



MATHEUS GUIMARÃES COSTA

**RAIZ NAS MÃOS: PERCURSOS DE CORPOS-TERRITÓRIOS ARTESÃOS EM
FEIRA DE SANTANA (BA)**

**FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2026**



MATHEUS GUIMARÃES COSTA

**RAIZ NAS MÃOS: PERCURSOS DE CORPOS-TERRITÓRIOS ARTESÃOS EM
FEIRA DE SANTANA (BA)**

FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2026

MATHEUS GUIMARÃES COSTA

**RAIZ NAS MÃOS: PERCURSOS DE CORPOS-TERRITÓRIOS ARTESÃOS EM
FEIRA DE SANTANA (BA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Oliveira Miranda e co-orientação de Marise de Santana.

**FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2026**

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

Costa, Matheus Guimarães

C874r Raiz nas mãos: percursos de corpos-territórios artesãos em Feira de Santana (BA) / Matheus Guimarães Costa. - 2026.
107f.: il.

Orientadora: Eduardo Oliveira Miranda
Coorientora: Marise de Santana

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana.
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2026.

1. Artesanato. 2. Corpo-território. 3. Valores civilizatórios afro-brasileiros. 4. Feira de Santana, Bahia. I. Miranda, Eduardo Oliveira, orient. II. Santana, Marise de, coorient. III. Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. IV. Título.

CDU: 745(814.22)

Rejane Maria Rosa Ribeiro – Bibliotecária CRB-5/695

MATHEUS GUIMARÃES COSTA

RAIZ NAS MÃOS: PERCURSOS DE CORPOS-TERRITÓRIOS ARTESÃOS EM FEIRA DE SANTANA (BA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros: Profa. Dr^a Livia Dias de Azevedo, Prof. Dr. Eduardo Oliveira Miranda, Prof. Dr^a. Marise de Santana, Prof. Dr. João Soares Pena, Profa. Dr^a. Paula Regina de Oliveira Cordeiro, Prof. Dr. Alex Santana França

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Oliveira Miranda
Orientador - UEFS

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO OLIVEIRA MIRANDA**
Data: 19/03/2026 22:21:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr^a. Marise de Santana
Coorientadora - UESB

Documento assinado digitalmente
 **MARISE DE SANTANA**
Data: 19/03/2026 21:21:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. João Soares Pena
UNEB

Documento assinado digitalmente
 **JOAO SOARES PENA**
Data: 07/03/2026 10:32:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dr^a. Paula Regina de Oliveira Cordeiro
UFF

Documento assinado digitalmente
 **PAULA REGINA DE OLIVEIRA CORDEIRO**
Data: 06/03/2026 15:15:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alex Santana França
UESC

Documento assinado digitalmente
 **ALEX SANTANA FRANCA**
Data: 09/03/2026 12:39:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Aprovada em: 06 de março de 2026.

FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2026

Dedico este texto aos artesãos e artesãs de Feira de Santana, pela coragem, pela vontade, pela excelência e por fazerem das mãos, instrumento de criação, milagre e realização de sonhos.

AGRADECIMENTOS

Como diz Daniel da Quixabeira, em uma música que me acompanha há alguns anos, “[...] tem que ter coração, tem que ter coragem”, e com essa frase eu agradeço inicialmente ao meu Orí, por ser fortaleza e terra fértil, e me permitir caminhar com honra e verdade.

Agradeço à Deus, à Oxalá e Nanã, por me trazerem calma e firmeza, à minha família biológica por não me desamparar e estar comigo sempre nos piores e melhores momentos, e tendo ciência que diferente de muitos jovens gays, eu consigo hoje manter uma relação muito bonita com meus pais, de muito respeito e cuidado, portanto Patrícia e Edson, obrigado por tanto. Sou grato também à minha família do Ilê Axé Gilodefan por me darem régua e compasso para lidar com as angústias diárias.

Agradeço à Raiana e Julliana, amigas irmãs que a vida me deu, também aos meus irmãos Marcos, Ingrid e Rebecka, por toda parceria e presença, ao meu orientador Eduardo que nas mãos de Angorô me conduziu de uma forma bonita e desafiadora nesse processo de escrita e pesquisa, à minha coorientadora Marise, que com experiência, doçura e profundidade, me trouxe dicas preciosas para esse pesquisador em formação e em processo árduo de aprendizado.

Agradeço ao PPGDCI pela acolhida à minha temática, ao meu corpo-território, às minhas inquietações e fluxos de pesquisa, à toda equipe de professores e professoras que me fizeram mais atento e mais preparado para encarar não somente a realidade acadêmica, mas à vida e aos desenhos dos meus sonhos. Também aos meus colegas que conheci no programa e que me acompanharam nas aulas e nos percursos de nos encontramos nas palavras que estávamos tecendo de forma tão delicada, em especial Marcos e Luane.

Sou grato também à CAPES pelo financiamento da pesquisa, por dar suporte e impulso para que esta dissertação ser desenvolvida.

Queria fazer um agradecimento especial para Manoel Neto, meu psicólogo que me acompanhou durante todo processo de escrita e que não resistiu diante das violências de um país violento e racista como o Brasil, você foi essencial e não será esquecido.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo compreender de que forma os corpos-territórios artesãos forjam um fazer artístico que se envolve com os valores civilizatórios afro-brasileiros em Feira de Santana, Bahia. A investigação parte da problemática: como os saberes, memórias, territorialidades e espiritualidades que atravessam artesãos e artesãos locais se materializam em suas produções manuais? Situada no campo interdisciplinar das artes visuais, cultura e estudos urbanos, a pesquisa fundamenta-se nos debates sobre decolonialidade, no conceito de corpo-território e nos valores civilizatórios afro-brasileiros sistematizados por Azoilda Loretto da Trindade, articulando tais referenciais às discussões sobre memória e espaço propostas por Milton Santos. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza exploratória e cartográfica, ancorada na Sociopoética, que compreende os participantes como coautores na produção dos dados. O estudo foi desenvolvido em Feira de Santana, envolvendo três artesãos: Dona Marta, Ruz e Jacson, cujas trajetórias evidenciam atravessamentos entre arte, religiosidade afro-brasileira, identidade racial, gênero e território. Além da escuta sensível e dos diálogos realizados, a pesquisa culmina na criação de uma peça artesanal que entrecruza elementos presentes nas produções dos participantes, constituindo-se também como procedimento metodológico. Os resultados indicam que o fazer artesanal, nesse contexto, configura-se como prática estética, política e espiritual, mobilizando ancestralidade, coletividade, circularidade, memória e resistência como valores civilizatórios afro-brasileiros inscritos nas materialidades produzidas. Evidencia-se que tais práticas tensionam hierarquias historicamente construídas entre arte e artesanato, ao mesmo tempo em que afirmam identidades culturais negras e periféricas no espaço urbano feirense. Conclui-se que os corpos-territórios artesãos produzem não apenas objetos, mas narrativas e reexistências que contribuem para o fortalecimento cultural, econômico e simbólico do território, ampliando o debate acadêmico sobre arte, cultura e política no interior baiano.

Palavras-chave: Artesanato. Corpo-território. Valores civilizatórios afro-brasileiros. Decolonialidade. Feira de Santana.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand how artisan body-territories forge an artistic practice that engages with Afro-Brazilian civilizational values in Feira de Santana, Bahia, Brazil. The research is guided by the following question: how are the knowledge systems, memories, territorialities, and spiritualities that shape local artisans materialized in their handmade productions? Situated within the interdisciplinary field of visual arts, culture, and urban studies, the study is grounded in decolonial debates, the concept of body-territory, and the Afro-Brazilian civilizational values systematized by Azoilda Loretto da Trindade, articulated with discussions on memory and space proposed by Milton Santos. Methodologically, this is a qualitative, exploratory, and cartographic study based on Sociopoetics, which understands participants as co-authors in the production of data. The research was conducted in Feira de Santana and involved three artisans: Dona Marta, Ruz, and Jacson, whose trajectories reveal intersections between art, Afro-Brazilian religiosity, racial identity, gender, and territory. In addition to dialogical encounters and attentive listening, the study culminated in the creation of an artisanal piece interweaving elements from the participants' productions, which also functioned as a methodological procedure. The findings indicate that artisanal practice in this context constitutes an aesthetic, political, and spiritual act, mobilizing ancestry, collectivity, circularity, memory, and resistance as Afro-Brazilian civilizational values inscribed in the produced materialities. The study demonstrates that such practices challenge historically constructed hierarchies between art and craft, while affirming Black and peripheral cultural identities within the urban space of Feira de Santana. It concludes that artisan body-territories produce not only objects but also narratives and forms of re-existence that contribute to the cultural, economic, and symbolic strengthening of the territory, expanding academic debates on art, culture, and politics in Bahia's interior.

Keywords: Craft. Body-territory. Afro-Brazilian civilizational values. Decoloniality. Feira de Santana.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Questão Enem 2025	27
Figura 2: Peças da ceramista Sônia Costa.....	29
Figura 3: Paramentas de Exu Bara.....	38
Figura 4: Ilustração de Crispina dos Santos	39
Figura 5: Artesã Crispina dos Santos, vendendo seus bonecos de barro em frente ao Mercado Municipal, atual Mercado de Arte Popular	43
Figura 6: Setor de caçuás e cangalhas de burros e jumentos, feitos com cipó.....	43
Figura 7: Fotograma do documentário "História de nossas mãos"	44
Figura 8: Valores civilizatórios afro-brasileiros.....	54
Figura 9: Croqui do Mapa do Artesanato Afro-feirense	67
Figura 10: Card de convite para as oficinas sociopoéticas	69
Figura 11: Materiais para produção dos "confetos".....	80
Figura 12: Peça de Dona Marta	81
Figura 13: Peça de Jacson	82
Figura 14: Peça de Ruz	83
Figura 15: Esboço da obra.....	85
Figura 16: Ferramenta de Ossain.....	87
Figura 17: Dona Marta e Jacson trançando o saíote de palha da costa.....	88
Figura 18: Ruz e Matheus cortando as madeiras para a obra.....	89
Figura 19: Ruz e Jacson parafusando a copa da árvore	90
Figura 20: Dona Marta e Ruz ajustando a amarração na obra	91
Figura 21: Obra "Entrelaço"	94
Figura 22: Obra "Entrelaço" vista de baixo.....	95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: ESBOÇANDO OS CAMINHOS, TALHANDO OS PERCURSOS INVESTIGATIVOS INICIAIS	11
2. A ARTE ENQUANTO UM DESENHO DE PODER: ARTESANATO, DISCURSOS DECOLONIAIS E CONTRACOLONIAIS EM UM DIÁLOGO COM FEIRA DE SANTANA (BA).....	20
2.1. Arte e artesanato: limites e debates.....	20
2.2. Decolonialidade e contracolonialidade: um olhar sobre o artesanato e sobre a cultura.....	31
2.3. Feira de Santana e o fazer do artesão: contextos urbanos	42
3. RELEMBRAR PARA ENVOLVER: VALORES CIVILIZATÓRIOS AFROBRASILEIROS E O CONCEITO DE CORPO-TERRITÓRIO	47
4. METODOLOGIA.....	58
5. OFICINAS SOCIOPOÉTICAS: CONSTRUÇÕES E DIÁLOGOS COLETIVOS	72
5.1. Confetos: conceitos, afetos, sonhos, sementes e trajetórias	73
5.2. Sintetizando as relações dos corpos-territórios com os valores civilizatórios afro-brasileiros na construção da obra coletiva	86
6. FINCADOS NO CHÃO: CONSIDERAÇÕES DIANTE DO QUE FOI MOBILIZADO	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102



1. INTRODUÇÃO: ESBOÇANDO OS CAMINHOS, TALHANDO OS PERCURSOS INVESTIGATIVOS INICIAIS

Início esta escrita pedindo Agô à quem veio antes de mim, ao meu pai Oxaguiã, ao qual fui iniciado, que me ampara, sustenta meu caminhar e meu fazer artístico e acadêmico, licença também a minha família que me permitiu adentrar aos álbuns de fotos empoeirados, trancafiados nos guarda-roupas, memórias pouco faladas em almoços comemorativos, nossa genealogia, nossos trejeitos, nossas águas passadas, licença sobretudo à minhas avós Alaide e Esmeralda por me permitirem acessar de perto seu íntimo, revirar suas lembranças de infância afim de investigar a mim, o que sinto, como me percebo, as práticas que executo e o que paira em minha cabeça. Peço também licença à quem está realizando esta leitura, visto que por vezes escreverei em primeira pessoa, já que esta pesquisa é atravessada pela minha experiência, pelo que vivi e de memórias-saberes que carrego, e também em diálogo com outras artesãs e artesãos apresentados mais a frente, neste formato de escrita consigo traduzir de forma mais efetiva e afetiva essa trajetória investigativa para as palavras.

Sou um corpo de gênero masculino, pardo, e portanto politicamente negro, classe média, gay, morador de um bairro central na cidade de Feira de Santana, filho de Patrícia Guimarães Costa e Edson Cunha da Costa, artesão, cordelista e candomblecista, Famo de Oxaguiã, Yaô do Ilê Axé Gilodefã, que tem como zeladora Mãe Graça de Nanã, terreiro de nação Ketu. Sou atravessado por questões raciais, na medida que minha família se constitui de muitas origens étnicas, carregando herança africana, indígena e europeia, experienciando um lugar fronteiriço, como posto na ideia de "consciência mestiça" proposta por Anzaldúa (1987), identidade para a mesma é um processo, viver a fronteira seria justamente experimentar o efeito de perturbar os binarismos culturais, num emaranhado de privilégios e também apagamentos identitários. Assumo uma tentativa recorrente de cuidado com esta enunciação, para que não ocorram mal entendidos, e ainda que eu não busque ocupar um lugar que não me cabe, visto que é recorrente na mídia casos de pessoas brancas tentando angariar vagas por cotas raciais e aderindo à questões étnicas afim de disputar espaços de poder, evidenciando um certo desespero da branquitude diante das lutas raciais ocorridas nos

últimos anos no Brasil, deixando escapar o medo de perder seus privilégios e de terem suas heranças, propriedades e posições sociais questionadas.

As questões sócio urbanas que se estabelecem em Feira de Santana, as disputas de poder pelos espaços citadinos, bem como tensões econômicas e políticas entre os grupos hegemônicos e os mais populares me comovem, em uma primeira dimensão, por ter nascido neste território e por morar aqui toda minha vida, além de minha família materna e paterna também viverem aqui, como diz Milton Santos (1996, p. 263-264), a “memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro”, logo ter memórias neste espaço me fazem ser parte dele e desta maneira, mobilizado por suas inquietações políticas, estas memórias e este emaranhado de sentires, afetos e desafetos incitados pelo chão que piso, constitui meu corpo-território (MIRANDA, 2020) e contagia meu fazer artístico, este conceito de corpo-território será abordado mais à frente, servindo de embasamento nesta dissertação, e cabe como uma metáfora para compreender como o corpo é também um campo de disputas sociais e culturais, um território que pode ser debatido, apropriado, explorado ou subvertido. E em uma segunda dimensão, por ser engenheiro civil, com um direcionamento acadêmico e extensionista que se aproxima do urbanismo, pensando muito nos contornos sociais que as construções compõem na formação dos espaços e dos sujeitos.

Esta investigação é direcionada a partir da seguinte problemática de pesquisa: **De que forma os corpos-territórios artesãos constroem um fazer artístico que se envolve com os valores civilizatórios afro-brasileiros em Feira de Santana?** Esta pergunta orienta a pesquisa na medida que me faz buscar no fazer artístico de alguns artesãos locais, as referências para esta indagação, nos fazeres manuais, nas técnicas que utilizamos (que não criamos, mas que foram à nós repassadas), nas memórias, na relação com bairro, com o chão que pisamos, nos sonhos, na espiritualidade e com outros artesãos ao redor, e escutar as experiências destes a fim de compreender um pouco das suas inquietações e trajetórias, e como os saberes e valores afro-brasileiros estão envolvidos com seus fazeres artísticos.

A graduação em engenharia civil, na UEFS, me permitiu um contato interessante com o desenho, ainda que de maneira mais cartesiana, visto que os componentes curriculares que o curso apresenta envolvem representações gráficas com pouca abertura para intervenções artísticas, pintura e formas mais circulares. Cabe ressaltar que é ainda uma graduação que não explora densamente as discussões sobre as funções sociais das

construções, e houve mais tempo dedicado a compreender as técnicas construtivas e elaborações de projeto. Esta abordagem mais técnica me construiu enquanto um profissional que se preocupa com as dimensões, acabamentos e resistência das peças que construo, porém, a busca por um mestrado que tangencia a área da cultura parte de um desejo em aprofundar sobre esse campo teórico e suprir uma lacuna que a graduação não preencheu, um olhar mais atento para área da cultura.

A necessidade financeira de buscar alternativas laborais, ainda durante a graduação, aliada a uma pulsão artística pelo desenho e criação, e ainda pela proximidade com meu tio Luciano, que trabalhava com marcenaria, e me ensinou a tratar a madeira, me apresentou alguns tipos de materiais diferentes e como organizar a minha produção, me levaram a este caminho no artesanato que percorro desde 2020, quando decidi ampliar as produções e me dedicar profissionalmente a este trabalho. Meu pai, Edson, também foi uma figura importante neste processo, pois sempre teve grande habilidade com trabalhos manuais, ainda que não o exerça enquanto ofício, me ensinando a usar furadeira, parafusadeira, manejo de parafusos e equipamentos de corte e acabamento, me levando inicialmente a produção de móveis e posteriormente a incluir pintura nas peças, e hoje apresentando um direcionamento mais artístico, com técnicas de pintura e construções visuais mais complexas.

Mesmo com todo este percurso, sempre foi difícil me posicionar socialmente enquanto artista-artesão, ainda que me gere uma satisfação pessoal grande, pois é perceptível na interação com outras pessoas uma visão deturpada do que este trabalho representa, sempre me questionam se é um hobby, algo que faço nas horas vagas, ou me pedem algo de presente como se fosse uma produção que não precisa ser remunerada, ou ainda se acham no direito de colocar valor nas minhas peças, logo, tive momentos onde pensei em buscar outras alternativas de trabalho, porém o vento chamado Tranca Rua das Almas, nestes últimos anos me pôs no eixo e sempre trouxe palavras de esperança e prosperidade para minha relação com a arte, me fazendo continuar caminhando nesta direção. Logo, meu fazer artesanal e artístico têm a religiosidade e a territorialidade como elementos de inspiração, fontes de entusiasmo e criação.

O termo artesanato, do francês *artisanat*, tem raiz etimológica no vocábulo arte, embora hierarquias socialmente produzidas atribuam a obras, artistas, artesãos e artesãs posições diferenciadas, sobretudo sob a perspectiva da chamada arte erudita (MORAES; SERAINE; BARBOSA, 2020). É importante demarcar que exista esta tensão conceitual em

torno dos termos artesanato e arte, visto que o artesanato, muitas vezes, ocupa um local, tanto de produção quanto de comercialização, que se aproxima do popular, da rua, da tradição, já a arte, é posta juntamente com a ideia da “cultura elevada” (SODRÉ, 1983), porém esta relação será abordada mais profundamente no próximo capítulo.

Essa tensão revela-se nas pautas da gestão pública dessa atividade no Brasil. Segundo o Relatório Situacional do Artesanato Baiano, produzido a partir de um levantamento realizado durante as Feiras Artesanato da Bahia (BRASIL, 2021), em 2021, 72% das pessoas entrevistadas, eram mulheres e 28% homens, com maior número de pessoas na faixa dos 50 aos 59 anos (32%), seguido por 40 a 49 anos (23%) e 60 a 69 anos (21%). Os entrevistados declararam-se majoritariamente pretos (39%) e pardos (39%), com escolaridade do 1º ao 3º ano do ensino médio (53%) e com renda mensal de até 1 (um) salário mínimo (70%). Esta distribuição racial, de gênero e de faixa etária, é muito interessante, porque demarca quem são os artesãos baianos, caracterizando e dando direcionamentos identitários a eles, e até dando possíveis indícios de contornos históricos de cunho machista e racista na maneira que a sociedade observa e atribui (des)valor a este trabalho, e a questão de pesquisa se entrelaça com esses dados, já que é importante entender como que esses artesãos e artesãs, produtores de arte manual na Bahia, em sua maioria negros e negras, utilizam saberes e valores afro-brasileiros em seus trabalhos, e se usam.

Esta pesquisa se faz relevante para mim pois enquanto artesão, estudar sobre esta prática artística, a partir de alguns artesãos de Feira de Santana, me permite compreender melhor as dinâmicas socioculturais envolvidas, bem como ampliar meu entendimento sobre sua relação com o território. Me aprofundar sobre o fazer artesanal me permitirá também um aperfeiçoamento enquanto profissional, complementando de maneira interdisciplinar minha formação na graduação, em engenharia civil, me fazendo mais capacitado para lidar inclusive com questões sociais que atravessam meu processo de socialização dos produtos elaborados, visto que por vezes, o artesão passa por desvalorizações diversas, desde o momento de comercialização das peças quanto em relação ao poder público, que ainda oferece pouco incentivo à continuidade e fortalecimento deste ofício, que sempre existiu na sociedade brasileira mas foi somente oficializada no país em 22 de outubro de 2015, com a sanção da Lei 13.180/2015. A lei foi sancionada pela ex-presidenta Dilma Rousseff, reconhecendo a profissão de artesão, estabelecendo diretrizes para políticas públicas de fomento, e instituindo a carteira profissional para a categoria (BRASIL, 2015).

Também se justifica relevante esta pesquisa para a sociedade feirense e dos municípios do entorno na medida que ela propõe um olhar mais atento para os artesãos e artesãs locais, evidenciando sua importância para a cultura deste território. Em Feira de Santana e no Portal do Sertão, a produção artesanal não é apenas uma forma de sustento para muitos indivíduos, mas também um reflexo das tradições e identidade cultural da região, logo estudar o fazer artesanal é fundamental para entender e valorizar essas práticas, contribuindo para a preservação das técnicas e conhecimentos passados através das gerações. O setor artesanal apresenta também um impacto significativo na economia local, proporcionando uma fonte de renda para muitos trabalhadores e suas famílias, logo, um entendimento mais aprofundado sobre o artesanato por meio desta pesquisa pode estimular a economia regional, possivelmente despertando oportunidades para a melhoria das condições de trabalho, o aumento da demanda e a criação de políticas públicas de apoio ao setor, caso o desenrolar desta investigação alcance o poder público local.

A pesquisa proporcionará ainda um enriquecimento do debate acadêmico na comunidade local, preenchendo uma lacuna dentro da academia e trazendo à tona questões pertinentes sobre a interseção entre cultura, arte e política. Ao investigar a posição dos artesãos e artesãs na estrutura social, a dissertação estimulará discussões críticas e construtivas em torno desta temática. Esta pesquisa também é parte de desdobramentos provenientes do grupo de pesquisa Corpo-território decolonial, sob coordenação de Eduardo Miranda e Marta Alencar, na UEFS, e que têm mobilizado na universidade estudos com foco na cultura africana, indígena e que descentralizam o olhar para outras culturas, que não somente as hegemônicas, potencializando esta investigação imensamente com bases teóricas decoloniais e caminhos epistemológicos importantes.

O objetivo geral da pesquisa é: Compreender de que forma os corpos-territórios artesãos forjam um fazer artístico que envolve os valores civilizatórios afro-brasileiros em Feira de Santana, e apresenta os seguintes objetivos específicos:

- Cartografar alguns valores civilizatórios afro-brasileiros na feitura do artesanato em Feira de Santana;
- Destacar a partir da cartografia três artesãos que produzem sua arte envolvidas com os valores civilizatórios afro-brasileiros em Feira de Santana;

- Identificar a partir da produção artística de três corpos-territórios artesãos como dialogam com as identidades culturais locais e com os valores civilizatórios afro-brasileiros;
- Criar uma peça artesanal que entrecruze as produções dos três artesãos de Feira de Santana.

Em um primeiro momento, serão trazidos autores e autoras que embasem o percurso analítico que proponho neste trabalho, desde referências em decolonialidade, artesanato, os valores civilizatórios afro-brasileiros segundo Azoilda Trindade e o conceito de corpo-território. Depois a metodologia é detalhada, a Sociopoética. A primeira artesã convidada a coprotagonizar a criação dos dados desta pesquisa será Dona Marta, Ana Marta Barbosa dos Santos, 50 anos, ensino médio completo, mulher negra, nordestina, Alagoana radicada na Bahia, em Feira de Santana, que conseguiu realizar aos 40 anos o sonho de infância ao se tornar costureira. Autodidata, foca no artesanato criativo e transforma costura e arte em processo terapêutico aplicando em sala de aula, com alunas em situação de vulnerabilidade, técnicas que exploram a imaginação e fomentam a comunicação e confiança, apresentando também uma oportunidade de criação de renda, garantindo autonomia das mulheres a quem têm a honra de ensinar e com quem têm o prazer aprender sobre vida, cultura e arte.

Figura 1: Boneca de pano de Dona Marta



Fonte: Autoral (2025)

O segundo artesão é Ruz, Rosengarde Sósthene Leite Carvalho Júnior, 30 anos, pardo, artista visual multidisciplinar, atua como ilustrador, artista plástico, fotógrafo e tatuador. É graduando pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, em Bacharelado em Artes Visuais. Retrata principalmente, obras com temáticas afro-religiosas nas suas ilustrações, esculturas e pinturas. Desenvolvendo seus trabalhos em um jogo comunicativo entre blocos de diversas formas, cores e referências de traços étnicos. Apesar da formação, a relação com arte plásticas e desenho, começa na infância com reproduções em escala de desenho em miniaturas, por volta dos 10 a 12 anos de idade. Atualmente, ilustra histórias, diálogos, vivência e memórias da sua religiosidade e tudo o que pode descrever sobre ancestralidade, tendo em seu currículo exposições como Territórios Visuais em abril de 2023, no Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana e Traços da Bahia, Salvador em Julho de 2023, no Salvador Shopping, Ilustrou a campanha do Salvador Capital Afro para a secretaria de cultura de Salvador.

Figura 2: Obra "Outros carnavais" de Ruz (pintura sobre madeira)



Fonte: Autoral (2025)

O terceiro artesão é Jacson Oliveira de Lima, 31 anos, preto, nascido em Salvador e criado em Feira de Santana, é gay, periférico e candomblecista, filho de Oxumarê. Graduando em Licenciatura em História pela UEFS, atua como pesquisador e escritor de poemas. Artesão, dedica-se à produção de indumentárias de orixás e adornos afro-brasileiros, além de ministrar oficinas de dança do Candomblé, unindo arte, ancestralidade e educação em suas práticas.

Figura 3: Paramenta de Oxóssi, obra de Jacson



Fonte: Autoral (2025)

A investigação proposta nesta dissertação está vinculada no Projeto de Pesquisa “Cacimba de Histórias: encontros e intercâmbios com os saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia” (RESOLUÇÃO CONSEPE Nº 011/ 2020) não necessitando de submissão ao comitê de ética da UEFS para realização dos diálogos com as artesãs.



2. A ARTE ENQUANTO UM DESENHO DE PODER: ARTESANATO, DISCURSOS DECOLONIAIS E CONTRACOLONIAIS EM UM DIÁLOGO COM FEIRA DE SANTANA (BA)

Partindo do entendimento que há densas dinâmicas políticas envolvendo o território de Feira de Santana, em torno dos resquícios que a colonialidade deixa por onde passa, seja no campo artístico ou social de maneira geral, se faz essencial neste capítulo recorrer à história da cidade, buscando recortes de algumas disputas urbanas vivenciadas pela população e em especial os artesãos e artesãs que ocuparam e ainda a ocupam, visto que entender a relação com o território é importante para compreender também onde as vivências dos artesãos copesquisadores se situam.

Além das questões urbanas, foi importante trazer os limites da relação entre arte e artesanato, e como este debate se insere na área de desenho e das artes visuais, e na área da cultura, troncos de conhecimento importantes para esta pesquisa. E também uma seção que se dedique a pensadores e pensadoras que dialoguem com a decolonialidade e contracolonialidade, campos teóricos que dão embasamento, corpo e direção a esta busca.

2.1. Arte e artesanato: limites e debates

O meu ato criativo é esfregar na cara dos que não enxerga

O que acontece aqui agora e ponto

Afinal de contas, o que é arte?

Forma de expressar minha experiência mundana

ACORDE, Ajuliacosta, Mathinvoker, Xozoh

Antes de tratar sobre a origem dos termos, percebo que nas minhas memórias, arte sempre me pareceu algo de pouca gente, algo que poucos poderiam acessar, como um artefato precioso, intocável, inacessível, caro e de difícil entendimento, como se esses

fossem critérios definir-se a arte. Me pergunto, se a arte for isso tudo que um dia me fizeram acreditar, em qual categoria se enquadraria os pixos que vejo nos muros dos bairros de Feira de Santana, que sempre admirei; os bordados lindos que as moças do CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) produzem com tanto afinho e carinho; as esteiras de palha vendidas nas casas de ervas; os carrinhos de lata que são vendidos no sinal por ambulantes; os desenhos que minha irmã Rebecka fazia aos 3 anos de idade quando era aniversário de alguém da família.

Esses exemplos acima foram dados afim de pensar nos fatores: valor da arte, locais de comercialização e exposição, “qualidade” artística, estética, perfil do artista, técnica artística; e como eles podem influenciar na maneira de ver uma produção e perceber que questões sociais são orientadoras desse movimento.

Dilmar Santos, em 2019, no seu livro “História da Arte I - Da arte rupestre ao neoclassicismo”, retrata algumas relações de poder em torno do que seria arte e dos limites desta categoria.

Os pintores da arte rupestre, do chamado período pré-histórico, que detinham um nível de informação e técnicas infinitamente inferiores a de um artista contemporâneo, seriam inferiores a um Picasso? Esse mesmo questionamento poderia ser aplicado às diversas linguagens artísticas existentes. Enquanto o homem euro-ocidental permaneceu fechado em seu círculo de ferro, atado à ideia da superioridade cultural e artística da sua civilização, modelo e meta para as demais, o que foi reforçado pelo projeto iluminista, ele foi incapaz de assimilar outras culturas e artes (MIRANDA, 2019, p. 14).

Este trecho traz em debate uma questão de soberania, em que a própria história da arte, dita universal e global, se resume a uma história europeia, sem brechas para o que o resto do mundo tinha a vislumbrar enquanto criação. Daiara Tukano, da etnia Tukano é uma artista visual reconhecida por seu trabalho como muralista, professora e ativista pelos direitos indígenas brasileira, em uma entrevista no SESC TV, em 2021, diz que “Na nossa língua não existe palavra para arte, o conceito de arte é um conceito ocidental”, e sem muitas delongas se faz importante trazer esta investigação para o que é produzido no Brasil e como os conceitos de arte, brasileiros, estão se descascando diante dos enfrentamentos contra a colonialidade e seus rastros neste território.

Trazendo juntamente um relato de Jaider Esbell, escritor, artista, arte-educador, geógrafo e curador brasileiro e um ativista dos direitos indígenas. Foi um dos

destaques da 34ª Bienal de São Paulo e um dos artistas macuxis mais renomados de Roraima, trabalhando com a arte e vivência indígena, em entrevista também à SESC TV, em 2019, ele afirma que “a história da minha vida com a arte vem desde as minhas primeiras consciências de que eu nascia em um território minado de conflitos, e que precisava arrumar outros caminhos para falar desses assuntos em um ambiente mais expandido, e a partir daí venho construindo esses caminhos de consciência e que mais tarde vem se configurar como uma prática artística, política e artística”. Jaider traz uma visão de arte que se constroem ao que a colonialidade conduz enquanto arte, distante então de um circuito onde a formação e técnicas acadêmicas são pré-requisitos e traz uma produção artística que dialoga com a memória, história de seu povo e sobretudo a utilização da arte como um caminho de consciência, não só individual, visto que suas mãos que produzem tais pinturas, porém de maneira coletiva, pois traz em seus fazer, os modos de vida da sua comunidade.

Tal qual o fazer artístico de Jaider e Daiara, o artesanato tem também essa aproximação com a memória e com o território, porém o artesanato, pensando por enquanto como uma categoria que se separa das artes visuais de maneira geral, tem uma história própria, devido aos elementos que de alguma forma divergem das outras formas artísticas, e uma delas é o utilitarismo, visto que muitas peças produzidas pelos artesãos tem utilidade, seja ela doméstica ou de adorno, e este fato é usado para descredibilizar tais produções como arte.

A Rede Artesanato Brasil, na pessoa de Ari Rodrigues, escreveu um documento afim de sintetizar a parcela da história do artesanato em diálogo com a história do Brasil, e viu-se que tem início no mundo com a própria história do homem, pois a necessidade de se produzir bens de utilidades e uso rotineiro, e até mesmo adornos, expressou a capacidade criativa e produtiva como forma de trabalho (CASTILHO, et, al, 2017). Uma peça artesanal pode ser compreendida como uma expressão genuína de uma cultura que pode ser a marca de uma cultura local, pois, ao construir suas peças, o artesão expressa, por meio de uma técnica específica, o seu fazer, o seu conhecimento tácito, o qual foi acumulado das gerações pretéritas, expressividade original que marca sua cultura e territorialidade, e os povos indígenas são a base da produção artesanal brasileira, tendo uma versatilidade gigantesca, desde registros da época das invasões portuguesas quanto ao que é produzido hoje, desde itens de palha, bancos de madeira, trançados até pinturas corporais.

Nos anos iniciais da colonização, a coroa portuguesa enviou os chamados artífices mecânicos, entre eles caieiros, marceneiros, ferreiros, telhadores, calafates e

ourives, além da Companhia de Jesus da Assistência de Portugal, cujos integrantes, conhecidos como jesuítas, eram encarregados de transmitir conhecimentos sobre artes e ofícios. Acompanhando as dinâmicas comerciais e produtivas daquele período, buscava-se difundir os colégios pelo mundo e manter o espírito religioso entre os trabalhadores manuais. Diversas oficinas artesanais foram implantadas em diferentes regiões do território brasileiro com o objetivo de desenvolver as competências dos artífices.

Além disso, conforme aponta a arqueóloga Camilla Agostini, os africanos escravizados tiveram papel central no aperfeiçoamento dos ofícios no Brasil, mesmo com a desvalorização de seus saberes nas plantações de engenho. Seus conhecimentos eram repassados por meio da prática diária e da tradição oral, preservando memórias, práticas e culturas de seus povos em um cenário de extrema violência, além de estarem presentes em ritos religiosos. Eles marcaram profundamente a formação da cerâmica neobrasileira, influenciando a produção de objetos em ferro, pedra-sabão e cachimbos cerâmicos ornamentados.

Durante o século XVIII, a descoberta e exploração do ouro transformaram profundamente a organização da colônia, gerando um expressivo aumento da população. Nesse contexto, chegaram ao território muitos artesãos portugueses experientes, cuja atuação teve impacto direto na renovação estética e nas práticas do artesanato local. Paralelamente, consolidava-se o barroco, um estilo de alta complexidade técnica, sofisticado, minucioso e representado por artistas como Aleijadinho e Mestre Valentim da Fonseca e Silva. Entre as obras mais produzidas nesse período destacavam-se altares, peças talhadas em madeira, templos religiosos e esculturas confeccionadas em pedra-sabão.

O crescimento do consumo interno também impulsionou o avanço da manufatura, em especial a produção têxtil baseada no algodão. Aquilo que antes se restringia às atividades domésticas passou a ganhar maior escala e proporcionou um início de independência em relação aos tecidos vindos de Portugal. Essa tendência, contudo, foi interrompida ao final do século, quando a Carta Régia de 30 de julho de 1766 — promulgada por D. José — ordenou o fechamento das oficinas de ourives e declarou ilegal o exercício desse ofício. A intenção era redirecionar os trabalhadores para o cultivo agrícola e para a extração aurífera.

Com a instauração do Império, a primeira Constituição nacional — promulgada em 1824 por D. Pedro I — decretou a extinção das antigas corporações de ofício no país. O Artigo 179 estabelecia que “estão suprimidas as Corporações de Ofícios, seus Juizes, Escrivães e Mestres” (BRASIL, 1824). Apesar da medida, o prestígio social do mestre artesão continuou existindo, assim como os vínculos tradicionais com seus aprendizes. Dessa forma, a atividade artesanal permaneceu concentrada no ambiente doméstico, destinada sobretudo a atender necessidades internas e sem grande inserção no comércio exterior.

Com o passar do tempo, o artesanato manteve-se como parte relevante da economia imperial. Calcula-se que atividades como manufatura, mineração, transporte e o próprio artesanato respondiam juntos por cerca de 7% da receita total. Nesse contexto, começaram a surgir as primeiras noções do que viria a constituir a indústria brasileira. Contudo, na prática, as oficinas artesanais seguiam predominantes, mesmo quando chamadas de “manufaturas” ou “fábricas”. A mudança para processos industriais avançava de forma lenta, ainda com forte uso de métodos simples e tradicionais. Produziam-se lã, rapé, seda, sabão e velas de sebo, tanto por trabalhadores livres quanto por pessoas escravizadas.

O artesanato não recebeu atenção nem da Carta Republicana de 1891 nem do texto constitucional de 1934. Somente a Constituição de 1937 — instituída durante o Estado Novo — registrou alguma referência ao tema ao afirmar que “o trabalho manual tem direito à proteção e a cuidados específicos do Estado”, indicando os primeiros sinais de iniciativas governamentais dirigidas ao setor. Nos documentos constitucionais posteriores, contudo, o artesão voltou a ficar ausente.

No segundo governo Vargas, em 1951, uma proposta legislativa (PL nº 1346/1951) sugeriu a criação do Banco do Nordeste do Brasil, considerando o artesanato uma atividade capaz de impulsionar empregos e desenvolvimento regional. A iniciativa foi efetivada pela Lei nº 1649/1952, que previa a concessão de crédito para estimular essa produção. Diversas ações no Nordeste contribuíram para estruturar o setor, com destaque pioneiro para a Bahia. Um exemplo é o Instituto Feminino Visconde de Mauá, criado em 1939, cujo objetivo era fortalecer a autonomia produtiva das mulheres.

No campo artístico, o modernismo brasileiro incorporou a ideia de desenho industrial e propôs um afastamento da produção artesanal, defendendo princípios de

padronização, lógica técnica e impessoalidade. Essa visão harmonizava-se com o projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, voltado para a industrialização e grandes obras. Entretanto, o baixo desempenho das exportações industriais — marcado pela falta de diversidade e por limitações tecnológicas — aliado às críticas ao modernismo, levou o desenho industrial a reaproximar-se da cultura nacional e da população como agentes do desenvolvimento.

Com o golpe militar de 1964, o Estado passou a enfatizar o nacionalismo e o artesanato ganhou visibilidade como meio de criar símbolos que suportassem a narrativa oficial de identidade brasileira, especialmente através da tecelagem. Paralelamente, presos políticos recorreram ao fazer artesanal dentro das prisões, produzindo peças que funcionavam tanto como fonte de sustento para suas famílias quanto como registros materiais das tensões e experiências daquele período.

Para os povos indígenas, o artesanato continuou a desempenhar papel essencial na preservação cultural e na economia comunitária. Com isso, a Funai estabeleceu em 1972 o Programa de Artesanato Indígena (Artíndia), com o intuito de facilitar a circulação e venda dos produtos das diversas etnias. Entretanto, com o avanço da informática e o predomínio das políticas neoliberais — voltadas à redução do papel do Estado — o movimento de exaltação cultural impulsionado pelos militares perdeu força.

Nos anos 1990, foi instituído o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), por meio do decreto de 21 de março de 1991. Inicialmente vinculado ao Ministério da Ação Social, o PAB permanece como principal órgão brasileiro destinado ao setor, com a função de coordenar políticas, valorizar o artesão, qualificar seu trabalho e promover desenvolvimento cultural, social e econômico, além de fortalecer a produção e a empresa artesanal.

Esta sequência de dados históricos, evidenciam a ausência de suporte que os artesãos tiveram na história do Brasil, e que ainda sendo uma profissão que expressa vivências, histórias de comunidades em conflitos sociais e políticos, por meio de técnicas artísticas tão especializadas e qualificadas, não possuem a visibilidade, valorização e reconhecimento que as artes visuais usufruem.

Apesar de ser uma prática tradicional, a ocupação de artesão só recebeu reconhecimento legal em 2015, com a aprovação da Lei nº 13.180. O texto determinou que

as ações governamentais voltadas ao setor deveriam priorizar a valorização da cultura e da identidade brasileiras, a formação contínua dos trabalhadores e a articulação do artesanato com diferentes áreas produtivas. A regulamentação também instituiu a emissão da Carteira Nacional do Artesão como forma de identificação oficial dos profissionais, porém ainda é uma identificação pouco aderida no Brasil, e ainda menos no estado da Bahia.

Em 2025 o Exame nacional do Ensino Médio trouxe questões que abordavam o artesanato nordestino, com suas influências indígenas e negras, se referindo aos produtores enquanto “artistas populares”, gerando uma possível reflexão sobre os termos “artesanato”, “arte”, em referência ao objeto, e “artesão”, “artista popular”, “artista”, em referência à quem produz o objeto, e dando continuidade a um atual esforço do governo federal em ofertar a devida atenção que o artesanato brasileiro merece, gerando burburinhos na dinâmica da arte contemporânea.

Figura 4: Questão Enem 2025

Questão 035

TEXTO I

A Ilha do Ferro, situada a 18 km do município de Pão de Açúcar, não é uma ilha, como o nome indica. A história do povoado é semelhante à de inúmeros outros que encontramos às margens do Rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe. O que torna diferente o lugar é sua gente. Hoje, dezenas de artistas populares povoam a Ilha do Ferro, trabalhando principalmente com o entalhe em madeira. Onde pessoas comuns enxergariam apenas troncos e galhos retorcidos, eles vislumbram bancos, bonecos, pássaros, cobras e bailarinas. “Às vezes, você passa por um pedaço de madeira uma vez e não vê nada, passa cinco vezes por ele e não vê nada”, conta um dos artistas, “mas, na décima vez, você consegue enxergar alguma forma nesse pedaço de madeira e transformá-lo em arte”.

Disponível em: www.imaterial.art.br. Acesso em: 5 fev. 2025 (adaptado).

TEXTO II



FARIAS, Y. Bailarino entalhado em gravetos de madeira. Artesanato em madeira, 20 × 13 × 51 cm. Ilha do Ferro (AL).

Disponível em: www.nidelins.com.br. Acesso em: 5 fev. 2025.

Fonte: Brasil Escola (2025)

O artesanato é uma atividade que transpõe a riqueza e a diversidade cultural de um território, e se apresenta enquanto um segmento de atuação abrangente e transversal, e lugares como a Ilha do Ferro, evidenciado na *Figura 4*, ressaltam esse valor. No Brasil, o número estimado de brasileiros que vivem da produção de artesanato é de cerca de oito milhões de pessoas (BRASIL, 2017). Os artesãos e artesãs são detentores de saberes

populares que concentram e difundem conhecimentos, práticas e técnicas seculares de produção artesanal e sua expressão como cultura popular.

A constituição de 1988 introduz algumas categorias de patrimônio cultural, e um deles é o patrimônio de ordem intangível, definido mais pelos processos do que por produto, como por exemplo formas de expressão, modos de criar, pressupondo múltiplos suportes sensoriais, incluindo o corpo. Logo, o corpo surge como participe do patrimônio cultural, sendo protagonista da produção de cultura.

O “saber-fazer”, por exemplo, não é um conhecimento abstrato, conceitual, imaterial, filosófico ou científico, mas um conhecimento corporificado. Os especialistas falam de uma memória-hábito ou memória corporificada (*embodied memory*). É a memória que nos permite guiar um veículo ou andar de bicicleta como se fossem ações geneticamente previstas em nosso programa biológico. É a memória do músico, da cozinheira, do artesão (MENESES, 2012, p. 31).

Logo, é possível notar que a prática do artesanato se mantém em interação direta com o corpo, é um saber-fazer que se estabelece através do corpo-território deste artesão e artesã, corpo este que se compõe de matéria, cuja constituição se estabelece a partir do chão, do território, seja pela via da alimentação, das trocas materiais, mas também nas trocas simbólicas, a partir do que se vê, do que se sente e do que se armazena enquanto memória. O repertório que estes artistas carregam é transmitido para suas peças, são suas subjetividades e modos de ver o mundo, em interação com a materialidade, que conduzem sua criação artística, sendo esta intencional e política, logo o corpo-território de quem produz artesanato é participe desta elaboração, corpo que constrói e desenha novas peças, sendo também um corpo que propõe novos imaginários para si e para seu entorno.

A exemplo do artesão conhecido como Sandro Sal da Terra, que produz peças em Salvador com a técnica de entalhe na madeira, e costuma contar que retira Orixás da madeira, pois ele com suas mãos e seu saber-fazer, consegue construir uma imagem tridimensional que expresse sua cultura e sua crença, sendo ele um homem negro e devoto de religiões de matriz africana. Ou como a ceramista Sonia Costa, artesã também de Salvador, que molda no barro esculturas que retratam mulheres e homens negros, apresentados em posições de descanso ou contemplação, diferente das imagens que a colonização propõe, e na pintura, a ceramista utiliza os pigmentos naturais que obtém a partir da própria argila.

Figura 5: Peças da ceramista Sônia Costa



Fonte: Rede Artesol

Maria Lemos (2011) traz algumas definições dos tipos de artesanato produzidos no Brasil, seguindo critérios de origem, natureza de criação e de produção do artesanato. Dentre esses tipos estão o artesanato indígena, de reciclagem, o tradicional, de referência cultural e o contemporâneo conceitual. Onde eles costumam trazer uma lógica de produção manual, sem seguir uma lógica produtiva em série, se distanciando das dinâmicas impostas pela Europa no pós Revolução industrial.

O artesanato indígena é resultado dos trabalhos produzidos no seio de comunidades e etnias indígenas, onde se identificam o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade. Os produtos, em sua maioria, são resultantes de trabalhos coletivos, incorporados ao cotidiano da vida tribal.

O artesanato de reciclagem é resultado dos trabalhos produzidos a partir da utilização de matéria-prima que é reaproveitada, muito valorizado atualmente devido às necessidades de preservação do meio ambiente. A produção do artesanato de reciclagem contribui para a diminuição da extração de recursos naturais, além de desenvolver a conscientização dos cidadãos a respeito do destino de materiais que se destinariam ao lixo.

Já o artesanato tradicional remete ao conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais. Sua

importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração.

Quanto ao artesanato de referência cultural, sua principal característica é o resgate ou releitura de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos. Os produtos, em geral, são resultantes de uma intervenção planejada com o objetivo de diversificar os produtos, dinamizar a produção, agregar valor e otimizar custos, preservando os traços culturais com o objetivo de adaptá-lo às exigências do mercado e necessidades do comprador. Os produtos são concebidos a partir de estudos de tendências e de demandas de mercado, revelando-se como um dos mais competitivos do artesanato brasileiro e favorecendo a ampliação da atividade.

Por último, o conceito de artesanato contemporâneo conceitual está associado ao fato de que os objetos podem ser produzidos por pessoas com alguma formação artística, de nível educacional e cultural mais elevado e geralmente ligado a centros urbanos, resultantes de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais classificações. Nesta classificação existe uma afirmação sobre estilos de vida e valores. Outra questão importante que consta no documento do PAB é a definição das tipologias artesanais, constituídas por basicamente 14 materiais (LEMOS, 2011, p. 45).

Essas definições são utilizadas por instituições para categorizar os artesãos no momento de participação em processos seletivos de feiras nacionais e para participação em editais, por captação de recurso, apoio e suporte. Valendo ressaltar que são categorias que não se excluem, se interseccionam, por exemplo, um artesanato pode ser de referência cultural e de reciclagem ao mesmo tempo.

Cabe aqui observar mais atentamente a definição do artesanato tradicional, que remete à construção de objetos expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte complementar dos seus usos e costumes. Esses saberes que permitem esta produção são geralmente de origem familiar ou comunitária, por meio da transferência geracional de conhecimentos de técnicas, processos e representações, tendo a oralidade como meio comunicacional principal. Estando diretamente associada a manutenção da memória desses indivíduos, já que costumam se inspirar nos seus cotidianos, nas suas crenças e formas de se relacionar com o território.

Se faz relevante portanto, pensar em qual termo se faz mais adequado dentro desse contexto de invisibilização que o trabalho do “artesão” representa na história do país. Partindo do entendimento que o artista visual também pode produzir esculturas de maneira

manual e dar uma função utilitária, doméstica ou não, bem como o dito artesão também faz um trabalho subjetivo, envolvido em referências diversas e mistura de técnicas de criação, se faz inviável separar essas categorias, pois o que uma realiza a outra também pode realizar. Porém tem uma questão que vai além da função e da criação em si, que é a carga histórica que os termos carregam.

A questão que me paira após escrever sobre a história do artesanato no Brasil e após trazer referências diversas, é: O artista visual se vê artesão? E o artesão se ver enquanto artista visual? Para além das possíveis desvalorizações, estigmas sociais e barreiras institucionais que possam atrapalhar essas respostas de serem satisfeitas, existe uma carga de cunho histórico, social e político que envolve o título artesão, e que pelo menos para mim é algo para ser reafirmado, um lugar-título para ser exaltado e que sugere luta. Logo, percebo que não há distinção entre os fazeres, o que o artesão produz é arte, e deve ser vista desta forma, porém para além de artista, acredito que o termo artesão venha como uma encruzilhada (MARTINS, 1997) que demarca uma posição de guerra, memória e de possibilidade de conexão com o território, digna de muito encanto e honra.

2.2. Decolonialidade e contracolonialidade: um olhar sobre o artesanato e sobre a cultura

Este capítulo se dedica a trazer algumas referências e autores que mobilizam ideias que ajudam a pensar de que forma criações artísticas e artesanais se aproximam de discursos contra hegemônicos, estabelecendo relações com os discursos decoloniais e contra coloniais. Provocando as categorias arte decolonial, artesanato, desenho e urbanidade, sob o olhar da cultura.

A decolonialidade é um conceito que surgiu da necessidade de ultrapassar a noção de que a colonização foi um acontecimento encerrado, pois compreende-se que se trata de um processo que teve e ainda mantém desdobramentos, embora tenha assumido outras configurações. Por essa razão, pesquisadores reconheceram a importância de expandir categorias e conceitos pertinentes à América Latina, como forma de fomentar investigações acadêmicas voltadas para essa problemática. Contudo, a decolonialidade é, sobretudo, um

termo que expressa “*resistance and refusal*”, como afirma Catherine Walsh (MIGNOLO; WALSH, 2018). Isto é, deve constituir-se como uma luta permanente contra as diversas colonialidades impostas aos grupos subalternizados.

Já a contracolonialidade é um termo trazido por Nêgo Bispo, e que ele define de um modo bem simples, alinhado com a oralidade e uma forma de escrita mais simples e sem rebuscamento acadêmico, como trazido abaixo:

Os indígenas viviam no Brasil em um sistema de cosmologia politeísta. Viviam integrados cosmologicamente, não viviam humanisticamente. Chegaram então os portugueses com as suas humanidades, e tentaram aplica-las às cosmologias dos nossos povos. Não funcionou. Surgiu assim o contracolonialismo. O contracolonialismo é simples:

é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo.

O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos

assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (SANTOS, 2023, p.37).

A contracolonialidade aparece no trabalho de Bispo como uma proposta de contração, como uma contestação, uma carta de recusa a permitir que as violências provenientes da colonialidade enfraqueça saberes e tradições para sustentar os delírios e dominações da branquitude. Tanto a decolonialidade quanto a contracolonialidade são usadas desta pesquisa afim de serem encruzilhadas teóricas que reúnem pensadores que se colocam em posição de enfrentamento diante do movimento que a colonialidade propõe para grupos sociais subalternizados, no âmbito do saber, do fazer e do poder.

No livro *A verdade seduzida*, Muniz Sodré (1983) enuncia alguns conceitos de cultura que servem nesta pesquisa por oferecerem caminhos para pensar algumas relações de poder na contemporaneidade. Ele cita que a civilidade era entendida, ao mesmo tempo, um estado de distinção entre as camadas nobres e as outras, e posteriormente este termo se expande para “civilização”. Após a revolução industrial, acontecida na Europa, o termo cultura alterna-se entre os significados de “sistema de vida”, “realidade superior”, ou “realidade artística”, passando a ter contornos de poder, visto que era compreendido enquanto sujeito possuidor de cultura aquele que apresenta condições materiais agradáveis

esteticamente para a elite, assim como a arte era um campo associado aos sujeitos de grande poder econômico.

As palavras “cultura” e “civildade”, dentro desta associação elitista, foram usadas no projeto de expansão colonial para atribuir como civilizados os gregos, romanos, europeus, e não as comunidades africanas e das Américas, justificando assim sua exploração e dominação (SODRÉ, 1983), como se suas práticas, subjetividades e modos de viver não fossem válidos, e sim selvagens à espera da salvação cristã.

Um discurso ocidental foi ganhando força, munição e conquistando territórios, e em sua fase de intensidade racista (apogeu do colonialismo predatório e da força socializante do capital) afirmava a identidade branca, juntamente com suas práticas, cabelos, artes e linguagem, negando qualquer possibilidade de afirmação da diferença negra, e junto aos indígenas, os assimilando enquanto etnias a serem submetidas, consideradas inferiores na escala biossocial.

Esta imposição e o estabelecimento desta relação de dominação se impregnou nas relações contemporâneas, ainda que vivenciemos uma realidade pós abolição, com instauração de políticas públicas que repudiam e criminalizam práticas racistas no Brasil, contagiando os conflitos e as relações de poder, se reverberando ainda na produção de imagens e subjetividades dos indivíduos do país, instituindo cartografias desenhadas também no campo simbólico.

Por meio de análises das questões culturais ligadas ao tema da identidade, percebemos que a missão de divulgar a imagem de mundo propagada pela colonização foi realizada com a imposição de um modelo único de cultura, processo que continua ainda na atualidade porém com algumas sutilezas e escondido no alicerce das estruturas modernas. Mas tal tarefa foi ampliada para todas as áreas do conhecimento, inclusive para a Arte. Assim, artes visuais também são ferramentas de divulgação ou institucionalização da autoimagem de um povo, de uma nação, pois também veiculam os modos de organização social (MATTOS, 2013).

A colonialidade, em sua complexidade enquanto processo, fortalece formas de controle como por exemplo o controle da economia, da autoridade, da natureza e recursos naturais, gênero e sexualidade, subjetividade e conhecimento. O controle do conhecimento,

por sua vez, limita que os povos marginalizados conheçam efetivamente a sua própria história, cultura, memória e ancestralidade (OLIVEIRA, 2023).

Edgar Morin, no seu livro *O enigma do homem*, aborda sobre a arte e o desenho enquanto uma representação do duplo do sujeito que o elabora, evidenciando o entrelaçamento entre o desenho e a identidade do desenhador.

A existência do duplo é atestada pela sombra do móvel que acompanha cada pessoa, pelo desdobramento do ser no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, isto é, a imagem. Assim, a imagem já não é uma simples imagem, ela tem em si a presença do duplo do ser representado e permite, por meio desse intermediário, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação à imagem, rito de posse da imagem (encantamento). (MORIN, 1973).

A arte então surge como uma conotação mágica, onde o sujeito se desdobra diante de si mesmo e se expressa sob outros signos, outras formas, cores, ou ainda que sob as mesmas linhas, porém duplicado. Assim, a arte, e mais precisamente, o desenho, em seu conceito mais amplo (Ferreira, 2005), servem como instrumentos não só de auto expressão mas de elaboração de outros imaginários, criação do que ainda não está posto, de enfrentamento da realidade e manipulação da própria imagem a meu favor ou ao meu desdém.

Logo, os traços postos em um papel, em uma parede, ou em um muro, o desenho talhado em um pedaço de madeira, um bordado costurado na superfície de um tecido, quando elaboradas em subversão à realidade social, quando o desenhador se imagina vivo, próspero e saudável, mas no contexto vivencia a marginalização, falta de oportunidades e violência policial, o desenho ganha uma nova dimensão. Esta possibilidade de elaboração de um “duplo” de si, distante da realidade imposta pela colonialidade, pelas estruturas de poder, permite ao indivíduo-artista a construção de um lugar de encruzilhada para seu corpo-território (MIRANDA, 2020), assumindo um estado de enfrentamento, protagonismo e escolha, já que pode decidir a imagem que melhor o representa.

No campo das artes brasileiras, pensar em decolonialidade exige uma análise e observação atenta aos elementos simbólicos que complexificam as imagens que são produzidas e expostas em museus, galerias e circulam nos espaços artísticos, visto que existe um sistema de poder por trás destas representações. Nesse sentido, a disputa por este poder social e econômico, onde os grupos hegemônicos se recusam abrir espaço, visto que

historicamente dominam esses circuitos, a cultura e a arte tornam-se peças chave nessa negociação simbólica e na manutenção das hegemonias (PAIVA, 2021).

Tem sido recorrente, portanto, um esforço dos críticos de arte e dos responsáveis pela curadoria de eventos artísticos em incluir pessoas pretas, pardas, mulheres, indígenas, LGBTQIAPN+ nesses espaços, talvez numa tentativa de não assumirem seus preconceitos históricos e se redimirem diante das grandes mídias, e daí as questões identitárias, voltadas à retomada da memória desses grupos e debates sobre continuidade de seus corpos tem sido mais frequentes, ainda que seja pouco diante da valorização histórica que sempre teve a arte branca, europeia, cristã, heteronormativa.

Partindo do princípio que o saber e fazer coloniais instituem corporações, tradições, boatos e dogmas violentos, bem como descontinuidades para corpos não brancos, desobedientes de gênero e sexualidades dissidentes, para corpos batuqueiros e alegres, visto que alegria é tecnologia pulsante de vida em África, elemento que o mundo ocidental objetiva consumir, tais quais as subjetividades desses povos nesse território intitulado Brasil, se faz necessário mirar novos caminhos para uma cura que busca se distanciar dessa constituição material e imaterial que a colonialidade impõe.

Alguns trabalhos, como o de Castiel Vitorino Brasileiro, tencionam e propõem análises doces e incisivas nesta estrutura colonial. A artista, escritora e psicóloga clínica formada na Universidade Federal do Espírito Santo, dirigiu e montou o filme Lembrar daquilo que esqueci, em 2020, trazendo durante a produção audiovisual relatos de pessoas que participaram de encontros na obra Quarto de cura, experiência instalativa proposta pela mesma, as conversas foram gravadas nesses encontros e compõem a sonoridade do filme. Seu percurso artístico, me encanta, à medida que busca retomar, a partir da observação do próprio corpo, os sentidos, a memória, como um embate contra o esquecimento, a rigidez e à escassez.

As produções de Castiel, emergem como uma flecha que se desloca em espiral, atravessando o corpo mas sem feri-lo, tangendo suas dores e buscando caminhos de fazê-las cicatrizes bem firmadas no saber bantu, termo utilizado para se referir a um tronco linguístico, uma língua que deu origem a diversas outras línguas, no centro e sul do continente africano, regiões ao qual boa parte da diáspora brasileira está conectada em termos de conhecimento ancestral.

Tal flecha também abre caminhos possíveis para a cura do povo negro no Brasil, e parte da noção epistemológica da encruzilhada, pensamentos recorrentes durante todo o filme, trazendo saberes de rua, da gargalhada e da verdade, propondo um pensar moderno que desloque a população negra e indígena da faculdade do irracional e animalizado, saberes esses que se atualizam conforme as violências também se renovam, mantendo suas bases no movimento e circularidade espiralada, cujo combustível é a memória e a oralidade, via que o colonialismo não aprendeu a andar, visto que o indivíduo dito colonial segue em linha reta, sobre o insaciável desenvolvimentismo, sede por capital e conquista de terras alheias.

O baraperspectivismo (SANTOS, 2016) é uma ideia que surge de uma interpretação do simbolismo dos mitos de Èsù, base epistemológica que Castiel retrata no filme abordado. Pode ser definido como um impulso de afirmação do pensamento preto, da alegria africana de pensar e, portanto, de criar conceitos e teorias-tochas que iluminem problemas relevantes para o pensamento negro, assim como para a afetividade, tangendo também questões como o racismo, o colonialismo e a história da ciência. É o pensamento que opõe bara (o rei do corpo) ao lógos, o instinto ao princípio, a interpretação à verdade, os impulsos à racionalidade. Recorrer ao passado para pensar um presente que se reinventa em processo, em movimento e em vida. A doença, a tristeza e o cansaço representam para o bantu a diminuição de sua força vital, sua diminuição ontológica como coisa em si. Por outro lado, a felicidade suprema é possuir o máximo de força vital (TEMPELS, 1969).

O filme possui uma montagem de imagens que está alinhado com o que o mesmo propõe enquanto reflexão crítica, vão desde cenas de rodas de samba, imagens da própria Castiel, desenhos de pessoas negras em paredes, tranças sendo feitas, momentos de cuidado com plantas, casas de ervas da cidade de Vitória (ES), imagens de cristais de diversos tons e tamanhos, corpo nu girando, numa sobreposição de simbologias que juntas agregam significado e verdade prática ao que está sendo dito, apontando por meio de ações, como se aproximar desse saber/cura que é bantu e também é brasileiro.

O filme “Lembrar daquilo que esqueci” durante todo o percurso traz respostas para a pergunta “O que é cura?” e uma delas foi que a mesma é perecível, por ser componente material e imaterial que se esgota à medida que a atuação da violência se renova, colocando a cura num lugar de não estaticidade. Também é dito que a cura é um processo de mortificação, não sendo algo que vem depois de um adoecimento, mas sim durante o processo de enfermidade colonial, sendo também um retorno não fixo à cultura ancestral,

baseada na liberdade do trânsito. É abundância, por meio também da via afetiva, meio ao qual a memória se faz viva e contínua. Cura é acessar a lembrança gestual de corpos subalternizados que vieram antes e usaram o movimento como tecnologia de sobrevivência, que conseguiram, por esforço próprio, se desamarrar em uma estrutura enrijecida que mobiliza forças para aprisionar suas potências. O curandeiro, enquanto cargo importante nesse processo de buscar restauração numa realidade onde o ocidente impõe ruptura, todos aqueles que se fazem resgate, que se colocam como passagem de saber ancestral, que faz do seu corpo possibilidade de vida e em coletivo busca alternativa para alegria, bem como solução para o trauma proveniente da colonialidade, ocupam juntos esse lugar.

O cinema surge como uma possibilidade interessante nessa busca, a imagem é combustível da imaginação e dá conta de trazer para a tela o que a palavra por vezes não transmitiu. Apesar do senso comum que continuamente associa o cinema à produções hiperbólicas e de grandes orçamentos, se faz necessário, ao buscar enxergá-lo a partir de uma outra perspectiva, repensar meios e circuitos hegemônicos de produção e circulação de filmes, mas também formas de ver e perceber tais produções. O que se produz nas periferias, nas comunidades indígenas, por pessoas travestis e transexuais, e como e onde os filmes são vistos, são questões que nos induzem a admiti-lo como um instrumento capaz de afirmar modos diferentes de vida, repensar espaços tradicionais de educação, além de inventar realidades e mundos comuns nos quais as alteridades se encontram e se encenam (ANDRADE e ALVES, 2020).

Dentro dos diversos formatos ao qual a arte pode se apresentar, cabe um olhar mais focalizado no artesanato, especificamente o produzido no Brasil e ainda em Feira de Santana, Bahia. É um setor que carece de atenção por parte do poder público e da sociedade de maneira geral, e ainda por apresentar uma infinidade de maneiras de produzir imagem além de guardar saberes tradicionais indígenas e negros, já que estamos em um país que foi colonizado e passou por processo recorrentes de apagamentos culturais destes sujeitos, e além disto, o artesanato é carregado de símbolos, sendo então mediador da cultura (SODRÉ, 1983).

O trabalho de Jacson Oliveira, um dos copesquisadores desta pesquisa, têm um diálogo enorme com o candomblé e a espiritualidade, ao qual será melhor apresentado melhor mais a frente. Uma das suas peças foi uma paramenta para o Orixá Exu, de qualidade

Bara, para ser usado em ritualísticas da religião, nos momentos festivos, especificamente em uma saída de Yaô em 2023.

Figura 6: Paramentas de Exu Bara



Fonte: Acervo pessoal de Jacson (2023)

Este trabalho, assim como o de Castiel, utiliza a arte a partir de referências de memória e ancestralidade, e o de Jacson têm o artesanato e as artes manuais como ponto de partida, cujas técnicas foram repassadas no espaço religioso e de resistência, do Candomblé, baiano, e serve como grande referência de uma produção artística que dialoga com os discursos decoloniais e contracoloniais.

A cosmofofia é um termo trazido por Antônio Bispo dos Santos (2023), em que ele afirma ser uma pratica colonial de desconexão com a natureza, de expropriação e extração desnecessária. A cosmofofia seria a necessidade de (des)envolver, de desconectar e de afastar-se da originalidade, “e tudo que é original assusta o eurocristão monoteísta” (SANTOS, 2023). Trago este termo neste escrito para relacionar com a pratica de produção do artesanato, em que aproxima-se do território e propõe uma relação de conexão, já que os artesãos costumam tirar do próprio entorno, da natureza, suas inspirações e matérias primas, estabelecendo um diálogo com o território de uma forma mais saudável e menos destrutiva. Logo, por essa perspectiva, o fazer do artesão vai de encontro aos modos produtivos do colonizador e algumas de suas práticas, já que a própria história de invasão do Brasil, registra eventos recorrentes de apagamento cultural e destruição da natureza.

O artesanato é uma atividade pulsante no território do Portal do Sertão, havendo um certo destaque para os materiais de couro, palha e madeira. Cada materialidade carrega suas técnicas, tempo de produção e significados próprios. Os artesãos sempre estiveram presentes nas feiras livres mais antigas da cidade de Feira de Santana, e é possível encontrar diversos registros fotográficos dessa presença, a exemplo da ilustre artesã Crispina dos Santos, que produzia peças em barro e representava muito da cultura popular baiana em suas produções, sendo uma figura marcante na história do artesanato na região.

Figura 7: Ilustração de Crispina dos Santos



Fonte: Sisnando (2021, p.5)

As referências culturais dos grupos humanos têm orientado as tendências no trato com a discussão do desenho, e os elementos da imagem, memória e etnicidade são componentes dessa tendência (Ferreira, 2005). O artesanato é uma das áreas em que a memória e a identidade ganham centralidade, e são itens estruturantes das suas técnicas e modos de produzir. Dessa forma, é importante ressaltar a relevância desse segmento artístico no diálogo com a cultura local e seus desdobramentos.

Vale ressaltar que não somente estando presente no Brasil ligado a culturas negras e indígenas, mas também sofre influência de saberes europeus, podendo se perceber como um processo de hibridação cultural (Canclini, 1995, p. 119), definido como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existiam separadas, se combinam

para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Esse sistema em que culturas de origens e modos de pensar distintos passam a conviver em comunidade, dialogando e gerando novos modos de produzir, gera uma multiculturalidade criativa, como resultado de processos intencionais ou ocasionais, mas sempre como fruto da criatividade individual ou coletiva.

No findar do século XX, esse termo “hibridação cultural” foi sendo usado para definir alguns processos interétnicos, decoloniais e globalizantes (Canclini, 2001). O pensamento de Aníbal Quijano (2005) reforça a linha argumentativa desse termo quando expõe que a Europa, como controladora das diversas e heterogêneas culturas e produção do conhecimento, manteve submissa a subjetividade dos colonizados que, por repressão, definiram-na como subcultura dos iletrados, colocando portanto os saberes desses sujeitos num locus de loucura e marginalização.

Esses discursos, intitulados como decoloniais, contra-coloniais, dentre outros, surgem dentro de um contexto de resistência epistemológica, já que intencionam caminhar numa construção teórica contrária às imposições hegemônicas, opondo-se muitas vezes aos interesses de grandes instituições privadas, grupos sociais de prestígio e grande poder aquisitivo.

A colonialidade é a forma aperfeiçoada do colonialismo, é o legado colonial é o que permaneceu no subjetivo e no imaginário do colonizado que reitera sempre a cultura do colonizador como um valor, como algo importante mesmo após o período de colonização. O colonialismo representa o período colonial marcado pelo sequestro, invasão, exploração, roubo e epistemicídio dos povos foco da exploração (Assunção; Souza, 2020).

Tomando como realidade o Brasil, e especificamente Feira de Santana, esses são territórios que passaram por um processo denso de colonização; logo, mesmo após o fim da influência direta de Portugal como polo administrativo, suas formas de se relacionar, as tendências estéticas e formas das construções estão incidindo diretamente na sua produção urbana e também identitária dos moradores. É perceptível que a cultura trazida pelos colonizadores se disseminou no Brasil atrelada a um processo impositivo de violência, pondo outros saberes à margem, a fim de centralizar os saberes europeus, ofertando a eles um *status* de valor e respeito social.

A colonialidade, matriz de poder fundadora da modernidade, sustenta-se na ideia de uma classificação racial/étnica que legitima a superioridade branca em relação a outros corpos, considerados racialmente inferiores e passíveis de serem explorados (Minolo, 2003). Enquanto o colonialismo está voltado para a dominação política e exploração de territórios controlados pela autoridade e força militar, essencial para a expansão do capitalismo, a colonialidade se mantém atuante em sistemas de exploração que demarcam modos de produção, validação e disseminação de conhecimentos, os quais passam a ser culturalmente valorizados.

Esse modo de tratar os saberes que não estão no alinhamento europeu e colonial se dissemina a outras áreas, e o campo das artes é diretamente tensionado. Para conseguir alcançar uma resposta para a pergunta-guia da pesquisa, apresentada no capítulo introdutório, se faz necessário compreender como identificar o discurso decolonial presente nas peças artesanais que serão analisadas mais à frente, desta forma saberei a quais elementos devo debruçar o meu olhar na análise das obras. Lara Carlini (2019) traz nas discussões finais do artigo “A produção resistência das práticas conceitualistas: uma perspectiva decolonial sobre o estudo da arte” um trecho interessante que ilustra a tentativa de se mobilizar por meio de uma prática artística que se distancia das dinâmicas colonizadoras e que intenciona questionar esse jogo de forças, nos saberes, poderes e fazeres na contemporaneidade.

Enfrentamos ainda o desafio de lidar com uma construção ocidental, como a arte, a partir de uma perspectiva decolonial [...]. Endossamos que todas essas manifestações artísticas que, independentemente de como sejam enquadradas pela história da arte, enfrentam diferentes facetas da matriz colonial do poder e, ainda que provisoriamente – visto que essas relações se dão em um jogo de forças que se transformam a todo tempo –, resistem criativamente às forças de dominação que buscam desarticulá-las e despotencializar seus efeitos. Que sigamos produzindo pontos de insubordinação, promovendo respiros possíveis via criação de si e do mundo (Carlini, 2019, p. 11).

Desta forma, este trecho aponta para uma articulação no campo da arte que tensiona a matriz colonial do poder, e buscando encontrar possíveis pistas e parâmetros que me auxiliem no processo de identificar em uma obra, um discurso decolonial, seguirei na lógica de localizar elementos que justamente gerem esta mobilização. Logo, um artesanato que traga como inspiração e temática saberes africanos, os valores civilizatórios afro-brasileiros, referências de terreiro, indígenas, ou que tragam materiais utilizados em práticas dos grupos

sociais negros brasileiros, dos povos originários, ou que de alguma forma sirvam para o fortalecimento da continuidade desses sujeitos e de seus fazeres, poderão ser entendidos, nesta pesquisa, como uma prática artística decolonial, pela sua caracterização em questionar ou se distanciar das molduras coloniais impostas.

2.3. Feira de Santana e o fazer do artesão: contextos urbanos

Aos quatro cantos desse meu país
Do Sul ao Norte levo a vida mais feliz
Vou esculpindo o dia a dia
Sou artesão, meu sentimento é uma declaração

Deus Fez o Homem e a Águia de Ouro Feita à Mão, Samba enredo 2007
(LETRAS, 2007)

Existem diversos registros, tanto fotográficos quanto documentais que comprovam a presença dos artesãos nas antigas feiras na cidade de Feira de Santana, como evidenciam e ocupar a rua, o espaço da feira livre, delineia um caráter específico a este tipo de trabalho, desde a estrutura laboral, entrando em contato direto com as dinâmicas urbanas, quanto com relação à produção do espaço, tomando como referência alguns autores e autoras, como Milton Santos (2002), Ana Fani Carlos (2011), Antônio Bispo dos Santos (2023) e Rogério Haesbart (1999), este texto objetiva gerar reflexões sobre alguns processos de produção urbana em Feira a partir dos autores citados, em paralelo com a análise fílmica de uma produção audiovisual documental local.

Figura 8: Artesã Crispina dos Santos, vendendo seus bonecos de barro em frente ao Mercado Municipal, atual Mercado de Arte Popular



Fonte: Memorial da Feira

Figura 9: Setor de caçuás e cangalhas de burros e jumentos, feitos com cipó



Fonte: Memorial da Feira

Será utilizado o filme documentário “A história de nossas mãos”, lançado em 2021, da produtora EstúdioMundo Audiovisual, fazendo parte do projeto “Saberes e fazeres dos artesãos do Centro de Abastecimento de Feira de Santana” para analisar brevemente algumas questões históricas bem como contemporâneas enfrentadas por alguns artesãos e o deslocamento histórico deste trabalho na cidade. No documentário alguns artesãos e artesãs

residentes de Feira, ressaltam a presença histórica dos artesãos na origem urbana local, mobilizando saberes tradicionais e por vezes repassados no espaço familiar. Suas técnicas produzem peças que carregam a história do sujeito que a produz, e essas narrativas estão intimamente associadas à cultura feirense e de seu entorno, logo, por meio do documentário é possível acessar algumas memórias desses indivíduos bem como seus desafios diários, opiniões e enfrentamentos econômicos, políticos e sociais, servindo de arquivo e base para compreender a situação e vivências dos artesãos, e ainda sua relação com a cidade.

No documentário são relatadas opiniões de artesãos e artesãs que vivem da comercialização das suas peças na região de Feira de Santana e região, e muitos deles ressaltam a importância de promover a escuta dos seus interesses e vivências, e discorrem sobre a conflituosa relação com o poder público, sobretudo com relação a ocupação do espaço urbano da cidade. A maioria dos entrevistados comentam que aprenderam as técnicas que utilizam nas produções no espaço familiar, com parentes ou com os pais, sendo estas, técnicas transmitidas oralmente de geração em geração, e de acordo com Maria Lemos (2011) se enquadraria como um tipo de artesanato tradicional.

Figura 10: Fotograma do documentário "História de nossas mãos"



Fonte: Associação dos Artesãos de Feira de Santana (Youtube, 2021).

Dentre os relatos, o de Lícia Maria Jorge, Presidenta da Associação de Artesãos de Feira de Santana, como mostra na Figura 10, e do Professor Doutor Claudio Ressureição, Geógrafo, chama atenção para a questão histórica entre a atuação laboral dos artesãos e sua presença na feira livre. A cidade se dilatava na década de 1960 e buscava se enquadrar no modelo europeu de desenvolvimento, a administração pública assumiu uma postura de

distanciamento em relação aos feirantes, sujeitos importantes para o crescimento urbano da época, e com o apoio da burguesia local, mobilizou forças políticas e midiáticas contra a presença destes sujeitos na cidade, gerando uma insatisfação da população em relação a localização da feira da Getúlio Vargas, teve a “higiene” como um dos pontos de tensão nas diversas camadas sociais e fortemente usado pela mídia para desacreditar a presença dos feirantes no centro da cidade.

Flávia Almeida Pita (2019), em um de seus trabalhos, traz uma potente reflexão sobre a percepção de parcelas da sociedade feirense no final do século XX, em relação ao sujeito feirante, mas que também cabe para indivíduos que não se enquadravam no ideal modernizador proposto pela elite urbana.

[...] se percebe o processo de construção de uma dualidade que, muito mais que econômica, era simbólica, e fazia parte do projeto da embranquecimento, modernidade, urbanização, ordem, higienização, contemporâneo à nação que nascia com a República, espelhando-se no modelo europeu. Os contrastes entre o urbano e a “roça”, entre a gente “de bem”, “civilizada”, e o “bagunceiro” vão sendo conformados, nas regras de etiqueta, no ordenamento da cidade, nas relações de trabalho. O fim da escravidão coloca diante das elites o desafio de disciplinar a população para os novos modos de trabalhar (PITA, 2019, p. 5).

Este trecho acima traz a questão do trabalho para a discussão, para além dos modos de ser, estar e conviver com/no espaço citadino, que supostamente deveria ser construído e pensado para abarcar os interesses de todos os indivíduos, o que ele produz, sua força de trabalho, é uma moeda de grande valor urbano. Ao tratar das feiras livres, um formato de trabalho que movimenta as camadas populares e se apresenta como uma tradição em muitas famílias tradicionais da cidade, as empresas de grande porte costumam exigir um ordenamento estético que não se aproxima do apresentado pelos feirantes, logo, sua presença e visualidade confrontam os sujeitos da elite feirense.

O Código de Posturas, Lei Nº 518 de 6 de janeiro de 1967, no Título II (Da Higiene Pública), instituído na época, foi um instrumento urbanístico que influenciou bastante nesta relação entre a prefeitura e os feirantes, pontuando por meio da lei alguns cuidados a serem tomados em toda cidade de Feira de Santana em torno de questões higiênicas. O documento define normas sobre as vias públicas, sobre as habitações, os estabelecimentos e especificamente no capítulo IV, traz algumas imposições no que tange a questão alimentícia. No artigo 43 dispõe algumas exigências em relação a limpeza, qualidade dos produtos, lugares de exposição dos alimentos, que evidenciam a necessidade da

administração pública da cidade em enquadrar a feira livre no projeto embelezador adotado pelas grandes urbes brasileiras da época, e também cita sobre a comercialização de produtos artesanais de médio porte, como cestos de palha, com o argumento que atrapalhavam o fluxo de pessoas pela avenida.

A partir do documentário, é possível gerar reflexões a respeito da construção dos espaços urbanos, sobretudo a partir do entendimento de que o espaço é um conceito relativo (RAMOS et al., 2023), tendo como elementos tensores as posições dos indivíduos, suas subjetividades e o momento histórico do observador. Percebemos que as cidades, longe de serem estáticas, são cenários dinâmicos, onde as relações de poder, identidade e memória se entrelaçam, criando significados múltiplos e em constante transformação. Assim, pensar no espaço urbano é também pensar nas complexas interações entre seus habitantes e as múltiplas camadas temporais e culturais que nele se inscrevem.

Milton Santos (2021) também faz uma contribuição a este debate quando define a paisagem como a interação e somatório entre o espaço físico e a sociedade, na medida que esta relação surge como um instrumento de modificação, não só física mas também de observação espacial, já que a forma que olhamos para o território define seus limites, elementos e complexidades. Logo, a feira livre, com seus contornos próprios e dinâmicas históricas, por meio de uma lente colonizadora, pode ser entendido como um lugar sem desenvolvimento, “sujo” e desconectado de uma cidade que objetiva alcançar as estruturas que o desenvolvimentismo capitalista sugere, porém sob uma lente decolonial (OLIVEIRA, 2023), pode ser aceito com suas particularidades, formas de estabelecer relações de troca, com suas estéticas, tradições e artesanatos.

Desta forma, é necessário um olhar mais atento e oferecer escuta aos artesãos enquanto sujeitos produtores de espaços urbanos, assim como lembra o samba enredo trazido neste texto, visto que a partir das suas memórias, produções, tradições que conduzem por meio do exercício laboral, estabelecem relações íntimas com o território e o modificam, sendo também modificados por ele, e seu sentimento é uma declaração, registrado nas formas, cores e temáticas que constroem em suas peças.

Caminhando em direção à sobrevivência, passando pelos portões
do fim do mundo, vivendo de uma impossibilidade produzida pelas
ferramentas da razão universal (SILVA, 2019)

Assim como Denise Ferreira da Silva aponta no trecho acima e após os debates que foram incitados neste texto, facilita-se o entendimento do desenho enquanto uma categoria analítica mais ampla do que somente o traço feito em um papel, e alarga-se para o que o corpo pode ou não exercer a partir da cultura que o envolve, apontando possibilidades de vida e de enfrentamento à “razão universal” que a colonialidade estabelece. O artesanato então, surge como um seguimento artístico que mantém uma relação umbilical com o território, em que o corpo-território artesão retira do espaço não somente as simbologias representadas mas também a materialidade necessária para sua construção, e a partir desta relação, em que o território fornece matéria prima e imagens para a produção artesanal, esta produção também produz espaço, mobilizando saberes, que mobilizam famílias, que geram trabalho, tradição, história e cultura. Desta forma, percebe-se que muito se tem a aprender com o artesanato e os deslocamentos diversos que ele tensiona.



3. RELEMBRAR PARA ENVOLVER: VALORES CIVILIZATÓRIOS AFROBRASILEIROS E O CONCEITO DE CORPO-TERRITÓRIO

Deixe que tudo que há num corpo se revele
Pra que a vida cicatrize todo trauma
Pra que o desejo seja o anexo da pele
E a liberdade o corpo físico da alma (MARTINS, 2023).

Neste bloco teórico, o corpo toma centralidade, não somente sua dimensão material, física, orgânica e anatômica, mas os significados e movimentações que surgem no campo perceptivo, juntamente com as vivências e histórias que o corpo carrega como bagagem.

Dois conceitos são importantes para a construção da pesquisa: um é o de Corpo-território, trazido por Muniz Sodré (1988), pesquisador, jornalista, sociólogo, no livro “O Terreiro e a cidade”, abordando o corpo como um “[...] lugar zero no campo perceptivo”, sendo este um limite para definição do outro, servindo de bússola e referência para a percepção identitária, seja referente à coisa ou à pessoa. E o de valores civilizatórios afrobrasilereiros (SILVA, 2020), são princípios e normas que constituem nossa existência no âmbito de nossas subjetividades e coletividades que forjam estratégias para nossas ações e

posicionamentos nas várias esferas cotidianas, mas servem de ponto de partida para debater questões coletivas, põe o corpo também como encruzilhada, como espaço importante de investigação, observação e pesquisa.

Para pensar no conceito de corpo-território, antes trarei algumas ideias em torno do conceito de espaço e território, para compreender, antes, os contornos e questões que a territorialidade suscita. Existem muitas definições em torno da palavra “espaço”, desde noções que perpassam saberes matemáticos, físicos e filosóficos. Uma definição trazida por Muniz Sodré serve a este percurso analítico:

De uma maneira geral, porém, os pré-socráticos (especialmente os pitagóricos) veem o espaço como todo o raio de movimentação dos habitantes de uma comunidade. O mito de Lino, filho de Apolo, fundador de Atenas, traz algum esclarecimento a respeito. Ali se diz que, quando Lino morreu, choraram as pessoas, as árvores, os animais. O espaço ateniense ia até onde alcançavam as reverberações dos lamentos, até onde podia ressoar a música. O espaço aparece aí como o resultado do morar. Morar, por sua vez, não se define como mero efeito de um fazer comunitário, mas como algo que indica a própria identidade do grupo. O que dá identidade a um grupo são as marcas que ele imprime na terra, nas árvores, nos rios (Sodré, 1988, p. 24).

Desta forma, o espaço, conforme foi contornado no trecho acima, dá abertura para uma reflexão a respeito da relação do território com a identidade dos sujeitos. O mito de Lino, contando sobre sua morte, evidencia que o sentir também molda o espaço, na medida que essas afetações subjetivas dos sujeitos geram modificações espaciais e definem fronteiras que, além dos mapas que delimitam limites, a ligação com a terra produz conexão e envolvimento. Uma cidade cujo clima se apresenta frio vai condicionar os habitantes a elaborarem formas de se adaptarem a essa imposição climática; bem como uma cidade cuja cultura negra se faz pulsante, como Salvador, Feira de Santana e cidades baianas de maneira geral, vai gerar nos moradores uma identificação com esses elementos, bem como os próprios moradores são também responsáveis por mantê-los vivos. Nesses exemplos dados, existe uma diferenciação entre os dois: uma condição é posta pela natureza; já a outra está no campo da cultura, mas ambos dizem respeito à relação com o território e com questões que vão entrelaçar a identidade desses sujeitos. Logo, como dar conta de compreender as marcas da terra nas pessoas que nela pisam?

Milton Santos defendia que, a partir da noção de espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, podemos reconhecer suas categorias analíticas internas. Entre elas, estão a paisagem, a configuração territorial, a

divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as rugosidades e as formas-conteúdo (Santos, 1996). Dessa forma, para entender as rugosidades e caracterizações espaciais, não é possível dissociá-lo da materialidade, ainda que saibamos que ela não dá conta da sua complexidade. Assim, cabe um olhar atento não somente ao que compõe o espaço, mas incluir a noção de tempo, medida onde a história se exerce e toma seus rumos.

O espaço tem, sempre, um componente de materialidade donde lhe vem uma parte de sua concretude e empiricidade. Se queremos unificar tempo e espaço, se pretendemos que possam ser mutuamente includentes, o tempo deve ser, também, empiricizado. Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis, se a nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se. Essa realização se dá sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições (Santos, 1996, p.33).

Milton Santos aponta, portanto, que o espaço se manifesta por meio das condições que proporciona para a produção, circulação, moradia, comunicação, prática política, expressão das crenças, lazer e, de maneira geral, para a qualidade de vida, onde o tempo, a materialidade e o uso desse espaço são elementos que demarcam as formas com que o território elabora (e é elaborado). Enquanto grupos sociais, estamos em constante movimento, e pensando a partir de um território que vivenciou processos de colonização, as condições de uso e interação do espaço são variáveis, diante das diversas desigualdades a que estamos submetidos.

A experiência de moradia, transporte, contato com questões de segurança pública e acesso a sistemas de saúde de uma pessoa que vive em um bairro central com infraestrutura de qualidade é distinto de outro sujeito que exerce moradia em uma favela, considerando as condições gerais das favelas brasileiras. Ainda que habitando em uma delimitação urbana, a experiência é outra; e as questões subjetivas e materiais que vivenciam são particulares. Logo, é necessário localizar essas vivências na espiral do tempo (MARTINS, 2021) para que seja possível compreender a formação de espaço a partir de uma perspectiva que não se enquadre na linearidade colonial. É urgente buscar outros parâmetros de observação para o espaço, para o tempo e, sobretudo, para o corpo, visto que questões como gênero, raça e classe social são essenciais para compreender o uso do espaço em interação com o corpo e suas bagagens (Akotirene, 2018).

Território, portanto, conceito geralmente trazido em trabalhos acadêmicos, após a conceituação de espaço, de acordo com Raffestin (1993), é uma construção originada no espaço, refletindo relações impregnadas pelo poder, que é exercido por indivíduos ou grupos, e está presente em todas as interações sociais. Por outro lado, Rogério Haesbaert (2001) define o conceito de território a partir de três perspectivas principais: 1) a jurídico-política, quando o território é compreendido como um espaço delimitado e controlado por um poder, principalmente o poder estatal; 2) a cultural, em que o território é interpretado como um produto de apropriação, gerado pelo imaginário coletivo ou pela identidade social sobre o espaço; e 3) a econômica, quando o território é visto como um produto espacial resultante do confronto entre diferentes classes sociais e das relações entre classe e trabalho.

As duas abordagens de território citadas acima, se diferenciam na medida que dão enfoque para algumas questões específicas; porém, aproximam-se quando se trata do “poder”. A conceituação de Marcelo Lopes de Souza (2001) sobre o território é política e cultural, e também serve bastante a esta pesquisa, pois afirma que é delimitado por e a partir de relações de poder. Mas este poder citado se resume ao do Estado e não se confunde (apenas) com violência e dominação, mas se apresenta de muitas formas e se estabelece em diversos âmbitos sociais, provocando no território modificações e rugosidades. Souza mostra a possibilidade de muitos territórios, principalmente nas grandes cidades, como, por exemplo, o território da prostituição, do narcotráfico, dos homossexuais, e outros, podendo ser permanentes ou terem curta existência.

O território deixa marcas nos sujeitos, e a recíproca é verdadeira. Essas relações de poder citadas estabelecem parâmetros sociais, políticos e econômicos, e têm sido estudadas e observadas mais atentamente por movimentos sociais e, sobretudo, estudiosos do campo da decolonialidade, contra-colonialidade e pulsões epistemológicas que buscam um distanciamento dos saberes coloniais, a fim de repensarem essas relações.

Um exemplo recente, no Brasil, foi a 1ª Marcha das Mulheres Indígenas, realizada em agosto de 2019, na capital federal, Brasília. Sua relevância se expressa pelo fato de ter reunido, pela primeira vez, 2.500 (duas mil e quinhentas) mulheres de 130 (cento e trinta) povos indígenas distintos, representando todas as cinco grandes regiões do país. Nos relatos de participantes deste movimento, temos:

[...] queremos dizer ao mundo que estamos em permanente processo de luta em defesa do “Território: nosso corpo, nosso espírito”. [...] Enquanto mulheres, lideranças e guerreiras, geradoras e protetoras da vida, iremos nos posicionar e lutar contra as questões e as violações que afrontam nossos corpos, nossos espíritos, nossos territórios. Difundindo

nossas sementes, nossos rituais, nossa língua, nós iremos garantir a nossa existência. [...] Precisamos dialogar e fortalecer a potência das mulheres indígenas, retomando nossos valores e memórias matriarcais para podermos avançar nos nossos pleitos sociais relacionados aos nossos territórios (Haesbaert, 2020, p. 80).

Dessa forma, é possível perceber que o território não se desgruda do corpo, na medida que o que é sentido pelo sujeito tem implicações na terra, no espaço e na territorialidade em que está imerso. No caso do depoimento, existem questões de disputa por terra, por manutenção da memória e de uma cultura que historicamente vivencia processos violentos de apagamento, e essas tensões políticas e sobretudo territoriais partem da inquietação do corpo indígena que se mobiliza em função das suas insatisfações, posto que sua força vital é que sustenta esse movimento. Logo, a partir do corpo podem ser vislumbradas lutas sociais, legislações, afetos e (des)continuidades.

Nessa estreita e complexa relação abordada é que o termo corpo-território (Sodré, 1988) ganha notoriedade dentro dos estudos sociais, sobretudo os que apresentam aproximação com a cultura afro-brasileira e indígena. O corpo-território como o marco zero, o ponto de partida para uma análise relacional do sujeito com seu entorno e suas práticas, como orienta Muniz Sodré (1988, p. 125), surge como uma maneira mais justa de compreender “[...] o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo”.

Nessa definição, o corpo se relaciona com território à medida que o corpo cria espaços: na dança, por exemplo, seja no samba, no pagode ou no *xirê*, há uma mudança de espacialidade, em que, dentro de um “espaço de tempo”, o corpo se reajusta conforme um ritmo e executa um movimento que o ajusta ao espaço. Esse corpo ávido e aberto à apropriação de mundo, ampliador da presença, movimenta-se e cria espaços.

Tal qual o território, pensando em questões urbanísticas latentes socialmente, como a necessidade de milhões de brasileiros que necessitam levantar cedo para pegar a condução de ônibus e “baterem ponto” no trabalho, e esse movimento de deslocamento traça no desenho urbano da cidade sua dinâmica. É um corpo que se movimenta e deixa rastros na cidade, no território, corpo que também é território, pois experiência disputas de poder, já que estar presente no trabalho é um processo de venda de energia vital, de tempo de vida, em forma de mão de obra, para realizar as metas mensais que a empresa contratante planejou, e entre eles existe uma relação de dependência. Assim, a própria dinâmica laboral também

nos serve de exemplo para evidenciar a relação desse corpo-território trabalhador em busca de suprir suas necessidades básicas em um espaço urbano.

Eduardo Oliveira Miranda (2020) traz uma escrita que evidencia os desafios de pensar em uma educação que se paute nos conceitos decoloniais, buscando outras referências epistemológicas além do que a colonialidade traça. Ainda incentiva ações pedagógicas que coloquem o corpo-território do educador como o ponto de partida, visto que o educador carrega memória, vivência e, segundo o autor, deve reafirmar essas raízes ao invés de buscar podá-las para se enquadrar em um sistema educativo que pouco acolhe a diversidade que os sujeitos possam vir a apresentar.

Portanto, geobiografar a minha passagem pela educação básica e, agora, adentrando na graduação é de suma relevância para entendermos como a educação formal contribuiu massivamente na construção de um *corpo-território* que sentia medo de falar, tirar dúvidas, expor experiências, demonstrar afetividades, se apaixonar e vivê-la plenamente. Resultou em silêncios, desgosto pelo espaço escolar, desânimo e medo de participar das tentativas comunitárias no chão da escola, afastamento do coletivo e, por conseguinte, criticidade aquém do esperado (Miranda, 2020, p. 45).

O trecho em questão traz uma reflexão profunda sobre como a educação formal pode impactar negativamente o desenvolvimento emocional e crítico dos indivíduos, especialmente no contexto da educação básica. A construção desse "corpo-território" que "[...] sentia medo de falar, tirar dúvidas, expor experiências [...]" revela um processo de alienação emocional e intelectual, em que os alunos e professores, ao longo da trajetória escolar, são levados a silenciar suas dúvidas, inseguranças e necessidades afetivas em um ambiente que prioriza a disciplina, o conformismo e a obediência. Esse distanciamento da autenticidade que o autor aponta como "[...] silêncios, desgosto pelo espaço escolar, desânimo e medo de participar[...]", sugere que os espaço de aprendizagem, por vezes, não cumprem seu papel de promoverem um ambiente seguro e acolhedor para o desenvolvimento integral do aluno e do docente, em que ambos estão, eventualmente, colocando de lado suas bagagens e sentires.

O trecho citado leva a uma reflexão em torno da necessidade de mobilizar uma educação que não seja meramente reprodutora de saberes, mas que seja, antes de tudo, um espaço de transformação e emancipação, capaz de questionar e superar as opressões estruturais presentes na sociedade. "A educação deve ser o lugar onde a mente é libertada, onde as pessoas podem ser desafiadas a expandir suas visões de mundo e a questionar as

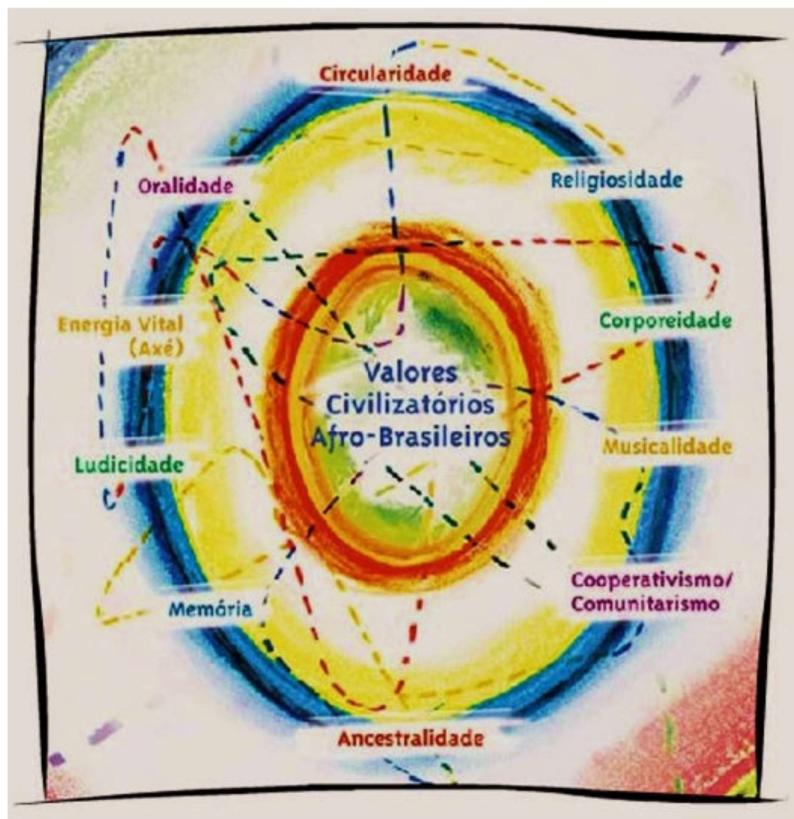
estruturas de poder que as oprimem" (Hooks, 2017, p. 12). A pedagogia crítica e a pedagogia feminista são paradigmas de base para uma maneira de ensinar mais alternativa; ambas dando foco ao tornar-se sujeito, de cada um encontrar a própria voz. Ouvir uns aos outros significa estabelecer diálogos de atenção e de escuta ativa na sala de aula (Costa, 2021).

Dessa forma, partindo da educação, da dança, dos movimentos sociais, ainda existem muitos campos onde há a necessidade de mobilizar estruturas de poder, estruturas sobretudo hegemônicas, tomando o corpo-território como ponto de partida, e uma delas é o campo da arte, da escrita e do artesanato.

Outra categoria importante nesta pesquisa e que orientará a análise dos contextos apresentados pelos artesãos mais a frente, é o de valores civilizatórios afro-brasileiros trabalhados por Azoilda Loretto da Trindade (1957–2015), que foi uma antropóloga, psicóloga, educadora e pesquisadora brasileira, reconhecida por sua atuação no campo da educação antirracista, das relações étnico-raciais e da cultura afro-brasileira. Doutora em Psicologia pela UFRJ, trabalhou no Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB/UFRJ), no Instituto de Educação Anísio Teixeira (IEAT/BA) e foi uma das maiores articuladoras da implementação da Lei 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira no currículo escolar.

Azoilda percorreu todo o território nacional propagando as múltiplas formas de se pensar e implementar uma educação antirracista nas variadas realidades brasileiras, pensando o coletivo e disseminando os valores civilizatórios afro-brasileiros, que buscam evidenciar a África em toda a sua pluralidade, reconhecendo que os homens e mulheres africanos que vieram ou foram trazidos para o Brasil — assim como seus descendentes — deixaram marcas profundas e instituíram importantes valores civilizatórios neste país de dimensões continentais. São valores presentes na nossa memória coletiva, na forma como vivemos, na música, na literatura, na ciência, na arquitetura, na culinária, na espiritualidade, na cor da pele, nas emoções que nos atravessam, hábitos e modos de viver.

Figura 11: Valores civilizatórios afro-brasileiros



Fonte: (Silva, 2020)

Os valores postos em círculo, como na Figura 11, ilustra que são valores não lineares, que se entrelaçam, se relacionam, se misturam e interagem de maneira não hierárquica. Quando refletimos sobre os valores civilizatórios afro-brasileiros, abrimos caminhos para narrar outras histórias e para incluir sujeitos e subjetividades, seja no contexto escolar, educativo, ou fora dele. Favorecer a construção de identidades significa dar destaque a intelectuais de diferentes regiões, etnias, tradições religiosas, origens e ainda de diversos campos do conhecimento. É promover diversidade cultural, estimular leituras, debates e práticas que devem integrar as ações das instituições de ensino (da educação infantil à universidade) e também dos movimentos sociais.

Os valores civilizatórios afro-brasileiros continuam sendo essenciais para a construção de uma educação antirracista e para a criação de ambientes educativos saudáveis, assim como para outros espaços formativos e de criação, como o campo artístico, desde a crítica, curadoria, museologia, quando à arte de rua. Azoilda evidencia que esses valores

podem ser compreendidos e colocados em prática em diversos contextos, funcionando como uma estratégia poderosa de múltiplas intervenções (SILVA, 2020).

Se faz imprescindível compreender o que está definido para cada valor civilizatório, segundo o trabalho de Azoilda Trindade, sendo eles Memória, Ancestralidade, Religiosidade, Oralidade, Musicalidade, Cooperação/Comunitarismo, Axé (energia vital), Corporeidade, Ludicidade e Circularidade, para que mais a frente, possam ser identificados dentro dos trabalhos e discursos dos artesãos e artesãs integrantes desta pesquisa. Esses valores se relacionam, e estão em confluência, em movimento, em conjunto, como está evidenciado no trecho:

Reconhecemos a importância do Axé, da ENERGIA VITAL, da potência de vida presente em cada ser vivo, para que, num movimento de CIRCULARIDADE, esta energia circule, se renove, se mova, se expanda, transcenda e não hierarquize as diferenças reconhecidas na CORPOREIDADE do visível e do invisível. A energia vital é circular e se materializa nos corpos, não só nos humanos, mas nos seres vivos em geral, nos reinos animal, vegetal e mineral. “Na Natureza nada se cria, tudo se transforma”, “Tudo muda o tempo todo no mundo”, “... essa metamorfose ambulante”. Se estamos em constante devir, vir a ser, é fundamental a preservação da MEMÓRIA e o respeito a quem veio antes, a quem sobreviveu. É importante o respeito à ANCESTRALIDADE, também presente no mundo de territórios diversos (TERRITORIALIDADE). Territórios sagrados (RELIGIOSIDADE) porque lugares de memória, memória ancestral, memórias a serem preservadas como relíquias, memórias comuns, coletivas, tecidas e compartilhadas por processos de COOPERAÇÃO e COMUNITARISMO, por ORALIDADES, pela palavra, pelos corpos diversos, singulares e plurais (CORPOREIDADES), pela música (MUSICALIDADE) e, sobretudo, por que não, pelo prazer de viver — LUDICIDADE (BRANDÃO e TRINDADE apud SILVA, 2020, p. 50).

Assim como ilustrado, partindo do Axé, energia vital, moeda de criação presente em tudo que é vivo, humanidade, cada animal, cada planta, semente, terra, ar, água, fogo, nas trocas, no tempo, em tudo que está em mudança e interação. Se percebe também a importância da circularidade, do ciclo, no “começo, meio, começo” (SANTOS, 2023), e do próprio desenho circular como possibilidade de compreensão desta maneira de se relacionar com o meio e com os iguais. A corporeidade, onde o corpo é um dos valores pois é nossa maneira de ver o mundo, é nossa casa, o corpo não é apenas biológico, é morada da ancestralidade, lugar onde memórias, histórias e práticas se inscrevem, desde gestos, ritmos, danças, modos de caminhar e de estar no mundo, carregam ensinamentos transmitidos de geração em geração, em que a corporeidade mantém vivo um conhecimento que é tanto

espiritual quanto cultural. Assim representado pelo adinkra sankofa, que simboliza um pássaro olhando para trás, afim de produzir uma figura que expressa a importância de olhar para trás e valorizar quem veio antes.

Para as culturas africanas e afro-brasileiras, a memória é um elo vital com os ancestrais, ela não é apenas lembrança, mas continuidade, pertencimento e laço espiritual, é pela via da memória que se preserva saberes, cosmovisões, práticas e narrativas que sustentam a identidade coletiva, assim, lembrar é um ato de conexão com a força ancestral que orienta o presente e fortalece o futuro (MARTINS, 1997). Portanto a memória e a ancestralidade são valores ligados umbilicalmente. Assim como a oralidade, em que por meio da palavra falada, nas histórias, cantos, rezas, conversas, ensinamentos e afetos, as comunidades negras preservam conhecimentos ancestrais, constroem identidade coletiva e fortalecem vínculos comunitários. Em um contexto marcado pelo apagamento histórico, a oralidade funciona como resistência, como arquivo vivo e como forma legítima de produção de conhecimento. Ela mantém vivas tradições, reafirma a dignidade das experiências negras e orienta a criação de mundos possíveis, tanto no cotidiano quanto nos espaços educativos.

O território é o palco destas trocas, é onde se finca o pé e as raízes, é de onde se conseguem as matérias primas para realizar os ritos, os hábitos, as alimentações, os despaches. Tal qual o barro de Nanã, tudo vem do chão e ao chão retornará. A religiosidade, portanto, se entrelaça com todos os valores citados acima, pois é fundamental por estruturar modos de existir, organizar comunidades e fortalecer identidades coletivas. Por meio das práticas espirituais de matrizes africanas, preservam-se saberes ancestrais, cosmologias que integram natureza e humanidade, e princípios éticos baseados no respeito, na reciprocidade e no cuidado. A religiosidade afro-brasileira também funciona como espaço de resistência histórica frente à violência colonial, garantindo a continuidade de tradições, a coesão social e a afirmação da dignidade de povos negros no Brasil e dos seus territórios.

A cooperatividade, enquanto valor civilizatório afro-brasileiro, expressa uma forma de organização social baseada na partilha, no apoio mútuo e na construção coletiva da vida. Herdeira de práticas comunitárias africanas recriadas no Brasil — como mutirões, irmandades, terreiros e redes de cuidado — ela fortalece vínculos, distribui responsabilidades e oferece estratégias de sobrevivência e resistência diante das adversidades históricas impostas à população negra. A cooperatividade, portanto, não é

apenas uma prática social, mas um princípio ético que sustenta pertencimento, solidariedade e continuidade cultural.

A ludicidade e a musicalidade, enquanto valores civilizatórios afro-brasileiros, constituem modos de viver, aprender e se relacionar que integram corpo, emoção, espiritualidade e comunidade. Por meio do jogo, do ritmo, do canto e da dança, produzem-se experiências sensíveis que fortalecem identidades (SODRÉ, 1988), transmitem conhecimentos ancestrais e criam formas de resistência cultural. A musicalidade organiza o tempo, convoca a coletividade e aciona memórias; a ludicidade amplia a criatividade e a expressão, tornando-se ferramenta pedagógica, política e afetiva que reafirma a centralidade da alegria como força de continuidade e existência negra no Brasil. A música sempre fez parte das culturas tradicionais africanas, não apenas no lazer e festividades, mas como componente das atividades do dia a dia, dos ritos de passagem, rituais religiosos e variados processos formativo-educacionais, e no Brasil, esta musicalidade de origem africana se espalhou por algumas manifestações culturais no país, como a exemplo das irmandades, os terreiros de candomblé, as congadas, reisados, boisbumbás, capoeira, afoxé, jongo, samba de bumbo, moda de viola, cacuriá, carimbó, lundu, maxixe, samba, samba de roda, samba chula, dentre outros (PAULEK, 2022).

É importante destacar que Azoilda apresenta a religiosidade, e não a religião, como um valor civilizatório afro-brasileiro. Essa distinção evidencia a necessidade de reconhecer e acolher todas as manifestações religiosas, entendendo que a religiosidade — enquanto dimensão de espiritualidade e respeito — deve orientar as relações em qualquer espaço, sempre fundamentada na sensibilidade e no cuidado.

A afetividade, embora não apareça no diagrama elaborado por Azoilda, é reconhecida por ela como um valor civilizatório afro-brasileiro. Trata-se de um princípio que atravessa todos os demais valores, pois é pelo afeto que construímos vínculos, elaboramos sentimentos de pertencimento e reconhecemos a presença e a dignidade do outro. A afetividade é, portanto, a base que sustenta nossa capacidade de perceber, acolher e compreender a existência alheia (SILVA, 2020).

Os valores civilizatórios afro-brasileiros impulsionam uma mudança epistêmica necessária para construir uma educação verdadeiramente antirracista. Ancorados na afetividade que atravessa todo o conjunto desses princípios, percebemos que eles não se

organizam de maneira linear ou rígida; ao contrário, estão em constante diálogo, interagindo, atravessando-se mutuamente e formando um tecido integrado de conhecimentos.



4. METODOLOGIA

Esta dissertação foi desenvolvida por meio de uma pesquisa empírica, voltada à análise qualitativa, e será utilizada a Sociopoética como metodologia, sendo esta uma forma de construção coletiva do conhecimento que tem como pressupostos básicos que todos os saberes são iguais em direito e que é possível fazer da pesquisa um acontecimento poiético (do grego poiesis = criação).

A sociopoética, concebida por Jacques Gauthier (GAUTHIER, et, al, 2014), fundamenta-se na ideia de que o conhecimento nasce do encontro entre corpos, afetos, imaginários e coletividades. Diferente de metodologias estritamente racionais ou objetivistas, ela entende a pesquisa como um espaço onde o saber emerge das trocas sensíveis e da criação compartilhada. Seu primeiro pilar é o reconhecimento do corpo como fonte de conhecimento, compreendendo que gestos, memórias sensoriais, imagens internas e estados afetivos também produzem saber e devem ser acolhidos como dados legítimos no processo investigativo.

Outro pilar central é a criação coletiva, que rompe com hierarquias rígidas entre pesquisador e participantes. A sociopoética propõe que grupos criadores, utilizando a arte como aparato, produzam imagens, textos, performances, desenhos e outros artefatos poéticos capazes de expressar dimensões profundas da experiência. Essa produção não busca representar a realidade de forma linear, mas abrir caminhos para significados múltiplos, simbólicos e imaginativos, reconhecendo o grupo como uma inteligência coletiva que cria e reflete conjuntamente. Este trecho abaixo, do livro “Tudo que não inventamos é falso” (GAUTHIER, et. al, 2014), complementa:

No que diz respeito a este referencial, sabe-se que a filosofia dialógica de Paulo Freire enfatiza que “[...] o nosso papel não é falar ao povo sobre a nossa visão do mundo, ou tentar impô-la a ele [...]” (FREIRE, 1987, p. 87), e sim adotar uma postura de respeito mútuo e de troca entre saberes intelectuais e populares. Freire propõe o círculo de cultura como mecanismo de construção coletiva do conhecimento, através da constituição de um grupo-pesquisador formado por especialistas e gente comum, que juntos investigam um tema-gerador visando formular o conteúdo programático da ação educativa. Concordando com essa postura dialógica, a Sociopoética transpõe para dentro da pesquisa o dispositivo do grupo-pesquisador. Assim, na pesquisa sociopoética, os pesquisadores oficiais se transformam em facilitadores de oficinas e convidam o público-alvo a se tornar copesquisadores de um tema-gerador, a partir de uma negociação conjunta. Os que aceitarem o convite passam a investigar com o pesquisador-facilitador e a participar, com poder de decisão compartilhado, de todo o processo de pesquisa, inclusive da análise dos dados e da socialização da investigação (GAUTHIER, et. Al, 2014).

O que Gauthier propõe se adequa ao que a questão de pesquisa busca compreender, visto que para se aproximar das vivências e trajetórias desses corpos-territórios artesãos, da cidade de Feira de Santana, é necessário que a temática abordada faça sentido para eles e que possam se sentir confortáveis para relatar suas complexidades subjetivas e artísticas, sem um enquadramento acadêmico tão rígido, e pelo fato da sociopoética trazer a arte como instrumento base, é um diferencial diante as outras metodologias, dialogando bastante com as temáticas mobilizadas.

Surge nesta forma de pesquisar, ensinar e aprender, a proposição do neologismo “confeto”, uma fusão entre *conceito* e *afeto*, por Jacques Gauthier. Esse termo emerge no contexto das oficinas, espaços de experimentação onde temas e questões que atravessam os grupos são mobilizados e ganham densidade. Nessas práticas, torna-se evidente que os afetos não apenas estão presentes, mas constituem o impulso fundamental da criação (GAUTHIER, 2012).

O primeiro princípio é **pesquisar entre pessoas de um grupo**; da obra de Paulo Freire e da Pedagogia do Oprimido, deriva o princípio que sustenta toda a produção de dados na Sociopoética: o grupo-pesquisador, formado por facilitador e copesquisadores. Nesse coletivo, tanto os intelectuais reconhecidos pela academia quanto as pessoas da comunidade são considerados pesquisadores, participantes com iguais direitos e responsabilidades no processo investigativo (GAUTHIER, 1999). Conforme nos lembra Freire (1987, p. 87), “[...] o nosso papel não é falar ao povo sobre a nossa visão de mundo, ou tentar impô-la a ele [...]”, mas sim cultivar uma relação dialógica, na qual saberes acadêmicos e saberes populares se escutam e se transformam mutuamente.

Sob essa perspectiva, realizar pesquisa em grupo significa criar condições para que as dúvidas, reflexões e inquietações dos próprios copesquisadores possam emergir. É nesse movimento de troca e criação coletiva que as oficinas se tornam espaço de experiência compartilhada, onde o conhecimento se tece no encontro e onde se vive, de maneira sensível e plena, o prazer de “ser bando”.

O segundo princípio é **pesquisar com as culturas de resistência**; esse princípio refere-se ao impulso de conhecer e recuperar aquilo que foi abafado, aos saberes enraizados que repousam no território do povo e que, em certos momentos, irrompem como brotos renovados, exalando cheiros, sabores, sonoridades e nuances diversas. Trata-se de compreender como emergem as categorias e os conceitos próprios das práticas populares, que se expressam por um fluxo onde se misturam água e ar, emoção e racionalidade. É o caso, por exemplo, dos conhecimentos presentes nas culturas afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, e nas tradições indígenas, que, por serem portadoras de antigas linhagens de sabedoria, mantêm um equilíbrio vivo entre diferentes modos de conhecer.

Naturalmente, cabe ao pesquisador sociopoeta o desafio de aprender a encontrar o outro e, sobretudo, aprender com o povo, com os copesquisadores que trazem saberes diversos, dos quais o facilitador se nutre ao longo do processo investigativo, seja por questões territoriais, culturais ou étnicas. Aqui, o que define esse princípio é a interculturalidade crítica: uma postura ética e epistemológica baseada no diálogo e na troca entre experiências de vida e referenciais acadêmicos, políticos, culturais e éticos, que se entrecruzam nas análises e interpretações realizadas pelo grupo-pesquisador a partir dos dados criados. O estudo do inconsciente coletivo histórico, social e racial, tal como se

estabelece a partir de relações de dominação, deixam de ter um contorno binarista, já que as oposições entre dominante e dominado/a atravessam as situações de classe, cultura, gênero, gerações etc (GAUTHIER, 2012, p. 19), e tomam contornos mais complexos e abrangentes.

Assim, pesquisar com as culturas de resistência significa captar e compreender o pensamento coletivo que se forma em torno dos temas e tensões que atravessam o grupo, mobilizando-o e gerando sentidos que emergem da experiência comum, sem restringir esse estudo numa resolução que responda sim ou não, buscando perceber sentidos mais complexos para as trajetórias que confluíram nesse estudo.

O terceiro princípio é **pesquisar com o corpo todo**; o corpo engendra saberes. Essa afirmação soa, no mínimo, inusitada, já que, por séculos, a ciência sustentou que o conhecimento se forma exclusivamente por meio de processos mentais, sobretudo pela via da racionalidade. Contudo, essa “verdade”, assim como tantas outras elaboradas pela humanidade, não é um dado natural ou imutável, mas uma crença construída historicamente, que necessita ser revisitada na contemporaneidade, especialmente quando vivenciamos e valorizamos outros modos de aprender, criar e compreender a existência.

Ressaltar que diferentes partes do corpo também pensam não implica desqualificar a razão, nem sugerir seu abandono. Trata-se, antes, de ampliá-la, incorporando a ela as dimensões sensíveis, afetivas, intuitivas e imaginativas do corpo, que a racionalidade isolada não consegue abarcar em todos os momentos e situações. Com a Sociopoética, abre-se a possibilidade de convocar o corpo inteiro para o ato de pesquisar e para o gesto de conhecer, permitindo que a investigação se faça a partir de uma pluralidade de experiências, percepções e modos de sentir.

Essa metodologia cultiva uma escuta atenta e sensível, capaz de expandir o modo como percebemos o ato de conhecer. Aos poucos, reconhece-se que o corpo é interligado, múltiplo e polifônico, apto a se arriscar e sentir aromas, texturas, olhares, sons e nuances diversas. Ele se configura como um mosaico composto por peças vindas de jogos distintos, originadas de diferentes lugares, pessoas, fluxos e intensidades. E este princípio se relaciona diretamente com um dos valores civilizatórios afrobrasileiros, que é a corporeidade.

O quarto princípio é **pesquisar utilizando técnicas artísticas**; Torna-se indispensável, nesse contexto, um educador/pesquisador sensível, capaz de imaginar a pesquisa por outros caminhos e de reinventar sua relação com o mundo. Sua tarefa não se

limita a gerar novos conhecimentos, mas também a criar condições para estranhar o que parece familiar e possibilitar o surgimento de novas maneiras de compreender e vivenciar a realidade.

Daí a importância da arte como dispositivo, capaz de instaurar deslocamentos, despertar percepções inéditas e produzir dados mais expressivos sobre os temas e questões que atravessam os participantes da investigação. As técnicas concebidas pelos facilitadores — os pesquisadores responsáveis — têm justamente a função de abrir espaço para um ambiente fértil, que incentive a multiplicação de forças criadoras e a invenção de novos modos de agir, pensar e sentir dentro do grupo.

O emprego de procedimentos artísticos que geram estranhamento oferece ao coletivo uma vivência que toca, mexe e afeta. Essa abertura permite que certas verdades venham à tona e que cada pessoa se desloque de si mesma, deixando de ser apenas aquilo que sempre foi, para transformar-se em algo diferente. Pesquisamos para modificar o que sabemos, e as experiências corporais das oficinas sociopoéticas ampliam a liberdade de refletir sobre a educação e sobre os desafios que nos inquietam no presente. Assim, o processo sociopoético nos impulsiona a repensar a nós mesmos, convidando o grupo a fabricar outras possibilidades de existência, pensamento e criação.

O quinto princípio é: **a importância da responsabilidade ética, noética e espiritual do grupo-pesquisador no momento do processo de pesquisa.** De acordo com Gauthier (2005, p. 117), aquilo que se denomina espiritualidade no campo da pesquisa diz respeito às conexões que o ser humano estabelece consigo próprio, com os demais e com o meio natural. Diz respeito, igualmente, à dimensão do cuidado no ato de pesquisar, na medida em que investigar implica adentrar, ainda que parcialmente, o silêncio, bem como o enigma da morte presentes no pesquisar, no viver e no experienciar. Desse modo, a espiritualidade no processo investigativo assume um caráter iniciático, a partir da revelação de que todo conhecimento se configura como abertura para um não saber profundo e radical.

De fato, há sempre no ser humano uma dimensão inacessível ao conhecimento, uma obscuridade constitutiva da própria pessoa. O espiritual refere-se ao que não pode ser apreendido cognitivamente, ao que não é passível de determinação científica nem de análise racional. Em uma investigação Sociopoética, quando se lançam mão de procedimentos artísticos para a produção de dados, a espiritualidade manifesta-se no momento em que a

interpretação analítica atinge seus limites, isto é, quando os fenômenos deixam de ser explicáveis pela razão e passam a ser vividos. Esse processo gera, no grupo-pesquisador, transformações inesperadas e quase imperceptíveis. Trata-se da articulação entre ciência, arte e espiritualidade, entrelaçadas aos acontecimentos, aos eventos e aos múltiplos devires dos grupos-pesquisadores. “Desapego teórico para qualquer discurso científico e atenção extrema ao que acontece, aqui e agora, nas falas, nos gestos e nos silêncios do grupo.” (GAUTHIER, 2012, p. 103).

Logo, assim como traz o termo “noética”, que faz referência a uma área do conhecimento ligado ao intelecto, à mente e aos processos de compreensão, especialmente àquilo que ultrapassa o pensamento puramente racional ou empírico. Assim, o termo está associado à capacidade humana de apreender sentidos, significados e verdades que nem sempre podem ser reduzidas à lógica formal ou à mensuração científica, dando possibilidade para que esta pesquisa se entrelace com as intuições, e com possibilidades de criação que extrapolam as justificativas científicas.

Dessa perspectiva, o sociopoeta compreende que, para além da racionalidade, é indispensável ativar a arte e o próprio coletivo como dispositivos que convocam o corpo inteiro no processo de pesquisa e de ensino-aprendizagem. Caso contrário, corre-se o risco de limitar a potência criadora, reduzindo a invenção e o encontro vivo com o conhecimento, que se dá, fundamentalmente, pelo sensível. Assim, conhecer e pesquisar requerem envolvimento integral, corpo e imaginação entrelaçados, reconhecendo que o corpo também elabora pensamento. A partir desse horizonte, passo a apresentar cada um dos cinco princípios da Sociopoética.

A metodologia também estabelece com uma escuta ampliada, um princípio que afirma a importância do silêncio, da atenção sensível e da disponibilidade para acolher o que emerge durante o processo. Essa escuta não é apenas verbal, mas corporal e metafórica, permitindo que narrativas subterrâneas, subjetividades e memórias possam se manifestar por meio da criação artística. A interpretação dos materiais produzidos, portanto, não se baseia em análises rígidas, mas na construção dialogada de sentidos, marcada pelo respeito às singularidades e pelo reconhecimento da complexidade humana.

Tratando-se dos métodos propriamente ditos utilizados pela metodologia, a investigação sociopoética tem início por meio de um processo de diálogo e negociação voltado à formação do grupo-pesquisador e à escolha do tema-gerador, assegurando que este seja significativo para os participantes. Busca-se, nesse momento, evitar a imposição de uma temática previamente definida, priorizando o envolvimento genuíno do grupo no desejo de participar ativamente da pesquisa. Após a definição consensual do tema-gerador, dão-se início às oficinas com os copesquisadores.

Cabe destacar que, na perspectiva da Sociopoética, os dados emergentes dessa vivência não são compreendidos como elementos previamente existentes a serem simplesmente “coletados”. Ao contrário, são produzidos a partir das condições concretas de realização da pesquisa, nas quais a atuação do pesquisador e o uso de seus dispositivos metodológicos constituem interferências inevitáveis. Por essa razão, tais oficinas são caracterizadas simultaneamente como espaços de produção e de análise dos dados.

Toda oficina começa com um relaxamento considerado parte integral da investigação como dispositivo no qual Os membros do grupo-pesquisador devem conseguir abaixar o seu nível de controle consciente, a fim de que expressem os saberes enterrados e imersos, os ventos raros, as lavas congeladas pela história coletiva e individual. (GAUTHIER, 1999, p. 53). No próprio relaxamento, os membros do grupo copesquisador podem ser convidados pelos facilitadores a viajarem pela imaginação, fazendo livres associações com o tema-gerador.

Em seguida, solicita-se que os participantes expressem seus entendimentos acerca do tema-gerador por meio de linguagens simbólicas e criativas. Os conceitos produzidos a partir desses dispositivos sociopoéticos são denominados *confetos* (conceito + afeto), uma vez que articulam razão, intuição, emoção e sensibilidade. A seleção das técnicas pelo facilitador é orientada, sobretudo, por alguns critérios: sua familiaridade e conforto com a técnica; a valorização de múltiplas formas de expressão, não restritas ao discurso verbal, considerando a diversidade sensorial; a adoção de, pelo menos, duas técnicas distintas, visto que cada uma interfere de maneira significativa na produção dos dados, possibilitando diferentes perspectivas analíticas e, eventualmente, a emergência de elementos contraditórios; e, por fim, a garantia de que a técnica funcione efetivamente como um

dispositivo capaz de gerar dados imprevisíveis, mobilizando a afetividade e o inconsciente presentes no pensamento.

Na sequência, os dados vão sendo construídos à medida que as conversas se desenvolvem a partir das chamadas perguntas-faíscas, não tendo obrigatoriedade de resposta, são somente trazidas afim de serem guias no processo da conversa. Essa produção é imediatamente acompanhada pela explicitação e análise, realizadas pelos próprios copesquisadores, dos significados atribuídos ao material gerado. Todo o processo é registrado por meio de fotografias, gravações de áudio, vídeos ou outros suportes considerados adequados para documentar o que foi produzido coletivamente.

O facilitador procura ter cuidado de não traçar o caminho que os copesquisadores irão percorrer para essa análise, deixando que criem seus procedimentos de sistematização. Esse cuidado se justifica pela tentativa de não induzir a uma única lógica e sim permitir que expressem suas próprias modalidades de reflexão, intuição e organização dos dados. Em seguida, munido dos dados produzidos e das análises dos copesquisadores, o pesquisador-facilitador realiza sua própria análise, procurando descobrir a estrutura escondida do pensamento do grupo. O objetivo é descobrir, mediante leitura intuitiva, o que os próprios desenhos/construções nos comunicam.

Posteriormente parte-se para uma análise mais convencional que implica normalmente nos seguintes momentos (não necessariamente estanques): uma análise classificatória: destacando as oposições (por exemplo, dicotomias), alternativas e escolhas; uma análise transversal: destacando as ligações, as ambiguidades e as convergências; uma análise filosófica: referências teóricas escolhidas pelo facilitador segundo suas inclinações. Uma vez concluídas essas análises, o facilitador volta a se encontrar com os copesquisadores para submetê-las ao crivo de sua avaliação bem como para fazer perguntas de esclarecimento. Esse momento, chamado de contra-análise, é fundamental para que o pesquisador oficial retifique, reexamine e torne mais precisas suas reflexões.

A etapa final da pesquisa sociopoética consiste em sua socialização, ocasião em que o grupo-pesquisador define as formas mais adequadas de divulgação dos resultados para um público ampliado. Essas formas podem incluir publicações, apresentações teatrais,

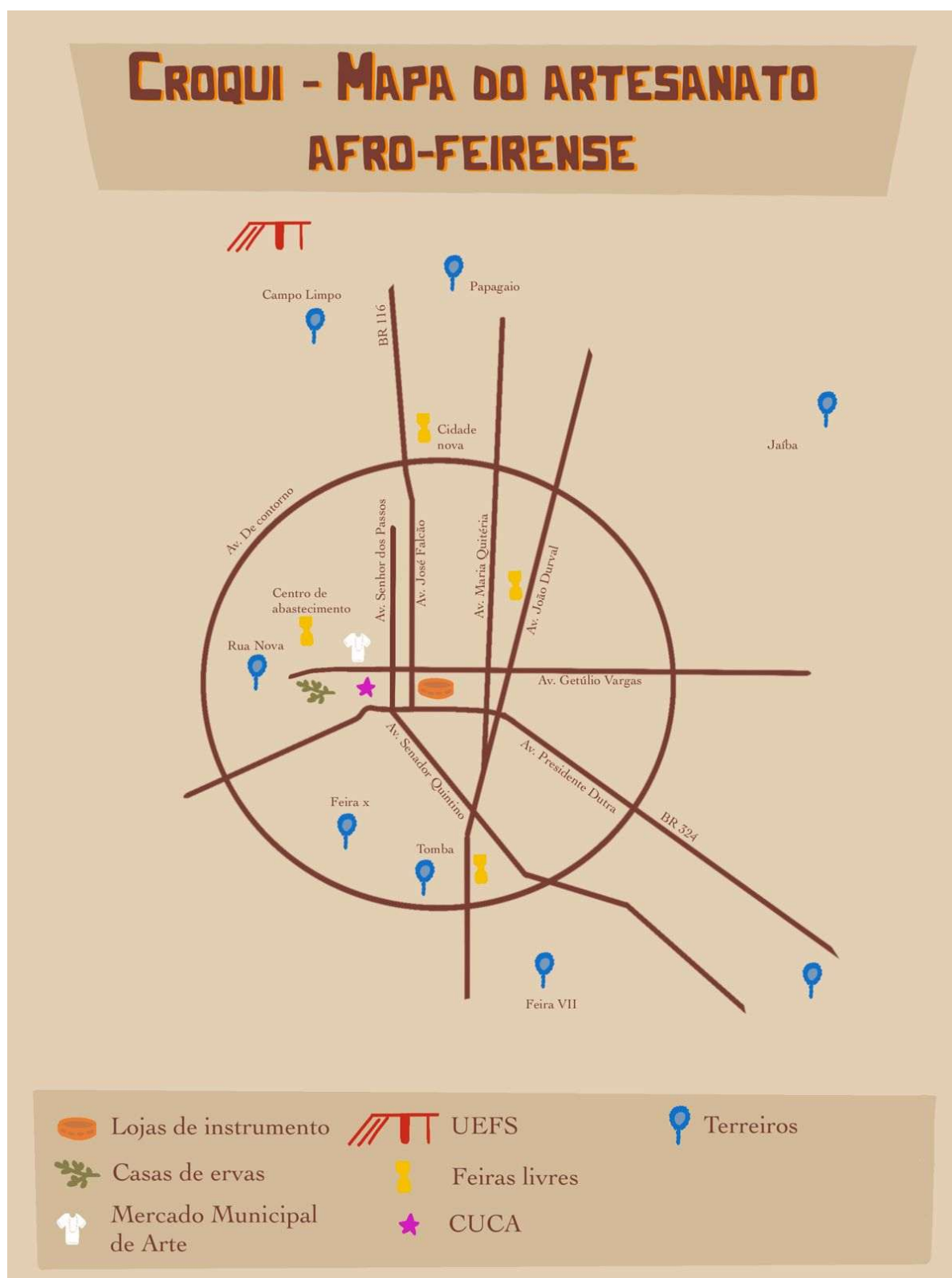
exibições, debates, entre outras possibilidades, variando conforme as condições e a criatividade do coletivo envolvido.

Por fim, a sociopoética funciona como um processo ritualizado e ético, que valoriza o cuidado, a horizontalidade e a coautoria. Seus dispositivos costumam incluir momentos de preparação corporal, acordos coletivos, criação simbólica e devolutivas compartilhadas. Ao articular arte, subjetividade e ciência, a sociopoética opera como uma metodologia capaz de revelar saberes que escapam às formas tradicionais de pesquisa, favorecendo a emergência de narrativas sensíveis, plurais e profundamente conectadas com as experiências dos participantes.

Para aplicar a metodologia apresentada acima afim de alcançar os objetivos específicos estabelecidos nesta pesquisa, inicialmente foi necessário selecionar o grupo-pesquisador, buscando artesãos e artesãs que topassem participar desta pesquisa proposta. Para isso, os critérios de inclusão foram: pessoas moradoras da cidade de Feira de Santana; trabalhem com artesanato; devem trabalhar com técnicas e materiais distintos; estar presente na cartografia produzida, localizando alguns locais na cidade que se fazem visíveis alguns dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Porém, dentre esses sujeitos, o critério de exclusão é: não podem ser todos do mesmo gênero, desta forma, acolheremos perspectivas diferentes da temática abordada, e colheremos informações de sujeitos de diferentes lugares de enunciação, visto que o gênero é um critério de grande impacto na experiência subjetiva dos sujeitos na sociedade.

Foi elaborada portanto, uma cartografia, usando o método de mapas de croqui, afim de situar pontos em Feira de Santana, identificados a partir da minha vivência, locais que apresentam movimentações de produção e difusão de artesanatos que possam apresentar envolvimento com os valores civilizatórios afro-brasileiros. De acordo com Harley e Woodward (1987), os mapas do tipo croqui consistem em representações visuais simplificadas, elaboradas manualmente, cujo objetivo é comunicar informações espaciais de maneira funcional e esquematizada, dispensando rigor técnico. Essas representações não se limitam a favorecer a troca de informações sobre o espaço geográfico, mas também revelam interpretações e percepções subjetivas dos indivíduos a respeito do território.

Figura 12: Croqui do Mapa do Artesanato Afro-feirense



Fonte: Autoral

Para a produção da cartografia busquei situar pontos de comercialização de artesanato, e que apresentam relação simbólica com os saberes afro-brasileiros, como feiras livres da cidade, casas de ervas, terreiros, instituições educativas em que se mobilizam produção, debate e difusão de artesanatos. Estes espaços apresentam grande relevância no artesanato local, visto que os terreiros são espaços de enorme produção de peças direcionadas para utilidades religiosas, e que carregam tradições sustentadas pela população negra brasileira, assim como as casas de ervas, feiras livres e lojas de instrumento de Feira de Santana, são pontos importantes de comercialização de dessas obras artesanais.

Posterior a esta produção cartográfica, sem rigor quanto a escala e georreferenciamento, porém servindo de ponto de partida para a escolha dos artesãos e artesãs que integraram esta investigação. Jacson Oliveira, enquanto estudante da UEFS foi selecionado por ocupar este espaço, além também de estar presente no terreiro Ilê Axé Gilodefan, nas proximidades de Feira de Santana, e utilizar com frequência as casas de ervas da cidade. Ruz foi selecionado também por fazer parte de um outro terreiro chamado Ilê Axé Omin Ofá Layó, que se localiza no distrito de Jaíba, e também se utiliza das casas de ervas para suas obrigações religiosas e dia a dia. Dona Marta foi selecionada por ocupar o espaço do CUCA, que é um espaço que ela utiliza enquanto aluna e expositora em mostras de arte, sendo portanto um espaço de troca e aprendizado na área de artesanato.

Foi limitada a escolha de somente três pessoas, visto que seria mais viável para lidar com as informações coletadas, e para manejar o grupo, visto que a metodologia da sociopoética propõem encontros coletivos. Seguindo o que foi apresentado, com respeito às proposições da metodologia escolhida, foi elaborado um roteiro de três dias, para realização de 3 encontros, com os artesãos(ãs) selecionados(as), que receberam um convite, acompanhado de uma explicação extensa sobre o que se tratava, e todos aceitaram com entusiasmo integrar este grupo-pesquisador. Segue abaixo o card enviado para o convite e o roteiro elaborado para realização dessas oficinas sociopoéticas, como denominei.

Figura 13: Card de convite para as oficinas sociopoéticas



Fonte: Autoral

DIA 1:

- Apresentação da pesquisa, questão quia, objetivos e metodologia e “negociar o tema gerador” a fim de compreender se o debate proposto é de interesse de todos(as) participantes. Tema-gerador proposto: artesanato feirense negro.
- Situa-los como co-pesquisadores e grupo-pesquisador, com autonomia de sugerir ideias, caminhos, referências para somar à pesquisa que está sendo realizada;
- Apresentar o processo cartográfico que foi realizado anteriormente para que enfim eles(as) pudessem ser selecionados(as);
- Momento de relaxamento - pede-se que os copesquisadores expressem, por meio da técnica artística que preferirem, os seus confetos referentes

ao tema-gerador (Chamamos de confetos, conceito + afeto, os conceitos produzidos mediante os dispositivos sociopoéticos por estarem perpassados de razão, intuição, emoção, sensação)

- Roda de conversa para entender suas trajetórias a partir de algumas perguntas-faíscas;
- Apresentar os valores civilizatórios afro-brasileiros, segundo Azoilda Trindade, sendo eles: Axé - energia vital, oralidade, circularidade, corporeidade, musicalidade, ludicidade, cooperatividade, memória, ancestralidade, religiosidade;
- Propor a criação de uma obra em conjunto que dê conta de expressar as técnicas de cada artesão(ã), que expresse os valores civilizatórios afro-brasileiros e o que foi produzido nos encontros anteriores;
- Breve avaliação coletiva do grupo-pesquisador.

DIA 2:

- Continuação da obra coletiva;
- Estruturar a concepção da obra, compartilhamento de técnicas de produção, troca de experiências sobre os materiais trabalhados e continuação dos diálogos;
- Breve avaliação coletiva do grupo-pesquisador.

DIA 3:

- Finalização da obra coletiva;
- Contra-análise do grupo-pesquisador.

PERGUNTAS-FAÍSCAS (para orientar o processo do debate e conhecimento das trajetórias dos artesãos-ãs)

- Como começou sua relação com artesanato?
- Qual o material que mais utiliza?
- De que maneira você aprendeu as técnicas que você trabalha?
- Como você acha que sua identidade e história influenciam na sua produção artesanal?
- Como suas obras interagem com o território que você faz parte?

- Como costuma comercializar seus produtos?
- O artesanato é sua principal fonte de renda?
- Quer comentar algum desafio que enfrenta enquanto artesão(ã)?

Logo, utilizando os métodos apresentados pela sociopoética, em alinhamento com a temática do artesanato, foi utilizado este roteiro e os dados foram produzidos em grupo e criado uma peça coletiva, apresentada mais à frente. Esta pesquisa, da maneira que se delimita a ser desenvolvida, com um contato direto com pessoas, exigiria que a pesquisa fosse submetida ao setor institucional da UEFS responsável pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), porém a mesma está vinculada no Projeto de Pesquisa “Cacimba de Histórias: encontros e intercâmbios com os saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia” (RESOLUÇÃO CONSEPE Nº 011/ 2020) não necessitando de submissão ao CEP da UEFS para realização dos diálogos com as artesãs. Foram evidenciados os nomes dos artesãos(ãs) selecionados(as), pois houve a permissão desses sujeitos de pesquisa, mediante assinatura de termo de consentimento de livre esclarecimento (TCLE), apresentado em anexo.



5. OFICINAS SOCIOPOÉTICAS: CONSTRUÇÕES E DIÁLOGOS COLETIVOS

Tomando como ponto de partida a questão de pesquisa e as orientações que a metodologia propõe, realizou-se as oficinas sociopoéticas propostas, com Dona Marta, Ruz e Jacson, e desta forma os chamarei daqui para frente, visto que é a forma que eles preferem ser referidos neste trabalho. Após encontrarmos datas que fossem confortáveis para todo o grupo pesquisador, conseguimos nos reunir, no ateliê ao qual realizo meus trabalhos autorais, que por escolha logística do grupo, esta decisão do espaço foi tomada.

Inicialmente, após agradecimentos pela presença e interação entre os artesãos, foi apresentada a pesquisa, a questão, as justificativas, objetivos, motivo de envolvimento pessoal e acadêmico com a temática investigada, buscando também compreender como eles se afetam pelo/com o tema, e a recepção foi bem positiva, o grupo-pesquisador aceitou estar neste lugar enunciativo, investigativo, e se entrelaçar neste percurso. Foram apresentados os valores civilizatórios afro-brasileiros, segundo Azoilda Trindade, e eles foram neste instante refletindo, cada um de maneira individual, como suas trajetórias estão imersas ou não nestes valores.

Se faz relevante ressaltar que os valores civilizatórios são diversos e por vezes se misturam na prática, e foi opção estrutural a nível de síntese de informações, anunciar quais valores cada artesão traz com mais força e potência, podendo em alguns momentos, um valor não ficar tão evidente no fazer artístico de cada artesão, não significando que tal valor não esteja presente no seu fazer e no seu dia a dia, só não foi, neste caso, identificado no discurso e nas conversas trazidas por eles. Logo, a pesquisa se fez aberta para que esta interpretação acontecesse de uma maneira fluida e não obrigatória, onde os encontros sociopoéticos serviram de espaço de interação, troca e construção coletiva para compreender de que forma esses corpos-territórios artesãos se envolvem (ou não) com os valores civilizatórios afro-brasileiros.

Acompanhados de uma xícara de café, dispostos confortavelmente no espaço, depois de compreenderem os rumos da pesquisa, demos início aos diálogos utilizando as perguntas-guia, a conversa logo foi se tornando cada vez mais profunda, íntima e densa, à medida que o tempo corria.

5.1. Confetos: conceitos, afetos, sonhos, sementes e trajetórias

As conversas se iniciam com uma pergunta aparentemente simples, mas profundamente atravessada por disputas históricas, epistemológicas e simbólicas: “o que é arte e o que é artesanato?”. Ao lançar essa questão, Ruz é o primeiro a tensionar o debate, trazendo à tona a lógica desigual do mercado cultural local, relatando a existência de lojas em Feira de Santana que comercializam artesanatos produzidos por terceiros, muitas vezes artesãos invisibilizados, comprando suas peças por valores irrisórios e revendendo-as por preços elevados, muitas vezes até sem identificar a identidade e história de quem produziu a peça. Sua fala evidencia um sistema que se apropria da força de trabalho manual e simbólica sem reconhecer o sujeito que cria, rompendo laços de pertencimento, afeto e reconhecimento. O artesanato, que nasce da relação direta entre mão, matéria e território, é deslocado para uma vitrine onde o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, ao valor simbólico e ao valor ancestral.

Jacson e Dona Marta aprofundam essa crítica ao relatarem experiências recorrentes de desvalorização, especialmente por meio da pechincha excessiva, da pressa imposta ao tempo do fazer e das dificuldades enfrentadas no recebimento justo pelo trabalho. Ambos apontam a fragilidade de redes de apoio entre artesãos, a ausência de políticas efetivas de incentivo e a necessidade de fortalecer circuitos comunitários de troca, indicação e suporte mútuo. Dona Marta enfatiza a importância de comprar de quem faz, especialmente na feira livre, onde o encontro é mediado pelo diálogo, pelo sorriso, pelo afeto e pela humanização da relação comercial. Para ela, o artesanato não se resume ao objeto final, mas ao vínculo que se estabelece no processo de troca.

Um trecho de *Pele Negras, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, reflete uma discussão que pode ser originada a partir do relato dos artesãos:

Eu vim ao mundo com a vontade de encontrar significado nas coisas, meu espírito ocupado pelo desejo de alcançar a fonte do mundo e, então, me dei conta de que eu era um objeto no meio de outros objetos (FANON, 2008, p. 103).

Pensando na complexidade de elaboração de um produto artesanal, processo esse que muitas vezes é longo, denso, de estudo, pesquisa, de um artesão em ateliê, colocando sua personalidade naquela obra, buscando representações do seu entorno, do território ao qual faz parte, nota-se que ao desvalorizar aquela obra, seu valor financeiro e simbólico, existe também uma desvalorização do corpo que o produziu. O trecho acima aponta para um sentimento de objetificação, sobretudo de corpos negros, e no caso específico desses corpos-territórios artesãos, alvos da pechincha, essa situação se agrava ainda mais, pois seu trabalho artesanal se torna mais um eixo de desumanização da sua força de trabalho, do seu valor e da sua profundidade.

Ao falar de seu processo criativo, Jacson desloca a discussão para o campo da espiritualidade. Ele descreve como acender uma vela se torna um gesto inaugural, a partir do qual a intuição se manifesta e conduz a criação das peças. Para ele, há uma troca energética constante entre corpo, matéria e espiritualidade. “Eu sou natureza, não só estou na natureza”, afirma, reforçando a ideia de que tudo é relação, tudo é circulação de energia. Ao mencionar Joana dos Santos (SANTOS, 2012), Jacson articula sua prática à compreensão de que, no candomblé, os símbolos são dinâmicos e carregam Axé (energia vital): o búzio pode ser oráculo, adorno ou elemento sagrado no igbá; a aroeira se desdobra em folha, madeira e semente, cada qual com uma função específica, no culto mas também no artesanato. Essa visão reforça a centralidade da oralidade e do compartilhamento de saberes, para que o conhecimento circule em um movimento contínuo de “começo, meio, começo”, como propõe Nego Bispo (SANTOS, 2023).

Dona Marta, por sua vez, fala da troca como fundamento de sua prática pedagógica, narrando como, em sala de aula, circulam saberes, objetos, presentes e afetos. Ao refletir sobre o encantamento que percebe em suas alunas, afirma com convicção que não se trata de um mérito individual, mas de uma força que a atravessa, em que ela observa transformações sutis e profundas, a exemplo de mulheres que chegam abatidas no início do semestre e, ao final, exibem batom vermelho, risadas soltas e uma presença renovada, atribuindo ao riso um valor energético e coletivo, capaz de reorganizar corpos e espaços.

“Um dia perguntaram para mim, o que eu faço para encantar tanto as alunas, e eu tenho certeza que não sou eu que faço, eu tenho plena consciência que meu trabalho é além, é uma coisa que não é minha, eu marta. Quantos movimentos energéticos eu vejo nessas mulheres? Vejo mulheres entrarem depressivas no início do semestre e de repente usando um batom vermelho no final do semestre, dando aquela risada, e eu digo, vamos sorrir, porque sorrir limpa o ambiente” Dona Marta, 2025.

Ruz retoma a conversa destacando seu aprendizado com pessoas e artistas próximos, reconhecendo-se como autodidata, mas atento também às influências da tecnologia digital em seu trabalho. Ele afirma que, embora o digital tenha seu lugar, é na manualidade e no convívio que reside seu aprendizado mais profundo. Critica a universidade por, muitas vezes, não ensinar a vender, a gerir o próprio trabalho e a lidar com o dinheiro, especialmente para quem sempre teve poucos recursos. Ao relacionar essa dificuldade à ancestralidade e ao candomblé, Ruz aponta que muitos dos que vieram antes não acumularam capital não por falta de mérito, mas por ausência de acesso à educação financeira e às estruturas de poder, ressaltando a vontade de possuir uma carreira mais segura, sem os altos e baixos de comércio ou encomendas, recusando discursos simplistas de meritocracia, pensando no artesanato também enquanto uma área que aliada a uma capacitação em gestão de negócios, educação financeira, geraria um impacto positivo nos artesãos, sobretudo negros, visto que historicamente experienciaram condições de subalternização social.

Este debate em torno da importância de repartir os saberes dentro da comunidade e também entendendo que existem impasses na estrutura social e política do território de Feira de Santana, que são de cunho racistas e segregacionistas, à medida que a Universidade é um espaço de disputa e os sujeitos racializados tem suas potências, opiniões e saberes, muitas vezes questionados por esses equipamentos, os discursos dos artesãos deixam estas opiniões bastante explícitas e dialogam com pesquisadores que refletido sobre essa questão.

Não há pedagogia sem corpo, [...] você voltar para vivenciar ali na sua comunidade, não se deixar apenas pela formação acadêmica, você precisa ter ali um momento com o seu povo, para compreender que não há conhecimento apenas na academia, é possível ter trocas e mais possível ainda é compreender isso (PEREIRA, apud SILVA, 2020, p. 47)

A violência de um sistema que nega a produção desses sujeitos não se manifesta apenas na ausência de reconhecimento institucional, mas na tentativa contínua de deslegitimar seus saberes, reduzir suas criações ao campo do “menor” e inviabilizar sua

autonomia econômica e simbólica. Trata-se de uma violência que opera pelo apagamento, pela precarização e pela exclusão dos circuitos de prestígio e poder, afetando sobretudo corpos negros e periféricos. Diante desse cenário, a comunidade emerge não apenas como espaço de acolhimento, mas como estratégia política de sobrevivência e fortalecimento coletivo. Repassar saberes, compartilhar técnicas, experiências e modos de gerir o próprio trabalho torna-se um gesto de resistência frente às tentativas de isolamento e fragmentação social. É na circulação horizontal do conhecimento que se constroem redes de apoio capazes de enfrentar as barreiras impostas historicamente, reafirmando que produzir arte e artesanato é também produzir continuidade, memória e possibilidade de futuro.

Jacson amplia essa crítica ao nomear a manutenção da branquitude como um sistema que se atualiza constantemente, impondo novos patamares, títulos e certificações para o acesso ao capital, questiona para quem, de fato, é a universidade.

“Antigamente pra acessar a escola a gente precisava do ensino médio, e aí viram que muita gente tava acessando, depois impôs a graduação, e agora graduação não é mais nada, aí hoje tem que ter mestrado e doutorado, e sempre vão criar uma nova necessidade pra manter eles mesmos no sistema” Jackson Oliveira, 2025.

Nesta fala Jackson denuncia as dificuldades de permanência estudantil enfrentadas por corpos negros e periféricos. Para ele, trata-se de uma lógica que exige sempre mais, mantendo privilégios históricos e reforçando desigualdades estruturais.

Todos os artesãos tem o artesanato como atividade de grande relevância no seu sustento, porém também realizam outras atividades remuneradas, Jacson, enquanto estudante de graduação de história, envolvido nas pesquisas acadêmicas, usufrui de bolsas estudantis, Dona Marta não somente produz artesanatos para encomenda como ela oferece aulas de artesanato em instituições de Feira de Santana, sendo talvez a que mais tem a profissão de artesã como primordial na geração de renda. Já Ruz, produz diversos tipos de arte, bem como designs gráficos e ilustrações digitais, além da produção artesanal com madeira.

Os três afirmaram a importância do território de Feira de Santana enquanto um lugar simbólico de enorme fornecimento de ideias, simbologias, cultura, matéria prima, fartura, criatividade, ressaltando a grande interação do território com seus processos criativos, misturando corpo-território-memória de um jeito muito umbilical.

Em um dos momentos mais densos da conversa, Dona Marta compartilha sua trajetória pessoal, onde ela afirma que a arte a escolheu, relata anos de trabalho no comércio, em condições que associa à lógica da exploração, até mergulhar em uma depressão profunda. Em oração, pede a “Deus e à espiritualidade” um caminho e, em sonho, vê tecidos caindo sobre seu corpo, sensação que persiste fisicamente até o amanhecer. Ao acordar, compra uma máquina de costura, mesmo sem experiência prévia, e começa a produzir. O trabalho flui, as vendas acontecem e, pouco a pouco, ela reconstrói sua vida, sendo o sonho um pontapé para revirar sua vida e aproximá-la da profissão de artesã. Mais tarde, ao investigar sua ancestralidade, descobre que a avó costurava, e passa a sentir presenças enquanto trabalha, descrevendo sua prática como mediúnica, para Dona Marta, o artesanato é vida, missão, promovendo caminhos de autonomia, e estabelecendo vínculos de compromisso com o fortalecimento de outras mulheres.

Jacson complementa ao falar de seus aprendizados no terreiro, com irmãos de santo e com a própria comunidade, que foi demandando aprimoramentos e abrindo caminhos para que seu trabalho circulasse por outros estados. Ele rememora a mãe biológica fazendo fuxico e bonecas de papel, e a avó de santo ensinando a fiar contas e brincar com miçangas, destaca a importância de quem oferece o “empurrãozinho” inicial e afirma que a intuição é um oráculo poderoso, pois Orí habita cada pessoa, descrevendo minuciosamente seu processo de confecção das paramentas, ressaltando o tempo, o cuidado e a singularidade de cada caminho, reconhecendo que cada Odú rege uma vida distinta.

Ruz aborda a figura de Exu, entendendo como aquele que encurta distâncias por meio da comunicação, para ele, quando uma peça atravessa fronteiras, caminha por encruzilhadas, por exemplo, uma venda para outro estado ou país, o artesão também atravessa, pois ali estão sua mão, seu corpo e sua cabeça, o artesão acompanha a peça pois a técnica foi produzida com seu corpo. Ao refletir novamente sobre a pergunta inicial, afirma que a arte separa e o artesanato conecta, para ele a arte, historicamente está associada a museus e galerias, e sempre foi um espaço de difícil acesso, marcado pela exclusão, já o artesanato, ao contrário, promove o aquilombamento das ideias, configurando-se como prática coletiva, ancestral e de sobrevivência, ainda que tensionada pelas estruturas do capitalismo e pela manutenção de privilégios.

Jacson e Ruz, por produzirem peças para participação de rituais religiosos, tem forte ligação com a musicalidade, pois quando uma paramenta é produzida, aquela peça vai ser utilizada em um ritual de Xirê, onde se entoam cantigas para que os Orixás, presentes nos corpos dos médiuns, possam dançar ao ritmo dos atabaques, segurando esses artesanatos, logo é um valor bastante influenciador e orientador de alguns de seus trabalhos.

A conversa se expande para temas como maternidade, paternidade, traumas familiares, violências, desejos e imprevisibilidades dos caminhos da vida. Jacson pede espaço para leitura de um poema autoral chamado “Caminhos do destino”, evocando os caminhos do destino. Ruz afirma acreditar que o Odú de cada pessoa é prosperar, assim como o destino de uma árvore é crescer e dar frutos. Dona Marta afirma que a arte a reconectou consigo mesma, permitindo-lhe reconhecer limites, afetos e escolhas, fortalecendo inclusive a relação com o filho e a fidelidade a si própria.

Caminhos do destino

Nos emaranhados da vida, fios se cruzam,
alguns traçados por nossas mãos, outros tecidos pelo vento.
Nem sempre entendemos o desenho que se forma,
nem sempre escolhemos cada curva do caminho.

Há trilhas que nascem de nossos passos,
e outras que nos encontram sem aviso.
O destino sussurra entre as folhas caídas,
desenha rumos que só o tempo revelará.

Não te aflijas com o que não compreendes,
pois cada escolha molda um pedaço da estrada,
e mesmo os ventos inesperados te levam
para onde, de alguma forma, já eras chamado.

Quando a noite pesar sobre teus ombros,
e a esperança parecer frágil como brisa,
lembra-te de que as estrelas guiam mesmo invisíveis,

e que até a escuridão nutre o amanhecer.

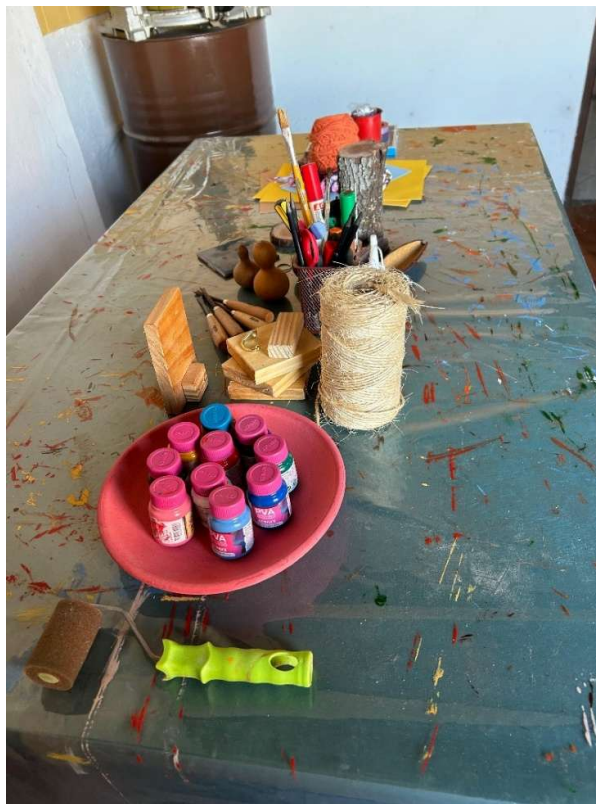
Os tropeços não são derrotas, mas lições,
sementes que germinam no solo das dores.
Cada cicatriz é um mapa de força,
cada lágrima, um rio que te purifica.

Segue com fé, mesmo quando os pés sangrarem,
pois há flores que só desabrocham no fim da jornada.
E ao olhar para trás, verás que cada desvio
era, na verdade, o caminho certo para ti.
Jacson Oliveira, 2025

A leitura desse poema encaixou de uma forma bonita com o que estava sendo conversado, trazendo a fé como suporte para lidar com as adversidades que surgem nos caminhos, e o inesperado como combustível para a construção de futuro, e no caminho artístico esta percepção se faz presente de uma forma muito potente, principalmente para artistas negros, indígenas, LGBTQIAPN+, que precisam lidar com invalidações diversas em seus fazeres artísticos.

Depois de 1 hora de conversa, propus a confecção dos “confetos”, onde eles foram convidados a construção de uma pequena peça, usando a técnica que preferir, e para isto foram colocados materiais diversos sobre a mesa, e enquanto conversávamos, estávamos diante de tantos materiais, e somente a observação já antecipava o convite que vinha mais a frente, deles se expressarem livremente por meio dos confetos, tanto que Jacson começou a produzir a peça antes mesmo do pedido, este momento se chama “momento de relaxamento” segundo a sociopoética.

Figura 14: Materiais para produção dos "confetos"



Fonte: Autoral

Dona Marta cria uma escultura de meditação, produzida com tecido, miçangas, uma casca chamada canoinha, sisal, pensando na relação entre artesanato e autoconhecimento; Jacson constrói uma escultura com cabaça, miçangas e madeira, fazendo referência a figura de Exu, pensando o artesanato em relação direta com a espiritualidade mas também pensando Exu enquanto uma personificação das possibilidades e movimento; já Ruz produz um passarinho em madeira, pensando na relação entre artesanato e autonomia. Entre pudim e risadas, trocamos ideias sobre materiais, modos de fazer e processos criativos. Ruz compartilha que sua primeira escultura foi um ogó de Exu, entalhado a pedido da própria entidade, aprendendo os macetes na prática. Assim, entre fala, riso, silêncio e criação, os diálogos se consolidam como territórios vivos de produção de conhecimento, onde os valores civilizatórios afro-brasileiros se manifestam não como teoria, mas como experiência encarnada.

Figura 15: Peça de Dona Marta



Fonte: Autoral

Figura 16: Peça de Jacson



Fonte: Autoral

Figura 17: Peça de Ruz



Fonte: Autoral

A produção dos confetos evidenciou um pouco da trajetória de cada artesão, foi a maneira que cada um encontrou de se expressar por meio de uma outra linguagem que não a fala, foi uma forma de materializar o que estava sendo discutido. Enquanto produziam as peças, foram compartilhadas as técnicas, houve uma troca de ideias muito proveitosa e interessante entre os artesãos, onde cada um contou do seu processo de produção em si, permitindo que esses modos de fazer fossem repartidos e ensinados uns aos outros.

A confecção das peças revela-se como um campo privilegiado de produção de conhecimento situado, no qual o sujeito não apenas fala sobre si, mas se constrói enquanto pensa com as mãos. O ato de criar instaura um regime de saber que emerge da experiência direta com a matéria, fazendo do corpo um mediador entre memória, espiritualidade e trajetória de vida. Nesse sentido, o conhecimento não antecede o fazer, mas se constitui nele, afirmando o artesanato como uma prática reflexiva e não subordinada à linguagem discursiva.

Cada decisão tomada no processo, a escolha dos materiais, os gestos técnicos, os símbolos mobilizados, inscreve no objeto uma posição ética e existencial. As peças produzidas não ilustram ideias previamente organizadas; elas são, em si, formas de pensamento em curso, que se elaboram no tempo lento da feitura. O que se produz é um saber encarnado, que se reconhece no contato com a matéria e se legitima na experiência vivida.

Nessa perspectiva, o artesanato opera como um exercício de autoinscrição, no qual histórias pessoais, vínculos com o sagrado e modos de pertencimento tornam-se visíveis sem a necessidade de serem plenamente verbalizados. A aprendizagem que se dá “na prática” e também pela oralidade, aprendendo com pessoas que já fazem, evocada por Ruz, explicita uma epistemologia que se constrói fora dos modelos lineares de transmissão do conhecimento, valorizando o encontro entre fazer, escuta e experiência.

Assim, a produção das peças afirma-se como um gesto de conhecimento de si e, simultaneamente, como a emergência de outras epistemologias. O espaço compartilhado da criação transforma-se em território coletivo de saber, onde troca, convivência e sensibilidade são centrais. Os valores civilizatórios afro-brasileiros manifestam-se, portanto, como práticas vivas, corporificadas no ato de criar, deslocando o artesanato de um lugar meramente expressivo para afirmá-lo como tecnologia de produção de pensamento e existência, e neste momento a espiritualidade, a corporeidade, circularidade, ludicidade, surgem com uma grande força.

Figura 18: Esboço da obra



Fonte: Autoral (2025)

Ao fim do primeiro encontro tecemos algumas ideias, e esboçamos um desenho para a obra coletiva como mostra na *Figura 18*, partindo do interesse em representar uma árvore, tendo em vista toda a conversa sobre a importância da comunidade, não só na produção e manutenção do saber do artesão, mas também na aquisição de material, na venda, na compra, no fluxo de produção, na circularidade de todo processo, em resumo. A árvore, enquanto imagem-síntese, passa a anunciar a obra coletiva como um espaço de encontro entre saberes, tempos e histórias, apontando para a continuidade do processo, para aquilo que ainda irá crescer, ramificar-se e se transformar, sem perder o vínculo com as raízes que a sustentam. Nesse sentido, o esboço não encerra o primeiro encontro, mas o prolonga, funcionando como um pacto simbólico de continuidade, cuidado e responsabilidade coletiva com o que será construído nos encontros seguintes.

5.2. Sintetizando as relações dos corpos-territórios com os valores civilizatórios afro-brasileiros na construção da obra coletiva

No início do segundo encontro foi trazido por Dona Marta um sonho, que ela acredita ter sido desdobramento das trocas energéticas, simbólicas e afetivas que tivemos no encontro anterior, e no sonho surgiam oferendas prósperas, e seu corpo adentrando em uma árvore. O grupo pesquisador compreende que este sonho aponta para a confirmação por parte da espiritualidade para continuarmos representando esta árvore na obra coletiva, e ainda apontando para um pedido de reconexão da ancestralidade de Dona Marta com seus antepassados e vontade de quem veio antes, gerando reflexões coletivas densas sobre autocuidado e tempo.

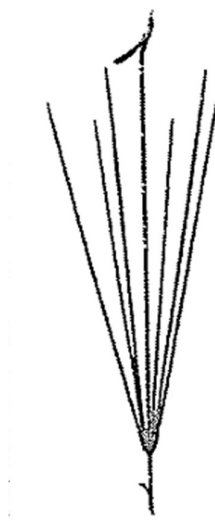
No segundo encontro, o grupo-pesquisador se pôs com mais força e empenho na construção da obra, pensando nos detalhes e de que maneira esses materiais iam interagir entre si se tornando uma peça significativa, interessante e interativa. Foi decidido que iríamos colocar uma cabaça no local do ventre da árvore, aberta, e pedir que quem interagisse com a obra escrevesse no papel um sonho, tal escolha se orienta na medida que o grupo pesquisador compreende o sonho como um guia na produção artesanal, sendo este também um espaço de diálogo com a espiritualidade e com o íntimo dos seus corpo-territórios artesãos, e esta escolha de produzir uma obra interativa aponta para a coletividade como valor importante para eles, para que a obra não seja apenas para observar mas para participar, onde o público influencia e participa da obra.

Cada artesão, neste momento foi se aproximando dos materiais que já tem mais hábito de trabalhar, logo, Jacson idealizou a produção de um saiote de palha da costa e búzios para adornar a árvore, que neste momento já ia deixando de ser somente a ideia de uma árvore qualquer para fazer referência à Iroko, árvore, orixá e princípio cosmológico nas tradições iorubás e nas religiões afro-brasileiras, especialmente no Candomblé. De forma sintética, Iroko é o orixá do tempo e da ancestralidade, associado à grande árvore sagrada que liga céu e terra, não se tratando de um tempo cronológico, medido por relógios, mas de um tempo vivido, profundo, circular, onde passado, presente e futuro coexistem. Dona Marta pensou em uma amarração de tecido na parte do peito da árvore, afim de remeter à amarração

feita no Orixá Iroko nos rituais de candomblé e ainda costurou as folhas para compõe a copa, e Ruz, por meio da madeira pinus, deu forma a estas ideias que estávamos produzindo.

Posteriormente foi decidido que faríamos a copa da árvore no formato da ferramenta de Ossain, visto que tem grande ligação com Iroko no culto do candomblé, sendo este, o senhor das folhas, que guarda segredos da cura e os mistérios das plantas.

Figura 19: Ferramenta de Ossain



Fonte: (BARROS, 2011)

Cumprindo os requisitos da metodologia, realizei uma análise transversal e percebi que o grupo-pesquisador convergiu em pensamento e prática quando envolve a corporeidade e religiosidade, este foi um valor central para os três artesãos, recorrendo sempre a suas crenças, a interação com o invisível, com o sonho, com a intuição. Na análise classificatória percebi dicotomias no tempo do processo deles, o processo de Jacson é mais rápido, o tempo de execução mais curto, já Dona Marta falou sobre a vontade de produzir a noite, em um tempo mais quieto, onde afirma gostar de estar sozinha no ateliê, logo, ela decidiu produzir em casa as folhas e trazer no terceiro encontro, para colarmos na madeira, já Ruz tem um tempo mais demorado, também pois o trabalho com marcenaria gera um cansaço corporal grande, já que envolve uma força para lidar com as máquinas, formões, canivetes. Porém diante dessa divergência, fomos nos organizando, colaborando uns com os outros e construindo cada um no seu tempo, porém alinhando ao tempo coletivo.

E na análise filosófica, noto que eles se percebem nas referências teóricas propostas pela pesquisa até então, trago nas conversas ideias de Nêgo Bispo e Leda Maria Martins, com os conceitos de envolvimento, cosmofofia e tempo espiralar. Referências do cotidiano dos artesãos também surgem na conversa, como seus mais velhos, pais e irmãos de santo nos terreiros, alunos e alunas, pessoas no caminho que nos ensinam mas que não estão referenciados nos livros e artigos acadêmicos.

Figura 20: Dona Marta e Jacson trançando o saiote de palha da costa



Fonte: Autoral

Figura 21: Ruz e Matheus cortando as madeiras para a obra



Fonte: Autoral

Figura 22: Ruz e Jacson parafusando a copa da árvore



Fonte: Autoral

Figura 23: Dona Marta e Ruz ajustando a amarração na obra



Fonte: Autoral

Decidimos produzir um rosto na árvore, em um pedaço de madeira diferente, e Ruz com sua identidade visual, com as cores e formas que costuma trabalhar, fez a construção do rosto-máscara em tons de verde, terracota e marfim, com vários olhos e uma montagem lúdica, cujos elementos do rosto se sobrepõem e dão expressão a esse personagem.

A base da obra decidimos que fosse circular afim de remeter a ideia de circularidade discutida em todos encontros, pensando na importância de circular os saberes acumulados pelos corpos dos antepassados, e que chegaram até nós e que intenciona-se chegar ao futuro. Também em referência à circularidade do próprio trabalho, no sentido de matéria prima,

natureza, apoio comunitário, importância de comprar de quem faz, e circular na própria comunidade, no terreiro, na cidade, nossas próprias produções.

A maioria dos materiais que utilizamos na produção da obra foram encontrados na cidade de Feira de Santana, e esta é uma prática comum dos artesãos em suas produções autorais, reafirmando o compromisso e envolvimento com o território em questão, não só nas simbologias e referências do território mas a materialidade que brota desse chão, como a cabaça utilizada. Porém também tem influência da cultura africana nesta territorialidade, pois o uso da palha da costa e dos búzios são saberes que o candomblé foi fio condutor para que chegasse até nós. Assim como apresenta Rodrigo Pereira, em 2015, trazendo algumas pesquisas que mostram o fluxo comercial entre a Costa da África no século XIX, e palha da costa, cabaças e panos da costa são produtos muito presentes nessas trocas.

Tabela 1: Exportações de Lagos para o Brasil em 1889

PRODUTOS	VALOR (₧)
Contas de colar	1
Cabaças	86
Tecidos de algodão	10
Pano da costa	2.306
Armarinhos	4
Nozes de cola	1.107
Azeite de dendê	2.842
Mantimentos	42
Manteiga de carité	283
Sabão	318
Palha ou fibra	97

Fonte: (CUNHA apud PERREIA, 2015, p. 336)

A *Tabela 1* evidencia a intimidade cultural que alguns territórios do continente africano possuem com o Brasil, o deslocamento populacional que aconteceu no período da colonização estabeleceu um vínculo que o tempo e a violência colonial não deram conta de apagar, e esta relação se reverbera no artesanato que vive nos terreiros, nas famílias negras, nas feiras livres, na cultura brasileira, baiana e em Feira de Santana. Logo, esses materiais continuam sendo usados, e própria cultura, a tradição e o fazer do artesão incitam a continuidade desse uso, e portanto deste vínculo com o território africano.

A memória foi combustível desta criação, e os artesãos afirmam produzir a partir dela, tal qual Dona Marta que afirma produzir muitos itens utensílios domésticos, e produz grande quantidade deles com suas alunas nos locais que ensina, e esses utensílios marcam um estilo de vida, como a decoração de cestos de palha, decoração de panos de prato, produção de bonecas, remetendo também à infância, à brincadeira e oferecendo um tom lúdico ao seu trabalho artesanal.

A própria escolha em reproduzir a figura de Iroko e Ossain evidencia o envolvimento com a memória, visto que esses saberes religiosos e culturais que essas divindades mobilizam foram perdurados no tempo por meio da oralidade, sendo a memória a via condutora desse deslocamento do saber, o corpo que guarda e atualiza aquilo que foi transmitido. Nesse sentido, o processo de criação coletiva aproxima-se diretamente do valor civilizatório afro-brasileiro da ancestralidade, conforme sistematizado por Azoilda Trindade, ao reconhecer que o conhecimento não se separa da experiência vivida, nem se fixa em registros escritos, mas se reinscreve continuamente nos gestos, nas práticas e nas relações entre pessoas, território, espiritualidade e oralidade.

Marise de Santana ressalta a importância da oralidade, a medida que nesta produção, foi por meio das vivências e saberes acumulados do grupo-pesquisador que foi possível construir esta obra.

Quando se trata das temáticas voltadas para o estudo da presença africana no Brasil, a oralidade é o caminho para entender uma série de dados antropológicos que estão na base dos processos de significação e ressignificação que ocorreram no contexto de nossa sociedade, portanto, pensar em conhecimentos afro-brasileiros implica em aplicar uma metodologia de trabalho que articule boca e ouvido (SANTANA, 2017, p. 17).

Desta forma, utilizando a sociopoética, metodologia que oferece abertura para uma análise múltipla e interdisciplinar dos encontros, a construção conjunta da obra se faz alinhada aos estudos étnicos e no que tange a busca de investigar os legados africanos (SANTANA, 2017) no território de Feira de Santana, a mesma aciona também o valor da comunidade, compreendida não apenas como agrupamento social, mas como princípio organizador do saber e da existência. O fazer coletivo convoca a escuta, a partilha e a corresponsabilidade, produzindo um espaço em que os sentidos são negociados e tecidos em comum, tal como ocorre nos processos tradicionais de transmissão de conhecimentos afro-

brasileiros. Assim, a criação não se orienta por uma lógica individualizante ou autoral, mas por uma ética relacional, na qual o saber circula, se transforma e se fortalece no encontro, reafirmando a memória como prática viva e o corpo como território de continuidade e criação.

Figura 24: Obra "Entrelaço"



Fonte: Autoral

Figura 25: Obra "Entrelaço" vista de baixo



Fonte: Autoral

Esta obra, cujo resultado parte de um percurso afetivo e de tanta intimidade, recebeu o nome de “Entrelaço”, cujo grupo pesquisador compreendeu que este nome daria conta de representar o envolvimento que tivemos na sua construção. Jacson então construiu

espontaneamente um poema que relata um pouco deste processo que experienciamos durante os encontros.

Entrelaço

Quatro mãos de mundos distintos, tocaram o mesmo tronco de pino, e dele nasceu uma árvore, com raízes que falam, com folhas de tecido que dançam no vento, como histórias bordadas no tempo.

Dona Marta, senhora do sorriso largo, fez brotar ternura entre os galhos, regou com afeto cada dobra da madeira, como quem conhece o segredo da terra.

Matheus, o homão de coração de menino, deu forma à leveza, ensinou que a força também chora, e que há ternura até nos gestos mais rudes.

Ruz, o homem de poucas palavras, trouxe no silêncio o peso do axé, e no abraço esse templo breve, cabia o mundo inteiro em descanso.

E o meninão de riso frouxo e fala farta, teceu com palavras o vento, fez das reflexões o tecido das folhas, e do riso, o som que ecoa entre as raízes.

Quatro corpos, quatro caminhos, entrelaçados como palha e búzio, como nó e laço, como cabaça e ventre.

Da diferença nasceu unidade, da madeira, brotou o afeto, e dessa arte feita de gente, ergueu-se uma árvore viva, chamada Entrelaço.

Jacson Oliveira (2025).

O poema *Entrelaço* pode ser compreendido como um registro sensível de um processo de pesquisa que se alinha diretamente aos pressupostos da sociopoética, ao deslocar a centralidade do discurso analítico tradicional e afirmar a criação coletiva como forma de produção de conhecimento. Ao narrar o encontro de “quatro mãos de mundos distintos” em torno de um mesmo tronco, o texto evidencia o artesanato não apenas como objeto de estudo, mas como prática relacional, na qual corpo, afeto, memória e matéria se entrelaçam na construção do saber.

Ao trazer os nomes dos artesãos e a atribuição de qualidades afetivas e simbólicas a cada um, revela-se um dos princípios centrais da sociopoética: o reconhecimento dos participantes como coautores da pesquisa, portadores de saberes singulares e legítimos. O poema não descreve técnicas de maneira objetiva, mas traduz os processos criativos por meio de imagens, metáforas e afetos, permitindo que dimensões subjetivas, espirituais e coletivas,

frequentemente marginalizadas na pesquisa acadêmica, se tornem visíveis e produtivas de sentido.

Além disso, a imagem da árvore viva, que nasce do fazer compartilhado, sintetiza a ideia de conhecimento como algo que cresce na relação e no tempo, em consonância com pesquisas sobre artesanato que valorizam a transmissão oral, o aprender-fazendo e a convivência. O poema funciona, assim, como um dispositivo metodológico: não apenas representa o processo investigativo, mas o prolonga, afirmando a escrita poética como linguagem legítima de pesquisa e como gesto político de valorização de epistemologias sensíveis, corporais e coletivas.

A contra análise portanto já começa com o poema de Jacson e se prolonga por conversas no terceiro encontro, onde as análises se tornam mais precisas, e conseguimos em coletivo pensar no impacto do encontro nos nossos cotidianos. O resultado final da obra foi satisfatório para todo o grupo-pesquisador, e o envolvimento com os valores civilizatórios ficaram explícitos conforme as conversas foram desenrolando, o axé presente nos materiais escolhidos, e nas representações dos Orixás para a obra, a memória, a religiosidade e a ancestralidade enquanto guias no nosso processo de criação pessoal, a musicalidade surgindo na funcionalidade das peças produzidas, a circularidade na interação e na prática profissional, no fluxo de materiais e saberes.

Os artesãos relatam que os encontros mobilizaram seus fazeres autorais, e repercutiram em suas práticas, sendo um combustível para pensar futuro, repensar também as práticas comerciais, de trocas simbólicas e financeiras, de repensar e relembrar a importância do trabalho do artesão, seja ele durante a produção de uma peça ou ministrando uma aula, importante não somente para si próprio mas para a comunidade, garantindo a continuidade de saberes que vieram antes e traçam um percurso extenso.

Decidimos realizar sua socialização de divulgação dos resultados para um público ampliado no formato de exposição, a ser realizada no Museu Casa do Sertão, na Universidade Estadual de Feira de Santana, onde o público feirense poderá acessar a obra e interagir com ela contando um sonho e se integrando também ao processo que construímos em ateliê. Esta socialização acontecerá posteriormente à defesa desta dissertação em um momento oportuno, no ano de 2026.



6. FINCADOS NO CHÃO: CONSIDERAÇÕES DIANTE DO QUE FOI MOBILIZADO

Esta pesquisa que teve como questão central compreender **de que forma corpos-territórios artesãos, em Feira de Santana, se envolvem com os valores civilizatórios afro-brasileiros**, se embrenhou em um percurso metodológico ancorado na sociopoética de Gauthier, entendida não apenas como método, mas como postura ética, política e epistemológica. A aproximação com três artesãos negros do território feirense permitiu acessar saberes produzidos no fazer, na convivência e na criação coletiva, deslocando a centralidade do discurso verbal e reconhecendo o artesanato como campo legítimo de produção de conhecimento.

Ao longo das oficinas sociopoéticas foi possível perceber que os artesãos participantes não apenas detêm técnicas e habilidades manuais, mas carregam em seus corpos trajetórias, memórias, espiritualidades e modos de existir profundamente atravessados por valores civilizatórios afro-brasileiros. Esses valores não se apresentam como conceitos abstratos ou como categorias previamente organizadas, mas se manifestam de forma encarnada, cotidiana e relacional, no modo como os sujeitos se vinculam ao território, à comunidade, à ancestralidade e à matéria com a qual trabalham.

A ancestralidade e a memória emergem como eixos estruturantes desse envolvimento, onde os saberes artesanais compartilhados durante as oficinas revelam-se sustentados pela oralidade, pela observação atenta e pela aprendizagem na prática, reafirmando o corpo como principal depositário da memória. Ao mobilizar referências simbólicas como Iroko, Ossain e Exu, os artesãos acionam uma temporalidade que rompe com a lógica linear do tempo moderno, reafirmando um tempo espiralar (MARTINS, 2021), no qual passado, presente e futuro se entrelaçam. Tal perspectiva dialoga diretamente com o valor civilizatório da ancestralidade, conforme sistematizado por Azoilda Trindade, ao

reconhecer que o conhecimento se atualiza na experiência vivida e se transmite no convívio entre gerações.

Outro aspecto central evidenciado pela pesquisa diz respeito à comunidade enquanto princípio organizador do saber. Os encontros revelaram que o fazer artesanal não se constrói de maneira isolada ou individualizante, mas se sustenta na troca, na partilha e na escuta. As oficinas sociopoéticas constituíram-se como territórios de convivência, nos quais técnicas foram compartilhadas, histórias foram narradas e silêncios foram respeitados. Nesse contexto, o conhecimento circula e se transforma no encontro, reafirmando o valor civilizatório da comunidade como fundamento da vida e da produção de sentido. O artesanato aparece, assim, como prática relacional, na qual o saber se fortalece à medida que é dividido.

Os seus corpos-territórios (SODRÉ, 1988) ocupam lugar central nesse processo, e por meio do corpo que o artesão se relaciona com a matéria, com o sagrado e com o espaço que habita. O gesto de entalhar, costurar, amarrar ou trançar não é apenas técnico, mas também espiritual e afetivo, onde os materiais mobilizados, madeira, tecido, palha da costa, búzios e cabaça, carregam histórias, simbologias e vínculos com a natureza, evidenciando uma relação ética com o território e com os elementos naturais. Dessa forma, o artesanato se afirma como uma prática que articula corpo, espiritualidade e materialidade, produzindo um conhecimento sensível, situado e profundamente conectado aos valores afro-brasileiros.

Por meio dos diálogos e os encontros realizados fica explícito o envolvimento dos artesãos com os valores afro-brasileiros, e este envolvimento acontece por meio de algumas vias, sendo elas, o sonho, a intuição, o conhecimento dos mais velhos, na fé, na busca por autonomia e abundância, na não aceitação de um caminho de escassez, e naturalmente os faz se aproximarem da religiosidade, das possibilidades do que o corpo e as mãos oferecem, a memória, a ancestralidade.

A escolha da sociopoética como metodologia mostrou-se coerente com esse campo investigativo, ao romper com a hierarquia tradicional entre pesquisador e pesquisados, a sociopoética possibilitou que os artesãos fossem reconhecidos como coautores do processo de pesquisa. A utilização do afeto, do riso, do silêncio, da criação, de momentos de relaxamento, de uma escuta sem imposição, foi possível acessar dimensões do conhecimento

que dificilmente emergiriam em métodos baseados exclusivamente na entrevista ou na observação distanciada. Nesse sentido, a sociopoética operou como um dispositivo de escuta ampliada, alinhado a epistemologias afro-diaspóricas e decoloniais, que reconhecem múltiplas formas de produzir e legitimar saberes.

A elaboração coletiva da obra ao final dos encontros constitui-se como uma síntese epistemológica da pesquisa. Longe de ser um simples produto final, a obra materializa o processo vivido, condensando em sua forma, em seus materiais e em seus símbolos os diálogos, as trocas e os afetos construídos ao longo das oficinas. A presença da árvore, associada a Iroko, reafirma a centralidade da ancestralidade, da memória e da continuidade, enquanto a combinação de diferentes materiais expressa a diversidade de trajetórias que se entrelaçam na coletividade do grupo e dos repertórios que cada artesão trouxe para as oficinas. A obra, nesse sentido, pode ser compreendida como uma escrita outra, uma forma de registro sensível do conhecimento produzido, que desafia a primazia da palavra escrita no contexto acadêmico.

As contribuições desta pesquisa se estendem aos estudos sobre artesanato, arte e educação, ao evidenciar o fazer artesanal como prática epistemológica e como tecnologia de produção de si e do coletivo. Ao reconhecer os corpos-territórios artesãos como produtores de conhecimento, quando o grupo pesquisador traz crítica às lógicas de mercado, à desvalorização do trabalho manual e à invisibilização das autorias negras, a pesquisa tensiona modelos hegemônicos de saber e reafirma a importância de metodologias que dialoguem com saberes tradicionais, populares e afro-brasileiros. Entre seus limites, destacam-se a temporalidade restrita dos encontros e o número reduzido de participantes, aspectos que, longe de invalidar os resultados, apontam para a necessidade de aprofundamentos futuros, visto que se houvessem mais encontros essa compreensão das vivências dos artesãos e a interação entre o grupo pesquisador seria mais ampliada.

Como desdobramentos, vislumbra-se a ampliação da pesquisa para outros artesãos e territórios, bem como a utilização da sociopoética em contextos educativos e culturais. A obra coletiva produzida também se apresenta como um potente dispositivo pedagógico, capaz de provocar reflexões e diálogos para além do espaço acadêmico. Por fim, esta pesquisa reafirma que o artesanato, quando compreendido a partir de epistemologias afro-brasileiras, não é apenas produção de objetos, mas produção de vida, de memória e de

conhecimento. Os corpos-territórios artesãos de Feira de Santana revelam, em seus gestos e criações, que os valores civilizatórios afro-brasileiros permanecem vivos, reinventando-se no fazer cotidiano e na potência do encontro. À Dona Marta, Ruz e Jacson, vida longa, sonhos poderosos, encruzilhadas prosperas, coragem e força nas mãos para continuarmos produzindo e criando novos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AJULIA COSTA. Acorde. 2025. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=rpDp5rPABXE>. Acesso em 02 de janeiro de 2026.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza** San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; ÁLVES, Renan José de Brito. **O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial**. Rio de Janeiro, 2020. VOL 27, PPGCOM, UERJ, DOSSIÊ DECOLONIALIDADE E POLÍTICA DAS IMAGENS. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/54458/36789>. Acesso em: 19 out. 2024.

ASSOCIAÇÃO DOA ARTESÃOS DE FEIRA DE SANTANA. **A história de nossas mãos**. Youtube, 2021. Duração de 33 minutos. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4o9c9yudv08&t=1093s>. Acesso em 02 de dezembro de 2024.

ASSUNÇÃO, Isaac de Souza; SOUZA, Ana Paula Abrahamian de. **Por uma arte/educação decolonial**. 2020. Disponível em:
file:///C:/Users/User/Downloads/A_FORMACAO_E_A_CONSTITUICAO_DA_IDENTIDADAD.pdf. Acesso em: 13 jun. 2024.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **A floresta sagrada de Ossaim: O segredo das folhas**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em < <https://share.google/KNNIBtMZi8uf8zxX7>>. Acesso em 23 de janeiro de 2026.

BRANTES, Hélio Renato Silva. **Busca por uma metodologia de pesquisa em poéticas visuais**. Goiânia, 2013. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2013-077-eixo2_H%C3%A9lio_Renato_Silva_Brantes.pdf. Acesso em: 14 nov. 2024.

BRASIL. **LEI Nº 13.180, DE 22 DE OUTUBRO DE 2015**.
 DISPÕE SOBRE A PROFISSÃO DE ARTESÃO E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.
 Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113180.htm. Acesso em 28 de fevereiro de 2025.

BRASIL. **Relatório situacional do artesanato baiano**. 2020. Disponível em: <https://artesanatodabahia.com.br/wp-content/uploads/2022/12/RELATORIO-SITUACIONAL-NOVEMBRO-2021-2.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2024.

BRASIL ESCOLA. Questão 35 prova amarela ENEM 2025. 2025. Disponível em <<https://vestibular.brasilescuela.uol.com.br/enem/questao-35-prova-amarela-enem-2025.htm>>. Acesso em 28 de maio de 2026.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, 268 p.

CARLINI, Lara Carpanedo. A produção resistência das práticas conceitualistas: uma perspectiva decolonial sobre o estudo da arte. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 20, n. 35, p. 262–273, 2019. DOI: 10.12957/concinnitas.2019.44883. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/44883>. Acesso em: 7 dez. 2024.

CARLOS, Ana Fani A. Da organização à produção do espaço no movimento do pensamento geográfico. **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. Tradução. São Paulo: Contexto, 2011. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002347820>. Acesso em: 26 nov. 2024.

CASTILHO, Maria Augusta; DORSA, Arlinda Cantero; SANTOS, Maria Christina Lima Félix; OLIVEIRA, Monizzi Mábile Garcia. Artesanato e saberes locais no contexto do desenvolvimento local. **Interações**, Campo Grande, v. 18, n. 3, p. 191–202, 2017. Disponível em: <https://interacoesucdb.emnuvens.com.br/interacoes/article/view/1518>. Acesso em: 18 nov. 2025.

COSTA, Mônica Ferreira. Resenha da obra: Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade, de Bell Hooks. **Revista eletrônica pesquiseduca**, [S. l.], v. 13, n. 31, p. 949–957, 2021. DOI: 10.58422/repesq.2021.e1182. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/pesquiseduca/article/view/1182>. Acesso em: 13 nov. 2024.

DAIARA TUKANO. Artérias. SESC – 2022. Disponível em: [youtube.com/watch?embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3Ddaiara%2Btukano%2Barte%26rlz%3D1C1GCEA_pt-BRBR1179BR1179%26oq%3Ddaiara%2Btukano%2Barte%26gs_lcrp%3DEgZjaHJvbWUyBggAE&source_ve_path=Mjg2NjQsMTY0NTAz&v=HMbe4AoLIJc&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3Ddaiara%2Btukano%2Barte%26rlz%3D1C1GCEA_pt-BRBR1179BR1179%26oq%3Ddaiara%2Btukano%2Barte%26gs_lcrp%3DEgZjaHJvbWUyBggAE&source_ve_path=Mjg2NjQsMTY0NTAz&v=HMbe4AoLIJc&feature=youtu.be). Acesso em 6 de janeiro de 2026.

DOS SANTOS, Rodrigo. Filosofia africana e etnofilosofia: Uma abordagem da concepção de Paulin Hountondji a partir do baraperspectivismo. **Das Questões**, [S. l.], v. 4, n. 1, 2016. DOI: 10.26512/dasquestoes.v4i1.16211. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16211>. Acesso em: 18 nov. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: **EDUFBA**, 2008.

FEIRA DE SANTANA, Prefeitura Municipal de. **Lei Nº 518 de 6 de janeiro de 1967**. Arquivo Público Municipal.

FEIRA DE SANTANA, Prefeitura Municipal de. **Memorial da Feira - A Feira da feira**. Disponível em:
<https://www.feiradesantana.ba.gov.br/memorialdafeira/conteudo.asp?catimg=8>. Acesso em: 5 dez 2024.

FERREIRA, Edson Dias. Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral. In: GRAPHICA: International Conference on Graphics Engineering of Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2005, Recife, PE. **Anais...** Recife, 2007, p. 10.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GAUTHIER, Jaques. et.al. Dimensão da Espiritualidade na Pesquisa em Ciências Sociais. In: SANTOS, Iraci. et al. *Prática da Pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais: Abordagem Sociopoética*. São Paulo: Editora Atheneu, 2005. p. 115-136.

GAUTHIER, Jacques. *Sociopoética: encontro entre arte, ciência e democracia na pesquisa em ciências humanas e sociais, enfermagem e educação*. Rio de Janeiro: AnnaNery/UFRJ, 1999.

GAUTHIER, Jacques. *O oco do vento: Metodologia de pesquisa sociopoéticas e estudos transculturais*. Curitiba, PR: CRV, 2012.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Anais do IX Encontro Nacional da ANPUR**. Vol. 3. Rio de Janeiro: ANPUR. PRADO Jr, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. Ed. 20. Editora Brasiliense-DF, 1987; 2001.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **Geographia**, v. 22, n. 48, 16 jun. 2020.

HAESBART, Rogério. **Identidades territoriais**. In: *Manifestações da cultura no espaço*. ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. EdUERJ, 1999 - 247 p.

HARLEY, J.B., & WOODWARD, D.A *História da Cartografia*. University of Chicago Press. 1987.

HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017. 283p.

JAIDER ESBELL. Artérias. SESC – 2022. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WRHdt5WZhMw>. Acesso em 5 de janeiro de 2026.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ed. Francisco Alves, 1960.

LEMONS, Maria Edny Silva. **O artesanato como alternativa de trabalho e renda.**

Subsídios para Avaliação do Programa Estadual de Desenvolvimento do Artesanato no Município de Aquiraz-Ce. Fortaleza, 2011. Disponível em:

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1484/1/2011_Dis_MESLemos.pdf. Acesso em: 30 set. 2024.

LETRAS, Companhia das. Samba enredo da Escola de Samba Águia de Ouro 2007.

Disponível em: <https://www.letras.mus.br/sambas/958655/>. Acesso em 02 dez. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

MARTINS, Thiago. Deixe (Ao Vivo No Parque). **Youtube** - 3 de ago. de 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5s9e41a4uOk>. Acesso em: 30 set. 2024.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. A arte afro-brasileira e a circulação das identidades contemporâneas. São Carlos, 2013. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v.5, n.2, jul.-dez., p.126-143. Disponível em:

<https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/download/102/97/98>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MENESES, U. T. B. de. O CAMPO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: UMA REVISÃO DE PREMISSAS. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural : Sistema Nacional de Patrimônio Cultural** : desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009 / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; coordenação, Weber Sutti.-- Brasília, DF : Iphan, 2012. 404 p. ; 24 cm.-- (Anais ; v. 2, t. 1).

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. On decoloniality: Concepts, analytics, praxis. Duke University Press, 2018. p. 17.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial**: proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Salvador, 2020. EDUFBA, 207p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32375>. Acesso em: 13 nov. 2024.

MORAES, Maria Dione Carvalho de; SERAINE, Ana Beatriz Martins dos Santos; BARBOSA, Carol de Araújo. Artesanato e políticas públicas no Brasil: uma trajetória entre economia e cultura. **Conhecer: debate entre o público e o privado**, [S. l.], v. 10, n. 25, p. 159–182, 2020. DOI: 10.32335/2238-0426.2020.10.25.3499. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistaconhecer/article/view/3499>. Acesso em: 1 nov. 2024.

MORIN, E. **O Enigma do homem**: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 227p.

OLIVEIRA, Vivian Alves de. **Decolonizando a cultura**: Reflexões sobre a experiência da comunidade Vila Flávia, zona leste de São Paulo. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 32p. 2023. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/21627/1/VAOliveira.pdf>. Acesso em: 16 jul 2024.

PAIVA, Alessandra Simões. A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1–17, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i1.15657. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657>. Acesso em: 20 jul. 2024.

PEREIRA, Gabriela Leandro. **Corpo, discurso e território**: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus / Gabriela Leandro Pereira - 1º ed. - São Paulo: ANPUR e PPGAU-UFBA, 2019. Disponível em: https://anpur.org.br/wp-content/uploads/2022/10/tese_premio_ANPUR_Pereira_306p_digital.pdf. Acesso em: 10 nov. 2024.

PITA, F. A. Luta por trabalho, informalidade e o trabalho associado: entre o viver e o sobreviver. Salvador, 2019. Disponível em: <https://www.abet2019.sinteseeventos.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmF0cyI7czoZNDoiYT0xOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPIjtzOjM6IjI5MiI7fSI7czoXOiJoIjtzOjMyOiJINGNhMzVIMDYyYzcxYTcyNjY2YWYwNzM2YWQxZTIwZSI7fQ%3D%3D>. Acesso em: 10 maio 2022.

QUEIROZ, Gleice Melo Silva. **Escrevivências de professoras negras**: caminhos insurgentes para as questões étnico-raciais na escola. 2023. (203 f.). Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação) - Departamento de Educação, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez et al. Reflexões sobre a construção histórica do conceito de espaço: uma aproximação. **Risco, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo iau-usp**. V21_2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**; Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REDE ARTESOL. **Artesã Sônia Costa**. Disponível em: <https://redeartesol.org.br/rede/sonia-costa/>. Acesso em: 5 mar. 2025.

REDE ARTESOL. **Panorama histórico do artesanato brasileiro**. Disponível em: <https://redeartesanatobrasil.com.br/2021/09/06/historia-do-artesanato/>. Acesso em: 18 nov. 2025.

SANTANA, Marise de. Legados africanos: palavra enunciativa de simbolismos étnicos. **ODEERE: Revista Internacional de Relações Étnicas**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 05–33, 2017. DOI: 10.22481/odeere.v3i3.1571. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/odeere/article/view/1571>. Acesso em: 20 fev. 2026.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023. 109p.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 14. ed. **Petrópolis**: Vozes, 2012.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. . São Paulo, 2002. EDUSP. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001344701>. Acesso em: 26 nov. 2024

SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. **Baraperspectivismo contra Logocentrismo ou o Trágico no Prelúdio de uma Filosofia da Diáspora Africana**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/baraperspectivismo_contra_logocentrismo_-_rodrigo_de_almeida_dos_santos.pdf. Acesso em: 12 nov. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. 198 p.