhos, silêncios e memórias interrompidas. A noção de codificar e decodificar, central em Fu-Kiau, também se torna método de trabalho. Ele afirma:

Há que se aprender a arte de conectar/codificar para se entender o lado oposto dessa arte, de que maneira desconectar/decodificar; somente quem entende os códigos dos seus sistemas sociais e conceituais pode decodificá-los para o mundo afora (FU-KIAU, p. 24, 2024).

Essa chave dialoga diretamente com o jongo, onde os pontos/cantigas funcionavam como mensagens cifradas de resistência, proteção e espiritualidade. Assim como a palavra jongueira, meu trabalho também procura “atar e desatar”, gesto que reconheço tanto nas rodas quanto na filosofia kongo. O cosmograma me permite reconhecer minhas fases, meu sol, meu ciclo. A circularidade das rodas de capoeira, dos sambas, do jongo e das práticas de terreiro, coincide com o movimento anti-horário bakongo: giro que organiza o tempo e orienta meu fazer.

É dentro desse giro que Grada Kilomba torna-se interlocutora fundamental. Sua obra amplia o entendimento de conhecimento ao integrar performance, vídeo, palavra e presença. Assim como Krenak, Munduruku e Kopenawa, Kilomba produz contra-histórias, desmontando os regimes coloniais do olhar. Sua prática interdisciplinar, presente em obras como *O Barco* e *Decolonizing Knowledge*, legitimou a possibilidade de pensar este trabalho como performance de conhecimento, onde processo, corpo e imagem são inseparáveis.

A estética deste trabalho nasce do sol: o amarelo-alaranjado do pequi, o ouro do Cerrado, a cor quente do açafraão-da-terra. A flor do pequi, que antecede o fruto, torna-se metáfora do processo criativo — aquilo que floresce antes de ser visível. Assim como a flor guarda potência de raiz, minha obra guarda o movimento invisível que a antecede.

A metáfora dos retalhos orienta a reconstrução da memória: fragmentos dispersos, apagados, embaralhados. As violências raciais fazem perder o fio da meada — as histórias se confundem, se escondem, se rompem. Meu gesto é o de reencontrar a ponta, desembaraçar, costurar e entrelaçar novamente. Recriar onde houve ruptura. Fazer do retalho, continuidade.

FIGURA 7 – Símbolo da identidade visual desenvolvido pela autora



Fonte: Imagem digital produzida pela autora no Canva (2025).

É desse processo que emerge **ORO**, minha identidade visual. ORO carrega o brilho do sol, o dourado do pequi, o amarelo do açafrão e o calor do Cerrado. ORO não é apenas estética: é enunciado político, afirmação de existência e reorganização do

imaginário. ORO se torna nome, paleta, gesto e território visual que acompanhará minha produção artística daqui em diante. As escolhas técnicas são parte da pesquisa autobiográfica. Os tecidos são tingidos com açafão-da-terra, planta asiática que encontrou, em Goiás, solo fértil. O tingimento natural recupera tecnologias ancestrais e aproxima corpo, território e natureza.

O bordado, aprendido com minha mãe e minha avó, surge como gesto poético e político. Desenvolvi um modo próprio, sem agulha: uso os dedos como ferramenta de fisgar, tensionar, amarrar e dar nós. Cada ponto é memória tátil; cada ponto costura cuidado, presença feminina e ancestralidade.

FIGURA 8 – Processo de criação do ‘rolo da vida’



Fonte: Registro fotográfico – acervo pessoal da autora (2025).

A saia, peça central, condensa circularidade, memória e poder feminino. É tapeçaria de tecido e sisal tingidos em açafão. O processo exige que o tecido seque à

sombra, pois a cor é fotossensível. Essa fotossensibilidade cria mais um diálogo com o sol: a mesma luz que desbota pode revelar imagem, como na antotipia. Assim como o racismo apaga, a luz pode revelar quando conduzida com cuidado. Esse paralelo sustenta parte da poética desta pesquisa.

FIGURA 9 – Palha da costa crua e tingida com açafraão



Fonte: Registro fotográfico – acervo pessoal da autora (2025).

A palha da costa surge nos rolos como traços de luz, lembrando raios de sol que atravessam o tecido e revelam o conceito central desta obra: reconhecer meu próprio raio e afirmar minha existência luminosa. Ligada ao candomblé, ela aparece simultaneamente

como filamento, raiz e clarão, conectando o tecido ao corpo ritual e à linhagem que me sustenta.

FIGURA 10 – Primeiros testes da vídeo-instalação



Fonte: Registro fotográfico – acervo pessoal da autora (2025).

A obra configura-se como vídeo-instalação, realizada em parceria com o artista Túlio Hermano, utilizando vídeo mapping. A projeção dá vida à saia, ativando sua espiralidade. A tecnologia contemporânea dialoga com tecnologias ancestrais de corpo e imagem, aproximando processos conforme indica a Base Nacional Comum Curricular no eixo Arte e Tecnologia.

Minha história é movimento. A vídeo-arte torna-se uma linguagem necessária. Aqui ecoa Kilomba ao afirmar que “apenas imagens positivas — e não idealizadas — da negritude, criadas pelo próprio povo negro, podem dismantelar essa alienação”, e que é preciso “desenvolver uma autoimagem positiva” (KILOMBA, 2019, p. 154). Minha projeção cria imagens que me representam e desafiam as visualidades coloniais que tentaram me desfigurar.

FIGURA 11 – Antotipia feita com açafrão e fotografia de infância



Fonte: Acervo pessoal da autora – GO, 2025.

A antotipia, embora não apareça no resultado final, foi essencial no percurso. Fotografias reveladas pelo sol e pelo açafrão transformam registros em memória material. A luz, o tempo e a cor tornam-se coautores do trabalho. Cada decisão técnica responde ao desejo de visibilizar a memória e materializar o movimento. A obra é instalação,

narrativa e afirmação de existência. Propõe uma experiência sensível que conecta ancestralidade e futuro, convidando quem olha a reconhecer e a se reconhecer na ancestralidade que sustenta este trabalho.

No encerramento da vídeo-instalação, a voz de Makota Valdina atravessa o espaço como ensinamento e bênção. Escolhi projetar um trecho de sua fala disponível em vídeo no YouTube, pois ela sintetiza com precisão a filosofia bantu e a noção de que cada pessoa é um sol em movimento. Abaixo, transcrevo integralmente suas palavras, que também estarão presentes na apresentação da obra:

A filosofia bantu nos ensina que nós somos como sol. Todo ser humano nasce a cada dia, se expande como sol, cai no horizonte, pra tornar a renascer. E a gente tá no mundo pra brilhar, pra ser feliz. A gente não nasceu pra ser infeliz, a gente nasceu pra ser feliz. E cada um que pegue o seu raio de sol e brilhe o mais intensamente que possa brilhar, porque todo ser humano nasce com seu raio de sol. Não deixe perder nunca aquele raio de sol que lhe foi dado. Brilhe! Brilhe! Intensamente e seja no mundo, sempre (Makota Valdina, vídeo disponível no YouTube, minha transcrição).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – PÔR-DO-SOL

A imersão neste processo foi profunda e transformadora. Houve dor e espinhos, mas também beleza, descoberta e ressignificação. Cada parte do processo me reconduziu a mim mesma, à minha ancestralidade e a força que sempre esteve aqui, mesmo quando eu ainda não sabia nomeá-la. Aprendi que estar no mundo exige ser a própria mestra, assumir a responsabilidade de orientar a própria trajetória com atenção, cuidado e consciência.

Percebo agora que este percurso não se encerra: ele se renova. Não existe ponto final, mas ciclos de aprendizagem, criação e reconstrução. A cada volta, memória, corpo e gesto se entrelaçam, produzindo não apenas uma obra, mas um modo de existir. Este processo me transformou como artista e como pessoa, revelando o potencial de cada escolha simbólica, de cada cor, textura e imagem como linguagem para narrar histórias, reinscrever memórias e afirmar identidades.

Essa travessia também expandiu minha compreensão sobre educação. Percebi que pensar uma educação antirracista a partir da identidade não é apenas ensinar conteúdos; é cultivar raízes, restaurar autoestima e oferecer ferramentas simbólicas e corporais para que cada pessoa possa se ver, se compreender e se fortalecer. Recuperar a memória e afirmar a existência é um ato de autonomia, individual e coletiva, que possibilita habitar o mundo com força, plenitude e lucidez.

Por isso, o propósito final deste TCC é contar uma contra-história, uma narrativa que se opõe ao *memoricídio* e às mitologias coloniais que tentaram produzir o vazio. A obra visual torna-se também um meio de comunicação, pois, como afirma Fu Kiau, “Imagem e voz/som, por si sós, são os fatores importantes dessa comunicação.” (FU KIAU, 2001, p. 144). É nesse gesto – imagem que fala, voz que olha – que minha pesquisa encontra sua forma.

Ao assumir minha complexidade e contar minha história a partir de mim, projeto um futuro onde a autoimagem positiva não é exceção, mas regra. Um futuro em que a percepção de si é moldada pela ancestralidade e pela cultura própria, e não mais pelo olhar hierárquico do Outro. Este TCC é o registro desse ato de independência e descolonização: flor e fruto de um ciclo que insistiu em florescer e frutificar apesar dos espinhos.

Retornar à terra é, ao mesmo tempo, conclusão e começo. A arte, a ancestralidade, o corpo e o sol do Cerrado me lembram que pertencemos àquilo que transformamos e àquilo que nos transforma. Aprender a olhar com sensibilidade para o lugar de onde venho é reconhecer a riqueza do território, das memórias e das subjetividades que me sustentam.

E, para encerrar, deixo ecoar as palavras de Bunseki Fu-Kiau, que traduzem exatamente o que sinto ao finalizar esta etapa: “Finalmente, minha profunda gratidão a todos os meus mestres/as, mortos e vivos, que souberam como abrir meus olhos para esse rico e tradicional 'aprendizado' que ainda floresce na selva das mentes das bibliotecas africanas” (FU KIAU, 2001, p. 29).

7. REFERÊNCIAS DE TRADIÇÃO VIVA

A construção deste trabalho, enraizada na experiência e na ancestralidade, transcende as referências bibliográficas convencionais. A filosofia e as práticas que fundamentam esta obra me ensinaram que o conhecimento mais profundo reside nos corpos e nas histórias daqueles que carregam e transmitem a Tradição.

Este capítulo é um gesto de reconhecimento e gratidão. É a materialização de que toda a trajetória de consciência e de criação artística aqui narrada foi possível graças à sabedoria e à força de pessoas que se tornaram fontes vivas e guias em meu percurso. Estes são os nomes de algumas das pessoas que, de modo direto ou indireto, me transformaram, reacendendo a chama da memória e me ensinando a habitar a própria história:

Yalorixá Corrinha

Pai Luiz

Família Ojú Odé

Mestra Antonia

Mestre Goyano

Mestre Leninho

Mestre Pastinha

Mestre Bimba

Treinel Tonico

Mestre Cobrinha

Bunseki Fu Kiau

Tiganá Santana

Mestre Boca Rica

Mestre João Pequeno

Mestre Curió

Mestra Gegê

Mestra Nani

Mestra Janja

Mestra Tisza

Mestra Brisa do Mar

Mestre Cabelo

Mestre Guaraná

Mestre Vermelho

Mestra Marcinha

Treinel Evaristo

Treinel Léo

Adréa Dédi

Diogo Megê

Mestre Tuísca

Ronaldo Oliveira

Minha mãe carnal, Yamara, e todas as
minhas mais velhas e mais velhos, todos
os meus mais novos

Honro vocês!

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DANTON, G. *O roteiro nas histórias em quadrinhos*. 2. ed. [S.l.]: Marca de Fantasia, 2005.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo*. Tradução de Tiganá Santana. São Paulo: Cobogó, 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

KRENÁK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAKOTA VALDINA. Vídeo disponível no YouTube. Link para gravação dos primeiros testes da vídeo-arte. Disponível em https://www.canva.com/design/DAG5F6gaFDE/uluxs6SE5eTwXEvN2KGrTg/edit?utm_content=DAG5F6gaFDE&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton. Acesso em novembro de 2025.

MARTINS, Leda Maria. *Performance espiralar*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MISSIATTO, Leandro Aparecido Fonseca. *Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento*. *Memória em Rede*, Pelotas, v. 13, n. 24, p. 252–273, jan./jul. 2021.

RUFINO, Luiz. *Histórias e saberes dos jongueiros*. Rio de Janeiro: Mórula, 2017.

VILLA, Martinho da. *Semba dos Ancestrais*. In: VILLA, Martinho da. *Aquarela Brasileira*. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1993. 1 CD (Faixa 6).