

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
AGEUFMA - AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA,
PÓS-GRADUAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO
CCET - CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM DESIGN
MESTRADO EM DESIGN

MARCELLA ABREU DOS SANTOS

**DESIGNANTROPOLOGIA E MEMÓRIA:
COCRIANDO NARRATIVAS VISUAIS PARA O MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO COM O
BOI DA FLORESTA**

São Luís

2025

MARCELLA ABREU DOS SANTOS

DESIGNANTROPOLOGIA E MEMÓRIA:

**COCRIANDO NARRATIVAS VISUAIS PARA O MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO COM O
BOI DA FLORESTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Design

Área de concentração: Design de Produtos.

Linha 1 - Design: Materiais, processos e tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Lagares Izídio

São Luís

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Abreu dos Santos, Marcella.

Designantropologia e memória: : cocriando narrativas visuais para o Memorial Apolônio Melônio com o Boi da Floresta / Marcella Abreu dos Santos. – 2025.

261 p.

Coorientador(a) 1: Luiz Cláudio Lagarez Izídio.

Orientador(a): Raquel Gomes Noronha.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Design/ccet, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Designantropologia. 2. Narrativa. 3. Memória Social. 4. Identidade. 5. Bumba-meu-boi. I. Gomes Noronha, Raquel. II. Lagarez Izídio, Luiz Cláudio. III. Título.

MARCELLA ABREU DOS SANTOS

**DESIGNANTROPOLOGIA E MEMÓRIA: COCRIANDO NARRATIVAS VISUAIS PARA O
MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO COM O BOI DA FLORESTA**

Aprovada em: 29/10/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha (UFMA)
Orientadora

Profa. Dra. Eva Rolim Miranda (UFPE)
Avaliadora externa

Profa. Dra. Marcelina das Graças Almeida (UEMG)
Avaliadora externa

Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães (UFMA)
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa é o resultado de uma confluência de sonhos. Sonhei com um Caboclo de Pena e um Cazumba que me guiaram a um terreiro-floresta onde uma mãe e uma filha de Santo, Oxóssi e vários encantados me recebiam e iniciavam em seu território sagrado. Esse sonho me levou a escrever meu projeto de mestrado. Não sabia o que iria acontecer, me deixei guiar confiando que esse caminho levaria ao (re)encantamento.

Antes que eu pensasse em nascer ou ousasse sonhar, São João, Mestre Apolônio e Nadir já pisavam esse chão sagrado e escreviam um pedacinho da História do bumba-meu-boi e do Maranhão. São João e Mestre Apolônio despertaram no coração de Nadir o sonho de honrar a trajetória do mestre e guardar sua memória e a do Boi da Floresta. Sonho esse, nutrido e compartilhado com Talyene e a família Floresta. Esses sonhos nos convidaram e nos guiaram a caminhar e sonhar coletivamente e, por esse motivo, sou grata.

Primeiramente ao Caboclo, ao Cazumba, aos Orixás, a São João e encantados, por olharem por mim e me guiarem para o reencantamento do meu Orí, da minha vida. Sou grata por olharem para mim com um olhar de amor e me considerarem digna de contribuir com a materialização dos sonhos de seus filhos: Mestre Apolônio, Nadir Cruz, Talyene Melônio e o Boi da Floresta. Sou grata a vocês e a Mestre Apolônio por me ouvirem e auxiliarem durante toda a caminhada.

À Nadir e Talyene por compartilharem seu sonho comigo, Raquel e com o NIDA. Obrigada por nos receberem tão bem. Nadir, Talyene, Gih (Giselle) e Cacá (Carlos Augusto), obrigada por me fazerem sentir parte da família.

Nadir, obrigada por acreditar em mim quando nem eu mesma conseguia acreditar. Obrigada por me ouvir, aconselhar. Obrigada por confiar em mim a ponto de compartilhar teus sonhos, ideias e preocupações. Obrigada a ti e Gih pelas tardes e jogando conversa fora, pelos cafézinhos. Tu e Gih me deram amor, afeto, gargalhadas e parceria. Obrigada por me incluir no teu dia-a-dia no boi e como mestra e fazedora de cultura.

Agradeço também a Cacá, Giotto, Lindon, Juninho, Giselle e Mohammed pela parceria, dedicação, comprometimento, disponibilidade e por se abrirem conosco. Um agradecimento especial à Lucília e Papudo (Antônio Silva), vocês são relíquias

da História e memória da cultura popular maranhense. Obrigada por compartilharem seu maior tesouro: as memórias com o mestre e com o boi.

Quel (Raquel), obrigada por tudo. Desde a iniciação científica até aqui, só me tornei quem sou hoje, porque tu compartilhou comigo quem tu é. Obrigada por não desistir de mim mesmo nos momentos mais difíceis. Obrigada pelo Iconografias do Maranhão e pelo NIDA. Obrigada por Luiz, sem ti, ele não faria parte da minha vida. Sou grata pela professora, orientadora, pesquisadora e pessoa que tu é.

Aos meus colegas do NIDA, sem a parceria e colaboração de cada um de vocês essa pesquisa não existiria.

À Ima (Imaíra Portela), minha iconogirl, por ouvir meus desabafos e ser ombro amigo e me dar as mãos nessa caminhada.

À Luiz (Luiz Lagares), obrigada por ser recíproco, por me dar a honra da tua amizade. Obrigada pelos conselhos e pelo ombro amigo. Obrigada pela co-orientação, por ajudar a clarear a minha mente e jogar luz no meu caminho quando estava perdida. Sei que foi um desafio para todos. Não teria chegado aqui sem vocês.

À minha irmã de coração, Seco (Seane Melo), por me ajudar a organizar os pensamentos e enxergar que eu tinha uma dissertação. Obrigada por me salvar, sem ti eu teria desistido. Obrigada por enfrentar a semana mais difícil dessa jornada comigo. Obrigada Gabriel por me receber tão bem durante essa semana em que eu “morei” na casa de vocês.

Ao meu maninho, Leandro, por ser incansável em me ajudar a não desistir e a corrigir comigo os detalhes finais da dissertação. Sem teu apoio eu não teria sobrevivido.

A papai e mamãe, Seu Celso e Dona Núbia, por todo apoio e sacrifício de uma vida para que eu continue estudando e tendo acesso à educação que vocês não puderam ter. Obrigada por me amarem e cuidarem de mim e serem meu porto seguro.

Aos meus bebês, na terra e no céu, Nick, Tita, Shibita, Jack, Chihiro, Haku, especialmente Mononoke e Aurora. Eu só estou viva por causa de vocês.

Ao professor Denilson, coordenador do PPGDg, pela disponibilidade, apoio e compreensão. Serei eternamente grata.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Design, pela formação de excelência e pelo espaço de debate que foram fundamentais para o

amadurecimento desta pesquisa. E à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), pelo essencial apoio financeiro que viabilizou a realização deste trabalho.

RESUMO

No bairro da Liberdade, em São Luís (MA), a prática do bumba-meu-boi no grupo Boi da Floresta é um saber-fazer que se estende para muito além dos palcos e da temporada junina. Sustentada por uma trama que entrelaça a vida dos brincantes, a memória do Mestre Apolônio, as necessidades da comunidade e a resistência cotidiana frente à vulnerabilidade socioeconômica e à negligência do Estado, a brincadeira se configura como um agente vital de coesão social e sobrevivência material. Apesar de sua relevância, essas múltiplas dimensões da prática frequentemente permanecem diluídas ou invisibilizadas por narrativas hegemônicas que reduzem o boi a um espetáculo folclórico ou a um símbolo cultural cristalizado. Sendo assim, este trabalho apresenta os processos de pesquisa que visaram investigar se e como a abordagem do designantropologia pode contribuir para a rememoração, atualização e tangibilização da memória social do Boi da Floresta, por meio da cocriação de narrativas visuais para o futuro Memorial Apolônio Melônio. A pesquisa, de natureza qualitativa e aplicada, baseia-se nas abordagens do designantropologia e da pesquisa-ação participativa. O percurso metodológico não foi rigidamente pré-definido, mas se desenhou e redesenhou durante 14 meses de correspondência em campo no barracão com o boi, seguindo os materiais, gestos e histórias no fluxo das atividades do grupo e nas relações com as líderes Nadir Cruz e Talyene Melônio. Entre as ferramentas e processos cocriativos destacam-se: a aproximação por meio de oficinas prévias; a digitalização e rememoração do acervo fotográfico; o desenvolvimento e aplicação de um provótipo de foto-áudio-conversação para evocar memórias sobre o Mestre Apolônio e o Boi da Floresta; o mapeamento iconográfico participativo com alunos de Projeto Gráfico; e oficinas para a cocriação da identidade visual e da poética expográfica do memorial. A análise dos resultados se deu por meio de triangulação teórica e intersubjetiva, entrelaçando as narrativas da comunidade, o referencial teórico e a experiência da pesquisadora. Por fim, o trabalho apresenta reflexões em torno das práticas da abordagem do designantropologia. A abordagem mostrou-se uma via para uma correspondência atencional e não extrativista, onde o saber-fazer, as narrativas e a memória social do grupo puderam se tornar a base para um projeto coletivo baseado nas visões de mundo e perspectivas internas do Boi da Floresta. Os resultados evidenciam que, mais do que representações ou artefatos visuais, o processo constituiu um testemunho de como o designantropologia pode operar como prática que contribui para fortalecimento da autonomia narrativa da comunidade e como ferramenta de resistência cultural, contribuindo para a salvaguarda da memória social do grupo a partir de suas próprias narrativas e visões de mundo.

Palavras-chave: designantropologia; memória social; narrativa; identidade; bumba-meu-boi.

ABSTRACT

In the Liberdade neighborhood of São Luís (MA), the practice of Bumba-meu-boi in the Boi da Floresta group is a skill that extends far beyond the stage and the June festival season. Sustained by a plot that intertwines the lives of the performers, the memory of Mestre Apolônio, the needs of the community, and daily resistance in the face of socioeconomic vulnerability and state neglect, the performance is a vital agent of social cohesion and material survival. Despite its relevance, these multiple dimensions of the practice often remain diluted or invisible due to hegemonic narratives that reduce the ox to a folkloric spectacle or a crystallized cultural symbol. Therefore, this work presents the research processes that sought to investigate whether and how the design-anthropology approach can contribute to the remembrance, updating, and tangibilization of the social memory of Boi da Floresta, through the co-creation of visual narratives for the future Apolônio Melônio Memorial. The research, which is qualitative and applied in nature, is based on the approaches of design anthropology and participatory action research. The methodological path was not rigidly predefined, but was continuously designed and redesigned based on 14 months of correspondence in the field at the ox shed, following the materials, gestures, and stories in the flow of the group's activities and in the relationships with leaders Nadir Cruz and Talyene Melônio. The common plan emerged from intersubjective encounters and was materialized through correspondence practices and conversation devices, which functioned as design elements open to engagement. Among the co-creative tools and processes, the following stand out: the approach through preliminary workshops; the digitization and recollection of the photographic collection; the development and application of a photo-audio-conversation prototype to evoke memories of Mestre Apolônio; participatory iconographic mapping with Graphic Design students; and workshops for the co-creation of the visual identity and expographic poetics of the memorial. The results were analyzed through theoretical and intersubjective triangulation, intertwining the narratives of the community, the theoretical framework, and the researcher's experience. Finally, the work presents reflections on the narrative and ethical character of design anthropology practice. The approach proved to be a path to attentive and non-extractivist correspondence, where local know-how and the social memory experienced by the group could become the basis for a collective project. The results show that, more than visual products, the process constituted a methodological testimony of how design can operate as a practice of cultural resistance, strengthening the narrative autonomy of the community and contributing to the active safeguarding of its intangible heritage, honoring the legacy of Mestre Apolônio and the continuity of Boi da Floresta.

Keywords: design anthropology; social memory; narrative; identity; bumba-meu-boi.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Design, capitalismo cognitivo e produção de narrativas	17
Figura 2 - O desenho da pesquisa	22
Figura 3 - Plano de pesquisa em design	27
Figura 4 - VI Seminário NIDA Narrativas Outras	29
Figura 5 - Entre 1 e 2 anos assistindo ao boi brincar no dia de São João na porta da minha avó materna no João Paulo	45
Figura 6 - Narrativas sobre as origens do bumba-meu-boi	41
Figura 7 - “O que he bumba-meu-boi”, Lopes Gama, periódico O Carapuceiro (PE) 1834	47
Figura 8 - “A estultice do bumba-meu-boi”, Lopes Gama, periódico O Carapuceiro (PE) 1840	48
Figura 9 - “O gosto”, Lopes Gama, coluna Carapuceiro, periódico Diário de Pernambuco (PE), 1839	48
Figura 10 - Nota de leitor assinada como “O bumba papa farinha”, Diário de Pernambuco, edição 87, abril de 1827	50
Figura 11 - Nota do leitor assinada como “Bumba-meu-boi”, O Diário de Pernambuco, edição 96, maio de 1827	51
Figura 12 - Ilustração ‘O Bombá’ de Sanches de Frias.	53
Figura 13 - Mapa sobreposição perímetro permitido e proibido e sedes dos bois	55
Figura 14 - Alguns dos primeiros registros do bumba-meu-boi do Maranhão produzidos por Marcel Gautherot em 1944. Imagens 340 a 359 (Guimarães), 400 a 417 (São Luís).	58
Figura 15 - Registros do bumba-meu-boi produzidos por Marcel Gautherot identificados por Martins (2015) como produzidos em 1948 e que na verdade foram produzidos em 1956, em São Luís.	60
Figura 16 - Arraial do Parque Folclórico da Vila Palmeira em 2025.	66
Figura 17 - Dona Teté (à esquerda) e Cacuriá de Dona Teté (à direita)	66
Figura 18 - Dançando tambor de crioula no colégio, 1991 (esquerda) e eu e meu irmão Leandro (direita), após dançar cacuriá (eu) e dança portuguesa (ele) posando com o novilho do Boi de Morros, 1993.	69
Figura 19 - Fachada Matadouro Modelo, 1997	72
Figura 20 - Estatística de habitações do tipo “palhoça” e seus moradores	73
Figura 21 - Bairro Matadouro Modelo: Notícias MA, 1934	74
Figura 22 - - Bairro Floresta: Diário de S. Luiz, 1945 (esquerda), Pacotilha ‘O Globo’, 1951 (direita), Tribuna do Povo, 1954 (embaixo)	74
Figura 23 - Bairros Floresta e Matadouro: Jornal do MA, 1963 (esquerda), Jornal do MA, 1970 (direita)	75
Figura 24 - Rua Bernardo Guimarães, bairro Floresta, 1964	76
Figura 25 - Começo, meio e começo trajetória Mestre Apolônio, Boi da Floresta, Nadir e Talyene parte 1	80
Figura 26 - Começo, meio e começo trajetória Mestre Apolônio, Boi da Floresta, Nadir e Talyene parte 2	82
Figura 27 - Padre Giovanni (João) Gallo, década de 1970.	83
Figura 28 - Começo, meio e começo trajetória Mestre Apolônio, Boi da Floresta, Nadir e Talyene parte 3	85
Figura 29 - Mestre Abel, artesão de careta e Cazumba do boi no barracão, 1982 (esquerda), 2023 (direita) e Raimundo, Pai Francisco e coreógrafo do boi, Mestre Abel, ao centro e Mestre Apolônio a frente com a careta de Cazumba, no barracão, 1982 (embaixo).	86
Figura 30 - Boi da Floresta viagem a França, 1994	88
Figura 31 - Começo, meio e começo – Mestre Apolônio, Mestra Nadir e Mestra Talyene	90
Figura 31 - Infográfico Histórias bumba-meu-boi no Maranhão, Floresta-Liberdade, Mestre Apolônio e Boi da Floresta.	90
Figura 32 - Memória social	93

Figura 33 - Relação memória social, identidade e espaço lugar território	94
Figura 34 - Agência dos sujeitos e prática de memória social	99
Figura 35 - Relação narrativa, memória social e identidade	100
Figura 36 - Narrativa, memória social, identidade e sustentação da ordem social	103
Figura 37 - Incubação SEBRAE	115
Figura 38 - Cazumba de tinturas vegetais	117
Figura 39 - Pombas, São João Batista, Divino Espírito Santo, Jesus Cristo e o Rio Jordão	118
Figura 40 - Giotto Brasil, bordador e cacique do Boi da Floresta, em oficina de bordado promovida pelo boi em março de 2023	119
Figura 41 - Anjo Gabriel	119
Figura 42 - Camisa de 2019 (em cima) e 2024 (embaixo)	122
Figura 43 - Visão do altar e da porta de entrada para o primeiro cômodo	126
Figura 44 - Primeiro dia da etapa acervo	127
Figura 45 - Matéria sobre o incêndio do navio Maria Celeste	128
Figura 46 - Talyene com a turma de PGI 2024.1 em julho de 2024	131
Figura 47 - Alunos do IFMA (em cima) e de Turismo (embaixo) no barracão	133
Figura 48 - Mestre Apolônio. Da esquerda para a direita original, restauração e colorização.	135
Figura 49 - Time de futebol, 1950	137
Figura 50 - Time de futebol da Floresta	138
Figura 51 - Time União da Floresta (em cima) e Vitória do Mar (embaixo)	139
Figura 52 - Barracão do boi de palha e taipa.	142
Figura 53 - Pai Francisco ou Nêgo Chico (esquerda) e Palhaceiro (esquerda do Boi) em uma Matança de Boi.	144
Figura 54 - Mestre Apolônio em um Festejo de Morte do Boi	146
Figura 55 - Pedro Gaspar e Alexandrina (Xanda) no Barracão em um Festejo de Morte do Boi	147
Figura 56 - Turma de PGI 2023.2, Raquel e Nadir	151
Figura 57 - Pandeirão, Couro e Bordados em Capacetes e no Couro do Boi.	153
Figura 58 - Ângela Índia do boi e Baiantes do Boi da Floresta	158
Figura 59 - Organização do acervo do Boi da Floresta na plataforma de <i>streaming</i> .	167
Figura 60 - Processo de seleção das toadas.	169
Figura 61 - Playlist criada para compor o provótipo	169
Figura 62 - Exemplos de cards que compõem o <i>provótipo</i> .	171
Figura 63 - Aplicação da ferramenta com Antônio Silva (o Papudo)	173
Figura 64 - Cards/Cartas Toada Saudades de 1926	173
Figura 65 - Aplicação da ferramenta com Lucília Melônio, com a participação de Nadir Cruz.	174
Figura 66 - Card/Carta Dei Uma Volta na Baixada Na Cidade de Viana	176
Figura 67 - Card/Carta Lá Vai Potência Brasileira.	179
Figura 68 - Diagrama <i>provótipo</i> e discursos produzidos	181
Figura 69 - Identidade visual equipe “Chapéu de Apolônio”.	185
Figura 70 - Identidade Visual equipe “Bordados da Baixada”.	188
Figura 71 - Identidade visual equipe “Ecos da Tradição”.	193
Figura 72 - Compartilhamento das identidades visuais com Nadir e Talyene	197
Figura 73 - Votação no grupo de WhatsApp do boi	201
Figura 74 - Página inicial site Memorial Apolônio Melônio (MAM)	206
Figura 75 - Memorial Apolônio Melônio, Trajetória Mestre Apolônio, oficinas	208
Figura 76 - Acervo E Trajetória do Mestre Apolônio	209
Figura 77 - Depoimentos de alguns dos participantes	210
Figura 78 - Coleção loja do MAM e artesãos	211
Figura 79 - Versão mobile do site do MAM	213
Figura 80 - Gabriel Gutierrez na Oficina de Expografia	215
Figura 81 - Exercício de poética	217
Figura 82 - Raquel conversando com os alunos sobre o espaço do futuro memorial	218

Figura 83 - Talyene com a turma de PGI2024.1	219
Figura 84 - Rascunho da coisa de design, coisas recortadas para compor a ferramenta e exemplo da aplicação	224
Figura 85 - Cocriação poética com brincantes do boi, alunos e companheiros de NIDA	225
Figura 86 - Correspondência com a coisa de design, coisas, brincantes, alunos e companheiros de NIDA	227
Figura 87 - Ferramenta de poética sobre Cazumba	230
Figura 88 - Onça e/é Tambor-Onça, Tambor-Onça e/é Onça	231
Figura 89 - Representação do percurso da equipe de Bruno Matos, Helen Cristina e Raíssa Kaline	233
Figura 90 - Conceito e moodboards	235
Figura 91 - Ambiente 1 parede 1 ambiente 2 parade 5	237
Figura 92 - Conceito, moodboard e referência ilustrações	239
Figura 93 - Instrumentos, Sons, narrando histórias, memória e a exposição	241
Figura 94 - Entrada, ambientes 01, 02 e 03 e suas composições	243
Figura 95 - Conceito e moodboards	247
Figura 96 - Painéis interativos e ambientes 01, 02 e 03	250

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1. O desenho da pesquisa	19
2 ABORDAGEM METODOLÓGICA	25
2.1. Plano de condução da pesquisa	26
3 COMEÇO MEIO COMEÇO	35
3.1. Ensaio: narrativas sobre a origem histórica, organização e salvaguarda do bumba-meu-boi	37
3.2. Confluindo, transfluindo e confluindo: as encruzilhadas entrançam a vida dos compartilhantes	54
3.3. Floresta do Matadouro: narrativa histórica sobre a origem do bairro da Liberdade	58
3.4. Mestre Apolônio e o Boi da Floresta	66
4. MEIO	72
4.1. Memória, identidade e narrativa	72
4.2. Designantropologia	84
5. E COMEÇO	91
5.1 Narrativas em campo: etapa 1	91
5.1.1 Memória (I) - Acervo	97
5.1.2 Identidade (I) – Mapeamento Iconográfico	131
5.1.3 Memória (II) - Rememorar	138
5.1.4 Narrativa, Memória e Identidade (I) – Tangibilização das Narrativas: identidade visual do memorial	164
5.2 Narrativas em campo: fase 2	184
5.2.1 Narrativa, Memória e Identidade (II) - Tangibilização das Narrativas: o site do memorial	184
5.2.3 Memória e Narrativa (I) - Oficina de Expografia	195
5.2.4 Memória e Narrativa (II) - Cocriação Poética Expográfica	199
5.2.5 Narrativa, Memória e Identidade (III) - Tangibilização de Narrativas: projeto expográfico	213
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	236
REFERÊNCIAS	238

1 INTRODUÇÃO

*“[...] o boi, ele não é só o arraial lá do São João, não.
Não é, não. Têm muitas outras coisas em torno dessa cultura.”
(Nadir Cruz, gestora do Boi da Floresta, em 13 de outubro de 2023)*

Para além do arraial, o complexo cultural do Bumba-meu-boi, patrimônio imaterial da cultura brasileira, como esta própria denominação conceitua, envolve diversos atores, territórios, tessituras simbólicas e significados culturais que o posiciona neste espaço – além do arraial – o locus específico da brincadeira. Esta dissertação apresenta saberes, fazeres e reflexões, com o Boi¹ da Floresta, um grupo de bumba-meu-boi fundado em 1972 pelo Mestre Apolônio Melônio, um dos primeiros fundadores de grupos de bumba-meu-boi de sotaque da Baixada ou Pindaré² no Maranhão. Atualmente, o grupo é liderado por Nadir Cruz³ e Talyene Melônio⁴, respectivamente viúva e filha do Mestre Apolônio.

Ao se referir ao bumba-meu-boi como “mais do que só São João⁵”, Nadir enfatiza que, para além da complexidade de relações e significados já conhecidos a respeito da brincadeira, como seu valor cultural, artístico e religioso, o boi também é indissociável das questões e realidades socioeconômicas que o cercam.

Apesar de seu caráter contestatário – que enfatizava conflitos econômicos, políticos e relações de poder – ter sido atenuado, ao longo do tempo, por estratégias de poder⁶ do

¹ Boi é uma redução do bumba-meu-boi; um termo pelo qual se faz referência ao bumba-meu-boi a partir de um linguajar coloquial (IPHAN, 2011).

² Estilo de bumba-meu-boi originado na Baixada Ocidental Maranhense – região à sudoeste da Ilha de São Luís, ao longo do Rio Pindaré, composta por cerca de 15 municípios – que se caracteriza pela utilização de instrumentos percussivos como pandeiros, caixas, tambores-onça, maracás e “gaitas”, badalo (sino) e matracas pequenas, além de ser o único sotaque com a presença do personagem cazumba ou cazumbá. (Manhães, 2009; IPHAN, 2011; Coelho, 2023)

³ Nadir Cruz, mulher negra, presidente, diretora e coordenadora do Boi da Floresta, mestra da cultura popular maranhense, índia do Boi da Floresta, coreira do Tambor de Crioula Prazer de São Benedito, líder comunitária, artesã, turismóloga.

⁴ Talyene Melônio, mulher negra, filha mais nova de Nadir Cruz e Mestre Apolônio, vice-presidente do Boi da Floresta, chefe e coreógrafa da tribo Pés de Ouro do boi, coreira do Tambor de Crioula Prazer de São Benedito, passista da escola de samba Favela do Samba, produtora cultural proprietária da Preta Cultura e Arte, Bacharel em Administração e Mestra em Artes Cênicas.

⁵ Forma pela qual a população maranhense se refere à festa junina.

⁶ Quando falo em estratégias de poder do estado do Maranhão, refiro-me ao processo, particularmente durante o governo de José Sarney, no qual o Estado assumiu o controle da narrativa em torno do bumba-meu-boi. Isso envolveu um duplo movimento: primeiro, um processo de assepsia ou “aprimoramento estético” (expressão utilizada pela Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA em seu relatório de atividades (2001) para se referir ao objetivo da política cultural do Estado no Governo de Roseana Sarney) para adequar o folguedo aos padrões das elites, suprimindo elementos considerados “grotescos”; e segundo, a instrumentalização política do boi como símbolo unificador. Ao promover o bumba-meu-boi como ícone regional, o Estado buscava: 1) legitimar o governante

Estado do Maranhão ao investir em práticas que transformaram o folguedo em símbolo da identidade maranhense, como demonstrou a comunicóloga e socióloga maranhense Letícia Cardoso (2015). Este, assim como os demais aspectos da brincadeira, não somente continua a existir, como extrapola a manifestação cultural e suas apresentações, por ser intrínseco a ela.

Se antes ele era muito mais presente nas toadas e no auto, contemporaneamente, se materializa por meio de ações e práticas dos grupos direcionadas à sustentação das comunidades, como resposta à realidade socioeconômica imposta pela negação de direitos por parte do Estado⁷. E isso acontece igualmente com o Boi da Floresta, localizado em uma das regiões mais vulneráveis da cidade São Luís-MA, o bairro da Liberdade.

Ao longo de sua existência, o poder público fez-se pouco presente, o que gerou desigualdades sociais que favoreceram o aumento da violência que se constituiu como instrumento de segregação e invisibilização social e racial, fomentada pela mídia. Até 2017, o bairro era listado como o terceiro no *ranking* de bairros dominados pelo tráfico de drogas (O Imparcial, 2017). Ainda hoje o bairro sofre com o domínio do tráfico.

Isso implica dizer que o grupo precisa preocupar-se não somente em “botar o boi na rua” – como geralmente as pessoas do grupo se referem a todo o trabalho que envolve, a cada ciclo que antecede a temporada junina, o preparo do grupo, com reforma ou confecção de indumentárias e instrumentos, ensaios e operação logística para atender aos contratos de apresentações no período junino – mas também com as questões enfrentadas pela comunidade da qual faz parte.

Embora as narrativas dominantes mascarem as relações de poder e disputas que perpassam a construção social da manifestação, ao elegê-la como símbolo da identidade local e configurá-la como produto cultural e apesar de os grupos de bumba-meu-boi terem sido considerados mais ativos e aguerridos na contestação das desigualdades sociais no passado (Cardoso, 2015), o que percebemos em campo contesta as narrativas criadas pelo Estado sobre um boi que se configura somente como espetáculo, brincadeira e manifestação de fé; do Estado como principal mantenedor e fomentador da cultura; e de

como protetor da cultura perante a população, principalmente entre os agentes culturais, elite e os intelectuais; 2) construir uma imagem de modernidade e desenvolvimento (alinhada ao projeto "Maranhão Novo"); 3) adquirir capital simbólico; e 4) desmobilizar o potencial crítico e contestatório inerente à cultura popular, cooptando seus agentes por meio de apoio oficial e integrando-a a uma narrativa oficial que mascarava as contradições e conflitos sociais e étnicos originários e as contradições do próprio processo de integração. É crucial destacar que essa estratégia não é um fato histórico encerrado, mas uma narrativa que o poder público no Maranhão reproduz até os dias atuais. Governos subsequentes, independentemente de sua filiação partidária, mantêm-se como propagandistas da ideia de que são protetores, mantenedores e agentes indispensáveis da cultura popular. (Cardoso, 2011; 2015; Albernaz, 2004)

⁷ Falta de saneamento básico, falta de transporte público, altas taxas de desemprego, falta de acesso à saúde e habitação adequadas, entre outros.

bois [grupos] adestrados, docilizados, afinal, não é só por meio das toadas e do auto que se pode trazer à tona conflitos, desigualdades sociais e relações de poder, nas comunidades periféricas, o boi “se bota”, precisa se manifestar e se faz presente, na rua, todos os dias, e esse ato, em si mesmo, é contestação e resistência à narrativas que possam cristalizar, pasteurizar ou tentar conter o bumba-meu-boi.

Nadir relata constantemente – não somente em nossa pesquisa de campo, mas em diversas outras pesquisas (Manhães, 2009; Oliveira Filho, 2012; Coelho, 2023) – saber quantas pessoas da comunidade estão hospitalizadas ou precisando de suporte médico; quantas pessoas precisam de alimentação ou gás de cozinha; quantas estão com problemas com a polícia ou na justiça e como o boi se articula para atender às demandas de suporte à comunidade.

Além disso, o Boi da Floresta, enquanto grupo, está sempre pensando e articulando projetos culturais e sociais com o intuito de criar mecanismos, em diversas frentes, para amenizar as questões socioeconômicas que afetam os moradores da comunidade, ao mesmo tempo em que se articula para a reprodução material do próprio boi, como importante manifestação cultural maranhense. O que advém do Estado em forma de cachês para apresentações não é suficiente para manter o grupo e, nas palavras de Nadir, “[...] se não houvesse essas outras formas de sobrevivência, alternativas, a gente não iria conseguir.” (Cruz⁸, 2023).

Podemos perceber então, que o boi constitui-se também como um elemento fundamental na coesão social e reprodução material da comunidade na qual está inserido, como meio de resistência ao estado de vulnerabilidade, negação de direitos e ausência do poder público.

É na manutenção dos saberes e fazeres produzidos pelo boi que o grupo, e a comunidade em seu entorno, são mantidos coesos. Da mesma maneira, as desigualdades socioeconômicas enfrentadas pela comunidade constituem-se como ameaças à continuidade do grupo. A partir disso, podemos compreender a importância de promover ou colaborar com ações que possibilitem a reprodução material e simbólica de grupos como o Boi da Floresta.

Na perspectiva do antropólogo estadunidense Clifford Geertz (2008), não somos entes puramente biológicos, estamos emaranhados em teias de significados que nós mesmos tecemos e são esses sistemas que moldam a forma como nos entendemos e interagimos com o mundo. Nosso modo de vida é culturalmente adaptado, o que significa que é por meio da cultura que nos constituímos enquanto indivíduos, ela é a condição da nossa existência (Geertz, 2008; Bruner, 1997). Com Geertz (2008) entendemos que a

⁸ Fala que emergiu dos processos de correspondência em campo. Brincante e Co-pesquisadora: Nadir Cruz. Local: São Luís, MA. 10 de outubro de 2023.

cultura é essencialmente semiótica e pública; ela é a construção e compartilhamento de conceitos e significados – na forma de símbolos, rituais, visões de mundo, modos de agir – e sua viabilidade depende de sua capacidade de resolver conflitos, explicar diferenças e (re)negociar conceitos e significados comuns (Bruner, 1997).

Acontece que as histórias do boi, ficam diluídas em meio às multitarefas desenvolvidas por seus integrantes, em especial Nadir e Talyene, que desdobram-se nestas inúmeras ações para manter a brincadeira, ao longo dos anos. Isso quer dizer que, muitas vezes, seus significados acabam não se tornando públicos e sendo compartilhados – para além do próprio grupo ou da comunidade em que estão inseridos – ou o são de maneira também diluída, e essa parte importante da polissemia do boi acaba não alcançando grande parte da sociedade.

O design, enquanto campo do saber que constrói a face materializada do mundo, é conceituado pelo antropólogo britânico Tim Ingold (2018) a partir de seu potencial especulativo, que tangibiliza e dá visibilidade aos processos de imaginação. Ingold entende o designer como um caçador de sonhos (Mafra *et al*, 2014, p.314), e traz a definição de *design anthropology*⁹ como uma forma atencional e especulativa de seguir junto às pessoas, em movimento, seguindo os materiais (Anastassakis, Noronha e Ibarra, no prelo). Neste sentido, nossa presença em espaços de resistência, como este do Boi da Floresta, se relaciona a possibilidade de atencionalmente coletar e tangibilizar, em cocriação, essas narrativas que ficam ocultas em meio às diversas funções cotidianas realizadas por estas produtoras de cultura, Nadir e Talyene em específico, mas também de todos os integrantes do boi, em geral.

Essa relação constrói-se por meio de alianças, entendendo que não somos integrantes, brincantes do boi ou moradoras da comunidade. Enquanto parceiras, mesmo que compartilhem alguns aspectos ou valores semelhantes, entendemos que estes não são vivenciados e compreendidos da mesma forma ou exercem o mesmo papel e importância para todos os grupos sociais que se relacionam com as diversas culturas do boi. E Nadir enfatiza:

“[...] diferente do que as pessoas pensam atualmente, o bumba-meu-boi ele não é só espetáculo; ele não é só dança. [...] Na verdade ele tem várias linguagens.[...] Então, tem várias atividades que a gente desenvolve: têm as sociais; têm as religiosas; têm as econômicas; as financeiras; as educacionais. Então, são várias linguagens.” (Cruz, 2023).

⁹ A nomenclatura que adotaremos nesta pesquisa é a forma designantropologia, a qual oportunamente conceituaremos, a partir das experiências situadas e construção ontológica descritas por Izídio, Farias e Noronha (2022). Contudo, aqui utilizamos a forma aludida no Norte Global, *design anthropology*, respeitando a forma como o pensamento de Tim Ingold constitui-se.

Em se auto-reconhecendo como mulher preta, fazedora de cultura e reconhecida como mestra de cultura popular, Nadir tem a clareza de que o que nos impede de compreender a complexidade de aspectos e valores de culturas como a do Boi da Floresta é presumir que estes atuem e sejam interpretados da mesma forma por todos, e a falta de familiaridade com universo imaginativo no qual estes são marcos determinados – como no caso das diversas comunidades boieiras – dificultando ou impossibilitando que nos situemos entre elas (Geertz, 2008).

Em designantropologia, com o ambiente, com os materiais, com os seres, e com a especulação e imaginação, potencializa-se a possibilidade de engajamento crítico, e ao propor o fazer coisas juntos, sempre “com”, possibilita-se a construção de um conhecimento narrativo (Ingold, 2011), que traz o instancial, o situado, como elementos fundamentais para a construção de mundos (Ingold, 2012). Tais questões serão aprofundadas mais adiante, e essa argumentação favorece a construção do escopo desta pesquisa.

Diferentemente da maioria das abordagens do design moderno, nas quais as subjetividades são subjugadas e cooptadas, por meio das narrativas, para alimentar a lógica capitalista, em designantropologia, não há um cerceamento das formas de ver e pensar o mundo que se diferem da cosmovisão moderna, ao contrário, estas são entendidas como visões com o potencial para superar esse modelo (Izídio; Farias e Noronha, 2022). Para os designers e pesquisadores Luiz Lagares Izídio, natural de Minas Gerais, Luiza Duarte Farias, maranhense, e Raquel Gomes Noronha, carioca, que pesquisam há muitos anos com comunidades tradicionais no Maranhão, o encontro de mundos, de cosmovisões e de subjetividades diferentes em designantropologia não é percebido como dicotômico ou excludente, mas como um movimento, um fluxo, um entrelaçamento relacional contínuo que constituem pulsão de vida e produzem novos mundos e imaginários, a partir, desse entrelaçamento (Izídio; Farias e Noronha, op. cit).

Assim, nesta pesquisa buscamos entender se e como a abordagem de designantropologia pode contribuir para a criação comprometida com cosmovisões mais amplas de mundo, principalmente, no que tange à comunidades tradicionais, e às narrativas e imaginários construídos pelo campo do design com essas comunidades e com este fim nos voltamos para a memória social da comunidade com a qual copesquisamos.

Deste modo, esta pesquisa tem como **objetivo geral** promover a rememoração, atualização e tangibilização da memória do Boi da Floresta, a partir da cocriação de narrativas visuais por meio do designantropologia, para a construção colaborativa do futuro espaço comunitário de memória, 'Memorial Apolônio Melônio'.

Para alcançarmos o objetivo geral proposto, delimitamos os seguintes **objetivos específicos**: mapear o estado da arte sobre conceitos estruturantes como narrativa, memória e identidade relacionando-os com o campo do design; trazer à tona e coletar

narrativas e memórias por meio de práticas de designantropologia, para cocriação de narrativas visuais; prototipar as narrativas em elementos visuais a serem utilizados na identidade visual, produtos e expografia do Memorial Apolônio Melônio e da Loja do Memorial; e, por fim, refletir e debater sobre o processo de cocriação de narrativas, no âmbito do design, e seu potencial para a salvaguarda da memória do Boi da Floresta.

Cocriar narrativas, nesta pesquisa, significa caminhar juntos. Ao longo de 14 meses de convívio mais próximo no barracão do boi, em meio às nossas expectativas de pesquisa e as demandas do próprio grupo, em relação à nossa equipe de pesquisa, e ao seu próprio cotidiano de “colocar o boi na rua”, foi possível cocriar narrativas, que serão apresentadas nessa dissertação, a partir da imaginação e da memória, temas que serão oportunamente acionados em nosso referencial teórico.

Na perspectiva de Izidio, Farias e Noronha (2022) isso só é possível porque o cerne da abordagem de designantropologia baseia-se em uma postura atencional em campo, produzindo correspondências (Ingold, 2011) que permitem, promovem e almejam o processo de permeabilidade das diferentes subjetividades, por entender o processo intersubjetivo como um processo de resistência no qual as pluriversalidades ontológicas ganham espaço e são fortalecidas, e as narrativas hegemônicas são diluídas, possibilitando a construção subjetiva do mundo a partir de subjetividades outras.

Deste modo, as narrativas e práticas que produzem e são produzidas pelo design têm potencial tanto para fortalecer o processo de consumo de vidas e mundos, quanto para cocriar com os diferentes tipos de vida, alternativas que possibilitem a existência e continuidade desses pluriversos, e não seu consumo e aniquilação. É necessário nos atentarmos para quais narrativas estão sendo produzidas e como, por quem e com qual intuito são produzidas, no campo do design, pois temos responsabilidade e agência na construção de mundos e imaginários sobre esses mundos e na sua destruição.

Com base no pensamento do filósofo estadunidense Glenn Mazis (2006), de que a ética surge de encontros reais e de que o entendimento nesses encontros depende de histórias, a antropóloga americana Deborah Bird Rose (2013) argumenta que histórias são o antídoto chave para promover uma ética lenta dos encontros e um trabalho e escrita lentos no trabalho de pesquisa, porque tem o potencial para promover o entendimento entre esses diferentes mundos e, a partir disso, um entendimento e uma postura de não reduzir esses eventos à produção de conceitos de uma visão de fora, mas como encontros para compartilhar e se conectar de formas imaginativas.

Nas palavras de Ingold (2011, p. 236) “histórias sempre, inevitavelmente, reúnem o que as classificações separam”, ou seja, histórias têm o potencial para conectar. Nesse sentido, Izidio, Farias e Noronha (2022) entendem as narrativas como ponte para correspondências que façam emergir práticas que considerem outras visões de mundo.

Para as autoras, “Fazer designantropologia é, em si, um processo narrativo.” (2022, p. 5). Se a antropologia produz narrativas sobre mundos e o design se configura como as práticas criativas desses mundos, o resultado de sua intersubjetividade é o devir entre prática e produção de narrativas: as narrativas geram práticas que geram narrativas em *continuum*.

Sendo assim, as autoras entendem a produção de narrativas e a prática, em designantropologia, como devir uma da outra. Para nós, no entanto, essa característica não é exclusiva somente a designantropologia. Como mencionamos anteriormente, em todas as abordagens de design, narrativas são produzidas como devir das práticas e alimentam a produção e continuidade dessas mesmas práticas. Mas, o que queremos dizer com isso?

No artigo ‘Contranarrativas epistemológicas no campo do design: reflexões do ciclo de estudos colonial**contra**colonial’ Izídio *et al* (2023), a partir de uma revisão de literatura, tratam da cooptação de categorias como identidade, decolonialidade, democracia e sustentabilidade e sua relação com o campo do design. Para isso, as autoras acionam conceitos como capitalismo cognitivo (Bentes, 2007; Cocco, 2014); remissão discursiva (Foucault, 2010); e as perspectivas de Negri e Hardt (2005) e Pelbart (2011) sobre biopoder e biopolítica, entre outros.

Por meio do diálogo com esses autores, Izídio *et al* (2023) constroem o caminho para demonstrar que na contemporaneidade houve a instauração de um novo regime de acumulação baseado não mais na produção material, mas na produção imaterial e, guiados por dispositivos de controle, passamos a consumir formas de vida. O que gera valor nesse regime, para as autoras, são as atividades ligadas à subjetividade.

Nesse sentido, para Izídio *et al* (2023), por ser uma atividade criativa que media as relações entre pessoas, objetos, processos e serviços num contexto que “[...] aciona formas de vidas e de inteligências como, ao mesmo tempo, meio e produto para a reprodução do capitalismo cognitivo [...]” (Izídio *et al*, 2023, p. 167), o design contribui, de modo discursivo e prático, para qualificar as formas de viver no capitalismo cognitivo, por acionar de forma irrestrita e pouco problematizada, conceitos associados como soluções emancipadoras para os problemas gerados pelo capitalismo/neoliberalismo (Izídio *et al*, 2023).

Esse processo, defendem as autoras, gera uma remissão discursiva que faz com que a complexidade e diversidade desses conceitos seja perdida por seu uso massivo e indiscriminado (Izídio *et al*, 2023). Esse fenômeno acontece tanto porque o capitalismo se camufla “sob a égide de conceitos fortes e importantes” (op.cit, p. 169) quanto

“pela ligação do design com a geração de valor por meio da criatividade, incentivado pelo capital neoliberal [...]. O conhecimento [...] aciona categorias que [...] surgem como emancipatórias, como possibilidade de superação do capitalismo cognitivo, mas acabam tornando-se armadilhas discursivas” (Izídio *et al*, 2023, p. 169)

Nesse sentido, o design, de modo geral, funciona como um dispositivo de manipulação do capital/biopoder o qual, a partir da criação de narrativas camufladas sob esses conceitos associados a soluções emancipatórias, coopta subjetividades que sustentam e criam a existência e as práticas, que se constituem em mais/novas narrativas e mais/novas práticas, do campo e do biopoder, em devir. Logo, podemos entender o design, no geral, como um processo narrativo em si mesmo.

E, nesse sentido,

O design com suas práticas contextuais e localizadas apresenta-se como um campo do saber de extrema relevância na configuração da imaginação desses novos futuros. Na medida em que se permite experimentar coletivamente, com participação, fazendo uso da criatividade, por processos horizontais que possibilitam equidade no processo, favorecendo a utilização da força inventiva (Pelbart, 2011) como potência criativa e política. (Izídio *et al*, 2023, p. 172)

Da mesma maneira, Izídio *et al* (op.cit), a partir da perspectiva de biopoder e biopolítica de Negri e Hardt (2005) e Pelbart (2011) que propõem uma mudança conceitual e política dos termos, propostos inicialmente por Foucault (1979), de poder sobre a vida para potência de vida ou poder de afetar e ser afetado, entendem que

[...] o mesmo controle e consumo da vida podem ser utilizados como dispositivos de resistência, organização, mobilização num corpo social que reage e interage, a e com esse poder, produzindo, estimulando e sendo excitado pelo próprio Biopoder, mas criando biopolítica. (Izídio *et al*, 2023, p. 172)

E, nesse sentido,

O design com suas práticas contextuais e localizadas apresenta-se como um campo do saber de extrema relevância na configuração da imaginação desses novos futuros. Na medida em que se permite experimentar coletivamente, com participação, fazendo uso da criatividade, por processos horizontais que possibilitam equidade no processo, favorecendo a utilização da força inventiva (Pelbart, 2011) como potência criativa e política. (Izídio *et al*, 2023, p. 172)

Deste modo, as narrativas e práticas que produzem e são produzidas pelo design têm potencial tanto para fortalecer o processo de consumo de vidas e mundos, quanto para cocriar com os diferentes tipos de vida, alternativas que possibilitem a existência e continuidade desses pluriversos, e não seu consumo e aniquilação. Na figura 1 sintetizo e articulo visualmente a perspectiva que apresento a partir da correspondência com Izídio *et al*. (2023).

Figura 1 - Design, capitalismo cognitivo e produção de narrativas



Fonte: autoria própria

Assim, esta pesquisa justifica-se por entendermos que a cultura é um sistema entrelaçado de símbolos interpretáveis, produzindo um contexto no qual estes podem ser descritos de forma compreensível e profunda (Geertz, 2008). Familiarizar atores externos às comunidades tradicionais com esse contexto – sua cultura – passa por entender através dele, o grau no qual conceitos e significados de símbolos considerados comuns entre ambas, variam (Geertz, 2008); para que as diferenças de significados e interpretações sejam explicadas ou negociadas e a viabilidade da cultura seja garantida (Bruner, 1997).

Compartilhando da perspectiva do psicólogo estadunidense, de ascendência judaico-polonesa, Jerome Bruner (1997) entendemos que esse processo depende de desenvolver a habilidade de narrar, pois além de ser um modo do discurso, a narrativa é um modo fundamental de pensamento, é a forma típica de organização da experiência – antecedendo até mesmo o desenvolvimento do pensamento científico ou pragmático – que opera não por meio de generalizações, categorizações e comparações, mas por meio do particular, da ligação com a cultura e suas ferramentas, extraindo, construindo e negociando os significados socialmente.

Sendo assim, a narrativa, é a aplicação imaginativa do *pensamento narrativo* e, enquanto linguagem inerente e onipresente em nossas vidas e modo de pensar, é o que nos conduz ao mundo da cultura e dos significados, ao mesmo tempo em que é desenvolvida e potencializada por formas narrativas da cultura e pelos ambientes narrativos aos quais pertencemos – através da tradição de contar histórias e interpretá-las – apreendendo o que é considerado canônico e excepcional, e adquirindo os procedimentos interpretativos e modos de dar significado ao mundo ao nosso redor (Bruner, 1997).

A narrativa consegue colocar os universos aos quais se refere nas circunstâncias da experiência, localizá-lo no tempo e no espaço, permitindo a aproximação necessária para acessarmos os significados, desvios e diferenças de seus constituintes, demonstrando que não é só a cultura/a tradição que contribui para a esquematização da narrativa, mas que a narrativa [ou a aptidão humana para a narrativa] é responsável pela elaboração e conservação da cultura/tradição (Bruner, 1997).

A partir dessa perspectiva, a qual aprofundaremos em tempo oportuno, em nossa pesquisa, abordaremos a narrativa a partir da elaboração de João Mendonza García – psicólogo social mexicano – do pensamento de Bruner (1997), da narrativa como estrutura social de memória (García, 2004), entendendo memória a partir do pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1976; 2004), como um fenômeno social, ou seja, como algo que se constrói e reconstrói em sociedade por meio dos grupos aos quais pertencemos.

Mas, quem tem o direito de contar [sua própria] (h)História(s)? É por compreender que, historicamente em nossa sociedade, o poder e o direito para construir as narrativas, a memória e a História [ainda] estão nas mãos do colonizador branco, que acreditamos na importância e defendemos o papel crucial de produzir e ampliar o alcance de narrativas e da memória social a partir de uma perspectiva interna e situada, configurando-se em narrativas engajadas, contra-narrativa e contra-memória, em narrativas outras, as quais elucidaremos em nossa fundamentação, em parceria com Vanessa Parreira Perin (2021), antropóloga cultural brasileira, e Michel Foucault (1980), teórico social francês, em confluência com Antônio Bispo dos Santos (2023), mestre quilombola e intelectual orgânico piauiense conhecido popularmente como Nêgo Bispo.

Esta pesquisa é qualitativa, descritiva, explicativa e aplicada e, como já mencionado, conduzida por meio das abordagens em designantropologia (Ingold, 2011, 2013, 2018; Izídio, Farias e Noronha, 2022). Isso significa que compartilhamos da visão de Arturo Escobar (2016), cientista social colombiano, ou seja, reconhecemos o caráter ontológico das práticas de design e compreendemos que ao projetarmos coisas (artefatos, instituições, narrativas, modos de fazer, sistemas, serviços, etc) estamos projetando formas de ser e

existir no mundo, pois estas coisas projetam em nós visões de mundo, rituais, modos de fazer e ser.

Desse modo, podemos compreender que as práticas criativas produzem mundos e visões de mundo e, portanto, cada comunidade produz o design de si mesma, e nesse processo, cria as condições para sua própria existência/autonomia (Escobar, 2016). Isso nos permite compreender que por meio das formas situadas de saber-fazer e por meio do “fazer com” – pessoas, materiais e outros seres (Ingold, 2011) – podemos acessar a dimensão intangível e simbólica, por meio das narrativas que emergem dessas práticas, processos e coisas (Noronha e Abreu, 2021).

Nesse sentido, entendemos que articular processos coletivos de investigação e construção de significados com a comunidade, por meio do designantropologia, pode contribuir com a construção de narrativas plasmadas nas visões de mundo, no saber-fazer e na memória de comunidades como a do Boi da Floresta, potencializando e ampliando o alcance de sua habilidade de narrar, contribuindo com a promoção, reconhecimento e preservação de sua herança histórico-cultural, e dessa maneira, contribuindo com seu processo de construção de mundos possíveis para sua continuidade.

Além dos autores já mencionados, dialogo com Ailton Krenak (2020); Elvira Espejo Ayca (2020); Candau (2014); Paul Connerton (1999); Paul Riccoeur (2007); Bella *et. al* (1996); Reily (2014).

1.1. O desenho da pesquisa

Sobre a construção da pesquisa, alguns esclarecimentos preliminares são importantes. O primeiro deles é sobre a temporalidade do convívio com o grupo. Esta pesquisa não é a primeira realizada com o Boi da Floresta. O NIDA – grupo de pesquisas narrativas em inovação, design e antropologia, desde 2009, realiza pesquisas com o grupo (Noronha, Oliveira e Santos, 2009), no qual os pesquisadores desenvolveram iconografias sobre treze grupos de cultura local com o desenvolvimento de oficinas criativas e geração de produtos, sendo o Boi da Floresta um deles. E assim, a partir dessa experiência inicial, a simpatia e laços entre o boi e o NIDA se estabeleceram.

Nesse momento eu estava iniciando a graduação, ainda no segundo período. A possibilidade de me aproximar de grupos da cultura popular maranhense e de aprender e desenvolver minhas habilidades em design a partir da aproximação com as pessoas e as narrativas que faziam referência a outras cosmovisões, criando, investigando e interpretando com elas e a partir delas, por meio do design, era muito estimulante e, imediatamente após a primeira aula da disciplina Representação Bidimensional, ministrada pela professora Raquel Noronha – coordenadora do grupo de pesquisas àquela época ainda dando os

primeiros passos como projeto Iconografias do Maranhão – a abordei e perguntei se poderia ser voluntária no projeto, iniciando assim minha jornada com a pesquisa e os laços com o Boi da Floresta.

Recentemente, em 2022, a relação com o grupo foi retomada a partir da realização de uma dissertação intitulada ‘Autonomia e sustentabilidade: design participativo com os produtores dos bordados do Boi da Floresta’, de Priscila Penha Coelho (2023) que, em princípio, pretendia pesquisar sobre o bordado do boi e a produção de moda, mas, a partir da aproximação com o campo, detectou uma lacuna, referente à sazonalidade na produção artesanal do boi para o São João. No período do segundo semestre do ano, quando não há produção para “colocar o boi na rua”, as artesãs e artesãos precisam buscar outras formas de remuneração e, muitas vezes, não conseguem retomar a produção com o boi, no ano seguinte. Uma mão de obra extremamente qualificada vai para empregos vulneráveis, pela impossibilidade de ter o sustento garantido o ano todo, pelas atividades no barracão do boi.

Foi neste momento que me inseri na pesquisa. Antes de iniciar o mestrado, enfrentei questões de saúde por conta da divergência entre a temporalidade do meu fazer e a temporalidade do mercado de design, e entre 2017 e 2021 comecei a sonhar com orixás e encantados, até ter um sonho com um cazumba e um caboclo de pena. Depois do sonho, veio-me a vontade de escrever um projeto. Como sabia que muitas comunidades enfrentavam questões sobre a temporalidade do seu fazer quando precisavam lidar com atores externos, do mercado, e como sentia a necessidade de expressar-me e expressar o campo visualmente, conversei com a professora Raquel sobre a possibilidade de um projeto para pensar as questões sobre a temporalidade do fazer do boi de maneira colaborativa e visual.

Entre 2022 e 2023, passei a acompanhar as oficinas ministradas por Priscila. Com o fluxo dos acontecimentos e das relações, de forma atencional e entrelaçada ao convívio entre todas as participantes do processo, pude ajustar os rumos da pesquisa aos acontecimentos que se sucederam.

A partir da detecção dessa lacuna sobre a geração de trabalho e renda da comunidade, Raquel, em diálogo com as gestoras do boi, Nadir e Talyene desenvolveram, em 2023, ano em que ingressei no mestrado, um projeto de fortalecimento da Economia Criativa¹⁰ intitulado “Boi da Floresta em produtos por meio do design para inovação social: a produção de uma coleção com os artesanatos do boi”, a partir de resultados obtidos com a

¹⁰ Projeto financiado pelo edital Economia criativa do SEBRAE-FAPEMA, em 2023, proposto por Preta Cultura e Arte, produtora cultural de Talyene Cruz Melônio, e executado em parceria com o NIDA-UFMA e Boi da Floresta. Para saber mais sobre o projeto acesse: <https://www.ma.gov.br/noticias/tradicao-do-boi-da-floresta-inspira-colecao-com-identidade-cultural-e-geracao-de-renda-em-projeto-apoiado-pela-fapema-e-sebrae>

cocriação de uma coleção de produtos com artesãos do Boi da Floresta, realizados na pesquisa de Priscila Coelho.

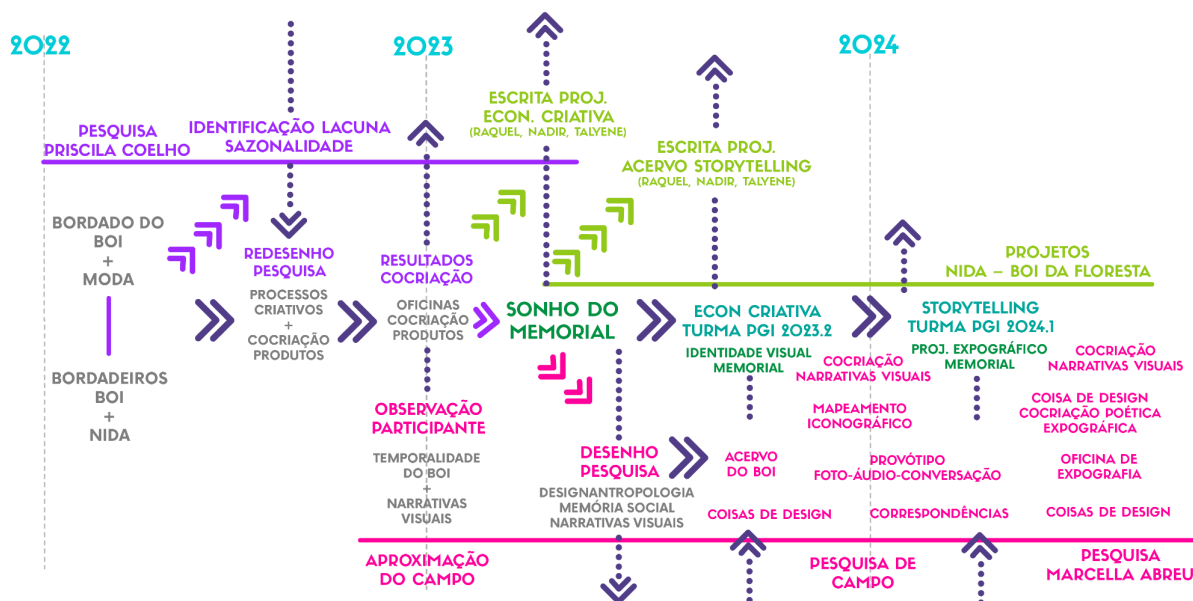
Ainda no início desse projeto, Nadir e Talyene compartilharam com Raquel um desejo antigo de criar um memorial para contar e honrar a história de Mestre Apolônio Melônio, a partir de um acervo pessoal de fotografias, documentos e objetos que estavam sendo deteriorados pelo tempo, os quais Nadir temia que se perdessem. Nesse momento, elas desenvolvem um segundo projeto, institucionalizado na UFMA como um projeto de extensão, intitulado “Iconografias do Maranhão: cocriação de exposição com o Boi da Floresta por meio de *storytelling* e inteligência artificial generativa” com o objetivo de digitalizar e restaurar o acervo fotográfico do grupo com o uso de inteligência artificial.

Em paralelo a estes dois projetos, e em continuidade às reflexões de Priscila, desenhei a pesquisa que ora apresento. Apesar de ter participado e conduzido minha pesquisa em ambos os projetos, os resultados desta dissertação envolvem as reflexões sobre as construções de narrativas e tangibilização da memória nas etapas de tangibilização do acervo, da identidade visual e do projeto expográfico do Memorial Mestre Apolônio.

Minhas análises recaem sobre como os processos de design, empreendidos de forma participativa, seja no processo de desenvolvimento da identidade visual do memorial, seja no projeto expográfico e no processo de digitalização do acervo, contribuem para o processo de salvaguarda da memória a partir das narrativas e visões de mundo do grupo.

Assim exposto, com o intuito de mostrar a posicionalidade da minha pesquisa dentre todas essas aqui narradas, apresento um diagrama, na Figura 2, com o desenho da pesquisa: em lilás é possível observar a pesquisa de Priscila, em verde, os projetos coidealizados pelo NIDA e o Boi da Floresta – escritos colaborativamente por Raquel, Talyene e Nadir – que emergiram do campo e, em rosa, destaco a minha colaboração neste processo.

Figura 2 - Desenho da pesquisa



Fonte: autoria própria

Outro ponto a ser mencionado é a construção da própria narrativa da dissertação. Os relatos sobre a pesquisa de campo entrelaçam-se com minhas memórias de uma mulher branca ludovicense, nascida e criada em bairro do centro de São Luís, que possui a vida atravessada pela cultura do bumba-meu-boi. Deste modo, a narrativa da pesquisa entrelaça a imaginação, os sonhos e subjetividades da pesquisadora, de forma autorreflexiva e ao mesmo tempo, em confluência com a coletividade que constituiu esta pesquisa: pessoas pesquisadoras, materiais, subjetividades e seres encantados que envolvem as cosmovisões e imaginários sobre o bumba-meu-boi.

Desse modo, ancorada no agora e imbricada nas relações com os outros, o pensamento vai se materializando e desatando os nós que limitam o conhecimento puramente pragmático, trançando-se em uma rede de significados onde o narrativo e o instrumental se fundem. Na prática compartilhada, a construção do conhecimento transcende as categorias rígidas da investigação, por meio da intersubjetividade que emerge no campo. Não se tratam somente de questões pré-definidas ou metodologias estanques, mas de um diálogo contínuo em que afetos, experiências e reflexões transformam conhecimentos e narrativas em um *alter* que surge da intersubjetividade desses diferentes modos de ser, saber e estar no mundo.

Assim, há uma variação entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural nesta narrativa. Segundo Noronha (2023) essa pulsação entre o individual e o coletivo

é uma característica do designantropologia e a intersubjetividade, em nossa pesquisa, acontece por meio da autopoiesis – fluxo pulsante de equilíbrio e autorregulação – entre conhecimento narrativo e pragmático (Bruner, 1997; Ingold, 2011); saber sintético e saber orgânico (Bispo dos Santos, 2023) das pessoas, materiais, coisas e seres copesquisadores – conforme anteriormente discutimos (Noronha e Abreu, 2021).

Finalmente, por se tratar de uma pesquisa que reflete sobre si própria, enquanto processo de construção de conhecimento, a exemplo de outras já construídas desta forma no NIDA (Farias, 2025; Maia, 2024; Rodrigues, 2022), optamos por trazer o capítulo metodológico para antes da “parte teórica” entendendo que o designantropologia nos estimula ao entrelaçamento e a antidisciplinaridade (Ingold, 2018).

Sobre a temporalidade, a narrativa obedece a um fluxo outro, e aqui os caminhos foram se desenhando à medida em que me enlacei aos fluxos das vidas e das forças em torno do ser-saber-fazer do/no Boi da Floresta. Longe de buscar um fechamento, explorei os modos como o convívio, compartilhamento e os laços com a comunidade – dentro e fora do barracão ao longo de 14 meses – e as forças atuantes engendraram direções e percepções próprias sobre as questões de pesquisa.

Deste modo, o percurso desta investigação segue o fluxo do campo e a construção teórica se dará a partir das narrativas que emergiram em campo, como resultados da pesquisa.

Na seção dois, como mencionado, elucido o percurso metodológico, apresentando a linha que entretece os métodos, técnicas e ferramentas em cada uma das etapas da pesquisa.

Na seção três, rabisco as linhas que dão forma ao risco¹¹ dessa investigação: as narrativas sobre as origens do bumba-meu-boi, as encruzilhadas que entrelaçaram as vidas dos compartilhantes dessa pesquisa, seu encontro, sonhos e subjetividades, apresentando o território, o Boi da Floresta e o Mestre Apolônio.

Na seção quatro, com o risco pronto, decalco e pinto as categorias teórico-metodológicas que serão a base para o bordado da pesquisa: saberes, ideias, perspectivas, coisas, modos de fazer, cosmovisões, dissidências, impulsos, hesitações.

Na seção cinco, alinhavamos o risco no veludo, escolhemos as miçangas e começamos a bordar. Relatamos em detalhes as experiências vividas em campo, expondo os desdobramentos do processo de corresponder em fluxo com brincantes, materiais, temporalidades, território, santos e encantados, além de alunos, parceiros institucionais, colegas do NIDA. Ao mesmo tempo, costuro a análise das narrativas bordadas ao longo do

¹¹ Maneira como os brincantes do Boi da Floresta chamam os desenhos com as temáticas que são utilizados como base para os bordados das indumentárias e do “couro do boi”.

processo de correspondência por meio da triangulação teórica (Minayo, 2010; Marcondes e Brisola, 2014), arremato o bordado e apresento o futuro “couro do boi”, a tangibilização das narrativas do campo – identidade visual, site do memorial com acervo digitalizado e projeto expográfico – que servirão de base para a materialização do espaço comunitário de memória Memorial Apolônio Melônio (MAM).

Na seção seis, posicionamos o boi coberto em frente ao altar e em reverência ele aguarda o batizado e as bênçãos de São João e de Mestre Apolônio para brincar na rua. Nessa seção, sintetizo como os objetivos da pesquisa foram atendidos, além de identificar as limitações e desafios.

2 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Com a finalidade de alcançar os objetivos propostos, nesta seção apresento a abordagem metodológica, com seus métodos, técnicas e ferramentas e como estas escolhas contribuíram para tangibilizar as narrativas e a memória do Boi da Floresta e de Mestre Apolônio.

O percurso foi se desenhando e redesenhando a partir do fluxo de vida com todos os compartilhantes desta pesquisa durante e depois do campo, ou seja, no compartilhamento recíproco entre mim, os companheiros do NIDA, os brincantes, os santos e encantados, e o próprio Mestre Apolônio, os materiais, o território, os orientadores, as temporalidades, a própria vida.

Isto significa dizer que os caminhos não foram delimitados antes da vivência em campo, mas se traçaram a partir do modo como os diversos encontros intersubjetivos e, muitas vezes concomitantes, emergiram em imaginação, reflexão, ideias e, somente em campo, se configuraram e reconfiguraram em passos, fazendo emergir continuamente novos entendimentos sobre as questões de pesquisa.

Sendo assim, esta investigação classifica-se como qualitativa, pois busca a partir do entendimento da indissociabilidade entre subjetivo e objetivo, compreender as realidades sociais a partir das perspectivas e experiências dos brincantes do boi sobre suas próprias visões de mundo, saberes, processos e costumes, trazendo à tona as dimensões simbólicas que integram suas realidades sociais (Minayo, 2013). As autoras Silva e Menezes (2011, p. 20) acrescentam que a pesquisa qualitativa “[...] considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números.”, permitindo-nos acionar e compreender aspectos que uma abordagem quantitativa não seria capaz de alcançar.

Quanto à natureza, classifica-se como pesquisa aplicada, visto que nossa pesquisa busca gerar conhecimento aplicado (Silveira; Córdova, 2009) ao campo do Design, por meio da interpretação dos fenômenos observados e compartilhados em campo, conforme Prodanov e Freitas (2013). Isto fica claro quando a pesquisa se propõe a entender o processo de cocriação em design como uma ação que pode contribuir para a rememoração, atualização e tangibilização de narrativas sobre a memória coletiva de comunidades tradicionais.

Quanto aos objetivos, percebemos o caráter exploratório da pesquisa (Gil, 2007), uma vez que pretende, por meio da inserção no campo, explorar como a cocriação em design pode contribuir para a identificação dos fatores simbólicos-culturais e sociais, a partir de seus modos de vida, visões de mundo, saber-fazer que contribuem para a construção das narrativas locais sobre a memória coletiva de uma comunidade tradicional.

Em nossa pesquisa, esses processos foram guiados pela perspectiva da abordagem de *designantropologia*, pois esta leva em consideração as relações intersubjetivas dos participantes a partir de princípios que estabelecem o processo de correspondência entre co-pesquisadores em campo seguindo com o transbordamento deste encontro, criando subjetividades destes dentro-fora-dentro, em devir (Izidio, Farias, Noronha, 2022).

Designantropologia debruça-se sobre como as intervenções de design podem trazer à tona ou se transformar em questões etnográficas, onde os engajamentos materiais estimulam a abertura e curiosidade do olhar, revelando hipóteses, críticas preocupações e a especulação de possibilidades de futuro(s) (Halse et al., 2010). Esse processo é pautado na investigação exploratória, abrindo questões que emergem a partir da vivência na realidade cotidiana; na participação sustentada, que promove um diálogo e alinhamento contínuo entre os atores sociais sobre a questão de preocupação; e a prototipagem generativa, onde coisas materiais possibilitam a tangibilização de narrativas e experimentação de cenários futuros de forma coletiva/colaborativa (Halse et al., 2010).

Por meio da intersubjetividade gerada a partir das diversas correspondências com todos os participantes, os momentos de ação e reflexão aconteceram de maneira entrelaçada. Este processo envolveu o acionamento de múltiplas dimensões, por isso descreveremos um plano de condução da pesquisa que orientou a investigação, mas que, como explicado anteriormente, foi se ajustando ao longo do processo a partir das trocas e demandas que surgiram em campo (Binder; Redström, 2006).

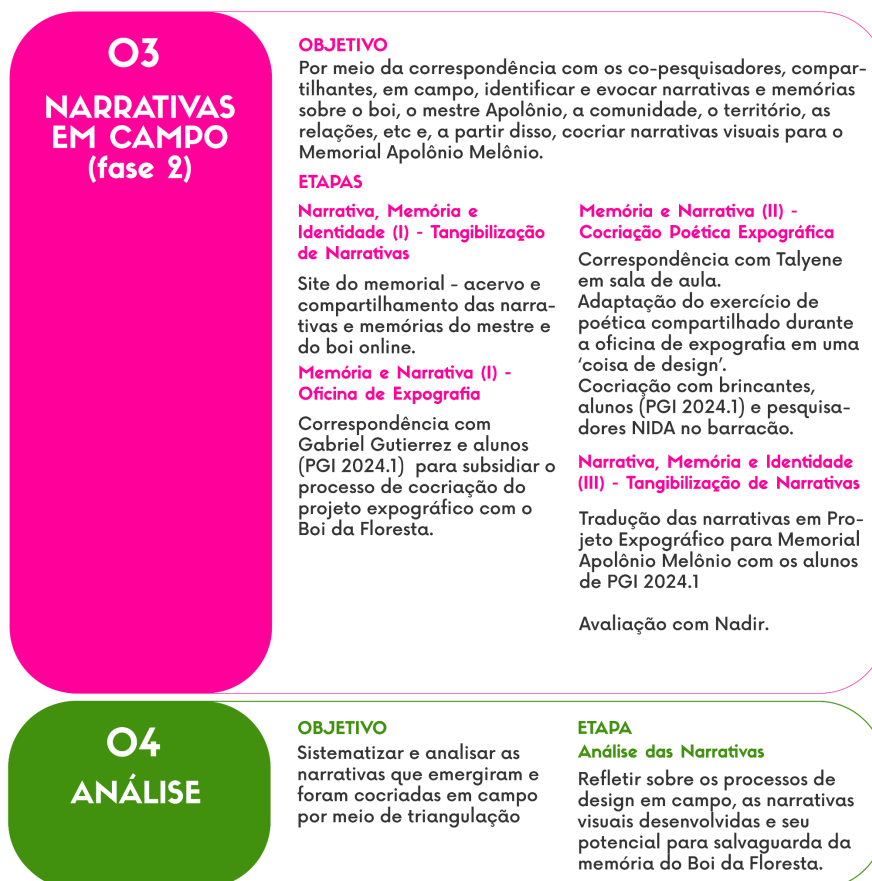
2.1. Plano de condução da pesquisa

O plano de pesquisa em design pode ser descrito como uma sequência de procedimentos práticos a serem realizados com o objetivo de abordar uma ou várias

questões que guiam a pesquisa, permitindo a compreensão dos processos, interações e aspirações dos coparticipantes (Brandt; Binder, 2007). As etapas que guiaram nosso processo de investigação podem ser visualizadas a seguir (Figura 3). As técnicas e procedimentos, receberão uma explanação mais abrangente no decorrer desta seção.

Figura 3 - Plano de pesquisa em design.





Fonte: autoria própria

A primeira fase do percurso iniciou-se pelo levantamento teórico, por meio da revisão narrativa (Markoni; Lakatos, 2017), com o objetivo de mapear o estado da arte sobre conceitos estruturantes como narrativa, memória e identidade relacionando-os com o campo do design e foi seguido por pesquisa documental (Marconi; Lakatos, 2016; Gerhardt; Souza, 2009) com objetivo de fazer levantamento relacionado à memória e identidade do bumba-meu-boi e do Boi da Floresta para identificar contexto histórico, narrativas, projetos, ações e pesquisas, assim como, mapear possíveis participantes do processo criativo com o grupo.

É importante mencionar que, paralelamente à revisão narrativa e documental, eu e minhas companheiras de NIDA organizamos um ciclo de estudos com as leituras que consideramos importantes para nos preparar para nossos respectivos campos e os projetos em andamento no grupo de pesquisa.

O estudo em grupo como preparação para o campo sempre fez parte da abordagem do NIDA, desde quando ainda era *projeto Iconografias do Maranhão*, e há alguns anos é feito de maneira aberta para a comunidade acadêmica. Como a temática em comum aos projetos e pesquisas perpassava as narrativas de comunidades tradicionais, buscamos ler e debater pensadores indígenas, quilombolas e pesquisadores, principalmente do sul global, que abordassem visões de mundo sobre suas comunidades e formas outras de se fazer

pesquisa, trazendo o debate para pensar os campos, os processos em design e as bases para nossas pesquisas em diálogo com esses autores.

Entre os autores com os quais correspondemos durante o VI Seminário NIDA – Narrativas Outras (Figura 4), estavam Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) ‘A terra dá, a terra quer’ (2023); Francy Baniwa ‘Umbigo do mundo’ (2023); Marisol De La Cadena ‘Natureza incomum: histórias do antrope-cego’ (2018); Hanna Limulja ‘O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami (PYA Ú – TOOTOTOPI)’ (2019); Eduardo Rueda ‘Retornar al origen: narrativas ancestrales sobre humanidad, tiempo y mundo’ (2022), Saidiya Hartman ‘Vênus em dois atos’ (2020), Elvira Espejo Ayca ‘A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal’ (2020); Tanya Pérez-Bustos ‘El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades’(2016); Diego Mier y Terán Giménez Cacho e Kythzia Barrera Suárez ‘Diseño, territorio y narrativa: nuevos futuros a través del barro’ (2019); Françoise Vergè ‘Descolonizar o museu – programa de desordem absoluta’ (2023); Vanessa Perin ‘Sobre histórias, fragmentos e silêncios em narrativas engajadas’ (2021); Linda Tuhiwai Smith ‘Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas’ (2018); Ursula Le Guin ‘A teoria da bolsa de ficção’ (2021); Deborah Bird Rose ‘Slowly – Writing into the Anthropocene’ (2013); Shawn Wilson ‘Research Is Ceremony: Indigenous Research Methods’ (2008) e Manuhua Barcham ‘Towards a radically inclusive design – indiginouos story-telling as codesign methodology’ (2021). Considero essa uma etapa importante em qualquer abordagem de design/pesquisa, mas crucial quando se escolhe seguir caminhos em designantropologia.

Figura 4 - VI Seminário NIDA Narrativas Outras





Fonte: acervo pessoal

Simultaneamente aos estudos em grupo, ocorreu a aproximação do campo, quando participamos de oficinas de cocriação, acompanhando a pesquisa de Priscila Penha Coelho (2023) – parceria entre NIDA e Boi da Floresta – para o reestabelecimento e aprofundamento das relações que se iniciaram na iniciação científica, em 2009, na primeira colaboração do NIDA com o grupo. A partir da convivência e compartilhamento durante a pesquisa de Priscilla, construímos um plano comum (Noronha, 2018) para nossa pesquisa com a comunidade.

A aproximação com a comunidade e a pesquisa de campo foram orientadas pelas práticas de correspondência (Ingold, 2011; 2015; 2016) e observação participante (Gatt e Ingold, 2013), que pressupõe assumir uma postura engajada e atencional, a partir da habilidade em responder ao outro, no fluxo contínuo entre afetar e ser afetado, no decorrer das experiências compartilhadas.

A ideia foi, por meio do acompanhamento e participação nas oficinas de cocriação realizadas na pesquisa com Priscilla, começarmos a reconstruir nossa relação com a comunidade e começar a entender as possibilidades para a nossa própria pesquisa a partir do estar em campo de forma atencional, correspondendo com as pessoas, com o território, suas crenças e materiais (Gatt; Ingold, 2013; Ingold, 2013; Ingold, 2018) e construir coletivamente, através de uma postura generosa e cuidadosa, demonstrando vontade genuína de escutar e responder aos outros (Ingold, 2016). Dessa forma, o saber construído, e a própria pesquisa, emergem da participação ativa de todos os atores envolvidos nesse processo exploratório de aprendizagem mútua (Gatt e Ingold, 2013).

Da aproximação com o campo emergiram os sonhos, desejos e questões dos brincantes, de Nadir e Talyene, que serviram para guiar o plano comum inicial, que adaptamos em dois projetos de extensão – escritos pela coordenadora do NIDA, Raquel Noronha e pela vice-presidente do Boi da Floresta e produtora cultural Talyene Melônio

(Preta Cultura & Arte) – e no desenho da pesquisa em epígrafe, com suas etapas práticas (Figura 3) sendo pensadas a partir do que imaginamos que seriam as etapas necessárias para a execução de ambos os projetos a partir de nossas – minhas, de Raquel, de Talyene e Nadir – experiências anteriores, e se reconfigurando continuamente no processo em campo com os demais participantes.

Em nossa pesquisa, os processos de compartilhamento/identificação e cocriação/tangibilização das narrativas aconteceram em fluxo contínuo e simultâneo em campo, de forma que se tornaram indissociáveis, em minha perspectiva. Portanto, optei por denominar as fases 2 e 3 da pesquisa de “narrativas em campo” e elencar em cada uma delas os processos, práticas criativas e ferramentas, na medida em que foram acontecendo em campo.

Entendo que cada processo, prática criativa e ferramenta em designantropologia atuam como coisas de design (Binder *et al*, 2010) ou *provótipos* (Morgensen, 1992), materialidades abertas que vinculam os atores e provocam engajamento, participação, colaboração e conversação, se configurando como práticas de correspondência (Ingold 2011; 2015; 2016) e dispositivos de conversação (Anastassakys e Szanieck, 2016), os quais possibilitaram a emergência das narrativas e da memória da comunidade e a cocriação e tangibilização das narrativas visuais sobre a memória do Boi da Floresta e do Mestre Apolônio.

Nesse processo, registrei as narrativas que emergiram do campo de diferentes formas – fotografias, vídeos, áudios, notas no *Google Keep*, em cadernos e até em reflexões em livros digitais – algumas das quais, se constituíram como meu diário de campo (Bogdan e Biklen, 1994).

Esses registros de experiências, ideias, sentimentos, reflexões permitiram a observação das influências dos eventos vividos sobre o plano de investigação inicial e propiciaram a permeabilidade entre o caráter factual dos eventos e da minha subjetividade enquanto pesquisadora (Bogdan e Biklen, 1994). Considero esses registros, ao mesmo tempo, mecanismos do pensamento narrativo e narrativa, que servem para organizar e elaborar a experiência vivida (Bruner, 1997).

Esclarecidas essas questões, retomemos a descrição do plano da pesquisa. Na sequência da aproximação com o campo, iniciamos a 2ª fase da pesquisa, onde ocorreram as etapas memória (I) e (II) – acervo e rememorar; identidade (I) – mapeamento iconográfico e narrativa, memória e identidade (I) – tangibilização de narrativas.

Na etapa memória (I) - acervo, realizamos o processo de digitalização, identificação e iniciamos o processo de restauração do acervo fotográfico do Boi da Floresta. Com exceção da restauração, todos os processos foram realizados no barracão.

Tanto a etapa memória (I) - acervo quanto a etapa memória (II) - rememorar, foram realizadas a partir da técnica de fotoelicitação ou fotoentrevista (Pink, 2013). Na primeira, de maneira mais espontânea, onde o próprio processo de fazer junto com o barracão, com os brincantes presentes, com as colegas do NIDA, com as fotografias e jornais, inspirou conversas, evocou imagens e memórias de experiências afetivas incorporadas (Pink, 2013). Na segunda, com as imagens e toadas do acervo do boi, desenvolvemos uma ferramenta – coisa de design (Binder *et al*, 2010) ou *provótipo* (Morgensen, 1992) – para evocar as memórias dos brincantes sobre o Mestre Apolônio e o Boi da Floresta, e identificar símbolos, pessoas, seres, relações, momentos, sentimentos, sonhos, visões de mundo, costumes, causos, em conversas mediadas pelas imagens e sons que constituem o acervo e, a partir das narrativas individuais dos brincantes, reconstituir e cocriar as narrativas sobre a memória do Mestre Apolônio e do Boi da Floresta.

Paralelamente a essa etapa, aconteceu o identidade (I) - mapeamento iconográfico, no qual foi realizada visita técnica com os alunos da turma 2023.2 de Projeto Gráfico I, conduzida pela orientadora desta pesquisa, aproveitando imagens fotográficas, materiais, bordados, indumentárias, instrumentos, barracão, altar, e as narrativas que emergiram por meio deles para gerar ícones.

Em seguida, com as primeiras narrativas evocadas e cocriadas nessas etapas, passamos para última etapa dessa primeira fase da pesquisa, a etapa narrativa, memória e identidade (I) - tangibilização de narrativas. Nessa etapa, a partir da iconografia e das narrativas levantadas em campo, e de técnicas como *benchmarking*, *moodboard*, entre outras, os alunos da turma de Projeto Gráfico I (2023.2), desenvolveram opções de identidade visual para o Memorial Apolônio Melônio (MAM) e as narrativas visuais para a coleção de produtos da loja do memorial que, em seguida, foram apresentadas para avaliação e escolha pelas gestoras e brincantes do Boi da Floresta.

Demos início, então, à fase 3 da pesquisa, quando aconteceram as etapas de narrativa, memória e identidade (II) – tangibilização de narrativas e ‘memória e narrativa’.

Na etapa narrativa, memória e identidade (II), a partir das narrativas cocriadas até essa etapa tangibilizamos o site do memorial para disponibilização do acervo de forma digital. Ao mesmo tempo, iniciamos a etapa ‘memória e narrativa’, com os alunos da turma 2024.1 de Projeto Gráfico I, onde realizamos a etapa memória e narrativa (I) – oficina de expografia, ministrada por Gabriel Gutierrez, diretor do Centro Cultural Vale do Maranhão (CCVM), para subsidiar a cocriação da exposição do Memorial Apolônio Melônio.

Nessa etapa, Gabriel compartilhou conosco uma técnica para se pensar coletivamente a poética da expografia. Essa técnica foi adaptada por mim e Raquel em uma ferramenta, coisa de design ou *provótipo* e aplicada na etapa memória e narrativa (II), realizada com os alunos (PGI 2024.1), pesquisadores do NIDA e brincantes do Boi da

Floresta, para a cocriação da poética expográfica que auxiliaria no processo de tangibilização das narrativas para o projeto expográfico do MAM.

Por último, aconteceu a etapa memória e narrativa (III) - tangibilização de narrativas, onde diversas opções de projeto expográfico foram tangibilizadas e, na sequência, apresentadas e avaliadas com Nadir.

Por fim, realizamos a análise dos resultados que emergiram em campo, por meio da triangulação teórica e de métodos (Minayo, 2010; Marcondes e Brisola, 2014), e a triangulação intersubjetiva (Noronha, no prelo), considerando a permeabilidade e o entrelaçamento entre as narrativas, pontos de vista e subjetividades da comunidade, do referencial teórico e da pesquisadora, pois em designantropologia as práticas de correspondência tangibilizam uma multiplicidade de “dados” sobre e a partir das agências de seres vivos, ambientes, materiais e subjetividades (Noronha, no prelo). Esse entrelaçamento de formas de vidas e relações cria condições para que os compartilhantes e os saberes orgânicos (Bispo dos Santos, 2023) de cosmologias outras possam dialogar com autores e metodologias acadêmicas – intelectuais e saberes sintéticos (Bispo dos Santos, 2023) – construindo um saber ou conhecimento alter por meio do conhecimento/pensamento narrativo (Bruner, 1997; Ingold, 2011) e do conhecimento/pensamento científico-pragmático.

A triangulação compreende a articulação entre as narrativas empíricas, o referencial teórico e a análise da conjuntura. Primeiramente foram realizados a organização e o tratamento dos dados empíricos coletados, o que Minayo (2010) chama de pré-análise. Em seguida, foi realizada a síntese-análise, onde refletimos sobre a materialidade das narrativas visuais desenvolvidas e seu potencial para a salvaguarda da memória do Boi da Floresta, e sobre os limites e potenciais da abordagem designantropologia na mediação de processos de tangibilização da memória e cultura de comunidades tradicionais a partir de uma perspectiva interna.

Na seção a seguir, começo a narrar os caminhos que levaram ao encontro com os compartilhantes da pesquisa e, no percurso, apresento as narrativas sobre as origens, contexto histórico, organização do bumba-meu-boi, o Boi da Floresta, Mestre Apolônio e o território Floresta-Liberdade.

3 COMEÇO MEIO COMEÇO

Quando penso em começo, no contexto dessa dissertação, vejo-me quase sempre indecisa. O começo do boi é contínuo, cíclico, como esse trabalho buscará demonstrar em alguma parcela. O meu começo é um início de vida e também de uma relação com uma manifestação cultural que, posteriormente, também me rendeu parceiros de pesquisa.

Antônio Bispo dos Santos (2023), o grande mestre Nêgo Bispo, costumava dizer – e continua vivo dizendo, ecoando por meio de suas *palavras germinantes* – que o movimento dos povos *afro-pindorâmicos* ou *afroconfluentes* é o de *transfluência* – *entrançamento, encruzilhada, envolvimento* –, porque transfluindo, confluindo e transfluindo; ou confluindo, transfluindo e confluindo novamente, eles são começo, meio e começo.

Para o mestre (2023), transfluir é como o curso d'água dos rios que, ao seguir o seu fluxo, confluenciam suas águas, seus modos, nutrientes, compartilham com outros rios, e transfluenciam novamente, evaporam, formam nuvem, chovem em outros cursos, outros caminhos, assim se fortalecem, rendem. A confluência, então,

[...] é o encontro de vidas que se movimentam em direções parecidas. [...] Quando você diz 'Eu encontrei fulano por coincidência', como assim? Vocês se encontraram, porque vocês estavam andando. Se vocês não estivessem andando, vocês não se encontravam. Então não tem coincidência." (Bispo dos Santos, 2023)¹².

Assim, foram nas transfluências do bumba-meu-boi e da minha existência, que nossas vidas confluíram, transfluíram, confluíram, entrançando-se nas encruzilhadas e, portanto, não é possível eleger um começo e nem desejo desfazer a trama entre todos estes fios, pois compreendo que esse trabalho só pode ser construído dentro da tessitura da confluência de nossas relações.

As minhas primeiras memórias com a cultura popular maranhense e o boi são da casa do Lira, um bairro na região central de São Luís que faz fronteira com o centro histórico da cidade, mas está fora da área de tombamento. Adjacente ao bairro da Madre Deus — um dos bairros polo de cultura popular maranhense em São Luís, com blocos tradicionais de

¹² Trecho da entrevista concedida a Marcelo Abud para o podcast Peças Raras em maio de 2023, disponibilizado no instagram em dezembro de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DDF2mBcMhm1/?igsh=MW9jdDI6Y2x2Nmo5cA==>. Acesso em 12 de set. de 2025.

carnaval; grupos de bumba-meu-boi; tambor de crioula¹³, entre outros — no Lira, cresci assistindo ao boi brincar na porta de casa.

Figura 4 - Entre 1 e 2 anos assistindo ao boi brincar no dia de São João na porta da minha avó materna no João Paulo.



Fonte: acervo pessoal

Desde os seis ou sete anos, eu sonhava em ser brincante, como todas as crianças que têm algum contato com o bumba-meu-boi e outras manifestações da cultura popular maranhense. Imagino que, no começo, esse desejo tenha sido alimentado pelo meu imaginário infantil que via o boi como uma das possibilidades de viver outros mundos, outras vidas. Fora do São João e do bumba-meu-boi só me restavam as casas das minhas avós, a igreja e o colégio.

Assim como os livros, as revistinhas em quadrinhos, os jogos e os desenhos animados, os filmes, com o bumba-meu-boi eu também era (e continuo sendo) transportada para um outro estado, o de hiperfantasia¹⁴: na minha imaginação me tornava uma de suas

¹³ [...] trata-se de uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores[...]. O Tambor de Crioula do Maranhão, em particular, tem características próprias de execução da música-dança no interior da manifestação, que também é compreendida como brincadeira. Enquanto os tocadores fazem soar a parelha composta por um tambor grande ou rufador, um meião ou socador e um crivador ou pererenga, os cantadores puxam toadas que são acompanhadas em coro. Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite. (IPHAN, 2016, p. 13)

¹⁴ Afantasia e hiperfantasia são termos recentemente cunhados que se referem à ausência e superabundância de imagens, respectivamente. A vivacidade das imagens varia entre os indivíduos. [Afantasia denota] [...] a existência de pessoas nas quais as imagens conscientes e despertas são marcadamente reduzidas, ou totalmente ausentes[...]. "Hiperfantasia" denota o inverso — imagens cuja vivacidade rivaliza com a experiência perceptiva. [...] imagens visuais "tão vívidas quanto a visão

personagens, deixava de ser eu ou me tornava uma outra versão de mim. A vida ganhava significado com as cores, o movimento, os personagens, as toadas e o encantamento do boi.

Para explicar um pouco do que se trata este encantamento, preciso deter-me neste relato para contextualizar brevemente o que é o boi em sua complexidade histórica, de organização e de seus processos de salvaguarda.

3.1. Ensaio: narrativas sobre a origem histórica, organização e salvaguarda do bumba-meu-boi

O bumba-meu-boi pode ser descrito como um “[...] conjunto de atividades rituais [...] que incluem cultos a divindades, expressões musicais, danças, dramatizações e caracterizações visuais de seus personagens e alegorias” (Oliveira Filho, 2012, p. 12). Manifestações culturais populares semelhantes ocorrem em várias partes do território nacional, recebendo denominações distintas em algumas delas, tais como: *Cavalo-Marinho*, *Boi Calemba* ou *Bumba* em Pernambuco; *Boi Bumbá* ou *Boi de Reis* no Pará e no Amazonas; *Boi Surubim* no Ceará; *Boi-Duro*, *Mulinha-de-Ouro* ou *Dromedário* na Bahia; *Boi de Mamão* no Paraná e Santa Catarina; *Boizinho* ou *Boi-de-Reis* no Espírito Santo; *Folgado do Boi* ou *Reis do Boi* em regiões do Rio de Janeiro, entre outros (Carvalho, 1995; IPHAN, 2011; Oliveira Filho, 2012; Coelho, 2023).

A preocupação em traçar a origem dessas expressões culturais remonta a segunda metade do século XIX e possui várias versões: há quem associe com uma festa pagã egípcia em homenagem ao boi Ápis (Reis, 2000); há quem defenda que essas manifestações culturais tenham origem nas tradições pagãs europeias em homenagem ao solstício de verão que ocorre entre os dias 22 e 23 de junho, que, apesar da pressão do cristianismo europeu, não foram desmontadas, mas reinventaram-se (Trigueiro, 1993).

Dentre as versões da origem apresentadas, as mais debatidas e que por muito tempo estiveram em disputa, são a origem ibérica, principalmente portuguesa trazida para o

real”. [...] Em suas formas extremas, que perduram por toda a vida, ocorrem com uma prevalência de ~1% e ~3%, respectivamente, e frequentemente ocorrem em famílias. [...] Tanto a afantasia quanto a hiperfantasia provavelmente têm suas vantagens e desvantagens. Elas pertencem a um grupo de diferenças comparáveis em experiência e comportamento, incluindo sinestesia congênita e prosopagnosia, que facilmente 'escapam da atenção'. [...] A redescoberta fortuita de imagens extremas abriu uma nova janela para o fascinante conjunto de inter-relações entre imagens e percepção, memória, neurodesenvolvimento e saúde mental [...] também despertou interesse da filosofia e das artes. (Zeman, 2024, p. 467-477, tradução nossa). Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364661324000342#b0025>. Acesso em jan de 2025.

Brasil pelos colonizadores, e a origem africana, que no Brasil está ligada à escravidão e à sua abolição oficial, e ao ciclo do gado. Celso Magalhães¹⁵ (1849-1879), poeta, folclorista e jurista maranhense; Sílvio Romero¹⁶ (1851-1914), crítico literário, folclorista e jurista sergipano, Mário de Andrade¹⁷ (1893-1945), escritor, poeta, musicólogo e etnógrafo paulistano e Renato Almeida¹⁸ (1895-1981), folclorista, musicólogo e diplomata mineiro,

¹⁵ Celso Magalhães foi uma figura paradoxal no cenário intelectual do Brasil oitocentista, conjugando em sua obra um abolicionismo convicto com um racismo científico profundamente arraigado (Costa, 2017). Por um lado, defendia a libertação de escravizados e criticava veementemente a escravidão, como se evidencia em poemas como *O escravo* (1867) e *Os calhambolas* (1869), nos quais exalta a liberdade e condena a violência do cativo (Costa, 2017). Por outro, influenciado pelas doutrinas racialistas em voga na Escola do Recife – como o evolucionismo social, o positivismo, o naturalismo e o darwinismo social –, acreditava na hierarquia natural das raças, considerando indígenas e africanos inferiores aos europeus (Costa, 2017). Em *A poesia popular brasileira* (1873), Magalhães afirmava que a raça era o “princípio fundamental” da história literária de um povo e negava qualquer contribuição significativa de indígenas para a cultura nacional, e lamentava a contribuição dos negros, que para ele era imbuída de características “repulsivas” e “bestiais”, motivo pelo qual se opôs à mestiçagem como solução para a sociedade brasileira, vendo-a como um fator de degeneração (Costa, 2017). Como alternativa defendia a assimilação cultural, acreditando que apenas a adoção dos valores positivistas e europeus poderia “civilizar” indígenas e negros, integrando-os a uma ordem social eurocêntrica. (Costa, 2017)

¹⁶ Sílvio Romero, personificou as contradições do pensamento racial brasileiro no final do século XIX. Romero adotou integralmente o discurso evolucionista e determinista, transformando negros, indígenas e mestiços em “objetos de sciencia [sic]” dentro de uma perspectiva que racializava as diferenças sociais (Schwarcz, 2005). Paradoxalmente, enquanto defendia a hierarquia racial e acreditava na “vitória definitiva do branco” no processo civilizatório brasileiro, foi um dos primeiros intelectuais a ver na mestiçagem – geralmente temida como degeneração – uma solução original para a formação nacional (Schwarcz, 2005). Para Romero o mestiço era o produto final de uma raça em formação, representando tanto a aplicação do determinismo racial quanto sua adaptação às especificidades brasileiras. Esta dupla perspectiva – que conciliava a crença na inferioridade de negros e indígenas com a defesa da mestiçagem como caminho para o branqueamento progressivo – fez de Romero uma figura que influenciou toda uma geração de pensadores brasileiros, estabelecendo o “critério etnográfico” como fundamental para pensar o destino do país. (Schwarcz, 2005; Bechelli, 2009)

¹⁷ Mário de Andrade, principal ideólogo do Modernismo brasileiro, desenvolveu em sua obra uma relação entre estética e compromisso social. Como evidenciado em *O Turista Aprendiz* (publicado postumamente em 1976), Andrade articulou seu interesse pela cultura popular com um olhar sobre as desigualdades sociais do Brasil. Sua viagem pelas regiões Norte e Nordeste entre 1928 e 1929 resultou em crônicas que constituíram um documentário de época sobre as condições precárias de trabalho e vida das populações dos interiores dos estados pelos quais percorreu (Oliveira, 2011). Embora rejeitasse explicitamente fazer literatura diante da “monstruosidade da seca nordestina”, seu trabalho desenvolveu uma forma de engajamento onde a denúncia social não se dissociava da busca estética (Oliveira, 2011). Esta postura o colocou numa posição ambígua: enquanto valorizava as expressões culturais populares como fundamento da autenticidade nacional, sua perspectiva mantinha resquícios de uma visão hierarquizante que via nas tradições negras e indígenas elementos a serem assimilados por um projeto nacional unificador (Natal, 2016). Sua concepção de “arte interessada” – nem puramente estética nem explicitamente política – representou uma tentativa de conciliar vanguarda artística e responsabilidade social, tornando-o uma figura importante para se entender as contradições do intelectual brasileiro diante das mazelas sociais (Oliveira, 2011; Natal, 2016).

¹⁸ Renato Almeida, foi figura central na institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil, fundando e liderando a Comissão Nacional de Folclore (1947) e dirigindo a Revista Brasileira de Folclore (1961). Utilizando sua posição no Itamaraty e suas conexões internacionais, Almeida articulou uma extensa rede de intelectuais que transformou o folclore em política de Estado, definindo critérios rigorosos para o que considerava “folclore autêntico” – manifestações de autoria não identificada, transmissão oral e aceitação coletiva (Santos, 2013). Almeida desenvolveu uma interpretação racializada da música brasileira. Em textos como *Afrânio Peixoto romancista* (1921) e principalmente

defendem que a origem do repertório narrativo brasileiro seja portuguesa (IPHAN, 2011). Nessa perspectiva, aponta-se para a existência de manifestações culturais ibéricas nas quais “o boi” seria o tema central. Em torno destas, os jesuítas teriam criado o auto para catequizar indígenas no Brasil (Brandão, 2016).

Assim, a possível origem do bumba-meu-boi remeteria a tradições europeias como “[...] o Boef Gras francês, o ‘Monólogo do Vaqueiro’, as ‘Tourinhas Minhotas’ e os ‘Touros de Canastra’” (Santos, 2011, p. 46), que se constituíram a partir da poesia provençal ou trovadoresca, levada para Portugal por meio das cruzadas francesas; da prosa de ficção, representada pelas novelas de cavalaria; e do teatro medieval, de cunho religioso e profano, do qual decorre o teatro das moralidades (Santos, 2011). Dessas confluências teria surgido o teatro popular português, iniciado por Gil Vicente¹⁹, caracterizado pela sátira e crítica da nobreza, do clero e do povo e com estética atrelada ao medievalismo (Santos, 2011). Anchieta²⁰ e os jesuítas trazem essa tradição da literatura oral para o Brasil, utilizando os autos de Gil Vicente e desenvolvendo gradualmente o teatro jesuítico para aplicação na

em sua *História da Música Brasileira* (1926), Almeida articulou a ideologia da mestiçagem com a teoria do branqueamento, estabelecendo uma hierarquia evolutiva onde os ritmos africanos representariam um estágio primitivo que precisava ser “quebrado” e refinado pelos mestiços, estes entendidos como intermediários necessários para alcançar uma arte nacional civilizada. Sua caracterização do “temperamento musical brasileiro” como essencialmente melancólico - herança das “três raças tristes” - e sua visão do processo musical como um embranquecimento cultural, onde elementos africanos e indígenas seriam progressivamente purificados pela influência europeia, revelam como seu projeto de construção nacional estava fundamentado em pressupostos racialistas. Esta perspectiva, que objetificava as culturas populares como matéria-prima para uma arte erudita a ser conquistada, influenciou significativamente a musicologia brasileira e demonstra as complexas negociações que intelectuais do período realizavam entre o reconhecimento das contribuições não-europeias e a manutenção de paradigmas hierárquicos de civilização. (Carmo, 2020)

¹⁹ Gil Vicente (c. 1465–c. 1536), *dramaturgo e poeta português*, é considerado o fundador do teatro português e uma figura central na transição da Idade Média para o Renascimento em Portugal. Sua obra, produzida durante os reinados de D. Manuel I e D. João III, reflete um período de transformação cultural e social, marcado pela expansão ultramarina e pela crítica aos vícios da sociedade. Conforme analisado por Saraiva e Lopes (1996), Vicente atuou como um “espelho” da vida portuguesa de seu tempo, utilizando o teatro para satirizar a nobreza, o clero e o povo, com uma linguagem que mistura o popular e o erudito. Sua produção — que inclui autos religiosos, farsas e comédias, como o *Auto da Barca do Inferno* e a *Farsa de Inês Pereira* — é caracterizada pelo uso de alegorias medievais, mas também por um humanismo emergente que antecipa o Renascimento. Conforme Bell (1944), Vicente era um “crítico da sociedade à maneira de um Plauto português”, combinando humor, sátira e moralidade. Já Cardoso (1995) destaca que, embora inserido no contexto do final do teatro medieval, Vicente soube renovar as formas dramáticas, integrando elementos modernos e preparando o caminho para o desenvolvimento do teatro nacional. Sua obra permanece como um testemunho fundamental da cultura e da língua portuguesas no alvorecer da Idade Moderna.

²⁰ José de Anchieta (c. 1534-1597), padre jesuíta espanhol radicado no Brasil, personificou o projeto colonizador missionário da Companhia de Jesus na América Portuguesa do século XVI (Castelnau-L'Estoile, 2006). Sua atuação, documentada na História da Companhia de Jesus no Brasil de Serafim Leite (1938-1950), revela-o como agente político e cultural fundamental no processo colonizador, participando da fundação de colégios e da mediação de conflitos entre colonos e indígenas. Contudo, como demonstra Vainfas (1995) em ‘A heresia dos índios’, a aparente adaptação jesuítica às culturas nativas - evidenciada na elaboração da primeira gramática do tupi e no uso do teatro como instrumento catequético - ocultava um projeto assimilacionista que via as tradições indígenas como “heresias” a serem extirpadas. Esta perspectiva permite compreender Anchieta na sua dupla dimensão: enquanto agente de um violento processo de aculturação, mas também como produtor de um legado linguístico e literário que se tornaria fundante da cultura brasileira.

catequese de indígenas e educação de colonos (Santos, 2011). Os jesuítas implantam então um plano educacional nas colônias e passam a apresentar os autos nas missões e nas igrejas (Ribeiro, 1984).

Todavia, os autos eram impregnados de intenção pedagógica moralizante, revestidos de caráter mais didático que artístico, configurando-se em um instrumento de legitimação do poder colonial. [...] O papel dos jesuítas é domesticar os índios através da catequese e da instrução, que assegurava a fé católica e a assimilação da cultura medieval europeia. (Santos, 2011, p. 40).

A partir do contato com os indígenas, os jesuítas teriam notado suas habilidades de canto e dança e os fizeram aplicá-las nas igrejas, em autos pastoris, comédias e dramas, e com o passar dos anos, teriam se misturado a esses autos também as culturas africanas o que teria dado a origem à expressão cultural que conhecemos hoje (Santos, 2011).

A segunda vertente sobre a origem do boi, defendida por Nina Rodrigues²¹ (1862-1906), médico legista, psiquiatra, professor, etnólogo e antropólogo maranhense, Câmara Cascudo²² (1898–1986), folclorista, historiador e etnógrafo potiguar, Arthur Ramos²³

²¹ Raimundo Nina Rodrigues é considerado o fundador da antropologia criminal brasileira e pioneiro nos estudos sobre a cultura negra no país. Foi o primeiro estudioso brasileiro a abordar a temática do negro como questão social relevante para a compreensão da formação racial da população brasileira, no entanto, foi guiado por uma perspectiva racista, nacionalista e cientificista em seus estudos. Interessava-se pela mestiçagem como questão de saúde pública no Brasil, articulando racismo científico e eugenia em sua análise da sociedade brasileira. Como demonstra Maggie (2015), Nina Rodrigues fundamentou sua interpretação em preceitos eugênicos que classificavam negros e mestiços como biologicamente inferiores. Em "As Coletividades Anormais", analisado por Corrêa (1982), ele caracterizou mestiços como produtos de "degeneração biológica", propensos à criminalidade e à incapacidade civilizatória. Esta visão, contextualizada por Hochman (1998) em "A Era do Saneamento", integrava-se ao debate sobre saúde pública que associava miscigenação a patologias sociais. Schwarcz (1993) defende que tenha sido esse pensamento que o tenha levado a documentar as religiões afro-brasileiras, criando o que Corrêa (1982) identifica como o "paradoxo de Nina Rodrigues": um pensador que, enquanto propagava teorias sobre a degeneração racial de mestiços, tornava-se simultaneamente arquivista fundamental das tradições que pretendia "civilizar".

²² Luís da Câmara Cascudo construiu uma obra marcada pela tensão entre o conservadorismo intelectual de suas origens e uma progressiva valorização da "mestiçagem cultural" brasileira. Conforme analisa Mauad (1999) em *Nas Rotas do Império*, Cascudo apresentou em seus primeiros escritos uma visão hierarquizante que entendia as culturas negra e indígena como estágios "primitivos" em relação à civilização europeia. No entanto, Vilhena (1997) demonstra que sua trajetória foi de contínua revisão crítica, evoluindo de um folclorismo conservador para uma postura mais aberta e relativista, na qual a mestiçagem passou a ser compreendida não como degeneração, mas como dinâmica central da identidade nacional. Essa transição permitiu que Cascudo se tornasse o "sistematizador" da cultura popular brasileira.

²³ Arthur Ramos personificou a transição do racismo biológico para o culturalismo na antropologia brasileira. Conforme analisa Corrêa (1998), Ramos iniciou sua carreira sob forte influência do determinismo racial de Nina Rodrigues, mantendo em obras como *O Negro Brasileiro* (1934) resquícios de hierarquias raciais que enxergavam nas tradições africanas obstáculos à "civilização". No entanto, Dantas (1988) demonstra que sua trajetória foi marcada por uma evolução teórica, migrando progressivamente do paradigma biomédico para um culturalismo que valorizava a herança africana como constituinte fundamental da sociedade brasileira. Essa transição tornou Ramos um dos principais articuladores do projeto de reinterpretação da mestiçagem na era Vargas, abandonando gradualmente os pressupostos eugenistas para abraçar o relativismo cultural que caracterizaria a antropologia brasileira do século XX.

(1903–1949), psiquiatra e antropólogo alagoano, e Edson Carneiro²⁴ (1912–1972), jornalista, etnógrafo e ativista negro baiano, liga a manifestação ao totemismo africano. Precursores dos estudos negros no Brasil, à época considerados os mais legítimos pesquisadores sobre o campo — sem deixarmos de lado que se tratavam de homens brancos e que o contexto local no fim do séc. XIX era marcado pela tentativa de construção de uma identidade cultural com base na cultura europeia a partir da ideia de São Luís como Atenas Brasileira (Martins, 2020, p. 98) — afirmam que as festas populares e folclore brasileiros seriam sobrevivências da prática totêmica africana (IPHAN, 2011). Para esses autores, a África seria o berço do bumba-meu-boi e os africanos escravizados teriam trazido as práticas totêmicas para o país.

A influência e *sobrevivência totêmica* ou *totemismo de sobrevivência* (Ramos, 1940) — ou ainda *sobrevivência mítica do folclore* (Frazer, 1910 *apud* Ramos, 1940) — seria explicada por três fatores: a) pelo aspecto social do totemismo, no qual o totem do clã é considerado um antepassado em comum e os membros deste descenderiam dele e, portanto, seriam parentes ou irmãos com deveres de proteção recíprocos (Frazer, 1910 *apud* Ramos, 1940); b) pela perspectiva da psicanálise sobre a mentalidade primitiva nos trabalhos de Karl Abraham²⁵ (1877–1925), médico psiquiatra e psicanalista alemão, Otto

²⁴ Edson Carneiro representou uma figura singular no cenário intelectual brasileiro pela forma como conjugou militância antirracista com produção acadêmica pioneira. Conforme analisa Guimarães (2002) em *Classes, Raças e Democracia*, Carneiro emergiu como importante voz na luta contra o racismo científico, denunciando em seus escritos jornalísticos e obras etnográficas as contradições da democracia racial brasileira. No entanto, como demonstra Santos (2005) em *As Religiões Afro-Brasileiras*, seu pensamento não escapou completamente aos pressupostos evolucionistas de sua época, manifestando relutância em reconhecer a autonomia plena das tradições negras em relação aos padrões ocidentais de civilização. Carneiro atuou como pioneiro nos estudos das religiões afro-brasileiras e como crítico das hierarquias raciais, ainda que seu trabalho como etnógrafo estivesse inevitavelmente marcado pelos limites epistemológicos de seu tempo.

²⁵ Karl Abraham foi um dos pioneiros na aplicação da psicanálise ao estudo de mitos e culturas não europeias, no entanto, suas interpretações foram marcadas pelas teorias que apoiavam a ideia de evolucionismo social. Segundo Jones (1961), Abraham entendia povos tradicionais como "povos primitivos" e sua cultura como uma expressão de estágios arcaicos do desenvolvimento psíquico, equiparando suas produções culturais a formas de pensamento infantil ou regressivo. Essa noção de "mentalidade primitiva" revela-se etnocêntrica e anacrônica, projetando hierarquias evolutivas sobre realidades culturais diversas (Dunker, 2015). Fanon (1961), argumenta que a "psicologia das raças" desenvolvida por autores como Abraham serviu para justificar a violência colonial ao apresentar os colonizados como mentalmente inferiores e psicologicamente incapazes de autogoverno. Abraham — assim como outros psicanalistas de sua geração — utilizou a psicanálise para medicalizar diferenças culturais, transformando-as em patologias ou imaturidades psíquicas, o que reforçou estereótipos coloniais sob um véu de cientificidade (Brickman, 2003).

Rank²⁶ (1884–1939), psicanalista austríaco, Carl Jung²⁷ (1875–1961), psiquiatra e psicoterapeuta suíço, Franz Riklin²⁸ (1878-1938), psiquiatra e psicanalista suíço, mas principalmente, pelo trabalho de Freud²⁹ (1856–1939), neurologista e fundador da

²⁶ Otto Rank aprofundou a interpretação psicanalítica dos mitos reproduzindo visões evolucionistas sobre culturas não ocidentais. Conforme Lieberman (1985), Rank entendia mitos e lendas como expressões universais de conflitos psíquicos, hierarquizando narrativas de diferentes sociedades conforme a visão de mundo europeia. Rudnytsky (2002) destaca que, apesar de inovador para a época, Rank manteve em seu trabalho a noção problemática de que mitologias de povos não ocidentais representariam estágios menos elaborados de simbolização. Fanon (1952), em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, inclui Rank entre os psicanalistas que, ao estabelecerem hierarquias de desenvolvimento psíquico entre culturas, contribuíram para a internalização da inferioridade pelos povos colonizados. Brickman (2003) demonstra como a categoria "primitivo" em autores como Rank serviu para legitimar uma visão desenvolvimentista da mente, na qual culturas indígenas ou tradicionais eram situadas em um patamar inferior de organização psíquica. Essa perspectiva, hoje amplamente rejeitada, revela as problemáticas do universalismo psicanalítico clássico em reconhecer a diversidade cultural sem recorrer a hierarquias evolutivas.

²⁷ Carl Gustav Jung desenvolveu uma teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo que exerceu influência na interpretação de mitos, símbolos e tradições espirituais. Sua abordagem foi frequentemente marcada por uma visão hierárquica e essencialista das culturas. Conforme analisa Shamdasani (2003) em *Jung e a Construção da Psicologia Moderna*, Jung via nas culturas não ocidentais e em suas expressões simbólicas a manifestação de um "inconsciente primitivo", em contraste com a racionalidade do homem europeu moderno. Brickman (2003), em *Aboriginal Populations in the Mind*, critica essa noção, argumentando que Jung romantizou e, ao mesmo tempo, patologizou o que chamou de "mentalidade primitiva", atribuindo-a a um estágio anterior do desenvolvimento da consciência. Essa perspectiva foi radicalmente contestada por Fanon (1952) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, que denunciou como as teorias psicológicas europeias - incluindo a junguiana - serviam para patologizar e inferiorizar os povos colonizados, criando uma "psicologia da dominação" que naturalizava a ideia de inferioridade mental dos não-europeus. Apesar de sua contribuição para o estudo dos símbolos, a classificação junguiana das culturas em estágios de evolução psíquica permanece como um aspecto controverso e criticado de seu legado.

²⁸ Franz Riklin foi um dos primeiros colaboradores de Carl Jung e coautor da obra seminal *Estudos sobre Associação de Palavras* (1906). Embora não tenhamos encontrado estudos contemporâneos dedicados especificamente à crítica de Riklin, sua obra deve ser compreendida dentro do contexto mais amplo da psicologia analítica inicial e suas abordagens problemáticas das culturas não europeias. Como demonstra Shamdasani (2003) em *Jung e a Construção da Psicologia Moderna*, Riklin compartilhava com Jung a premissa de que contos populares e mitos de diferentes culturas representavam expressões diretas do inconsciente coletivo, seguindo uma hierarquia evolutiva que posicionava as produções culturais não ocidentais em estágios considerados primitivos. Demonstrando que essa tradição psicológica como um todo - incluindo os trabalhos de Riklin - patologizou e inferiorizou culturas não ocidentais através de categorias como "mentalidade primitiva" (Brickman, 2003).

²⁹ Sigmund Freud, dedicou-se a compreender a psique humana por meio de conceitos como inconsciente, recalque e complexo de Édipo, e estendeu suas reflexões ao campo da antropologia e da cultura. Em obras como *Totem e Tabu* (1913) e *O Mal-Estar na Civilização* (1930), Freud propôs leituras psicanalíticas de fenômenos sociais e religiosos, aproximando rituais de povos não europeus de estruturas psíquicas consideradas universais. No entanto, como observa Brickman (2003) em *Aboriginal Populations in the Mind*, Freud, assim como outros pensadores de sua época, recorreu a noções como "primitivo" para descrever estágios iniciais do desenvolvimento psíquico individual e coletivo, projetando uma linha evolutiva que equiparava adultos de sociedades não ocidentais a fases infantis da humanidade. Embora Freud não defendesse hierarquias raciais, sua teoria do desenvolvimento libidinal e sua interpretação de culturas não ocidentais foram alvo de críticas posteriores. Fanon (1952), questiona a aplicabilidade universal de modelos psicanalíticos desenvolvidos em contextos europeus, argumentando que tais teorias ignoravam as experiências de opressão racial e desumanização vivenciadas por povos colonizados. Edward Said (2003), em *Freud e os Não Europeus*, ressalta que, apesar de suas limitações, Freud foi um dos poucos pensadores europeus de sua geração a reconhecer a fragilidade da identidade europeia e a questionar narrativas de pureza étnica ou cultural. Dessa forma, a relação de Freud com o tema do "primitivo" permanece ambígua: por um lado, reproduziu certos pressupostos evolucionistas de sua época; por outro, abriu

psicanálise (1922 *apud* Ramos, 1940) em 'Totem e Tabu', no qual ele explica, baseado em sua teoria do Complexo de Édipo e do narcisismo, que a sobrevivência totêmica seria possível, pois a "mentalidade primitiva" é regida pelo princípio de *onipotência das idéias* onde o inconsciente do sujeito primitivo é convicto de poder manipular e transformar o mundo exterior por meio de suas ideias e daí surgem suas práticas mágicas, a exemplo do totemismo; e, por último, c) pela ideia de que a mentalidade primitiva seria *pré-lógica*, fugindo da lógica formal e se abstendo da contradição, seria regida pelo princípio da *lei da participação* onde objetos, seres e fenômenos emitiriam forças, qualidades e ações místicas e estariam interligados nas representações coletivas, defendida pelo filósofo e sociólogo francês Lévy-Bruhl³⁰ (1857–1939) (1926 *apud* Ramos, 1940).

Por conta disso, Ramos (1940) defende que o pensamento lógico não pôde e jamais poderia suplantiar completamente o pensamento primitivo e, portanto, catequese e repressão foram uma ilusão, pois:

O mundo mythico [sic] em que se movem os negros brasileiros é a projecção [sic] da psychê [sic] primitiva, onde todas as coisas se unem por laços invisíveis [sic], em participações mysticas [sic] impalpáveis [sic], onde o eu se confunde com o não-eu, onde o microcosmo não se separa do macrocosmo, onde o real não conhece limitação com o irreal. (Ramos, 1940, p. 296)

Apesar de concordarem sobre a origem africana do bumba-meu-boi, os pesquisadores que defendiam essa vertente da origem, divergiam sobre quais desses povos teriam influenciado nossa cultura.

Nina Rodrigues acreditava que todos os africanos que entraram no Brasil pertenciam a povos totêmicos e que as principais influências para o bumba-meu-boi seriam jeje (1900, 1933 *apud* Ramos, 1940). Já o antropólogo Arthur Ramos (1940) defendia que, apesar da afinidade de alguns povos com certos animais, estes não praticavam necessariamente o totemismo. O autor afirmava ainda que o totemismo praticado pelos jeje, teve pouca influência no Brasil e não tinha o boi como animal-totem. As práticas que centralizavam o boi

espaço para questionamentos radicais sobre a universalidade da psique e a historicidade das normatividades.

³⁰ Lucien Lévy-Bruhl, tornou-se uma figura central — e posteriormente muito criticada — nos debates sobre a chamada "mentalidade primitiva". Em obras como *As Funções Mentais nas Sociedades Inferiores* (1910), ele propôs a existência de uma estrutura cognitiva distinta e "pré-lógica" (governada pela "lei da participação") nos povos não europeus, estabelecendo uma hierarquia evolutiva entre formas de pensamento. Embora tenha se afastado desse modelo dicotômico no final da vida, sua noção inicial foi amplamente utilizada para legitimar visões colonialistas. Claude Lévi-Strauss, em *O Pensamento Selvagem* (1962), refutou essa hierarquia de forma seminal, argumentando que a mente humana é universal e que o chamado "pensamento selvagem" não é inferior ao pensamento científico, mas uma forma diferente e igualmente sistemática de classificar o mundo. A trajetória de Lévy-Bruhl ilustra os limites do pensamento antropológico de sua época em compreender a diversidade humana sem recorrer a esquemas evolucionistas e etnocêntricos.

enquanto animal totêmico, eram mais disseminadas entre os banto, pois todas as variantes do auto do bumba-meu-boi apresentam a mesma seriação temática onde

um boi, que é a figura central do divertimento, a certa altura adoece e morre; grande berreiro; sentimento de culpa de que todos querem se livrar: [...] procura de um martyr [sic³¹], [...], a quem atribuem [sic] o crime:[...] O boi ressuscita [sic], e sua volta é festejada com grande alegria. Temos aqui os motivos totêmico-psicanalíticos [sic] que examinamos [sic]. A morte do boi-pae [sic] é o leit-motiv. (Ramos, 1940, p. 371).

Além do tema, se assemelhariam também nas práticas, como o cortejo na rua onde indivíduos chamam “Êh boi..Êh boi..”; a morte do boi; o levantamento do mastro e, em algumas versões, o *testamento do boi*, que corresponderia psicanaliticamente à prática de *repasto totêmico* (1940 *apud* Ramos, 1935), onde “[...] o animal-totem é morto e chorado em uma grande festa.” (Ramos, 1940, p. 355).

Na Figura 5, podemos observar a síntese gráfica sobre as narrativas em disputa sobre as origens do bumba-meu-boi.

Figura 5 - Narrativas sobre as origens do bumba-meu-boi.



Fonte: autoria própria

³¹ Do latim, *sic* (por extenso: *sic erat scriptum*), significa “assim estava escrito”, “assim”, “deste modo”. Quando inserido entre colchetes [sic] após uma palavra ou trecho em uma citação, indica que aquele elemento inusitado, erros (ortográfico, gramatical, de informação, etc.), bem como usos arcaicos de linguagem ou raciocínio lógico falho, está sendo reproduzido com fidelidade em relação ao texto original. A forma “*sic passim*” (onde *passim* significa “aqui e ali”, “em vários trechos”) é utilizada para indicar que erros ou particularidades semelhantes àquela que foi citada ocorrem múltiplas vezes ao longo da obra ou trecho referenciado, evitando a repetição excessiva de [sic]. É uma convenção utilizada para garantir a precisão e integridade da transcrição de fontes. (Houaiss e Villar, 2009; Lakatos e Markoni, 2017)

É difícil precisar onde essas práticas teriam se estabelecido primeiramente no Brasil por conta da destruição de documentos oficiais sobre a escravidão pelo Ministério da Fazenda em 1891 (Moraes, 1933 *apud* Ramos, 1940) e da falta de registros sobre o folguedo. Seus primeiros registros datam do século XIX, em periódicos ou ocorrências policiais nos estados do Maranhão, Pernambuco, Pará e Amazonas (IPHAN, 2011). No dossiê de registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi a ordem cronológica para os registros sobre a brincadeira publicados em jornais, periódicos e livros seria a seguinte:

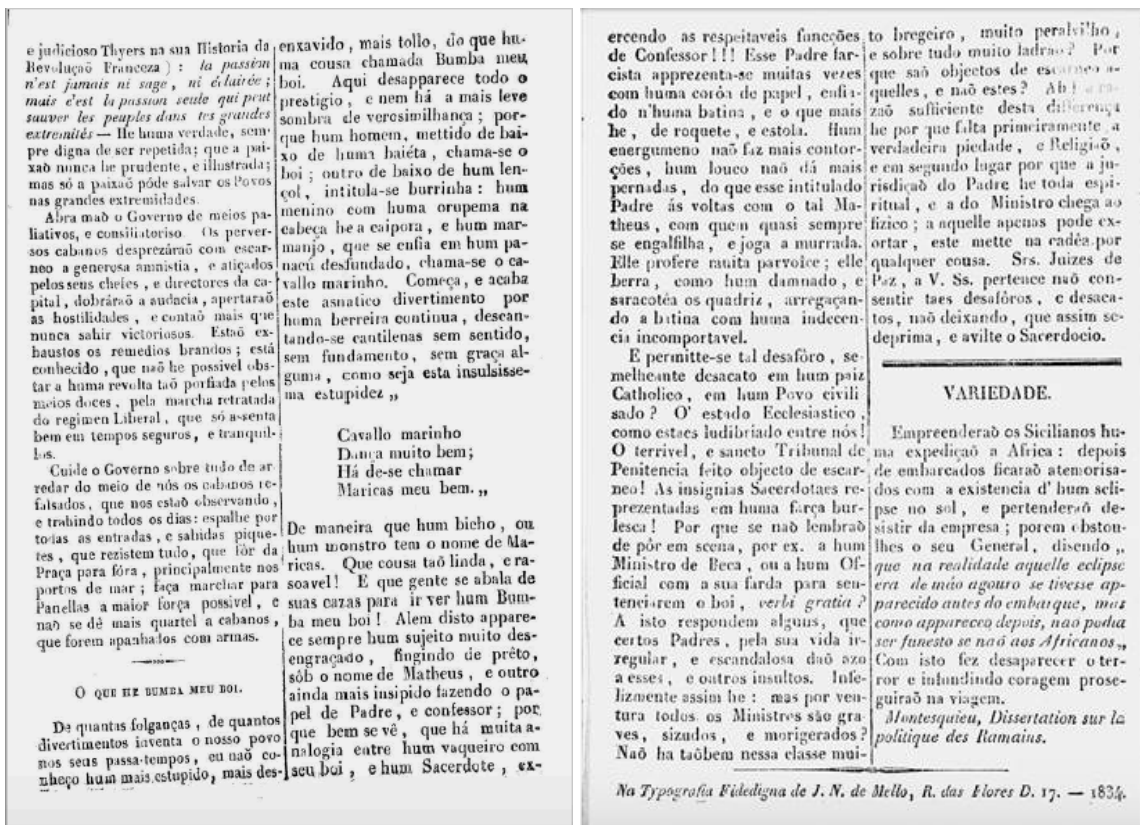
Em seqüência (sic) cronológica, o Bumba-meu-boi tem seu primeiro registro publicado em pequena nota no jornal “Farol Maranhense”, no Maranhão, em 1829; seguido do jornal “O Carapuceiro”, em Pernambuco, no ano de 1840; dos periódicos “A Voz Paraense” e “O Velho Brado do Amazonas”, no Pará, em 1850; e dos livros “Reise durch Nord-Brasilien im jahre 1859”, do alemão Robert Avé- Lallemand, e “Águas passadas”, de José Boiteaux, com relatos de bumba-meu-boi em Manaus, em 1859, e Santa Catarina, em 1871, respectivamente (IPHAN, 2011, p. 18)

Apesar do primeiro registro em publicação datar do ano de 1829, em pesquisa para a realização do dossiê de registro do complexo cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, no acervo no Arquivo Público do Estado do Maranhão foi encontrado o primeiro registro histórico oficial sobre o bumba-meu-boi em ocorrência policial, em São Luís-MA, datada de 28 de janeiro de 1828 referente a prisão de um soldado acusado de agredir ou provocar brincantes de bumba-meu-boi e de desacato a autoridade, após desobedecer à ordem da polícia para se retirar (IPHAN, 2011). Além disso, em nossas pesquisas encontramos divergência sobre qual seria o primeiro registro encontrado em Pernambuco.

Tanto no dossiê do IPHAN quanto no livro de Câmara Cascudo intitulado *Antologia do Folclore Brasileiro*, o primeiro registro do folguedo em Pernambuco teria sido encontrado no periódico O Carapuceiro no ano de 1840, intitulado ‘A estultice do bumba-meu-boi’, porém, em pesquisa na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional encontramos, na edição nº 4 do mesmo periódico, um registro intitulado ‘O que he [sic] bumba-meu-boi’ de 22 de fevereiro de 1834 (Figura 6), que se trata da primeira versão, aqui somente com uma página

e meia, do texto publicado pelo padre Lopes Gama³² (1791-1852), jornalista e sacerdote pernambucano, em 1840 (Figura 7) em quatro páginas³³.

Figura 6 - “O que he bumba-meu-boi”, Lopes Gama, periódico O Carapuço (PE) 1834.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2023.

³² Miguel do Sacramento Lopes Gama foi uma das figuras mais influentes e controversas do Brasil Imperial, conhecido pelo pseudônimo "Padre Carapuço" (Mello, 2004). Atuando em um período de formação do Estado nacional, suas posições refletiam o conservadorismo doutrinário de um clero antiliberal. Em seu periódico *O Carapuço* (1832-1842), Lopes Gama combateu as inovações liberais e os "costumes franceses", que considerava uma ameaça à moralidade católica (Mello, 2004). Atacava manifestações da cultura popular as quais considerava "superstições" e "festas licenciosas", Dedicou especial atenção ao bumba-meu-boi, que condenava por considerar uma mistura de "crendices", "sensualidade" e "desordem social" (Mello, 2004). Conforme analisa Mello (2004) em *O Carapuço e a Sociedade do Seu Tempo*, essa postura revela o projeto de moralização dos costumes populares por parte de setores do clero, que viam nessas expressões uma afronta à civilização católica. Seu estilo satírico, sua defesa da escravização de negros e sua visão social hierárquica o colocam, segundo Chalhoub (1990) em *Visões da Liberdade*, como representante de um projeto de nação profundamente excludente.

³³ As versões completas dos registros podem ser conferidas nos links a seguir: a) "O que he o bumba-meu-boi", *O Carapuço*, 1834, disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/750000/2000>; b) "A estutice do bumba-meu-boi", *O Carapuço* 1840, disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/750000/1342>

Figura 7 - “A estultice do bumba-meu-boi”, Lopes Gama, periódico O Carapuceiro (PE) 1840.

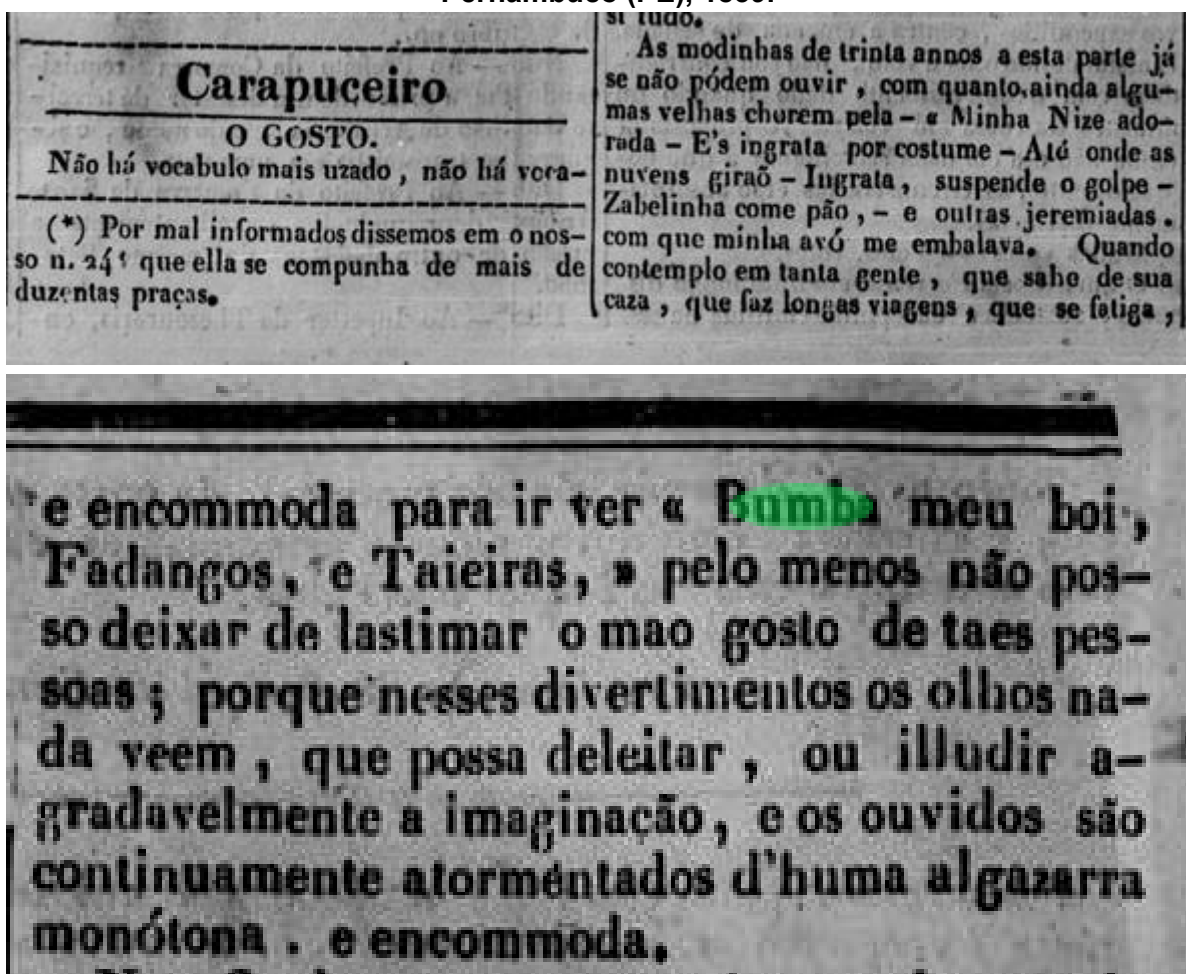


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2023.

Em coluna de Carapuceiro para o jornal *Diário de Pernambuco*, edição n.º 245 de 9 de novembro de 1839 (Figura 8), Lopes Gama dedica um parágrafo ao bumba-meu-boi em um texto intitulado ‘O gosto’³⁴ sobre o que seria bom e mau gosto em sua opinião. Ambos os registros encontrados são anteriores a 1840.

³⁴ A versão completa do registro pode ser conferida nos links a seguir: a) “O gosto”, *O Carapuceiro*, 1839, disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/029033_01/13538

Figura 8 - “O gosto”, Lopes Gama, coluna Carapuceiro, periódico Diário de Pernambuco (PE), 1839.

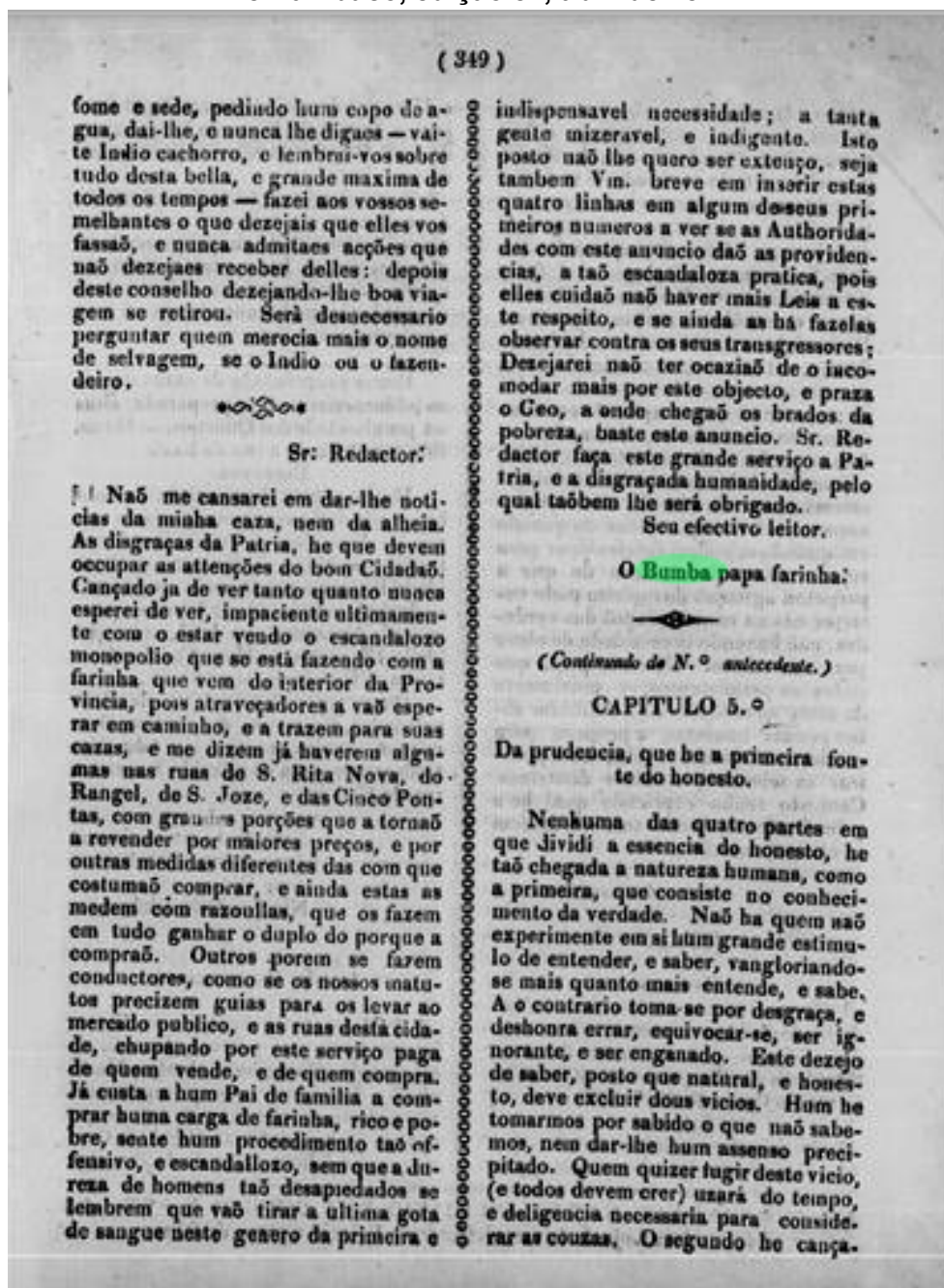


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2023.

Na mesma pesquisa, encontramos, ainda, mais dois registros em notas do Diário de Pernambuco que, apesar de não tratarem do bumba-meu-boi, dão indícios da brincadeira no estado. A primeira nota encontrada, na edição n.º 87 de 24 de abril de 1827 (Figura 9)³⁵ trata de reclamação de um leitor sobre o monopólio da farinha e dos preços praticados pelos atravessadores. Nessa nota, o leitor assina como 'O Bumba papa farinha'. O mesmo leitor escreve nova nota publicada no jornal na edição n.º 96 de 07 de maio do mesmo ano (Figura 10), dessa vez reclamando do monopólio e do preço da carne, porém anunciando a mudança de assinatura para 'Bumba-meu-boi'.

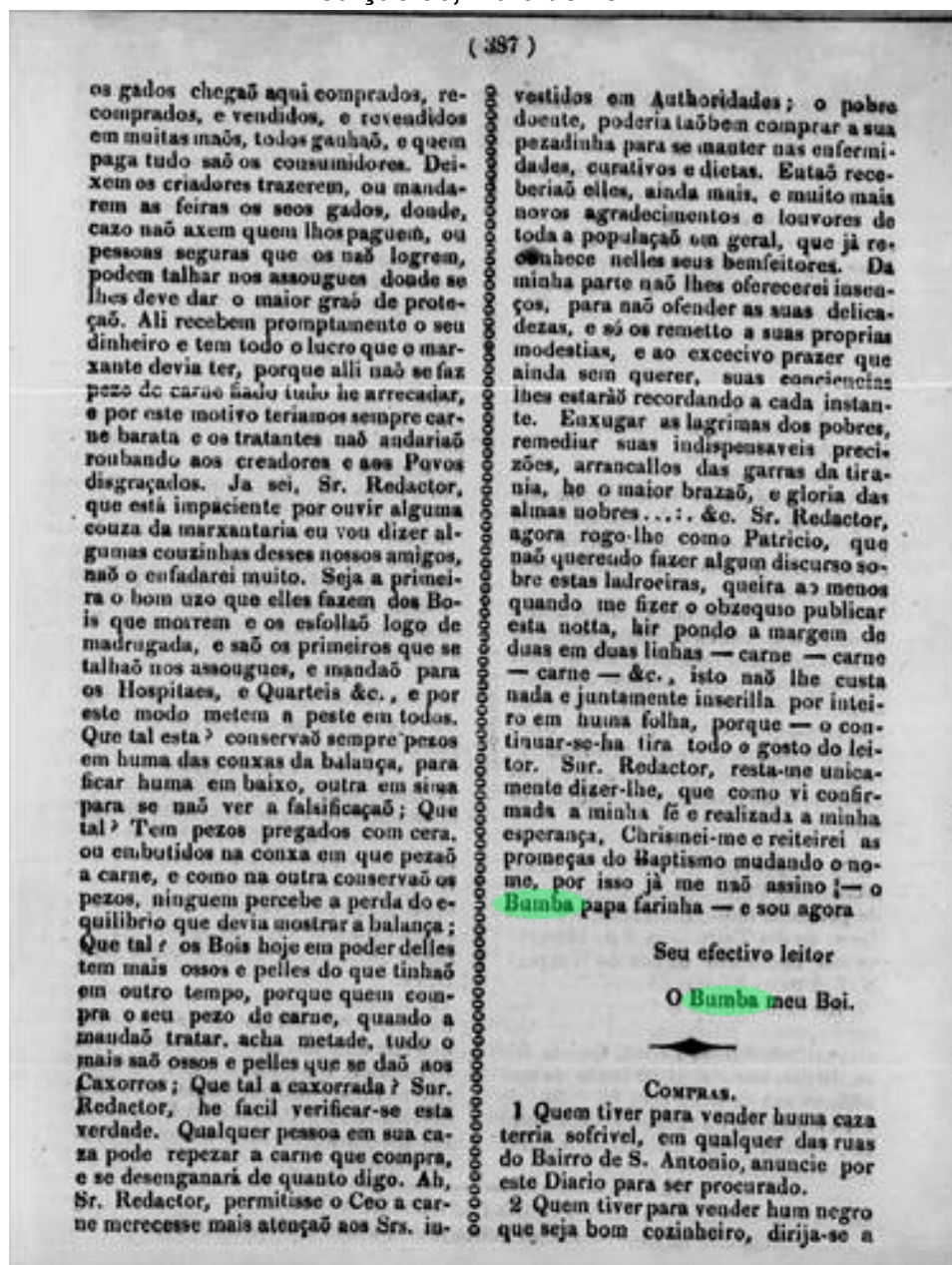
³⁵ As versões completas dos registros podem ser conferidas nos links a seguir: a) Nota do leitor assinada como "O bumba papa farinha", Diário de Pernambuco, abril de 1827, disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/029033_01/281 b) Nota do leitor assinada como "Bumba-meu-boi", Diário de Pernambuco, maio de 1827, disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/029033_01/319

Figura 9 - Nota de leitor assinada como "O bumba papa farinha", Diário de Pernambuco, edição 87, abril de 1827.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2023.

Figura 10 - Nota do leitor assinada como “Bumba-meu-boi”, O Diário de Pernambuco, edição 96, maio de 1827.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2023.

A partir desses registros fica demonstrado que o provável é que a origem do bumba-meu-boi no Brasil tenha sido no Nordeste entre os séculos XVII e século XVIII e que tenha se fortalecido durante o período do Ciclo do Gado. Esse fortalecimento se explicaria tanto pelas origens e características da brincadeira quanto pela conjuntura político-social do país: os povos escravizados desejavam reviver os costumes que trouxeram da sua terra para lidar com o cativo ao mesmo tempo em que criticavam e satirizavam o homem branco e as elites (Cascudo, 1972).

O bumba-meu-boi funcionaria então como porta-voz do inconsciente coletivo por traduzir desejos e aspirações de indígenas, negros e mestiços (Marques, 1996; Passos, 2002). Ao mesmo tempo em que diverte e se reinventa, tem essência de reivindicação política e social enquanto sai às ruas convocando todos para participar (Santos, 2011). Por conta dessas características passa a ser percebido pelas autoridades e pelas elites como uma prática perigosa e uma ameaça à sociedade, noticiada como acontecimento marginal (Santos, 2011).

Nos primeiros registros mencionados anteriormente essas questões podem ser melhor observadas. Por exemplo, na versão do texto publicada por Lopes Gama em O Carapuço em 1834 os termos utilizados para descrever o bumba-meu-boi são: divertimento mais estúpido; mais desenxavido [sic]; mais tolo; asnático divertimento; cantinelas [sic] sem sentido; sem fundamento; sem graça alguma; insusisema [sic] estupidez. No texto, Lopes Gama, que é padre, se revolta com o que considera uma performance indecente do personagem que representa o padre; com o “desaforo”, “desacato” e “escárnio” à igreja Católica e ao Tribunal de Penitência, por este personagem apanhar do personagem negro, o Matheus (Pai Francisco).

Para Santos (2011) essas características mostram as relações sociais estabelecidas e o conflito entre esses estratos sociais. Para a autora,

A sátira e a chicotada expressam a repressão física sofrida pelos negros e o repúdio à opressão. [...] percebe-se não só a sátira, mas o desejo de mudança. As posições são invertidas, decadentes e cômicas. Imagina-se a alegria dos negros ao vê-lo derrotado. Além desses, outros também são cantados em versos: doutores, delegados, fiscais, latifundiários, etc. São versos, ou melhor, desabafos contidos no íntimo dos negros escravos. (Santos, 2011, p. 51)

Na nota publicada na edição nº 3 do jornal *A Voz Paraense* de 3 de julho de 1850 é referido como mais estúpido folguedo de escravos, atentatório da moral e segurança pública (*A Voz Paraense apud* Prado, 2007). O escritor português Sanches de Frias, que assistiu o boi nas proximidades de Santarém - PA, ilustrou (Figura 11) a brincadeira em seu livro ‘Uma viagem ao Amazonas’, publicado em 1883. Já na carta publicada no jornal *Farol Maranhense* na edição de 7 de julho de 1829 (*Farol Maranhense apud* Cavalcanti, 2006, p. 18) o autor, anônimo, se vê incrédulo com o que acredita ser uma falta de ação da polícia em reprimir a desordem causada por “malocas de 40 e 50 pessoas pelas ruas armados de buscapés” e os incômodos causados pelos fogos de artifício.

Figura 11 - Ilustração ‘O Bombá’ de Sanches de Frias.



Fonte: Sanches de Frias, 1883, p. 139.

No contexto maranhense, em 1861, foram encontrados dois registros em jornais maranhenses. O primeiro, publicado no jornal *O Imparcial*, em 15 de junho, em que o autor, que assina como “Um amigo da civilização” rechaça a polícia por conceder licença para “o estúpido e imoral folguedo de escravos denominado bumba-meu-boi” (*O Imparcial apud Prado, 2007, p. 55*) associando a brincadeira a cacetadas, facadas e algazarra. Neste texto se observa também a obrigatoriedade da autorização da polícia para o boi brincar na rua.

No segundo registro, publicado no jornal *A Verdadeira Marmota*, o autor, diferentemente dos registros anteriores, advoga em prol da brincadeira e se refere ao boi como “admirável brinquedo” e “inocente divertimento de escravos”, (*apud Reis, 2001, p. 26*).

Desde 1822, com a Proclamação da Independência, as manifestações culturais de negros, ou batuques como eram chamados, foram proibidas no perímetro urbano após o toque de recolher (Barros, 2007) e, por conta da profunda crise econômica, enfrentada pelo país e pelo estado as tensões sociais foram se intensificando. Além da repressão policial e da discriminação, os brincantes eram retratados na imprensa como violentos, arrumando brigas inclusive entre grupos de bumba-meu-boi diferentes (Marques, 1996). Para Joelina Santos (2011), os documentos da época são parciais por revelarem apenas as narrativas da classe dominante e não apresentarem a perspectiva dos atores sociais envolvidos com as manifestações culturais, o que dificulta adentrar as tensões e conflitos sociais da época.

Sabe-se apenas que qualquer manifestação cultural da época era impedida com a desculpa de que perturbava a ordem, o sossego e a moral, além de disseminar a violência. A sua aceitação pela sociedade maranhense acontece em meio a muitas resistências. Uma atitude defensiva da classe dominante é estabelecer um espaço onde o Bumba-meu-boi ficasse isolado, num local bem distante do centro para não atrapalhar a paz das famílias. (Santos, 2011, p. 63)

Antes mesmo da abolição da escravidão, o Brasil institucionaliza aparelhos repressores com a justificativa de “manutenção da ordem” (Santos, 2011) e, nos meses posteriores à abolição, se discutiu na Câmara dos Deputados do Império do Brasil um projeto de lei sobre repressão à ociosidade (Chalhoub, 2017).

A partir de um levantamento feito pelo IPHAN (2011, p. 43) entre 1890 e 1893, foram encontrados cinco requerimentos de grupos de bumba-meu-boi para ocupação ou passagem pelo centro da cidade que foram indeferidos pelo “bem da ordem e moralidade pública”.

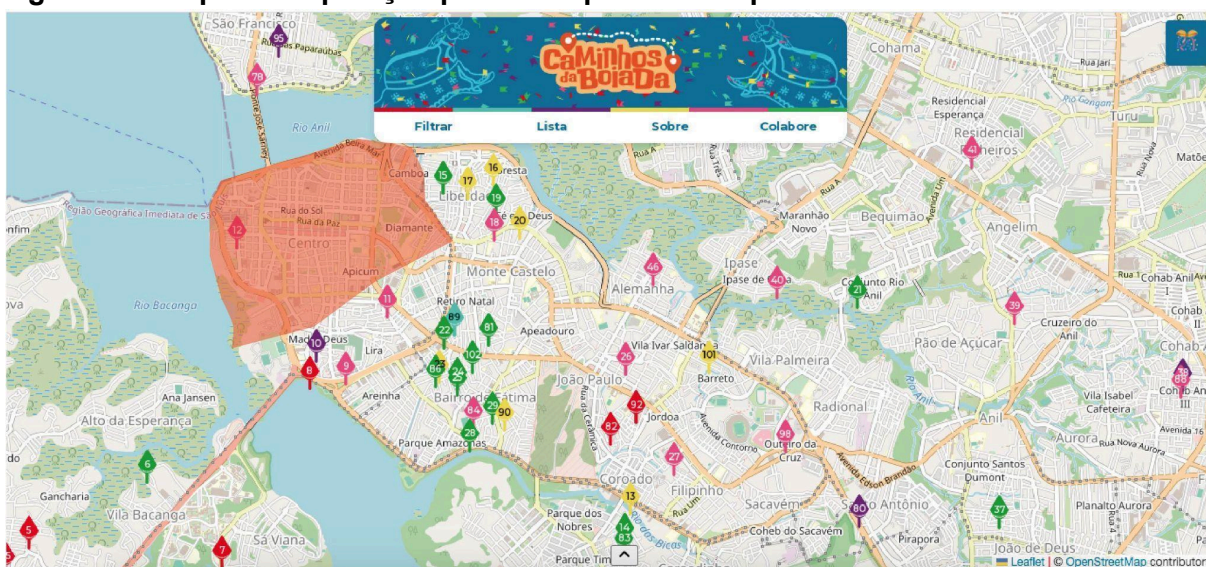
Além da segregação espacial com a proibição das brincadeiras no perímetro urbano, as elites buscavam ainda exacerbar as origens da fundação de São Luís por franceses e as referências eurocêntricas nas artes e literatura que conferiram à cidade o título de “Atenas Brasileira” na tentativa de embranquecer a identidade regional e de ignorar e execrar a herança indígena e africana na região (Barros, 2007; Brandão, 2016).

A partir da resiliência dos brincantes em não ceder à repressão e continuar brincando nas ruas, mais pessoas de diferentes classes, inclusive das elites, passam a aceitar, participar e admirar o boi. No início do século XX, os jornais divulgam o interesse dessas camadas da sociedade pela brincadeira e, como consequência, a polícia autoriza as apresentações. Uma mudança lenta e gradual começa a acontecer (Santos, 2011).

A partir da década de 1930, com o crescimento da relevância das questões de identidade nacional, miscigenação e cultura popular, o movimento folclorista ganha projeção nacional e se consolida com a criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) e institucionalização do movimento (Martins, 2020). Apesar disso, em 1947, os direitos para realização da brincadeira no perímetro urbano foram revogados novamente em São Luís. Contudo, isso não impediu que os grupos se apresentassem esporadicamente, por meio de pedidos de autorização para pagar promessa ou se apresentar a pedido de famílias ou comerciantes (Santos, 2011). Uma portaria de 1956, localizada por Martins (2015, p. 33), determina que a brincadeira só seria permitida no perímetro suburbano “a partir da esquina da avenida Getúlio Vargas e da rua Senador João Pedro [...] até o dia 15 de julho” no bairro do João Paulo, local onde até hoje acontece o encontro de bois de sotaque de matraca em homenagem a São Marçal.

Martins (2015) afirma que algumas narrativas apontam que essa festa teria surgido em decorrência da proibição e que esta pode ser vista como símbolo de resistência por marcar até os dias atuais os limites de onde os grupos podiam circular. Coelho (2023) propõe que a herança dessas proibições poderia ser a configuração urbana existente da localização das sedes de alguns sotaques de bumba-meu-boi. Na figura 12, é possível ver parte do mapeamento dos grupos de bumba-meu-boi da ilha de São Luís produzido pelo projeto Caminhos da Boiada³⁶, onde adiciono – em vermelho – a marcação do perímetro proibido para a brincadeira.

Figura 12 - Mapa sobreposição perímetro permitido e proibido e sedes dos bois



Fonte: Caminhos da Boiada, 2025.

Com o movimento folclórico e a CNFL, a cultura popular passa a ser prioridade, pois a partir da compreensão das diversidades culturais se pretendia formar e reconhecer uma identidade nacional. Isso contribui para a inserção das manifestações populares em todo país, inclusive no Maranhão, onde os intelectuais maranhenses iniciam o processo de institucionalização da cultura popular maranhense e, em 1948, criam a Subcomissão Maranhense de Folclore (SMFL) (Santos, 2011; Gomes, 2014).

A partir daí, surgem órgãos governamentais e instituições de fomento para estudar e divulgar as práticas culturais, sendo o primeiro projeto o levantamento de toadas do bumba-meu-boi (Santos, 2011). A partir de 1934 aparecem os primeiros registros de competições entre turmas de bumba-meu-boi no bairro do João Paulo, que inicialmente

³⁶ O Caminhos da Boiada é um projeto de pesquisa e extensão desenvolvido pelo Grupo de Estudos Culturais no Maranhão (GECULT-MA), da Universidade Federal do Maranhão. Em parceria com o projeto Economia Criativa do Nordeste, do SEBRAE-MA, tem o objetivo de mapear os grupos de bumba-meu-boi da grande São Luís e contribuir para o fortalecimento da cadeia produtiva deste patrimônio imaterial brasileiro.

eram organizados por comerciantes e radialistas e posteriormente passam a ser organizados pela prefeitura de São Luís (Barros, 2007). Em 1948, a imprensa anuncia o concurso de bumbas, patrocinado pela Kodak³⁷, no bairro do João Paulo (Barros, 2007). Para Brandão (2016), com os concursos promovidos pelo município durante a década de 1950, as relações entre grupos, brincadeira e elites se modificam. Surge também a necessidade de diferenciação entre os grupos para que seu trabalho fosse reconhecido pela plateia e a recompensa ganha (Brandão, 2016). É, então, que os grupos passam a ser classificados de acordo com suas características artístico-expressivas (Barros, 2007).

Segundo Martins (2015), a diferenciação entre os grupos, na verdade, já era consolidada no final da década de 1940. Durante pesquisa documental, realizada em 2013, para sua pesquisa de mestrado, a autora tomou conhecimento sobre registros fotográficos realizados pelo arquiteto e fotógrafo francês Marcel Gautherot³⁸ incluídos no acervo do

³⁷ Eastman Kodak Company, conhecida simplesmente como Kodak, foi fundada pelo inventor e empresário George Eastman (1854-1932) e constitui um dos casos mais emblemáticos da história da inovação tecnológica e do marketing moderno. Sua origem remonta a 1880, quando Eastman patenteou uma máquina para produção em massa de placas secas para fotografia, simplificando um processo até então complexo e artesanal. Em 1888, revolucionou o mercado ao lançar a primeira câmera portátil com o slogan “You press the button, we do the rest” (“Você aperta o botão, nós fazemos o resto”), democratizando o acesso à fotografia amadora. Eastman criou a marca “Kodak” a partir do zero, escolhendo a letra “K” por considerá-la “forte e incisiva”, e estabeleceu a identidade visual amarela que se tornou icônica. A empresa não apenas liderou a indústria fotográfica por mais de um século, como também foi pioneira em estratégias de publicidade massiva, incluindo o uso de letreiros elétricos e campanhas com a “Garota Kodak”. Apesar de sua posterior dificuldade em adaptar-se à transição para a fotografia digital, a Kodak mantém, em sua trajetória, um legado marcante como símbolo de inovação, design acessível e construção de marca global. (EASTMAN KODAK COMPANY, 2025)

³⁸ Marcel Gautherot (1910–1996) foi um fotógrafo francês radicado no Brasil, reconhecido por seu extenso trabalho documental e etnográfico sobre a cultura, a arquitetura e as paisagens brasileiras ao longo do século XX. Formado em arquitetura e design, Gautherot iniciou sua trajetória no Musée de l’Homme em Paris, onde desenvolveu um olhar antropológico influenciado por correntes como a Nova Objetividade e a Bauhaus (Segala, 2005; Silva, 2021). Chegou ao Brasil em 1939 e, a partir dos anos 1940, vinculou-se a instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, realizando encomendas que documentavam o patrimônio material e imaterial do país (Segala, 2005; Silva, 2021). Seu acervo, composto por cerca de 25 mil imagens [Segala, 2005], abrange desde registros da arquitetura colonial e moderna – incluindo a construção de Brasília – até cenas da vida popular, festas folclóricas, ritos indígenas e retratos de trabalhadores [Silva, 2021; Segala, 2005]. Gautherot destacou-se pela abordagem seriada, pela composição rigorosa e pela busca de uma “fidelidade visual” que evitava poses ensaiadas, capturando a autenticidade e a dinâmica das performances culturais (Silva, 2021; Segala, 2005). Suas fotografias, hoje preservadas no Instituto Moreira Salles, constituem um legado visual fundamental para a compreensão da formação da identidade brasileira no século XX, equilibrando o rigor documental com uma sensibilidade estética marcante (Segala, 2005; Silva, 2021). Segundo Martins (2015, p. 47) “Cabe ressaltar que a aproximação de M. Gautherot com o folclore se deu a partir de seus trabalhos realizados no SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico. Criado em 1937, a instituição tinha seu interesse voltado para os bens materiais imóveis, de arquitetura colonial e barroca. Gautherot, através de Rodrigo de Mello e Franco, então diretor da instituição, realizou diversos trabalhos voltados para o registro fotográfico de imóveis, santuários mineiros, fazendas e casas coloniais das cidades. Ao atender as encomendas feitas por Rodrigo de Melo e Franco, Gautherot realizou diversas viagens pelo país onde estabeleceu redes de relações com diferentes pessoas, o que lhe permitiu ir além dos registros das construções coloniais e barrocas. Gautherot fez um grande registro daquilo que hoje é considerado, em grande parte, Patrimônio Imaterial. Fotografias de festas populares, ritos e costumes fazem parte do acervo fotográfico de Gautherot e o

Instituto Moreira Salles ³⁹. Nos registros, como afirma Martins (2015), já é possível notar as diferenças entre os chamados “bois do interior” e os “bois da ilha”. Martins (2015, p. 44), considera que as fotografias produzidas por Gautherot “[...] em 1948, [...] mostram a diversidade de bumba em São Luís, num período em que estas diferenças não se apresentam tão claramente em outras fontes, como os jornais.”. Entretanto, diferente do que a autora afirma em sua dissertação, os primeiros registros do bumba-meu-boi de Gautherot⁴⁰, datam de 1944 e foram feitos em Guimarães e São Luís (Figura 13) e não somente em na capital como a autora afirma (IMS, 2025). Além disso, as fotografias que a autora identifica como produzidas em 1948 (Figura 14), na verdade foram produzidas em 1956 (IMS, 2025).

Figura 13 - Alguns dos primeiros registros do bumba-meu-boi do Maranhão produzidos por Marcel Gautherot em 1944. Imagens 340 a 359 (Guimarães), 400 a 417 (São Luís).

aproximaram do Movimento Folclórico dos anos 40-50[sic]. Dessa forma, podemos afirmar que o trabalho deste fotógrafo também se insere na tentativa de construção de uma identidade regional/nacional, que era um dos objetivos das Campanhas voltadas para o folclore. Importante lembrar que em 1948, ano da visita do fotógrafo, foi criada em São Luís a Subcomissão Maranhense de Folclore.”

³⁹ Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição cultural brasileira de atuação nacional, criada em 1992 pela família Moreira Salles, originalmente como uma fundação familiar. O IMS atua como um centro multidisciplinar dedicado à produção, difusão e preservação cultural, com ênfase em fotografia, música, literatura e iconografia. O IMS se consolidou como uma das principais instituições do gênero no país, gerenciando um dos mais importantes acervos de fotografia brasileira, que inclui obras de mestres como Marc Ferrez, Marcel Gautherot, José Medeiros e Miguel Rio Branco. Além de sua sede no Rio de Janeiro, o instituto mantém centros culturais em São Paulo, Poços de Caldas (MG) e um espaço em parceria na cidade de Paraty. Sua atuação se dá por meio de exposições, publicações de livros, concertos, ciclos de cinema, pesquisas acadêmicas e da digitalização de parte de seu acervo para disponibilização online.(IMS, 2025)

⁴⁰ Nossas pesquisas no acervo de Gautherot no IMS (2025) indicam que o fotógrafo fez mais de mil registros fotográficos durante suas diversas passagens pelo Maranhão, das quais identificamos 117 itens/arquivos somente sobre o bumba-meu-boi. Os primeiros registros catalogados pelo Instituto foram produzidos em 1939 e os últimos em 1996. Em suas passagens pelo Maranhão o fotógrafo registrou não somente o bumba-meu-boi (1944–1958, Guimarães, São Luís e Cururupu), mas também os tambores de mina e de crioula (São Luís), a festa do Divino Espírito Santo (Alcântara), as quebradeiras de côco babaçu (Rosário) e as paisagens, arquitetura e os diversos tipos de habitação/técnicas construtivas dessas cidades pelas quais passou. Dos 1031 registros encontrados referentes ao Maranhão, 126 foram em Alcântara, 380 em Cururupu, 59 em Guimarães, 422 em São Luís e 33 em Rosário.







Fonte: Acervo Gautherot IMS (2025)

Figura 14 - Registros do bumba-meu-boi produzidos por Marcel Gautherot identificados por Martins (2015) como produzidos em 1948 e que na verdade foram produzidos em 1956, em São Luís.





12640



12641



12642



12643



12644



12645



12646



12647



12652



12653



12654



12655



12656



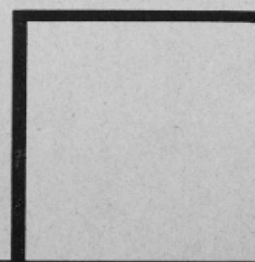
12657



12658



12659





Fonte: Acervo Gautherot IMS (2025)

Para a autora,

Por mais que não existissem fronteiras fixas que separassem um estilo do outro, as diferenças nas indumentárias e, provavelmente, no ritmo eram destacadas. Nestas imagens, observa-se três estilos: Ilha/matraca; baixada/Pindaré e Guimarães/zabumba. (Martins, 2015, p. 52).

Além disso, a partir da organização dos concursos, as brincadeiras deixam de ser percebidas como violentas; novos grupos surgem; alguns migram para a capital do estado; os setores comerciais passam a querer associar suas marcas à brincadeira como estratégia de marketing; e o bumba-meu-boi passa a ser reconhecido como característica diferenciada do Maranhão em âmbito nacional (Brandão, 2016).

Com os destaques dos concursos e o patrocínio das marcas, em 1964, ele deixa de ser realizado no João Paulo e passa a ser realizado no centro da cidade (Barros, 2007). Ainda entre as décadas de 1960 e 1970, são criados o maior número de órgãos para subsidiar a cultura popular e é, a partir da década de 1970, que os grupos de bumba-meu-boi são institucionalizados, se tornam associações juninas ou folclóricas, passam a responder como pessoa jurídica (Albernaz, 2004) e se tornam potencializadores do turismo com apresentações fora do estado e em eventos oficiais do governo (Brandão, 2016). É também nessa época que a indústria cultural se interessa pelo bumba-meu-boi e os

primeiros LPs do gênero são gravados: em 1971, o LP do Boi da Madre Deus, e, em 1972, o LP do Boi de Pindaré (Martins, 2020).

O Departamento de Turismo, então chefiado por Zelinda Lima, cria o Fundo de Incentivo ao Turismo e Artesanato e realiza o cadastramento dos grupos de bumba-meu-boi, grupos folclóricos e do artesanato maranhense e, em 1976, o Fundo é substituído pela Empresa Maranhense de Turismo (Maratur), novamente sob liderança de Zelinda Lima (Martins, 2020).

[...] o governo estadual cria a Maratur, empresa maranhense de turismo, que, desde 1976 até fins da década de 90, influenciou as dinâmicas das manifestações folclóricas do Maranhão. Isto porque, a partir deste órgão, os grupos foram catalogados, categorizados e hierarquizados a partir de critérios formatados segundo intelectuais que então faziam parte do corpo de funcionários públicos do Governo do Estado para que, desta maneira, as comunidades tivessem acesso às ações do poder público dedicadas às manifestações folclóricas maranhenses. É por intermédio da Maratur que surgem contratos de apresentações. Os valores simbólicos cobrados pelos grupos se transformam em cachês que são revertidos, entre outros aspectos, para a configuração visual produzida para exposições públicas. (Brandão, 2016, p. 31)

Esse processo culminou na dependência dos bois em relação ao Estado a partir da década de 1990, com as políticas adotadas pela então governadora, Roseana Sarney, em um plano de desenvolvimento econômico do estado apoiado no turismo para projeção nacional (Albernaz, 2004; IPHAN, 2011).

O IPHAN (2011) reflete que a institucionalização da brincadeira e a classificação em sotaques, por um lado, possibilitou a salvaguarda do saber-fazer, mas, por outro, deixou as comunidades tradicionais dependentes do que as instituições de fomento entendem ser os sotaques mais importantes, utilizando-se desse entendimento, inclusive, para estipular a quantidade de apresentações e o valor dos cachês repassados aos grupos, privilegiando os sotaques [e grupos] considerados mais importantes pelo público, há ainda uma "[...] tentativa de homogeneização dos Bois a partir dos critérios estabelecidos pelos grupos de um mesmo sotaque." (IPHAN, 2011, p. 102).

Como consequência dessa espetacularização mercadológica em torno do boi, o IPHAN (2011) aponta que os grupos sentem-se obrigados a 'inovar', introduzindo novos elementos estéticos no seu fazer artesanal – o que onera a produção – na tentativa de se manterem competitivos na corrida por mais parcerias, apresentações e cachês, o que só é possível para grupos que possuam padrinhos e parceiros de grande poder aquisitivo.

As consequências desse vínculo se refletiram em vários aspectos na dinâmica da brincadeira: apresentações reguladas formalmente por contratos; concentração das apresentações em locais padronizados pelo

Governo; supressão dos autos; e criação de um padrão estético para os grupos, impulsionada pela inserção do Bumba-meu-boi no mercado de bens culturais, tendo como consequência a espetacularização dos bois e, mais especificamente, a introdução de novas personagens e mudanças na indumentária e na sonoridade dos Bois originados a partir do sotaque da região do Munim. (IPHAN, 2011, p. 61)

Ainda segundo o dossiê produzido pelo IPHAN (2011, p. 198) a dependência e a disputa por cachês mais elevados gera problemas paralelos, como a supervalorização dos cantadores, que trocam de grupos continuamente em busca de cachês melhores. Toda essa oneração faz com que grupos de sotaques menos valorizados pelo mercado tenham menos brincadas durante o circuito junino, alguns chegando até a desaparecer, por não conseguirem se manter financeiramente.

Ainda no primeiro mandato de Roseana, em 1997, São Luís recebe o título de Patrimônio Cultural Mundial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Em 1999, Roseana cria a Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) e passa investir mais nos arraiais oficiais do estado. Em 2001, o bumba-meu-boi se torna objeto de inventário executado pelo Centro Nacional de Cultura Popular (CNFCP), como uma ação da política federal de identificação, documentação e valorização do patrimônio cultural imaterial o que culmina na publicação de um dossiê sobre o Complexo Cultural do Bumba-meu-boi, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Maranhão (IPHAN-MA) em 2011, e o título de Patrimônio Cultural do Brasil no mesmo ano (Carvalho; Figueiredo, 2022).

Em 2012, o IPHAN, por meio do Comitê de Salvaguarda do Bumba-meu-boi solicita a inscrição na lista representativa da UNESCO (Serra, 2021) e, em 2019, o Complexo Cultural do Bumba-meu-boi é reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade e se torna o sexto bem brasileiro a integrar a lista internacional, juntamente à Arte Kusiwa (2003), ao Samba de Roda no Recôncavo Baiano (2005), ao Frevo (2012), ao Círio de Nazaré (2013) e à Roda de Capoeira (2014) (IPHAN, 2019).

Nosso intuito, nesta breve contextualização histórica do bumba-meu-boi no Maranhão, além de situar o leitor na compreensão dos entrelaçamentos que perpassam a brincadeira, era apontar para uma ausência. Enquanto as relações entre as elites, as políticas públicas e os brincantes do boi são apontadas como caminhos para que o boi conquistasse mais espaços na cidade e se institucionalizasse como parte da identidade cultural do estado, o protagonismo dos próprios brincantes e as estratégias utilizadas por eles nesse processo ainda é pouco acentuada (Martins, 2015, p. 124). Nossa pesquisa, então, representa uma tentativa de colaborar com a habilidade narrativa que os grupos de bumba-meu-boi já possuem ao ampliar sua capacidade de compartilhar seus significados por meio de outras linguagens, de forma que não só respeite suas visões de mundo e

modos, mas enfatize e reconheça sua agência, protagonismo e suas habilidades tácitas, saber-fazer, como de igual relevância a outros saberes e conhecimentos.

3.2. Confluindo, transfluindo e confluindo: as encruzilhadas entrançam a vida dos compartilhantes

Retomemos, então, nossa conversa sobre a minha relação com o São João e o bumba-meu-boi. Como havia mencionado, cresci nos anos 1990, no momento de maior investimento do governo estadual na organização de arraiais⁴¹ oficiais e regulamentação dos grupos de bumba-meu-boi e das diversas manifestações da cultura popular maranhense.

Na infância, o principal arraial que frequentava com minha família, era o do Parque Folclórico da Vila Palmeira (figura 15), bairro adjacente ao João Paulo, realizado num espaço onde havia um pequeno parque de diversões com trenzinho, carrinhos de bate-bate, minhocão, etc. A estrutura do parque, que contava com quiosques de alvenaria para bares e lanchonetes, era aproveitada e, como nos demais arraiais, eram construídas barraquinhas de palha para venda de comidas típicas e brincadeiras de tiro ou pescaria.

Figura 15 - Arraial do Parque Folclórico da Vila Palmeira em 2025.



Fonte: O IMPARCIAL, 2025.

⁴¹ “Arraial” é o nome que se dá ao local onde acontecem as festas de São João no estado do Maranhão.

Naquela época, os arraiais de São Luís ainda eram de chão, isto é, não tinham palco, e o boi, assim como as demais manifestações, se apresentava no meio da multidão. Além do arraial do parque da Vila Palmeira, eu brincava boi com minha família na porta das casas das minhas avós, e nas portas de vizinhos ou mestres/mestras da cultura maranhense, como Dona Teté. Almerice da Silva, Dona Teté, cantora, compositora e fundadora do Cacuriá de Dona Teté (figura 16), morava na Rua Riachuello, antiga Rua do Cisco, transversal à Rua Lino Machado, onde minha avó morava, e, todos os anos, em seu aniversário (27 de junho), diversos grupos de bumba-meu-boi, cacuriá e tambor de crioula iam brincar e prestar homenagens a ela na porta de sua casa.

Figura 16 - Dona Teté (à esquerda) e Cacuriá de Dona Teté (à direita)



Fonte: Site G1 Maranhão, 2022.

Recontar este passado evoca as memórias (figura 17), não só em imagens, mas em cores, cheiros, sons, movimentos: as bombinhas de estalinho; as bombas de murrão⁴² e seu barulho assustador; o barulho da espoleta⁴³ derrubando as latas na barraquinha de tiro, o cheiro de pólvora; o barulhinho do crepitar da palha e a fogueira devorando a madeira; o vento nas bandeirinhas; o microfone estourando a cada anúncio; crianças correndo e gritando; as mãos que dançam marcando o compasso nos tambores, pandeirões⁴⁴,

⁴² É uma forma popular de se referir a um tipo de fogo de artifício, especificamente uma bomba de solo com um efeito de estampido, ou seja, um estouro forte.

⁴³ Arma de espoleta (na forma de revólveres, pistolas e espingardas), é uma arma de brinquedo que cria um som alto simulando um tiro e uma nuvem de fumaça quando uma pequena espoleta de percussão é explodida. As *armas de espoleta* eram originalmente feitas de ferro fundido, mas após a Segunda Guerra Mundial eram feitas de liga de zinco, e a maioria dos modelos mais recentes era de plástico.

⁴⁴ Os pandeirões, como o próprio nome sugere, são pandeiros grandes, alguns ainda rústicos, cobertos com couro de cabra, afinados no fogo, e muitos feitos de material sintético, que não precisa ir na fogueira para ser tocado, possuem tarrachas que são apertadas com alicates para atingir a afinação e são tocados com as palmas das mãos, uma segura o instrumento e a outra “bate” no couro. No sotaque de matraca, o pandeirão é tocado suspendendo-o para cima e no caso do boi da baixada é tocado para baixo, vertical às pernas. São confeccionados em madeira flexível, geralmente jenipapo. (Manhães, 2009, p. 45)

matracas⁴⁵, cazumbas⁴⁶, vaqueiros⁴⁷, índios, índias, baiantes⁴⁸, coreiras pungando e rodando, as cores do cacuriá⁴⁹, *jabuti que não sabe ler, não sabe escrever, trepa no pau e não sabe descer, jacaré poiô sacudindo o rabo*⁵⁰, “ê boi, ê boi, ê boi”⁵¹, a torcida⁵² seguindo, batendo matraca, cantando, dançando.

Figura 17 - Dançando tambor de crioula no colégio, 1991 (esquerda) e eu e meu irmão Leandro (direita), após dançar cacuriá (eu) e dança portuguesa (ele) posando com o novilho do Boi de Morros, 1993.

⁴⁵ As matracas, dois pedaços de madeira que são batidos um contra o outro, como se estivesse “batendo as palmas das mãos”. Algumas podem trazer um furo escavado no meio para darem melhor som, unidas por um fio ou cordão, criando uma percussão alta e contínua, com um som vibrante, levando os brincantes e o público ao delírio pela vibração e constância sonora. A palavra “matraca” tem também outro sentido, como aquela pessoa muito faladeira, tagarela, além de ser também muito popular, pois quem quiser é só carregar um par e tocar na hora, as matracas maiores são utilizadas no sotaque da ilha e as menores no sotaque da baixada. (Manhães, 2009, p. 45)

⁴⁶ “O cazumba mascarado age no sentido da graça, da artimanha, da brincadeira, caracteriza-se por ser o responsável por abrir a roda, criando uma relação intensa com o público que está assistindo e, ao mesmo tempo, depois da roda formada, permanece dentro dessa roda, girando, passando por todos os integrantes e brincando com quem der vontade, de maneira muito espontânea e original. O som do seu badalo anuncia sua chegada, sua bata denuncia suas crenças, interesses e devoções, sua careta remete a alguma “doidice”, um estilo, uma brincadeira: ele se diz por sua vestimenta. “Os que usam careta experimentam uma irmandade, um sentimento de integração, que respeita e valoriza as singularidades, marcadas sobretudo na autoria das máscaras e batas”. (Lody, 1999:4 [sic]). Os encaretados cazumbas andam sempre juntos, inclusive tem alguns grupos da baixada que reúnem vários brincantes de cazumba, que são brincantes soltos, que vão brincar em vários grupos diferentes, eles são reconhecidos facilmente pela sua careta e sua indumentária e por isso são considerados uma irmandade, circulando por várias “turmas”²⁹. Cada cazumba tem sua bata e sua careta; no interior, na baixada, essas caretas são chamadas de torres por terem tomado proporções grandiosas e suas batas ficaram muito incrementadas com veludos bordados, mas se vê cazumba de todo tipo, o importante é estar mascarado e com sua bata enfeitada.” (Manhães, 2009, p. 58)

⁴⁷ “Os vaqueiros são personagens que brincam ao lado do Boi, em uma viva movimentação, uma espécie de bailado rústico, tipicamente masculino, visto que, até hoje, só os homens exercem esse papel. Eles estão sempre lidando com o boi: se ele sai correndo, vão atrás, se ele se esconde, vão procurar [...] E durante a morte do boi, o vaqueiro tem que mostrar que é bom de laço, na sua habilidade com a corda na hora de segurar o novilho.” (Carvalho, 2007 *apud* Manhães, 2009, p. 87).

⁴⁸ Os baiantes são os brincantes que fecham a roda ou o formato da meia lua ficando junto com a percussão, uns tocam matracas e maracás e alguns são considerados sócios do amo cantador. Eles usam um enorme chapéu de pena de ema, com fitas coloridas até o pé e um enorme bordado na testa, que eles chamam de “testeira”. (Manhães, 2009, p. 52)

⁴⁹ Dança de roda brincada no Maranhão muitas vezes ligada à festa do Divino Espírito Santo. Variava de nome, sendo conhecida como cacuriá em Guimarães, bambaê de caixa em Pinheiro, baile de caixas em Penalva, ou ainda forró de caixa (Delgado, 2005)

⁵⁰ Remete a uma das cantigas criadas pelas caixeiras do cacuriá.

⁵¹ Expressão usada no bumba-meu-boi do Maranhão para chamar, guiar, celebrar, enfurecer o boi (Manhães, 2009). Faz referência ao aboio utilizado pelos vaqueiros para conduzir e acalmar o gado.

⁵² Apoiadores que acompanham o grupo de arraial em arraial; de terreiro em terreiro.



Fonte: acervo pessoal

Os governos estadual e municipal organizavam o circuito, que incluía – além das manifestações populares como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula, o cacuriá, a dança do lelê e dança portuguesa – grupos alternativos, shows de bandas locais e, nos anos 2000, passou a incluir também artistas de relevância nacional, como Elba Ramalho, Alceu Valença, Alcione, entre outros. A programação era distribuída em arraiais principais – montados em espaços maiores e com maior estrutura – e arraiais menores – localizados nos bairros, geralmente de periferia, da cidade.

Mas o bumba-meu-boi não se resume ao circuito junino. A relação com o boi não se constrói somente nessas datas. É por meio do sagrado que o boi se sustenta e ganha sentido. Brincar boi é devoção. A brincadeira, frequentemente, nasce de uma promessa ou obrigação⁵³: um compromisso feito com um santo ou encantado⁵⁴. O encantamento começa e se desdobra nos ciclos: no tempo de espera e no tempo de agradecimento (pagamento) da graça alcançada (Prado, 2007), onde o devoto honra⁵⁵ o compromisso feito (Prado,

⁵³ A promessa representa um acordo onde, alcançada uma graça, o promesseiro se compromete a pagá-la através da brincadeira (Prado, 2007). Já o termo obrigação se refere “[...] a determinados rituais de caráter obrigatório desempenhados pelos médiuns em benefício das entidades espirituais. No entanto, no bumba meu boi, o termo também pode ser usado como equivalente à promessa [...]” (Cano, 2018, p. 74)

⁵⁴ Encantados são entidades espirituais que se manifestam por meio da incorporação, ou transe mediúnico, no tambor de mina – religião afro-brasileira. De acordo com Mundicarmo Ferretti (s/d: s/p), “fala-se na mina que uma entidade é encantada quando teve vida terrena e desapareceu sem ter sido constatada a sua morte. Em certo sentido, ao se encantar ela venceu a morte e pode reaparecer muito tempo depois incorporada em algum filho de santo, narrando sua estória [sic]”.

⁵⁵ “O sentimento religioso e a estreita ligação estabelecida com os santos populares são determinantes para a criação e também para continuidade de determinados grupos de bumba meu boi, visto que parte deles é criada a partir de uma promessa ou obrigação, e que somente alguns persistem, enquanto outros sucumbem. Em geral, as promessas [...] podem ser sancionadas de diferentes maneiras, variando conforme o acordo estabelecido entre o promesseiro e o santo: há quem prometa brincar boi para São João e participar de algum grupo já constituído; ou contratar um grupo para brincar na porta de sua casa; ou oferecer algum bem simbólico e/ou material a determinado grupo; ou “botar um boi” na rua, ou seja, organizar um grupo [...] Tais promessas podem manifestar um caráter temporário podendo ter duração de três, cinco ou sete anos consecutivos, ou um caráter acrônico, uma vez que o promesseiro pode comprometer-se com a brincadeira “enquanto tiver vida” e/ou saúde. Também pode ocorrer a transferência da promessa para uma terceira pessoa, geralmente um filho do promesseiro, atribuindo . promessa um caráter hereditário, uma vez que é

2007). Santos – São João, São Pedro e São Marçal – e encantados do tambor de mina⁵⁶ dão a benção, a licença, para o boi brincar (Ferreira; Silva e Silva, 2021). Ensaiai, bendizer, brincar e morrer, a sucessão de etapas⁵⁷ que liga os brincantes, o boi, os fiéis, o plano terreno ao espiritual. Levantar o mastro em homenagem a São João. Batizar o boi para que abençoado e protegido ele possa brincar. Brincar em homenagem aos santos e encantados e finalmente festejar sua morte e seu retorno aos braços de São João com a certeza de que irá renascer.

É nesse contexto que começa meu processo de encantamento, confluência, com o boi. Em minha perspectiva, esse momento é um reflexo do que acontecia com a população ludovicense/maranhense no geral: o boi tem sua imagem consolidada como símbolo da identidade regional para a sociedade maranhense, extrapolando as comunidades e os brincantes que tradicionalmente se dedicaram à brincadeira.

Essa ligação e compartilhamento de significados são forjados também sob a influência das narrativas, que até esse ponto, foram majoritariamente moldadas por atores

transmitida através das gerações; ou fazer a promessa para outra pessoa pagar em seu lugar, normalmente, o “agraciado”. [...] quando o promesseiro morre antes de cumprir a promessa, competindo à sua família o dever de efetivá-la. Há, ainda, aqueles que começam a brincar para pagar uma promessa, mas depois de quitar sua dívida com o santo, continuam na brincadeira por prazer, diversão, mas sobretudo, em função dos laços de amizade, sociabilidade e solidariedade que estabelecem a partir do bumba boi.” (Cano, 2018, p. 70).

⁵⁶ Religião de matriz africana que cultua voduns e orixás e entidades brasileiras como os caboclos (Ferreti, 2013). A denominação ‘tambor de mina’ faz referência ao termo Mina ou Minas que “se refere aos escravizados vindos da região da antiga Costa do Ouro (atual Gana e mais amplamente toda a região do golfo de Benim na África Ocidental). Arthur Ramos (1947:10) atribuiu essa denominação ao Forte de Elmina ou de São Jorge da Mina, datado do século XV, que se tornara o principal empório de escravos [sic] da região sob os portugueses. Por isso o termo teria passado a designar genericamente todos os negros embarcados daquele porto para o Brasil. Por essa razão, nos diz Ramos, na documentação do tráfico negreiro costuma-se acrescentar ao termo genérico mina, outro termo, que buscava identificar de modo mais preciso a origem da étnica de um grupo: “minas-nagô; minas-gêge; minas-popô [...]”(Cavalcanti, 2019, p. 389).

⁵⁷ “Ensaaios, de caráter preparatório, iniciam no sábado de aleluia e encerram no dia de Santo Antônio, 13 de junho, ou até ao sábado mais próximo deste, quando acontece o ensaio redondo (último ensaio), fechando essa fase. Nesta primeira etapa, são apresentadas novas toadas que são norteadoras dos bordados do couro do Boi. Batismo, realizado no dia 23 de junho para receber a bênção de São João (protetor da festividade). Considera-se que, a partir desse dia, o Boi está pronto para a temporada de apresentações. [...]. Apresentações públicas, concentradas, principalmente, no mês de junho com datas importantes como o dia 23, dia do batismo; o dia 29 data em que todos os grupos se apresentam na Praça de São Pedro (onde fica a capela do Santo); dia 30, homenagem a São Marçal pelo sotaque de matraca. A homenagem é no bairro do João Paulo, em São Luís, marcando o fim das apresentações do período junino nos arraiais. As apresentações [...] compreendem: o *guarnicê*, quando o amo do Boi chama o grupo para começar a apresentação; o *lá vai*, aviso de que a brincadeira está se dirigindo ao local da apresentação; a licença, que é a permissão para que o grupo se apresente ao público; a *saudação*, quando são cantadas toadas de louvação ao dono da casa e ao Boi; o *urrou*, a celebração da alegria de todos pelo restabelecimento do Boi depois de ter sido sacrificado e a *despedida*, quando a apresentação é encerrada. Morte do Boi, marcando o final da temporada anual das festas, esta etapa pode acontecer em qualquer mês do segundo semestre.” (Gonçalves e Teixeira, 2020, p. 89768)

externos, de gerações colonizadoras e sintetizadas⁵⁸ (Bispo dos Santos, 2023), e nesse ponto se transformam para uma visão mais positiva do bumba-meu-boi.

Até o início da graduação de Design na Universidade Federal do Maranhão, meu encantamento pelo bumba-meu-boi, apesar de resiliente, permaneceu adormecido até que, por meio da iniciação científica no projeto Iconografias do Maranhão – que se desenvolveu até dar forma ao NIDA – eu pude entrar de forma um pouco mais próxima e aprofundada em contato com a cultura popular maranhense e com modos de viver/ver o mundo e temporalidades que me lembravam minha infância e minha família materna.

Naquele momento inicial, o objetivo era o mapeamento iconográfico com treze grupos de cultura afro-maranhense – bumba-meu-boi, tambor de crioula e religiões de matriz africana como terreiros de tambor de mina e candomblé – que resultaram no segundo livro da série *Iconografias – A cultura afro-maranhense através de imagens* (Noronha, Oliveira e Santos, 2009) – e em uma coleção de produtos lançada na Feira do Empreendedor do SEBRAE - MA, em novembro de 2009.

3.3. Floresta do Matadouro: narrativa histórica sobre a origem do bairro da Liberdade

Há 105 anos iniciava-se a ocupação do que hoje conhecemos como quilombo urbano Liberdade. Segundo Assunção (2017), sua ocupação se relaciona com o declínio da escravização de africanos e seus descendentes e com fluxos migratórios de comunidades negras rurais da Baixada e do Litoral Ocidental Maranhense para capital como resultado do processo de industrialização iniciado pelos antigos proprietários de terras e escravizados, que criaram um complexo fabril têxtil no centro da cidade (Tribuzzi, 1981; Almeida, 2008; Viveiros, 1992; Assunção, 2017).

Precisando de mais mão de obra e por conta da escassez de moradias na região a Companhia de Fiação e Tecidos Maranhenses ou Fábrica de Fiação e Tecidos Camboa S.A., incorporada à capital em outubro de 1887, e inaugurada somente em janeiro de 1890 (Matos, 2014), decide construir casas na Camboa para que, com a moradia assegurada, conseguisse atrair mais trabalhadores para a capital (Silva, 2016).

Mas, os alojamentos existentes, eram concedidos somente aos trabalhadores especializados. Os operários, sem moradia, se viram obrigados a construir palhoças ou recorrer a cortiços, que segundo Silva (2016), eram os prédios onde eram alojados os escravizados antes da abolição.

⁵⁸ Bispo utiliza o conceito de “sintético” como algo que se opõe ao “orgânico”, seja no sentido de que é plástico, artificial, ou no sentido de reduzido, condensado. (Ver Bispo dos Santos, Antônio. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023)

Em 1918, inaugura-se no Sítio Itamacaca, propriedade de Ana Joaquina Jansen Pereira (Ana Jansen)⁵⁹, o matadouro municipal às margens do rio Anil, a Companhia Matadouro Modelo (Figura 18). Além do matadouro, na região se localizava a Companhia de Ferro-Canil, que faz com que o bairro passe a ser chamado de Matadouro (Almeida, 2020; Anchieta e Oliveira de Souza, 2023; Assunção, 2017).

Figura 18 - Fachada Matadouro Modelo, 1997

⁵⁹ “Filha de Vicente Gomes de Lemos e Albuquerque e de Rosa de Castro Jansen Müller, Anna Joaquina de Castro Jansen e Albuquerque, também conhecida como Don’Anna Jansen ou Donana, nasceu em São Luís no ano de 1787 , conforme mencionam em seus estudos Abranches (1992), Santos (1978) e Viveiros (2007). [...] No campo político, era uma das grandes cabeças do partido liberal, conhecido como *bemtivi* [*sic*]. [...] o partido foi organizado nos interesses de duas famílias atuantes na política regional, os Jansen e os Sá. [...] como forma de combater seus inimigos Anna Jansen se valia do seu jornal “O Guajajara” para atingir todos aqueles que tentassem atravessar seu caminho. Os entraves políticos se davam de forma inescrupulosa e invadia o íntimo dos lares, expondo violentamente a vida dos partidários [...]. [...] Outra jogada política utilizada contra os inimigos era o recrutamento militar, pois através dele era possível enviar para outras regiões aqueles considerados *baderneiros* da ordem social. [...] No que diz respeito ao movimento revolucionário [a Balaiada] que se alastrou por todo o Maranhão deve-se destacar a participação dos Jansen. É neste cenário marcado por lutas que Anna Jansen, valendo-se do seu poder, equipa às suas custas um batalhão que tem como comandante seu filho Coronel Isidoro Jansen Pereira, formando o Corpo de Voluntários D. Pedro II, com o intuito de combaterem os revoltosos que já marchavam em direção a São Luís. [...] Anna Jansen manteve o cultivo de arroz e algodão em suas propriedades, além de possuir poços que forneciam água para a região de São Luís, pedreiras, olarias e inúmeros escravos [*sic*]. (Sampaio; Gomes; Pote, 2017, p. 69-74). Após sua morte em 1869, a fama de má a torna uma lenda. Conta-se que ela torturava, muitas vezes até a morte, as pessoas que escravizava, e por isso foi amaldiçoada e vaga pelas noites de São Luís em uma carruagem desenfreada puxada por cavalos sem cabeça, guiados pelo esqueleto de um escravizado decapitado e que sempre antes da carruagem passar, podem ser ouvidas as correntes e grilhões de escravizados e quem cruzar com ela e sua carruagem, caso não ore pedindo por sua alma, amanhecerá desencarnado condenado a vagar somente seus ossos por São Luís (TV ASSEMBLÉIA, 2022). Alguns estudiosos maranhenses argumentam que Anna Jansen não foi cruel, mas foi uma mulher de seu tempo e apontam que existem documentos que registram a alforria de escravizados e a doação de propriedades e jóias feitas por Anna Jansen a algumas das pessoas que escravizou (TV ASSEMBLÉIA, 2022).



Fonte: Silva, 1997 *apud* FUMPH (2024)

O bairro da Liberdade teve início a partir da ocupação das regiões de mangue, onde foram construídos aglomerados de palafitas em território considerado da Marinha (Matos, 2014). Por conta dos manguezais, o bairro era chamado de Floresta (Floresta do Matadouro Modelo). Um relatório de 1926 do Serviço de Saneamento e Profilaxia Rural (Figura 19) apontou um total de 611 habitações classificadas como “palhoças”, “apinhando” 2859 pessoas, sendo 1930 adultos e 927 menores de idade, nas localidades que correspondiam às áreas de alojamento do parque fabril: Baixinha, Camboa do Mato (Camboa) e Sítio Diamante (Relatório do Serviço de Saneamento e Profilaxia Rural, 1925 *apud* FUMPH, 2024).

Figura 19 - Estatística de habitações do tipo “palhoça” e seus moradores

LOCALIDADE	PALHOÇAS	MORADORES	MAIORES	MENORES
Baixinha ¹⁶	442	1.990	1.333	657
Camboa do Mato ¹⁷	114	614	432	182
Sítio Diamante	55	255	165	90

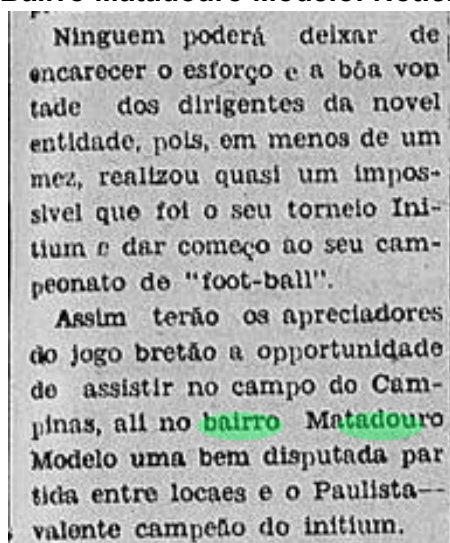
Fonte: Serviço de Saneamento e Profilaxia Rural (1925) *apud* FUMPH (2024)

Segundo Inventário de Referências Culturais Quilombo Liberdade (FUMPH, 2024) uma Lei Municipal de 1928 faz referência a área como “agrupamentos operários” com mais de cinquenta casas. No ano seguinte, 1929, o município autoriza a aforar, dividir e demarcar o território (FUMPH, 2024) que passa a ser referido como Matadouro.

Mesmo o Sítio Itamacaca sendo resgatado como um topônimo do bairro da Liberdade, foi o Matadouro a referência popular para a antiga nomenclatura do local (1919-1967), este sendo evidenciado pelos jornais e notícias da época. (FUMPH, 2024, p. 24)

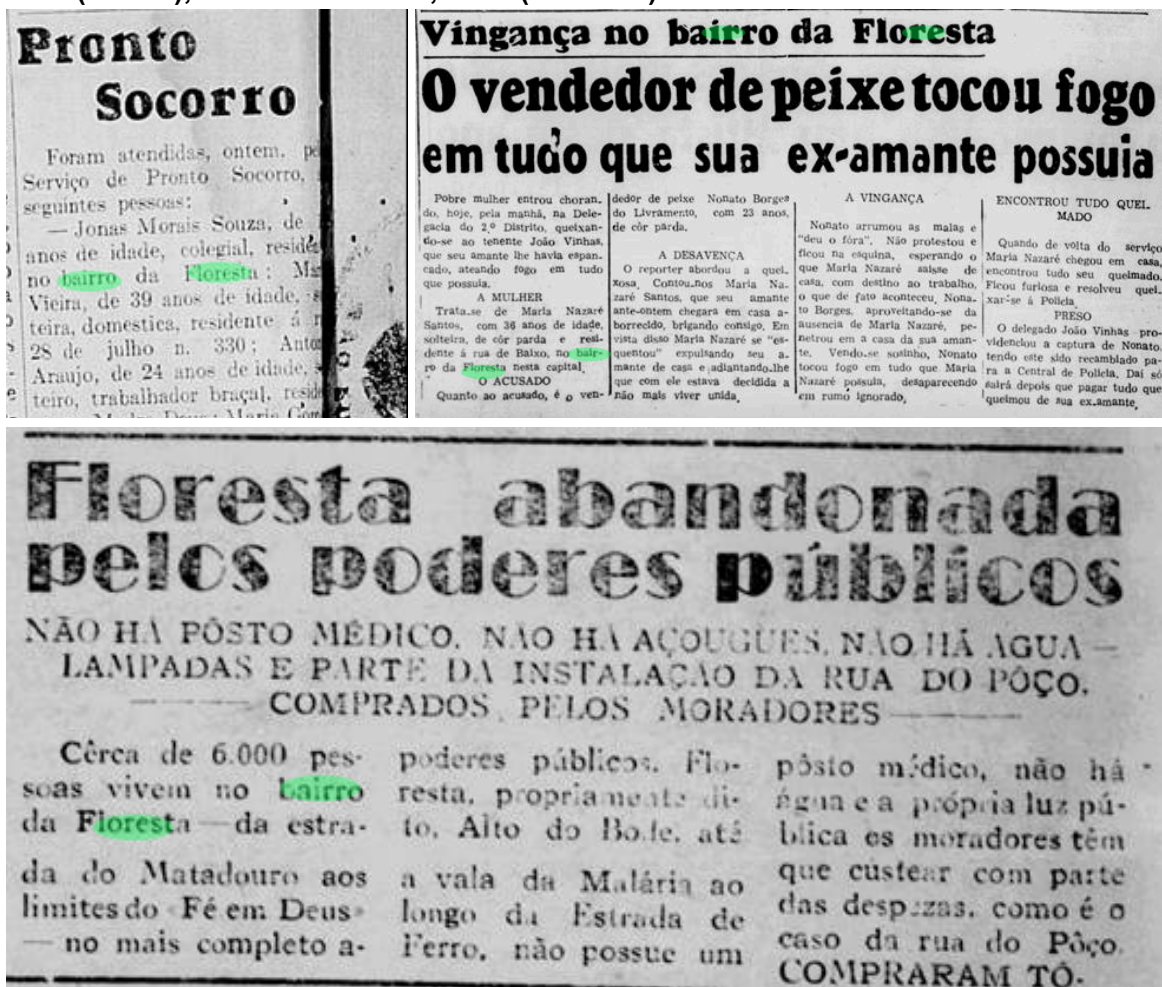
Em minhas pesquisas encontrei notas ou notícias que faziam referência ao bairro por vezes como Matadouro (Figura 20), por vezes como Floresta (Figura 21), além de encontrar duas ocorrências em que se fazia referência a ambos como bairros distintos (Figura 22), e provavelmente adjacentes, na área que hoje compõe o bairro da Liberdade.

Figura 20 - Bairro Matadouro Modelo: Notícias MA, 1934



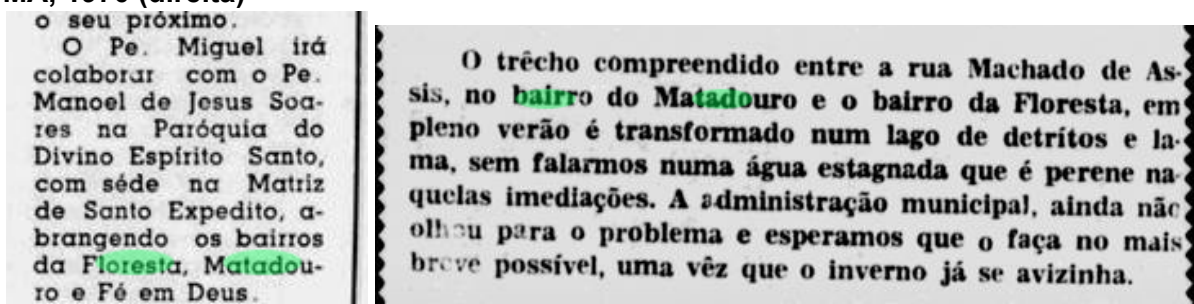
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 21 - Bairro Floresta: Diário de S. Luiz, 1945 (esquerda), Pacotilha 'O Globo', 1951 (direita), Tribuna do Povo, 1954 (embaixo)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 22 - Bairros Floresta e Matadouro: Jornal do MA, 1963 (esquerda), Jornal do MA, 1970 (direita)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nas décadas de 1940, 1960 e 1970 são estabelecidas duas usinas de beneficiamentos de côco babaçu e, investimentos público na Amazônia Legal, propiciam a criação de um parque industrial que atrai mais migrantes para região, o que, ao mesmo

tempo que consolida a ocupação do bairro (Silva, 2016; Rio Branco, 2012), aumenta progressivamente a degradação das condições de moradia, por meio da multiplicação de palafitas em áreas de manguezais (Silva, 2016; Bezerra, 2008).

Na imagem a seguir (Figura 23) é possível ver o estado da rua Bernardo de Guimarães publicada em notícia no Jornal do Dia em 1964. Infelizmente esse periódico não faz parte do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, por isso só pude contar com o perfil Memória SLZ como fonte.

Figura 23 - Rua Bernardo Guimarães, bairro Floresta, 1964



Fonte: Instagram Memória SLZ, 2023.

Em 1967 o nome do bairro é alterado para Liberdade, não se tem registros do processo, mas especula-se que ela se deve ao fato do bairro ter ficado estigmatizado como “local de mortes (matadouro), pelo alto índice de criminalidade. Metonimicamente, o nome do estabelecimento onde abatiam gado estendeu-se ao bairro, lugar onde há abatimento de pessoas.” (FUMPH, 2024, p. 25)

Por ser uma região ocupada de forma desordenada, com habitações precárias e ocupada majoritariamente por pessoas negras, os moradores passaram a ser estigmatizados como violentos e perigosos (Assunção, 2017). Como consequência, políticas autoritárias de habitação e segurança pública são impostas a esse território (Almeida, 2020).

Segundo Carvalho e Figueiredo (2022, p. 32) "[...] desde a década de 1980 ações coletivas organizadas, pontuais ou duradouras, surgiram como alternativas de contraponto ao descaso, à segregação, à violência e à usurpação de direitos historicamente sofridas pela população local." Anchieta e Oliveira de Souza (2023, p. 1038), relatam que

"Por meados da segunda metade do século XX, grupos culturais foram fundados e se fortaleceram dando destaque para o bairro. Festas do Divino Espírito Santo, Tambores de Crioula, Boi de Seu Leonardo (Boi da Liberdade), Boi de Seu Apolônio (Boi da Floresta) além de grupos em bairros adjacentes, como o Boi da Fé em Deus, tornaram-se grandes referências acerca da Liberdade."

Assunção (2017) cita o Movimento de Defesa dos Favelados e Palafitados, o Movimento Quilombo Urbano, o Instituto Iziane Castro e o Centro de Integração Sociocultural Aprendiz do Futuro (Cisaf), como outros exemplos de organização na área da Liberdade. Carvalho e Figueiredo (2022, p. 32) afirmam que "Nesse cenário é que foi fomentada a reivindicação do reconhecimento da área como quilombo urbano[...]". Então, segundo Anchieta e Oliveira de Souza (2023, p. 1039) "Em 2018, a Câmara Municipal de São Luís reconheceu a área correspondente aos bairros Liberdade, Camboa, Fé em Deus e Diamante como o primeiro quilombo urbano do Maranhão."

O estigma de um bairro muito violento ronda a Liberdade até os dias atuais, segundo pesquisa realizada por O IMPARCIAL (2017) o bairro está na terceira colocação em relação às localidades com maiores esquemas de tráfico de drogas e em um diagnóstico no mesmo ano feito pelo Ministério Público do Maranhão, a Liberdade está no quarto lugar nos índices de criminalidade.

O estereótipo de um local perigoso circula há muitos anos entre os moradores de outras localidades em São Luís. Entretanto, em entrevistas com os moradores este estereótipo é contestado, Nadir Cruz fala sobre este lugar-comum sobre o bairro: "Há 20 anos atrás realmente aqui era um local bem difícil de viver por causa da violência, mas hoje tentamos tirar esse estigma horrível que ainda gira em torno da Liberdade" (NADIR CRUZ, 2020). Há apenas uma linha de ônibus no bairro, uma escola pública e nenhum hospital ou posto de saúde público, mesmo sendo um local bastante populoso. (Anchieta; Oliveira de Souza, 2023, p. 1039)

Anchieta e Oliveira de Souza (2023), arquitetos urbanistas, destacam também as questões relacionadas à precariedade da urbanização e a falta de acesso a saneamento básico, na região.

Mesmo com tanta carga histórica e cultural, o bairro possui uma urbanização precária marcada por ausências. [...] Problemas de drenagem e saneamento básico são comuns, a degradação ambiental é notória principalmente nas margens do Rio Anil que se localiza ao entorno do bairro. Os problemas encontrados são o

reflexo de uma cruel exclusão urbanística e marginalização. (Anchieta; Oliveira de Souza, 2023, p. 1040)

Pesquisas apontam que a população que chegou ao bairro mais de cinquenta anos depois ainda se deparou e viveu com situações muito semelhantes à da população que iniciou a ocupação (FUMPH, 2024). No inventário produzido pela FUMPH (2024) o depoimento da moradora Maria Augusta Costa Silva, ilustra bem essa situação:

Quando eu cheguei aqui, eles tavam colocando a tubulação de cimento, né?! A galeria tava até descoberta... Estavam colocando a tubulação quando eu cheguei aqui na Vila. Aí era mangue antigamente, antigamente era mangue... Aí as casas eram de palafita, todas essas casas aqui eram palafitas. Aí, quando ele comprou essa casa aqui, já não era mais palafita... As dragas já tinham entulhado tudinho aqui... Essas casas tadin aqui já tinha entulhado... Aí era galeria como eu tô falando, tubulação... Aí depois de muito foi que os moradores foram atrás de candidato pra ajudar a cobrir, e hoje é coberta aqui, a galeria.
Quando eu cheguei aqui que meu marido comprou essa casa, ela era toda de taipa... Todas essas casas aqui. Tinham poucas casas de tijolo, era mais taipa, era tábuas. Aí essa aqui era chão batido. Aí muitas aqui foram entulhadas com essa draga... Entulhavam... Aí hoje tá assim ... Aí era bem precário quando eu cheguei aqui. Agora já tá bonitinho... (FUMPH, 2024, p. 33)

Construído por uma comunidade predominantemente negra e de baixa renda, o Quilombo Urbano Liberdade apresenta uma formação social complexa. Esse território se caracteriza por uma ocupação solidária, que acolhe seus habitantes em meio a moradias simples e um traçado urbano irregular. A identidade local é sustentada por uma intensa produção cultural e religiosa, incluindo desde tradições como o tambor de crioula e o bumba-meu-boi até expressões contemporâneas como o Hip Hop, formando, em conjunto, o cerne de sua coesão comunitária (FUMPH, 2024).

Nesse cenário, a articulação da própria população, principalmente por meio das manifestações culturais, configura-se como um mecanismo fundamental de resistência e afirmação identitária. Essas expressões coletivas atuam como veículos de transmissão de saberes, de fortalecimento dos laços comunitários e de reivindicação simbólica de direitos coletivos. Dessa forma, o Tambor de Crioula, os Terreiros e o Bumba meu Boi, por exemplo, não são meros eventos, mas práticas sociais que tecem continuamente a malha sociocultural do quilombo, permitindo a manutenção de uma memória coletiva e a construção de um projeto comum de futuro. Através delas, a comunidade não apenas preserva suas tradições, mas também reescreve as narrativas a seu respeito.

3.4. Mestre Apolônio e o Boi da Floresta

Um dos maiores mestres da cultura popular maranhense, a história de Mestre Apolônio Melônio se entrelaça com as narrativas, memória, identidade do bumba-meu-boi no Maranhão, do Boi da Floresta e do Quilombo Urbano da Liberdade.

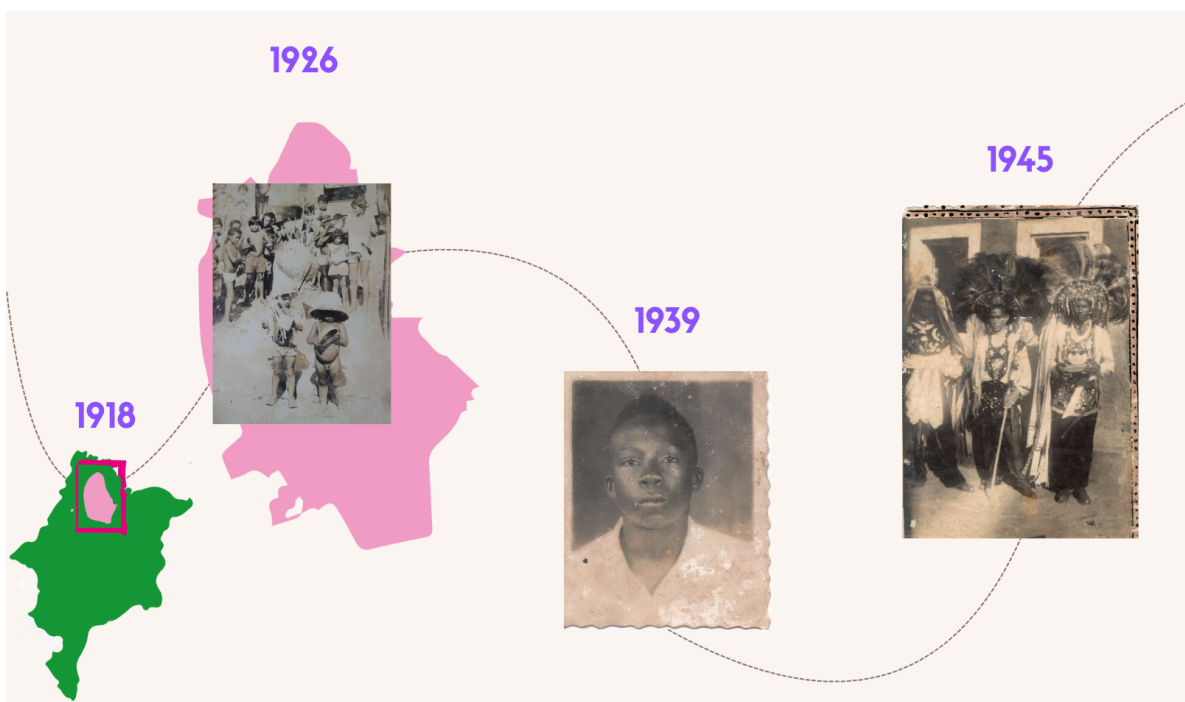
O resumo histórico construído aqui é realizado tanto a partir das observações e conversas em campo, como também do vasto material de pesquisa e documentação encontrado a respeito do bumba-meu-boi, do Mestre Apolônio e do Boi da Floresta nos livros e pesquisas, nos depoimentos de Mestre Apolônio e Mestre Abel⁶⁰ para a coletânea Memória de Velhos: depoimentos – Memória oral da cultura popular maranhense VII (Lima, 2008); Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense, de Juliana Manhães (2009); A “fabricação” do Bumba-meu-boi: Imagens herdadas e conjunturas no ciclo ritual dos brincantes da Floresta, de Hamilton Lima Oliveira Filho (2012); Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas de Bumba meu boi (Papete, 2015); Processos criativos, técnicas e linguagens utilizadas na produção artesanal da manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Maranhão (Brandão, 2016); Entre vida, morte, silenciamentos e sonoridades no quilombo urbano Liberdade (MA): estratégias do Boi da Floresta durante a pandemia de COVID-19 (Coelho, 2023); e, no audiovisual, os episódios da série Expedições (produção: Paula Saldanha e Roberto Werneck), filmes como Ayê – Apolônio Melônio produzido pelo Museu da Memória Audiovisual do Maranhão (MAVAM) com direção de Jorge Murad e Cícero Silva, Artistas Cazumbas (direção Angela Mascelani) e Brincando na Floresta (direção: Giselle Bossard).

Apolônio Melônio nasceu em Canarana, povoado do município de São Vicente de Férrer – cidade maranhense que foi incorporada ao município de São João Batista – no dia 23 de julho de 1918 (figura 24). Filho do lavrador Lourenço Justino e da doméstica Claudina Sá Melônio, Mestre Apolônio conta que foi criado pelos padrinhos desde os 3 meses de idade e só conheceu os pais na adolescência, pois estes haviam se mudado para uma cidade próxima, Nova Iorque, para que o pai pudesse lavrar cana e arroz em um terreno que havia comprado. O mestre conta ainda que teve muitos irmãos, mas destes, somente dez “se criaram”, sendo cinco homens e cinco mulheres.

Figura 24 - Começo, meio e começo⁶¹ trajetória Mestre Apolônio, Boi da Floresta, Nadir e Talyene parte 1

⁶⁰ Abel Teixeira (1939-2003), também conhecido como Mestre Abel, foi um dos mais importantes brincante e mestres artesãos do bumba-meu-boi no Maranhão. Deixou sua marca com a feitura artesanal das caretas do Cazumba feitas em pano e em madeira. (Manhães, 2009)

⁶¹ As figuras que compõem a linha do tempo foram originalmente pensadas para os slides da minha defesa de mestrado e a banca sugeriu que trouxesse essas imagens para o documento final da dissertação, por isso algumas fotografias, a exemplo da fotografia do boi de cofo, ficaram muito pequenas o que dificulta sua visualização.



Fonte: autoria própria

Em 1926, aos oito anos, ele e um grupo de amigos assistiram a um boi de promessa para São João Batista e, alguns dias depois, brincando de mandar toadas, criam seu primeiro grupo com um boizinho de cofo⁶² (figura 24) de casca e palha de bananeira, cipó e uma saia velha doada, e com indumentárias de chapéu, penas de galinha, chorão⁶³ de galo e pena de cigana. A esse boi chamam Ramalhete e, com ele, brincavam e tocavam as toadas nas portas das casas. Após dois anos de brincadeira, mudam o nome do boi para Lindo Fama, com o qual continuam brincando até a adolescência. Nesse meio período, os padrinhos de Apolônio morreram e ele decidiu se mudar para Nova Iorque. Já em Nova Iorque, não foi morar com os pais, mas “procurou família”, trabalhou na própria roça e formou outro grupo de boi, que durou dois anos.

Não fica claro nos relatos do mestre quantos anos ele tinha ao perder os padrinhos e ao constituir família em outra cidade, mas pela linha do tempo, pode-se inferir que, provavelmente, ainda era adolescente. O mestre relata nos registros encontrados que, ao longo da vida, teve dezesseis filhos.

Em Nova Iorque, permanece até 1938. Em 1939 (figura 24), muda-se para São Luís onde exerce diversas atividades como trabalho em quintas, com verduras e legumes; e

⁶² A foto da Linha do tempo não é de Mestre Apolônio e seus amigos, pois, evidentemente, não havia acesso a fotografia no povoado em que o mestre passou a infância. A foto fazia parte do acervo do Boi da Floresta e foi cedida à historiadora maranhense Carolina Martins durante a sua pesquisa de mestrado (Martins, 2015). Incluí a imagem na linha do tempo como forma de registrar o que seria o boizinho de cofo.

⁶³ Rabo do galo, na linguagem popular, em várias regiões do país.

trabalho como carroceiro e caminhoneiro, com transporte de material de construção. Nesse período, em 1945 (figura 24), conhece Chico Canguçu que o convida pra formar um grupo e 'mandar o boi'. Mestre Apolônio aceita e, juntamente com Lourencinho, Otacílio, Zé Moraes, Baixinho, Isaías, Jerônimo, Sabino, Satiro, Diomar, Luís Pinto e Gonçalo, funda o Boi de Viana.

Em 1947 passou na prova para a estiva marítima, na qual trabalhou como capataz, contra-mestre e agente de pedreira. Em 1950, se mudou para a Floresta, no bairro da Liberdade, onde criou raízes. Em 16 de março de 1954, sobreviveu a um incêndio acidental ocorrido durante uma operação de descarga de combustíveis no navio Maria Celeste.

Em 1959, por divergências com Zé Apolônio, com quem dividia a liderança do Boi de Viana, e após a saída de outros fundadores no decorrer dos anos, Apolônio decidiu deixar o grupo.

Em 1960, foi convidado a formar outro grupo com Crispim, para pagar uma promessa. Esse grupo se tornaria o Boi de Pindaré (figura 25), com Mestre Apolônio, João Cância, Cobrinha e Coxinho. O grupo funcionou na casa do mestre até 1966. No ano seguinte, em 1967, Mestre Apolônio e João Cância decidiram se separar. Nessa separação, Apolônio declara que João Cância poderia levar tudo do boi, menos o nome do novilho, 'Paz do Brasil', e as cores do grupo, que à época eram vermelho e branco. Ambas inovações instituídas pelo mestre. Antes dele, nenhum outro grupo tinha o costume de dar um nome fixo para o novilho do boi e nem de associar o grupo a cores específicas. João Cância, então, levou a turma de Pindaré para o Bairro de Fátima e Mestre Apolônio levou o nome do novilho e as cores do grupo e passaria a brincar, pela primeira vez, com a parte do grupo que decidiu acompanhá-lo, em grupos já formados, mas sem filiação permanente em nenhum deles. À época, Mestre Apolônio já tinha o costume de providenciar a indumentária para todos os brincantes que o acompanhavam. Em 1970, ele contabilizou quarenta e um brincantes sob seu comando.

Figura 25 - Começo, meio e começo trajetória Mestre Apolônio, Boi da Floresta, Nadir e Talyene parte 2

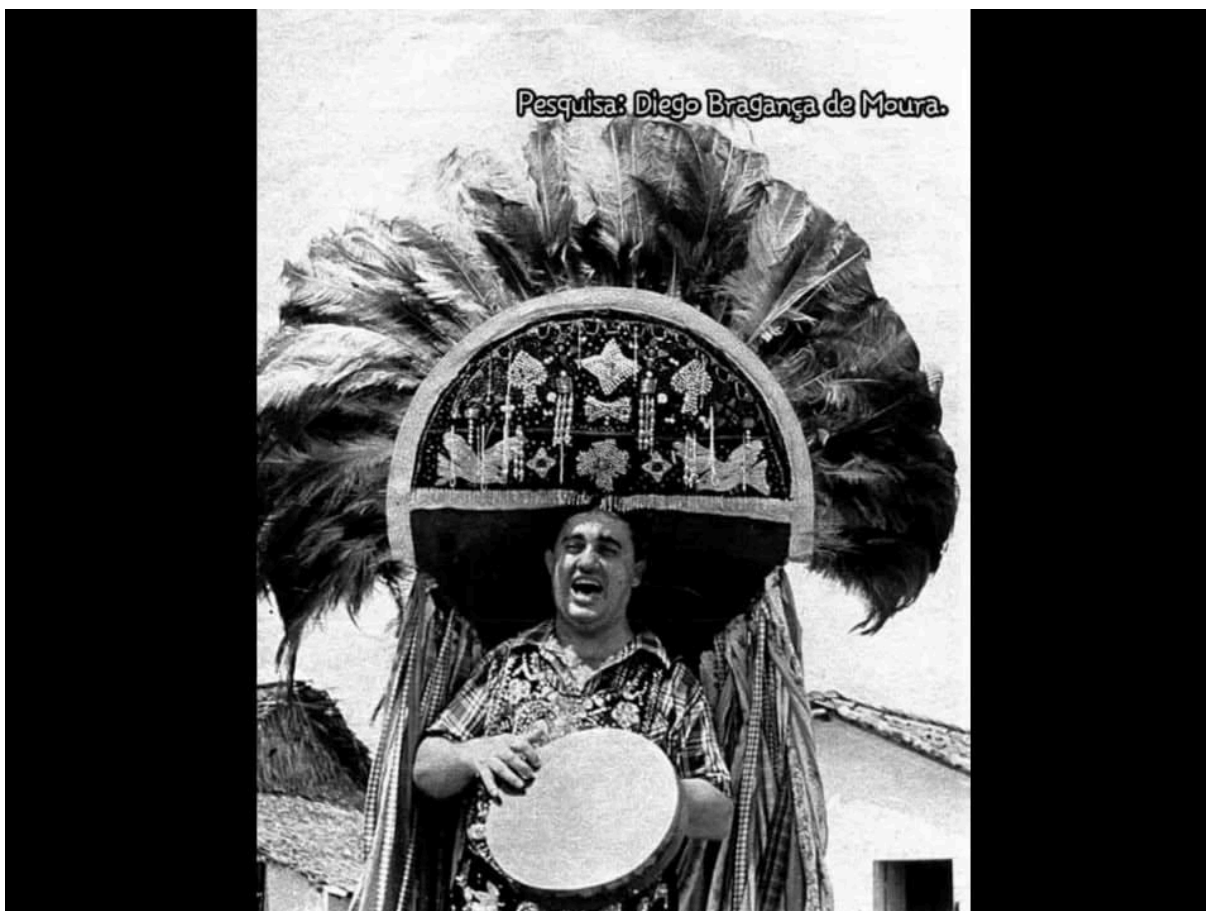


Fonte: autoria própria

Nesse mesmo período, Mestre Apolônio conheceu Mundoca Pinheiro, com quem fundaria, alguns anos depois, o Boi da Floresta. Mundoca conhecia Antônio Silva, um antigo cantador de boi, da estiva, onde trabalhavam juntos. Um dia, Antônio o convidou para um ensaio no bairro do Sá Viana e lá ele conheceu Apolônio, que o convidou pra brincar no bairro do São Francisco.

Em 1971, o pároco da igreja da Floresta, padre João (figura 26), pergunta ao mestre Apolônio porquê ele não funda um boi próprio e fala que a Floresta precisava ter um boi do bairro. Mestre Apolônio se anima e, junto com o irmão Antônio, fundaram, em março de 1972 o Fazenda Dois Irmãos, que posteriormente se tornaria Boi Turma de São João Batista, oficialmente Sociedade Junina Turma de São João Batista, hoje conhecido como Boi da Floresta ou Boi de Apolônio (figura 25).

Figura 26 - Padre Giovanni (João) Gallo, década de 1970.



Fonte: Instagram Slz Nostalgia, 2024.

No primeiro ano de brincadeira do Boi da Floresta, o grupo ganhou o prêmio revelação no Concurso de Bumba-meu-boi promovido pela Secretaria de Turismo, dirigida naquele ano por Américo Azevedo Neto. No ano seguinte, participaram do concurso do projeto Mirante, promovido também por Américo Azevedo Neto, no qual ficaram em primeiro lugar, como campeões do folclore do Maranhão. Com o dinheiro do prêmio, Mestre Apolônio levantou o barracão que viria a se tornar a sede do Boi da Floresta.

Em abril de 1973, foram convidados para se apresentar na inauguração do Ginásio Presidente Médici em Brasília, sendo essa a primeira viagem do grupo, seguida das viagens ao Rio de Janeiro, para o Congresso Americano da ASTA realizado em São Conrado; São Paulo, onde se apresentaram na Feira de Anhambi em Olímpia e no SESC-Pompéia; Belo Horizonte; Maceió; Olinda e Teresina.

Ainda em 1973, Nadir Cruz (figura 25), atual gestora do Boi da Floresta, à época próximo de completar 12 anos de idade, conheceu o Mestre Apolônio no barracão do boi. Nadir perdeu os pais aos 4 anos num acidente de carro e após um longo período de internação foi enviada para um orfanato. Durante seu período no orfanato, Nadir aprendeu a bordar e a datilografar. Com o fechamento do orfanato, Nadir foi enviada para a casa de uma tia que era responsável por cuidar de seus nove filhos. Devido a problemas na casa da

tia, Nadir acabou indo parar nas ruas. Depois de algum tempo sua tia a chamou de volta. Foi nesse retorno à casa da tia que Nadir pediu a ela que a levasse para participar de algum dos grupos de bumba-meu-boi da bairro da Liberdade, tendo assim conhecido Mestre Apolônio.

Ao conhecê-lo, Nadir comentou que sabia costurar. O mestre, então, mostra a ela uma máquina de costura com defeito e comenta que precisava de alguém para costurar as indumentárias. Imediatamente ela sugeriu que ele consertasse a máquina para que ela pudesse começar. O mestre, então, mandou consertar a máquina e comprou tecidos nas cores verde e rosa e combinou com Nadir que costurasse calças sociais verdes e camisas de botão rosa choque para os baiantes⁶⁴ e tamborzeiros, além de costurar e ajudar a bordar as indumentárias das índias.

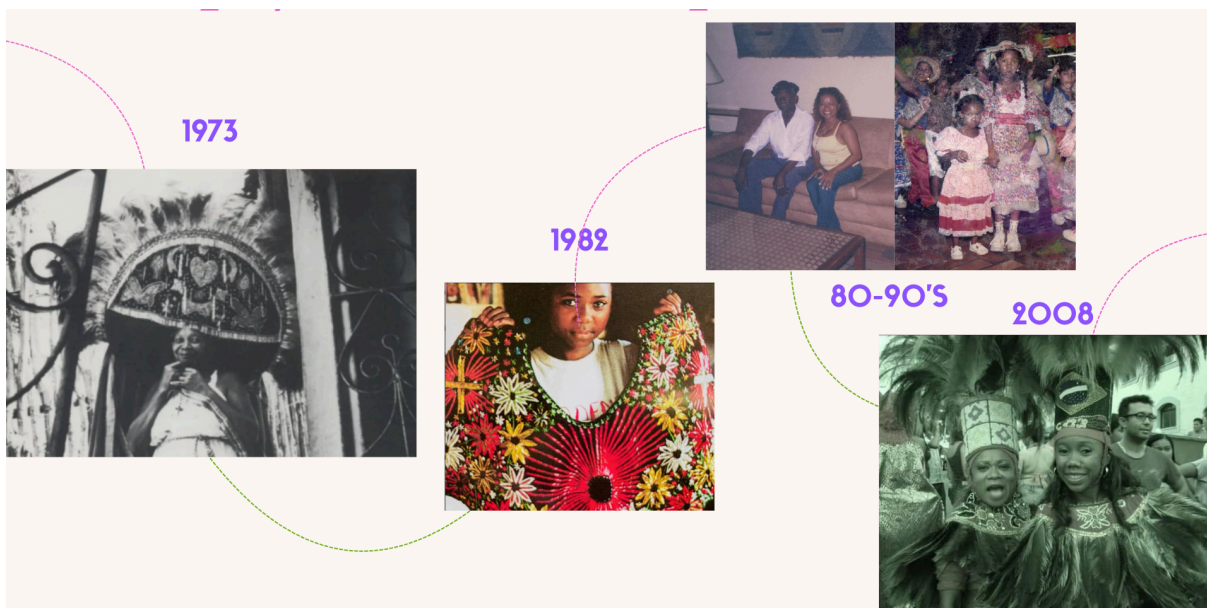
Nessa época Nadir passou a morar na casa de Mestre Apolônio e ficou aos cuidados dele e de sua primeira esposa, Suzana Amorim Melônio⁶⁵ (figura 27). Nadir conta que foram o mestre e Dona Suzana que a tiraram da rua e a acolheram quando “tava sem eira, nem beira”. Segundo Nadir, Mestre Apolônio e Dona Suzana não tiveram filhos biológicos. Eles ‘criaram’ Luiz Henrique, filho de Maria Melônio, esposa de Antônio Melônio, irmão de Mestre Apolônio. Luiz Henrique havia morrido afogado alguns anos antes enquanto pescava. Após sua morte, Mestre Apolônio e Suzana entraram em depressão. Familiares, amigos e brincantes relatam que nesse período, anterior ao Boi da Floresta, o mestre passou alguns anos sem botar ou brincar boi.

Figura 27 - Começo, meio e começo trajetória Mestre Apolônio, Boi da Floresta, Nadir e Talyene parte 3⁶⁶

⁶⁴ O vaqueiro, rajado, caboclo de fita ou baiente, personagens que se assemelham por terem chapéus em formato triangular ou de semi-círculo, com fitas coloridas que vão até próximo do chão, é o nome dado aos que ficam no círculo externo em volta dos personagens indígenas do Boi, Pai Francisco e Catirina; em alguns sotaques, tocam instrumentos, como no sotaque da Baixada (tocam matraca) e de Orquestra e Zabumba (tocam maracá). (Coelho, 2023, p. 50)

⁶⁵ Fotografia registrada por Vivian Gottheim em 1982 durante pesquisa com o Boi da Floresta, utilizada para ilustrar, no infográfico, o momento em que as vidas de Nadir, Mestre Apolônio e Dona Suzana se cruzam no ano de 1973. GOTTHEIM, Vivian I. Esposa do mestre exibindo o chapéu de seu marido - bumba-meu-boi da Floresta, São Luís, Maranhão (Sotaque de Pindaré) [fotografia]. [Legenda original: "Master's wife displaying her husband's headdress - bumba-meu-boi of Floresta, São Luis, Maranhão {Sotaque of Pindaré}"] [fotografia]. In: _____. Bumba-Meu-Boi, a Musical Play from Maranhão. *The World of Music*, [S.l.], v. 30, n. 2, p. 40-68, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43561173>. Acesso em: 7 jan. 2026.

⁶⁶ Fotografias utilizadas de forma ilustrativa sobre o período entre os anos 80 e 90 no qual Mestre Apolônio formam família e final dos anos 2000 quando o Mestre passa a dividir a direção do boi com Nadir e Talyene. Não foram identificadas as datas precisas das fotografias utilizadas. Fotografias do acervo pessoal de Nadir Cruz.



Fonte: autoria própria

Retomando a trajetória do Boi da Floresta, ainda nesses primeiros anos da década de 1970, o Departamento de Turismo do estado passa a realizar o cadastramento dos grupos de bumba-meu-boi e solicita que os grupos se organizem e enviem seus dados para cadastro. Tendo estudado somente até a 4ª série do primário, ou 5º ano, nos dias atuais, Mestre Apolônio ficou receoso em como proceder. Nadir, que havia aprendido a datilografar no período em que viveu em um orfanato, ao ver uma máquina de datilografia, sugeriu fazer uma lista, em ordem alfabética, com os dados dos cinquenta integrantes do grupo, contendo nome, CPF, RG e endereço. Mestre Apolônio aceitou a sugestão e a lista foi providenciada. Após o cadastramento, ele retornou feliz, contando como a iniciativa havia sido elogiada pelos gestores do estado.

Em 1978, após alguns anos já produzindo encomendas de caretas⁶⁷ e batas de cazumba⁶⁸ para o Boi de Apolônio, Abel Teixeira (figura 28) – que viria a ser conhecido como

⁶⁷ [...] máscara com formas animais variadas [...]. As máscaras assemelham às utilizadas na África Ocidental, na Península Ibérica ou em outras regiões, sendo elemento sincrético com origens diversificadas, como ocorre com a religião e a cultura popular. Representam símbolos com múltiplos significados, relacionados com a imagem e a noção de pessoa. Sua confecção envolve criatividade, espírito de competição, preocupação com beleza e originalidade. (Matos; Ferretti, 2009, p. 161)

⁶⁸ Cazumba, um dos personagens presentes no bumba-meu-boi que se caracteriza pelo uso de máscara com formas variadas e por vestimenta especial também chamada de bata. O personagem Cazumba é encontrado principalmente nos grupos de boi da Região da Baixada Maranhense, área de campos alagados em torno do Lago de Viana, aparecendo, sobretudo nos Municípios de Viana, Penalva, São Vicente, Cajapió, Matinha, São João Batista, São Bento e Pindaré. O Cazumba se apresenta regularmente em alguns grupos de boi de São Luís, sobretudo no boi da Floresta de seu Apolônio Melônio e em outros. Atualmente este personagem tem bastante popularidade. (Matos; Ferretti, 2009, p. 162)

O cazumba pode ser homem, mulher, bicho, espírito ou também não ser nenhuma dessas coisas, ele transita entre essas posições e ocupa um lugar de fronteira, onde as margens e limites não são muito determinados e por isso podemos dizer que ele fica no reino do entre, entre o céu e a terra, entre os deuses e os humanos, são como mensageiros. São aqueles que abrem a brincadeira, formando a

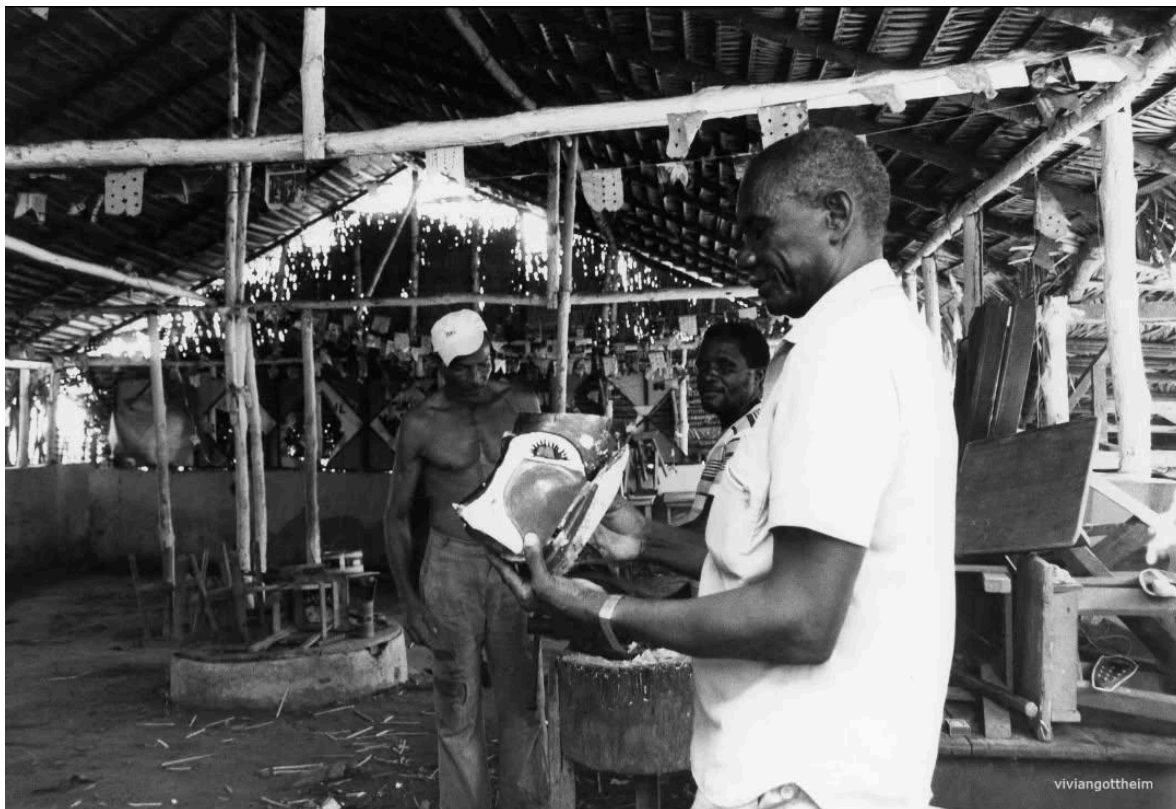
Mestre Abel, um dos maiores mestres artesãos de caretas de cazumba do Maranhão – decide vir a São Luís a convite de um dos brincantes do grupo para receber o valor da encomenda daquele ano e para uma brincada⁶⁹ com o boi no Parque do Anel Viário, no dia 28 de junho. Na manhã seguinte, Mestre Apolônio o convidou para ficar em São Luís; ofereceu o barracão para ele morar, o ajudou a providenciar documentos como certidão de nascimento, título de eleitor, certificado de reservista, RG e CLT; o apresentou a Zelinda Lima, responsável pela MARATUR, que providenciou um emprego para que Mestre Abel não precisasse retornar a Paruá, cidade onde residia no interior do estado.

Figura 28 - Mestre Abel, artesão de careta e Cazumba do boi no barracão, 1982 (esquerda), 2023 (direita) e Raimundo, Pai Francisco e coreógrafo do boi, Mestre Abel, ao centro e Mestre Apolônio a frente com a careta de Cazumba, no barracão, 1982 (embaixo).



roda, assim como os últimos a encerrar, são seres que fazem a ligação, como os Exus nos cultos afro-brasileiros. (Manhães, 2009, p.112)

⁶⁹ O *bumba-meu-boi* é uma manifestação cultural configurada em um auto-popular religioso que mistura influências diversas: indígenas, ocidentais e africanas, simbolizando as principais etnias formadoras do povo brasileiro, num relato popular e dramatizado das relações sociais patrão-subalternos – para celebrar a fé e a devoção a Santos do catolicismo, em especial, São João, Santo Antônio, São Pedro e São Marçal. Envolve em sua realização, artes visuais, como os belíssimos e ricos bordados nas indumentárias e no couro do *Boi*, feitos com paetês, canutilhos e contas de vidro ou miçangas, além de teatralidade, música e dança. Talvez, para não dar pretexto a perseguições e repressão de que sempre foi vítima, o *Boi*, embora seja uma manifestação religiosa, é denominado de “*brincadeira*”, por seus integrantes, que chamam a si mesmos de “*brincantes*”. (Silveira, 2014, p. 9). Nesse sentido, “brincada”, é como os brincantes de bumba-meu-boi chamam as apresentações de seus grupos.



Fonte: Instagram Boi da Floresta, 2024.

Em 1980, juntamente com outros membros do boi, como Mestre Abel e Antônio Silva (Papudo), fundaram o Grupo de Tambor de Crioula Prazer de São Benedito. Em 1982 (figura 27), aos 21 anos, Nadir⁷⁰ já era líder das índias, além de continuar produzindo as indumentárias e atuando como secretária da diretoria. Em 1986, o Boi da Floresta grava, pela primeira vez, uma de suas toadas, para o LP do 1º Festival de Toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão, um “Urrou”⁷¹ cantado por Gago.

Entre o final da década de 80 e início da década de 90 (figura 27), com o falecimento de Dona Suzana, Mestre Apolônio casa-se com Nadir e nascem suas filhas, Talyene e Juliene.

Em 1994, o Boi da Floresta é convidado por Tácito Borralho, dramaturgo maranhense, a participar do Festival Mundial do Teatro de Marionetes em Charleville-Mezières, na França (figura 29), onde passaram 11 dias e fizeram 17

⁷⁰ Fotografia de Vivian Gottheim registrada em 1982 durante sua pesquisa com o Boi da Floresta. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DG8eTxluNBi/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 8 mar. 2025.

⁷¹ A apresentação do grupo segue, freqüentemente, uma sequência orientada pelas toadas com as seguintes etapas: o guarnicê ou reunida, preparação do grupo para dar início à brincadeira, quando os brincantes se agrupam para a etapa seguinte; o lá vai, aviso de que o grupo já está saindo para brincar; o boa noite; o chegou ou licença, quando o Boi pede permissão para dançar; a saudação, uma espécie de louvação ao Boi ao dono do espaço de apresentação e à assistência; a encenação do auto; o urrou, momento em que o Boi ressuscita; e a despedida, marcando o final da apresentação. (IPHAN, 2011, p. 9)

apresentações. Ainda na década de 90, as mulheres ganham mais espaço na brincadeira e passam a brincar também como baiantes – tocando instrumentos como a matraca e o tambor-onça – e como outros personagens do auto, a exemplo do cazumba que, em 1995, pela primeira vez, foi brincado por uma mulher, Dona Augusta, esposa do mestre cazumba Cândido Pinheiro, também brincante do Boi da Floresta.

Figura 29 - Boi da Floresta viagem a França, 1994



Fonte: Documentário Apolônio Melônio, YouTube TV MAVAM⁷², 2005.

⁷² MAVAM – Museu da Memória Audiovisual do Maranhão, Fundação Nagib Haikel.

Nos anos 2000, observando que a maior parte das pessoas do grupo não era da comunidade e que os integrantes já estavam com idade avançada (todos acima de 70 anos), Mestre Apolônio percebe a necessidade de envolver jovens e crianças do bairro na brincadeira, então fundam um tambor de crioula mirim para as crianças e incluem os jovens nas apresentações do tambor de crioula e no boi. Passou também a repassar suas histórias, visões e modos de fazer a brincadeira para os brincantes e, principalmente, para Nadir Cruz, sua esposa, e para Talyene Melônio e Julyene Melônio, suas filhas mais novas e brincantes do boi, pois pretendia que elas dessem continuidade à brincadeira, se assim desejassem.

Em 2007 e 2008 (figura 27), já com a coordenação compartilhada entre o mestre, Nadir e Talyene, a iniciativa viria a se transformar por meio das oficinas de bordado, de percussão, de cazumba, desenvolvidas através do projeto Floresta Criativa, com patrocínio do Banco do Nordeste. As oficinas até hoje inserem crianças e jovens na cultura popular maranhense, e os preparam para dar continuidade a brincadeira e ao grupo, contribuindo para que desenvolvam habilidades sociais, artísticas, musicais, artesanais e preparando essas crianças e jovens para a vida e para o mercado de trabalho. Após a iniciativa do projeto 'Floresta Criativa', as oficinas e palestras passam a ser ministradas também fora da comunidade e em outros estados, quando o grupo é requisitado.

Em junho de 2015, aos 96 anos, o mestre Apolônio nos deixa, sendo carregado em cortejo pelas pessoas da comunidade ao som de suas toadas, cantadas e tocadas nas ruas e janelas da Floresta-Liberdade, seu viveiro, seu tesouro e seu torrão. Após sua partida, Nadir e Talyene dão continuidade (figura 30) à brincadeira, seguindo os princípios e modos de fazer repassados pelo mestre, buscando sempre inovar e criar estratégias para fortalecer a autonomia do grupo e da comunidade, sem perder de vista os modos e valores da tradição. Na figura 31, apresento um infográfico⁷³ sobrepondo as linhas do tempo das Histórias do bumba-meu-boi do Maranhão, da Floresta-Liberdade e do Mestre Apolônio e o Boi da Floresta.

Figura 30 - Começo, meio e começo – Mestre Apolônio, Mestra Nadir e Mestra Talyene

⁷³ Assim como a linha do tempo anterior, o infográfico também foi pensado para me auxiliar visualmente durante as bancas de qualificação e defesa e a banca solicitou que fosse acrescentado ao documento final da dissertação. Infelizmente não consegui adaptar de maneira que o texto ficasse legível, mas é possível ter uma noção geral de como as Histórias se entrelaçam por meio das linhas coloridas e datas.

4. MEIO

Nesta seção trato das bases teóricas que fundamentam a pesquisa. O primeiro tópico será dedicado a tratar da relação entre narrativa, memória e identidade. Por meio dos autores construiremos o percurso para entender as narrativas como a base da memória social (García, 2004; Perín, 2021) e esta como a base das identidades individuais e coletivas (Halbwachs, 1994; Tonkin, 1992; Candau, 2014); com estes debates, assumimos a memória como algo dinâmico que nos molda e que também moldamos (Tonkin, 1992; Taylor, 2003; Reily, 2014), e buscamos compreender como as narrativas que são construídas podem fortalecer, salvaguardar, diluir ou aniquilar identidades e os imaginários e discursos sobre as mesmas (Foucault, 1980; Riccoeur, 2007; Perín, 2021). Portanto, como e por quem essas narrativas são construídas, importa.

Além disso, o entendimento de memória social apresentado aqui dialoga com a perspectiva para além do onírico, e sobretudo, prático (Connerton, 1999; Halbwachs, 2004; Bosi, 1994; Foucault, 1980; Bella *et al*, 1996; Taylor, 2003; Candau, 2014; Reily, 2014), abrindo espaço para que compreendamos que um dos meios pelos quais podemos salvaguardar e acessar a memória é por meio das *práticas de transferência* ou *práticas de memória* (Connerton, 1999; Reily, 2014).

No segundo tópico apresentaremos as abordagens em designantropologia (Izídio; Farias; Noronha, 2022), importando-nos para entendê-las como meios para a construção de um design autônomo ontológico (Escobar, 2016; 2020); por que é importante; e como, por meio de uma abordagem relacional e atencional (Escobar 2020; Ingold, 2011), contribuem para que cosmovisões e narrativas outras tenham espaço nos processos de design; além de contribuir para uma reapropriação ontológica (Izídio; Farias; Noronha, 2022), consequentemente, potencializando e ampliando o alcance habilidade de narrar das comunidades, contribuindo com a promoção, reconhecimento e preservação de sua herança histórico-cultural, e dessa maneira, contribuindo com a construção de mundos possíveis para sua continuidade.

4.1. Memória, identidade e narrativa

Partindo do entendimento Connerton (1999) e Reily (2014) de que a memória possui um caráter prático, e que os grupos desenvolvem práticas de memória no intuito de preservá-la; de García (García, 2004), que a partir do pensamento de Bruner (1997) argumenta que as memórias social e individual se constroem sobre uma estrutura narrativa; de Pink (2013), que aborda a partir da etnografia visual, a possibilidade de acessar a

memória por meio da fotografia, do audiovisual e dos acervos pessoais; de Reily (2014), que a partir da etnomusicologia, aborda a possibilidade de acessar a memória por meio da música; e por fim, do entendimento sobre acervo sonoro de García (2011) e Gautier (2011), em nosso artigo, ‘Um acervo como provótipo: reconstruindo a memória com um grupo de bumba-meu-boi’ (Santos *et al*, 2024), refletimos sobre a possibilidade de acessar e reconstruir a memória do Boi da Floresta e do Mestre Apolônio a partir das narrativas acionadas por uma ferramenta prática de design, um *provótipo*, desenvolvido a partir do acervo fonográfico e fotográfico do grupo.

Nesse subtópico, retomaremos parte dos conceitos-chave acionados nesse percurso e aprofundaremos e dialogaremos com outros autores para entendermos a relação entre memória, identidade, narrativa e seus desdobramentos.

Em seu livro ‘*Les cadres sociaux de la mémoire*’, originalmente publicado em 1925, Maurice Halbwachs (1976), inspirado pelo relato sobre uma criança inuíte, de aproximadamente 10 anos e que não lembrava de sua origem, começa a traçar os preâmbulos para uma teoria sociológica da memória, nos quais argumenta que a memória seria construída com base em uma estrutura social.

A partir do caso relatado, Halbwachs (1976) faz um percurso pelo qual parte dos estudos sobre os sonhos para observar como a memória individual se comporta quando está, em certa medida, isolada da memória coletiva para, então, a partir da adoção dos pontos de vista dos grupos sociais e de suas tradições, abordar a memória coletiva propriamente dita.

O autor afirma ser possível entender que a memória depende do entorno social, pois nossas lembranças são trazidas, adquiridas, recordadas, reconhecidas, localizadas e reconstruídas na sociedade, por meio dos grupos os quais fazemos parte e isso apontaria para a existência de uma memória coletiva e estruturas sociais de memória (Halbwachs, 1976).

Para Halbwachs (1976) a memória individual não é capaz de preservar o passado assim como aconteceu, mas, por meio de estruturas coletivas de memória, ela pode reconstituir uma imagem desse passado que se alinhe em cada período com os pensamentos dominantes da sociedade. Nas palavras do autor, “Também podemos dizer que o indivíduo se lembra a partir do ponto de vista do grupo e que a memória do grupo se concretiza e se manifesta nas memórias individuais.” (Halbwachs, 1976, p. XVIII, tradução nossa⁷⁴).

⁷⁴ No original: “On peut dire aussi bien que l’individu se souvient en se plaçant au point de vue du groupe, et que la mémoire du groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires individuelles.”

Nesse sentido, a memória de um indivíduo está atrelada à memória de grupos de referência e esta, à tradição (Figura 32), que se configura como a memória coletiva de cada sociedade (Halbwachs, 2004). Dessa forma, quando se afeta a capacidade de lidar com os grupos que compõem a sociedade, afeta-se também todo o conjunto de lembranças que temos em comum com eles (Halbwachs, 2004).

Figura 32 - Memória social



Fonte: autoria própria

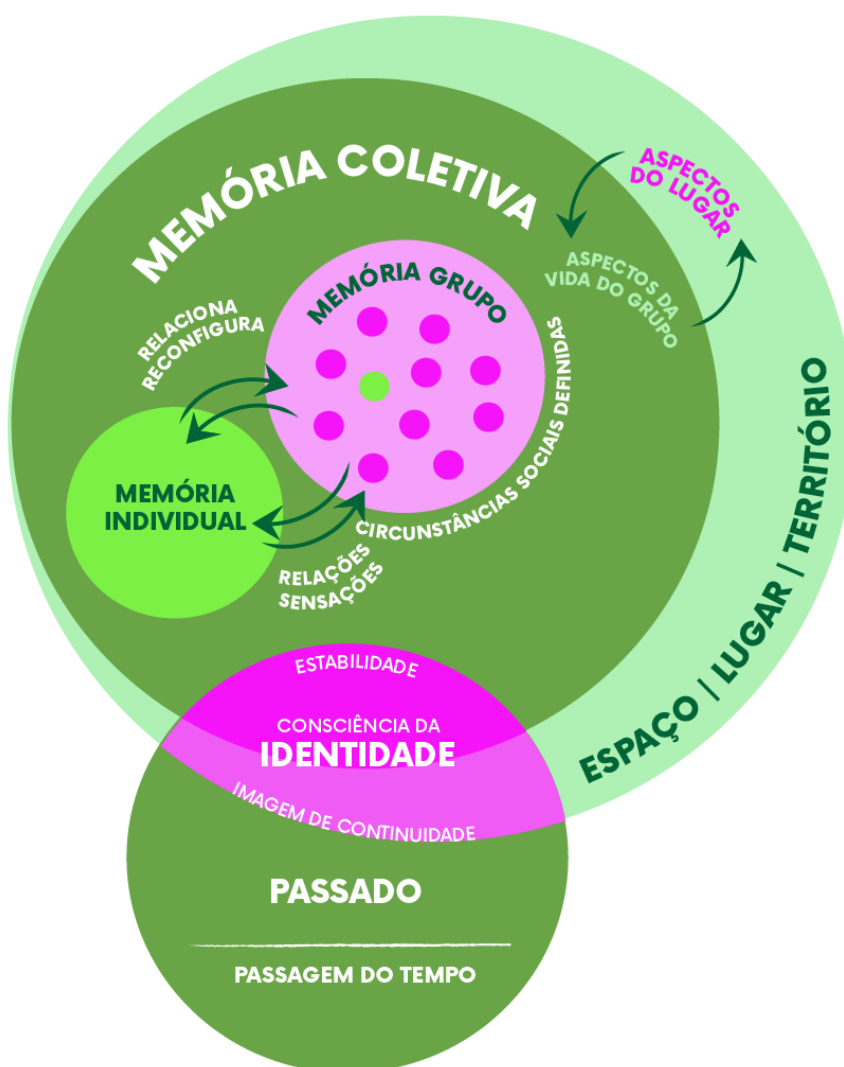
Nessa perspectiva, a memória individual é um fragmento que se relaciona e se reconfigura sempre que colocada no conjunto e nossas lembranças estão atreladas às relações e sensações dessas circunstâncias sociais definidas (Halbwachs, 2004). Halbwachs (2004) afirma que, nesse processo de considerar seu passado, o grupo sente que permaneceu o mesmo ao longo do tempo e a partir daí toma consciência da sua identidade enquanto grupo. Para o autor a memória coletiva

[...] apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata do seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece dentro dessas imagens sucessivas. (Halbwachs, 2004, p. 93)

Nesse quadro que o grupo tem de si mesmo, as imagens espaciais desempenham um papel importante, pois a relativa estabilidade do espaço material ocupado por ele

proporciona uma imagem de continuidade ao próprio grupo (Halbwachs, 2004). Isso acontece, porque este molda o espaço à sua imagem, ao mesmo tempo que é moldado por ele, isso faz com que cada aspecto desse lugar represente aspectos diferentes da estrutura e da vida do grupo (Halbwachs, 2004). Isso quer dizer que os espaços sociais e as imagens de quadros espaciais socialmente específicos servem de referência/suporte para a memória e identidade do grupo. Na figura 33 tentei representar visualmente como se dá a dinâmica de construção das memórias e identidades, individuais e coletivas, e como o espaço, lugar ou território influenciam nessas construções.

Figura 33 - Relação memória social, identidade e espaço | lugar | território.



Fonte: autoria própria

Tosh (1984) também percebe essa articulação do passado promovida pela memória social como base para a formação de uma identidade coletiva para o grupo. Além disso,

para o campo das Ciências Sociais e Humanas, é a própria memória que alimenta a identidade (Candau, 2014).

Lacoste (1990, *apud* Candau, 2014) entende que o conhecimento de si, passa pela memória de si, se tornando, então, uma fonte para o que entendemos como identidade. Da mesma maneira, Muxel (1996, *apud* Candau, 2007) defende que a memória atua na construção da identidade do indivíduo e Halbwachs (1976) corrobora, ao sustentar a ideia de que as lembranças que guardamos se reproduzem sem cessar e perpetuam, pelo efeito da continuidade, o sentimento de identidade. Nas palavras do autor:

De cada período de nossas vidas, retemos algumas lembranças, constantemente reproduzidas, e por meio das quais o sentimento de nossa identidade é perpetuado, como se fosse pelo efeito de uma filiação contínua. Mas, por serem repetições, por terem sido sucessivamente envolvidas em sistemas de noções muito diferentes, nos vários períodos de nossas vidas, elas perderam sua forma e aparência anteriores. (Halbwachs, 1976, p. 89, tradução nossa⁷⁵)

Além disso, o autor defende que, ao perdermos a memória individual ou a memória coletiva que nos vincula a uma sociedade de origem, perderíamos também nossa identidade individual e social. Sem lembranças, o sujeito é aniquilado (Candau, 2014). Para se referir a esse fenômeno ou relação, Granet-Abisset, em 1993, e Ponty, em 1995, usam a expressão ‘memória identitária’ (*apud* Candau, 2014). Logo, podemos observar que a memória se constitui como um meio dinâmico de articular passado e presente; e de articular o indivíduo à sociedade (Taylor, 2003; Reily, 2014).

Na perspectiva de Halbwachs (2004) essa articulação da memória coletiva, no entanto, se dava de maneira passiva e exterior aos sujeitos. Apesar disso, para o autor, a memória coletiva só poderia ser encontrada por meio das marcas deixadas nas recordações pessoais.

Riccoeur (2007), porém, se opõe a esta parte da tese de Halbwachs. Para o filósofo francês, a memória coletiva não é externa aos sujeitos e sua articulação e atualização se dá por meio dos próprios indivíduos. Para isso, Riccoeur (op. cit) parte de uma análise crítica das palavras do próprio Halbwachs, como podemos observar a seguir:

⁷⁵ No original: “De chaque époque de notre vie, nous gardons quelques souvenirs, sans cesse reproduits, et travers lesquels se perpetue, comme par l'effet d'une filiation continue, le sentiment de notre identité. Mais, précisément parce que ce sont des répétitions, parce qu'ils ont été engagés successivement dans des systèmes de notions très différents, aux diverses époques de notre vie, ils ont perdu leur forme et leur aspect d'autrefois.”

O ponto alto do capítulo consiste, assim, na denúncia de uma atribuição ilusória da lembrança a nós mesmos, quando pretendemos ser seus possuidores originários.

Mas Halbwachs não ultrapassaria aqui uma linha invisível, aquela que separa a tese do “nunca nos lembramos sozinhos” da tese do “não somos um sujeito autêntico de atribuição de lembranças”? O próprio ato de se “recolocar” num grupo e de se “deslocar” de grupo em grupo, e mais geralmente, de adotar o “ponto de vista” do grupo, não supõe uma espontaneidade capaz de dar sequência a si mesma? Caso contrário, a sociedade não teria atores sociais. (Riccoeur, 2007, p. 132)

E o autor continua a argumentação em nota de rodapé:

[...] Halbwachs não leva em consideração a objeção por ele mesmo suscitada, segundo a qual os movimentos de se colocar, de se recolocar, de se deslocar são movimentos espontâneos que sabemos e que podemos fazer. Paradoxalmente, a réplica que Halbwachs opõe à teoria sensualista da memória repousa num acordo profundo com ela a respeito do estatuto da impressão originária, da intuição sensível. (Riccoeur, 2007, p 132)

Apesar das críticas, Riccoeur (2007) conclui que

O ponto de partida de toda análise não pode ser abolido por sua conclusão: é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca social. Ora, esse ato de recordação é a cada vez nosso. Acreditá-lo, atestá-lo não pode ser denunciado como ilusão radical. O próprio Halbwachs acredita poder situar-se no ponto de vista do vínculo social, quando o critica e o contesta. A bem da verdade, o próprio texto de Halbwachs contém os recursos de um crítica que pode ser voltada contra ele. Trata-se do uso quase leibniziano da ideia de ponto de vista, de perspectiva [...]. É o próprio uso que Halbwachs faz das noções de lugar e de mudança de lugar que põem em xeque um uso quase kantiano da ideia de quadro que se impõe de modo unilateral a cada consciência. (Riccoeur, 2007, p. 133)

Da mesma forma, Connerton (1999) se opõe à ideia de passividade do sujeito no processo de articulação da memória coletiva. Para o antropólogo britânico, Halbwachs rejeita as questões referentes a como indivíduos e sociedades preservam e redescobrem a memória e como essas memórias são transferidas dentro do grupo entre gerações. Connerton (op. cit) considera as respostas sugeridas por Halbwachs para estas perguntas reducionistas e antropomórficas. Para o autor, as ideias de Halbwachs de que a sociedade

simplesmente elimina da memória do grupo tudo que possa desuni-lo ou de que seja obrigada a se vincular a novos valores e tradições baseados em suas necessidades e tendências atuais são incongruentes e insuficientes:

Isto não é um defeito ou lacuna menor, pois para dizermos que um grupo social, cuja duração excede o tempo de vida de qualquer indivíduo, é capaz de "recordar" em conjunto não basta que os vários membros que compõem esse grupo, num dado momento, sejam capazes de reter as representações mentais que dizem respeito ao passado do grupo. É necessário também que os membros mais velhos do grupo não negligenciem a transmissão dessas representações aos membros mais jovens. (Connerton, 1999, p. 43)

Para Connerton (op. cit) o grupo não retém a memória de forma passiva; ele seleciona as imagens e recordações que considera dignas ou importantes de serem lembradas e as transfere entre os membros do grupo para que possam recordar em conjunto. É porquê a memória se constitui enquanto base para a identidade coletiva que esses grupos se esforçam para recontar sua narrativa constitutiva, para disseminar sua memória social e compor uma 'comunidade de memória' (Bellah *et al.*, 1996). Uma das qualidades da memória, então, seria guardar e dar conta do que é significativo na vida para comunicar, para que outros o entendam (García, 2004).

A partir da ideia da agência dos sujeitos nos processos de articulação da memória coletiva, Riccoeur (2007), aponta para o seu caráter prático. Nessa perspectiva, a memória seria um fazer, fruto de uma iniciativa, a nível corporal e mental, de uma exploração prática do mundo:

Lembrar-se, dissemos, é fazer algo; é declarar que se viu, fez, adquiriu isso ou aquilo. E esse **fazer memória** inscreve-se numa **rede de exploração prática do mundo, de iniciativa corporal e mental que faz de nós sujeitos atuantes**. Portanto, é num presente mais rico que o da intuição sensível que a lembrança volta, num presente de iniciativa. (Riccoeur, 2007, p 134, grifo nosso)

Para Foucault (1980), o lugar da memória é o do espaço de contestação. Nesse sentido, a memória seria uma prática discursiva de liberdade e resistência. Connerton (1999) aprofunda essa perspectiva ao salientar que o que torna possível recordar em conjunto, ou seja, o que torna a memória social possível, são os *atos ou práticas*⁷⁶ *de transferência*.

⁷⁶ No texto original em inglês, de 1989, o autor utiliza o termo *transfer acts*. Na tradução de 1999 para o português de Portugal, utilizam *actos de transferência*, entretanto como *act* do inglês, pode ser traduzido de outras maneiras e tem o sentido, neste uso, de atitude, ação e prática, sendo sinônima

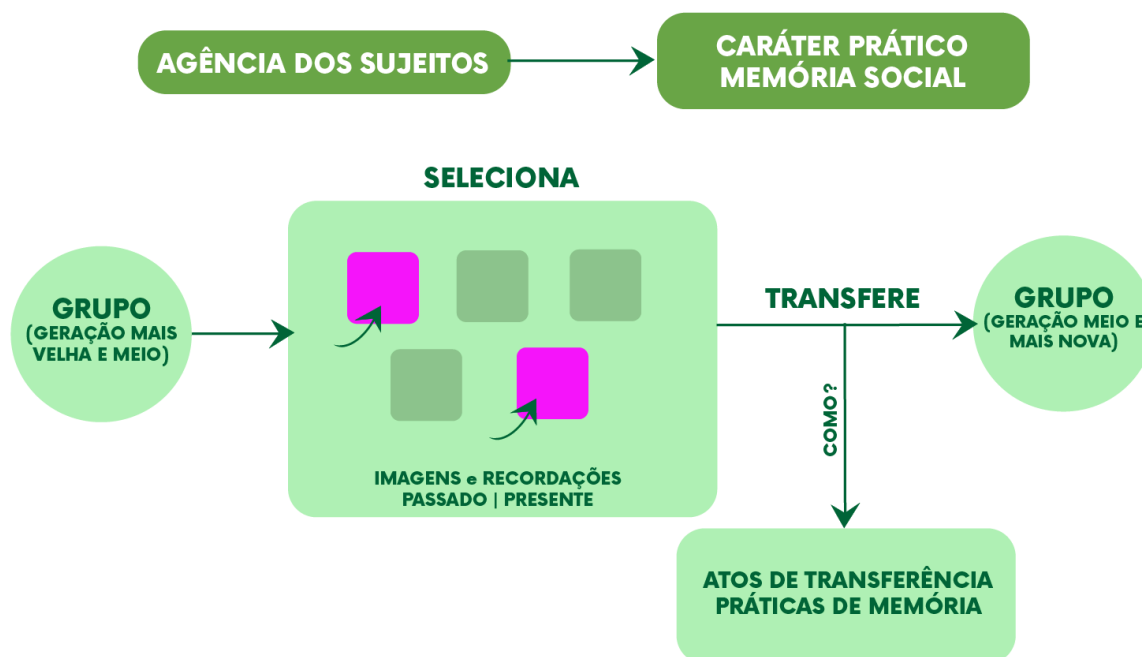
Dentre as formas de transferência da memória, o autor defende que a forma mais eficaz de garantir a transmissão e preservação da memória social é o ritual. Por seu caráter prático e performativo, o ritual sedimenta a memória no corpo (Connerton, op. cit). O autor enfatiza que estes não são os únicos componentes e mecanismos de transmissão da memória coletiva, mas prioriza abordar os *atos ou práticas de transferência* a partir

[...] [d]as cerimônias comemorativas e [d]as práticas corporais em particular, porque é o estudo destas [...] que nos permite ver que as imagens do passado e o conhecimento recordado do passado são transmitidos e conservados por performances (mais ou menos) rituais. (Connerton, 1999, p. 45)

Já Ecléa Bosi (1994), parte do pressuposto de que se lembrar é refazer, reconstruir, repensar as experiências do passado com base nas imagens e ideias do hoje, a memória não seria somente de caráter livre e onírico, mas um trabalho. Nesse sentido, a memória pode ser entendida como prática, ritual e trabalho (Foucault, 1980; Connerton, 1999; Bosi, 1994) e a forma como ela é apreendida é por meio do que Connerton (1999) denomina como *atos ou práticas de transferência* ou, como Reily (2014) denomina, *práticas de memória*. Na figura 34 é possível observar uma representação da agência dos sujeitos no processo de selecionar e transferir a memória do grupo internamente, demonstrando seu caráter prático.

Figura 34 - Agência dos sujeitos e prática de memória social

da palavra *practice*, escolhi adicioná-la por dialogar com o termo '*práticas de memória*' utilizado por Reily (2014) para falar do mesmo conceito.



Fonte: autoria própria

Para que a transmissão da memória seja possível ela precisa ser inteligível e, para que isso ocorra, é necessário ter uma estrutura narrativa (Figura 35) que apresente verossimilhança com o que se quer recordar ou relatar (García, 2004). Isso quer dizer que a memória – individual e coletiva – é construída sobre "[...] a base de narrativas que constituem formas de discurso e modos de organizar experiências [...] culturalmente dotados de significado" (García, 2004, p. 1, tradução nossa⁷⁷). Dessa maneira, para o autor, as narrativas

[...] tornam-se estruturas sociais de memória, como o tempo e o espaço [...] a modalidade narrativa é uma estrutura, uma forma de enquadrar a experiência, e o que não está estruturado de forma narrativa é perdido na memória. (García, 2004, p. 1, tradução nossa⁷⁸)

Figura 35 - Relação narrativa, memória social e identidade

⁷⁷ No original: "[...] la base de narraciones que constituyen formas de discursos y modos de organizar experiencias, [...] culturalmente dotados de significado"

⁷⁸ No original: "[...] devienen marcos sociales de la memoria, como el tiempo y espacio [...], la modalidad narrativa es un marco, una manera de enmarcar la experiencia, y lo que no se estructura de forma narrativa se pierde de la memoria."



Fonte: autoria própria

Sendo assim, as práticas de memória, ao mesmo tempo que se estruturam sobre bases narrativas, se constituem, elas mesmas, enquanto narrativas.

Até aqui, é possível perceber, que a memória, ao mesmo tempo que nos modela, é modelada por nós (Tonkin, 1992). Ela pode ser entendida, nesse sentido, como a identidade em ação, sendo capaz de fortalecer o sentimento de identidade ou ameaçá-lo, perturbá-lo, arruiná-lo (Candau, 2014). Partindo desse pressuposto, Candau (2014) aponta que as tensões identitárias contemporâneas seriam consequência de uma perda da memória.

Essa perda, não se dá de forma espontânea; ao contrário, acontece de forma planejada e estrutural, promovida pelos governos, instituições e pela mídia por meio da manipulação da memória e do esquecimento comandado, através da construção de narrativas por meio de mecanismos como a anistia, a propaganda e a historiografia (Ricoeur, 2007).

As narrativas podem ser usadas para fortalecer, moldar, manipular, impedir, comandar ou contestar a memória, porque há nelas um entrecruzamento entre legibilidade e visibilidade. Para o autor “[...] a narrativa dá a entender e a ver” (op. cit, p. 276). Por meio do recurso retórico de ‘colocar sob os olhos’, investigado por Aristóteles, Ricoeur (op. cit) constata que há uma ligação intrínseca entre imagem e persuasão:

Esse poder da figura de colocar sob os olhos deve ser ligado a um poder mais fundamental que define o projeto retórico considerado em

toda a sua abrangência, a saber, a ‘faculdade de descobrir especulativamente o que, em cada caso, pode ser próprio para persuadir’. [...] Essa definição da retórica como *tekhné* do discurso próprio para persuadir está na origem de todos os prestígios que o imaginário é suscetível de enxertar na visibilidade das figuras da linguagem. (Riccoeur, 2007, p. 277)

Esse recurso faz com que se possa “[...] extrair da legibilidade da narrativa a visibilidade de uma descrição que conseguiria “pintar mais do que contar, fazer a ver à imaginação tudo que se põe no papel” (Riccoeur, 2007, p. 281). Quem cria a narrativa coloca sob os olhos do interlocutor, enxerta no seu imaginário, imagens que legitimem a própria narrativa. O interlocutor é levado a crer que chegou às próprias conclusões quando, na verdade, foi persuadido a isso.

Quando essa narrativa é visual, a relação entre legibilidade e visibilidade é alterada (Riccoeur, 2007). “Um quiasma se estabelece fazendo com que o quadro narre e a narrativa mostre, cada modo de representação encontrando seu efeito mais específico, mais peculiar, no campo do outro.” (op. cit, p. 281). Para Riccoeur (2007) a forma mais notável da manifestação dessa dialética é o retrato do rei na medalha, pois se configura como uma

[...] representação icônica capaz de simular a visibilidade e, ainda por cima, a legibilidade, pelo muito que ela dá a narrar ao dar a ver. [...] a medalha é um retrato que [...] oferece um resumo em forma de quadro. (op. cit, p. 281)

Também as práticas, enquanto narrativas, podem ser utilizadas para fortalecer, moldar, manipular ou contestar a memória. A exemplo dos rituais políticos, quando em contextos de distribuição desigual de poder, que possibilitam

[...] um controle cognitivo na medida em que proporciona uma versão oficial da estrutura política através das representações simbólicas, por exemplo, do império, da constituição, da república ou da nação. Esses rituais podem ler-se como uma espécie de texto coletivo simbólico [...]. (Connerton, 1999, p. 57)

Ou, ao contrário, nas festas populares, que Connerton (1999) interpreta a partir do conceito de representações antecipatórias de Bakhtin (1968, *apud* Connerton, 1999) que suas representações simbólicas funcionam como alavanca, como mecanismo de libertação, pois aquilo que seria silenciado é expresso e revela implicitamente a dimensão do tempo futuro:

[...] as formas populares-festivas, ao permitirem a aglutinação de um tal corpo colectivo, oferecem às pessoas uma representação simbólica não das categorias presentes, mas da utopia, a imagem de um estado futuro no qual se concretiza a "vitória da abundância material de todo o povo, a liberdade, a igualdade e a fraternidade". Os ritos do Carnaval representam e prefiguram os direitos do povo. Como forma de interpretar os ritos, esta argumentação oferece-nos uma espécie diferente de codificação simbólica, em que aquilo que de outro modo seria calado e indizível é expresso e a dimensão do tempo futuro implicitamente revelada. (Connerton, 1999, p.59)

Aos processos de manipulação da memória e do esquecimento, Riccoeur (2007) denomina usos e abusos da memória e do esquecimento. Além de contribuírem para a perda da memória, tem como outra consequência a diluição das identidades.

Nesse sentido, Connerton (1999) defende que a memória se apresenta como fundamental para a sustentação da ordem social, e por essa razão se configura como um campo de disputa marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais (Foucault, 1980). Por isso, como e por quem as narrativas são construídas, importa. Logo, a contra-memória se mostra como um caminho para questionar e atualizar a memória a partir de relatos alternativos (Foucault, 1980). Na figura 36 é possível observar as dinâmicas entre narrativa, memória social e identidade que e como podem afetar a sustentação da ordem social.

Figura 36 - Narrativa, memória social, identidade e sustentação da ordem social



Fonte: autoria própria

Segundo Perín (2021) por meio da organização, reconfiguração ou justaposição de narrativas do particular, evocamos relações sempre em mudança que podem subverter conotações problemáticas carregadas de conceitos eurocentrados e positivistas. Os fragmentos e silêncios presentes nas narrativas, permitem “compreender as condições de (re)posição dos sujeitos no mundo.” (Perín, 2021, p. 308) e direcionar o olhar para fora das narrativas oficiais, da História e do Estado (op. cit).

A busca memorial seria então, uma resposta ao desaparecimento de referências e a essa diluição de identidades (Candau, 2014) que para Lapierre (1989, *apud* Candau, 2014, p. 10) “[...] permitiria ‘apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível’”.

4.2. Designantropologia

Para pensar a confluência (Bispo dos Santos, 2023) entre design e antropologia partimos da visão que temos de ambos os campos. Nesse sentido, pensamos Design como um processo de interação social que influencia e é influenciado pelo contexto em que está inserido, desenvolvendo produção de sentido, produção de valor e melhorias funcionais da vida (Izidio, 2021). Já a antropologia é um campo do saber que de modo geral busca compreender como o ser humano se formou e se tornou o que ele é, por meio de estudos

sobre suas características físicas, sua cultura, sua linguagem, além de aspectos sobre suas relações coletivas.

A confluência entre design e antropologia tem início em dezembro de 1953, quando o antropólogo americano Gordon W. Hewes apresenta na Reunião Anual Antropológica Americana, em Tucson, no Arizona, os resultados de sua investigação sobre a relação entre aspectos culturais e antropológicos – como gênero, roupas e calçados, suportes artificiais, tipos de construção de casas, fazeres, ferramentas, máquinas, territórios, tradições – dos costumes posturais a partir da aplicação da ergonomia (Hewes, 1955). De acordo com Souza (2008 *apud* Anastassakis, 2012), a partir desses estudos, os designers passam a considerar a diversidade de hábitos corporais nos projetos de produto e passam a questionar o papel social do design no desenvolvimento de projeto.

Nas décadas seguintes, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, a influência dos movimentos sindicais traz à tona pautas sobre a saúde e segurança dos trabalhadores, de modo que pesquisas sobre engenharia, fatores humanos e comportamento no local de trabalho abriram caminho para o envolvimento de cientistas sociais em design industrial e gestão de negócios (Otto; Smith, 2013, p.5).

Em 1970, o designer austríaco Victor Papanek, em seu livro ‘Design for the real world’ questiona a postura alienada do campo do design e aponta para a antropologia como caminho para que os designers tomem consciência sobre as responsabilidades moral e social de sua prática profissional.

Nos anos seguintes, 1971 e 1973, Nigel Cross e Gui Bonsiepe, vão além e adicionam ao debate, respectivamente, a importância da participação e colaboração com não-designers no processo projetual (Binder; Brandt e Halse, 2015) e a importância de se fazer design *com* países periféricos e não *para* estes, priorizando não só as mudanças sociais, mas também o compartilhamento de conhecimento e transferência de tecnologia para os coparticipantes (Patrocínio, 2015).

Outro marco importante da aproximação dos campos se deu ainda na década de 1970, quando surgiram os primeiros trabalhos conjuntos entre designers e antropólogos, adotando métodos e perspectivas etnográficas nas práticas de design e co-pesquisando em parceria com trabalhadores sindicalizados dentro das próprias empresas (Ehn, 2017). Partindo de uma perspectiva de democratização da democracia, pesquisadores passam a incluir trabalhadores sindicalizados no processo de formatação de suas condições de trabalho (Otto; Smith, 2013). Para Pelle Ehn (2017), a postura adotada culminaria numa abordagem interdisciplinar, ativa e politicamente significativa do design: o Design Participativo.

Em 2008, a partir da observação da utilização generalizada de recursos da etnografia em projetos de pesquisa em várias áreas do design e da tecnologia da informação, Joachim

Halse, em sua pesquisa de doutorado intitulada 'Design Anthropology: Borderland Experiments with Participation, Performance and Situated Intervention', apresenta elementos para uma abordagem híbrida das percepções e práticas de ambos os campos a qual denomina Design Anthropology.

Posteriormente, Clarke (2011), a partir de um estudo sobre a relação entre materialidade e consumo, de como processos culturais geram experiências e produtos, colabora com as bases para a abordagem do Design Anthropology que são aprofundadas, por Gunn e Donovan (2012) no livro 'Design and Anthropology', e por Gunn; Otto e Smith (2013) na coletânea 'Design Anthropology: theory and practice'.

O Design Anthropology emerge do interesse por reconfigurar a prática profissional do design por meio da antropologia, e de reconsiderar os modos de produção do conhecimento antropológico como um campo acadêmico de pesquisa e produção de conhecimento (Anastassakis, 2014).

Nesse caminho houveram momentos em que a antropologia seguiu mais operacionalizada pelo design sendo mais experimental e improvisadora. Onde o design era visto como um processo de improvisação e não de inovação, reconhecendo que a criatividade está na capacidade das pessoas de responder às circunstâncias da vida, seguindo suas esperanças e sonhos (fugindo da dimensão de necessidades e desejos anteriormente prescrita).

Segundo Otto e Smith (2013) a articulação entre esses dois campos de conhecimento trouxe contribuições para ambos. A partir de Otto e Smith (2013), Noronha e Portela (2014) resumizam as contribuições de cada campo um para o outro. No que tange ao design as contribuições dizem respeito a:

1. desenvolver práticas e instrumental para um projeto colaborativo de se pensar, idealizar, imaginar o futuro; 2. tomando como inspiração a prática dos designers de interferir no campo de pesquisa/ação, o design anthropology tem como objetivo a intervenção e transformação da realidade social; 3. a constituição de equipes multidisciplinares em campo, indo além da tradição antropológica do pesquisador solitário em campo. (Noronha; Portela, 2014, p.7).

Já no que tange a antropologia, as contribuições dizem respeito são:

1. a extensa tradição em teorizar os contextos de uso e interpretar os significados culturais das coisas; 2. diferentemente do design, cujo objetivo é projetar, termo cuja etimologia indica o processo de lançar à frente, direcionar-se ao futuro, a antropologia empresta a

capacidade de investigar o passado para entender o presente; e 3. a inclusão dos valores dos sujeitos envolvidos nas pesquisas, trazendo a sensibilidade aos valores como condição *sine-qua-non* aos processos de transformação social pautados no respeito às identidades e idiossincrasias. (Noronha; Portela, 2014, p.7).

Considerando essas contribuições do encontro desses campos, Izídio, Farias e Noronha (2022), a partir da experiência narrada pela antropóloga Nastassja Martin sobre seu encontro com um urso nas montanhas siberianas, acionam o conceito de alteração, a capacidade de afetar e ser afetado, para pensar o que surge do encontro entre os campos do design e a da antropologia como um *alter*. Para as autores

[...] ao narrar sua experiência de encontro com um urso nas montanhas siberianas, no qual ambos saíram afetados e marcados pelo “beijo”, o que resta a ambos é viver em suas peles *alter*, que não se localizam mais nos mundos anteriores. Houve uma alteração, com a produção de corpos e vidas que não são mais as mesmas. (op. cit, p. 6)

O mesmo acontece no processo de designantropologia, estando em campo nos tornamos também parte do campo e com isso influenciamos e somos influenciados por ele.

Nesse sentido seguimos pensando com as autores, que consideram vivenciar o Design e a Antropologia como práticas atencionais para uma construção intersubjetiva do mundo. Izídio, Farias e Noronha (2022) veem esses campos não mais como campos separados que se aproximam, mas entrelaçados a partir da profunda intersubjetividade entre eles. Seguem as autores dizendo que:

Designantropologia, juntos, em um mesmo fluxo, implica o acionamento de vivências, epistemologias e imaginações dos dois sistemas de conhecimentos ao mesmo tempo. Nossa opção em usar as palavras juntas é uma escolha política de não mais separar tais campos de conhecimento. Propomos aqui caminhar com o transbordamento deste encontro, criando subjetividades destes dentro-fora-dentro, em devir. (Izídio; Farias; Noronha, 2022, p. 12)

Além disso, em suas experiências de campo, os autores identificaram lacunas na argumentação e abordagem europeia relacionadas ao processo de desenvolvimento das *coisas de design* que, além de estar ligado exclusivamente ao universo semântico-estéticos dos pesquisadores do norte global, poucas vezes compartilhava esse processo com “os outros” da pesquisa (Izídio; Farias; Noronha, 2022). Essas lacunas da abordagem europeia,

ao serem confrontadas com a realidade brasileira, se tornavam muitas vezes intransponíveis, o que, em nossa perspectiva, reforça a importância por essa escolha política de diferenciação das abordagens, por meio do ato de optarmos por uma nova nomenclatura para a abordagem brasileira, o designantropologia. Segundo os autores:

Nossas reflexões hiper situadas apontam a necessidade de se trazer as próprias histórias de vida e experiências de todos os envolvidos nas pesquisas para dentro das “coisa de Design”. Em um país como o Brasil, no qual são profundas e violentas as diferenças provocadas pelos efeitos do capitalismo cognitivo, a produção intersubjetiva em um projeto no âmbito de designantropologia podem ser abissais, quase como as de Martin e o urso. (Izídio; Farias; Noronha, 2022, p. 9)

Seguiremos, neste texto, tratando designantropologia juntos, por acreditar que no contexto dessa pesquisa fazer designantropologia é, em si, um processo narrativo. O engajamento com o contexto, as materialidades, os acervos e toda a memória presentes na relação com nossos co-pesquisadores, o Boi da Floresta, traz a síntese da relação em designantropologia que propõe uma atitude reflexiva entre a crítica e a experimentação, por meio da criação e vivência de situações concretas, caracterizando-se como a abordagem da pesquisa.

Ingold (2011) nos lembra que “Contar uma história é relacionar [...] as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vívido dos ouvintes como se estivessem acontecendo aqui e agora” (Ingold, 2011, p. 236). Uma prática de pesquisa em designantropologia nos permite criar novas relações com as formas de narrar a vida a partir do processo de atencionalidade e correspondência, desenvolvendo uma relação intersubjetiva como uma forma de contar que não se orienta ao fechamento e à generalização, mas em que as “coisas” são entrelaçadas e localizadas no momento presente (Ingold, 2018) e coexistem num fluxo contínuo de transformação. Para o autor, “conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua” (Ingold, 2011, p. 236).

A possibilidade de vivenciar um tempo-alter é uma das potências do encontro entre designantropologia além do processo de reapropriação ontológica. Buscando o entendimento dessa reapropriação da ontologia, Arturo Escobar (2016) considera que o design surge como um domínio para a produção da vida, para pensar o que é a vida e como estamos criando mundos. Portanto, ao projetar objetos, ferramentas e instituições, os seres humanos projetam as condições de sua existência e, por sua vez, as condições de seu design. O processo ontológico pressupõe uma questão mais ampla, envolve como a

sociedade gera invenções cuja existência, por sua vez, altera essa sociedade. Sendo assim, a perspectiva do Design Ontológico adota uma postura reflexiva e política, olhando para trás, para a tradição que nos formou, mas também para frente, para as transformações ainda não criadas de nossas vidas em conjunto.

Esta perspectiva ontológica do design só é possível por meio de participações outras (Escobar, 2016), e essas, acontecem a partir de duas visões: a relacional e a partir da comunalidade. A primeira diz respeito a uma integralidade do mundo e ao mesmo tempo da possibilidade de expandir as relações possíveis entre o design e diversos outros campos, garantindo relações de poder horizontalizadas que permitam outras participações a partir de uma epistemologia colaborativa. Já a segunda, pressupõe uma interdependência radical e uma nova forma de ver e vivenciar a vida.

O desenvolvimento de novos mundos e de perspectivas relacional e comunal radical perpassa a maneira pela qual acionamos as nossas subjetividades. É na relação e no encontro com o outro que as subjetividades são acionadas e o ato de afetar e ser afetado torna-se um caminho na construção de algo comum. É necessário perceber a produção da subjetividade como um movimento relacional incessante entre um fora e um dentro, que não atuam de forma dicotômica e excludente, mas que se constituem na pulsão da vida (Pelbart, 2011) e na relacionalidade (Escobar; Osterweil e Sharma, 2024).

Nesse processo relacional no qual o design lida com outros campos do saber, com outras participações e com relações de poder diluídas que garantem novas intersubjetividades significativas, a autonomia é fundamental para que essa relacionalidade aconteça de maneira efetiva. Escobar; Osterweil e Sharma (2024) consideram que a autonomia abriga um forte senso de interdependência e promulga novas práticas de fazer vida e política ao mesmo tempo que refere-se à possibilidade de se reinventar e recriar as tradições tradicionalmente, fazendo com que as próprias relações internas – a possibilidade de criar de dentro – e as externas atinjam um equilíbrio a partir da ação, do movimento e da mudança. Esta noção de autonomia pode ser interpretada como a produção autopoiética da malha comunitária e coletiva ou como uma prática política para o design que inclua outros mundos.

Escobar; Osterweil e Sharma (2024), ao relacionarem o design a partir da relação radical, consideram que sem autonomia o processo de trazer de volta a vida o comunal é facilmente cooptado a novas formas de globalização deslocalizada. Os autores ainda afirmam que as práticas de design podem ser recentradas na produção autônoma da vida por meio de coalizões de design que possibilitem a desglobalização diminuindo a dependência das economias dominantes.

5. E COMEÇO

Nesta seção, narro, analiso e discuto as experiências vividas ao longo do processo de cocriar com o Boi da Floresta, no fluxo do cotidiano e de atividades dos brincantes. Descrevo os acontecimentos com base no desenrolar dos processos observados participativamente em campo: 1 - memória – acervo e rememorar; 2 - identidade – mapeamento iconográfico; 3 - narrativa, memória e identidade – identidade visual e site do memorial; 4 - memória e narrativa: oficina de expografia, cocriação da poética expográfica e 5 – memória, narrativa e identidade – projeto expográfico.

Com base nesses múltiplos movimentos, alinhavo análise e discussão de maneira triangulada (Marcondes e Brizola, 2014; Noronha, no prelo), buscando bordar, com base nesses riscos, as narrativas da comunidade, as minhas próprias como pesquisadora e o arcabouço teórico interpretando o fenômeno em uma perspectiva mais ampla.

Enfatizo, sobretudo, como as narrativas e a memória dos participantes convergem em torno de determinadas categorias analíticas relacionados à salvaguarda da memória da comunidade: narrativas externas – o boi como produto, não tradicional; narrativas internas – memória e história do boi, do mestre, dos brincantes, e da comunidade; relação com brincantes e com o território; práticas, modos e saber-fazer; pertencimento e identidade; papel social; agência e autonomia; continuidade, sonhos, ações.

Após bordar os caminhos em campo, realizo uma última análise, em que reflito sobre como a intersubjetividade nos processos em designantropologia se relaciona com a construção de narrativas mais comprometidas com as visões de mundo de comunidades tradicionais a partir de outras formas de se fazer design, identificando os principais alcances e limites da abordagem.

5.1 Narrativas em campo: etapa 1

Como relatei anteriormente, Nadir e Talyene, em diálogo com a professora Raquel, desenvolveram os dois projetos que dão origem a esta pesquisa. O primeiro de fortalecimento da economia criativa, que visava desenvolver e prototipar a produção de uma coleção de produtos com a identidade cultural do boi e, um segundo projeto, com o objetivo de digitalizar e restaurar o acervo fotográfico e documental do grupo com o uso de inteligência artificial e tangibilizar uma exposição sobre o Mestre Apolônio.

Com base nos projetos, desenhei a pesquisa apresentada aqui. O projeto de exposição, no papel, não contemplava o desenvolvimento de uma exposição física – por limitação de recursos – mas somente de painéis para uma exposição em formato digital. Entretanto, desde o início, a intenção era desenvolver alternativas levando em consideração uma execução futura em espaço físico. Essa era uma questão para todas nós. Sempre fui

de me envolver “demais” com as pessoas e coisas que me encantam, e pelos anos de parceria e amizade, sei que para Raquel e companheiros de NIDA, não é diferente. Nesse processo de afetar e ser afetadas, o sonho de Nadir e Talyene se tornou também o nosso.

Compartilhamos do pensamento de Krenak (2020), do sonho como instituição, que admite sonhadores, como regime cultural de caráter íntimo; um lugar de veiculação de afetos, entre as pessoas, mas também de sua capacidade de afetar o mundo sensível ao compartilhá-lo e transformá-lo, junto com nossos convivas, em matéria intangível.

Pensando sobre o anseio de Nadir por um espaço físico para o memorial refletimos que apesar de uma exposição em formato digital possibilitar o compartilhamento das narrativas do boi com atores sociais de diversas localidades, sem a limitação geográfica de uma exposição que acontece somente no formato físico, quando se trata de materialidade e tangibilidade, em seus sentidos denotativos, uma exposição exclusivamente virtual, por seu aspecto intangível, corre o risco de, em certa medida, se tornar abstrata, distante, pela falta de um contato e convivência físico e diário com brincantes e comunidade.

Como reflete Ayca (2020), essa contemplação distanciada, a separa da ação, do fazer e da práxis, divergindo das lógicas comunitárias, de entender a partir do fazer e sentir com as mãos, compartilhando a elaboração dos objetos-sujeito ou das coisas, como Ingold (2012) denomina.

Bruner (1997) aponta que a partir desse partilhar com as formas narrativas da cultura e os ambientes narrativos aos quais pertencemos aprendemos a interpretar e dar significado ao mundo ao nosso redor, e que a narrativa localiza o universo ao qual se refere no tempo e no espaço ao colocá-lo nas circunstâncias da experiência. Esse processo de construção de significado, para Ingold (2011), emerge de uma prática de correspondência contínua com as coisas, com o fazer, com o mundo.

Uma exposição materializada em um espaço memorial dentro do próprio barracão, se constitui ao mesmo tempo em forma narrativa da cultura e ambiente narrativo, onde cultura e tradição contribuem para a esquematização da narrativa e a narrativa elabora e conserva cultura e tradição. As coisas como “[...] um acontecer, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam [...]” (Ingold, 2012, p. 29), deixam rastros que “[...] são capturados por outros fios e noutros nós. [...] vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.” (Ingold, 2012, p. 29). Dessa concretude inserida no cotidiano imediato, o mundo se apresenta fenomenologicamente e as coisas ganham significado – valor para nós – e se revela o Ser, o nosso e o das coisas, em seu caráter ontológico (Heidegger, 1988).

Os espaços sociais e as imagens de quadros espaciais se tornam, então, referência; suporte para a memória e identidade do grupo (Halbwachs, 2004). A relativa estabilidade desse espaço material ocupado proporciona uma imagem de continuidade para o grupo e

isso acontece porque este molda o espaço à sua imagem ao mesmo tempo que é moldado por ele, fazendo com que cada aspecto do lugar, represente um aspecto diferente de sua vida (Halbwachs, 2004).

Por meio das práticas, processos e coisas de design, do “fazer com”, temos a oportunidade de compreender a dimensão intangível e simbólica (Ingold, 2011; Noronha e Abreu, 2021) dessas formas situadas de saber, e cocriar uma exposição com a comunidade a partir de sua forma localizada de pensamento, ou como Nêgo Bispo prefere chamar, a partir de uma lógica orgânica (Bispo dos Santos, 2023).

Criar a partir de uma lógica orgânica significa entender que o saber orgânico, diferentemente do saber sintético, se constrói por meio da trajetória e não da teoria. Como aponta Nêgo Bispo, “Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria.” (Bispo dos Santos, 2023, p. 66).

Com a possibilidade de desenvolver com brincantes e alunos uma exposição considerando sua materialização futura em espaço físico e observando que o projeto de economia criativa previa a realização de oficinas com o objetivo de compartilhar saberes que colaborassem para autonomia dos brincantes em relação a produção de seus próprios produtos, desenhei a pesquisa acrescentando etapas que abrissem a possibilidade para o desenvolvimento de uma exposição que pudesse ser não somente cocriada, mas adaptada pelos próprios brincantes, de uma forma que pudesse, em alguma medida, colaborar para diminuir a necessidade de buscar profissionais e apoio financeiro fora do grupo para execução e manutenção do tão sonhado espaço.

Essa possibilidade me veio à mente, a partir da observação das dinâmicas no barracão. Nadir e Antônio Silva (Papudo) – baiente do boi e tambozeiro do tambor de crioula – sempre comentavam sobre como Nadir idealizava o espaço do memorial e sobre começar a reforma de dois cômodos da sua casa para adaptá-los para o memorial.

Além das habilidades com costura, bordado, do saber-fazer das indumentárias, e habilidades para lidar com couro e madeira, do saber-fazer dos pandeiros, tambores e da produção da carcaça⁷⁹ do boi, como em outras comunidades tradicionais, são os próprios brincantes os responsáveis pelas reformas e manutenção da parte física e elétrica do barracão. As dinâmicas apontadas podem ser observadas a seguir na fala de Papudo durante o processo de correspondência com a ferramenta de foto-áudio-conversação na etapa memória (II) - lembrar, no dia 12 de dezembro de 2023.

⁷⁹ “A carcaça, capoeira ou cangalha é a armação do boi/boneco do Bumba-meu-boi do Maranhão. É uma estrutura feita de palha e madeiras leves, como o buriti, a jeniparana e a paparaúba. Fios, talos de buriti, metal e varas também são usados na confecção da carcaça, que se compõe de corpo, cabeça, chifres e rabo.” (IPHAN, 2011, p. 186)

Papudo: **Essa casa aí em cima fui eu quem fiz só com os menino, com ajudante. Eles fazendo massa e eu.** Aí a dona Nadir queria que eles fizessem a casa todinha. **Aí fiz a parte de baixo, os pilares de baixo pra segurar a parte de cima, fiz tudinho. E desde quando fazemo ela [a casa], ela [Nadir] dizia que lá essa sala era pra fazer esse memorial.** [grifo nosso]

Então, pensar etapas que, considerassem suas habilidades projetuais, e ao mesmo tempo, se alinhassem a sua visão de mundo de um fazer coletivo, em nossa perspectiva, contribuiria para a apropriação pelos brincantes da exposição e espaço físico do memorial. Não seria um projeto pensado e mantido por atores de fora, mas criado, mantido e cuidado pelos que são Floresta.

Dado o caráter ontológico das práticas criativas – como o design e o saber-fazer artesanal – produzimos artefatos, processos, sistemas, a partir de nossas perspectivas e visões de mundo e, por isso, essas coisas produzidas por nós. são capazes de produzir mundos que reproduzam essas cosmovisões incutidas nelas (Escobar, 2016).

Nesse sentido, a possibilidade dos próprios brincantes desenvolverem e adequarem a exposição para seu futuro memorial abre espaço, como demonstram Farias e Noronha (2022), tanto para que suas narrativas, imaginários, significados e visões de mundo sejam adaptados no processo artesanal, quanto para que os próprios brincantes do boi produzam discursos [narrativas] sobre seus processos histórico-culturais [memória social e identidade] capazes de “fabricar situações para transformação social através de materialidades e processos de design.” (Farias e Noronha, 2022, p. 111).

Outra questão, observada ainda na aproximação com o campo, que nos apontou para esse caminho, foi o fato de inúmeras vezes Nadir e Talyene mencionarem que uma das questões importantes para o boi era “angariar” novos brincantes com potencial para artesanato, por conta da rotatividade no número de artesãos – um dos motivadores para a escrita do projeto de economia criativa.

O mapeamento e criação das narrativas em torno da memória do Mestre Apolônio e do Boi da Floresta aconteceu ao longo de dois períodos de tempo: o segundo semestre de 2023 e o primeiro semestre de 2024. As etapas foram divididas dessa forma, pensando nos prazos de execução, na temporalidade da produção do boi e porque parte dos processos de cocriação e tangibilização das narrativas seriam realizados em colaboração com as turmas da disciplina de Projeto Gráfico 1, ministrada pela professora Raquel. A turma de 2023.2 seria acompanhada no desenvolvimento da identidade visual do memorial e a turma 2024.1 ficaria com o desenvolvimento do projeto expográfico.

A princípio, Talyene, Nadir e Raquel desejavam executar as oficinas do projeto de economia criativa no segundo semestre de 2023, logo após a morte do boi, que estava prevista para acontecer entre final de agosto e início de setembro, pois seria um período mais tranquilo para os brincantes artesãos, por estar entre o fim de um ciclo e o início de outro. Mas logo nesse início, nos deparamos com as primeiras contingências: um atraso no pagamento dos cachês da temporada junina daquele ano por parte do governo estadual, que acarretou em adiamento da realização das atividades relacionadas à morte do boi; e uma exigência do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE-MA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) de que todos os projetos contemplados pelo edital de economia criativa realizassem uma etapa obrigatória de incubação online.

A incubação proposta pelo SEBRAE ocorreria durante cinco meses – de agosto a dezembro de 2023 – com aulas síncronas, em modalidade remota, às terças e quintas, seguidas de atividades que visavam guiar os participantes dos projetos contemplados no processo de criação de um negócio e, ao final, a apresentação de um projeto de negócio para avaliação.

Com a necessidade de nos adaptarmos a essa nova realidade decidimos em conjunto com Nadir e Talyene que as oficinas ficariam para o primeiro semestre de 2024; que realizaríamos juntas (Figura 37) – eu, Talyene e Raquel – as atividades da etapa de incubação; e que seguiríamos naquele semestre com as etapas acervo, lembrar, mapeamento iconográfico e tangibilização de narrativas (identidade visual), definindo estas, então, como as etapas da primeira fase.

Figura 37 - Incubação SEBRAE



Fonte: acervo pessoal

Pode parecer uma questão irrelevante ou pequena diante do todo, mas se nos propomos a refletir sobre as narrativas criadas pelo campo do design e entender se entre as abordagens do campo, a abordagem de designantropologia realmente consegue – e em que medida consegue – cocriar narrativas comprometidas com as visões de mundo das comunidades com as quais se propõe a cocriar, pensar do que estamos falando quando falamos de colaboração e cocriação passa por refletir como e em quais níveis do processo de design essa participação está efetivamente ocorrendo.

Como reflete Noronha (2022), quando falamos de colaboração ou participação estamos querendo reforçar a ideia de inclusão, mas em termos discursivos, uma participação mínima em fases pontuais do processo ou uma atuação na criação do produto final recebe a mesma denominação: design participativo, “Contudo essa participação ainda é restrita pela problemática apresentada anteriormente: quem pode colaborar?” (Noronha, 2022, p. 65).

A autora reflete que, sem compartilhar, entre outras coisas, os processos decisórios, a programação das atividades e os objetivos, a colaboração não acontece, porque há uma imposição da nossa temporalidade, do nosso desejo, da nossa pauta, aos diferentes tempos, pautas, desejos e objetivos da comunidade e isso é exercício de representação,

exercício de poder, logo não é uma colaboração (Noronha, 2022), é participação condicionada, ficção colonial (Cusicanqui, 2010).

Por diversas vezes nos deparamos com questões em que precisamos realinhar em conjunto com os diversos compartilhantes e traçar os caminhos possíveis para dar continuidade ao processo. Espero conseguir evidenciar esses momentos na narrativa sempre que necessário, pois são importantes para que quem nos lê possa compreender como acontecem – quando são questões externas e quando são os processos de design que as trazem a tona – e tirar suas próprias conclusões. Prossigamos então com a primeira etapa do processo criativo propriamente dito.

5.1.1 Memória (I) - Acervo

No dia 10 de outubro de 2023, demos início ao processo de digitalização do acervo fotográfico e documental do Boi da Floresta. Chegamos ao barracão, eu, Raquel e as bolsistas de iniciação científica Isabella Feitosa e Maria Thereza Oliveira (Nonô), por volta das 15h, horário que Nadir havia nos informado que poderia nos receber.

Como sempre, enquanto aguardávamos por Nadir, os seres no barracão convidaram-me a me aproximar. Apesar da aproximação com o campo, ainda não me sentia íntima para sair interagindo com o barracão e cada um deles. Me aproximei timidamente do varal amarrado aos cobogós e conheci um Cazumba, que tinha ganhado vida, no final de semana anterior, por meio de outros seres que se fizeram tinta vegetal. Me sentindo meio abestada (boba), e com vergonha, registrei sua existência em uma foto borrada (Figura 38) por meu medo de estar invadindo seu espaço.

Figura 38 - Cazumba de tinturas vegetais



Fonte: acervo pessoal

Além do Cazumba, encontrei pela primeira vez, as Pombas – da paz, do Divino Espírito Santo, do Paz do Brasil – sendo gestadas para o novo ciclo que se iniciaria no ano seguinte, e entre elas, ainda em risco, encontrei São João Batista e o Divino Espírito Santo batizando Jesus no Rio Jordão (Figura 39). Do bastidor; papel arroz; veludo preto, emergiram silhuetas e adornos. Risco, miçangas e canutilhos, se fizeram Folhas, Flores, Pombas, trazidas à vida pelas mãos de Giotto Brasil (Figura 40), um dos bordadores mais habilidosos do Boi da Floresta e cacique da tribo do boi, tribo Pés de Ouro, a quem eu viria começar a conhecer alguns dias depois.

Figura 39 - Pombas, São João Batista, Divino Espírito Santo, Jesus Cristo e o Rio Jordão.



Fonte: acervo pessoal

Figura 40 - Giotto Brasil, bordador e cacique do Boi da Floresta, em oficina de bordado promovida pelo boi em março de 2023



Fonte: IG Boi da Floresta, 2023.

Reencontrei também Anjo Gabriel (Figura 41), a quem conheci na última oficina da pesquisa conduzida por Priscilla, então mestranda, em agosto, à época, ainda nascendo risco pelas mãos de Marcos, e ganhando cor⁸⁰ pelas mãos de Nadir, e que agora já estava aguardando o momento de encontrar os outros seres com os quais brincaria o novo ciclo.

Figura 41 - Anjo Gabriel

⁸⁰ Aqui me refiro ao processo de colorir o “risco”, geralmente com giz de cera ou lápis de cor, como parte do processo criativo do bordado. As cores, nesse momento, vão servir de referência para a escolha e aplicação das miçangas e canutilhos no processo de bordar.



Fonte: acervo pessoal

No encontro com esses seres, me falaram muito. Não com palavras, mas com suas vidas. Falaram de si; do tempo; dos modos; das relações.

Cazumba me disse, mostrou com sua existência:

Cazumba: Hehehe Eu Sou. A Miçanga, Lantejoulas, o Pano, a Pelúcia, São. Então, Eu Sou. Barro; Jenipapo; Açafrão; Urucum; Buriti; Espinafre; Agrião, Beterraba, São. Juntos, Eu Sou. Quem brinca Cazumba É, então Eu Sou.

Cazumba É, e por Ser quem é, vai limpar o terreiro para brincar com o Boi, por meio de cada Ser, cada vida que queira Ser [com] Cazumba: as matérias, feitas materiais e as pessoas. O fato de Cazumba Ser, antes mesmo dos materiais, mas também Ser por meio deles, significa que não se limita a uma única maneira, encerrada em si mesma, de se apresentar. Como reflete Ingold (2012), não se coloca diante de nós como um objeto, um fato consumado, mas como um algo, um ser, um acontecer, uma coisa viva que se configura e reconfigura a partir da criatividade, da confluência, correspondência com os materiais e com os brincantes.

Cazumba indumentária; Cazumba brincante e Cazumba pintura em tinta vegetal, nos apresentam o barracão enquanto ambiente narrativo e a si próprios como formas narrativas da cultura. Por meio deles, seguindo a perspectiva de Bruner (1997), começo a apreender o que é canônico, comum para a comunidade cultural do Boi da Floresta – costumes, cosmovisões, crenças – começo a compreender seus procedimentos interpretativos e modos de dar significado, explicar o mundo ao seu redor.

Para Ingold (2011) o mundo narrativo é um mundo em devir no qual as coisas são constituídas da história das relações que as trouxeram até onde estão, e por isso só podemos compreender sua natureza assistindo as suas relações, contando suas histórias.

Pois as coisas deste mundo são as suas histórias, identificadas não por atributos fixos, mas pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento. Cada uma é o foco de uma atividade em curso. No mundo narrativo, portanto, [...] as coisas não existem, elas ocorrem. Onde as coisas se encontram, as ocorrências se entrelaçam na medida em que cada uma se torna ligada à história da outra. [...] (Ingold, 2011, p. 172)

As diferentes formas de se manifestar de Cazumba, ou os diversos Cazumbas, me contam do mundo narrativo do Boi da Floresta, suas histórias, relações e trajetórias. Contar uma história, para Ingold (2011, p. 161), é “[...] relacionar, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vívido dos ouvintes como se estivessem acontecendo aqui e agora.”.

As histórias que os Cazumbas e os demais seres no barracão nos contam, como explica Bruner (1997), fazem o intermédio entre o mundo da cultura e as idiossincrasias do Boi da Floresta, familiarizam-nos com seu contexto explicando as especificidades de seus significados para o grupo. Por meio deles, como demonstra Bruner (1997), o significado é tornado público e compartilhado, conectando brincantes – e visitantes – à cultura do grupo.

Cazumba pintura vegetal, fala também da capacidade de se reinventar e (re)negociar significados do Boi da Floresta (Bruner, 1997). Através do fluxo dos materiais, ele conta que uma trajetória foi percorrida entre Cazumba Ser em indumentária e o Cazumba Ser tintura vegetal. Ele fala da trajetória de vida, da criatividade e da capacidade de improvisação do Boi da Floresta. Como Ingold (2012, p. 38) reflete, o trabalho do artesão “[...] comunga com a trajetória da sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. Ler as coisas “para frente” implica [...] na improvisação.”

As Pombas, Anjo Gabriel, São João e Jesus, me disseram da temporalidade, do que chamarei aqui de Ser-saber-fazer-Ser. Primeiro foi Arroz, Água, Amido, para depois Ser Papel. Primeiro foi Algodão, Fibra, para depois Ser Veludo. Foi Árvore, Madeira, Grafite, Argila, para Ser Lápis e finalmente Risco. Para ser Risco, um outro Ser precisa o saber-fazer riscar. Para ser Bordado, uma outra vida precisa saber-fazer bordar. Linha; Miçanga; Canutilho; Agulha; Bordador, cada corporificação tem sua maneira de se comportar, adaptar, corresponder, com suas capacidades e limitações, com seu próprio tempo.

A temporalidade é uma temporalidade outra, que depende da autopoiesis entre materiais, coisas, praticantes, saber, e entre o corpo que sabe e pratica (Noronha e Abreu, 2021). Temporalidade se constitui então, narrativa corporificada (Noronha e Abreu, 2021),

narrativa ritualmente corporificada. Se constitui memória-hábito e, portanto, prática de memória, pois seu caráter ritual, sedimenta a memória do tempo do Ser-saber-fazer-Ser, no corpo (Connerton, 1999; Reily, 2014).

Enquanto ainda estava envolvida com os seres do barracão, Nadir adentrou o salão, trajando a camiseta do boi de um dos ciclos anteriores. Uma camiseta com um degradê transicionando do rosa choque para o verde claro, onde se via a marca do Boi da Floresta e um Cazumba – personagem escolhido para a camisa daquele ano. Futuramente, no início de 2024, ela compartilharia conosco esse costume de fazer camisetas estampadas com um dos personagens e as cores do boi para os brincantes utilizarem durante os ensaios itinerantes de cada ciclo, nos mostrando um “*spoiler*” de como ficaria a camisa pronta. Na figura a seguir é possível ver brincantes do boi vestindo as camisetas dos ciclos de 2019 e 2024 (Figura 42).

Figura 42 - Camisa de 2019 (em cima) e 2024 (embaixo).





Fonte: Instagram Boi da Floresta.

Imagino que esse costume tenha se derivado do costume herdado de mestre Apolônio de se vestirem todos “a rigor”, com as cores do boi, organizados, carregando no peito sua identidade e o modo de ser Floresta⁸¹; compartilhando e comunicando narrativamente o significado de ser quem são, transfluindo e confluindo com os que são de outros modos e jeitos externos ao grupo (Bispo dos Santos, 2023; Bruner, 1997). O próprio mestre faz referência a essa organização no documentário ‘Apolônio Melônio’ (2005), dirigido por Jorge Murad, ao manifestar sua preocupação em definir um padrão de tom para as cores e padrão de modelo das camisas que usariam durante as apresentações do grupo:

Apolônio: A preferência, porque eu gosto e sempre gostei. fomos aprimorando, que nós fazia verde e rosa **sem rigor**. E agora não, é verde e rosa choque. Se compra uma camisa que não tá boa, eu mando deixar essa pra outra, **mas tudo são igual**. (Murad, 2005, grifo nosso)

Sempre que Mestre Apolônio vinha à memória dos brincantes, o fato de ele gostar de “tudo certinho”, “tudo correto”, era mencionado. O registro a seguir é um dos que surgiram da correspondência com a ferramenta desenvolvida a partir das toadas e fotografias do boi, do qual tratarei na subseção memória (II) - lembrar.

⁸¹ Também pode ser entendido como processo de coesão social, de espírito gregário, de pertencimento à comunidade do boi.

Trago a seguir um trecho da correspondência com Antônio João da Silva, o Papudo – baiente do boi e tambozeiro do tambor de crioula – em 12 de dezembro de 2023.

Papudo: Ó, ele, o jeito **é porque ele gostava muito e ele fazia o seguinte. As coisa cum ele tinha que ser tudo certo, tá entendeno?** Ó, uma toada dessa aqui ele tirava, se ele num cantasse ela, ou desse pra Mundoca, ou pa Anastácio ou, pa Pezinho, Felipe Pezinho cantar, **mas ele queria que eles cantasse certo.** E ele tava no cordão com esse chapeuzão dele, **mas ele tava de [olho], observando tudinho. O que tava certo, o que não, tava errado.** Também, por exemplo, se essa toada aqui saiu uma letra errado, **ele não ia recramar, chegar, aí por exemplo, chegar ne mim e dizer 'Papudo, pô, tu fez uma besteira, cantou toada errado', no meio do povo, não não. Ele passava, ele caçava um jeito de ajeitar ali sem ninguém perceber, agora quando chegasse aqui ele disse 'Olha, essa tua toada num foi assim que eu te ensinei. Essa letra aqui tu cantou errado.', aí ele corrigia pra ele num fazer outra vez, tá entendeno? hahah, Entonce ele era uma pessoa, isso que eu digo, que ele era uma pessoa que ele sabia fazer as coisa, ele sabia mandar, tá entendeno? Ele sabia mandar. Tudo com ele era no jeito, no jeito bem organizado, entende? Esse boi depois que ele morreu, ele tá organizado, não resta a menor dúvida, porque a Nadir ela capricha, né? [grifo nosso]**

Além de explicar o que seria esse jeito correto e organizado de fazer de Mestre Apolônio, que nos aponta para os modos como o Boi da Floresta se organiza e brinca boi, Antônio Papudo reconhece o boi e sua continuidade por meio da validação dos modos de fazer de Nadir. Em outros momentos da correspondência, esse reconhecimento também reaparece como herança e continuidade de Mestre Apolônio.

Papudo: Olha, **não [mudou], foi a mesma coisa. É bom também, tá entendeno? Ela trata todo mundo bem também. Ela combina com a gente também como vai fazer. Quando tem essas viagem ela explica logo como é a viagem, como não, como é o regime. Às vezes ela fala o carro, ela leva alguns dos brincante pra olhar como é que tá o carro. Se tá bom. Ela não faz só, tá entedeno? Então assim, é a mesma coisa como ele fazia. Algum detalhezinho que muda, mas num dá nem pra perceber. Só pra quem já tá mesmo haha. É, henhein, porque ela, quando, antes dele morrer, ele explicava tudinho pra ela. E, de certo tempo, que ele adoeceu, ele já ia só ensinando ela, tá entendeno? E ela e ele ainda disse pra ela 'Ó Nadir, esse boi meu não é promessa, se tu quiser continuar tu continua, se não quiser, se tu quiser acabar,**

tu acaba.'. Que não é promessa que ele. Ele morrendo 'Eu vou deixar pra tua costa, não'. Mas aí como ela gosta e todo mundo gosta, acompanha ela, ela não acabou não, ela fez foi continuar. Continuou mesmo. Cada vez mais ela vai botando mais. Arrumando uma coisa, arrumando outra. Arruma um chapéu, arruma dois, três. Aí vai enfeitando. [grifo nosso]

Papudo: **Só se eles quisere [acabar],** porque esses novo mesmo, às vezes eles num quere ter trabalho, num quere ter isto e aquilo outro. **Mas se num quisere pra acabar num acaba, porque tem duas filha e tem a Nadir, tem duas filha. Só se elas quisere mesmo pa pa acabar, né?** Mas eu acho que, eu acho que não acaba, não. **Eu acho que, por exemplo, Nadir ficando velha, ela num pudeno já tem a Talyane, que ela é entendida.** [grifo nosso]

Os trechos “[...] não [mudou], foi a mesma coisa. [...] é a mesma coisa como ele fazia. Algum detalhezinho que muda, mas num dá nem pra perceber. Só pra quem já é [...]” e “[...] Nadir ficando velha, ela num pudeno, já tem a Talyene, que ela é entendida.” apontam que o processo de elaboração de ser quem são, de suas identidades individuais, como também visões de mundo e modos de fazer, passou e ainda passam pela confluência com a identidade e visões de mundo de Mestre Apolônio e reverbera nos modos de Ser e fazer que Nadir e Talyene e o Boi carregam.

E é nesse processo de prática narrativa, na confluência entre compartilhantes e seu saber orgânico, é que as memórias e identidades do boi vão sendo (re)configuradas e transmitidas entre as gerações (Bruner, 1997; Bispo dos Santos, 2023; Connerton, 1999; Reily, 2014). Compartilho do pensamento de Krenak (2020) de que essa experiência de uma consciência coletiva, como ele chama, de andar em constelação, é o elo que preserva a integridade da comunidade [de memória], de serem quem são com seus modos e cosmovisões (Krenak, 2020).

Retomando o relato do primeiro dia de trabalho, Nadir nos cumprimentou e ofereceu o cafezinho que havia acabado de passar. É costume de Nadir deixar café no barracão, todos os dias, para os brincantes, amigos, comunidade ou visitantes que estejam em atividade ou de passagem por lá. Enquanto tomamos o café, apresentamos para Nadir, Isabella e Nonô, pesquisadoras do NIDA, a quem ela ainda não conhecia.

Em seguida, Nadir nos levou para o primeiro cômodo atrás do altar (Figura 43), onde fica a pequena biblioteca do grupo, com livros, dissertações e monografias sobre o

bumba-meu-boi, a cultura popular maranhense e o Boi da Floresta, mas também livros didáticos e com temáticas diversas, os quais são fontes de conhecimento para os brincantes. Nadir, por diversas vezes, viria a comentar sobre o grupo ter o costume, herdado de Mestre Apolônio, de estudar para oficinas, eventos e viagens. Além da estante de livros, a biblioteca contava com um computador, que já havia sido utilizado durante um projeto que objetivava dar aulas de informática para brincantes e comunidade. Por falta de suporte financeiro, o projeto havia parado e o computador ficou em desuso.

Figura 43 - Visão do altar e da porta de entrada para o primeiro cômodo.



Fonte: acervo pessoal

Logo que entramos, Nadir nos mostrou a mala vermelha onde guardava o acervo fotográfico do boi. Abrindo a mala, a primeira coisa que vi foi uma xerox (cópia) e uma página antiga de um jornal e comentei sobre ficar feliz de ver que ela ainda tinha alguns originais. Ela comentou que um dos originais que ainda guardava, era a edição nº 62 do jornal Pacotilha: O Globo⁸², de 16 de março de 1954, com a matéria sobre o incêndio do navio Maria Celeste:

⁸² A edição completa pode ser acessada em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/123846/3895>

Nadir: Aí tem, tem o jornal, **porque ele foi sobrevivente do navio Maria Celeste e ele guardou o jornal**, e aí eu ainda consegui botar dentro do plástico, mas depois que saiu do plástico, aí ficou. [grifo nosso]

Mestre Apolônio foi um dos sobreviventes, entre os 20 estivadores e tripulantes salvos; 17 hospitalizados; 11 desaparecidos e 1 morto, até o momento em que a matéria em questão foi publicada. Como os jornais estavam bastante fragilizados pelo tempo e armazenamento, preocupação evidenciada na fala de Nadir, e por conta de nossa falta de *expertise* em conservação e restauração, optamos por não digitalizar essa parte do acervo, para evitar deteriorá-lo ainda mais.

Paramentadas com luva e máscara, passamos a manusear cuidadosamente o acervo selecionando o que seria possível digitalizar e recuperar. Nas figuras 44 e 45, respectivamente, é possível observar nosso primeiro dia de trabalho com o acervo e a matéria publicada no jornal Pacotilha: O Globo, com o nome do mestre aparecendo como o último na lista de trabalhadores salvos.

Figura 44 - Primeiro dia da etapa acervo



Fonte: acervo pessoal

Figura 45 - Matéria sobre o incêndio do navio Maria Celeste

PAVOROSO INCENDIO NO PORTO DE S. LUIZ

O MAIOR JA' VERIFICADO NESTA CAPITAL

Totamente destruidos o navio "Maria Celeste" e duas alvarengas. Dezenas de estivadores e marinheiros teriam perecido carbonizados. 4.000 tambores de inflamáveis voaram pelos ares. As chamas prosseguem a crechiar. Provavel causa do sinistro



Estão desaparecidos 11 homens da estiva marítima, abaixo discriminados:

- Leocádio Julião dos Santos
- Carlos Prado Ribeiro
- Manuel Quintino dos Santos
- Torquato Braga dos Santos
- Pedro Alexandrino Soares
- Clovis Hoana de Souza Lopes
- Eloi Mariano Dias
- Jorge Lino Cardoso
- Angelo da Guarda Costa
- Pedro Rosa Santos
- Luiz França Cordeiro

PAGET HA
A BOMBA DO FOGO

TERCEIRA PAGINA, 12 DE MARÇO DE 1934

Pessoal da Estiva Desaparecidos

Estão desaparecidos 11 homens da estiva marítima, abaixo discriminados:

- Leocádio Julião dos Santos
- Carlos Prado Ribeiro
- Manuel Quintino dos Santos
- Torquato Braga dos Santos
- Pedro Alexandrino Soares
- Clovis Hoana de Souza Lopes
- Eloi Mariano Dias
- Jorge Lino Cardoso
- Angelo da Guarda Costa
- Pedro Rosa Santos
- Luiz França Cordeiro

Desaparecidos

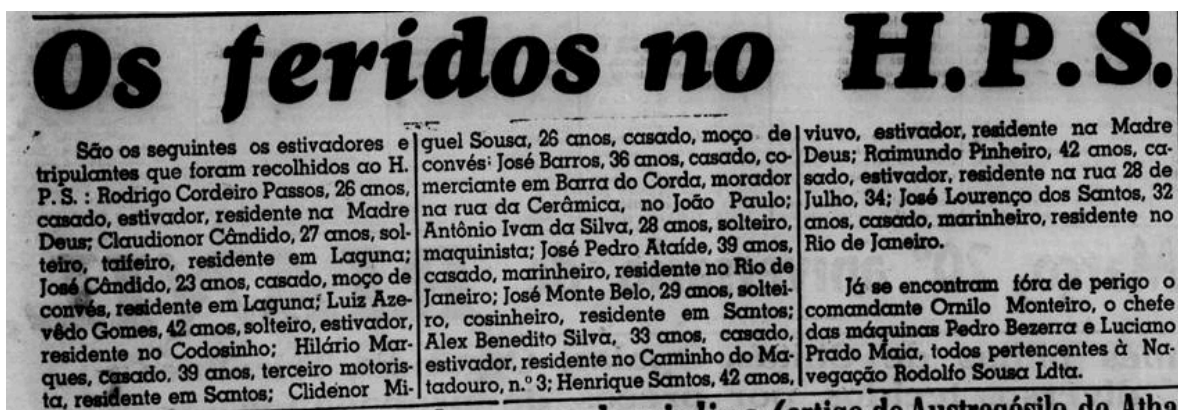
Estão desaparecidos 11 homens da estiva marítima, abaixo discriminados:

- Leocádio Julião dos Santos
- Carlos Prado Ribeiro
- Manuel Quintino dos Santos
- Torquato Braga dos Santos
- Pedro Alexandrino Soares
- Clovis Hoana de Souza Lopes
- Eloi Mariano Dias
- Jorge Lino Cardoso
- Angelo da Guarda Costa
- Pedro Rosa Santos
- Luiz França Cordeiro

SALVOS

- 2.º Contra mestre Raimundo Francisco Pinheiro
- Capaz geral, Ananias Basilio Nogueira
- João Batista Paiva
- Luiz Azevedo Gomes
- Antônio Fernandes Cordeiro
- Hermenegildo Pereira da Silva
- Raimundo Nonato Lopes dos Santos
- José Ribamar Cruz
- Ivar Gomes Coimbra
- Manoel Joaquim da Silva
- Teodoro Alves da Cruz
- José Leão Ribeiro
- Teófilo Alexandrino da Brito
- José Alves Bezerra
- Alex Benedito Silva
- Rodrigo Cordeiro Pustos
- Manoel Tomaz da Silva
- Saturnino Câmara
- José Carlos Pena
- Apolônio Melonio.

Ilário Marques, 33 anos, terceiro oficial do "Má- os Hilário Marques que soube o motivo que originou o sinistro, achava-se na



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Essa foi a primeira vez que a sobrevivência do mestre ao incêndio foi mencionada. Ainda nos primeiros meses da pesquisa o acontecimento voltaria a ser citado algumas vezes, por brincantes diferentes, em conversas informais como algo marcante, sempre perguntando se eu sabia que ele tinha sobrevivido ao “incêndio do Maria Celeste”. A maioria comentava que ele se salvou por pouco, escapou porque deu tempo de mergulhar no mar, mas não chegavam a compartilhar sua narrativa sobre o acontecimento.

Achei curioso que a primeira memória a ter sido verbalizada e enfatizada em campo tenha sido essa. Apesar de Nadir e os brincantes não entrarem em detalhes sobre o acontecimento, este sempre voltava à tona, o que mostra sua relevância na memória dos brincantes e a importância de tangibilizá-la visualmente. As menções à tragédia então direcionaram nosso olhar e com isso em mente, nos voltamos para as referências encontradas durante a pesquisa documental buscando formas de compreender melhor o acontecimento e encontrar a melhor maneira possível de cocriar as narrativas visuais a partir da perspectiva do boi.

Encontramos alguns relatos do próprio mestre. O primeiro no livro *Memória de Velhos VII* (Lima, 2008), e o segundo os relatos dele e de um amigo de estiva, João Nazaré (Boca de Paca), no documentário *Apolônio Melônio* (2005). A seguir transcrevo os relatos concedidos por mestre Apolônio e João Boca de Paca encontrados no documentário *Apolônio Melônio* (2005):

Apolônio: No desastre do Maria Celeste eu tava. **Do lado que eu saí, só escapou eu. Morreu Pedro Duzentos, morreu Luiz Cordeiro, morreu Jorge, morreu outro magrinho que morava aqui, que tava do meu lado. agora João Boca de Paca, que mora na Madre Deus, tá vivo.** Ele tinha saído pra beber água lá no fundo do navio, e eu dei meu copo para ele trazer água para mim. O navio tava com 6 chana [chalana] de tambores no convés. Aquela artura monstra. Pra levantar os pau pra trabalhar, eles levaram um maçarico, e tinha um tambor furado, amarrado no pé do mastro. Nós tava numa distância boa, mas era gasolina de avião. Na hora que o maçarico ascendeu, daí pra frente ninguém conta mais nada. **Eu tava na alvarenga: eu,**

Luiz Cordeiro, Pedro Duzento e Boca de Paca. Depois que caiu, caiu logo um na alvarenga morto, junto com a gente. E meu pé engatou no tambor, e eu fiquei, corri pra debaixo do banco. E a alvarenga deles tinha um banco no meio. Quando passou, que deu a descarga pra lá, eu saí, corri. Pedro Duzento já correndo na alvarenga, na frente, com calça e tudo. E eu tava de butina, tirei a butina, tirei calça, tirei tudo e mergulhei. Aí eu saí nadando. Quando chegou na proa do navio eu fiz o cálculo, eu digo “esse navio vai exprudir. Eu vou sair bem na proa, direto na proa.” E Pedro Duzento ia no mesmo sentido, mas de calça!? [exclamando]. Aí ficou se agarrando no navio “socorro, socorro!”. E aí eu passei nadando, não teve jeito [consternado], fui mimbora. Ele morreu lá mesmo. [grifo nosso]

João “Boca de Paca”: Rapaz, quando eu fui descendo pra cabotagem eu vi foi o papoco, pááá, um estrondo. As vidraça do navio, lá de cima, tudo arrebentaru, mas eu fui ligeiro. Pulei lá pra dentro. Quando eu cheguei na casa da [inaudível], eu to dizendo pq eu vi, a casa da [inaudível] fez aquele fogão, fruuuuu, e eu atirei o copo dentro da pia, que eu ia beber água, e nessa carreira eu mesmo, tchiiuuu, na maré. Apolônio escapou. Escapou eu e Apolônio. Mas tu sabe que Apolônio que ele escapou, porque ele num foi atrás dos outro que nadaram pra pegar um barco que tava assim, viu? Pode perguntar pra ele. Ele caiu n'água e foi acompanhando o estrado do navio. saiu pelo redondo e poupa do navio. [grifo nosso]

Por esses relatos, aos quais os alunos também tiveram acesso nos materiais de referência, pudemos compreender melhor a importância do acontecimento na vida de Mestre Apolônio e da relevância dele para Nadir, Talyene e os brincantes do Boi da Floresta. Em um momento de correspondência entre Talyene e a turma de PG12024.1 (Figura 46), com quem desenvolveríamos os projetos expográficos, que só ocorreria oito meses depois, em 5 de julho de 2024, ela compartilharia a história incluindo detalhes sobre o que causou o incêndio e como o mestre sobreviveu:

Talyene: [...] **teve coisas extraordinárias na vida como o desastre de Maria Celeste**, que eu não sei se alguém aqui sabe. **O desastre de Maria Celeste, foi o barco que pegou fogo no cais da Praia Grande. Ele era estivador marítimo e estava dentro desse barco quando tudo explodiu. Se salvou, né. Eximamente nadador.** Que hoje a gente não bate uma braçada de nada, **mas ele se salvou nadando de um incêndio de gasolina de avião.** Que, **pra quem não sabe, gasolina de avião queima em cima da água, ela não apaga com a água.** Então, ainda teve essas peculiaridades [na vida dele], além dos mais de oitenta anos dedicados à cultura popular do bumba-meu-boi no sotaque da baixada. [grifo nosso]

Figura 46 – Talyene com a turma de PGI 2024.1 em julho de 2024.



Fonte: acervo pessoal

Em sua fala é possível perceber que Talyene transmite a memória do fato ocorrido de uma maneira bem próxima de como ouviu do próprio Mestre Apolônio. Apesar dessa narrativa não ter surgido de forma mais detalhada nos primeiros processos de campo, o registro da memória em meio audiovisual permitiu preservar de forma mais fidedigna as perspectivas e modos de contar do mestre e de seu amigo, o que, conseqüentemente, nos permitiu encontrar alternativas para tangibilizar as narrativas com a turma de Projeto Gráfico I de 2023, que de outro modo não seria possível, pois acabariam se baseando exclusivamente nas narrativas dos jornais da época.

A explosão no Maria Celeste ocorreu 15 anos após a chegada de mestre Apolônio a São Luís, quando tinha por volta de 36 anos. Dentre os tantos acontecimentos vividos, a maioria deles diretamente ligados ao bumba-meu-boi, o primeiro marco da vida do mestre a emergir do campo não tinha ligação direta com o Apolônio mestre, mas sim com o homem Apolônio. Várias vezes durante a pesquisa Nadir e Talyene enfatizaram a importância de retratar o Apolônio homem, e não somente o amo do Boi da Floresta, o mestre da cultura popular.

No relato podemos compreender que, além dele, apenas um de seus amigos presentes no momento, sobreviveu: João Nazaré (Boca de Paca). Apolônio Melônio nunca esqueceu o nome de cada um dos companheiros e amigos que perdeu. O relato descrito acima é de 2005 e o mencionado no livro foi publicado em 2008, 51 e 54 anos após ocorrido, respectivamente. Mais que nomes em uma lista no jornal, os depoimentos falam de vidas compartilhadas, que em um curto espaço de tempo foram perdidas.

Eles apontam para uma confluência significativa na vida de Mestre Apolônio, melhor evidenciada no decorrer processo de correspondência com o acervo e com Nadir no barracão: a relação com a estiva.

Ainda na tarde do dia 10, enquanto começamos a separar e digitalizar o acervo, Nadir me mostrou a coleção de livros produzidos sobre cultura popular maranhense e o bumba-meu-boi que continham capítulos relacionados ao mestre e ao Boi da Floresta. Ela disse que acreditava que talvez algum conteúdo contido nos livros pudesse nos ajudar na pesquisa e começou a procurá-los. Nesse momento, chegou ao barracão uma turma de alunos do Instituto Federal do Maranhão (IFMA), acompanhados de alguns professores, e logo em seguida, uma turma da graduação em Turismo de uma universidade local que não consegui registrar no momento (Figura 47). Nadir comentou que os dias no barracão eram geralmente assim, muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Falei para ela não se preocupar, que em outro momento poderíamos fazer isso com calma, no tempo dela.

Figura 47 - Alunos do IFMA (em cima) e de Turismo (embaixo) no barracão





Fonte: acervo pessoal

No processo de separar o acervo avaliamos visualmente o que parecia possível de ser recuperado por meio de restauração; as fotos ou documentos que estavam em bom estado e o que não deveríamos digitalizar, ou porque não seria possível recuperar, ou devido à fragilidade, como no caso dos jornais.

Finalizamos a tarde de trabalho por volta das 17h30 e conversamos com Nadir sobre o melhor dia para realizarmos o mapeamento iconográfico com os alunos (PG12023.2). Ela disse que aquela seria uma boa semana e combinamos para o dia 13, uma quinta-feira, pela manhã.

Nas semanas seguintes do mês de outubro, nos revezamos em pares, duas vezes por semana, para ir ao barracão continuar a digitalização das fotografias. No total digitalizamos 300 registros. Em novembro, a restauração digital foi iniciada por Nonô. Ela foi realizada em dois passos: o preparo das imagens seguido da restauração digital.

Durante o preparo, as fotos passaram por melhorias de qualidade e nitidez, além de ajustes na escala, utilizando ferramentas *online* de inteligência artificial especializadas, como por exemplo: *Imgupscaler* e *Picwish*. Estas ferramentas foram utilizadas para corrigir imperfeições iniciais e deixar as imagens prontas para a edição detalhada.

Na fase de restauração, o Adobe Photoshop foi empregado juntamente com as ferramentas de inteligência artificial disponíveis no programa. Ferramentas de inteligência artificial como preenchimento inteligente de áreas danificadas foram aplicadas, permitindo uma restauração mais precisa e que buscasse uma vinculação possível com os momentos retratados nas fotos originais. Além disso, foram feitas algumas tentativas de colorização digital com a ajuda da ferramenta de re-colorização.

É importante salientar que não somos especialistas em colorização digital, principalmente quando se trata de fotos históricas. O processo de colorização foi feito em poucas fotos a título de aprendizado, experimentação e curiosidade – nossa e de Nadir – de imaginar como as fotos ficariam coloridas. Selecionamos as cores com base nas narrativas que foram emergindo da correspondência com o acervo nos meses seguintes.

Nesta fase, algumas funcionalidades de inteligência artificial facilitaram a recuperação de detalhes importantes. Entretanto, a ferramenta de recolorização se mostrou menos realista, mais artificial: adicionando brilho e saturação excessivos, e modificando a textura e tom natural da pele e dos lábios, dando um aspecto de filtro do Instagram, uma tendência comum em IAs. Na imagem a seguir podemos ver Mestre Apolônio, que Nadir acredita estar na casa dos seus 20 anos (Figura 48).

Figura 48 - Mestre Apolônio. Da esquerda para a direita original, restauração e colorização.



Fonte: Santos *et. al* (2024)

Enquanto a restauração acontecia, continuamos o processo de correspondência com Nadir e o acervo, na sede do boi. Durante o contato com o acervo digitalizado e o compartilhamento do avanço no processo de restauração, as narrativas por trás de cada foto iam surgindo: contextos, histórias, significados e pessoas retratadas. Fomos identificando e organizando o acervo conforme seus contextos e as épocas retratadas, permitindo uma compreensão mais profunda e detalhada da memória coletiva da comunidade.

No dia 13, quinta-feira, cheguei mais cedo para o mapeamento iconográfico e, enquanto aguardava a chegada de Raquel e dos alunos, Nadir me chamou para procurar os livros na biblioteca. Depois de encontrar os livros, ela disse para pegá-los emprestado e devolver após a pesquisa.

Entre os exemplares, estava o livro *Memória de Velhos VII* (Lima, 2008), escrito pelo historiador e folclorista maranhense Carlos Lima e organizado por sua esposa, a folclorista e ex-secretária de cultura do Maranhão, Zelinda Lima, com os quais Mestre Apolônio e Nadir tinham proximidade.

No depoimento registrado no livro, começamos a entender a relevância da estiva marítima, na História de Apolônio Melônio:

Prestei exames para conseguir uma vaga na estiva marítima; graças a Deus deu tudo certo, fui aprovado e em 1947 eu estava na estiva marítima. Daí a vida mudou. Trabalhei em chefia e fui capataz da NETOMAR, empresa de navio dirigida por Bento, que nós apelidamos de Bento Miséria. Também fui contra-mestre de Mário Flecha, agente da pedreira. Completei vinte e cinco anos e sete meses de serviço, sendo aposentado em 1972. Algumas vezes volto à sede dos trabalhadores para visitar Nossa Senhora da Vitória, que é nossa padroeira. Lá tem um altar e fazíamos a festa dela todos os anos, de acordo com os padrões da Igreja da Sé. (Lima, 2008, p. 76, grifo nosso)

Pelo trecho podemos entender que o trabalho na estiva marítima foi um ponto de virada na vida de Mestre Apolônio. Por esse trecho percebemos que Mestre Apolônio entendia o trabalho na estiva como uma oportunidade de crescimento e estabilidade profissional. Na estiva, Mestre Apolônio aprimorou sua habilidade de liderança e trabalho em equipe alcançando cargos de chefia. Desenvolveu parcerias profissionais e amizades com as quais conseguiu compartilhar também sua fé e paixão pelas festas populares.

Não conseguimos identificar, no acervo pessoal do boi, nenhuma das pessoas mencionadas pelo mestre nesse trecho, mas outras relações e paixões surgiram dessa correspondência, como a sua paixão por futebol.

Na tarde de 08 de março de 2024, estávamos eu e Maria Thereza (Nonô), com Nadir no barracão mostrando as imagens digitalizadas e um pouco do processo de restauração que Nonô havia iniciado. Algumas fotos estavam bastante deterioradas e não seria possível restaurar. Estávamos também com dificuldade de precisar de que se tratavam algumas fotos e separar quais eram consideradas mais relevantes para Nadir em termos de acervo do memorial e quais ela considerava somente como recordação pessoal. Dentre as fotos que Nadir apontou como relevantes nesse dia, estava uma foto de Mestre Apolônio e um time de

futebol. Na parte de trás da fotografia estava escrito 'Time de futebol Apolônio, 1950' (Figura 49).

Figura 49 - Time de futebol, 1950.



Fonte: acervo Boi da Floresta

Nadir: **Como era o nome do time, meu Deus, era ferroviário? Não, não. Ó ele, benhaqui de chapéu.** Nessa época os homens tudo, quase todo mundo de terno. Só esse ali do canto que tava sem. Olhai ó. ahahaha Mas o resto todo mundo era. [...] [grifo nosso]

Olhando a foto em questão, Nadir não conseguiu recordar qual era o nome do time e quem eram as pessoas presentes. Mas, além de Mestre Apolônio, chamou a atenção de Nadir a questão do terno. Tema que voltaria à tona em outro momento com o acervo alguns dias depois. O nome do time e a relação com a estiva só viriam à tona no dia 19, em outro momento com o acervo.

Alguns minutos depois encontramos entre as imagens outra foto com um time de futebol em que alguns jogadores seguravam troféus (Figura 50). Por hora nomearei a figura Time de futebol da Floresta. Ao olhar o troféu Nadir imediatamente começou a falar sobre os títulos que Apolônio e o time haviam conquistado e a partir disso foi lembrando das pessoas, seus modos de ser e de sua relação com o boi.

Figura 50 - Time de futebol da Floresta.



Fonte: acervo Boi da Floresta

Nadir: Essa aqui, os títulos, justamente esses títulos aí ó, muitos deles. Tem um balde desses aqui cheio que a gente vai restaurar. São esses títulos. Essas pessoas todas são daqui. Ainda tem vivo esse caboco benhaqui ó. Babá, é nosso vizinho, mora ali em cima. Ó, ele tá até com na mão, é aquele bem ali, ó. Viu? Um compridinho. Não. Ele tá com outro na mão. [grifo nosso]

Nonô: Aqui também está com o [troféu] de asa.

Nadir: É, com um [troféu] de asa. É aquele que está lá em cima, de bolinha [apontando para a prateleira onde ficam os troféus]. Sem ser a taça. Tem um pequenininho, ó. Aquele lá que está na mão desse moço aqui. Bom, isso aqui eram os homens, as pessoas que cuidavam dessa, como é que eu digo, dessa liderança. Eram os líderes do Boi. Esse benhaqui é Jacinto. Morava benhaqui. Aqui era pai de Leonardo. Leonardo era índio do boi. Esse aqui é Apolônio, esse aqui do Meio. Não estou me lembrando. Um desses dois aqui é marido de Dona Celeste. E esse aqui é Babá, ele mora lá em cima, ainda tá vivo ele. Mas como é o nome dele, meu Deus? O apelido dele é Babá, mas como é o nome dele? [grifo nosso]

Nonô: Só ele que tá vivo? [grifo nosso]

Nadir: Dessa turma aí, acho que só. Esse aqui, o nome eu não sei. Esse aqui é Jacinto. Jacinto Santos. Ele é que distribuía a

cachaça do boi. Brabo que só uma hiena. “Cadê o grode⁸³, Jacinto?!”, “ Tu quer beber? Vem beber aqui!”. Aí chamava.”Miseráve” ahahah “Miseráve, vem beber!” hahahah. [grifo nosso]

A narrativa de Nadir evidencia a importância do futebol não só na vida de Mestre Apolônio, mas na vida dos brincantes e da comunidade. Brincantes do boi e vizinhos se reuniam para jogar futebol e competir com outros times da capital. Além disso, o time de futebol era formado também pelas lideranças do boi. Os homens que organizavam a brincadeira e decidiam coletivamente os rumos do grupo. A iconografia dos troféus e do futebol emerge como importante no processo de tangibilização da memória do mestre e do boi.

Alguns dias depois, no dia 19 de março, rever as fotos anteriores, juntamente com uma outra fotografia com a temática de futebol (Figura 51) faria Nadir se lembrar de mais pessoas, da relação do mestre e do boi com a estiva e com a comunidade e os nomes dos times.

Figura 51 - Time União da Floresta (em cima) e Vitória do Mar (embaixo)



⁸³ Maneira como maranhenses se referem à cerveja e à cachaça.



Fonte: acervo Boi da Floresta

Nadir: Esse aí é o pessoal do time da Floresta. [...] Esse aqui é 115, já morreu. Esse aqui morava bem aqui na [rua] Diogo Álvares. Esse aqui é Apolônio. Babá. Esse aqui era um homem que matava porco aqui no fundo. [...] Ó esses aqui brincava boi. Esse aqui, 115, trabalhava junto com Apolônio. Esse aqui não brincava boi, mas tava sempre aqui. E esse aqui também. Eu acredito que eram os homens que comandavam. [...] Esses outros eu não tô me lembrando. Ah esse aqui, João da Macaca, João Ligeiro, chamavam ele João da Macaca. Tudo brincante do boi. Esse aqui, Caboquinho de Viana. Era João, como era o nome dele, meu deus? Ah, num sei, me esqueci. União da Floresta, era um time, União da Floresta [...] Esse era o Vitória, Vitória do Mar, não. Ferroviário, alguma coisa assim. O time da estiva. Ele era o técnico. Nunca jogou uma bola, ele mesmo dizia: Nunca joguei uma bola, mas fui técnico do Vitória do Mar. Vitória do Mar, era o nome do time. Esse aí era o cara que fazia. Isso aqui é no barracão, ó. Esse aqui é Seu Elesbão, era quem fazia o chapéu. Elesbão. Esse aqui era finado 27, benhaqui. É Felipe. Era Felipe o nome dele. Finado 27. Esses números era, eles eram identificados pelo serviço na estiva. Só que 27 trabalhava na estiva terrestre. Aí se identificavam. 115, era o número da chapa heheheh. Aí se conheciam assim. Elesbão, fazedor de chapéu, artesão e fazedor de chapéu. Já falecido. Felipe 27 hehehe eu não sei o sobrenome dele. Ele foi padraço de, ele criou Raimundinho. Raimundinho tá no boi ainda com a gente. 115 o filho dele mora ali embaixo. Santana. Ele foi tambozeiro do boi aqui, acho que mais de 30 anos. Ele que puxava condolência. [grifo nosso]

As relações de Mestre Apolônio se mostraram profundamente imbricadas entre o trabalho, o lazer e a festa. A estiva marítima, o futebol e o bumba-meu-boi não eram esferas apartadas de sua vida, mas dimensões que se entrelaçavam, sustentando mutuamente sua trajetória. Os colegas de estiva eram também parceiros de futebol e, muitas vezes, brincantes do boi. A rede de sociabilidades que se formava entre cais, campo e barracão revela um tecido de pertencimento e identidade que ia muito além de um ofício ou de uma diversão circunstancial.

O contato com as mesmas fotos em momentos distintos, despertou em Nadir, memórias e temáticas diferentes. Como reflete a etnógrafa, antropóloga e cientista social britânica Sarah Pink (2013) imagens emergem de configurações particulares e seus significados e interpretações são situados cultural e biograficamente, dependendo de quem vê e quando está vendo. No primeiro contato Nadir não conseguiu recordar o nome dos times, mas dos modos de vestir dos homens da época e da relevância do futebol para Apolônio, seus companheiros de estiva, brincantes do boi e comunidade da Floresta-Liberdade. Essas memórias foram despertadas a partir do chapéu, do terno e dos troféus que atraíram seu olhar.

Nesse processo, o acervo funcionou como catalisador de lembranças (Pink, 2013). A natureza biográfica dos acervos, ajuda os participantes a se expressar e, no processo de pesquisa e cocriação, nos ajuda a compreender “[...] as biografias, relações e materialidade em constante mudança das vidas das pessoas.” (Pink, 2013, p. 95, tradução nossa⁸⁴).

Enquanto eu, Nadir e Nonô, correspondíamos com as fotos, a Cazumba e coreira Gisele, se aproximou e decidiu participar. No processo, Nadir e Gisele lembraram da Índia e sobrinha de Mestre Apolônio, Lucília, para quem Nadir enviou mensagens via Whatsapp. Assim seguiu a correspondência com as fotos, por meio de trocas de mensagens, fotos e áudios.

Gisele: Tu tem [as fotos] é aí no teu celular? Tô perguntando, porque já é de muito tempo.

Nadir: Que celular, eu tenho é foto, tu tá é por fora. **Eu tenho jornal de 1954. Quando eu cheguei aqui eu fiz essa separação; essa catalogação.** [grifo nosso]

Lucília (áudio whatsapp): **Vai mandando.** Se eu souber, eu te digo.

Gisele: Essa aí é boa. Lucília é boa, viu.

⁸⁴ No original: “[...] the changing biographies, relationships and materialities of people's lives.”

Lucília: **Piquena tu tem é uma relíquia.** Isso daí é do tempo do janabura, meu deus. Me desculpa aí, mas só tu mesmo. [grifo nosso]

É possível perceber nesse relato como reflete Pink (2013) que a correspondência com o acervo produz jeitos afetivos e experienciais de saber evocando diferentes tipos de narrativas, ideias, informações, etc. Ao perceber que estávamos olhando fotos, Gisele naturalmente se aproximou e começou a participar. As memórias que as fotografias despertaram em Nadir a mobilizaram a compartilhá-los via whatsapp com Lucília, que naturalmente se sentiu compelida a participar. Conversas, memórias, narrativas, emergiram naturalmente, sem a necessidade de abordagens tradicionais e que tendem a criar distanciamentos, como entrevistas, por exemplo.

Como Pink (2013) demonstra, o acervo nos oferece caminhos para compreender aspectos não ditos, invisíveis, tácitos e sensoriais da experiência. Foi possível compreender que o sonho de Nadir e sua clareza sobre a importância de salvaguardar e compartilhar a memória de Mestre Apolônio e do Boi da Floresta a acompanham desde quando chegou ao grupo, quando começou a registrar e catalogar momentos importantes da trajetória do mestre e do grupo. O acervo evocou também memórias dos espaços físicos, especialmente do barracão (Figuras 52).

Figura 52 - Barracão do boi de palha e taipa.



Fonte: acervo Boi da Floresta

Nadir: [...] **Ó como era nosso barracão, criança, de palha, de taipa.** Nessa parte de cima ali porque **a cozinha não tinha final era só uma portinha** mesmo. **Antes disso**, tem aqui nessa casa do lado. **Essa casa também era nossa. Aí Apolônio vendeu pro padre. Aí o padre fez o centro paroquial.** [grifo nosso]

A correspondência com a foto do barracão evocou a memória de Nadir sobre o primeiro barracão que se localizava na casa ao lado onde hoje fica o centro paroquial. As memórias sobre esse primeiro barracão emergiram com mais detalhes durante a correspondência entre Lucília, Nadir e o *provótipo* na etapa rememorar alguns dias depois. Essas práticas de reconhecimento e partilha mostraram que o acervo não era apenas repositório, mas um dispositivo narrativo que ativava memórias e permitia a emergência de histórias de si e do coletivo. Em meio à correspondência, emergiu também o sonho de Nadir de registrar e transmitir o legado de Apolônio.

Nadir: **Eu estou escrevendo vários textos da história de Apolônio**, da vida dele, porque **a gente pretende botar isso no livro.** São relatos que ele me contou e eu tô transcrevendo. [grifo nosso]

Nadir manifesta esse sonho há alguns anos. Encontrei registro a respeito em pesquisa do cientista social maranhense Hamilton Oliveira Filho (2012) no qual Nadir demonstra preocupação por pesquisadores anteriores não terem considerado relevante registrar o modo como os brincantes mais velhos se lembravam, por exemplo, do auto do bumba-meu-boi. Segundo Oliveira Filho (2012, p. 56):

Para além da memória registrada, considerou que eram informações fundamentais sobre um modo de fazer Bumba meu Boi que, mesmo os depoentes Apolônio e Abel, ainda na ativa, talvez não tivessem como recuperar de memória tal qual o antigo registro que ela mesma havia preservado. (Oliveira Filho, 2012, p. 56)

À época, ela, Talyene e Juliana Manhães – artista cênica, pesquisadora e educadora e Cazumba do Boi da Floresta – pretendiam desenvolver oficinas, que chamaram de “teatro cultural”, a partir desses relatos para compartilhar esses modos de se fazer o auto com os mais jovens e fazer um resgate e atualização do saber-fazer.

Em minha perspectiva, o sonho e a preocupação de Nadir não se tratavam de uma questão a mais “além da memória”, pois os modos de fazer são uma das práticas que permitem compartilhar internamente a memória e compartilhar o que é significativo para o grupo por meio da sedimentação da memória no corpo, fortalecendo a comunidade de memória e a identidade do grupo (Connerton, 1999; Reily, 2014).

As oficinas idealizadas pelas brincantes foram realizadas, pois, em conversas informais, Nadir mencionou o projeto Floresta Criativa, pelo qual conseguiram resgatar alguns personagens do auto, comuns ao Boi da Floresta e ao sotaque da Baixada, como o Pajé, a Onça e os Doutores.

Sobre a memória de como era o auto e seus personagens, durante o processo de correspondência com o acervo, Nadir lembrou ainda de como costumavam chamar o Pai Francisco e reconheceu um antigo personagem, o Palhaceiro. Além de identificar que as fotografias (Figura 53) registravam o fim daquele ciclo, a matança do boi.

Figura 53 - Pai Francisco ou Nêgo Chico (esquerda) e Palhaceiro (esquerda do Boi) em uma Matança de Boi.



Fonte: acervo Boi da Floresta

Nadir: Olha, esse aqui, eu não sei o nome dele, mas **ele era o Pai Francisco** do boi. **Isso aqui é durante uma Matança de Boi.** É na rua. A gente pode ver as coisas da casa lá, da igreja. na rua. **Antigamente ele chamava o pai Francisco, Nêgo Chico. Ele chamava Palhaceiro. Palhaceiro.** Ele foi mudando de [...]. [grifo nosso]

Durante o processo de mapeamento iconográfico com a turma PGI 2023.2 – ocorrido em 13 de outubro de 2023, três dias após o início da digitalização do acervo e no decorrer do processo de identificação do acervo – as memórias e narrativas de Nadir sobre o resgate dos modos de fazer o auto e dos personagens emergiram de forma mais detalhada.

Nadir: É. **Tinha uma,** não sei se vocês catalogaram, **que era o boi descendo e tinha um Palhaceiro na frente.** [grifo nosso]

Marcella: Eu acho que sim. Na semana passada tu falou desse Palhaceiro.

Nadir: **Han han. Que hoje a gente não tem mais. Tem umas fotos também que tinha os doutores, que nós perdemos também.** [grifo nosso]

Marcella: Essa num tem. **Os Doutores era pra curar o Boi?** [grifo nosso]

Nadir: **Henhein, sim**, do auto do boi. Que **tinha dois Doutores: Dotô Pisa Macio e Dotô Sabe e Num Diz.** Esses personagens. **Ó, esse aí é o Pajé. Esse personagem ele tava sumido. Aí a gente foi buscar conversando com os mestres e tal. E aí eles chegaram a esse personagem, mas tava sumido. Tanto que os outros bois eles não têm esses personagens.** [grifo nosso]

Marcella: Sim, nenhum tem

Nadir: Nenhum tem. **A Onça. Ninguém tem. Mas é porque já existiu, aí a pessoa morre e leva com ele o personagem. Aí até aparecer outro é uma luta.** [grifo nosso]

A correspondência com o acervo, mais do que uma ilustração da narrativa oral, se mostrou um processo de recriação profunda do passado, pois aprimoram a dimensão sensorial e liberam os participantes de uma cronologia linear (Okely, 1994 *apud Pink*, 2013). As fotografias a seguir (Figura 54 e 55) produziram em Nadir modos afetivos e experienciais de saber dando luz a signos e significados das relações e saberes-fazer do boi.

Figura 54 - Mestre Apolônio em um Festejo de Morte do Boi



Fonte: Acervo Boi da Floresta

Nadir: Esse aqui é Apolônio. Aí **isso é uma Morte do Boi. Isso aqui é um Couro de Pastilha. Até hoje ainda temos essa coisa de fazer. O Couro, a gente costura a Pastilha no Couro do Boi. É o Boi de segunda-feira.** Isso aqui é uma criança da comunidade. Couro de Pastilha. É porque **aqui tem dois**, como é que chama, **dois Mourões na morte do Boi. É o do Boi principal, que é o Boi do compromisso religioso, né. E o Boi de segunda-feira, que é o Boi de Cazumba, que é, que recebe o Boi. O Boi que morre é esse, o Boi de Pastilha.** [grifo nosso]

Nadir: Apolônio novinho. Esse Chapéu dele. **Esse Chapéu aqui era bordado todo de Ajôfre.** Aquele Ajôfre que se comprava o quilo. **Hoje não tem mais esse Ajôfre.** Aí tu, **Ajôfre assim, ele é enfiado na corda assim, e é plástico. Esse não, esse é do material que era feito bolinha de natal.** Não tem as bolinha de natal, quando caia? [grifo nosso]

Marcella: Sim, quebrava.

Nadir: **Quebrava. Era desse material. São relíquias de Bordado** que a gente...[grifo nosso]

Por meio do engajamento, no presente, com a fotografia, memórias e narrativas, do ontem e do hoje, sobre o saber-fazer, os significados e seres do boi são evocados em Nadir.

Ao mesmo tempo, seu saber se revela e é construído narrativamente no engajamento com as coisas e as trajetórias e histórias que elas carregam (Ingold, 2011; 2012).

Ao refletir sobre o que é registrado com uma câmera – foto ou vídeo – quando participamos em um ambiente social, sensorial e material particular, Sarah Pink (2013) reflete que estes são produzidos a partir de nos movermos nesse ambiente do qual também fazemos parte. Nesse sentido, defende a autora, eles são compostos não simplesmente pelo que está na frente da câmera, mas “[...] em vez disso, eles são feitos em relação ao que está atrás e ao redor da câmera e do fotógrafo.” (Pink, 2013, p. 40, tradução nossa⁸⁵). Isso significa dizer que, se por um lado, fotos e vídeos são “‘imagens corpóreas’ que representam o posicionamento no mundo do corpo da pessoa que segurava a câmera.” (MacDougall, 2005 *apud* Pink, 2013, p. 40, tradução nossa⁸⁶), ao mesmo tempo emolduram a totalidade das configurações do ambiente, incluindo a pessoa que fez o registro (Pink, 2013). Ou seja, para Pink (2013), fotografias e vídeos não são de coisas ou pessoas no mundo, elas são o próprio mundo e não um enquadramento parado no tempo, mas uma versão da realidade, da vida como ela era, e não uma mera representação. A fotografia a seguir (Figura 55), demonstra o que queremos dizer com isso.

Figura 55 – Pedro Gaspar e Alexandrina (Xanda) no Barracão em um Festejo de Morte do Boi.

⁸⁵ No original: “Rather they are made in relation to what is behind and around the camera and photographer.”

⁸⁶ No original: “[...] ‘corporeal images’ which stand for the positioning in the world of the body of the person who was holding the camera.”



Fonte: Acervo Boi da Floresta

Nadir: **Esse aqui é Pedro Gaspar. Ó ela aqui de novo, Xanda.** Esse aqui Pedro Gaspar. Pedro Gaspar era pai de uma Índia que brincava boi aqui. De Beta. Morava ali embaixo. [grifo nosso]

Marcella: Isso também é Morte do Boi, né? Tem um bolo ali com um Mourão.

Nadir: Humhum, e se ver direitinho deve ter o nome. Algum lugar deve ter um nome, Morte do Boi. **Esse Pedro Gaspar o quê que ele fez uma vez. Ele queria se aposentar, aí ele veio aqui. Fez a promessa dele pro São João benhali: São João, se eu me aposentar, com menos de um mês, eu vou lhe dar um dinheiro.** Aí, tá certo. Correu pra lá, correu pra cá, papapa. **Com menos de um mês Pedro Gaspar tava aposentado. Ele trouxe metade do que ele ganhou. Metade do dinheiro, ele chegou, trouxe, botou benhali, ó. Dentro do altar. Tá bom, o dinheiro ficou lá, que dinheiro de Santo ninguém pega, fica lá.** Aí passou, passou, passou. **Um mês depois, Pedro Gaspar chegou de novo na frente do altar: São João, me empresta aí esse dinheiro que eu te dei.**

HAHAHAHAHAHAHAHA Era esse aí: **Me empresta esse dinheiro que eu te dei, que vou te devolver.** HAHAHAHA [grifo nosso]

Marcella: Aí São João emprestou hahaha

Nadir: Aí **São João, emprestou. Ele levou o dinheiro e nunca mais apareceu** ahahahahah **Se eu disser pra vocês que a aposentadoria dele deu pra trás?** [grifo nosso]

Marcella: Ô, lxe, com certeza, eu acredito.

Nadir: Deu pra trás, deu pra trás

Gisele: Teve que devolver hahahaha

Nadir: Ele não conseguiu se aposentar. Menina, deu uma embolada. ahahah Ele deu, mas depois ele pediu emprestado pra São João de novo hahaha.

Marcella: É melhor dever pra agiota do quê pro Santo hahaha

Nadir: Num é? É. **O Santo? O Santo cobra. Aaaah, Rum. Tem vez que, neguinho liga, tá lá no Rio de Janeiro: “Ê Nadir, tô aqui com uma dificuldade, bota uma vela aí em meu nome pra São João.”. Se num tiver vela na casa, eu vou atrás na hora, porque eu não vou ficar com essa carga** ahahaha Vou atrás, vou atrás. **E às vezes eles botam: “Não, vou botar o pix aqui da vela.” “Tá bom, tá certo.” Aí dou um jeito, vou comprar vela, mas eu não, té doidé? Negócio com Santo o negócio é complicado.** [grifo nosso]

O acervo convida os participantes a rememorar e narrar, pois imagens são parte de como experienciamos, aprendemos, conhecemos e expressamos, comunicamos sobre nossa experiência e conhecimento (Pink, 2013). Elas fazem parte de nossa imaginação e mundos interiores e por isso ao nos convidar a imaginar (Ingold, 2011) produzem narrativas verbais sobre imagens intangíveis (Edgar, 2004 apud Pink, 2013). Rever Pedro Gaspar na foto invocou momentos da experiência com ele que revelam a relação de fé, afeto e intimidade dos brincantes e da comunidade com Santos e Encantados, mas também os laços de parceria e compromisso entre os que são Floresta – sejam brincantes, comunidade ou torcedores. A proposição de Pink (2013) de que as fotos são o mundo é baseada na perspectiva de Ingold (2011) quando o autor reflete

“Será que o desenho ou a pintura devem ser entendidos como uma imagem final a ser inspecionada e interpretada [...] ou deveríamos na verdade pensar neles como um nó numa matriz de trilhas a serem seguidas [...] temos de encontrar o nosso caminhos através delas e entre elas, habitando-as como fazemos com o próprio mundo?” (Ingold, 2011, p. 197)

Esse aspecto imaginativo e sensorial da relação com as fotografias ao mesmo tempo em que evoca as narrativas e permite que os compartilhantes se expressem sobre momentos, experiências, sentimentos, nos permite por meio de observar como as pessoas entrelaçam as imagens às narrativas, como cada uma constrói suas vidas e histórias (Pink, 2013; Bruner, 1997).

A correspondência com o acervo permitiu identificarmos personagens, histórias e elementos que demonstram ser essenciais para a tangibilização de narrativas do boi em identidade visual e projeto expográfico para o futuro espaço comunitário de memória. O que se revelou, portanto, não foi a nossa interpretação externa, mas a própria memória vivida e reconhecida pela comunidade como digna de permanência e transmissão. Dessa forma, ao lado do sonho de Nadir de registrar a vida de Apolônio, o acervo se apresenta como meio de cocriação das narrativas para a tangibilização da memória e, ao mesmo tempo, permite imaginar futuros onde esses saberes-fazerem não se percam.

5.1.2 Identidade (I) – Mapeamento Iconográfico

No dia 13 de outubro de 2023, por volta das nove horas da manhã, cheguei ao barracão para o mapeamento iconográfico. Enquanto aguardava a chegada de Raquel e dos alunos da turma de Projeto Gráfico I 2023.2, Nadir me chamou até a pequena biblioteca do grupo, para procurar os livros e dissertações produzidos a respeito do boi. A partir da conversa sobre esses livros, ela retomou uma questão que já havia manifestado em outros momentos: a tensão entre a narrativa interna dos brincantes e a narrativa externa, produzida por pesquisadores, jornalistas e instituições.

Nadir: Nesses locais de turismo, o boi já se colocava. E aí, veio o questionamento, até naquele livro de Maria Michol, *Matracas* que desafiam o tempo, que **ela coloca o nosso boi como um boi de turista**. A pesquisa dela foi nós, Floresta, e Maracanã. **Então ela coloca Maracanã como um boi estritamente tradicional e Floresta como um boi estritamente turístico. Ela não conseguiu captar a informação de que ele estava colocando o boi em atividade, em movimento, pra que houvesse uma forma de continuidade**. Então, era assim, Apolônio, ele sempre foi inovador nessas coisas. Por exemplo, oficinas, pra ensinar, pra repassar. [...] Aí Apolônio o quê que fez, Apolônio começou a fazer, repassar os ensinamentos, eu me lembro, botava os menino aqui sentado e ele conversando. Quer dizer, já era uma forma de oficina, de repassar conhecimento, da forma oral. Quer dizer, o boi sempre teve essa preocupação, não é uma coisa de hoje. É, porque a nossa pegada é essa, inovar mesmo. [grifo nosso]

A fala de Nadir trouxe à tona o fato de que as narrativas externas frequentemente não conseguem captar a dimensão daquilo que é mais importante para os brincantes e para o grupo. Assim como vimos no tópico anterior em relação ao resgate do auto e de seus personagens, elementos centrais podem ser desconsiderados, distorcidos ou enquadrados em categorias alheias ao contexto vivido, seja por limitações acadêmicas, institucionais, midiáticas ou mercadológicas. Por isso, tanto o Mestre Apolônio quanto Nadir, Talyene e os demais brincantes sempre buscaram se articular por conta própria, criando mecanismos de continuidade e compartilhamento.

Pouco depois, Raquel e os alunos chegaram. Nadir, então, se apresentou e começou a narrar a trajetória do boi e do mestre. Na figura 56 é possível ver um registro do encontro da turma de PGI 2023.2 com Nadir.

Figura 56 - Turma de PGI 2023.2, Raquel e Nadir



Fonte: acervo pessoal

Nadir: “Quero dizer que todo esse processo foi iniciado, foi construído pelo Mestre Apolônio, que partiu em 2015 e de lá pra cá o boi tem, sabe assim, dado continuidade ao trabalho que ele iniciou. Mestre Apolônio chegou aqui em São Luís lá nos meados de 39 e veio trazendo essa bagagem cultural dos municípios da baixada. Ali, mais precisamente de São João Batista, que é o lugar onde ele nasceu. E daí em diante ele foi iniciando essa questão da cultura no nosso estado. Ele começou com o Boi de Viana, que foi o primeiro boi de sotaque da baixada aqui em São Luís; depois ele fundou o Boi de São Francisco, tudo nesse sotaque da baixada, que agora chama baixada ou Pindaré. E depois ele fundou o Boi de Pindaré. O Boi de

Pindaré funcionou alguns anos aqui, nessa casa aqui do lado que hoje é o centro paroquial e depois houve uma dissidência, sempre que havia uma dissidência eles se separavam e fundavam outro grupo ahahaha eles brigavam e aí quem ficava fundava outro grupo. E assim aconteceu com Apolônio. Em 72 ele fundou esse aqui, o Boi da Floresta de mestre Apolônio. Nós estamos com 51 anos de existência e durante todo esse tempo a gente tem procurado fazer o que há de melhor na cultura popular.”

A importância desse relato reside no fato de que a história de Mestre Apolônio, com exceção de poucos registros de suas falas em documentários, só foi registrada por narradores externos à comunidade. Sua fala permitiu aos alunos situar o Boi da Floresta em uma linha do tempo mais ampla, conectando-o à formação dos grupos de sotaque da baixada em São Luís.

Logo em seguida, Nadir retomou a dimensão do fazer coletivo, mostrando aos alunos que a identidade do grupo se constrói não apenas por meio da narrativa oral, mas também no trabalho manual, no bordado, nos instrumentos, nas mãos que se encontram no fazer.

Nadir: **“Aqui o objetivo principal é trabalhar as pessoas que compõem o grupo de bumba-meu-boi.** Como nós somos um grupo representante da baixada, nós temos, os instrumentos ainda são rústicos: nós trabalhamos com pandeiro coberto com pele de cabra. Deixa eu pegar um aqui bem, esse mais leve, isso isso [bataca no pandeiro]. É um pandeiro, vocês podem ir olhando, é um pandeiro coberto artesanalmente; a borda é de madeira. Ainda não trouxemos pra dentro do barracão aquele pandeiro de pele sintética, com a tarraxa, que a gente vê comum aí em alguns grupos. A gente ainda não sentiu essa necessidade de trazer. Esse aí é artesanal, por quê? Porque ele traz uma construção coletiva. Por exemplo, o couro, quem foi ali embaixo viu o couro de cabra lá estendido, tá secando de um lado, do outro o couro de boi, que serve pra cobrir aqui os tambores de crioula, que é outra manifestação cultural. **E aí envolve várias mãos de obra. Por exemplo, pra fazer o arco de madeira precisa de um artesão que vá retirar esse tronco de madeira, que faça as lâminas de madeira; bota na prensa, cola, enrola e depois vem a outra pessoa com o couro de cabra ou de bode. E aí pra chegar nesse ponto ele tem todo um processo. Fica de molho, amolece aí depois tira o pelo todinho raspado fazendo uma tricotomia, como a gente diz haha, tirar com gilette o pelo todinho e depois, ele molhado, e aí coloca no arco de madeira, duas ou três pessoas, e daí é que a gente vai pregar com as tachinhas. Oh, quantas pessoas, quantas energias num já foram colocadas nesse pandeiro? Várias pessoas. Cada um tem uma contribuição na construção. Da mesma forma é o bordado. Por exemplo, aqui tem um exemplo de um bordado tradicional, que é o bordado de canutilho e miçanga sobre veludo. Aí aqui vem uma pessoa, traz o veludo, bota aqui, prega né. Aí vem a outra pessoa que desenha no papel, aí desenha. Vem a outra pessoa que borda, que coloca aqui a energia do bordado e, por último,**

por último não, vai pra mão da costureira que faz o acabamento, costura. E, por último, vai pra pessoa que vai usar. Então é uma construção coletiva, porque cada peça dessas que vocês tão olhando, ela não passa na mão de uma só pessoa que faz, não. É sempre alguém que inicia, o outro dá continuidade, o outro coloca papapa e papapa e vai passando passando até chegar no resultado final que é quem vai usar. Isso acontece com todas as indumentárias. Todas as indumentárias são confeccionadas de forma coletiva. Assim como os instrumentos; assim como as toadas.” [grifo nosso]

A fala de Nadir evidencia como a identidade do grupo é construída por meio de um fazer coletivo, em que cada peça, cada instrumento e cada indumentária passam por muitas mãos antes de ganhar vida. Esse processo revela aquilo que Connerton (1999) e Reily (2014) descrevem como prática de memória: é no ritual, no gesto reiterado, no trabalho partilhado que a memória se sedimenta no corpo. Mais do que um produto final, trata-se de uma forma de transmissão que garante a continuidade da memória social, enraizando-a nas práticas e na coletividade.

O fazer coletivo do pandeirão e do bordado revela, como propõe Ingold (2012), o fluxo dos materiais: Couro, Madeira, Linha e Veludo não se apresentam como objetos acabados, mas como confluências de processos naturais e humanos. Cada peça do boi é menos um produto final e mais um acontecimento em curso, no qual materiais e pessoas se correspondem continuamente, dando forma a uma identidade que se constrói no próprio movimento do fazer. Na figura 57 é possível observar além de Couro e Pandeirão, os Bordados do boi em Capacetes de Caciques e no Couro do Boi

Figura 57 - Pandeirão, Couro e Bordados em Capacetes e no Couro do Boi.



Fonte: acervo pessoal

Depois dessa conversa inicial, os alunos deram início ao processo de mapeamento iconográfico. Enquanto fotografavam, começaram a levantar questões que, pouco a pouco, Nadir foi elucidando. Sua fala costurava memória e prática, conectando o que viam nas imagens às experiências vividas pelo grupo.

Ela explicou o ciclo do boi, desde o batizado até a morte, ressaltando como cada etapa trazia consigo rituais, temporalidades e afetos específicos. Comentou também sobre os personagens que haviam sido resgatados para o auto, enfatizando sua importância como marcas da continuidade de um modo de brincar que não poderia se perder. Destacou também o modo de dançar do Boi da Floresta, lembrando aos alunos que, diferentemente de outros bois que se apresentam em círculo, ali a dança acontecia em meia lua – gesto que trazia consigo um sentido de identidade própria, reafirmando a singularidade do grupo frente às demais formas de expressão do bumba-meu-boi.

Nadir: é, enquanto os outros dançam em roda, né, nós dançamos na meia-lua. Mas isso tem um significado. Meia lua, você sabe que a lua, ela tem as fases de crescimento, fechado, é a lua cheia, abriu, a lua quarto-crescente. Nunca na lua minguante, nunca. Nada na lua minguante. E a gente sabe que a lua interfere diretamente na nossa vida. Os ensaios, eles são na lua cheia ou então quarto-crescente. As particularidades do boi. Então esse formato de meia-lua ele tá presente na copa do chapéu. Eu não trouxe nenhum pra cá, porque tá tudo lá em cima, os chapéu grande. Tá na copa do chapéu. Lua cheia. No capacete dos índios, se olhar que é uma meia-lua pra baixo, quarto-crescente, porque se fosse pra cima era minguante. Se fosse assim era minguante. O pandeiro, e a forma que o boi dança. O boi nunca dança no sentido horário, é no sentido anti horário, não é, por quê? Porque a gente tá indo pra frente e olhando pras nossas histórias, as nossas memórias. A gente dança ao contrário, olhando pra trás, olhando pra ancestralidade. [grifo nosso]

A fala de Nadir evidencia como a identidade do Boi da Floresta se elabora no entrelaçamento entre o fazer, o gesto e o sentido atribuído a esse gesto. Ao explicar que a dança do boi acontece em meia-lua e não em círculo, ela situa o grupo em uma posição distinta frente aos outros bois, ancorando essa diferença em símbolos cosmológicos (as fases da lua, a relação com a ancestralidade) e materiais (chapéu, capacete, pandeiro). Assim, o formato da meia-lua não é apenas uma escolha estética, mas uma narrativa encarnada que organiza o modo de ser do grupo (Bruner, 1997; Ingold, 2011).

Nesse sentido, a fala dialoga com Bruner (1997) quando ele elabora a formação do que chama de *si-mesmo*: a identidade não é uma essência dada, mas se constrói narrativamente nas relações e nas práticas que conferem sentido ao vivido. Ao afirmar que o boi dança “ao contrário, olhando pra trás, olhando pra ancestralidade”, Nadir conecta o gesto performativo ao processo de construção de identidade coletiva — é no ato de dançar que o grupo diz quem é, situando-se em continuidade com seus antepassados (Connerton, 1999).

A relação entre fazer, materialidade e mundo também encontra ressonância no pensamento de Heidegger (1988), ao afirmar que o “eu” só pode ser compreendido como

um ser-no-mundo. A meia-lua não é símbolo abstrato, mas modo de habitar e significar o mundo: está na dança, na copa do chapéu, no capacete dos índios, no ritmo dos ensaios. É pela relação com esses elementos que o grupo se constitui, pois existir é sempre existir em correspondência com as coisas, com os outros e com a memória (Ingold, 2011).

A ênfase de Nadir na ancestralidade e nas particularidades do boi reforça ainda a perspectiva de Candau (2004), segundo a qual a memória é elemento fundamental da identidade. O gesto de dançar em meia-lua, de escolher ensaiar apenas em fases específicas da lua, é mais do que tradição: é prática de memória, que inscreve no corpo e no tempo coletivo uma forma de se lembrar (Connerton, 1999; Reily, 2014).

Halbwachs (2004), por sua vez, mostra que a memória é sempre social, sustentada por quadros coletivos que orientam o recordar. O “nunca na lua minguante”, a insistência no sentido anti-horário, a ligação entre chapéus, capacetes e fases da lua são justamente quadros de referência que permitem ao grupo situar-se e diferenciar-se. Ao compartilhar essas narrativas e seus significados com os alunos, Nadir transmite não apenas uma explicação, mas o marco de memória coletiva que garante a continuidade do Boi da Floresta enquanto identidade própria.

Essa correspondência entre fazer e materialidade pode ser ainda melhor compreendida à luz de Ingold (2012). O chapéu, o pandeiro, a dança em meia-lua não são elementos fixos, mas formas que emergem da confluência de processos materiais, cósmicos e humanos. Seguir o fluxo da lua, do couro, da madeira ou do corpo que dança é entrar em um mundo em formação, em que narrativas e materiais se entrelaçam continuamente (Ingold, 2011). Nesse sentido, a fala de Nadir revela que a identidade do grupo é inseparável da correspondência com os materiais e com os saberes-fazeres que lhes dão vida, pois é justamente no movimento — da dança, da memória, do fazer — que o Boi da Floresta se constitui como ser coletivo e narrativo.

Assim, o relato de Nadir não é apenas uma descrição ritual: ele oferece suporte direto ao processo de tangibilização das narrativas sobre a memória do Boi da Floresta. Ao explicitar como o saber, as coisas e a cosmologia se entrelaçam na constituição da identidade, sua fala transforma elementos do fazer em narrativas visuais e performativas que podem ser comunicadas e preservadas. É nesse ponto que prática, memória, materialidade e narrativa se encontram como base para a elaboração da identidade do boi e sua projeção para o futuro.

5.1.3 Memória (II) - Rememorar

A etapa ‘rememorar’ começou logo após finalizarmos a digitalização do acervo. Ainda em outubro, comecei a pensar em formas de facilitar o processo de rememoração com os brincantes mais velhos. Muitos deles por questões de idade, saúde e mobilidade não conseguem estar presentes no barracão com frequência. Além disso, organizar datas de encontros coletivos também se mostrou inviável. Assim, surgiu a ideia de criar uma ferramenta que ajudasse a me aproximar das pessoas com as quais não tive muito convívio no dia a dia no barracão e, ao mesmo tempo, conseguisse evocar suas memórias e narrativas de maneira mais natural e informal, sem a necessidade de perguntas.

A partir da minha relação de afeto com o bumba-meu-boi e tendo a clareza de que a profundidade de envolvimento dos brincantes é muito maior, comecei a pensar sobre o que vinha ao coração e à mente quando se trata do bumba-meu-boi. Retornei, mais uma vez, às memórias da minha infância e pré-adolescência. Em casa sempre tivemos o costume de ouvir CD's com as toadas de diversos grupos. A música, para muitas pessoas, tem o poder transportá-las para outro lugar no espaço-tempo; ela desperta e deixa fluir diversas emoções. Quando se trata das toadas de bumba-meu-boi, imediatamente meu coração e imaginação me transportam para os arraiais, me vejo no chão, diante dos personagens e brincantes com todas as suas cores, sons, movimentos. Uma mistura de sentimentos: nostalgia; orgulho; energia; empolgação; pertencimento; afeto; emoção. Minha terra linda, o Maranhão. As cores, os sons, os cheiros. O encantamento do bumba-meu-boi.

Se é assim para mim, que não sou brincante, imaginei como seria para quem é Floresta. Com isso em mente, me voltei para as toadas do Boi da Floresta. Em minha perspectiva, a partir da relação de afeto, as toadas desencadeariam a memória dos brincantes. Mas como eu faria isso? Só tocar toadas de modo aleatório não parecia fazer sentido. Naturalmente, no ambiente do barracão e das suas casas, isso já ocorre de maneira corriqueira, então ainda faltava algo para facilitar a aproximação.

Me vieram à mente as fotografias. Olhar pela primeira vez ou rever fotografias faz instantaneamente o tempo parar, voltar. Um vínculo se cria em torno de rememorar e compartilhar as histórias por trás dos mundos, tempos e vidas que as fotos retratam ou remetem.

Criar esse momento, essa pausa para estar junto, ouvindo as toadas e (re)vendo fotos do acervo, possibilitaria criar um vínculo no presente e fazer emergir as histórias e memórias.

Ao mesmo tempo em que refletia sobre a ferramenta e a correspondência com o acervo – com Nadir e com cada compartilhante presente no barracão – foram emergindo os nomes dos brincantes que cada um considerava que poderia compartilhar memórias importantes sobre Mestre Apolônio e os anos iniciais do Boi da Floresta por serem “dessa

época”. Desse fluxo com as pessoas e coisas, foi se construindo, naturalmente, a forma como essa aproximação poderia acontecer.

A seguir compartilho um momento ilustrativo de como a correspondência com o acervo nos ajudou a entender com quem e como deveríamos corresponder na etapa rememorar. O momento aconteceu quando Nadir se encontrou com a fotografia a seguir (Figura 58).

Figura 58 - Ângela Índia do boi e Baiantes do Boi da Floresta



Fonte: acervo do boi

Nadir: Essa aqui era Ângela no dia do boi. Esse aqui do canto eu não tô me lembrando quem é. [...] **Quem ia ajudar bastante também, pra gente identificar, era Lucília. Lucília conhece muita gente daí. A gente tava quase pegando um uber e indo lá na casa dela, porque ela junto comigo dava mais certo. Ela é danada. Ela se lembra. [grifo nosso]**

Ao perceber que reconhecia algumas pessoas na fotografia, mas não conseguia lembrar seus nomes, Nadir se lembrou de quem, entre os brincantes, conviveu com essas pessoas e teria a habilidade de resgatar da memória com facilidade seus nomes e histórias. Nadir reconhece e enfatiza também que “ela junto comigo dava mais certo”, pois compartilhar lembranças junto, por meio das fotografias, faz com elas surjam de maneira mais leve e fluida e, ambas tendo compartilhado trajetórias temporais próximas em sua jornada com o boi conseguiriam se complementar. Seria uma correspondência entre duas pessoas com anos de intimidade e trajetória compartilhadas, e duas coisas – um acervo

sonoro e fotográfico – que igualmente compartilhou dessa trajetória com elas e as ajudaria a rememorar e contar essas histórias.

Outros nomes surgiram da correspondência com o acervo: Papudo (Antônio Silva), baiente e tambozeiro; Dona Neném (Verônica), uma das brincantes mais antigas do boi, que infelizmente não pôde nos receber, pois estava em um processo avançado de perda de memória e com outras questões de saúde devido à idade; Dona Antônio de Curau, responsável por fazer o couro de pastilha⁸⁷ para a morte do boi; Anastácio, baiente e cantador, além de outros nomes que surgiram sem que sua participação no boi fosse apontada, como Dedé e Domingos.

Antes de tratar das estratégias desenvolvidas para a utilização do acervo, primeiramente, preciso explicitar o que é *provótipo*. Ele assemelha-se ao protótipo por conta da conotação que este traz de visualizar uma ideia de forma concreta, mas, adicionalmente, também se propõe a provocação por meio de uma experiência (Morgensen, 1992). Para Morgensen (1992), o objetivo do *provótipo* é possibilitar uma investigação e análise por meio da prática, e, a partir daí, desenvolver novas práticas, novas soluções e novos caminhos, por meio do design.

Um *provótipo* se torna, então, um recurso potente para elucidar a memória, pois é capaz de promover colaboração, participação e horizontalização das relações de poder, além de uma boa maneira de conexão com a materialidade, uma vez que aciona o processo evocativo da lembrança, sendo capaz de projetar o futuro.

5.1.3.1 Fotografias e música como acesso à memória

Para além da base neurológica e individual, a memória é também um fenômeno social (Halbwachs, 2004; Connerton, 1999). A memória de um indivíduo está atrelada às suas relações sociais. Mais especificamente, sua memória está atrelada à memória de grupos de referência e, esta, à tradição, que se configura como a memória coletiva de cada sociedade (Halbwachs, 2004).

Dessa forma, quando se afeta a capacidade de lidar com os grupos que compõem a sociedade, afeta-se também todo o conjunto de lembranças que temos em comum com eles (Halbwachs, 2004). Nessa perspectiva, a memória individual é entendida como um fragmento que se relaciona e se reconfigura sempre que colocada no conjunto e nossas lembranças estão atreladas às relações e sensações dessas circunstâncias sociais definidas (Halbwachs, 2004). Logo, a memória, as lembranças não são fragmentos estáticos, mas um meio dinâmico de articular passado e presente (Reily, 2014).

⁸⁷ Um couro de boi especial feito de pastilhas caseiras e bombons (IPHAN, 2011)

Para Taylor (2003), a memória é um saber que articula o indivíduo à coletividade e essa articulação, o ato de lembrar, pressupõe a agência dos atores sociais. Ecléa Bosi (1994) fala que lembrar é refazer, reconstruir, repensar as experiências do passado com base nas imagens e ideias do hoje. Portanto, a memória não seria somente de caráter livre e onírico, mas um trabalho. Já para Foucault (1980), o lugar da memória é o do espaço de contestação. Nesse sentido, a memória seria uma prática discursiva de liberdade e resistência.

John Tosh (2015), por sua vez, propõe que uma consciência histórica pode definir a maneira que um grupo se compreende; pode contribuir para a formação da identidade coletiva de um grupo, ou seja, a memória social, ao articular o passado em comum com o grupo, constitui-se como base para identificação coletiva deste. Por esse motivo, segundo Bellah *et al.* (1996), esses grupos se esforçam para recontar sua narrativa constitutiva, para disseminar sua memória social e compor o que os autores chamam de 'comunidade de memória'. Uma das qualidades da memória, então, seria guardar e dar conta do que é significativo na vida para comunicar, para que outros o entendam (García, 2004).

García (2004) argumenta que, além da memória ser construída "[...] sobre a base de narrativas que constituem formas de discurso e modos de organizar experiências [...] culturalmente dotados de significado" (García, 2004, p. 1, tradução nossa⁸⁸), ela precisa ter uma estrutura narrativa para ser inteligível, precisa ser expressa em "relatos lógicos que mostrem verossimilhança com o que está sendo recordado ou relatado" (García, 2004, p. 1, tradução nossa⁸⁹).

As narrativas, da mesma forma, tornam-se estruturas sociais da memória, como o tempo e o espaço [...] o que não é estruturado de forma narrativa perde-se da memória. [...] esquemas, que são delineados por instituições, costumes e grupos, que ditam como os eventos passados devem ser apresentados, ou seja, como devem ser narrados, e, como relatos, moldam as realidades que criam, e isso opera para as experiências passadas que o grupo guarda. (García, 2004, p. 1, tradução nossa⁹⁰).

⁸⁸ No original: "sobre la base de narraciones que constituyen formas de discursos y modos de organizar experiencias [...] que son culturalmente dotados de significado."

⁸⁹ No original: "[...] relatos lógicos que muestren la verosimilitud de lo que se está recordando o relatando."

⁹⁰ No original: "Las narraciones, asimismo, devienen marcos sociales de la memoria, como el tiempo y espacio [...] lo que no se estructura de forma narrativa se pierde de la memoria. [...] esquemas, que son delineados por instituciones, costumbres y grupos, que dictan cómo hay que presentar los eventos pasados, es decir, cómo hay que narrarlos, y en tanto relatos, éstos dan forma a las realidades que crean y eso opera para las experiencias pasadas que el grupo guarda."

Nesse esforço para transmitir e preservar a memória social do grupo, Connerton (1999) entende que o ritual, por seu caráter prático e performático, é a forma mais eficaz de garantir essa transmissão e preservação por habituar o corpo à memória, sedimentando a memória habitual(mente) no corpo. Nesse sentido, então, a memória pode ser entendida como prática, trabalho e ritual/hábito (Foucault, 1980; Bosi, 1994; Connerton, 1999).

Sendo a memória uma prática e estando atrelada às relações e sensações, ao mesmo tempo em que ela se estabelece por meio de sua prática, a própria prática é uma maneira de acessá-la. A prática de memória (Reily, 2014) é o meio pelo qual se acessa essas imagens e ideias construídas na materialidade, que estão no conjunto de representações da consciência atual do indivíduo e do grupo (Bosi, 1994). Ingold (2017) diz que a potência não está na materialidade em si, pois este é um conceito abstrato que impede a compreensão exata dos materiais e que se seguirmos os próprios materiais e o que acontece com eles quando eles circulam e misturam-se aos outros, descobriremos que eles são ativos na geração ou regeneração contínua do mundo.

Sendo assim, as imagens e os sons não se cristalizam em simples objetos, mas criam fluxos de materiais e transformam-se, ou seja, ainda estão vivos ou em um estado vivo, seja nos rituais, no corpo, no saber-fazer, na música, no canto, na dança, na fotografia e na performance e, assim, podem ser utilizados para acessar a memória por meio das próprias práticas específicas de cada grupo (Ingold, 2012).

Pensando em fotografia e música como materiais ativos por meio das quais podemos acessar a memória, em se tratando do acervo do Boi da Floresta, precisamos entender melhor de que forma o acesso ao acervo acontece através desses materiais.

Para Sarah Pink (2013), experienciamos o mundo por meio das imagens e, por meio delas, aprendemos, comunicamos e representamos conhecimento. Para a autora, as imagens podem evocar novas imagens, inspirar conversas e performances, e invocar memórias. Isso acontece porque, para Pink (2013), as fotografias e os vídeos são feitos em relação ao que está a sua volta – câmera, fotógrafo, ambiente – e emolduram a totalidade do ambiente. Pink (2013) propõe que fotos e vídeos sejam retirados *'no'* mundo e não *'dele'*. Para a autora, isso significa dizer que fotografias e vídeos não são de coisas ou pessoas no mundo, não são um enquadramento ou uma representação, mas são o próprio mundo, uma versão da realidade (Pink, 2013).

Isso faz com que possamos entender fotografias e vídeos como imagens que emergem de configurações particulares. Então, a forma como é dado significado a elas é também situada cultural e biograficamente. (Pink, 2013): "pessoas diferentes usam seu próprio conhecimento subjetivo e sua experiência biográfica para interpretá-las" (Pink, 2013, p. 40, tradução nossa). Isso significa dizer que as narrativas, memórias e análises que surgem a partir do contato com as imagens são, ao mesmo tempo, compartilhadas e

situadas e que seus significados são contingentes e subjetivos – dependem de quem vê e quando vê – e podem, portanto, ser renegociados.

Fazer uso de fotografias e vídeos para acessar a memória permite, então, evocar diferentes aspectos da experiência que são frequentemente sensoriais, não ditos, tácitos, invisíveis, produzindo e representando formas afetivas e experienciais do saber (Pink, 2013). Logo, apesar de serem amplamente não verbais, fotografias e vídeos tendem a produzir narrativas verbais sobre imagens intangíveis (Edgar, 2004). É a intangibilidade da imagem que faz com que ela seja imaginada ou descrita verbalmente e isso não faz dela menos real (Pink, 2013).

Quando pensamos em música, não é muito diferente. Suzel Ana Reily (2014), no artigo 'A música e a prática de memória – uma abordagem etnomusicológica' trata do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas. Como já abordamos, toda memória é compartilhada, porque ganha significado na sociedade (Halbwachs, 2004; Connerton, 1999).

Reily (2014) argumenta que a música é capaz de evocar e induzir conexões entre memórias diversas, porque assim como a memória, a performance musical também engloba aspectos contextuais da performance: pessoas envolvidas, espaço, temporalidade, práticas.

[...] toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes, mas também por aqueles que são excluídos dele. Esta memória é o produto de sucessivas performances – a trajetória, por assim dizer, da canção, que, com cada nova performance, vai sendo ressignificada por aqueles que a apropriam (Reily, 2014, p. 89).

Para a autora, a performance musical, seja ela a apresentação de um grupo, ou um grupo de pessoas ouvindo e cantando uma música em casa, retém, como um arquivo, a trajetória da música e a memória associada a ela ao longo do tempo. Reily (2014), como já vimos, vai trabalhar a perspectiva da memória enquanto prática social e, a partir disso, pensar a música e a performance musical como uma prática de memória.

A autora mostra como o acesso à memória, por meio da música, é um fenômeno explorado ao longo do tempo, principalmente por sociedades embasadas na oralidade. Além de mostrar como essas sociedades faziam isso, seja compondo músicas que contassem a memória que deveria ser guardada ou utilizando a performance repetida – em ou para grupos – dessas músicas, ou, ainda, a sua prática de compor e performar (cantar, tocar, dançar) inúmeras vezes para fixar, ressignificar e rememorar. Isso faz com que "[...] os passados invocados nas atividades musicais adquiram significados no presente" (Reily, 2014, p. 89) e que o próprio histórico de uso da música para mobilizar lembranças se constitua como uma prática de memória (Reily, 2014).

Outro aspecto que faz com que seja possível acessar a memória por meio da música é a capacidade que ela tem de promover sentimentos de proximidade e empatia entre os co-participantes (Schütz, 1951 *apud* Reily, 2014) e, com isso, desencadear lembranças que se relacionam com o impacto afetivo dessas experiências (Halbwachs, 2004), o que permite e estimula que estes integrem a comunidade de memória construída em torno do universo musical que a gerou (Reily, 2014) e sejam capazes de assimilar a memória por meio da música ao mesmo tempo em que participam de sua construção (Wenger, 1998 *apud* Reily, 2014).

A partir das perspectivas dos campos da etnografia visual e da etnomusicologia, que nos mostram como é possível acessar a memória por meio da fotografia e da música, e compreendendo o acesso por esses meios como práticas compartilhadas e as narrativas como estruturas sociais de memória (García, 2004), desenvolvi, então, por meio de uma abordagem de design, estratégias de uso do acervo fotográfico do Boi da Floresta e de suas toadas como ferramenta de acesso e cocriação das narrativas da memória do grupo de bumba-meu-boi.

5.1.3.2 Estratégias de uso de um acervo como provótipo

Para falarmos das estratégias desenvolvidas para o uso do acervo como *provótipo*, precisamos entender primeiramente qual perspectiva sobre acervo será adotada. García (2011) argumenta que um arquivo e, conseqüentemente, os acervos que fazem parte dele, são um saber de caráter discursivo e de autoria compartilhada. A definição de arquivo adotada por García (2011) não se limita à ideia de um arquivo formal e institucionalizado, mas a um "[...] saber que tende a ser estruturado, embora nunca o consiga de forma conclusiva, em torno do que comumente chamamos de acervo documental, acervo ou legado." (García, 2011, p. 38, tradução nossa⁹¹). Para o autor, um arquivo é um conhecimento em processo, sempre aberto a intervenções.

De fato, na perspectiva que adoto, um arquivo é constituído por um conjunto de enunciados que nunca está completamente fechado e sempre aberto a intervenções variadas e descontínuas, portanto, como já foi dito, em vez de ser definido como uma soma de

⁹¹ No original: "[...] saber que tiende a estructurarse, aunque nunca lo logre de manera concluyente, en torno a lo que comúnmente denominamos fondo documental, colección o legado."

documentos, pode ser visto como conhecimento em processo (García, 2011, p. 41, tradução nossa⁹²).

Quando pensamos, especificamente, em um acervo sonoro, Gautier (2011) nos ensina que este serve para agenciar um processo de reordenamento dos sentidos e da distribuição do sensível, que implica o político em seu uso. Em outras palavras, a autora pensa o acervo sonoro a partir da relação entre pessoas e sons, ambos como forças atuantes capazes de desordenar a ordem formal estabelecida.

Já em relação a acervos fotográficos, adotaremos a perspectiva de Pink (2013) que trata especificamente de acervos pessoais. A autora entende que acervos pessoais e a exibição pública (ou semipública) desses acervos são representações visuais das pessoas, de seu mundo e da história dele. Estas usam a representação visual da coleção para se situar nesse mundo, estabelecendo identidades e implicando relações, ou seja, estes acervos são o meio pelo qual as pessoas representam e comunicam suas identidades para si mesmas e para os outros (Pink, 2013).

Nesse processo [de compartilhar seu acervo], as pessoas desenvolvem narrativas de história, lugar, parentesco; narrativas de autenticidade histórica e relações locais e, por isso, a autora considera que estas se constituam como narrativas multilineares entre a história cronológica e as histórias de vida que atravessam e se interconectam com ela (Pink, 2013). Por esse motivo, Pink (2013, p. 92, tradução nossa⁹³) argumenta que, por meio dos acervos, podemos entender "[...] como as pessoas usam imagens para produzir e representar formas experienciais e afetivas de conhecimento que não possam ser facilmente expressas em palavras."

Desse modo, acreditamos ser possível o uso desses acervos como provocadores de acesso à memória, na medida em que os tratamos como *provótipos*. Anastassakis e Szaniecki (2016) consideram que os *provótipos* atuam transferindo a participação das pessoas para o meio do processo de design, sendo assim, esses artefatos estabelecem relações entre práticas passadas e presentes como possibilidades de acessar ou imaginar o futuro, provocando debates e crítica sobre questões latentes ou emergentes. Essa realocação do sujeito no processo de participação permitida pelo *provótipo* só é possível a partir do momento que se estabelece um acordo de cooperação e participação.

Utilizei o acervo nesta pesquisa também como um dispositivo de conversação (Anastassakis e Szaniecki, 2016), uma vez que se trata de um experimento de especulação

⁹² No original: "Efectivamente, desde la perspectiva que estoy adoptando, un archivo se conforma con un conjunto de enunciados nunca completamente cerrado y siempre abierto a variadas y discontinuas intervenciones, por lo tanto, como ya fue dicho, más que ser definido como una suma de documentos puede ser visto como un saber en proceso."

⁹³ No original: "[...] how people use images to produce and represent experiential and affective ways of knowing tha might not so easily be expressed in words."

que visava a abrir meu diálogo e envolvimento com os brincantes do Boi da Floresta, para acessar memórias e construir novas narrativas a partir desse acesso. A perspectiva do dispositivo é construída a partir de Foucault (1994) que afirma que os dispositivos têm como princípio questionar as relações de poder por meio de uma intervenção organizada, a fim de desenvolvê-las, pois são um conjunto de estratégias de relações de forças que apoiam e são apoiadas por certos tipos de conhecimento.

Para que o acesso da memória por meio da materialidade seja visual, com fotografias, ou sonora, pelas toadas do Boi, utilizadas como um processo evocativo de lembranças, memória e projeção de futuro, tornou-se primordial, também, a construção das relações, visto que cada sujeito assume o seu princípio ontológico durante o processo de participação e colaboração (Noronha, 2022), desde que haja abertura para uma participação efetiva e intenção de um em atender ao imaginário do outro.

O uso de *provótipos* como uma ferramenta de conversação adota uma abordagem substancialmente especulativa. Por meio de adereços físicos, cenários imaginários e narrativas, esses artefatos incentivam designers e espectadores a analisarem diferentes realidades e considerar outras implicações de suas criações, promovendo, assim, uma ótica mais holística no campo do design (Dunne e Raby, 2013).

Em contraste com a investigação tradicional sistemática, que busca prever futuros possíveis e prováveis, seguir uma linha de conversação guiada por *provótipos* permite alcançar resultados mais intuitivos, menos estruturados e menos dependente de dados. Por essa razão, ela leva o processo para além do esperado, possibilitando a obtenção de resultados talvez inexplorados por outras formas de design. Sendo assim, cada interação de um provótipo traz em seus resultados novas abordagens e refinamentos, movendo o projeto de forma mais dinâmica e participativa.

5.1.3.3 Transformando o acervo em provótipo

O desenvolvimento do *provótipo* aconteceu em novembro de 2023, como descrito a seguir. A primeira etapa no processo de desenvolvimento da ferramenta foi ouvir o acervo musical completo do Boi da Floresta disponibilizado na plataforma de *streaming* Spotify. Foram localizados dois perfis do grupo na plataforma, que se diferenciavam pelo uso de caixa baixa e caixa alta no nome, respectivamente, 'Boi da Floresta' [perfil 1]⁹⁴ e 'BOI DA

⁹⁴ Disponível em:

https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5wBqkZ3csAgfRyfstTajTi?si=R2GV3gm_SMGaSheJzECtJg. Acesso em: 25 set. 2023.

FLORESTA' [perfil 2]⁹⁵. No quadro abaixo (Figura 59) podemos observar a organização e conteúdo dos perfis do Boi na plataforma.

Figura 59 - Organização do acervo do Boi da Floresta na plataforma de *streaming*.

	ÁLBUNS	TOADAS	DATA DE ADIÇÃO	DURAÇÃO
PERFIL 1	Floresta Querida	13	março de 2021	43min e 6s
	Floresta de Paz e Harmonia	16	abril de 2021	53min e 22s
	Bendito de São João	18	abril de 2021	1 hora e 1min
	Paz do Brail, Grande Amor	13	março de 2021	38min e 51s
	SINGLES			
	Chegou	1	abril de 2021	2min e 40s
	Festa do Folclore Maranhense	1	abril de 2021	4min e 5s
	Sou Floresta Sim Senhor	1	março de 2021	1min e 34s
PERFIL 2	100 Anos de Mestre Apolônio	8	julho de 2019	20min e 48s
TOTAL	5 álbuns e 3 singles	71		3horas 45min e 26s

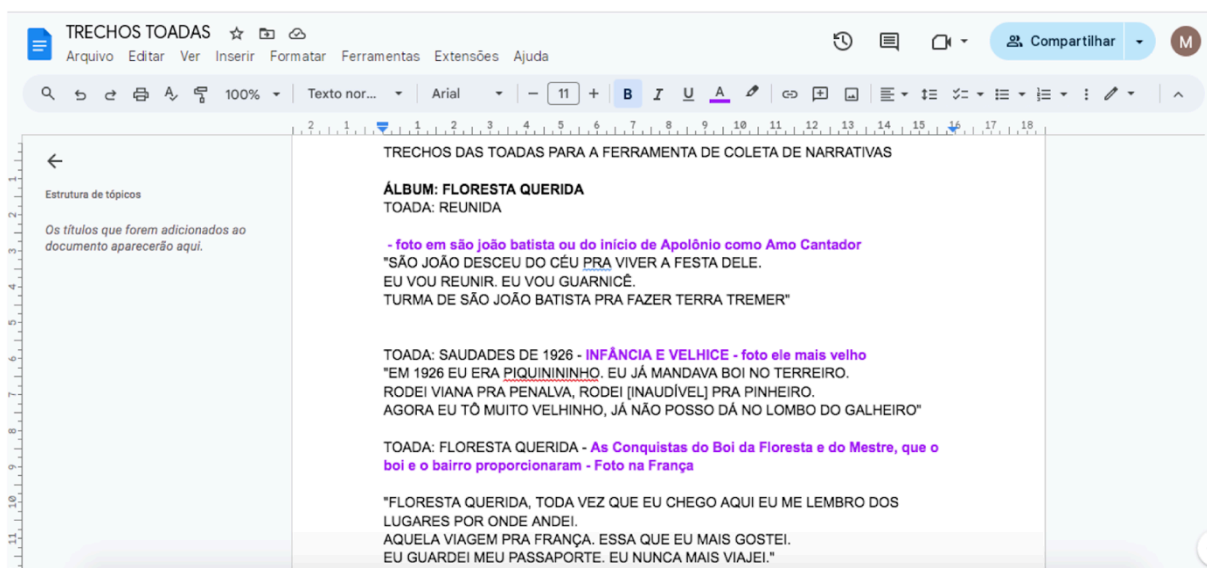
Fonte: Santos *et al.*, 2024.

O acervo completo, encontrado nos dois perfis, totaliza 71 toadas. Foram ouvidas e analisadas as letras das toadas em busca de elementos e menções que remetesse às seguintes temáticas: a história de vida do Mestre Apolônio; a história do Boi da Floresta; a relação do Mestre com o Boi, o lugar onde nasceu e o bairro Liberdade; a relação do Mestre com o São João do Maranhão e com a fé/religiosidade; a relação dos brincantes com o Boi, com o São João (do Maranhão), com a fé/religiosidade e com a comunidade; e, por fim, a relação do Mestre e do grupo com as conquistas e os sonhos para o futuro. Na figura 60, é possível observar um pouco do processo de seleção das toadas, que seriam tocadas durante a aplicação do *provótipo*, e dos trechos selecionados para ilustrar os *cards* que compunham a ferramenta. É possível observar também algumas sugestões de fotografias identificadas durante a digitalização do acervo, bem como alguns dos temas identificados nas toadas que aparecem nesta seleção.

⁹⁵ Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/70piFyRlsUq9VnHnZQpt32?si=NkA2Fnx8S-ufbmlKjkgRNA>. Acesso em: 25 set. 2023

Figura 60 - Processo de seleção das toadas.



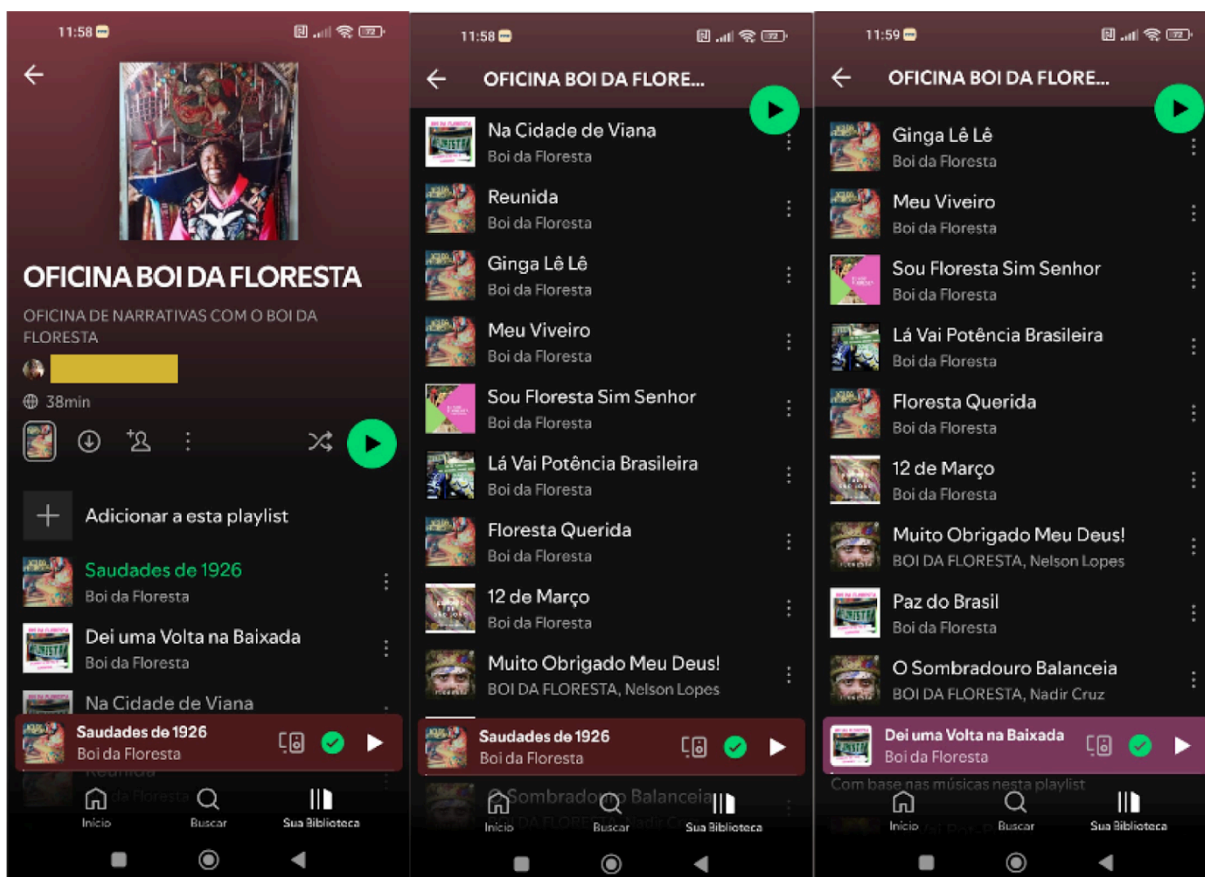
Fonte: Santos *et al.*, 2024.

Selecionadas treze toadas, com as quais criei uma *playlist*, que organizei em uma estrutura narrativa linear para guiar o processo de rememoração de forma cronológica e temática, porém sem restringir a dinâmica a esta única forma de aplicação, e seguindo o fluxo dos sentimentos e das memórias dos participantes trazidos à tona pelo *provótipo* no processo de aplicação. A *playlist*⁹⁶ pode ser observada a seguir (Figura 61).

Figura 61 - Playlist criada para compor o provótipo.

⁹⁶ Disponível em:

<https://open.spotify.com/playlist/1VjAo327XcwOj3phvmbn4T?si=qQ9xUT67S3muw9pFb9ja6A>. Acesso em: 25 set. 2023



Fonte: Santos et al., 2024.

Com a *playlist* pronta e as estrofes das toadas selecionadas, passei à seleção de fotos no acervo já digitalizado. As fotos selecionadas estavam em bom estado de conservação, não sendo necessária a intervenção com Inteligência Artificial ou qualquer tipo de restauração. Com fotos e trechos das toadas selecionados, compus os *cards* da seguinte forma: dois *cards*, tamanho A4, identificados no canto superior esquerdo com o título da toada – para facilitar a identificação tanto dos pares de *cards* quanto da ordem de aplicação da ferramenta, acompanhando a *playlist* – apresentados ao brincante lado a lado, sendo um composto por fotos relacionadas à temática da toada e o tópico a ser abordado; e o outro, por estrofe da toada tocada junto à apresentação do *card*, para potencializar a rememoração e enfatizar a temática tratada por meio da toada, com a disponibilização de sua letra para acompanhamento pelo brincante.

As peças gráficas foram desenvolvidas nas cores verde e rosa que fazem alusão às cores do Boi. Na figura 62, podem ser observados alguns exemplos das duplas de *cards*. Na coluna à esquerda, encontram-se os *cards* com trechos das toadas e, na coluna à direita, podem ser observados os *cards* compostos por fotografias.

Figura 62 - Exemplos de cards que compõem o *provótipo*.



Fonte: Santos *et al.*, 2024.

Para o processo, não havia um roteiro de perguntas estabelecido. A conversa entre mim e os brincantes do Boi se encaminhou de acordo com os temas que emergiram das lembranças e narrativas provocadas pela ferramenta. Contudo, como falado anteriormente, a *playlist* e os *cards* foram pensados numa estrutura narrativa linear, que se iniciou em 1926, abordando a infância do Mestre Apolônio na cidade de São João Batista, passando por sua relação com a região da Baixada Maranhense, a sua chegada a São Luís, a relação com a comunidade do bairro da Floresta (atual bairro da Liberdade), passando por suas conquistas e pelas conquistas do grupo com o Boi, pela relação dos brincantes com o Boi e pela comunidade, além da relação deles com Nadir, atual gestora, e os sonhos e as perspectivas de futuro dos brincantes para o grupo. Os momentos de foto-áudio-conversa (Pink, 2013)

foram gravados e analisados posteriormente a partir de triangulação teórica possibilitando a combinação e o cruzamento de diferentes marcos e pontos de vista (Minayo, 2010).

5.1.3.4 Rememorar: percepções da correspondência com o provótipo

Como mencionamos anteriormente, alguns nomes de brincantes surgiram da correspondência com Nadir, mas apenas dois puderam participar da correspondência com o *provótipo*. Ao longo do processo, questões de saúde, de logística e, sobretudo, a indisponibilidade dos brincantes devido à mudança do cronograma de oficinas para o primeiro semestre de 2024 — justamente o período de produção da coleção e de preparação do boi para o São João — limitaram os momentos que teríamos para essa correspondência.

Em 12 de dezembro de 2023, cheguei ao barracão, pela tarde, para encontrar Antônio Silva, o Papudo (Figura 63). Ele chega de forma tímida, mas simpática. Senta-se à mesa e, naturalmente, começa a conversar e interagir com as imagens que estão dispostas em cima dela. De início, ele fala livremente, mas, quando vejo uma oportunidade, começo a acionar também as toadas e direciono a conversa a partir dos *cards*. Papudo é baiante do Boi da Floresta, tambozeiro do Tambor de Crioula Prazer de São Benedito e compadre de Mestre Apolônio e de Nadir.

Figura 63 - Aplicação da ferramenta com Antônio Silva (o Papudo)



Fonte: Santos *et al.*, 2024.

Quando nos sentamos diante do *card* com a toada *Saudades de 1926* (Figura 64) — que faz referência a infância do mestre, sua relação com o território, suas andanças, brincando com o Boi e a sua velhice, e foi combinado com a fotografia de Apolônio já maduro, em plena atividade no boi — Papudo não demorou a compartilhar lembranças.

Papudo – Ói, ele, ele me falou o seguinte. **Ele morava em São João Batista, aí ele disse que ele tinha vontade de vim embora pra cá, né, justamente até que ele veio.** Aí quando chegou aqui, ele começou a trabalhar logo na estiva. Tá entendendo? Aí ele ainda dizia 'óia, meu filho num quer trabalhar na estiva?' eu digo 'Não, eu quero trabalhar é desse mesmo' e ele 'Então, tá certo'. **Aí ele ficou trabalhando na estiva, ainda ele brincava no Boi de Pindaré. Aí depois ele largou o Boi de Pindaré, aí ele disse que ele ia botar um pra ele.** Justamente que era essa casa benhaí no centro paroquial que começava o ensaio. Ainda não tinha essa barracão aqui. [grifos nossos]

Figura 64 - Cards/Cartas Toada Saudades de 1926



Fonte: autoria própria.

Ao mesmo conjunto de *cards*, a outra brincante com quem fiz correspondência também reagiu. Em 20 de março de 2024, novamente no barracão, pela tarde, me encontrei com Lucília Melônio (Figura 65), índia do Boi e sobrinha de Mestre Apolônio. Ela chegou uns cinco minutos depois de mim e primeiro se sentou distante. Só quando Nadir desceu e a convidou a se sentar à mesa onde eu estava, é que ela pareceu se sentir mais à vontade. Nadir tinha encontrado um álbum de fotos que gostaria que fossem restauradas e trouxe para me mostrar novas. A partir do material de Nadir e se sentindo confortável com a presença da amiga, Lucília relaxou e, com facilidade, começou a compartilhar suas memórias.

Figura 65 - Aplicação da ferramenta com Lucília Melônio, com a participação de Nadir Cruz.



Fonte: Santos et al., 2024.

Ao se corresponder com os *cards Saudades de 1926* (Figura 66), Lucília recuperou histórias que o mestre contava da sua infância:

Lucília: 1926. Quer dizer, foi a, ele era pequeno, porque mil, papai era de 1917, ele era mais novo, né? Do que Lucílio?

Nadir: É. **Apolônio era de 1918.**

Lucília: **Aí então em 1926 ele era guri, né?**

Nadir: **Tinha 8 anos.**

Lucília: Tinha 8 anos. Exatamente que **ele faz essa toada aí contando a trajetória que criança, mas ele já sabia mandar um boi, já sabia fazer as toada e já sabia dirigir um boi, né?** Já tava, já tava no sangue, né. **Aí então essa toada chama 1926. É o nome dessa toada bem daí. Cantada pelo saudoso Mestre Mundoca, que também já é falecido.** Eu não lembro o ano, né. 2014, foi isso? Não, não, 2008, por aí assim, o ano dessa toada.

Lucília: Ah, **ele gostava de contar que ele se criou em um povoado chamado Canarana e, lá em Canarana, e lá em Canarana, eles se juntavam, pegavam um cofo, faziam um boi.** Só que **depois de arrumar este boi todo, não tinha um pano adequado pra fazer a barra do boi.** **Aí uma senhora vendo o movimento deles disse 'Olha, eu tenho aqui uma saia velha'** hahahahah, **aí ele ficava brabo demais hahahahah 'Eu tenho aqui uma saia velha e vou dá pra vocês fazer a barra do boi', eles criança, aceitaram, né?** Só que os adulto, pra mexer com eles, tirar sarro, quando eles tavam batucando boi, os adulto diziam

assim **'Ê, onde Saia Velha vai brincar hoje?'**, aaaaah é baruio. [Nadir rindo no fundo] E **ele gostava de contar essa história** aí. Eles ficava muito revoltado, porque o boi era, **com'era o nome do boi, Nadir?**

Nadir: Era, **Lindo Fama**

Lucília: Lindo Fama, não era Saia Velha hehehehhe

Nadir: Não era Saia Velha

Lucília: Ele ficava muito inju.. heheheh. **Ele gostava de contar essa história pra gente. Ele ficava muito injuriado. Isso é uma das coisa de infância dele que eu me lembro, entendeu?** [grifos nossos]

A correlação entre música e imagem acionadas no *provótipo* traz aspectos que dizem respeito às memórias de infância e da velhice do Mestre Apolônio. Pink (2013) considera que, ao ter contato com acervos fotográficos, desenvolvemos histórias, parentescos e narrativas autênticas sobre as relações. A autora considera ainda que essas narrativas são multilíneas, ou seja, normalmente possuem uma relação entre história cronológica e história de vida, interconectando narrativas. Essa multilinearidade das narrativas fica clara ao comparar o relato das entrevistas. Enquanto Lucília e Nadir retomam lembranças e memórias da infância do Mestre Apolônio, do território onde ele nasceu e cresceu e sua relação com o bumba-meu-boi, Antônio/Papudo aciona uma memória que remete também ao lugar de nascimento do Mestre Apolônio, no entanto, numa relação de saída desse lugar e o desejo de uma nova jornada na cidade de São Luís, mas a relação com o bumba-meu-boi permanece na recordação sobre o Mestre Apolônio brincando no Boi de Pindaré.

Os *cards* da figura 66 apresentam o *provótipo* em torno das toadas *Dei Uma Volta na Baixada* e *Na Cidade de Viana*. No trecho da primeira toada é enfatizada a relação de cuidado e constante preocupação do Mestre com a região da Baixada Maranhense, sua região de origem, e no trecho da segunda toada podemos notar a relação de gratidão e de vínculo com a região, "personificada" na figura da cidade de Viana e no seu compromisso, dado pelo Santo, de sempre retornar à Baixada para honrar a população com apresentações do Boi.

Figura 66 - Card/Carta Dei Uma Volta na Baixada | Na Cidade de Viana.



Fonte: autoria própria.

Acompanhando o *card* das toadas, há fotos de apresentações dos Bois de Viana e Pindaré, grupos dos quais o Mestre Apolônio foi co-fundador e com os quais também, anualmente, se apresentou na Baixada para pagar promessa para Santo e demonstrar o apreço por sua ancestralidade e pela população da região. A intenção com a dupla de *cards* era trazer à tona memórias sobre a relação do Mestre com a região da Baixada e com os modos de brincar Boi, típicos da região, bem como rememorar as histórias sobre sua participação na criação de outros Bois de sotaque da Baixada e memórias de sua relação com os brincantes desses grupos.

Papudo: **Acho que no Boi de Pindaré ele brincou, não sei se ele brincou uns 5 ano ou 4 ano. Eu num tenho menor ideia. Aí foi que ele começou a construir esse barracão aqui. Isso aqui era um, era tudo lama ali pa trás. Aquele barracão ali era só lama, tinha uma mangueira lá. Tá entendeno? Aí nós carregava, ele mandava botar, isso, aqui era muro, era cercado de vara, num tinha muro aqui não. Aí depois nós começemo a fazer esse muro aqui, botava material lá na porta, carragava na lata pa entulhar aqui. Aqui foi um sofri, aqui foi hehe, mas sempre nós ajudando ele. E aí nós já tinha a equipe de de de ajudar ele ele fazer. Aí foi que nós aprontamos aqui esses barracão que hoje em dia tá desse jeito. A pessoa chega olha, mas aqui foi uma dificuldade pra gente. Mas até hoje. Ele partiu, Deus levou, aí nós, eu fiquei acompanhando ela aí, né. Até hoje nós inda tamo ainda com o bozinho ainda aí, pode ser pequeno. Aí depois ele, aí nós inventamo cum ele 'Cumpade, vumbora. Apulônio', quando eu ainda num era cumpade, 'Bora botar um tambor de crioula'. Que era difícil um boi que num tinha o boi e o tambor, né? Vê como finado Leonardo tinha. Nivô, tinha. Esse, esse outro tinha também. Therezinha aqui tin, aqui da Madre da Fé em Deus, tinha. Aí ele 'Não, com tambor eu não sei mexer', aí 'Nós toma de conta'. Aí tinha um senhor com nome Manuel, Apulônio, Floriano, aí 'A gente toma de conta', Abel. Abel é um que faz careta. Ele já morreu [grifos nossos].**

É possível observar, novamente, a narrativa de Antônio sendo construída em torno do Boi de Pindaré, da relação com o trabalho e com a construção, ou o sonho de construir o barracão do Boi da Floresta, enfatizando aspectos contextuais das dinâmicas da história do Mestre e do Boi. Segundo Anastassakis e Szaniecki (2016) uma das características do *provótipo* é usar processos de design, elementos simbólicos, imagens, desenhos e outros artifícios para abrir caminhos e possibilidades de conversa e, no caso da pesquisa, acionar a memória. As imagens deste *card* exerceram essa função quando Lucília e Nadir trazem suas narrativas, abordando mais diretamente a co-fundação do Boi de Pindaré, do Boi de Viana e a participação do Mestre no Boi do Sá Viana, bem como a fundação do próprio Boi da Floresta.

Lucília: **Aqui é ele...**

Nadir: **Ó ele aqui na igreja.**

Lucília: Louro.

Nadir: **Santo Exedito**

Lucília: Esse aqui é era **Caboquinho?**

Nadir: **Caboquinho de Viana**

Lucília: **E aqui era o boi formado.**

Nadir: **O Boi de Pindaré aqui ó.**

Lucília: **O Boi de Pindaré que é, justamente, digamos, o pai desse daqui do Boi da Floresta. Porque muita gente não sabe que, isso aqui até encaixa nessa parte aqui, que o Boi de Pindaré foi fundado por Apolônio, aqui na Floresta. Nessa época a gen, nós não tinha a sede, nós num tínhamos esse espaço, então era aí na, onde a gente chama hoje a casa do padre, a casa ao lado, era um terreno. Então, eu me lembro assim, memórias de criança, que era uma barracão de palha, com a meia paredinha de barro, entendeu, um chãozinho de sapê e era ali que era os ensaios e era feito o ritual ao festejo à festa do boi era nesse espaço. Aí era, nessa época, era o Boi de Pindaré, que foi fundado por Apolônio, João Cândia, Coxinho é, como era o nome do outro, Nadir?**

Nadir: **Cobrinha**

Lucília: Cobrinha. **Eram 5 pessoas assim, 5 homens que fundaram o Boi de Pindaré. Aí depois, uns 2 ou 3 anos depois, houve a separação. Então, Apolônio disse "Vocês podem levar a cor do boi", que a nossa indumentária não era verde e rosa, era vermelha e branca, calça vermelha e a camisa branca. Apolônio "Vocês podem levar a indumentária, pode levar o nome do Boi de Pindaré. Eu só quero a carcaça do meu boi." que é o Paz do Brasil, e ficou na até hoje o Paz do Brasil, só o que ele quis.**

Nadir - **E os pandeiro**

Lucília - Os pandeiro, essas coisa, ele ficou, mas o resto ele mandou pra Soté??? Então ele fundou um novo boi. Na verdade **o Boi da Floresta, Boi de Apolônio, como a gente conhece, muita gente conhece é Sociedade Junina Turma de São João Batista o nome original. Boi da Floresta é carinhosamente como a gente chama, por causa do bairro, e Apolônio, por ele ter fundado. E além do Boi de de Pindaré, ele fundou o Boi de Viana, né; fundou um boi no Sá Viana, que ele já, era um boizinho pequeno, mas ele era um**

Midas, tudo que ele tocava virava ouro. Este boizinho cresceu também, Sá Viana. **Pra depois ele fazer esse daqui. Que esse daqui foi fundado em 12 de março de 1972.** Estamos aí até hoje.

Marcella: **52 anos**, né?

Lucília: **Somos bebê ainda**, mas... [grifos nossos]

Lucília e Nadir trazem ainda aspectos da memória ligados à experiência de ensaio no primeiro barracão, as características do lugar à época, as figuras importantes envolvidas na fundação do Boi de Pindaré, e a relação do Mestre com a criação ou a organização de outros grupos de Boi.

Assim, Antônio organiza as narrativas de sua memória em torno da sua própria história com o Mestre e com o Boi – que está ligada à cultura, pois foi o Mestre Apolônio que o apresentou ao sotaque da Baixada – mas também à própria fundação do Boi, pois Antônio entrou para o grupo em 1974, dois anos após o Boi da Floresta ser fundado, e o marco foi a separação do Boi de Pindaré. Além disso, é uma memória também atrelada ao trabalho, pois Antônio já trabalhava como pedreiro, ajudou a construir e ajuda a manter, até hoje, o barracão do Boi da Floresta. Já Lucília, lembra-se dos ensaios no barracão, ainda de taipa, com os membros do Boi de Pindaré, e das conversas e das pessoas envolvidas na fundação de outros grupos e do próprio Boi da Floresta. Isso acontece porque, segundo Pink (2013), os acervos fotográficos têm uma natureza biográfica e ajudam os participantes a descreverem ou referirem-se a biografias mutáveis, a relações e a materialidades em suas vidas. A memória acionada pela música ou pela performance musical também engloba aspectos contextuais dessa memória compartilhada, como localidade, temporalidade e práticas (Reilly, 2014).

Um dos *cards* desenvolvidos em torno da toada *Lá Vai Potência Brasileira* (Figura 67) traz um trecho que mostra o orgulho do cantador^[3] em fazer parte de um grupo que teve o privilégio de ser convidado a se apresentar em várias partes do Brasil e do mundo, e enfatiza o potencial cultural que o grupo, com raízes no interior do Maranhão, tem. A fotografia escolhida para acompanhar a toada é de uma apresentação do Boi da Floresta no SESC, em São Paulo, em 1996, pois, em observação participante, ficou claro que as viagens a São Paulo e ao Rio de Janeiro estão entre as mais citadas por brincantes do grupo, e esta era uma das poucas do acervo físico que retrata algumas das viagens feitas antes de existirem câmeras digitais acessíveis e redes sociais. Os *cards* intencionavam abrir diálogo sobre a experiência de viajar como um grupo de cultura tradicional e os sentimentos que as viagens e o fato de pertencer ao grupo faziam surgir.

Figura 67 - Card/Carta Lá Vai Potência Brasileira.



Fonte: autoria própria.

A toada e a fotografia trouxeram à tona a memória das viagens de formas distintas para ambos os brincantes:

Papudo: Nessa viagem eu não fui com ele não, mas eles me falaram que foi uma viagem boa. Quando chegemo aqui, quando eles chegaram aqui. Oh, **esse ano, quando eles chegaram aqui, nós fizemo uma matança de boi.** Que nós tem a matança de boi, né? Que nós faz a festa. **Ele comprou 3 boi essa época. Foi tão bom que deu pra comprar 3 boi e matar pra dar pro pessoal cumê.** Essas viagens com o Boi da Floresta, foi o seguinte, nesse onde eu tava, eu num tava empregado. Aí ele falaru, surgiu essa viagem. **A primeira vez que eu viajei, eu tinha entrado no boi, foi pra Rio Grande do Sul, foi. Eu não tinha nim documento completo. Aí eu fui tirar. Aí ele mandou eu tirar os documento urgente.** Aí assim quando assim era como ali quem vai pro João Paulo. Aí eu fui. **Aí ele tinha uma pessoa lá dentro que era de grande mais ou meno lá dentro. Aí ele se encostou com ele, aí eles tiraru meus documento tudinho.** Aí eu me aprontei e fui. **Aí essa aí eu fui. Aí de lá pra cá é difícil de ter a que não vai.** A última que nós fomo agora, **nós fomo pro Rio. Pra Paratina.** Nós fomo. Ali ali é muito bom. Ali foi boa. **Aí de lá a primeira que nós fomo pra Teresina; fomo pra Rio Grande do Sul, fomo pro Rio. Pro Rio nós fomo parece que umas 3 vezes.** Foi pro Rio. Uma nós fomo praquela a festa que teve do...Oh rapaz qual foi?! Me apagou agora aquele lá que nós fomo [grifos nossos].

Lucília: Ah, **isso pra gente é muito gratificante.** Só vem a somar. A gente tem mais orgulho daquilo que a gente participa, que faz parte. **Saber que, apesar de sermos humildes, né, mas a gente tem essa capacidade de poder sair do nosso país, no caso, ir a França, ir em outro país qualquer. Viajar pro Rio, São Paulo. Nós fomos em Olímpia, foi a coisa mais linda do mundo.** Foi uma semana, não foi Na, que a gente passou em Olímpia?

Nadir: Foi

Lucília: A gente passou uma semana em Olímpia. No Festival de... Como é o nome do festival?

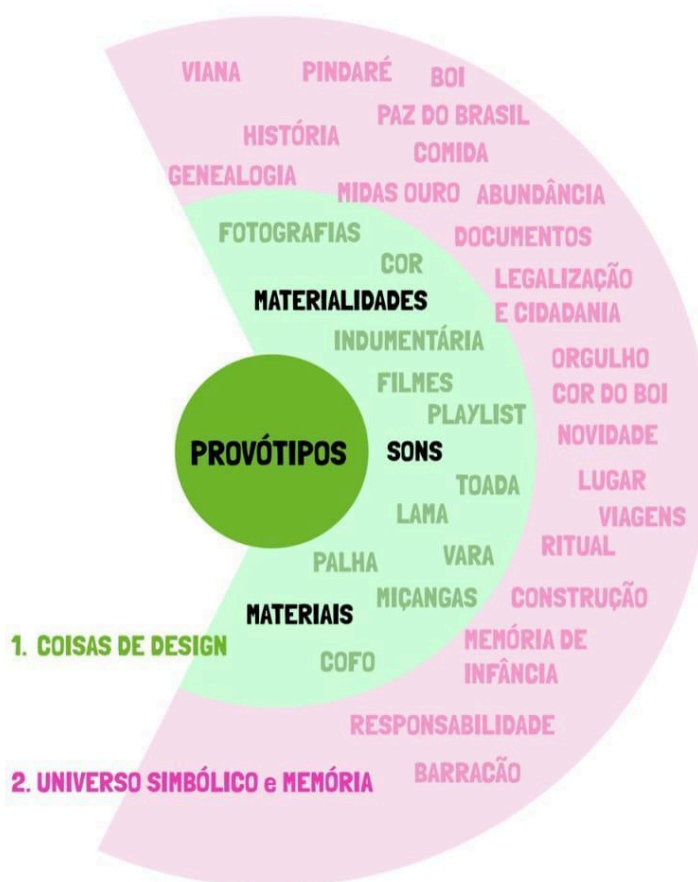
Nadir: **Do Folclore**

Lucília: Festival do Folclore. Foi muito linda. **Sabe o que é você sair na rua e o povo ir atrás? Se a gente batesse só a matraquinha, quando pensava que não, tava um monte de gente em volta.** Porque pra eles era novidade, porque vai outras brincadeiras de outros estado, mas o bumba-meu-boi pra eles, principalmente o sotaque da baixada, foi a primeira vez que foi. **Isso pra gente é engrandecedor.** A gente só tem a agradecer a deus a São João. Que cada vez apareça mais oportunidades pra que a gente possa tá presente [grifos nossos].

Enquanto, para Lucília, as viagens estão relacionadas aos sentimentos de pertencimento, orgulho, gratidão de fazer parte do Boi e por reconhecimento e admiração de públicos diversificados que nunca tiveram contato com a cultura maranhense e estão acessando através do contato com o Boi da Floresta, para Antônio, as viagens estão relacionadas à fartura para a comunidade, ao acesso à cidadania, com a regularização de seus primeiros documentos de identificação, e à experiência de pertencimento ao grupo, pelo prazer de poder viajar e conviver com todos ao não perder nenhuma viagem. Nesses relatos, fica clara a natureza biográfica dos acervos e como eles são comumente utilizados para falar de histórias e memórias pessoais (Pink, 2013). Para a autora (op.cit, p. 96, tradução nossa), "quando pessoas usam fotografias para contar histórias sobre suas experiências, identidades e práticas, essas imagens se tornam incorporadas em narrativas pessoais e culturalmente específicas". Além disso, a música é capaz de nos induzir a fazer conexões entre memórias diversas e articular, de forma dinâmica, passado e presente (Reily, 2014).

Na figura 68 apresentamos um diagrama com as principais conclusões do processo de correspondência com o *provótipo*, relacionando a dimensão dos materiais e materialidades da ferramenta com aquilo que foi comentado, imaginado e refletido pelos copesquisadores.

Figura 68 – Diagrama *provótipo* e discursos produzidos.



Fonte: Santos *et al.*, 2024.

Ao realizar as sessões de foto-áudio-conversaão, percebemos que acervos pessoais, por serem representa  es das pessoas de seu mundo e da história dele, provocam lembranças e subjetividades e implicam rela  es, ou seja, ao utilizar fotografias e músicas do acervo do Boi da Floresta como *provótipos*, foram reforçadas as narrativas de pertencimento, identidade e a comunica  o desses aspectos por meio da memória.

Na figura 68, em seu nível interno (verde), apresentamos os elementos que constituíram os *provótipos*, e que, na teoria do design participativo e designantropologia, são considerados coisas de design (Binder *et al.*, 2011). Materiais, materialidades e sons, em suas diversas manifesta  es que emanam do acervo do Boi, e também das percep  es dos pesquisadores, serviram como a base tangível que despertou o segundo nível representado no diagrama (rosa), com o universo simbólico e a memória. Ao utilizarmos os *provótipos*, a aproxima  o com a tangibilidade do primeiro nível (verde) provocou a emergência do segundo nível (rosa).

Assim, percebemos que o processo evocativo da lembrança, memória e projeção de futuro também são processos ontológicos de construção da participação e da colaboração, pois é por meio da construção das relações que o sujeito assume a construção de si.

Vale ressaltar que a ferramenta de design desenvolvida, *provótipo*, além de acionar a memória por meio do acervo do Boi, serviu como facilitadora para uma produção mais coletiva de significados e conhecimentos para o Memorial Apolônio Melônio. A materialidade e materiais apresentados na ferramenta foram pontes para essa memória, já que as falas, lembranças e imaginações na maioria dos discursos provocados baseavam-se nas coisas que estavam sendo apresentadas, incluindo-se as letras das toadas, em seu caráter de construção de mundo material.

É possível considerar que a ferramenta de elicitação desenvolvida na pesquisa atuou tática de design para apoiar uma atividade engajada criticamente no processo de resgate da memória, abrindo espaço para um redirecionamento do papel da pesquisa e da prática de projeto em design. Ao utilizar as toadas e as fotografias do acervo do Boi da Floresta, o processo de elicitação foi potencializado, pois diminuiu ou quase extinguiu a necessidade de perguntas, tangibilizando a narrativa de formas múltiplas. A materialização da *playlist* e também dos *cards* com trechos de toadas e fotos, nos *provótipos*, como mediação no processo de construção de narrativas por meio do design, possibilitou abertura de caminhos, conversas e trocas de experiências, ampliando a criação de signos e simbologias que fortalecem a identidade cultural do bumba-meu-boi e a importância da figura do Mestre Apolônio no imaginário cultural da cidade de São Luís.

Os desafios que se apresentam giram em torno da disponibilidade das pessoas mais idosas para engajarem-se em um processo participativo. Considerando-se esta limitação, cogitamos também incluir as pessoas mais jovens da comunidade do Boi, já que a imaginação de futuro também será um elemento importante para a construção do Memorial Apolônio Melônio. Nesse caso, as questões abordadas seriam outras, contudo, essa complexidade faz parte da construção de narrativas situadas.

Deste modo, o *provótipo* promoveu a movimentação de memórias que se constituíram como novos significados para a construção da história do Boi, resignificando elementos que estavam encobertos pela passagem do tempo, mas que bastou algo para estimular a sua rememoração e ganharem novas leituras, engendrando novas reflexões, a partir do diálogo social provocado, demonstrando ser o *provótipo*, movido a imagens e a músicas, um potente instrumento para designs que buscam a participação e autoexpressão de seus participantes.

A correspondência com Papudo e Lucília, ao reativarem memórias pessoais e coletivas, mostrou como as narrativas do grupo emergem de forma situada e carregada de sentidos próprios. É a partir dessa densidade de memórias e do modo como elas se

articulam em gestos, objetos e histórias compartilhadas que se abre o caminho para o próximo passo: o processo de tangibilização dessas narrativas em identidade visual. No tópico seguinte, descrevo e analiso como esse processo foi desenvolvido para o futuro espaço comunitário de memória — o Memorial Apolônio Melônio —, com especial atenção à criação da marca e às aplicações nos produtos que irão compor a coleção da loja do memorial.

5.1.4 Narrativa, Memória e Identidade (I) – Tangibilização das Narrativas: identidade visual do memorial

O processo de tangibilização das narrativas do Boi da Floresta com a turma de Projeto Gráfico I 2023.2 se iniciou com um convite para seguir junto. A turma, dividida em onze equipes de três alunos cada, foi conduzida em um exercício de correspondência atencional: mergulhar no universo de significados que havíamos começado a cartografar. A tarefa não era compreender um mundo e, a partir dessa compreensão, deixar que as narrativas visuais emergissem como tradução sensível dessa teia de sentidos.

O processo criativo consistiu em uma imersão conceitual. Cada equipe recebeu o material da pesquisa: os registros das narrativas que emergiram das correspondências em campo com Nadir, Talyene e os brincantes, nas etapas anteriores; e as referências encontradas durante a pesquisa documental – depoimentos do próprio Mestre Apolônio, gravados em documentários e entrevistas e transcritos em livros como o *Memória de Velhos VII* (Lima, 2008).

A partir desse corpus narrativo, o exercício proposto foi o de construir um *mapa mental* que evidenciasse as conexões que se estruturam em torno do grupo e que poderiam se conectar ao memorial. Desse exercício de cartografia simbólica, emergiram leituras diversas, porém complementares, daquilo que constitui o cerne do Boi da Floresta.

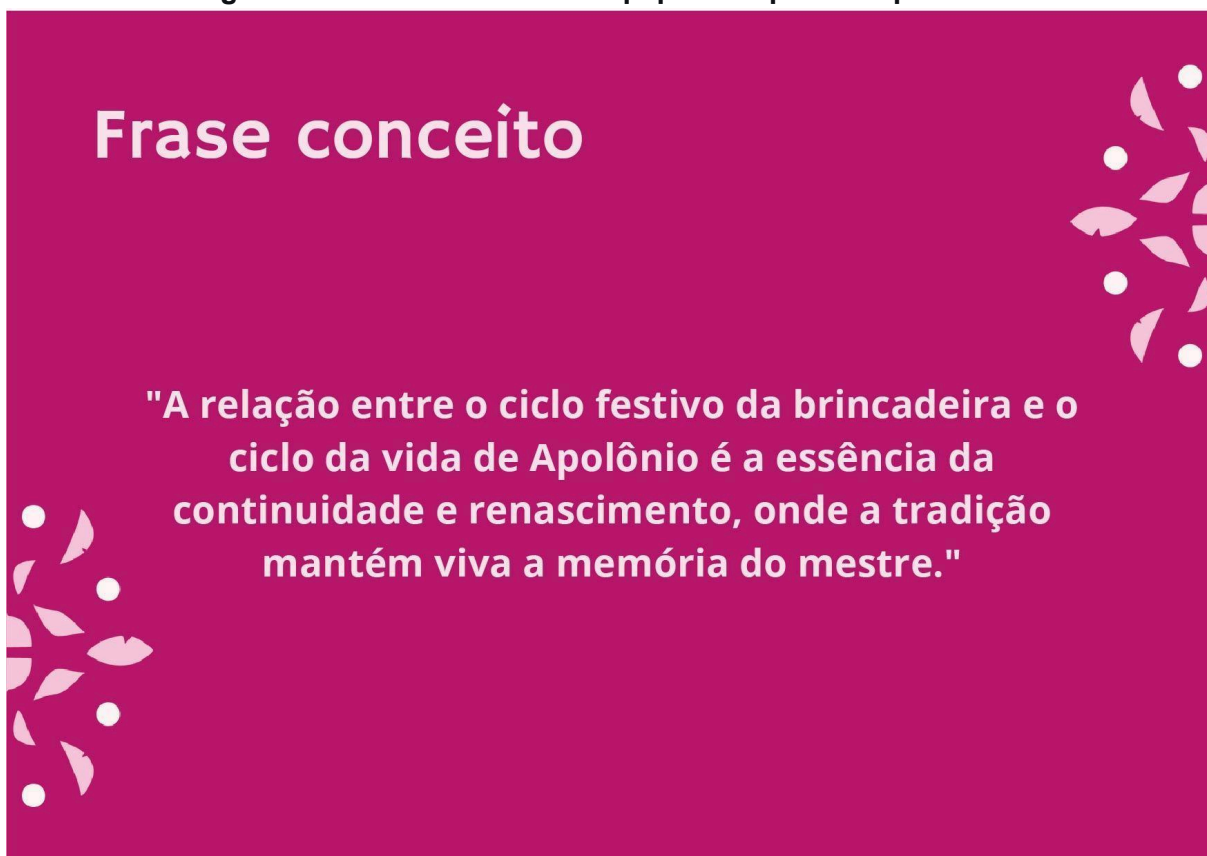
Paralelamente aos mapas mentais, as equipes compuseram *moodboards* que funcionaram como espelhos visuais dessas narrativas. As iconografias mapeadas *in loco* no barracão deixavam de ser referências estéticas para se tornar vocabulário próprio. Eram as “formas narrativas da cultura” (Bruner, 1997), que os alunos buscavam compreender na intenção de estabelecer um diálogo visual autêntico. Deixando-se permear por essas narrativas, cada equipe definiu o núcleo conceitual que orientaria o desenvolvimento da identidade visual do memorial.

Partimos então para traduzir essas narrativas visualmente. Os alunos foram orientados a realizar um benchmarking para posicionar a marca do memorial dentro do contexto de identidades visuais de instituições culturais permitindo situar a proposta em um

campo referencial mais amplo. Em seguida, cada equipe desenvolveu uma matriz 5x5 para explorar as possibilidades de tradução visual das narrativas que haviam emergido em campo. Este processo de experimentação sistemática permitiu que os alunos testassem como as narrativas - já compreendidas em sua profundidade conceitual - se comportavam quando traduzidas para a linguagem visual. A matriz 5x5 funcionou assim como uma ferramenta de correspondência entre o universo narrativo do Boi da Floresta e as possibilidades expressivas do design, garantindo que as soluções visuais emergissem organicamente das próprias histórias e práticas culturais compartilhadas em campo.

A seguir apresento os resultados (Figuras 69, 70 e 71) de três das onze equipes para ilustrar esta etapa e teço uma breve análise a respeito de como as correspondências em campo contribuíram para o processo de tangibilização das narrativas do boi em identidade visual.

Figura 69 - Identidade visual equipe “Chapéu de Apolônio”.



Versões

Principal

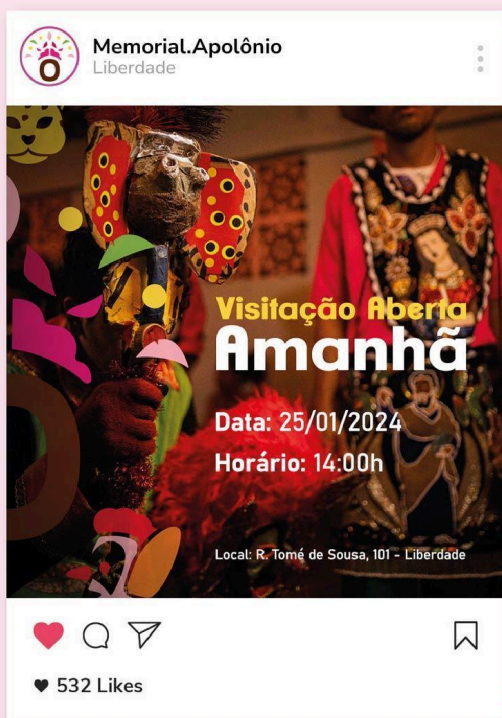


Verde



Rosa







Fonte: acervo pessoal

A primeira equipe, composta pelos alunos Helena Maria Brito, Júlio César Barros e Yasmin Oliveira, elegeu um símbolo concretamente ligado à figura do Mestre para elucidar visualmente narrativas sobre ciclo e legado: seu Chapéu de Baiante (Figura 69). Para Ingold (2011), o design não se constitui como projeto, mas como processo de correspondência com o ambiente. Nesse sentido, o “ciclo” presente no conceito da equipe emerge como um devir da correspondência em campo com o boi, do entrelaçamento Ser-saber-fazer-Ser, das intersubjetividades dos alunos, saberes-fazeres, brincantes, materiais, coisas, e a trajetória do Mestre Apolônio compartilhada através de cada uma delas. A brincadeira, o barracão, indumentárias, bordados, instrumentos, assim, não representam o mestre, mas transmitem narrativamente sua memória.

Sendo assim, Chapéu de Baiante, não é um objeto ou símbolo estático, mas como reflete Ingold (2011; 2012) uma materialidade viva que, em correspondência contínua com os compartilhantes da pesquisa, no presente, carrega consigo as histórias, do ontem e do hoje, as trajetórias do boi e do mestre.

Essa ideia de materialidade que carrega a trajetória, dialoga com a perspectiva de circularidade compartilhada por Nêgo Bispo (2023), onde se “chega ao lugar de onde partiu [...]” (Bispo dos Santos, 2023, p. 31), não pelo mesmo percurso, caminho ou curso, mas por

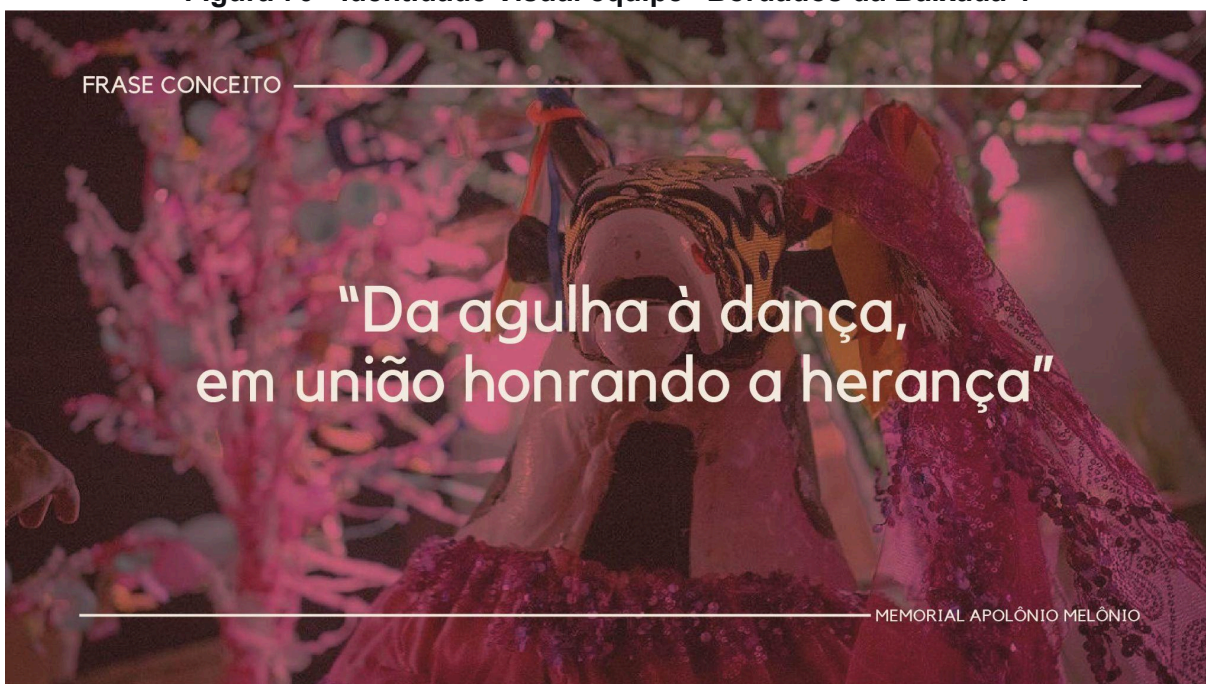
meio da confluência e da transfluência que permite que “Ao mesmo tempo que algo vai [vá], fica [fique]; ao mesmo tempo que fica [fique], vai [vá] – sem se desconectar.” (Bispo dos Santos, 2023, p. 31, grifo nosso).

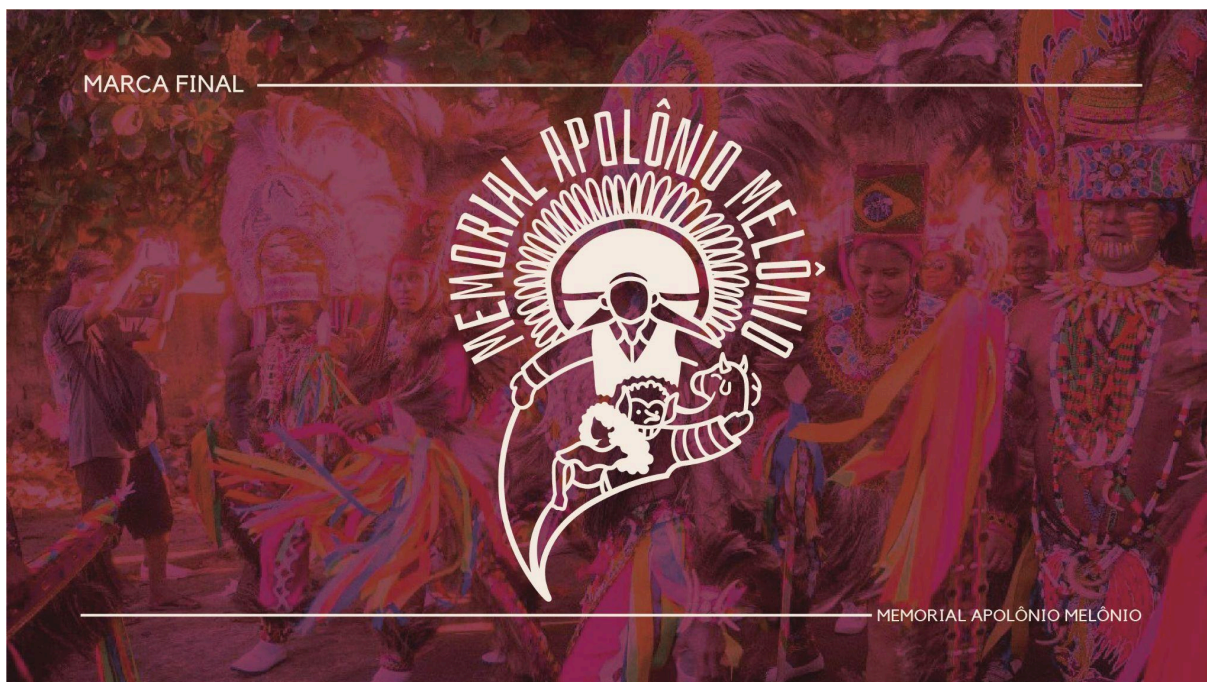
O saber orgânico (Bispo dos Santos, 2023), conhecimento narrativo (Ingold, 2011), compartilhado por meio da prática contínua, no presente, entre/com o Ser-saber-fazer-Ser entre as gerações avó, mãe e neta, corporificam, no hoje, Mestre Apolônio – e cada brincante do Boi da Floresta – ao mesmo tempo no Chapéu e na memória sedimentada no corpo de cada brincante por meio da prática (Connerton, 1999; Reily, 2014).

Chapéu de Apolônio ou Chapéu de Baiante, além de forma narrativa da cultura (Bruner, 1997), e prática de memória (Connerton, 1999; Reily, 2014) se configura também como prática narrativa de identidade, ou como Bruner (1999) denomina, “prática do si-mesmo”. Por meio do Chapéu – e das ‘coisas’ e seres que compõem o grupo – os diferentes significados dos diferentes ‘si-mesmos’ de quem Mestre Apolônio foi, é e será (o geral, o particular, o histórico) e de quem brincantes, o boi, foram, são e serão, são compartilhados, atingidos, colocados em uso.

Por meio da transfluência e confluência entre os alunos e ‘as coisas’, brincantes e o barracão o que emergiram não foram representações do mestre, dos brincantes, do boi, mas seus “si-mesmos” de hoje, a memória desses “si-mesmos” e as antecipações do que virão a ser.

Figura 70 - Identidade Visual equipe “Bordados da Baixada”.





PALETA DE CORES E VARIAÇÕES DA MARÇA

Paleta vibrante e calorosa de cores cuidadosamente escolhidas para capturar a alegria contagiante e a energia radiante que permeiam a comunidade do Boi da Floresta durante a celebração e vivência de sua rica herança cultural.

MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO



Fonte: acervo pessoal

A partir da correspondência com a lógica orgânica e comunitária e as coisas em campo (Ayca, 2020; Bispo dos Santos, 2023), a segunda equipe, composta por Yasmin Passinho, Luís Gustavo e Nathalia Christina capturam a dimensão do Ser-saber-fazer-Ser Bordado para o qual voltam o seu olhar. Para Ayca (2020) é a correspondência com a “[...] ação de fazer ou sentir com as mãos – no sentido de partilhar os campos de força ou espaços de desenvolvimento da elaboração do objeto-sujeito.” (op.cit, p. 3) e com os processos de conversação de autorreflexão “[...] com um sentido de educação familiar,

comunal, cultural, milenar, que é transmitida de uma geração a outra de forma visual, sensorial, dactilar, do povoado ou da comunidade.” (Ayca, 2020, p. 4), que pode promover a compreensão e integração da lógica comunitária a quem foi educado a pensar pela lógica sintética, formal das salas de aula. Relembremos o compartilhamento de Nadir a respeito do Ser-saber-fazer-Ser Bordado conosco no Barracão durante o mapeamento iconográfico:

Nadir: [...] Da mesma forma é o bordado. Por exemplo, aqui tem um exemplo de um bordado tradicional, que é o bordado de canutilho e miçanga sobre veludo. Aí aqui vem uma pessoa, traz o veludo, bota aqui, prega né. Aí vem a outra pessoa que desenha no papel, aí desenha. Vem a outra pessoa que borda, que coloca aqui a energia do bordado e, por último, por último não, vai pra mão da costureira que faz o acabamento, costura. E, por último, vai pra pessoa que vai usar. Então é uma construção coletiva, porque cada peça dessas que vocês tão olhando, ela não passa na mão de uma só pessoa que faz, não. É sempre alguém que inicia, o outro dá continuidade, o outro coloca papapa e papapa e vai passando passando até chegar no resultado final que é quem vai usar. Isso acontece com todas as indumentárias. Todas as indumentárias são confeccionadas de forma coletiva. Assim como os instrumentos; assim como as toadas.” [grifo nosso]

A confluência e tranfluência com Nadir e com os Bordados e Indumentárias, defende a autora, permitiu aos compartilhantes externos ao grupo, compreender a interconectividade da autoconsciência – da terra, das plantas, dos animais, do universo – que “[...] nos fornecem as matérias-primas para fazer um outro ser objeto-sujeito.” (Ayca, 2020, p. 4). Essa perspectiva de que “todas as criações são mútuas”, tudo cria e é criado em relação, lança luz sobre a relação de “cuidado ao gestar as matérias-primas” (op.cit) permitiu ao compartilhantes externos ao grupo compreenderem, segundo a autora, o percurso, fluxo, trajetória de elaboração e gestação desses objetos-sujeito: Boi, Cazumbas, Chapéus de Baiante.

A correspondência em campo permitiu aos alunos compreender também a lógica do “campo de ação, de fazer as coisas” (op.cit, p. 4). Que Linha, Agulha e Miçangas, se encaminham com os dedos, com as mãos, com o corpo e com as vidas de cada Brincante-Artesão-Artista e do Bastidor, como “sere[s] vivo[s] que nos guia[m] e nos inspira[m] a conduzir um fio da vida” (Ayca, 2020, p. 5). Brincar Boi é saber-fazer.

Corporificadas também são as danças dos Caciques e Índias, o bailado do Boi, o gingado dos Cazumbas, o pungar das Coreiras. Essas práticas performáticas e rituais do boi carregam as narrativas e imagens do passado e o conservam sedimentando a memória no corpo (Connerton, 1999) permitindo que sua memória fosse compartilhada com os alunos no hoje.

Da relação saber-fazer-brincar boi, como refletem Yasmim, Luís e Nathália, é possível, em comunidade, as narrativas e as práticas ritualmente corporificadas são capazes tanto de transferir a memória internamente no grupo, quanto de promover a transfluência dos significados do boi conosco, compartilhantes externos.

Figura 71 - Identidade visual equipe “Ecos da Tradição”.

FRASE CONCEITO	MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO
"Entre batidas que ecoam e fios que se entrelaçam, uma história costurada com o coração, perpetuando o legado do Mestre do Boi da Floresta através das gerações."	

MARCA ESCOLHIDA

**MEMORIAL
APOLÔNIO MELÔNIO**



**MEMORIAL
APOLÔNIO
MELÔNIO**

SELOS

MEMORIAL
APOLÔNIO MELÔNIO

VARIAÇÕES

MEMORIAL
APOLÔNIO MELÔNIO



Fonte: acervo pessoal

Uma história costurada, entre batidas que ecoam e fios que se entrelaçam. Para Ana Livia, Laura Silva e Thales Alves, da equipe ‘Ecos da Tradição’, o processo em campo não foi um contato ou troca, foi um compartilhamento, como reflete Nêgo Bispo (2023). Uma troca, para o mestre quilombola, significa “um objeto por outro objeto” (op. cit, 2023, p. 21). Como saber sintético, pragmático-científico ou classificatório, a troca se encerra em si

mesma, cria rupturas (Bispo dos Santos, 2023; Ingold, 2011) entre os seres e do próprio processo de conhecimento.

No conhecimento classificatório, reflete Ingold (2011), cada elemento está encaixado em um lugar com base em características dadas sem levar em consideração contextos, relações com as coisas que o cercam, que o precederam ou que o seguem no mundo. Em um compartilhamento, ao contrário,

[...] temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham. Quando me relaciono com afeto com alguém, recebo uma recíproca desse afeto. O afeto vai e vem. (Bispo dos Santos, 2023, p. 21)

O compartilhamento não se encerra em si mesmo, não cria rupturas, pois, nas palavras de Nêgo Bispo (2023, p. 21), “compartilhamento é uma coisa que rende”. Diferentemente das classificações, do saber sintético, o compartilhamento se configura saber orgânico, conhecimento narrativo (Bispo dos Santos, 2023; Bruner, 1997; Ingold, 2011). Nesse sentido, o compartilhamento, confluência ou transfluência, é o próprio movimento, devir, circularidade, do mundo narrativo, das narrativas, no qual, Ingold (2011) reflete, qualquer coisa, por menor que possa parecer, “envolve dentro da sua constituição a história das relações que a trouxeram até aí” (p.176). Segundo Ingold (2011), isso é possível pois as coisas são suas histórias, e onde elas se encontram as ocorrências se entrelaçam.

Pois as coisas desse mundo são as suas histórias, identificadas [...] pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento. No mundo narrativo [...] as coisas não existem, elas ocorrem. Onde as coisas se encontram, as ocorrências se entrelaçam na medida em que cada uma se torna ligada à história da outra. [...] É nesta ligação que o conhecimento é gerado. (Ingold, 2011, p. 176, grifo no original)

Em compartilhamento com o mundo narrativo do Boi da Floresta, os Tambores ecoaram, Linhas, Miçangas e Bordados entrelaçaram, contaram suas histórias com e sobre o Mestre Apolônio, os brincantes o Boi, os Cazumbas, os Doutores, o Pajé, os Santos e Encantados, e cada pequena coisa e ser que constitui o grupo, para Ana Livia, Laura, Thales e todos os que também compartilhavam ali.

Além das histórias contadas pelas coisas e seres do Boi da Floresta, as narrativas que emergiram do processo de correspondência com os brincantes e das histórias contadas pelo próprio Mestre Apolônio em seus depoimentos, permitiram aos alunos conhecê-los e serem capazes de conectar os eventos e experiências das vidas deles às suas.

Conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua. No entanto, é claro, as pessoas crescem em conhecimento não somente através de encontros diretos com outras pessoas, mas também por ouvir suas histórias contadas (Ingold, 2011, p.176).

Histórias sempre e inevitavelmente, reflete Ingold (2011, p. 236), reúnem o que as classificações separam. As narrativas que emergiram em campo, contadas pelas coisas, brincantes do boi e pelo próprio Mestre Apolônio criaram condições para um processo outro de construção do conhecimento. Nesse sentido, refletem Izídio, Farias e Noronha (2020), as narrativas se tornam pontes para correspondências que façam emergir práticas que considerem outras visões de mundo. Por meio das narrativas o conhecimento pôde ser integrado (Ingold, 2011), e os significados do boi compartilhados com os alunos.

Após a conclusão do processo de tangibilização, as identidades visuais desenvolvidas pelas três equipes que apresentamos aqui foram selecionadas para serem apresentadas a Nadir e Talyene para sua avaliação. A reunião aconteceu no dia 3 de janeiro de 2024, no Barracão do Boi da Floresta (Figura 72), ambiente onde inicialmente as narrativas haviam sido compartilhadas. Nadir e Talyene acompanharam atentamente cada proposta, como interlocutoras qualificadas para reconhecer nas traduções visuais os ecos das histórias que haviam compartilhado meses antes.

Figura 72 - Compartilhamento das identidades visuais com Nadir e Talyene.





Fonte: acervo pessoal

Após a apresentação dos alunos, Talyene e Nadir compartilharam conosco suas leituras sobre como cada solução visual dialogava com o universo simbólico do Boi da Floresta. Suas observações demonstraram como o processo de correspondência havia permitido aos alunos acessar camadas significativas da cultura, traduzindo-as em propostas visuais que ressoavam com as narrativas originais. A primeira a se manifestar foi Talyene.

Talyene: Eu achei que vcs absorveram, entraram totalmente na vibe Floresta, essa vibe de todo mundo tá em casa, e todo mundo tá junto. E é Mãe Nadir, Tia Nadir, num sei quê, entendeu? todo mundo é irmão. isso é muito Floresta. Por mais que, pra todos os lados né, pro bem e pro mal, a gente bate boca, a gente discute, a gente discorda, briga, e aí fulano vem reclamar aqui que “fulano fez isso, me falou isso” e Nadir tem que chamar pra consertar, pra conversar. Então, **isso é muito floresta, é muito**

família, é muito a gente tá junto. É acolhimento; é reverberação, é tradição. Eu até anotei umas coisas, entendeu. Ela falou de preservar e? preservar e renovar. isso é muito a nossa cara. essa coisa de olhar para trás , ver a raiz, ver como foi, como começou. porque a gente é assim, porque a gente faz assim. Mas a gente não pode ficar parado aqui, né. Então, a Floresta é um bumba-meu-boi, um grupo tradicional, que prima pela tradição, o que é tradicional, porque fazemos a mesma coisa, com o mesmo objetivo talvez há 52 anos. Não tradicional porque eu sou um boi tradicional porque o bumba-meu-boi tem mais de um século de existência. A gente se classifica nesse lugar de tradição, porque a gente faz do jeito que a gente começou; do jeito que ele [Mestre Apolônio] começou. São 50 anos repetindo, então eu já sou tradicional nisso. E aí vocês transferiram isso aqui, as palavras, tá no mapa mental assim tadadadada. eu disse meu deus eu tenho que copiar esse negócio ahahaha. resultados incríveis, assim. eu sou leiga né. eu sou daquelas que olhei gostei, olhei não gostei, mas eu achei de uma qualidade, de transmissão da informação. Falei isso, a gente tava falando isso sobre comunicação hoje. Pra se comunicar, a informação tem que ser clara. **E marca tem isso, ela tem que ser clara, então. Adorei, adorei todas as três.** [grifos nossos]

A fala de Talyene aponta para a eficácia do processo de correspondência. Quando ela compartilha que os alunos "Absorveram a vibe Floresta [...] essa coisa de olhar para trás, ver a raiz, ver como foi, como começou. Porque a gente é assim, porque a gente faz assim" está descrevendo o resultado de um conhecimento que não foi representado, mas gerado nas relações em campo. Os alunos não coletaram dados, mas sim seguiram as linhas de vida do grupo, permitindo que as narrativas visuais emergissem desse entrelaçamento (Ingold, 2011).

A apresentação no barracão funcionou como um *provótipo* (Morgensen, 1992). As identidades visuais, longe de serem finais, atuaram como provocações materiais que fizeram emergir mais narrativas internas sobre sua identidade coletiva e o significado que compartilham sobre o que é tradição. Talyene finaliza observando que por meio da correspondência em campo conseguimos apreender e traduzir os significados do grupo visualmente "E aí vocês transferiram isso aqui". Após Talyene, foi a vez de Nadir compartilhar conosco sua leitura sobre as identidades visuais tangibilizadas.

Nadir: O que eu queria dizer, assim, pra vocês gente, é..**Nossa, eu to encantada: com o carinho; com a sutileza que vocês perceberam como é a Floresta né, e que a gente vem ali, lutando mesmo, pra que isso se mantenha.** Porque as influências externas são imensas. **Todo dia a gente tá lutando contra alguma coisa diferente que chega pra desmanchar o que já tem aí.** Então é preciso, **é uma luta muito árdua.** Eu só tenho gratidão, viu, gratidão a todos vocês por esse carinho. Gratidão à professora Raquel que

está sempre trazendo, sempre inovando. **Eu lembro do projeto iconografia, né, que rendeu aí muita coisa.** [grifos nossos]

A fala de Nadir aponta para o potencial da abordagem de designantropologia como uma abordagem capaz de promover um processo real de colaboração com as comunidades tradicionais e de tangibilizar sua memória respeitando suas cosmovisões e a partir de sua perspectiva interna. A fala final de Nadir confirma essa hipótese quando ela relembra que a parceria com o projeto Iconografias do Maranhão, em 2009, “rendeu aí muita coisa.”, confirmando o potencial da abordagem de design adotada pelo grupo. É possível perceber ainda em sua fala, como, mais uma vez, a própria apresentação das identidades visuais no barracão funcionou como *provótipo* pois além de fazer emergir a lembrança da parceria em Nadir, engajou também Talyene no processo de corresponder suas lembranças e percepções sobre a parceria com o NIDA

Talyene: **inclusive eu ainda tenho minha camiseta. já tá puída, coitada.**

Nadir: **e eu tenho a bolsa.**

Talyene: essa semana, na faxina do ano novo, **desencofei a minha bolsa, que eu tenho uma bag, com aquela careta de cazumbá**

Nadir: **rendeu bastante. inclusive o tecido, também, que a gente pode trazer. eu ainda tenho, ainda**

Talyene: **mais de 10 anos, gente.**

Nadir: **o tecido com as caretinhas de cazumba. que aquilo ali ficou lindo, lindo, né.**

Talyene: **ainda tem um pedaço aí.**

Nadir: sim, sim. guardadinho. **Então assim, são coisas que vocês estão nos presenteando e que, com certeza, vai ficar gravado no nosso coração.** Cem anos lá na frente, cês vão voltar aqui e vou tá aqui, porque eu vou só com 150 anos, e aí a gente vai se lembrar desse dia de hoje: “ah, era na época que eu ainda tava lá”. Nós estaremos aqui, viu. **A nossa gratidão a vocês, será aí, eterna.** [grifos nossos]

Esses relatos apontam para a importância do fazer design como prática situada e relacional. O conhecimento projetual não foi aplicado *sobre* o grupo, mas cocriado *com* ele, a partir de uma escuta atenta que permitiu que suas visões de mundo se tornassem o

princípio gerador das narrativas visuais. Isso pode ser evidenciado na fala de Talyene a seguir.

Talyene: **Isso é um momento histórico, eu vou dizer porquê. Porque normalmente esse tipo de trabalho, a gente às vezes nem dá pitaco, né.** Contrata um profissional pra desenvolver alguma coisa e aí **“tá, eu vou fazer, depois eu trago uma opção”, traz uma opção e ponto!** Então aqui a gente teve essa discussão, essa apresentação, **isso é um processo totalmente histórico, entendeu? A gente tá decidindo uma coisa que a gente que vai estampar; a gente vai usar.** É um marco.

Nadir: Pra mim, a gente botava em votação

Talyene: Eu gosto da história da **votação coletiva, do grupo, porque isso que vai trazer eles pra perto. Eles vão usar, eles vão ver isso, vão aplicar.** [grifos nossos]

A partir dessa correspondência articulamos uma maneira de compartilhar o processo decisório com todos os brincantes do boi. Decidimos com Nadir, Talyene e os alunos presentes, que as equipes produziram textos de apresentação das identidades visuais e imagens para serem compartilhadas no grupo de whatsapp do boi (Figura 73). No dia seguinte, os alunos enviaram as imagens e textos resumindo o conceito de cada marca e eu fui adicionada ao grupo. Lá iniciamos a votação por meio da função “enquete” que ficou aberta durante cinco dias.

Como o whatsapp não possui ferramentas de fórum, a exemplo do ‘grupos do facebook’ ou do reddit, no decorrer do dia, alguns brincantes acabaram se confundindo e opinando por mensagem ou com emojis nas imagens ao invés de votar pela enquete. Nesse processo, Eu, Talyene e outros brincantes nos engajamos em orientar os brincantes a registrar sua opção por meio da enquete.

Figura 73 - Votação no grupo de WhatsApp do boi.

WhatsApp chat interface with the contact "Boi da Floresta" (Nadir Cruz - Floresta, +55 61...). The chat displays three proposed logos for the "Memorial Apolônio Melônio" and a poll to select the preferred one.

Marca 1 (17:32): A logo featuring a stylized sun/moon with a face and the text "MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO".

Marca 2 (17:33): A logo featuring a portrait of Apolônio Melônio inside a circular frame with the text "MEMORIAL APOLÔNIO MELÔNIO".

Marca 3 (18:29): A logo featuring a colorful, abstract design with the text "MEMORIAL Apolônio Melônio".

Encaminhada (17:32): Aqui uma explicação resumida da marca:

A marca criada pelo grupo Bordados da Baixada destaca a união e acolhimento, simbolizados pelo Mestre Apolônio Melônio de braços abertos. Além disso, inclui personagens emblemáticos.

Encaminhada (17:33): A marca criada para Memorial Apolônio Melônio pela equipe "Ecos da Tradição" é um símbolo de continuidade do legado do Mestre do Boi da Floresta.

No centro, a imagem de Apolônio é envolvida por linhas e ondas, transmitindo a ideia de que a sua

Encaminhada (18:29): Marca 3: Nossa marca é a representação e homenagem de toda a história de Apolônio, onde cada elemento representa um pouco da história do mestre e nada está ali por acaso, sua infância, sua chegada a São Luís, seus gostos pessoais e sua devoção. Com elementos que podem ser encontrados observand

Poll: Qual Marca deve ser a marca do Memorial Apolônio Melônio?

- Selecione uma opção
- Marca 1: 2 votes
- Marca 2: 31 votes
- Marca 3: 7 votes

Mostrar votos

Vocês podem ficar a vontade pra comentar, mandar áudios, opinar, tirar dúvidas e votar :)

Estamos à disposição

Fonte: acervo pessoal

Após cinco dias a votação foi encerrada e a identidade visual escolhida foi a da equipe “Ecos da Tradição”, que posteriormente passou a ser utilizada no site e instagram do memorial.

5.2 Narrativas em campo: fase 2

5.2.1 Narrativa, Memória e Identidade (II) - Tangibilização das Narrativas: o site do memorial

Com o acervo digitalizado e a identidade visual desenvolvida, entre os meses de abril e junho de 2024, nos concentramos na materialização do site do memorial. A discrepância entre os prazos dos editais de fomento, o ciclo produtivo do Boi (voltado ao São João) e o ritmo das oficinas de prototipação e tangibilização da coleção de produtos da loja do memorial, impossibilitou a cocriação da interface do site do zero com os brincantes. Esta limitação, no entanto, já era prevista, então, apesar do foco ser a tangibilização das narrativas para a marca do memorial e os produtos da coleção da sua loja, no processo de tangibilizar as narrativas do boi em identidade visual estimulamos os alunos a pensarem aplicações e elementos para as redes sociais, principalmente o instagram – plataforma mais utilizadas pelo boi e pelos brincantes e com a qual eles têm mais afinidade – mas que também pudessem ser utilizadas para compor a interface do site.

Para além da interface, um ponto crucial e que guiou nosso processo, principalmente nesse momento em que Nadir e Talyene não conseguiriam participar por conta das inúmeras demandas do boi, foi pensar na autonomia e na apropriação dos brincantes em relação a plataforma.

O Boi da Floresta, enquanto grupo cultural constituído, já mantém um site próprio. Durante o trabalho de campo, conversamos com Nadir acerca da possibilidade de realizar um redesign da plataforma existente - incorporando o memorial à sua estrutura - ou desenvolver um site independente para o memorial, conforme melhor avaliado por ela e Talyene. Trouxemos essa questão pois no primeiro dia de trabalho com o acervo (10 de outubro de 2023), Nadir compartilhou com Raquel suas preocupações quanto aos aspectos legais inerentes à materialização do memorial, revelando que analisava com Talyene a possibilidade de constituir o memorial como entidade jurídica autônoma do Boi da Floresta, eventualmente sob a forma de fundação.

O tema ressurgiu durante sessão de mapeamento iconográfico (13 de outubro de 2023), quando Raquel compartilhava com os alunos da turma de Projeto Gráfico I 2023.2 de que se tratava a pesquisa e as etapas de desenvolvimento do projeto. No decorrer da

conversa, a questão da autonomia jurídica entre a instituição Boi da Floresta e o memorial reapareceu no diálogo, reafirmando sua centralidade no processo de construção do memorial.

Raquel: vamo começar então pra Nadir explicar pra gente o que é esse memorial; porquê que ela pensou no memorial. **Porque a gente não vai fazer a marca do boi. Até pode ser, né, Nadir? Não sei se o boi tem marca.**

Nadir: Tem, **tem uma logo, mas pode ser independente, porque como eu preciso conhecer, como é que diz, me familiarizar, com essa questão de..eu já falei até pra você, né? ou memorial ou fundação, qual é mais fácil pra que tenha uma boa fluência**

Raquel: **de recurso, de captação.**

Nadir: **exatamente. A gente precisa ainda juridicamente estudar isso.** [grifos nossos]

A resposta de Nadir à sugestão de Raquel "pode ser independente, porque [...] eu preciso [...] me familiarizar, com essa questão de.[...], qual é mais fácil pra que tenha uma boa fluência", revela a complexidade das relações que permeiam a cultura popular.

Estávamos diante de um dilema prático e simbólico. Esta decisão que em outras abordagens poderia ser encarada como uma simples decisão técnica carregava, na verdade, uma profunda reflexão estratégica por parte de Nadir e Talyene. Constituir o memorial como uma entidade jurídica separada do Boi da Floresta, "ou memorial ou fundação", não era mera formalidade, mas uma decisão que carregava implicações para sua capacidade de articulação como instituição cultural.

Como elucidamos no capítulo de contextualização, nos anos 70, os grupos foram institucionalizados passando a ser classificados como pessoa jurídica, sem fins lucrativos. Para se manter como Sociedades Juninas precisam atender a diversos critérios que são verificados e comprovados anualmente.

O memorial, ainda que uma instituição comunitária e sem fins lucrativos, se vinculado diretamente ao boi, poderia alterar a categoria, ou as categorias, nas quais o boi instituição se encaixa e ocasionar divergências quando da captação de recursos em editais de fomento que possibilitam a manutenção do próprio boi e dos diversos projetos socioculturais que articula.

Nadir já havia me relatado uma situação semelhante ocorrida no processo de captação de recursos para a realização do projeto Mulheres que Guarnece o Quilombo, em abril. A avaliação do projeto estava sendo revisada, porque junto a documentação do boi, foi incluída a certificação do Quilombo Liberdade do Instituto Palmares e para esse edital, pela certificação, a classificação do boi enquanto instituição proponente poderia

mudar de categoria e não se encaixar mais no escopo ou perder pontos na classificação, refletindo em atraso ou mesmo na impossibilidade de execução do projeto.

Corresponder, como explica Ingold (2011; 2015; 2016) pressupõe um compromisso de resposta atencional às dinâmicas do campo que se constrói no engajamento sensível, na relação dialógica constante onde afetar e ser afetado são indissociáveis.

A construção do site do memorial demandou mais que competências técnicas em design, uma postura ética de colaboração capaz de responder aos complexos entrelaçamentos entre cultura, legislação e sobrevivência institucional. Noronha (2020), em seu artigo *C'est ci ne pas une collaboration!*, adverte que uma colaboração verdadeira exige o reconhecimento e a negociação constante das assimetrias de poder, dos tempos diversos e dos saberes envolvidos. Em nosso caso, isso significou entender que a decisão sobre a separação jurídica do memorial não era um detalhe burocrático, mas uma questão estratégica de sobrevivência cultural, que afetava diretamente a capacidade do grupo de acessar editais e se manter financeiramente.

Mais do que "responsabilidade", *response-ability* a que Ingold (2012; 2013) se refere, se refere a uma habilidade de resposta atencional e sensível, cultivada no fluxo do trabalho de campo. Não se tratava de chegar com um plano pré-definido, mas de corresponder criativamente às necessidades e aos limites que se apresentavam. Uma escuta expandida, atenta, em designantropologia, como articulam Izídio, Farias e Noronha (2022), mostrou-se fundamental por sua capacidade de operar nesses outros níveis de complexidade que o campo apresenta: às dimensões jurídicas, econômicas e políticas que conformam a vida do Boi.

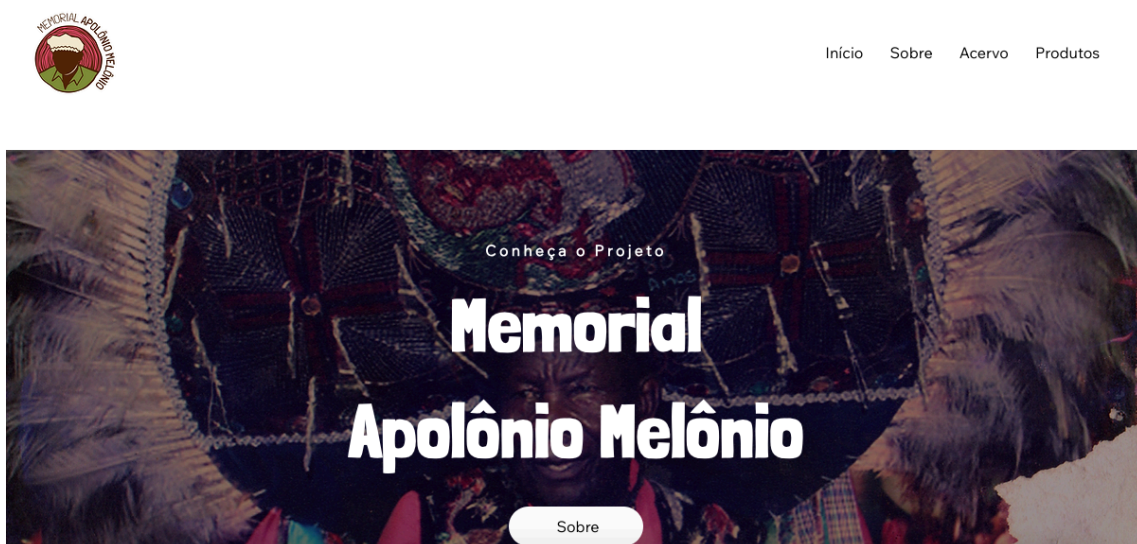
A postura atencional em campo nos guiou também à escolha por criar o site em uma plataforma editável. Em um site típico a manutenção precisaria ser feita por programadores e designers especializados. Impor uma solução tecnológica complexa tornaria o grupo refém de especialistas externos, seria reproduzir a mesma lógica colonial que buscamos desconstruir.

Em contrapartida, desenvolver um site em uma plataforma editável se mostrou uma opção viável, pois em campo percebemos que uma das dinâmicas do grupo é a formação de equipes, a partir das habilidades dos brincantes, para cuidar de diferentes demandas, por exemplo vendas em exposições e feiras, comunicação e redes sociais.

Sendo assim, pesquisamos entre as plataformas disponíveis, a que possibilitaria essa criação e manutenção do site de forma mais simplificada, com maior variedade de recursos de edição. Enquanto isso, com as narrativas do campo eu e Raquel fomos escrevendo os textos e junto com Nonô escolhemos as fotos que iriam compor cada página: Página inicial (Figura 73); de que se trata o memorial e os projetos em andamento (Figura

74); o acervo e a trajetória do mestre (Figura 75); narrativas e depoimentos de alguns dos participantes (Figura 76).

Figura 73 - Página inicial site Memorial Apolônio Melônio (MAM)



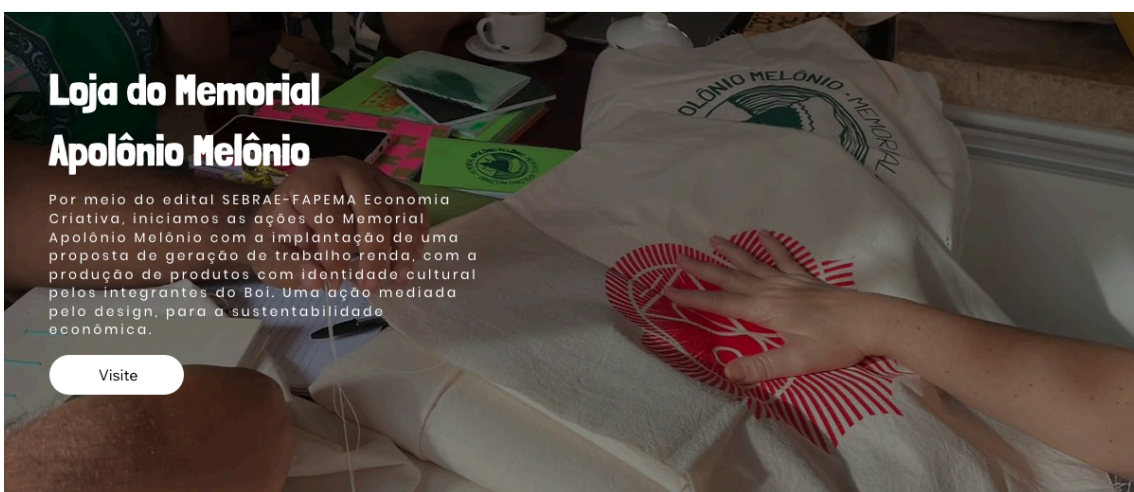


Digitalização do Acervo do Boi da Floresta

O baú do Boi foi digitalizado. Em parceria com o NIDA-UFMA, grupo de pesquisas Narrativas em inovação, design e antropologia, as fotografias e documentos do Boi da Floresta foram digitalizados e estão passando por processo de tratamento, com o uso de inteligência artificial generativa. Até o momento, algumas imagens já foram disponibilizadas.

Conheça algumas coleções.

Visite



Loja do Memorial Apolônio Melônio

Por meio do edital SEBRAE-FAPEMA Economia Criativa, iniciamos as ações do Memorial Apolônio Melônio com a implantação de uma proposta de geração de trabalho renda, com a produção de produtos com identidade cultural pelos integrantes do Boi. Uma ação mediada pelo design, para a sustentabilidade econômica.

Visite



Realização

BUNDA MEN BOI DA FLORESTA

PRETA CULTURA E ARTE

NIDA

SEBRAE

FAPEMA Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão

SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

GOVERNO DO MARANHÃO GOVERNO DE TODOS NÓS

UFMA Universidade Federal do Maranhão

proec PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Fonte: autoria própria

Figura 74 - Memorial Apolônio Melônio, Trajetória Mestre Apolônio, oficinas



[Início](#) [Sobre](#) [Acervo](#) [Produtos](#)



Memorial Apolônio Melônio

A Floresta de ontem, de hoje e de amanhã. Um passeio pelas narrativas das pessoas que fazem o Boi da Floresta acontecer, em suas práticas, tradições, resistências e inovações, plasmadas em um lugar de memória. Este é o Memorial Apolônio Melônio.

Uma iniciativa que nasceu do desejo da comunidade do Boi, liderada por Nadir Cruz, de contar as histórias, de narrar quem foi o Mestre Apolônio, de imaginar o boi de hoje e do futuro.

Este percurso se inicia a partir de parcerias, que vão trazendo a ideia à materialidade. Este site representa um esforço inicial, a partir da parceria do Boi da Floresta com a produtora Preta Cultura e Arte e como o grupo de pesquisa NIDA - Narrativas em inovação, design e antropologia da UFMA. Dois projetos viabilizam os resultados que apresentamos.

Um, de cunho acadêmico, extensionista (PROEC-UFMA), coordenado pela Profa. Dra. Raquel Noronha (NIDA-UFMA), que propôs a digitalização do acervo do Boi da Floresta, criação da marca do Memorial Apolônio Melônio e a elaboração deste site com os registros. Desta etapa participou a bolsista de extensão Maria Tereza Rodrigues. Envolve, de forma mais ampla, a realização de uma pesquisa de mestrado, de Marcella Abreu, sobre as narrativas de ontem, de hoje e de amanhã, com o uso de tais imagens do acervo como provocadoras das memórias dos integrantes do Boi, de diversas idades, nesta construção coletiva de memória, e de seu espaço de tangibilização, o memorial.

O segundo projeto, surgiu deste desejo coletivo da existência do Memorial Apolônio Melônio, e a oportunidade de geração de trabalho e renda vinculada à

Oficina de Encadernação

Ministrada pelo designer (NIDA-UFMA) Luiz Lagares, contemplando a produção de cadernos A5 e A6, com a técnica de encadernação manual com costura, com e sem capa dura.



Oficina de Serigrafia

Ministrada por Hermano Costa, Juliana Lasak e Edvaldo Lobinho, apresentou os princípios básicos da serigrafia - a produção, emulsificação, gravação e lavagem da tela, bem como as técnicas de pintura em tecido e papel.



Oficina de Bordado

Ministrada por Cacá (Carlos Henrique Cardoso) e Nadir Cruz, teve como foco o bordado em veludo, com canutilhos e miçangas, como os bordados do Bumba meu boi. Foram desenvolvidas pequenas aplicações, para uso como acessórios: pingentes, broches e chaveiros.



Oficina de Precificação

Ministrada pela mestre em Design Camila Aboud (NIDA-UFMA / UNDB), focou em um processo reverso de análise dos produtos realizados durante a oficina e a quantificação dos materiais e trabalho realizado, gerando a ficha técnica de produtos.

Fonte: autoria própria

Figura 75 - Acervo E Trajetória do Mestre Apolônio



[Início](#) [Sobre](#) [Acervo](#) [Produtos](#)

Acervo em Processo de Restauração

Seja muito bem-vindo(a) ao Museu Virtual do Boi da Floresta! Aqui você encontrará salas com as mais diversas fotografias e registros que narram a história do Boi da Floresta e de seu eterno Mestre Apolônio Melônio. Para aproveitar a experiência, basta escolher a sala com a temática desejada e navegar pelas fotografias e suas descrições.



Família do Mestre Apolônio Melônio



Trajetória do Mestre Apolônio Melônio

1918 - 1938 Nasceu em Canarana, povoado do município de São João Batista no dia 23 de julho de 1918. Filho do lavrador Lourenço Justino e da doméstica Claudina Sá, foi criado pelos padrinhos desde os 3 meses de idade e só conheceu os pais na adolescência. Em 1926, aos 8 anos, cria o primeiro grupo de bumba-meu-boi chamado Ramalhete, onde brincava com os amigos com um boi feito de cofo e pano de saia e com indumentárias de chapéu, penas de galinha, chorão de galo e pena de cigana e tocavam as toadas nas portas das casas. Após 2 anos de brincadeira, mudam o nome do boi para Lindo Fama e continuam brincando com esse boi até a adolescência quando se muda para Nova Iorque e forma outro grupo de boi que dura 2 anos.

1939 - 1972 Em 1939 se muda para São Luís, onde nos 2 primeiros anos trabalha como feirante, carroceiro e motorista de caminhão em uma construtora, quando então, em 1947 passa na prova para a estiva marítima onde trabalhou como capataz, contra-mestre e agente de pedreira. Em 1950 se muda para o Bairro da Floresta, onde cria raízes. Em 16 de março 1954, sobrevive a um

Fonte: autoria própria

Figura 76 - Depoimentos de alguns dos participantes



Nadir Cruz, presidente do Boi da Floresta e brincante

"Hoje, por exemplo, a parte social do Boi, ela é muito forte aqui dentro. Hoje, por exemplo, eu sei quantas pessoas eu tenho hospitalizadas. Quantas pessoas estão com com, precisando de um apoio médico. Quantas estão precisando de um gás em casa, né? Quantas estão com problemas com a lei. Com atritos com a lei, né? Então assim, o Boi, nós estamos aqui conversando, tem mil e uma coisas acontecendo, e que a gente tem que gestar isso tudo. Cada um de uma forma.[...] Então, junta tudo isso, tem a parte boa, e tem a parte que é de estar formando trincheira, dentro de um bairro, de uma região periférica, como é a Liberdade. Hoje, Quilombo da Liberdade, Quilombo Urbano da Liberdade. Uma área onde todas as mazelas sociais estão presentes. Mas aí tem o barracão do Boi da Floresta com a sua trincheira formada, né? E que muitas vezes, aí vou responder a pergunta da professora [Raquel], que muitas vezes essa trincheira aqui serve de escudo praquela jovem que tá na mão do tráfico, né? E que o bordado vai lá e trás ele pra cá. E que às vezes, ele tá também pegando bolsas, né? Assaltando, isso e aquilo, fazendo o que não deve. Ainda tem essa parte que é o acolhimento, né? Pega e traz pra dentro do barracão. Ensina uma profissão pra ele. E ele vai trabalhar em casa, sem precisar de tá mexendo com essas coisas, dando trabalho pra polícia. E aí, a parte boa, é que muitas vezes a gente tem conseguido muitos, transformar, é uma transformação mesmo, dentro do barracão, através desses ensinamentos. É um pandeiro que ele aprende a cobrir, não é? Aprende o bordado. Aprende a confeccionar uma indumentária dessa aí."



Talyene Melônio, filha do Mestre Apolônio, brincante do Boi da Floresta e produtora cultural

Atualmente nós estamos em processo de finalização já do projeto do Memorial Apolônio Melônio, da loja do Memorial Apolônio Melônio que é um projeto com o edital de economia criativa, de uma parceria da FAPEMA com o SEBRAE e a gente tem o apoio, né, do NIDA, junto, nessa iniciativa, desenvolvendo os produtos, o design dos produtos que vão ser comercializados nessa loja do memorial, que vem com seu principal objetivo que é manter, né, viva a memória do Mestre Apolônio Melônio; resgatar seus ensinamentos, né, toda a sua oralidade que ele deixou com o Boi da Floresta. Iniciativas como essa são importantíssimas pra gente conseguir financiar esses desejos de perpetuar a cultura; de perpetuar o bumba-meu-boi e, mais especificamente no nosso caso, o Boi da Floresta e a memória do Mestre Apolônio que durante toda a sua vida, foram mais de 90 anos à cultura popular do Maranhão, na ilha de São Luís e em outros municípios como o de nascença que foi São João Batista, é, trazer essa perspectiva, essa filosofia, como a gente gosta de dizer, a filosofia verde e rosa à tona. Ampliar o universo que vai conhecer esse nosso jeito de fazer cultura, o nosso jeito de ensinar, que a cultura está muito próxima da educação, do desenvolvimento pessoal, psicológico. Então, projetos como esse, com pequenas ações, né, a gente consegue desenvolver esse trabalho de forma perene, perpetuando toda essa perspectiva de vida e esse nosso jeito de fazer.



Lucília Melônio, sobrinha do Mestre Apolônio e brincante do Boi da Floresta

" [Apolônio] Tinha 8 anos. Exatamente quando ele faz essa toada aí, contando a trajetória, que criança, mas ele já sabia mandar um boi, já sabia fazer as toada e já sabia dirigir um boi, né? Já tava... já tava no sangue, né? Aí então essa toada chama "1926". É o nome dessa toada bem daí. Cantada pelo saudoso Mestre Mundoca, que também já é falecido. Ah, ele gostava de contar que ele [Apolônio] se criou em um povoado chamado Canarana e, lá em Canarana, eles se juntavam, pegavam um cofo, faziam um boi. Só que depois de arrumar este boi todo, não tinha um pano adequado pra fazer a barra do boi. Aí uma senhora vendo o movimento deles disse: 'Olha, eu tenho aqui uma saia velha' hahahahah, aí ele ficava brabo demais, hahahahah: 'Eu tenho aqui uma saia velha e vou dá pra vocês fazer a barra do boi', eles criança, aceitaram, né? Só que os adultos, pra mexer com eles, tirar sarro, quando eles tavam batucando boi, os adulto diziam assim: 'Ê, onde Saia Velha vai brincar hoje?' Aaaaah, é barúio!!! E ele gostava de contar essa história, aí. Eles ficava muito revoltado, porque o boi era, com'era o nome do boi, Nadir? Lindo Fama, não era Saia Velha, hehehehehe"



Antônio Silva, o Papudo, brincante do Boi da Floresta

"Óia, pra mim, o que, pra mim foi muito importante e mesmo pra ele [Apolônio] também, porque aqui, aqui foi que ele enraizou esse boi, foi aqui na Floresta, tá entendendo? Ele não trouxe ele de lugar nenhum. E ele veio enraizar foi aqui. Ele foi fundado aqui mesmo. O ensaio era até ali. Ele pedia essa casa, aí emprestava, no início quando ainda era coberta de palha. Então, esse Boi da Floresta foi enraizado aqui. Então, pra ele isso foi um um tipo de um orgulho, uma coisa, que ele era orgulhoso por isso, porque ele fundou o boi dele aqui e cresceu, e começou pequenininho, e depressinha cresceu o boi dele, tá entendendo?"

Fonte: autoria própria

Incluimos também informações iniciais sobre a coleção de produtos e os artesanos que as cocriaram e produziram (Figura 77) e um link direcionando para as contas de instagram do memorial e do boi, já que essa primeira versão o site não incluiria opção de e-commerce. Além de ser uma página institucional para o memorial e do foco principal do site ser compartilhar a memória do mestre por meio da disponibilização do acervo do boi de forma digital, essa era uma decisão muito complexa para tomarmos sozinhas.

Figura 77 - Coleção loja do MAM e artesanos

Loja Memorial Apolônio Melônio

A loja do Memorial Apolônio Melônio inicia suas atividades com uma coleção-piloto com 4 produtos diferentes, envolvendo as técnicas de encadernação, serigrafia, costura e bordado. Com 300 produtos iniciais, apresenta a iconografia mapeada e desenvolvida em cocriação, envolvendo também artes cedidas por artistas simpatizantes à causa do Boi.

Encomende



Cadernos

Os cadernos de encadernação manual são os produtos que favorecem à compra para todos os públicos, pelos valores mais acessíveis. Do mesmo modo que os outros produtos, apresentam-se em tons vibrantes de verde e rosa, e materializam a arte de diversas pessoas envolvidas em sua produção.

Comercialização por instagram:
@m.apoloniomelonio
@boidaflorista



Bordado

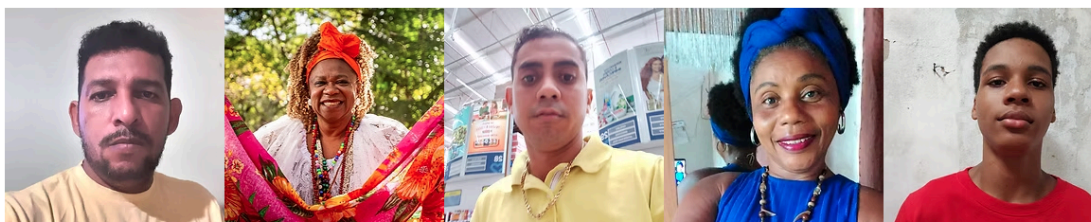
Os produtos de bordado, como chaveiros e broches são produzidos com canutilhos e miçangas, com a técnica tradicional dos bordados do Boi. Ainda estão em fase de prototipação, e em breve estarão disponíveis.

Comercialização por instagram:
@m.apoloniomelonio
@boidaflorista



Artesãos do Projeto

Artesãos que participaram das oficinas e trabalham arduamente na produção dos produtos do Memorial Apolônio Melônio



Carlos Henrique
Cardoso (Cacá)

Nadir Cruz

Juninho

Gisele Cristina
Freitas Ferreira

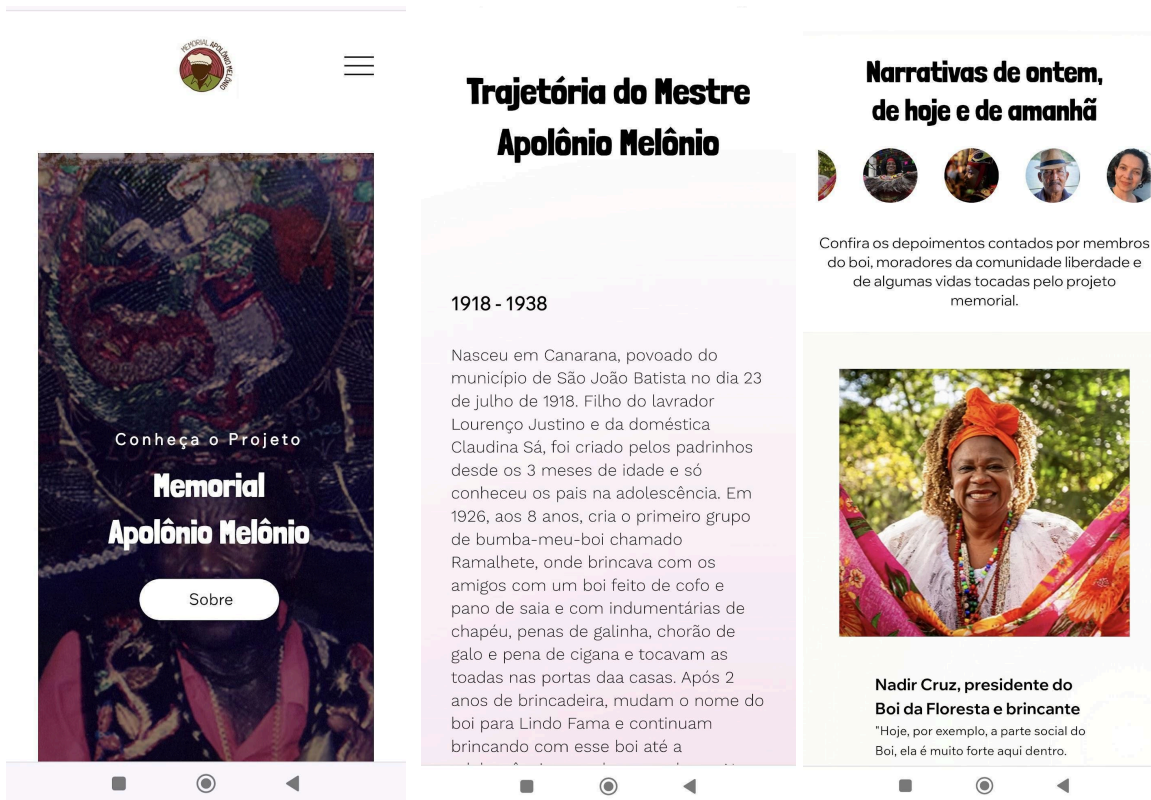
Samuel Mohamed
Ferreira Moreira

Fonte: autoria própria

Em conversa com Talyene e Nadir ambas entenderam que inicialmente seria melhor divulgar e vender os produtos da coleção no instagram, vinculando postagens simultaneamente aos perfis do boi e do memorial e, as pessoas que achassem o site do memorial pelas ferramentas de busca, seriam direcionadas do site para os perfis do instagram caso tivessem interesse em adquirir produtos da coleção. Futuramente, quando o memorial de fato se concretizar, e com já algum tempo de experiência com a produção da coleção e vendas dos produtos da loja, Nadir e Talyene poderão pensar o que faz sentido dentro das dinâmicas, temporalidades e demandas do boi.

Por último, o site foi criado em uma plataforma responsiva – o que faz com ele se adeque a versão mobile (Figura 78) – e pode ser acessado em <https://www.memorialapoloniomelonio.com/>.

Figura 78 - Versão mobile do site do MAM



Fonte: autoria própria

5.2.3 Memória e Narrativa (I) - Oficina de Expografia

A primeira etapa do processo de cocriação do projeto expográfico para o Memorial Apolônio Melônio aconteceu no dia 26 de abril de 2024. Como comentei anteriormente, a possibilidade de desenvolver uma exposição que pudesse ser não somente cocriada, mas adaptada pelos próprios brincantes, de uma forma que pudesse colaborar para diminuir a necessidade de buscar profissionais e apoio financeiro fora do grupo me veio à mente a partir da observação das dinâmicas e habilidades dos brincantes no barracão.

Infelizmente, essa possibilidade não era viável por conta dos prazos dos editais e das demandas da produção do ciclo junino e das oficinas do projeto de Economia Criativa. Entre final de fevereiro e início de março, voltei a conversar com Raquel novamente a respeito. Dessa vez sobre como adaptaríamos o processo de cocriação das narrativas da exposição com brincantes e alunos.

Enquanto conversávamos, Raquel se lembrou de Gabriel Gutierrez, diretor do Centro Cultural Vale do Maranhão (CCVM), responsável pelo projeto expográfico de muitas das exposições que acontecem no espaço. Raquel já havia tido contato com Gabriel em uma

outra parceria entre NIDA e CCVM⁹⁷ e entrou em contato com ele novamente para saber da possibilidade de ministrar uma oficina para os alunos da disciplina de PGI 2024.1 e brincantes do boi a respeito do desenvolvimento de projeto expográfico. Gabriel propôs uma aula aberta, como evento oficial do CCVM, que ele pretendia transformar em uma série mensal para tratar de questões relativas à arte, design e temáticas afins, a qual denominou Apontamentos.

No dia 26 às 10h, nos encontramos com os alunos de projeto gráfico no CCVM. Entramos em contato com Nadir, mas por conta do ciclo do não foi possível para nenhum deles se fazer presente. Gabriel iniciou o encontro falando (Figura 79) que desde o contato com Raquel ele ficou pensando o que poderia compartilhar conosco e pensou em uma aula em forma de ensaio, não linear

Gabriel: [...] abrindo mão de especificidades, de alguns conceitos, **pra gente poder traçar juntos um pensamento** e explodir a expografia, explodir a exposição, e **entender ela como um mecanismo humano de criação cotidiana**. [grifos nossos]

Figura 79 - Gabriel Gutierrez na Oficina de Expografia.

⁹⁷ A parceria aconteceu durante a 21ª Semana Nacional de Museus, em maio de 2023, o Seminário Conversas Biocêntricas, onde foram debatidas questões para além da sustentabilidade.



Fonte: acervo pessoal

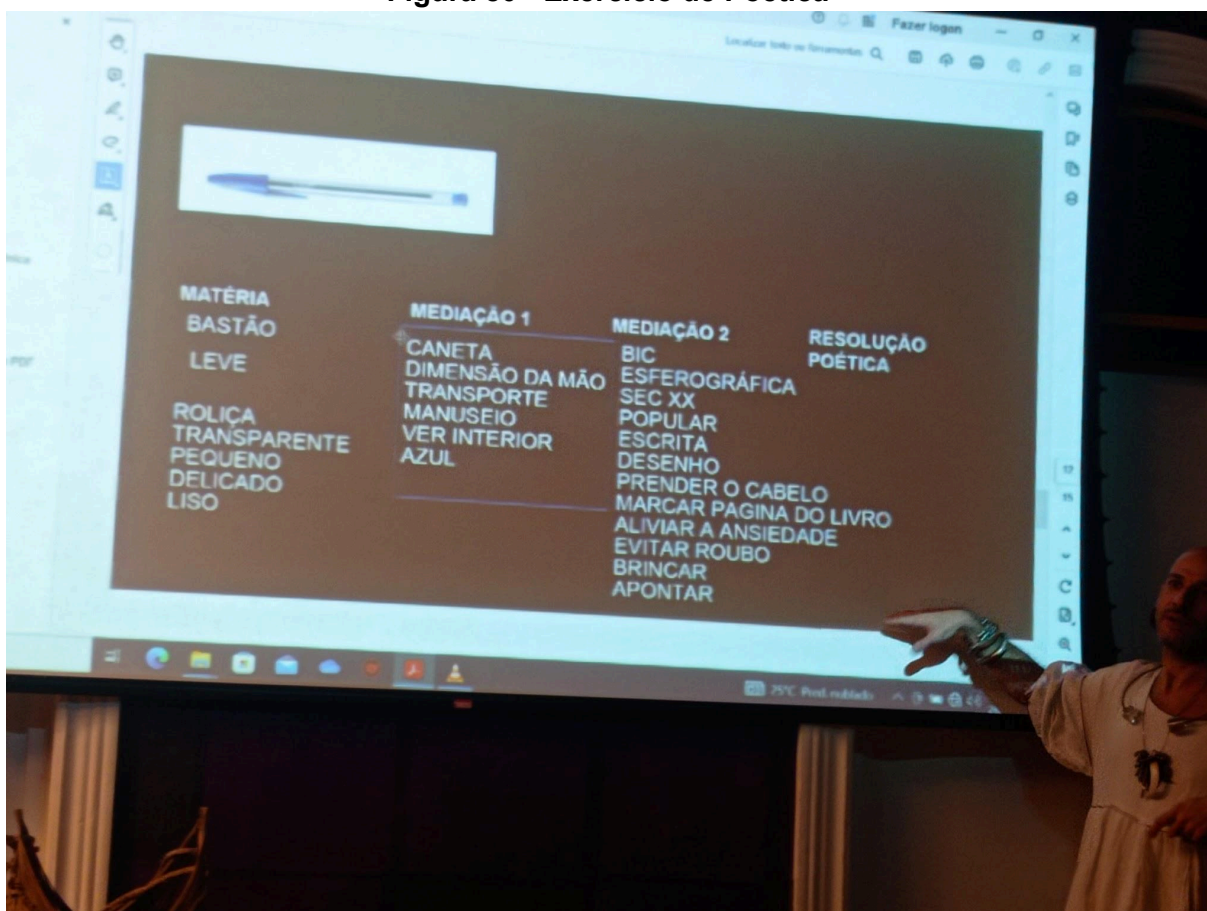
Isso significa que, para Gabriel, a expografia e o conhecimento se constroem em coletividade, em correspondência, e que é um processo relacional, intersubjetivo (Izídio, Farias e Noronha, 2020). Durante o processo de correspondência Gabriel compartilhou conosco um exercício simples, mas que permitiria que saberes e habilidades práticas dos brincantes do boi, alunos e colegas do NIDA fossem entrelaçados, alguns meses adiante no processo de cocriação da poética expográfica para a exposição do memorial.

O exercício consistiu em, como diria Ingold (2012), acompanhar o fluxo dos materiais, num processo de perceber e questionar a '*matéria*'⁹⁸, para que ela "respondesse" diferentes níveis de mediação e, a partir do questionamento dessas mediações, tentar evidenciar a própria matéria, o sentido da coisa, para ter uma paisagem de possibilidades de pensar a 'forma'; o 'como' expôr (Gutierrez⁹⁹, 2024). Na figura 80 é possível ver o exercício proposto por Gabriel.

⁹⁸ A matéria aqui faz referência aos objetos, mas também pode ser tratada como temática/assunto da exposição que se quer desenvolver, que pode estar relacionada a aspectos ou cultura materiais ou imateriais.

⁹⁹ Processo de correspondência com pesquisadores NIDA, alunos, visitantes do centro cultural e Gabriel em oficina aberta realizada no CCVM. Fala do compartilhante/co-pesquisador Gabriel Gutierrez, São Luís, 26 de abril de 2024.

Figura 80 - Exercício de Poética



Fonte: acervo pessoal

A 'forma' e o 'como' às quais se chega, a partir do exercício, também devem ser questionados para tentar deixar aberto o espaço necessário para que as pessoas façam o caminho entre matéria e poética (Gutierrez, op. cit): "[...] isso só acontece se você dá e deixa aberto, porque se a gente tratar flecha só como flecha, você não dá o espaço necessário para a pessoa fazer o caminho entre poética e matéria." (Gutierrez, op. cit).

Deslocar o *objeto/a* matéria da ideia de fato consumado e congelado, e passar a tratá-lo como *coisa*; percurso; devir, é fundamental para manter os fluxos abertos e convidar as pessoas a participar e se entrelaçar e relacionar a essas matérias (Ingold, 2012) para que o espaço expográfico não se torne um mero repositório de objetos, mas possa ser ambiente de coisas vivas que possibilitem a conexão e relação das pessoas com a memória social ali tangibilizada.

A correspondência com o exercício proposto por Gabriel, possibilitou que eu e Raquel, pudessemos adaptar o exercício como "coisas de design" (Binder *et al.*, 2010). Uma materialidade inacabada, aberta e permeável, capaz promover diálogo entre visões de mundo diferentes, possibilitando a integração do conhecimento e o compartilhamento de

significados. Após a oficina com Gabriel, as universidades federais entraram em um período de greve. Retomaríamos o processo de cocriação três meses depois, em julho.

5.2.4 Memória e Narrativa (II) - Cocriação Poética Expográfica

Ainda em março a arquiteta e professora de Desenho Técnico, Izabel Nascimento, fez o levantamento arquitetônico do térreo da casa de Nadir, incluindo a planta da reforma para os dois cômodos que irão se converter no espaço do Memorial Apolônio Melônio. No dia 5 de julho, com o retorno do semestre pós-greve, Raquel compartilhou a planta baixa (Figura 81) com os alunos da turma de PGI 2024.1 e conversou sobre os próximos passos: o momento de correspondência com Talyene na UFMA e o processo de cocriação da expografia com os brincantes no barracão.

Figura 81 - Raquel conversando com os alunos sobre o espaço do futuro memorial.



Fonte: acervo pessoal

Da mesma maneira que ocorreu com a turma anterior, os alunos da turma 2024.1 tiveram acesso ao drive com as narrativas do campo. No dia 12 de julho, trajada com a camisa de ensaio do boi, Talyene se encontrou com a turma 2024.1 na UFMA (Figura 82).

Figura 82 - Talyene com a turma PGI 2024.1



Fonte: acervo pessoal

Com esse processo com Talyene na UFMA, o que se pretendia era promover um momento para compartilhar os significados do memorial para ela e Nadir, com os alunos, para situá-los. Por exemplo: o que é o memorial; quais conteúdos são indispensáveis; quais elementos, de indumentária, instrumentos, são importantes para constituírem a história do mestre e do boi, entre outras questões que poderiam emergir do processo de correspondência.

A primeira narrativa que surgiu, foi sobre como o Boi da Floresta equilibra tradição e a contemporaneidade e que a forma de equilibrar essa relação é por meio da própria tradição.

Talyene: A Floresta, como eu estava dizendo, é um espaço que gosta de misturar a tradição e a modernidade. A gente gosta de coisas atuais, de coisas tecnológicas e gostamos de respeitar as nossas raízes, nosso jeito de fazer, a nossa tradição oral. Porque o bumba-meu-boi, ele é uma atividade cultural, que na sua maioria, os conhecimentos são repassados de forma oral. Então a oralidade é uma premissa. Por isso é tão importante a gente sentar e ouvir os mais velhos, a gente sentar com os mestres, a gente absorver o que eles tem a dizer e a sabedoria deles. E a Floresta gosta de equilibrar isso. É fácil? Não, não é fácil. o apelo comercial nos empurra para várias coisas, mas a gente tenta manter esse equilíbrio da melhor forma. [grifos nossos]

Quando Ingold (2011) fala sobre o mundo narrativo, ele fala que mundo e conhecimento narrativo, são sempre em movimento, em devir, em relação. Com relação. “Contar uma história é relacionar, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vivo dos ouvintes, como se estivessem acontecendo aqui e agora.”

(Ingold, 2011, p. 161). Relacionar para Ingold (2011) é um retrair o caminho da experiência vivida. Ao trilhar o caminho na companhia dos mais experientes e ouvir suas histórias os eventos e experiências da sua vida são conectadas aos das vidas dos antecessores “tomando recursivamente os fios dessas vidas passadas no processo de fiar a sua” (op.cit, p. 161). O fio de ambas as vidas conectadas, é um fio único: “Não há um ponto em que a história termine e a vida comece.” (2011, p. 161). Não há diferenciação, as duas coisas constituem uma.

Não há diferenciação entre a tradição oral, as histórias dos mais velhos e a(s) vida(s), elas são a própria vida, identidade de cada brincante e do grupo e por isso são o que mantém o equilíbrio e a continuidade do grupo. Como articulamos anteriormente com Bruner (1997), a formação da identidade é uma prática narrativa e a narrativa é estrutura social de memória.

A partir da importância da tradição oral, de ouvir os mestres, Talyene compartilha conosco a importância do memorial.

Talyene: E o memorial vem exatamente com esse propósito. A gente quer fazer o quê? De forma macro. **A gente não quer deixar a memória de Apolônio Melônio morrer. A gente não quer que ele seja esquecido.** A gente quer que as pessoas que queiram saber alguma coisa sobre ele tenham um lugar se precisar saber a informação..Ah Talyene, mas isso poderia ser absolvido pelo poder público? Poderia, mas o meu pai não é o único nome nessa História. Nós temos muitos mestres a nível de São Luís, a nível de Maranhão, é um universo gigantesco. Então, esperar que o Poder Público assuma um lugar de preservação da memória na sua totalidade, é ser muito ingênuas, né, dessa forma. **Então, vamos buscar alternativas para fazer isso, porque essa pessoa, ela é importante pra nós,** e de alguma forma pode ser importante pra quem precisar saber a informação. Então **o memorial vem com esse lugar de preservar essa memória, de preservar a História, mas também de se conectar com a atualidade.** [grifos nossos]

A importância do memorial reside na atualização da narrativa e no compartilhamento da memória do grupo por uma perspectiva interna. Ayca (2020) defende que por meio da produção sistemática de narrativas a partir da lógica comunitária haveria uma mudança de visão, de perspectiva de lógica em relação às narrativas dominantes. Quando Nêgo Bispo (2023) nos diz que o processo de denominação é uma tentativa de apagamento da memória para que outra possa ser composta, ele reconhece, como Bruner (1997) o papel da narrativa na estruturação da memória e formação das identidades. O poder que a construção ou manipulação das narrativas tem na sustentação da ordem social (Ricoeur, 2007; Connerton, 1999; Foucault, 1980). Denominar, criar e semear narrativas próprias, a partir da perspectiva orgânica, se configura, em Bispo dos Santos (2023) como arte de defesa.

Os processos cocriativos em designantropologia se aproximam da lógica orgânica ou comunitária de construção do conhecimento, pois se baseiam no modo narrativo de construção do conhecimento/pensamento e por isso acontecem por meio do engajamento e da correspondência contínuos com as coisas, materiais e pessoas (Bruner, 1997; Ingold, 2011).

A lógica do conhecimento narrativo, como explica Ingold (2011), é a da peregrinação; do movimento; da prática; do processamento. Para Ingold (2011, p. 159) as pessoas não aplicam seu conhecimento na prática, elas conhecem por meio da sua prática “[...] através de um envolvimento contínuo na percepção e na ação com os constituintes do seu ambiente.”. Ingold (2011) considera o conhecimento narrativo uma construção perpétua, sempre-emergente, que se estabelece e se desdobra na prática das relações que estabelecemos com o ambiente, através da nossa presença como ser no mundo.

Nesse sentido, os processos em designantropologia são pensados por meio da prática de corresponder em campo levando em consideração as formas de ver e os saberes-fazer locais, o que, segundo Ayca (2020), abre espaço para uma criação que, por estar conectada a cadeia operativa do saber-fazer, se torna realmente mútua, onde os artesãos da comunidade possam colaborar também com “[...] a estrutura e técnicas de elaboração dos objetos-sujeitos e da vida social do objeto-sujeito, em sua interação com a pessoa, família, povoado.” (Ayca, 2020, p. 6).

Ao refletir sobre a perspectiva e experiência de museu da comunidade, Talyene aponta para essa mesma direção: da lógica comunitária, de trajetória, orgânica da da relação de compartilhamento, correspondência com os objetos-sujeito, coisas, seres no memorial. A perspectiva de um memorial vivo onde se caminha e corresponde com os compartilhantes (Bispo dos Santos, 2023) e com a prática passada e a prática atual (Ingold, 2011) na ação, práxis, do sentir com as mãos, com o corpo (Ayca, 2020), construindo e compartilhando significado com as narrativas da cultura em seu ambiente narrativo, sedimentando a memória no corpo por meio da prática narrativa, de correspondência, como prática de memória (Bruner, 1997; Ingold, 2011; Halbwachs, 2004; Connerton, 1999; Reilly, 2014)

Talyene: Nós já viemos de uma experiência de museu que não é uma experiência de museu tradicional, que é um museu comunitário. O Museu da Floresta é um museu vivo, comunitário. Então você vai no barracão hoje, você vai ver todas as nossas indumentárias expostas, você vai poder tocar; usar; tirar foto; entender; escutar. A gente vai falar sobre isso e tudo. Amanhã o boi vai dançar, todo aquele museu vai sair de lá e vai

se apresentar. Então é esse o conceito de museu vivo que a gente entende. Por quê? Tá exposto, tá disponível, mas não está parado cem por cento. Não é um acervo estático. É um acervo em movimento, em criação, em uso. Substituições também, porque o que fica desgastado **vai saindo e outros vão entrando. Então se você visita o espaço da Floresta hoje, daqui a um ano você vai conhecer outras coisas. Você não vai ver os mesmos bordados. Você vai encontrar outras pessoas que se agregaram a isso, a essa família,** enfim. Então, partindo dessa experiência inicial, com esse museu vivo, comunitário, a gente quer trazer também essa perspectiva para o memorial. [grifo nosso]

A perspectiva de museu da comunidade, compartilhada na fala de Talyene quando ela diz “Amanhã o boi vai dançar, todo aquele museu vai sair de lá e vai se apresentar. [...] conceito de museu vivo que a gente entende. Por quê? Tá exposto, tá disponível, mas não está parado [...]. É um acervo em movimento, em criação, em uso.” é a de um Memorial vivo, de um acontecer, como o próprio Boi. Memorial coisa e narrativa, que conta as histórias dos “si-mesmos” do grupo, compartilha seus significados e transfere sua memória narrativamente.

A expografia, nesse sentido, se cria dentro do próprio processo criativo, em devir. Ela produz coletividade. Ela se abre para a leitura do outro e produz, principalmente, autonomia.

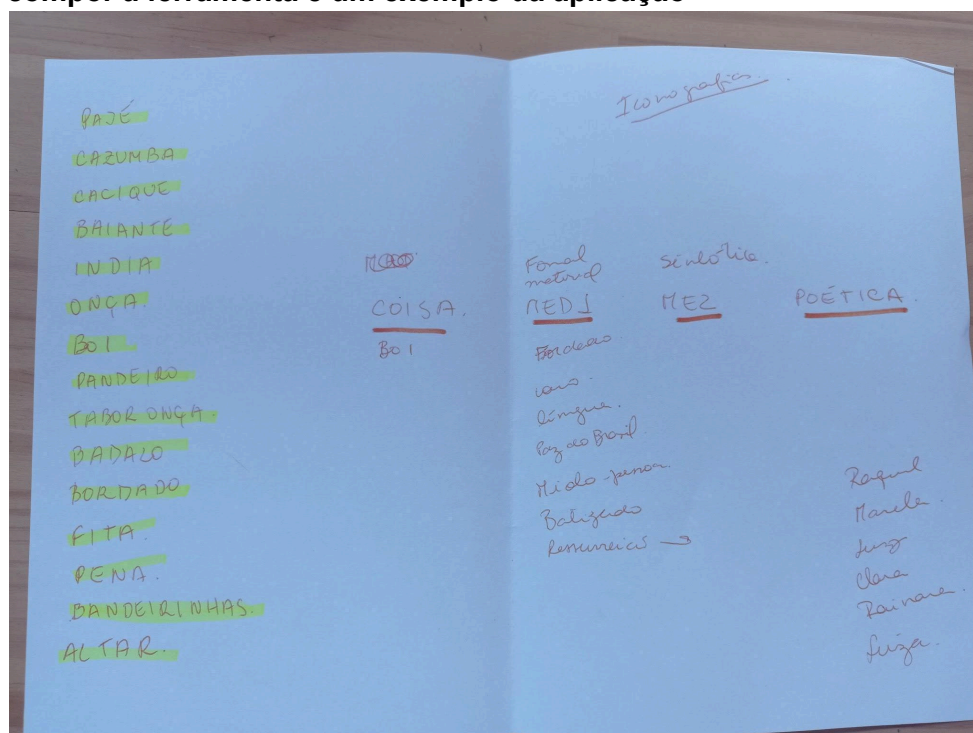
Além do compartilhamento com Talyene em sala de aula, os alunos tiveram um segundo momento de cocriação da poética expográfica com brincantes do boi e pesquisadores do NIDA. Para essa prática, como expliquei anteriormente, eu e Raquel adaptamos o exercício de poética compartilhado por Gabriel Gutierrez durante a oficina de expografia.

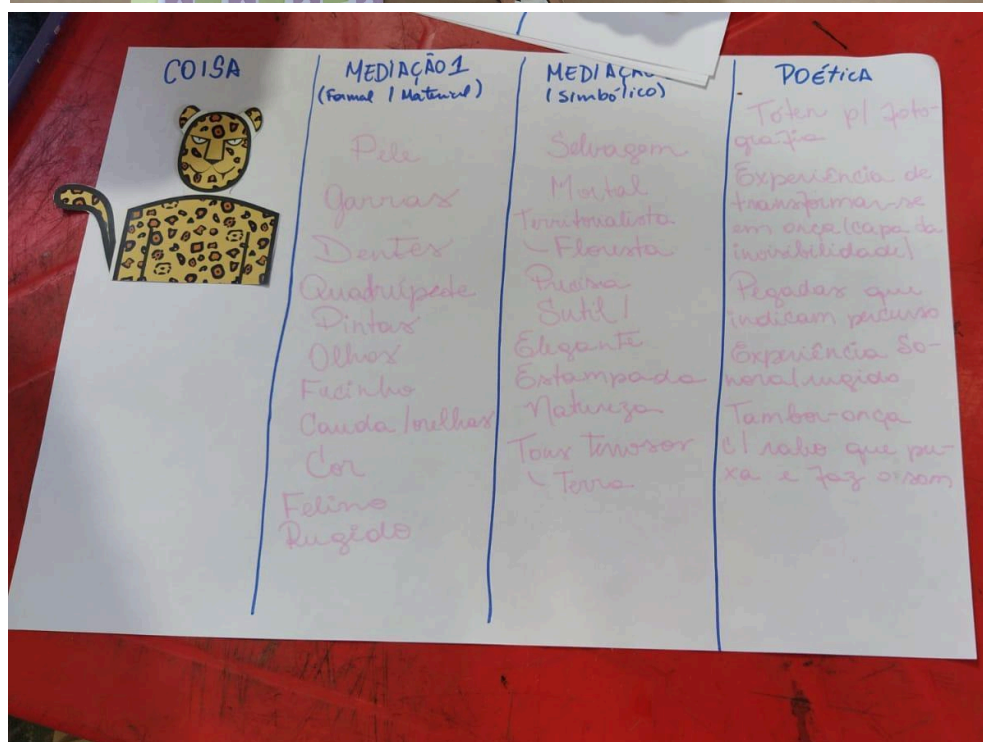
O exercício proposto por Gabriel consistia, como mostrado anteriormente (Figura 65) consiste em quatro colunas: matéria, mediação 1, mediação 2 e resolução. Na coluna da matéria elencamos características e qualidades. Na coluna da mediação 1, elencamos o que tem de mais óbvio sobre a matéria em questão. Para isso, começamos o processo de questionar a matéria. Qual o nome? Por que tem a forma que tem? O por quê e o sentido, significado de determinada característica ou qualidade. Na mediação 2, aprofundamos um pouco mais o nível de questionamento: de que tipo é? tem um tipo? está em que tempo? o que determinada diz sobre ela? o que ela diz pra gente? por que ela virou sinônimo disso ou tem tal característica?. Nesse processo, de questionar a matéria, reflete Gabriel,

“A gente tem uma paisagem que tá dando possibilidades de pensar a forma de expôr isso. É um exercício simples. Claro que esse exercício é um vai e volta. Questiona de novo. Fazer os questionamentos e tentar evidenciar a matéria; o sentido da coisa, é super importante.” (Gutierrez, 2024)

O processo nos conduz a última coluna do exercício, a da resolução, o “como” expôr. O adaptamos da seguinte maneira. Para nossa primeira coluna, optamos por trocar a denominação matéria, por coisa. Tanto por compartilharmos do pensamento de Ingold (2012) sobre as coisas serem vivas e matérias serem inertes, acabada em si mesma, quanto por compartilhar como significado uma ideia mais simples, menos abstrata. Para facilitar o processo de correspondência as coisas foram traduzidas visualmente utilizando recortes da iconografia do Boi da Floresta tangibilizadas em 2009 no livro do projeto Iconografias do Maranhão: cultura afro-maranhense (Noronha, Oliveira e Andrade, 2009) e algumas fotografias do boi. Na figura 81, é possível ver o rascunho das colunas com a lista dos ícones que seriam recortados para compor a ‘coisa de design’, as coisas recortadas ou impressas e um exemplo de como foi aplicada no dia da cocriação.

Figura 81 - Rascunho da coisa de design, as coisas recortadas para compor a ferramenta e um exemplo da aplicação





A turma foi dividida em dez equipes de três alunos, e cada equipe escolheu um representante para participar do processo de cocriação com os brincantes no barracão. No dia 29 de julho à tarde nos encontramos com os alunos no barracão. Além dos alunos da turma 2024.1, participaram também meus companheiros de NIDA Luiz e Imaíra e entre os

brincantes, participaram Gisele, Mohamed, filho de Gisele e bordador do boi e Nadir. Como o ciclo junino estava no auge e muitos brincantes não puderam participar, dividimos os alunos em três grupos. Luiz e Imaíra ficaram cada um em uma equipe, enquanto Mohamed, Gisele e Nadir se revezavam entre as três mesas. Cada grupo recebeu folhas de papel A3, pincéis e duas gravuras que seriam as coisas, por exemplo, personagens do Boi da Floresta, aos com os quais iriam se engajar e questionar até chegar a resolução poética. Na figura 82 é possível ver alguns registros da tarde de cocriação no barracão.

Figura 82 - Cocriação Poética com brincantes do boi, alunos e NIDA





Fonte: acervo pessoal

No processo de corresponder com as coisas de design, brincantes e alunos foram se engajando com as coisas no barracão: Tambor-Onça, Pajé, Aro do Pandeirão seguindo o fluxo dos materiais, vidas e trajetórias das coisas para muito além da ferramenta (Figura 83). O seguir o fluxo das coisas, vidas e materiais no Barracão e a correspondência com os brincantes permitiu compartilhar significado e integrar conhecimento. Isso pode ser observado na forma como as mediações e resoluções poéticas se desenrolaram (Figura 84 e 85).

Figura 83 - Correspondência com a coisa de design, coisas, brincantes, alunos e companheiros do NIDA no barracão





Fonte: acervo pessoal

A partir da correspondência com a ferramenta de poética e a Cazumba Gisele, foi possível questionar Cazumba e conhecer sua história pela sua trajetória de movimento em campo (Ingold, 2011). Os alunos puderam integrar tipos diferentes de conhecimento e entender que Indumentária não é fantasia e que Careta não é máscara. Que Cazumba é, pode ser compreendido como espírito, ser místico. Que ele é o que entra primeiro limpando o lugar e também é o primeiro a sair. Sua forma não é fixa, estática, definida. Ele se relaciona com a cura e a proteção, mas também é “jocoso”, brincalhão. Cazumba não é

estático. Consigo lembrar exatamente de Gisele gingando o gingado do Cazumba nesse momento. É um gingado que presenciei inúmeras vezes nesse um ano de convívio no barracão. “A beleza tá no movimento. Eu não sou Cazumba, se eu não me movimentar”. E Gisele continua gingando e compartilhando com o grupo “Eu Sou Cazumba. Eu não digo que vou me vestir, eu Sou.”. Como diz Ingold (2011) Não há um ponto onde a história termine e a vida comece, é no movimento que o conhecimento é integrado. Gisele não se veste de cazumba ou diz que é, ela é. O processo de prática do si-mesmo narrativo de Gisele, ela é Cazumba, não é uma mera identificação, é quem ela é, em sua elaboração, no processo de elaboração de si e do mundo (Bruner, 1997). O engajamento com as coisas de design, os materiais, coisas e vidas no Barracão, permitiram o processo de compartilhamento de significados, pois ao fazer emergir narrativas no processo de fazer no presente, as narrativas que emergem funcionam como pontes para o processo de correspondência (Izídio, Farias e Noronha, 2022).

Figura 84 - Ferramenta de Poética sobre Cazumba

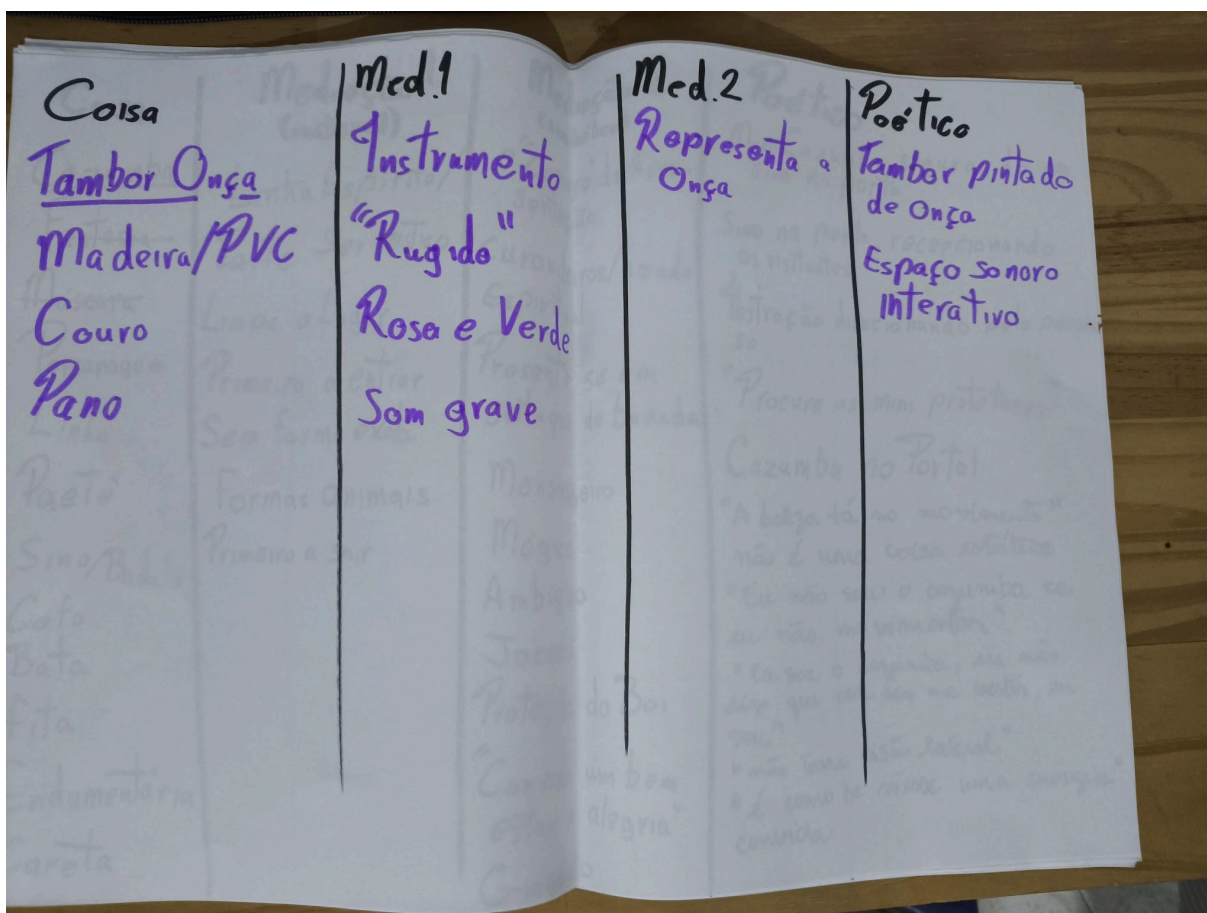
Cosia	Mediação 1 (material)	Mediação 2 (simbólico)	Poético
Cazumba	Linha Espírito	O "Começo" da Apresentação	Mini Cazumba segurando um sino na porta
Fantasia	Parte Ser místico	Curandeiros/ajuda Espiritual	Sino na porta, recepcionando os visitantes
Máscara	Limpa o Lugar	Presente só em sotaque de Baixada	Ilustração direcionando pelo percurso
Personagem	Primeiro a entrar	Mensageiro	"Procure os mini protetores"
Linha	Sem forma exata	Mágico	Cazumba no Portal
Paetê	Formas animais	Ambíguo	"A beleza tá no movimento" não é uma coisa estática
Sino/Badalo	Primeiro a sair	Jocoso	"Eu não sou o cazumba se eu não movimentar"
Cofa		Proteção do Boi	"Eu sou o cazumba, eu não digo que vou me vestir, eu sou"
Bata		"Convida um bem estar e alegria"	"não tem visão lateral"
Fita		Gingado	"é como se viesse uma energia" convidada
Endumentária			
Careta			

Fonte: acervo pessoal

Na ferramenta a seguir (Figura 85) é possível observar como, por meio das práticas de design no barracão, a trajetória da Onça se vinculou à trajetória do Tambor-Onça, e vice-versa, no presente situado da correspondência. No processo de corresponder com a ferramenta e ao mesmo tempo com o Tambor-Onça que estava sendo tocado, os alunos percebem a sonoridade do Tambor-Onça como um rugido e conectam narrativamente suas trajetórias, pela sonoridade e também pelo nome. Ambos configuram as resoluções poéticas nesse sentido sonoro, de rugido, mas também no sentido de corporificar a Onça por meio do Tambor-Onça.

Figura 85 - Onça e/é Tambor-Onça, Tambor-Onça e/é Onça, ferramentas de poética.

COISA	MEDIAÇÃO 1 (Formal / Material)	MEDIAÇÃO 2 (Simbólico)	POÉTICA
ONÇA	Pele	Selvagem	Toten pl fotografia
	Garras	Mortal	Experiência de transformar-se em onça (capa da invisibilidade)
	Dentes	Territorialista	Pegadas que indicam percurso
	Quadrúpede	Flutuante	Experiência Sonoral rugido
	Pintas	Precisa	Tambor-onça
	Olhos	Sutil /	El sabe que puxa e faz o som
	Fuinho	Elegante	
	Cauda / oulhas	Estampada	
	Cor	Natureza	
	Felino	Toux timoror	
	Rugido	Terra	
		Misteriosa	

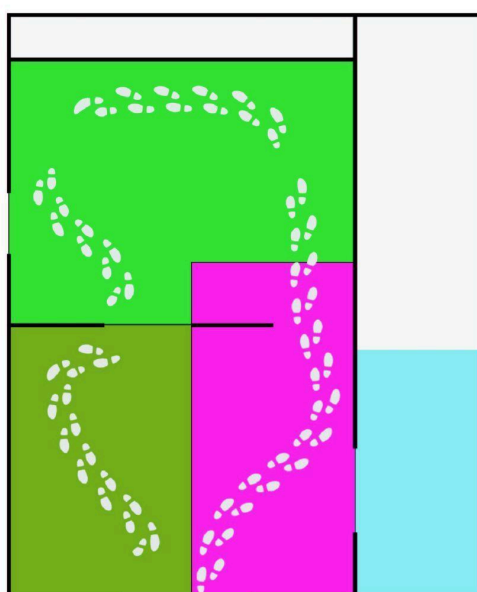
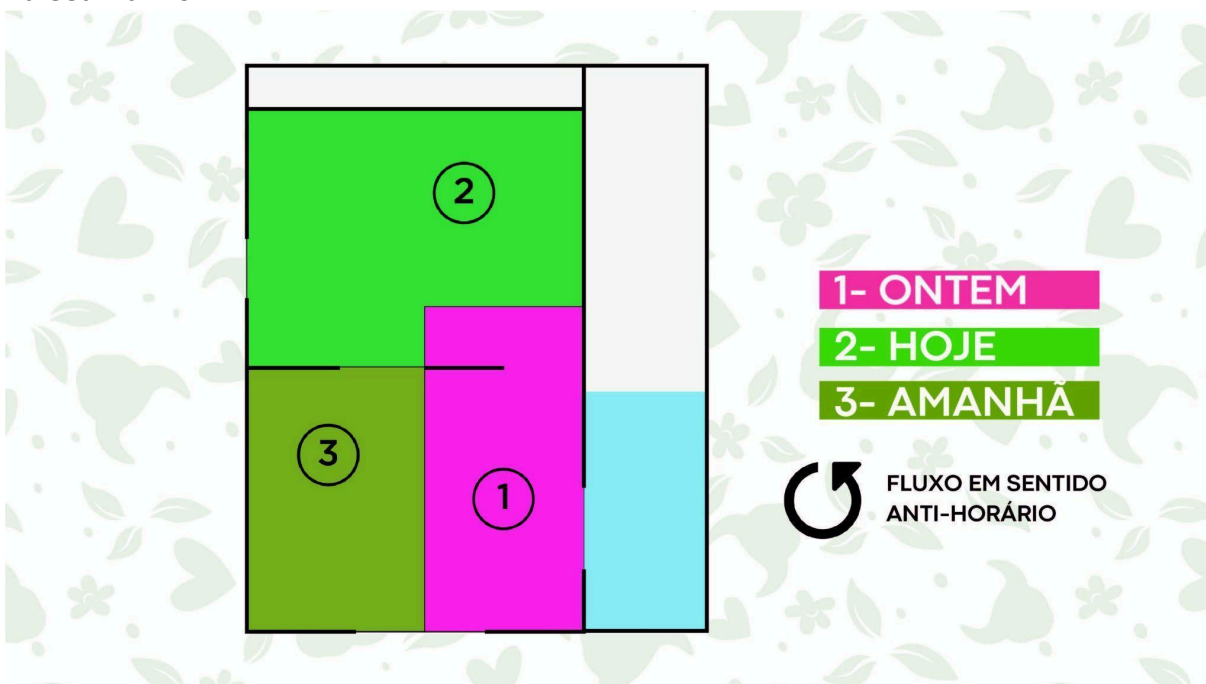


Fonte: acervo pessoal

5.2.5 Narrativa, Memória e Identidade (III) - Tangibilização de Narrativas: projeto expográfico.

Em sala de aula o processo de tangibilização do projeto expográfico do memorial se deu simultaneamente aos processos de correspondência em campo. Da mesma maneira como ocorreu no processo de tangibilização da identidade visual, também no processo de tangibilização do projeto expográfico as equipes se guiaram por uma frase-conceito ou conceito, desenvolveram seus respectivos *moodboards*, e valores, além de paleta de cores e tipografia para painéis e expositores. Nessa etapa, porém, os alunos tiveram que trabalhar a jornada temporal entre passado, presente e futuro e pensar o boi do ontem, do hoje e do amanhã. Além disso os grupos precisaram pensar no percurso da exposição, o qual, a maioria entre os onze grupos, escolheu pensar um percurso no sentido anti horário, vinculando-o às narrativas e significados expressados por Nadir ainda na etapa de mapeamento iconográfico com a turma PGI 2023.2. É possível observar uma representação do percurso anti-horário na figura 86, a seguir.

Figura 86 - Representação do percurso da equipe de Bruno Matos, Helen Cristina e Raíssa Kaline



PEGADAS PARA AUXILIAR NO FLUXO GUIANDO OS VISITANTES FEITAS COM STENCIL

Fonte: acervo pessoal

Nadir: é, enquanto os outros dançam em roda, né, nós dançamos na meia-lua. Mas isso tem um significado. Meia lua, você sabe que a lua, ela tem as fases de crescimento, fechado, é a lua cheia, abriu, a lua quarto-crescente. Nunca na lua minguante, nunca. Nada na lua minguante. E a gente sabe que a lua interfere diretamente na nossa vida. Os ensaios, eles são na lua cheia ou então quarto-crescente. As particularidades do boi. Então esse formato de meia-lua ele tá presente na copa do chapéu. Eu não trouxe nenhum pra cá, porque tá tudo lá em cima, os chapéu

grande. Tá na copa do chapéu. Lua cheia. No capacete dos índios, se olhar que é uma meia-lua pra baixo, quarto-crescente, porque se fosse pra cima era minguante. Se fosse assim era minguante. O pandeiro, e a forma que o boi dança. O boi nunca dança no sentido horário, é no sentido anti horário, não é, por quê? Porque a gente tá indo pra frente e olhando pras nossas histórias, as nossas memórias. A gente dança ao contrário, olhando pra trás, olhando pra ancestralidade. [grifo nosso]

Com essas etapas e os processos de correspondência realizados, os alunos passaram para a tangibilização do projeto expográfico detalhando cada ambiente. Apresento a seguir algumas das propostas desenvolvidas.

O primeiro grupo (Figura 87), constituído por Clara Terra Rayol e Rayana Santos, baseou seu projeto no conceito de herança viva, onde tradição e futuro se encontram. Esse conceito foi pensado a partir da correspondência com Talyene em sala de aula.

Talyene: **A Floresta**, como eu estava dizendo, é um espaço que gosta de misturar a tradição e a modernidade. A gente gosta de coisas atuais, de coisas tecnológicas e gostamos de respeitar as nossas raízes, nosso jeito de fazer, a nossa tradição oral. Porque o bumba-meu-boi, ele é uma atividade cultural, que na sua maioria, os conhecimentos são repassados de forma oral. **Então a oralidade é uma premissa. Por isso é tão importante a gente sentar e ouvir os mais velhos, a gente sentar com os mestres, a gente absorver o que eles têm a dizer e a sabedoria deles.** E a Floresta gosta de equilibrar isso. É fácil? Não, não é fácil. o apelo comercial nos empurra para várias coisas, mas a gente tenta manter esse equilíbrio da melhor forma. [grifo nosso]

Como na narrativa de Talyene, é na Floresta enquanto grupos, mas também no espaço da Floresta, que a tradição, à contemporaneidade e o futuro se encontram. Esse espaço, lugar, que é o barracão, mas também é a casa: casa da Floresta e casa onde viveu e vive Mestre Apolônio ainda hoje. Esse direcionamento também é apontado tanto como premissa do processo em si, pois desde o início, tanto em correspondência com o campo, quanto em orientação em sala de aula, foi esclarecido que o espaço do barracão é o espaço onde Nadir habita e onde Apolônio em vida corporificada também habitou, e onde, como apontamos anteriormente, Nadir sempre compartilhou com brincantes que havia separados esses dois cômodos da casa pensando no memorial. Na correspondência com Talyene essa questão também foi elaborada.

Talyene: **O Memorial**, o espaço do Memorial é a própria casa. A própria casa dele. Que é a casa que, existe até hoje, é onde o boi aporta. E não está totalmente idêntica, mas a gente está tentando preservar o máximo que a gente consegue, mas claro,

que adaptações vão ter que ser feitas, porque é uma casa e tem muitos anos não é. Tá velha não tem como absorver tudo, né? Então esse espaço é um espaço inicialmente na nossa cabeça que é **um espaço de dois cômodos. É uma sala e um quarto. Quarto onde ele viveu**, que a gente ainda quer abrir, fazer talvez isso um espaço só. [grifo nosso]

Figura 87 - Conceito e moodboards

Frase conceito

"A herança viva de Mestre Apolônio Melônio,
onde tradição e futuro se encontram."

Moodboard

Memória afetiva



Moodboard

Museu Casa



Moodboard

Boi da Floresta

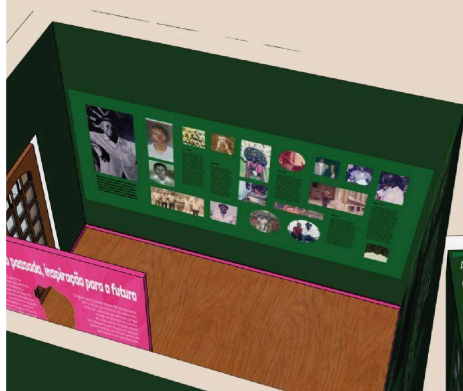


Fonte: acervo pessoal

A partir disso os ambientes foram pensados entre essa mistura de afetividades e casa de vô e vó. Nesse caso, casa de Mestre, que acolhe com afeto a família Floresta, família Floresta-Liberdade. Na figura 88 podemos ver a proposta da equipe para os ambientes 1 e 2 e a visão de uma das paredes que comporia cada ambiente. A intenção não é detalhar cada um dos projetos apresentados – pois seria inviável mostrar cada parede, composição e elemento pensado para cada projeto – mas dar uma ideia do todo.

Figura 88 - Ambiente 1 parede 1 e ambiente 2 parede 5.

Ambiente 01



01) Portão da Memória:

Início que contextualiza a vida de Mestre Apolônio Melônio, convidando os visitantes a uma jornada de descoberta e celebração da cultura do bumba meu boi.

02) Galeria de Memórias:

Coleção de fotografias com momentos marcantes da vida de Mestre Apolônio Melônio, retratando sua trajetória.

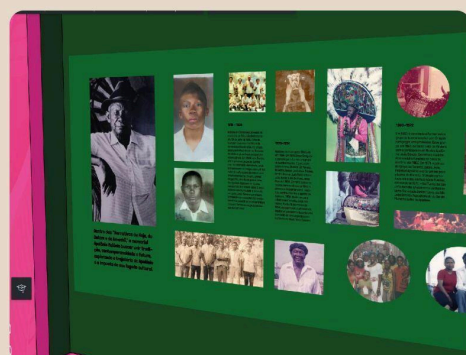
3) Linha do tempo:

Contando em ordem cronológica a história de vida de Apolônio.

03) Vídeo com documentários:

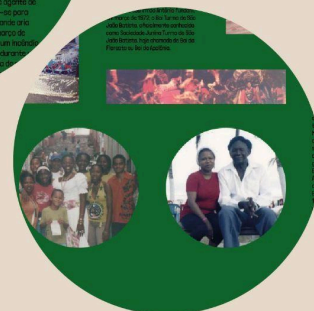
Vídeo com trechos de entrevista e documentários onde Apolônio narra sua vida.

Parede 01



- Linha do Tempo

- Fotografias



Ambiente 02



Parede 05



PAINEL INTERATIVO
EXPLICANDO ALGUNS
PERSONAGENS DO BOI

Fonte: acervo pessoal

No ambiente 1 a linha do tempo com a trajetória do Mestre foi pensada para que cada foto seja emoldurada em molduras típicas de casas de avós nordestinas e nortistas, mas isso não pôde ser representado nos slides, pois comprometeria a visualização do painel da linha do tempo. Assim como as fotografias do acervo, em uma das paredes é possível ver uma tela onde serão transmitidos os documentários que contam sua memória e a memória do boi e um expositor para a Indumentária do Mestre. A parte do ambiente 2 que apresento na figura foi pensada para retratar de forma interativa e sonora o Boi da Floresta com seus Personagens e Instrumentos.

A segunda equipe, composta por Ana Paula, Odé Curumin e Jordan Barros, alunes da graduação em Artes Visuais da UFMA, que descobriram a disciplina de Projeto Gráfico I como uma das optativas possíveis para a graduação que cursam, foram guiados em seu projeto pelo conceito de tempo espiralar da poeta, ensaísta, dramaturga e professora carioca Leda Maria Martins (Figura 89), que desenvolve pesquisas sobre as expressões do teatro negro e tem um olhar sensível para elementos constitutivos da filosofia, do modo de expressar, de possuir das linguagens de matriz africana nas Américas, como o Tambor. A relação memória, tempo e performance da autora dialoga com a lógica comunitária (Ayca 2020), a circularidade e o saber orgânico em Nêgo Bispo (2023) e a memória-hábito, sedimentada e transferida ritualmente e habitual(mente) no corpo por meio das práticas de memória (Connerton, 1999; Reily, 2014)

Figura 89 - Conceito, moodboard e referências ilustrações

+

“O tempo, como espiral, move-se para a frente e para trás, simultaneamente para a frente e para trás, simultaneamente, figurando o presente. Polifônico, cada canto-acontecimento ritual repete em seu processo, como técnica e procedimento, a continuidade do próprio processo, reapresentando, enxertando a natureza e os antepassados ancestrais.”

+

“A ancestralidade é clivada por um tempo curva, recorrente, anelado; um tempo espiralar que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide.”

■ **conceito**

tempo . corpo . memória . espiral

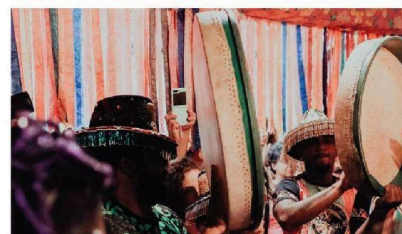
“No corpo o tempo bailarina, o corpo em performance é o lugar do que curvilineamente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. Um já tem sido no em vir e no em ser.”



Leda Maria Martins
Poeta, ensaísta, dramaturga, professora.

Figura 90 - Instrumentos, Sons narrando histórias, memória e a exposição

Experiência sonora

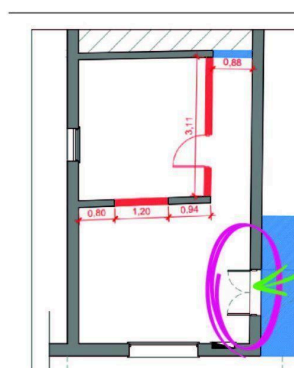


Em cada pequena sala, um som singular ecoa—o toque de um instrumento, que sozinho conta sua história, mas juntos, entrelaçam uma sinfonia que pulsa no ritmo.

Experiência sonora

Entrada – Saída

O som do apito e do maracá anuncia o começo da jornada—um convite para adentrar no universo da tradição. E, ao final, essas mesmas notas ecoam, marcando o fim da experiência, como um círculo que se fecha na mesma porta que outrara se abriu, selando a



Pequena caixa de som pendurada na armação da porta ou na parte externa

Fonte: acervo pessoal

O ambiente 01 (Figura 91), que trata da origem, traz a ancestralidade da perspectiva de Martins (2021), como um sentido colaborativo de existência, onde eu, nós existimos, porque os outros existem. Sua perspectiva dialoga com a circularidade em Nêgo Bispo (2023), começo, meio e começo, geração, onde as vidas não tem fim: existem e se

perpetuam pela confluência de umas com as outras. Isso é importante, como reflete Talyene Melônio (2024)

Porque o bumba-meu-boi, [...] na sua maioria, os conhecimentos são repassados de forma oral. **Então a oralidade é uma premissa. Por isso é tão importante a gente sentar e ouvir os mais velhos, a gente sentar com os mestres, a gente absorver o que eles têm a dizer e a sabedoria deles.** [grifo nosso]

A origem de Apolônio nos projetos expográficos conta o percurso, a trajetória do homem que se tornou Mestre no seu caminhar, criou o seu modo tradicional de Ser-fazer-saber-Ser boi na confluência com os compartilhantes: a vida, as pessoas, os Seres, as Coisas e os Materiais (Bispo dos Santos, 2023; Ingold, 2011; 2012). Essa trajetória pode ser observada na fala de Talyene, a seguir:

Talyene: Então, **o que é o memorial de Apolônio? É esse espaço onde a gente quer manter a memória-viva dele, suas peculiaridades. o seu jeito de fazer as coisas, a sua perspectiva de futuro, a sua visão[...], por quê? Pra gente contextualizar. Apolonio foi um homem que viveu no século passado. Ele nasceu em 1918, no processo da Primeira Guerra Mundial. Passou por todas as duas guerras e ele faleceu em 2015. Então ele viu o século mudar. Ele viu chegar ao computador, chegar à internet, chegar ao telefone, tudo isso, televisão, sabe? Essas histórias são histórias que ele compartilhava com a gente. Como a gente pode contar isso? Como a gente pode chegar e falar sobre isso? Uma pessoa que teve todo esse processo de vida, ele viveu 96 anos, quase um século, então viu muita coisa nascer e acabar [...]** [grifo nosso] (correspondência com alunos PGI 2024.1 em 12 de julho de 2024)

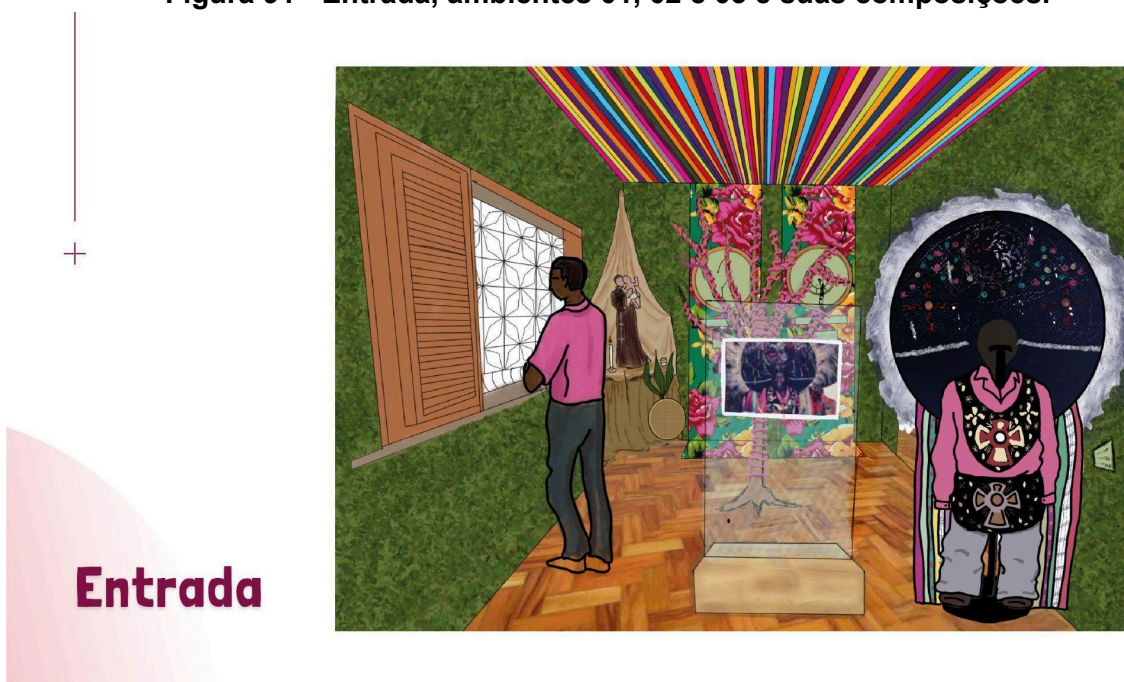
O grupo pensa o ambiente 02 (Figura 91), a partir da perspectiva do corpo como local de um saber em movimento contínuo de recriação, remissão e transformações perenes; como caminho e pensamentos que o grafam estilística e ontologicamente como locus de saber e memória (Martins, 2021). Como um ser itinerante que vai ligando sua história a outras histórias, sua vida a outras vidas (Ingold, 2011), numa prática narrativa e prática de memória entre os si-mesmos, que narram a si e aos outros com os quais compartilham por meio dos seus modos de Ser-saber-fazer-Ser (Bruner, 1997; Connerton, 1999; Reily, 2014). Essa inscrição da trajetória e da memória do Mestre pode ser observada quando Talyene compartilha os significados de ser tradicional para o Boi da Floresta

Talyene: [...] Floresta é um bumba-meu-boi, um grupo tradicional, que prima pela tradição, o que **é tradicional, porque fazemos a mesma coisa, com o mesmo objetivo talvez há 52 anos. Não tradicional**

por que eu sou um boi tradicional porque o bumba-meu-boi tem mais de um século de existência. **A gente se classifica nesse lugar de tradição, porque a gente faz do jeito que a gente começou; do jeito que ele [Mestre Apolônio] começou. São 50 anos repetindo, então eu já sou tradicional nisso.** [grifo nosso] (correspondência com alunos PGI 2024.1 em 12 de julho de 2024)

Qualquer lugar da roda é meio, qualquer lugar da roda é começo, o círculo não tem fim (Bispo dos Santos, 2021; 2023) e assim Mestre Apolônio se faz vivo no hoje no seu jeito tradicional de fazer boi que é perpetuado pelo Boi da Floresta. Já o ambiente 03 (Figura 91), olha para o futuro como lugar assegurado pelos antepassados por esse perpetuar compartilhamento da sua memória (Martins, 2021; Bispo dos Santos, 2023; Connerton, 1999)

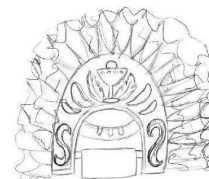
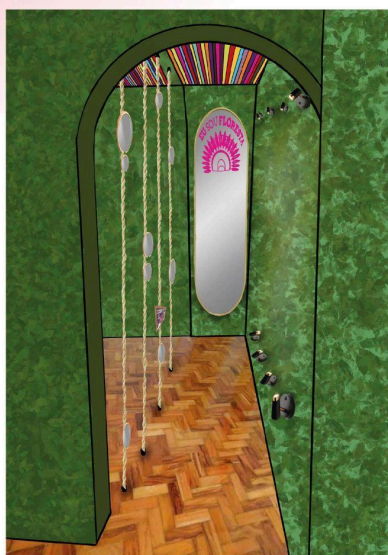
Figura 91 - Entrada, ambientes 01, 02 e 03 e suas composições.



Origem

Registros que datam entre 1918 – 1972; Infância e juventude do Mestre Apolônio bem como seus feitos. Corredor improvisado contando esse percurso.

SALA



Visão geral : rede de pesca



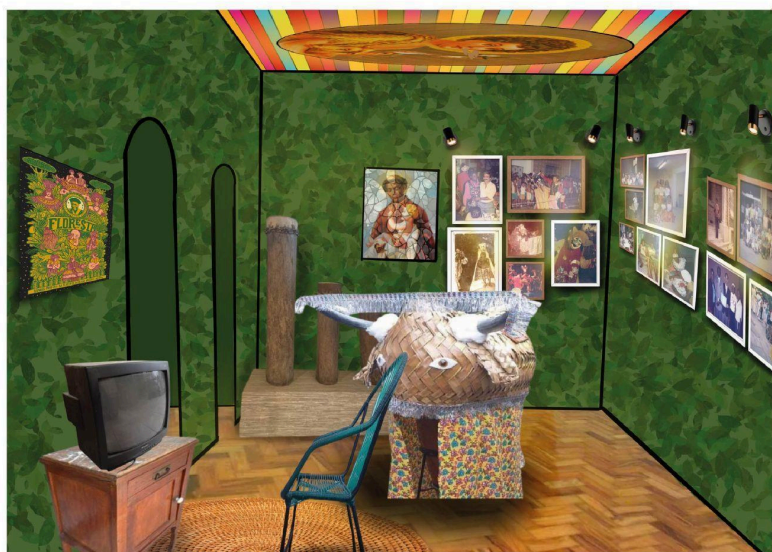
Experiência sonora

A matraca, com sua batida ritmada, ressoa como o coração vivo de cada brincante, traduzindo o chamado ancestral que nos convida a dançar. Seu eco reverbera pelas gerações, conectando o passado e o presente em uma celebração que pulsa na alma de todos que, ao som dessa batida, sentem o chamado a vivenciar essa tradição



02
SALA

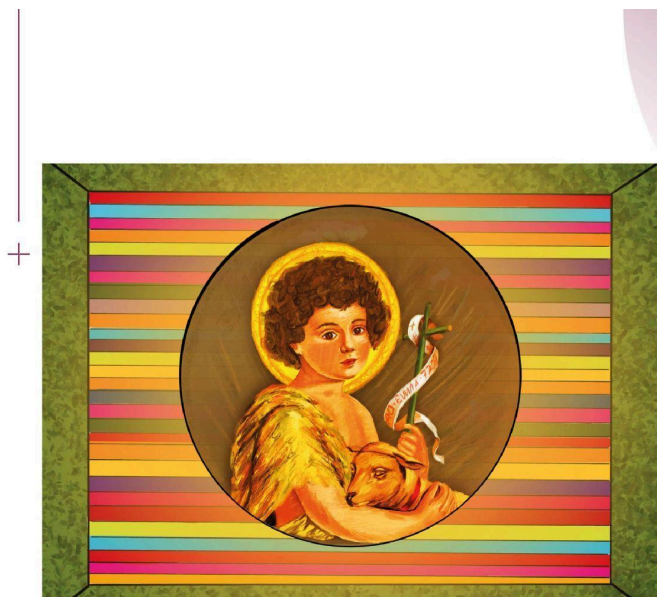
Presente



Arte em
parede



FLORESTA
DE ONTEM
HOJE
E DE
AMANHÃ!
UMA NOVA
BATIDA
QUE
FICOU
NA
COMU-
NIDADE
CADA BATIDA
DO TAMBOR
É UMA LIGÃO DE
RESISTÊNCIA



03

SALA

Futuro:



Frases nas garrafas

- **“Como um farol de fé, o mourão ilumina o caminho entre o humano e o celestial.”**
- **“Espiritualidade e realidade, onde sonhos e agradecimentos se entrelaçam.”**
- **“No mourão, a devoção popular desvela sua essência mais pura, elevando-o a um símbolo sagrado que resplandece como um altar de fé.”**
- **“O mourão tece a ponte entre o visível e o invisível, transformando-se em um santuário onde a alma se encontra com o divino.”**



Fonte: acervo pessoal

A última equipe composta por Beatriz Braga, Érica Oliveira e Thiago Storer, optou por pensar o projeto a partir da atualidade, envolvendo em seu conceito contemporaneidade e inovação. A partir da correspondência com o boi e suas práticas passadas no presente (Ingold, 2011), o grupo traduz essas narrativas a partir das práticas e linguagens visuais do hoje (Figura 92). Essa questão da contemporaneidade apareceu na fala de Talyene, quando ela compartilhou com os alunos que a Floresta “é um espaço que gosta de misturar a tradição e a modernidade. A gente gosta de coisas atuais, de coisas tecnológicas e gostamos de respeitar as nossas raízes, nosso jeito de fazer [...] a floresta gosta de equilibrar isso.”

Figura 92 - Conceito e moodboard

Memorial Apolônio Melônio

O Memorial Mestre Apolônio Melônio é um espaço inovador dedicado a preservar e celebrar o legado do mestre, integrando tecnologia interativa e imersiva para envolver a comunidade na valorização da história e cultura do Boi da Floresta.



moodboard ilustração; semi realista, colagem



Fonte: acervo pessoal

No ambiente 01 (Figura 93) a equipe traduz a sua trajetória a partir das relações imbricadas à sua narrativa de origem: seu nascimento e amor pela região da Baixada e suas relações com o boi construídas a partir do seu lugar de origem. As narrativas que emergiram das toadas e da ferramenta de foto-aúdio-conversaão foram tangibilizadas visualmente, primeiro em um painel com o mapa da Baixada e entrelaçando a eles as narrativas do Boizinho de Cofo, das Toadas – Saudades de 1926 e Dei uma volta na Baixada e Na cidade de Viana, com as quais corresponderam a partir da *playlist* e dos cards que desenvolvi para rememorar com os brincantes idosos, bem como com as narrativas que emergiram desses

encontros, a exemplo da narrativa sobre um Apolônio menino que já brincava boi. Além da ferramenta, essa narrativa retornou em campo na correspondência com Talyene em julho.

Talyene: Desde a infância, aos 8 anos, ele já se identifica como um personagem cultura. Ele já tá cantando boi. Ele já faz composições, ele já brinca com os amigos de Boi de Cofo, de Boizinho de criança, sabe? E aquilo pra ele é o início. Ele conta que esse é o início pra ele. Porque nesse lugar ele já tinha alguma reunião e que esses amigos, trabalhavam né, e brincavam, mas brincavam de forma séria, porque tinham que se arrumar, tinha que se enfeitar. que o boi ia dançar na casa de tia não sei quem, o ia dançar... então ele já tinha essa aventura, nessa época? A brincadeira já era séria. [grifo nosso]

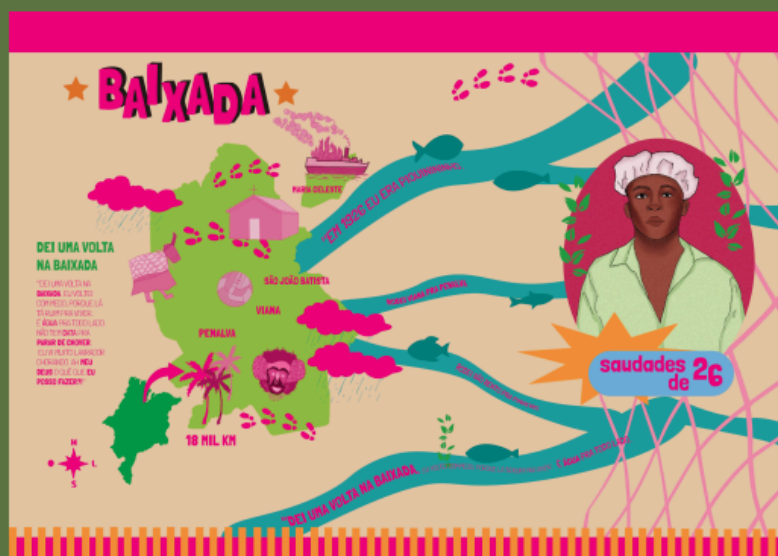
Depois foram tangibilizadas em um painel de coisas, artefatos interativos com o acervo do boi e sua produção artesanal e painéis suspensos e interativos contando a trajetória do Mestre e as histórias dos personagens do por meio de jogos, narrativas com as quais tiveram durante a cocriação poética no barracão. No ambiente 02 e 03 (Figura 93) as narrativas também foram tangibilizadas por meio de painéis interativos. Um dos painéis traduz a narrativa da relação do boi com a Lua, as quais compreenderam por meio tanto das narrativas que emergiram do mapeamento iconográfico ainda em 2023, quando Nadir compartilha sobre como a Lua influencia seu modo de brincar no terreiro, em meia-lua, e seus inícios de ciclos e ensaios. E da correspondência com Talyene na UFMA

Talyene: A Lua é um elemento místico e espiritual ligado à atividade do bumba-meu-boi, ponto. A todos [os bois] que têm links espirituais, religiosos e que se denominam tradicionais. Todos eles, dificilmente tem um boi que num canta pra Lua. [...] E a Floresta é conectada com a Lua, fases da Lua, meia Lua, tudo isso tem os significados religiosos, então são conectados. [...] e dentro do espaço religioso, ritualístico do bumba-meu-boi, são inúmeras coisas. [...] E isso tem a ver com.. Não se faz ensaio de boi em qualquer Lua. Não se, os próprios Instrumentos, a Madeira dos instrumentos tem que esperar a lua pra tirar. [grifo nosso] (Em correspondência com os alunos em 12 de julho de 2024)

Outro painel (Figura 93) é pensado para contar o legado do Mestre a partir das histórias dos brincantes de ontem e de hoje. Ele também foi pensado a partir das narrativas que emergiram da correspondência com a ferramenta de foto-áudio-conversaão.

Figura 93 - Painéis interativos Ambientes 01, 02 e 03

INFÂNCIA/JUVENTUDE



Painel Baixada

A primeira parede da Memorial apresenta uma colagem dedicada ao Mestre Apolônio, destacando sua trajetória de vida e a mapa da Baixada onde ele nasceu. Abaixo, um painel interativo oferece livros ilustrados e bordados com temas do Bai da Floresta, permitindo uma experiência sensorial que conecta os visitantes à história e ao legado do mestre.



INFÂNCIA/JUVENTUDE

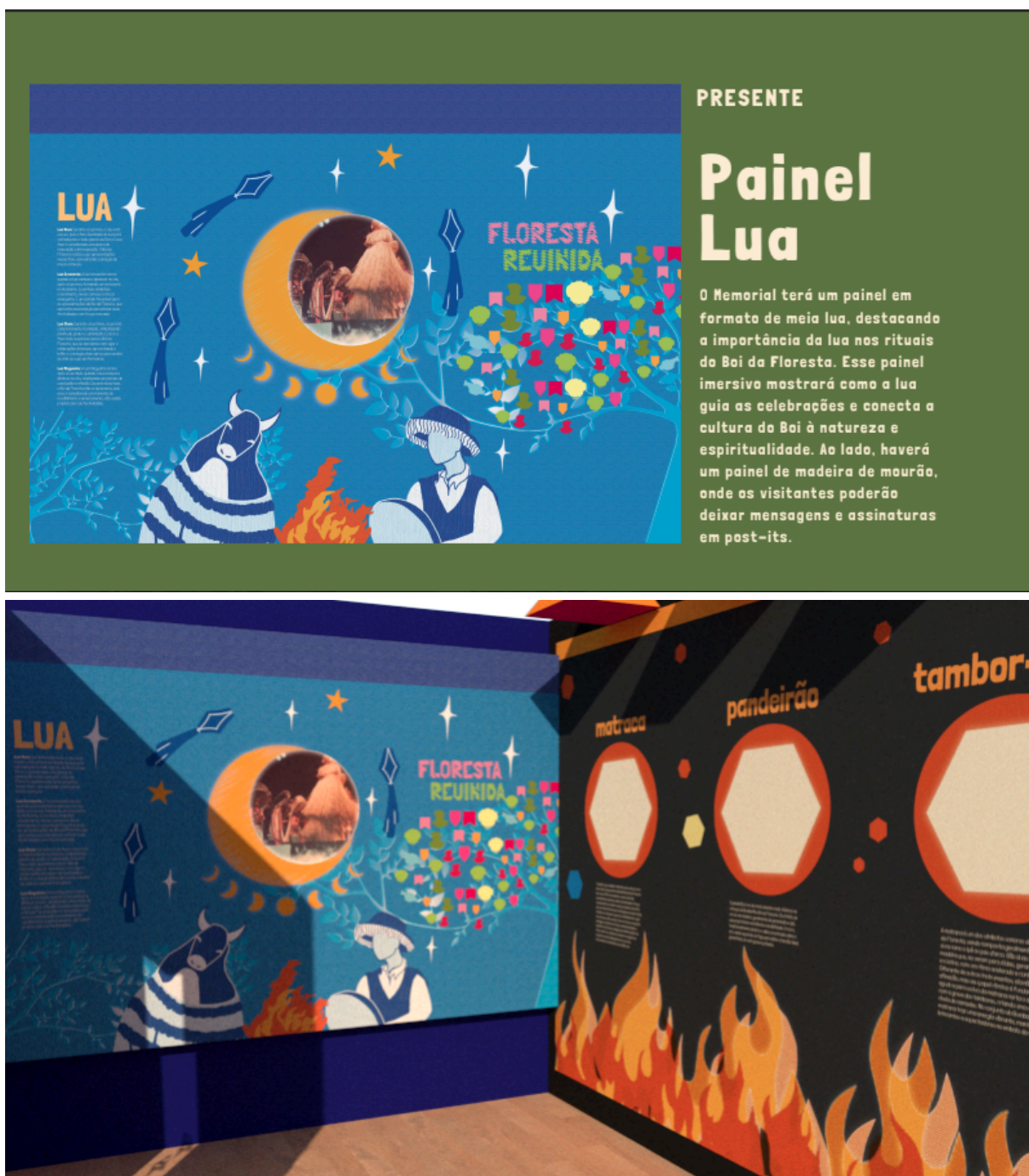
Painel suspenso

No centro da espaço 1, painéis suspensos em forma de Melão e da indumentária do Bai da Floresta destacam-se. Atrás desses painéis, uma linha do tempo detalha a história do Mestre Apolônio, ilustrada com fotos que capturam momentos chave de sua vida e legado, proporcionando aos visitantes uma visão profunda e visualmente impactante de sua trajetória.



Painel Interativo

O painel interativo, formado por plaquinhas dos principais elementos do Bai da Floresta como Cuzumba, Pajé e Ômpa, oferece jogos educativos e pequenos textos explicativos. Cada plaquinha permite que os visitantes explorem a história e o papel de cada personagem no ritual, proporcionando uma experiência lúdica e informativa sobre a cultura do Bai.





Fonte: acervo pessoal

Diferentemente do projeto de identidade visual, em que o resultado de uma das equipes ao final seria definido como a identidade do memorial. As opções de projetos expográficos desenvolvidas com os alunos, foram pensadas como um todo, mas também como elementos intercambiáveis que serão adaptados, não só a realidade do espaço, mas também a de recursos. Foi explicado no início do processo, que cada proposta deveria funcionar em si mesma, mas que, na prática, os projetos seriam utilizados para compor um dossiê para dar corpo a aplicação do projeto do memorial em editais de fomento. Nesse

sentido, quando do resultado de um desses editais hipotéticos, os elementos dos projetos propostos pelas diferentes equipes, poderão ser intercambiados, para se adaptar ao que funcionar melhor nos termos mencionados.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao seguir os fios narrativos que tecem a memória do Boi da Floresta, esta pesquisa constituiu-se como um exercício prolongado de correspondência atencional, seguindo materiais, gestos e histórias no fluxo do cotidiano do barracão. Para além da produção de artefatos visuais os resultados constituem um conhecimento situado sobre designantropologia, no qual a abordagem alinha-se às dinâmicas da comunidade, permitindo que as narrativas emergissem de dentro, expressando as perspectivas que constituem o Boi da Floresta. Isso só foi possível, pois, ao entender a construção do conhecimento como um processo narrativo e intersubjetivo, o designantropologia alinha-se aos modos de construção do conhecimento e visões de mundo das comunidades com as quais pesquisa.

Ambos, conhecimento narrativo e saber orgânico se constroem por meio da prática, do fazer com, da correspondência, ou confluência, com o fazer, as coisas, as pessoas e outros seres. Os significados, em ambas as perspectivas sobre modos de construção do saber, são construídos, então, num processo atencional e relacional de continuidade entre as práticas passadas e as atuais com as coisas, materiais e pessoas, no presente.

Compreendemos que ao produzirmos coisas – artefatos, processos, sistemas – o fazemos a partir de nossas perspectivas e visões de mundo e, por isso, essas coisas produzidas por nós são capazes de produzir mundos que reproduzam essas cosmovisões incutidas nelas. Essa compreensão sobre o caráter ontológico das práticas criativas – tanto de design quanto de saberes-fazeres artesanais – aponta para a construção do conhecimento e do próprio fazer a partir das práticas e trajetórias.

A lógica do conhecimento narrativo, é a da peregrinação; do movimento; da prática, o que significa que as pessoas não aplicam seu conhecimento na prática, elas conhecem por meio da sua prática. É uma construção que se dá de forma perpétua, sempre-emergente, que se estabelece e desdobra na prática das relações com o ambiente através da nossa presença como ser no mundo.

De maneira semelhante, a lógica do saber orgânico e comunitário, é a da trajetória, do fazer e sentir com as mãos, partilhando os campos de força e espaços de desenvolvimento da elaboração das coisas, objetos-sujeito, é a lógica da criação

mútua, na qual tudo cria e é criado em relação. No saber orgânico o saber é construído na circularidade dos processo de conversação e autoreflexão, da educação familiar, comunal, cultural, que é transmitida de geração em geração de forma sensorial, visual, dactilar.

Nesse sentido, foi possível corresponder em campo pois a abordagem do designantropologia, não adota uma perspectiva classificatória, hierarquizante e extrativista do conhecimento, identificando e encaixando elementos de acordo com sua própria perspectiva em categorias predeterminadas, desconsiderando contextos, relações e visões de mundo e encerrando-se em si mesma. Ao contrário, no designantropologia, mais do que orientados, somos convocados à uma postura ética e dialógica, que não se coloca como detentora do conhecimento (se quer acredita que exista uma única forma de conhecimento), e que não faz e nem pretende fazer inferências, mas que enxerga e compreende outras formas de ver o mundo e saberes e fazeres locais como de igual ou superior valor.

No designantropologia o processo em campo não é de um simples contato ou troca, mas sim de compartilhamento. Um compartilhamento, pressupõe afeto, e afetos são recíprocos, vão e vem, não se encerram em si mesmos, não criam rupturas. O compartilhamento, assim como o afeto, rende, ele é movimento, é devir.

Levando em consideração as formas de ver e os saberes-fazeres locais, o designantropologia abre espaço para uma criação que, por meio da cadeia operativa do saber-fazer, consegue nos conectar às formas localizadas de pensamento, à lógica comunitária, nos dando a oportunidade de compreender as dimensões intangíveis e simbólicas dessas formas situadas de saber e abrindo espaço para uma criação realmente mútua, seja com o Boi da Floresta, seja com outros grupos ou comunidades.

Nessa perspectiva as coisas são um acontecer e entrelaçamentos de aconteceres, e seus rastros se entrelaçam e transbordam em outros fios, nós, vidas. De sua concretude inserida no cotidiano imediato, as coisas ganham significado, valor e revelam o nosso ser e o ser das coisas. As coisas ao se constituírem, ao mesmo tempo, ambientes narrativos e formas narrativas da cultura, compartilharam conosco o que é canônico para a comunidade – seus costumes, visões de mundo, crenças – seus procedimentos interpretativos e modos de dar significado e explicar o mundo ao seu redor. Um mundo em devir, onde as coisas que o compõem são constituídas das histórias das relações que as trouxeram até onde estão e onde

seus encontros nos mostram as histórias de cada outra coisa e pessoa com as quais se entrelaçam.

Por meio das coisas e do 'fazer com' pudemos compreender o mundo narrativo do Boi da Floresta, suas histórias e trajetórias e relacionar as ocorrências do passado trazendo-as à vida como se estivessem acontecendo aqui e agora. Elas nos familiarizaram com seu contexto explicando as especificidades dos diversos significados para o grupo, nos conectando à sua cultura.

Nesse processo, o acervo, as práticas criativas e as coisas de design funcionaram como catalisadores de lembranças, ajudando os participantes a se expressar e, no processo de pesquisa e cocriação, nos ajudaram a compreender biografias, relações e as materialidades de suas vidas. A correspondência com o acervo e as coisas de design produziram jeitos afetivos e experienciais de saber evocando diferentes tipos de narrativas, ideias e informações. Nos ofereceram caminhos para compreender aspectos não ditos, invisíveis, tácitos e sensoriais dos brincantes e da comunidade.

Ao liberar os compartilhantes de uma cronologia linear, o acervo, o fazer com, demonstrou ser um processo de recriação profunda do passado. Memórias e narrativas, do ontem e do hoje, sobre o saber-fazer, os significados e seres do boi foram evocados, demonstrando que o saber se revela e é construído narrativamente no engajamento com as coisas e as trajetórias e histórias que elas carregam, convidando os participantes a rememorar e narrar.

No processo de pesquisa e cocriação com o Boi da Floresta a correspondência nos permitiu identificar personagens, histórias e elementos essenciais para a tangibilização de narrativas do grupo em identidade visual e projeto expográfico para o futuro espaço comunitário de memória. Abriu espaço para que o que se revelasse, portanto, não fosse a nossa interpretação ou narrativa externa, mas a própria memória vivida e reconhecida pela comunidade como digna de permanência e compartilhamento.

É fato que narrativas externas frequentemente não conseguem captar a dimensão daquilo que é mais importante para as comunidades. Elementos centrais são desconsiderados, distorcidos ou enquadrados em categorias alheias ao contexto vivido, por limitações acadêmicas e institucionais ou interesses midiáticos, políticos ou mercadológicos, criando imaginários a respeito de grupos, comunidades ou povos com base em narrativas superficiais, romantizadas ou estereotipadas.

Exatamente por isso, o Boi da Floresta e tantas outras comunidades tradicionais ou grupos sempre buscaram e continuam buscando se articular por conta própria, criando mecanismos de continuidade e compartilhamento de suas visões de mundo, histórias e ideais.

Por meio dos processos de correspondência em design em campo pudemos observar a conexão das práticas dos saberes-fazer do Boi da Floresta ao processo de construção de sua identidade coletiva. A identidade não é uma essência dada, mas se constrói narrativamente nas relações e nas práticas que conferem sentido ao vivido. É no ato de saber-fazer que é formado o si-mesmo de cada brincante e do grupo. É por meio de suas práticas – narrativas e práticas de memória – que o grupo diz quem é situando-se em continuidade com seus antepassados. Sua identidade é inseparável da correspondência com os materiais e com os saberes-fazer que lhes dão vida, pois é justamente no movimento — da dança, da memória, do fazer — que o Boi da Floresta se constitui como ser coletivo e narrativo.

Nesse sentido, as narrativas traduzidas em artefatos visuais emergem como um devir da correspondência em campo com o boi, do entrelaçamento Ser-saber-fazer-Ser, das intersubjetividades dos alunos, saberes-fazer, brincantes, materiais, coisas, e a trajetória do Mestre Apolônio compartilhada através de cada uma delas. A brincadeira, o Barracão, Indumentárias, Bordados, Instrumentos, assim, não representam o mestre, mas transmitem narrativamente sua memória. Sendo assim, os artefatos e narrativas visuais cocriados não são simplesmente objetos ou símbolo estáticos, mas materialidades vivas que, em correspondência contínua com os compartilhantes da pesquisa, no presente, carregam consigo as histórias, do ontem e do hoje, as trajetórias do boi e do mestre.

Por meio da confluência e transfluência entre os diversos compartilhantes, ou co-pesquisadores, em campo, chegamos ao lugar de onde partimos: por meio das narrativas e coisas cocriadas os significados e os ‘si-mesmos’ de quem o Mestre Apolônio, de Nadir e Talyene, dos brincantes e o Boi da Floresta foram, são e serão (o geral, o particular, o histórico), são compartilhados com a própria comunidade – ao se reconhecer nas criações – e com atores ou compartilhantes externos. O que emergiram não foram representações do mestre, de Nadir e Talyene, dos brincantes e do boi, mas seus “si-mesmos” de hoje, a memória desses “si-mesmos” e as antecipações do que virão a ser.

O designantropologia se mostrou capaz de fomentar um espaço de correspondência criativa onde as narrativas do Boi da Floresta puderam emergir em devir. Compreendemos também que “fazer designantropologia é, em si, um processo narrativo”, um processo que, neste caso, permitiu que as práticas de memória do grupo, sedimentadas no corpo e no ritual, fossem traduzidas em narrativas visuais comprometidas com sua cosmovisão. A memória, como pudemos testemunhar, não é um arquivo estático, mas um fenômeno social vivo que se renova na confluência entre o passado narrado e o presente vivido.

O objetivo geral foi alcançado por meio de um desenho metodológico que entrelaçou as vozes da comunidade, o arcabouço teórico e a experiência da pesquisadora. O trabalho oferece um testemunho metodológico de como o designantropologia pode operar como prática de correspondência e resistência, fortalecendo abordagens decoloniais e não extrativistas. O mapeamento conceitual foi realizado por meio de revisão narrativa e pesquisa documental, estabelecendo a base teórica para entender a narrativa como o alicerce da memória social e, por consequência, da identidade coletiva.

As narrativas e memórias foram coletadas no decorrer de 14 meses de correspondência em campo. Foi desenvolvida e aplicada uma ferramenta (*provótipo*) de foto-áudio-conversação, que atuou como dispositivo de conversação para evocar a memória do Mestre Apolônio e do Boi da Floresta. O provótipo de foto-áudio-conversação, enquanto dispositivo de conversação, mostrou-se uma ferramenta potente para trazer memórias de forma sensível, fazendo emergir histórias fundamentais que, de outro modo, poderiam permanecer diluídas no fluxo das multitarefas cotidianas. A cocriação da identidade visual e do projeto expográfico com os alunos de Projeto Gráfico, e sua subsequente validação pelos brincantes, materializou o conceito bruneariano de narrativa como estrutura social de memória, transformando signos comunitários em linguagem visual. O processo de cocriação demonstrou ser um instrumento eficaz para a salvaguarda da memória, traduzindo signos comunitários em linguagem visual. O designantropologia se mostrou eficaz em operar como prática de resistência, fortalecendo abordagens que honram o legado de Mestre Apolônio e a continuidade do grupo. Além disso, pudemos verificar na prática como práticas criativas constituem-se agentes de produção de mundos.

As principais conclusões que emergem desse processo apontam para o potencial da abordagem de designantropologia como uma abordagem capaz de

promover um processo real de colaboração com as comunidades tradicionais e de tangibilizar sua memória respeitando suas cosmovisões e a partir de sua perspectiva interna. Apontam também para a importância do fazer design como prática situada e relacional. O conhecimento projetual não foi aplicado *sobre* o grupo, mas cocriado *com* ele, a partir de uma escuta atenta que permitiu que suas visões de mundo se tornassem o princípio gerador das narrativas visuais.

Entretanto, este processo não foi isento de limitações e tensões. A principal dificuldade residiu na conciliação de temporalidades dissonantes: o tempo das instituições parceiras, regido por prazos de editais, frequentemente colidia com o tempo orgânico do boi, marcado pelo ciclo junino. Outra limitação foi a luta pela sobrevivência e os imprevistos como o atraso nos cachês estaduais que reconfigurou todo o cronograma inicial. Isso limitou uma participação mais ampla dos brincantes, por exemplo, quando do desenvolvimento da identidade visual, desejávamos realizar um processo de desenho coletivo da marca com os brincantes no barracão, ou mesmo as oficinas de muralismo e cenografia, mencionadas anteriormente, que não puderam ser realizadas por todas as variáveis já mencionadas.

Esta pesquisa também se constitui como uma resposta prática à crítica sobre os modos hegemônicos de produção projetual. Se o design moderno frequentemente opera como um dispositivo que coopta subjetividades e simplifica realidades complexas para alimentar lógicas capitalistas e colonialistas, o designantropologia propõe um caminho inverso. Não se coloca como uma ferramenta de modernização que aplica um saber como superior, mas como uma prática de correspondência que busca aprender e colaborar com as formas pluriversais de saber e projetar. A contribuição central, portanto, reside em demonstrar como a prática projetual, quando concebida como investigação narrativa e relacional, transforma-se em um processo e uma ferramenta que contribui para a resistência cultural. Ao invés de cercear ou desconsiderar cosmovisões divergentes, o designantropologia as compreende e enxerga como ontologias pluriversais e localizadas de projetar, permitindo que o emerja do processo de cocriação seja a materialização de um projeto coletivo, fortalecendo a autonomia (narrativa) das comunidades com as quais colabora.

Isso só é possível, porque a colaboração é construída sobre uma simetria ética, e não sobre uma participação condicionada. O Boi da Floresta, em sua

expertise narrativa e no profundo conhecimento de seu próprio universo simbólico, assumiu o papel de coautor deste processo. Um processo de cocriação e colaboração em que os participantes negociaram constantemente tempos, objetivos e significados. O nosso papel foi o de corresponder com nossas ferramentas projetuais a uma visão de mundo muito bem articulada. Dessa confluência, nasceram artefatos visuais que são extensões do legado coletivo do boi e do mestre.

As implicações deste trabalho transcendem nossa pesquisa e apontam para transformações necessárias no próprio campo do design. É possível – e urgente – repensar a formação em design. De quais maneiras isso pode ser feito? Como formar designers capazes de pensar de forma crítica as práticas e a produção de narrativas do seu fazer, e seu potencial e responsabilidade no processo de consumo de vidas e mundos ou na criação de mundos e formas de vida pluriversais? Designers que pensem sobre se suas práticas e a produção de narrativas por meio delas tem servido como ferramenta do biopoder e do capital ou se tem sido aliada na criação e continuidade de outros mundos possíveis. Formar designers não como solucionadores universais, mas como mediadores éticos capazes de exercitar a *response-ability*, negociar temporalidades diversas e, sobretudo, compreender que o saber projetual é apenas um entre muitos saberes válidos em uma criação coletiva. Como repensar os currículos e o próprio campo quando gestores públicos, professores e pesquisadores à frente do campo não consideram que o campo precisa ser repensado?

Nesse sentido, as contribuições desta pesquisa se desdobram em múltiplas dimensões. Para o campo do design, ela oferece um testemunho detalhado de como o designantropologia pode operar como prática de correspondência fortalecendo abordagens decoloniais e não extrativistas. De modo mais específico, demonstra como a prática projetual, entendida como forma de investigação narrativa e relacional, pode ser mobilizada como um instrumento de resistência cultural, atuando na salvaguarda ativa da memória e na reafirmação da identidade coletiva de comunidades tradicionais.

Para o Boi da Floresta a pesquisa contribuiu com a tangibilização de um sonho coletivo, fornecendo insumos materiais e simbólicos que fortalecem sua luta por visibilidade e continuidade, e contribuirão para a tangibilização do futuro espaço comunitário de memória, Memorial Apolônio Melônio, honrando o legado de Mestre Apolônio. Para a sociedade, oferece uma contranarrativa que desloca o

bumba-meu-boi do lugar do espetáculo folclórico para o de agente de produção de mundos.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, D. **O Cativoiro**. São Luís: Lithograf, 1992.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ALMEIDA, A. W. B. de. **A ideologia da decadência: leitura antropológica a uma história da agricultura do Maranhão**. Rio de Janeiro: Casa 8: Fundação Universidade do Amazonas, 2008.

ALMEIDA, R. S. **PAC Rio Anil: a periferia e os grandes projetos de infraestrutura e logística**. In: **Anais da REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**, 32, 2020, Rio de Janeiro: UERJ. Disponível em: <https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPjltzOjQ6IjMyNjgiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiYzViZjEwODQ1MTVhM2I3ODRIMjhhOTBhNTliOTBiNDciO30%3D>. Acesso em: 23 nov. 2023.

ANASTASSAKIS, Z. **Texto de abertura do painel de Design Anthropology. Anais da 29a Reunião Brasileira de Antropologia**. Natal, 2014.

ANASTASSAKIS, Z.; SZANIECKI, B. **A antropologia do design: observações sobre as apropriações da prática antropológica pelo design hoje**. 28a Reunião Brasileira de Antropologia. São Paulo, 2012.

ANASTASSAKIS, Z.; SZANIECKI, B. Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach. In: SMITH, R.; VANGKILDE, K.; KJAERGAARD, M.; HALSE, J.; BINDER, T. (eds.). **Design Anthropological Futures**. London, New York: Bloomsbury, 2016, p. 121-138.

ANCHIETA, L. B.; DE SOUZA, A. O. A liberdade pelos passos do Bumba-Meu-Boi: Análise do direito à cidade no 1º quilombo urbano de São Luís. **Cuadernos de Educación y Desarrollo - QUALIS A4, [S. l.]**, v. 15, n. 2, p. 1031–1051, 2023. DOI: 10.55905/cuadv15n2-006. Disponível em: <https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/1018>. Acesso em: 12 mai. 2024.

ARRAIAL Parque Folclórica da Vila Palmeira 2025 [fotografia]. In: REDAÇÃO. Em final de semana de festança, maior São João do Mundo dá boas vindas a turistas e

maranhenses. **O Imparcial**, São Luís, 16 jun. 2025. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2025/06/em-final-de-semana-de-festanca-maior-sao-joao-do-mundo-da-boas-vindas-a-turistas-e-maranhenses/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ASSUNÇÃO, Ana. **"QUILOMBO URBANO", LIBERDADE, CAMBOA E FÉ EM DEUS: Identidade, festas, mobilização política e visibilidade na cidade de São Luís, Maranhão**. 2017. 162f. Dissertação (Mestrado em Cartografia Social e Política da Amazônia) – Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, 2017.

AYCA, Elvira Espejo. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. In: **Arte e Descolonização MASP Afterall**. São Paulo: MASP, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 27 mai 2023.

BANG, A. L.; ERIKSEN, M. A. Experiments all the way in programmatic design research. In: **Artifact**, v.3, n.2, p.4.1-4.14, 2014. Disponível em: <https://intellectdiscover.com/content/journals/ajdp/3/2>. Acesso em: 27 mai 2023.

BANIWA, Francy; BANIWA, Francisco. **Umbigo do mundo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2023.

BARCHAM, M. Towards a radically inclusive design – indigenous story-telling as codesign methodology. **CoDesign**, v. 19, n. 1, p. 1–13, 2023. <https://doi.org/10.1080/15710882.2021.1982989>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15710882.2021.1982989>. Acesso em: 21 mai. 2023.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: edições 70, 1977.

BARROS, Antônio Evaldo Almeida. **O Pantheon Encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense**. 2007. 319 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – IFCH, PÓS-AFRO, CEAO, Salvador: UFBA, 2007.

BECHELLI, Ricardo Sequeira. **Metamorfoses na interpretação do Brasil - Tensões no paradigma racial (Silvio Romeiro, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna)**. 2009. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.8.2009.tde-24072009-150811. Acesso em: 06 jan 2025.

BELLAH, R. N.; MADISEN, R.; SULLIVAN, W. M.; SWIDLER, A.; TIPTON, S. M. **Habits of the Heart. Individualism and Commitment in American Life**. Berkeley: University of California Press, 1985.

BELL, A. F. G. **Gil Vicente**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

BENTES, Ivana. O devir estético do capitalismo cognitivo. **XVI COMPÓS**: Curitiba/PR, 2007. GT - Estéticas da Comunicação. Curitiba: Compós, 2007.

BEZERRA, D. da S. **O ecossistema manguezal em meio urbano no contexto de políticas públicas de uso e ocupação do solo na Bacia do Rio Anil, São Luís, Maranhão**. 2008. 221 f. Dissertação (Mestrado em Saúde e Ambiente) – Programa de Pós-Graduação em Saúde e Ambiente, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

BINDER, T.; BRANDT, E.; HALSE, J. **Democratic Design Experiments: Between Parliament and Laboratory**. 2015.

BINDER, T.; DE MICHELIS, G.; EHN, P.; JACUGGI, G.; LINDE, P.; WAGNER I. **Design Things**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.

BINDER, T.; REDSTRÖM, J. Exemplary design research. In: **Design Research Society**, Lisbon, p.1-13, 2006.

BIRD ROSE, D. Slowly: Writing into the Anthropocene. In: **TEXT**. University of New South Wales, n. 20, 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**. Tradução Maria J. Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo M. Baptista. Porto, Portugal: Porto Editora, LDA, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSSARD, Giselle (Dir.). **Brincando na Floresta [filme]**. Roteiro: Giselle Bossard. Produção Executiva: Maurício Simão. Produção de Base: Markim Araujo. Produção de Set: Nat Maciel. Assistência de Produção: José Carvalho. Direção de Fotografia: Paulo do Vale. 2ª Câmera: Ben-Hur Real. Assistência de Fotografia: Inaldo Aguiar. Som Direto: Felinto Reis. Edição: Israel Henrique Pontes, Max Castelar e Giselle Bossard. Finalização: Tércio Fernandes. Trilha Original: Beto Ehongue. Realização: Fábrika Filmes. Co-produção: Ciclos Filmes. São Luís: Fábrika Filmes, 2015. 1 vídeo (duração não informada). Publicado por: Giselle Bossard. YouTube, maio 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o083wgkU_EM&t=10s. Acesso em: 7 out. 2023.

BRANDÃO, Luísa Sopas Rocha. **Processos criativos, técnicas e linguagens utilizadas na produção artesanal da manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Maranhão**. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BRANDT, E.; BINDER, T. Experimental design research: genealogy, intervention, argument. In: **International Association of Societies of Design Research**, Hong Kong, v.10, 2007. 17 p.

BRICKMAN, Celia. *Aboriginal Populations in the Mind: Race and Primitivity in Psychoanalysis*. Nova York: Columbia University Press, 2003.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artmed, 1997.

BUMBA MEU BOI, O. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 96, p. 385-387, mai. 1827. Diária. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033>. Acesso em: 23 jun. 2024.

BUMBA PAPA FARINHA, O. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 87, p. 349, abr. 1827. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033>. Acesso em: 23 jun. 2024.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.

CANO, Maria da Conceição Salazar. Entre santos e encantados: o universo religioso e o princípio da dádiva no bumba meu boi do Maranhão. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 15, n. 30, p. 67–90, 12 Set 2018. DOI: <https://doi.org/10.18764/2236-9473.v14n27p67-90>. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/9683>. Acesso em: 6 jan 2024.

CARAPUCEIRO. O Gosto. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 245, p. 2-3, novembro, 1839. Diária. Fundado por: Antonio José de Miranda Falcão. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033>. Acesso em: 23 jun. 2024.

CARDOSO, L. C. M. De marginal a oficial: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. In: **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 27–43, 2012. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18843>. Acesso em: 6 jan. 2025.

CARDOSO, L. C. M. Processos de construção do imaginário no bumba-meu-boi do Maranhão. In: **Alceu**, v. 16, n. 31, p. 114-130, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2031%20pp%20114-130.pdf>. Acesso em: 05 de jan. 2025.

CARDOSO, M. M. T. R. **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

CARMO, J. M do. Racialização, Renato Almeida e história da música brasileira. In: Nas Nuvens Congresso de Música, 6., 2020, Belo Horizonte. **Anais do 6º Nas Nuvens Congresso de Música**. Belo Horizonte: [s.n], nov. 2020. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/2020-CARMO-Jonatha-Maximiniano-do.pdf>. Acesso em: 25 set. 2023.

CARVALHO, L. G. de; FIGUEIREDO, W. A. S. Da festa ao ativismo no Quilombo da Liberdade: a atuação de mulheres no Bumba Meu Boi durante a pandemia de COVID-19. In: **Revista Antropolítica**, Niterói, v. 54, n. 3, p. 22-37, quadri, set/dez, 2022.

CARVALHO, Michol. M. P. de. **Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/ modernidade na cultura popular**. São Luís: Ed. da UFMA, 1995. 268p.

CASCUDO, Luís da Câmara. Antologia do folclore brasileiro. Volume 1. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Antologia do folclore brasileiro. Volume 2**. 6 ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Dicionário de folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASTELNAU-L'ESTOILE, Charlotte de. **Operários de uma vinha estéril: os jesuítas e a conversão dos índios no Brasil, 1580–1620**. Lisboa: Edições 70, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a saga de Nã AgontimÉ. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 387–429, mai.–ago., 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752019v923>. Acesso em: 21 jan. 2025.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Temas e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **MANA**, v.12, n.1, p. 69-104, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a03v12n1.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2024.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

_____. **Visões da Liberdade: Uma História das Últimas Décadas da Escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CLARKE, Alison J.. (Ed.). **Design anthropology. Object culture in the 21st Century**. Wien: Springer-Verlag, 2011.

COCCO, Giuseppe. **Korpobraz: por uma política dos corpos**. (1a Ed). Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

COELHO, Luísa Fernandes. **Entre vida, morte, silenciamento e sonoridades no quilombo urbano Liberdade (MA): estratégias do Boi da Floresta durante a pandemia de COVID-19**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. 2ª Ed. Portugal: Celta Editora, 1999.

CORRÊA, Mariza. **As Ilusões da Liberdade: A Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil**. Bragança Paulista: EDUSF, 1982.

COSTA, Yuri Michael Pereira. A união dos opostos: abolicionismo e racismo na obra literária de Celso Magalhães (1867-1879). **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 77-106, jul./dez. 2017. DOI: 10.14393/cdhis.v30n2.2017.41680. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/41680>. Acesso em: 6 jan. 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e Abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 69, p. 95–117, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p95-117. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/145635>. Acesso em: 6 jan. 2025.

DELGADO, Ana Luiza de Menezes. **Só Precisa Rebolar? Performance e dinâmica cultural no cacuriá maranhense**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

DIAS DUARTE, L. F. DOCUMENTO - Cronologia da luta pela regulação específica para as Ciências Humanas e Sociais da avaliação da ética em pesquisa no Brasil. **Práxis Educativa**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 267–286, 2017. DOI: 10.5212/PraxEduc.v.12i1.0015. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/9771>. Acesso em: 7 out. 2023.

DUNKER, Christian. **Estrutura e Constituição da Clínica Psicanalítica**. São Paulo: Annablume, 2015.

DUNNE, A; RABY, F. **Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming**. MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England: 2013.

EASTMAN KODAK COMPANY. Home: Our Company. Rochester, NY: Eastman Kodak Company, [2024]. Disponível em: <https://www.kodak.com/en/company/home/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

EDGAR, Iain R.. **Guide to imagework: Imagination-based Research Methods**. London: Routledge, 2004.

EHN, Pelle. Learning in Participatory Design as I found it. In: DISALVO, B.; YIP, J.; BONSIGNORE, E.; DISALVO, C. (Ed.). **Participatory Design for Learning: Perspectives from Practice and Research**. New York: Routledge, 2017. p. 7-21.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y Diseño: la realización de lo comunal**. Popayán, Universidad del Cauca: Sello Editorial, 2016.

_____. **Contra o terricídio**. Traduzido por Maria Cristina Ibarra. 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/190>. Acesso em: 3 ago. 2023.

_____. **Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Medellín, Colombia: UNAULA, 2014.

ESCOBAR, A.; OSTERWEIL, M.; SHARMA, K. **Relationality: an emergent politics of life beyond the human**. Great Britain: Bloomsbury Publish Plc, 2024.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

_____. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 1952.

FARIAS, L. G. D.; NORONHA, R. G. Fazer coisas é contar histórias: mapeamento sistemático sobre o conceito de narrativa na dimensão do design e dos saberes artesanais. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 102–122, 2024. DOI:

10.12957/arcosdesign.2024.78887. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/78887>. Acesso em: 21 out. 2024.

FARIAS, Luiza Gomes Duarte de. **Tramas de vidas e saberes: entrelaçamentos de narrativas para designs outros em uma comunidade de artesãs de fibra de buriti**. 2025. 192 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Design/CCET) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

FERRETTI, Mundicarmo. Representação de reis portugueses encantados no tambor de mina. In: BAPTISTA, Maria Manuel; LATIF, Larissa; GRÁCIO, Rui (Coord.). **A Europa das nacionalidades: mitos de origem, discursos modernos e pós-modernos = Europe of nations: myths of origin: modern and postmodern discourses**. Ed. bilíngue português-inglês. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. p. [s.p.].

FERRETTI, Sergio Figueiredo. O longo declínio da Casa das Minas do Maranhão: um caso de suicídio cultural?. In: CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da & MORAES Jr., Manoel Ribeiro de (orgs.). **Religião no Brasil. Ciência, cultura, política e literatura, v.1**. Belém: Fonte Editorial, 2013, p. 167-178.

FERREIRA, H. J. G. P.; SILVA, M. N. R.; SILVA, C. R. P. (Em) canto de Santo: religiosidade e identidade no Bumba meu boi do Maranhão. **Artelogie**, [S. l.], n. 4, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.6577>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/6577>. Acesso em: 6 out. 2023.

FOTOGRAFIAS apresentação do Boi da Floresta em viagem à França em 1994 [imagem digital]. In: MUSEU DA MEMÓRIA AUDIOVISUAL DO MARANHÃO (MAVAM). **Aiyê – Apolônio Melônio [documentário]**. Direção: Jorge Murad e Cícero Silva. São Luís: MAVAM, 2005. Publicado por: TV MAVAM. YouTube, 9 fev. 2021. [1h22min]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_e_NyFqm7sM. Acesso em: 12 set. 2025. Captura de tela.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

_____. **Dits et Écrits, 1954–88**. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Donald F. Bouchard, org. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Edições Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização: 1930**. Tradução de Saulo Krieger. 1. ed. São Paulo: Cienbook, 2020. 96 p.

_____. **Totem e tabu: 1913**. Tradução de Saulo Krieger. 1. ed. São Paulo: Cienbook, 2024. 192 p.

GALLO, Giovanni (Acervo Pessoal). [Fotografia de Padre Giovanni Gallo trajado de baiente do Boi da Floresta]. [S.l.: s.n.], [s.d.]. 1 fotografia. Localização original: Museu Paraense Emílio Goeldi / O Museu do Marajó. Acesso em: INSTAGRAM: SLZ NOSTALGIA [@slznostalgia]. **Fotografia de Padre Giovanni Gallo, Floresta-Liberdade e o Boi da Floresta** [...]. Instagram, 18 jun. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C8XD2hxlHp/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

GAMA, Miguel Sacramento Lopes. A estultice do bumba-meu-boi. **O Carapuceiro**, Recife, jan. 1840. p. 1-4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/750000/1342>. Acesso em: 23 jun. 2024.

_____. O que he bumba meu boi. **O Carapuceiro**, Recife, fev. 1834. p. 3-4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/750000/2000>. Acesso em: 23 jun. 2024.

GARCÍA, J. M. Las formas del recuerdo. La memoria narrativa. In: **Athenea Digital**. Revista de Pensamiento e Investigación Social, n. 6, p. 1-16, outono, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700616>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

GARCÍA, M. A. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. In: Arte e Filosofia. **Dossiê Etnomusicologia**. v. 6, n. 11, p. 36-50, dezembro de 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/596>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

GATT, C.; INGOLD, T. From description to correspondence: Anthropology in real time. In: W. Gunn, T. Otto & R. Charlotte-Smith (orgs.), **Design Anthropology: Theory and Practice**, London: Bloomsbury, 2013. p. 139-158.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM00340-00347.jpg]** [fotografia, gelatina e prata, p&b]. Guimarães, MA, c. 1944. 1 fotografia: papel; 13 x 18 cm. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32627>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM00352-00359.jpg]** [Figuras centrais com instrumentos] [fotografia, gelatina e prata, p&b]. Guimarães, MA, c. 1944. 1 fotografia: papel; dimensões não informadas. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel

Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32640>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM00400-00407.jpg]** [Figuras centrais com instrumentos] [fotografia, gelatina e prata, p&b]. São Luís, MA, c. 1944. 1 fotografia: papel; dimensões não informadas. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32046>. Acesso em: 8 jan. 2025. Reproduzida em: SEGALA, Lygia et al. O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: FAAP, 2007.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM00412-00417.jpg]** [Figuras centrais com instrumentos] [fotografia, gelatina e prata, p&b]. São Luís, MA, c. 1944. 1 fotografia: papel; dimensões não informadas. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32059>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM12592-12597.jpg]** [Figuras centrais com instrumentos] [fotografia, gelatina e prata, p&b]. São Luís, MA, c. 1956. 1 fotografia: papel; dimensões não informadas. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32114>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM12640-12647.jpg]** [Figuras centrais com instrumentos] [fotografia, gelatina e prata, p&b]. São Luís, MA, c. 1956. 1 fotografia: papel; dimensões não informadas. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32153>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GAUTHEROT, Marcel. **Bumba meu boi, festa popular [010MABM12664-12675.jpg]** [Figuras centrais com instrumentos] [fotografia, gelatina e prata, p&b]. São Luís, MA, c. 1956. 1 fotografia: papel; dimensões não informadas. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico Marcel Gautherot. São Paulo: IMS, [2025]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/32166>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GAUTIER, A. M. O. El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. In: Arte e Filosofia. **Dossiê Etnomusicologia**. v. 6, n. 11, p. 82-95, dezembro de 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/599>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p.

GERHARDT, T. E.; SOUZA, A. C. Aspectos Teóricos e Conceituais. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 11 – 29.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Clícia Adriana Abreu. **A Fabricação do Folclore no Maranhão: Investimentos e interesses no contexto da Subcomissão Maranhense de Folclore**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

GOMES, R.; SOUZA, E. R.; MINAYO, M. C. S.; MALAQUIAS, J. V.; SILVA, C. F. R.. Organização, processamento, análise e interpretação de dados: o desafio da triangulação. In: MINAYO, M. C. S.; ASSIS, S. G.; SOUZA, E. R. (Org.). **Avaliação por triangulação de métodos: Abordagem de Programas Sociais**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010. pp. 185-221.

GONÇALVES, L. F. L.; TEIXEIRA, S. K. O sentido de brincar no bumba meu boi do maranhão: A analítica existencial e as geograficidades / The sense of playing in the bumba my bull maranhão ox: The existential analytics and the geographies. **Brazilian Journal of Development**, [S. l.], v. 6, n. 11, p. 89763–89779, 2020. DOI: 10.34117/bjdv6n11-405. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/20124>. Acesso em: 7 out. 2023.

GOTTHEIM, Vivian I. **Dona Suzana com chapéu de baiente de Mestre Apolônio, 1973 [fotografia]**. [Legenda original: "Master's wife displaying her husband's headdress - bumba-meu-boi of Floresta, São Luis, Maranhão {Sotaque of Pindaré}"] [fotografia]. In: _____. **Bumba-Meu-Boi, a Musical Play from Maranhão**. The World of Music, [S.l.], v. 30, n. 2, p. 40-68, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43561173>. Acesso em: 7 jan. 2026.

GOTTHEIM, Vivian. **Mestre Abel fazendo uma careta de Cazumba no barracão do Boi da Floresta em 1982 [fotografia]**. [Legenda original: "Mestre Abel Teixeira, Floresta/Liberdade, São Luís-MA, ano de 1982"]. Publicado em: SLZ MEMÓRIA e BOI DA FLORESTA [@slzmemoria / @boidafloresta]. Instagram, 25 jun. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ct7fUScJ9DW/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GOTTHEIM, Vivian. **Mestre Apolônio, Mestre Abel e Raimundo no barracão do Boi da Floresta em 1982 [fotografia]**. [Legenda original: "Sede do Boi da Floresta (@boidafloresta) do Mestre Apolônio Melônio, bairro da Liberdade, ano de 1982 [...]"]. Publicado em: SLZ MEMÓRIA e BOI DA FLORESTA [@slzmemoria e @boidafloresta]. Instagram, 1 dez. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DDChoiypBHy/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

GRUPO DE ESTUDOS NO MARANHÃO (GECULT). **Mapa Caminhos da Boiada** [cartografia online dos grupos de bumba-meu-boi da ilha de São Luís, MA]. Local: Site Mapa Caminhos da Boiada, 2024. Disponível em: <https://mapacaminhosdaboiaada.com.br/>. Acesso em: 05 de set. 2024.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

GUNN, W.; DONOVAN, J. (Eds.). **Design and anthropology**. Surrey and Burlington: Ashgate, 2012.

GUNN, W.; LONGSTRUP, L. B. Participatory observation, anthropology methodology and design anthropology research inquiry. In: **Arts and Humanities in Higher Education**. jul. 2014, v.13, n.4. p. 428-442. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1474022214543874>. Acesso em: 20 out. 2018.

GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). **Design anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013.

GUTIÉRREZ-BORRERO, A. Ressurgimentos: suis como desenhos e desenhos-outros. **Redobra**, n. 15, ano 6, p. 265-288, 2020. Disponível em: <https://www.aacademica.org/alfredo.gutierrez.borrero/15.pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Réédition, Paris – La Haye: Mouton & Co., 1976.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Editora UFM; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALSE, Joachim. Ethnographies of the Possible. In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Ed.). **Design Anthropology: Theory and Practice**, Bloomsbury: London, New York, 2013, p.180-196.

_____. **Design Anthropology: Borderland Experiments with Participation, Performance and Situated Intervention.** Manuscript for PhD dissertation. IT University of Copenhagen, Copenhagen, 2008.

HALSE, Joachim; BRANDT, Eva; CLARK, Brendon; BINDER, Thomas (eds.). **Rehearsing the future.** Copenhagen: The Danish Design School Press, 2010.

HARDT, M; NEGRI, A. **Multidão: guerra e democracia na Era do Império.** Rio de Janeiro: Record, 2005. 530 p.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 3 jul. 2024.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo: Parte I.** Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 1988, p.6.

HERON, J.; REASON, P. Extending Epistemology within a Co-operative Inquiry. In: Reason, P.; Bradbury, H. (Ed.). **The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice.** 753p. 2nd Edition. Sage Publications. London, 2006. p. 366-380.

HEWES, G. W. World Distribution of Certain Postural Habits. In: **Annual Meeting of the American Anthropological Association.** Tucson, 1955.

HIGHAM, John. Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life. By Robert N. Bellah, Richard Madsen, William M. Sullivan, Ann Swidler, and Steven M. Tipton. (Berkeley: University of California Press, 1985. xiii + 355 pp. **Journal of American History**, Volume 73, Issue 1, June 1986, Pages 168–169, DOI: <https://doi.org/10.2307/1903616>. Disponível em: <https://academic.oup.com/jah/article-abstract/73/1/168/781004>. Acesso em: 21 mai. 2024.

HOCHMAN, Gilberto. **A Era do Saneamento: As Bases da Política de Saúde Pública no Brasil.** São Paulo: Hucitec/ANPOCS, 1998.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INGOLD, Tim. **Anthropology and/as Education.** 1ed. Routledge: London, 2018.

_____. **Being Alive: Essays on movement, knowledge and description.** Routledge, London: 2011. 279p.

_____. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, [S. l.], v. 39, n. 3, p. 404–411, 2016. DOI: 10.15448/1981-2582.2016.3.21690. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/faced/article/view/21690>. Acesso em: 28 jan 2024.

_____. **Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Petrópolis: Vozes, 2022.

_____. Making, Growing, Learning: Two Lectures Presented at UFMG, **Educação Em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n.3, p. 297-324, set. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982013000300013>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/P9JgRCyWZJkcPKFYfhpRmnS/?lang=en>. Acesso em: 28 jan 2024.

_____. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. New York, NY: Routledge, 2013.

_____. On human correspondence. In: **Journal of the Royal Anthropological Institute** (N.S.), 23. 2016. p.9-27. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12541>. Disponível em: <https://rai.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9655.12541>. Acesso em: 28 jan 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Bum-meu-boi do Maranhão é Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade**. 09 dez. 2019. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5499/complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-do-maranhao-agora-e-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade>. Acesso em: 12 mai. 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan / MA, 2011. 210p. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-de-registro-complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-do-maranhao/>. Acesso em 28 mai 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), 2016. **Dossiê Tambor de Crioula do Maranhão**. São Luís: IPHAN/MA, 2016. 96 p. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-4/>. Acesso em 28 jan 2025.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Sobre Marcel Gautherot**. São Paulo: IMS, 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-marcel-gautherot/>. Acesso em: 24 out. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Sobre o IMS**. [S. l.], [2023]. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em: 24 out. 2023.

IZÍDIO, Luiz Cláudio Lagares. **Design e democracia: ferramentas para prática cidadã**. Tese (doutorado em design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Design, 2021.

IZÍDIO, L. L.; FARIAS, L. G. D de; NORONHA, R. G. Reapropriação ontológica por meio de designantropologia: produção de narrativas e subjetividades com as artesãs de Paço do Lumiar, Maranhão. **RChD: creación y pensamiento**, Santiago, v. 7, n.12, p.5-22, jul. 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/361668302_Reapropriacao_ontologica_por_meio_de_designantropologia_producao_de_narrativas_e_subjetividades_com_as_artesas_de_Paco_do_Lumiar_Maranhao. Acesso em 20 out. 2024.

IZÍDIO, L. L.; NORONHA, R. G.; FARIAS, L. G. D. de; FERREIRA, G. R. Contranarrativas epistemológicas no campo do design: reflexões no ciclo de estudos colonialcontracolnial. In: **Arcos Design**, v. 16, n. 1, pp. 164-189, jan. 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>. Acesso em: 05 out. 2024.

JONES, Ernest. **A Vida e Obra de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Atheneu, 1961.

JORNAL DO DIA. Fotografia da Rua Bernardo Guimarães, Liberdade em 1964. Originalmente publicado em: Jornal do Dia (posterior jornal O Estado do Maranhão), 1964. In: MEMÓRIA SLZ [@slzmemoria]. **Rua Bernardo de Guimarães, Liberdade, 1964** [...]. Instagram, 6 de dezembro de 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C0gyiTLOT0Z/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA==. Acesso em: 6 dez. 2023.

JORNAL DO MARANHÃO: SEMANÁRIO DE ORIENTAÇÃO CATÓLICA (MA). Dantas, Aldir. São Luís em Prosa. São Luís, n. 3870, 18 nov. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/112135/5010>. Acesso em: 9 jan. 2025.

JORNAL DO MARANHÃO: SEMANÁRIO DE ORIENTAÇÃO CATÓLICA (MA). Floresta terá mais um vigário. São Luís, n. 3097, 10 mar. 1963. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/112135/1839>. Acesso em: 9 jan. 2025.

KATO, Michele. **Marcel Gautherot: um fotógrafo entre a arquitetura e a etnografia**. São Paulo: Editora IMS, 2019.

KINDON, S. L.; PAIN, R.; KESBY, M. **Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place**. London: Routledge, 2007.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. Fundamentos de metodologia científica. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LE GUIN, U. K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: N-1, 2021.

_____. Some Thoughts on Narrative. In: **Dancing at the edge of the world**. New York: Grove Press, [1980] 1989, p. 37-45.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus, 1989. (Edição original: Paris: Plon, 1962).

LÉVY-BRUHL, Lucien. **As Funções Mentais nas Sociedades Inferiores**. Paris: Alcan, 1910.

_____. **A Mentalidade Primitiva**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.

LIEBERMAN, E. James. **Atos de Vontade: A Vida e Obra de Otto Rank**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1985.

LIMA, Zelinda de Castro e (Org.). **Memórias de velho: Depoimentos – memória oral da cultura popular maranhense. vol. 7**. São Luís: CMF/SECMA, 2008.

LIMULJA, Hanna Cibele Lins Rocha. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami (Pya Ú – Toototopi)**. 2019. 153 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

LOPES GAMA, Miguel Sacramento. A estultice do bumba meu boi. **O CARAPUCEIRO**: periodico sempre moral, e so por accidens politico. Recife, n. 2, p. 1-4, janeiro, 1840. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/750000/1342>. Acesso em: 23 jun. 2024.

LOPES GAMA, Miguel Sacramento. O que he bumba meu boi. **O CARAPUCEIRO**: periodico sempre moral, e so por accidens politico. Recife, n. 4, p. 3-4, fevereiro,

1834. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/750000/2000>. Acesso em: 23 jun. 2024.

MAFRA, C.; BONET, O.; VELHO, O.; PRADO, R. A antropologia como participante de uma grande conversa para moldar o mundo: Entrevista com Tim Ingold. In: **Sociologia & Antropologia**, v. 04, n. 02, p. 303-326. Rio de Janeiro, out. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/2238-38752014v421>. Disponível em: <https://sociologiaeantropologia.com.br/revista/v04-n02/>. Acesso em: 21 jan. 2025.

MAGGIE, Yvonne. **Médicos, curandeiros e bruxos: a disputa pela cura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2015.

MAIA, Alessandra Maria Silva Santos. **Cuidado e autocuidado em situação de vulnerabilidade: designantropologia para a cocriação de futuros possíveis com mães de crianças com espectro autista**. 2024. 101 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Design/CCET) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

MANHÃES, J. B. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba do bumba-meu-boi maranhense**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2009.

MANZINI, E. **Design: Quando todos fazem design**. Tradução: Carlo Franzato. 1.ed. Porto Alegre. Unisinos, 2017. 254 p.

MANZO, L. C.; BRIGHBILL, N. Towards a participatory ethics. In: KINDON, S. L.; PAIN, R.; KESBY, M (Org.). **Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place**. London: Routledge, 2007.

MARCONDES, N. A. V.; BRISOLA, E. M. A. Análise por triangulação de métodos: um referencial para pesquisas qualitativas. **Revista Univap**, São José dos Campos-SP-Brasil, v.20, n.35, jul. 2014. Disponível em: <https://revista.univap.br/index.php/revistaunivap/article/view/228>. Acesso em: 20 out. 2024.

MARCONI, M; LAKATOS, E. **Fundamentos de metodologia científica**, São Paulo, 2017.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2016.

MARQUES, F. E. S. **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi no Maranhão**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura).

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 1996.

MARTINS, C. C. S. **Bumba-meu-boi e festas populares na ilha do Maranhão: entre negociação e conflito (1885-1920)**. 2020. 227f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2020.

MARTINS, C. C. S. **Política e cultura nas histórias do bumba-meu-boi: São Luís do Maranhão – século XX**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015.

MASCELANI, A.; VAN DE BEUQUE, F. M.; VAN DE BEUQUE, L. **Artistas Cazumbas**. 2018. YouTube, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MllyzrmLlyM>. Acesso em: 20 out. 2023.

MATOS, E. C.; FERRETTI, S. F. Caretas de Cazumba no Bumba-meu-boi do Maranhão. In: (DOSSIÊ: Amazônia e paradigmas de desenvolvimento) **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 6, n.12, 2009. Disponível em: <https://periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/63>. Acesso em: 10 nov. 2024.

MATOS, Heloísa Reis Curvelo. **Análise toponímica de 81 nomes de bairros de São Luís/MA**. 2014. 347 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

MAUAD, Ana Maria. **Nas Rotas do Império: Estratégias de Portugal e do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 1999.

MAZIS, Glenn. Facing Levinas: Merleau-Ponty's physiognomic ethics. In: James Hatley, Janice Mclane and Christine Diehm (eds). **Interrogating ethics: embodying the good in Merleau-Ponty**. Pittsburgh: Duquesne UP, 2006, p. 185–205.

MELLO, Maria da Conceição de. **O Carapuceiro e a Sociedade do Seu Tempo**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

MIER Y TERÁN GIMÉNEZ CACHO, D.; BARRERA SUÁREZ, K. Design, territory and narrative. New futures through clay. **RChD: creation and thought**, [S. l.], v. 4, n. 7, 2019. DOI: 10.5354/0719-837X.2019.53823. Disponível em: <https://rchid.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/53823>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MINAYO, M. C. S. Introdução. In: MINAYO, M. C. S.; ASSIS, S. G.; SOUZA, E. R. (Org.). **Avaliação por triangulação de métodos: Abordagem de Programas Sociais**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010. pp. 19-51.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde** (13ª Ed). São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2013.

MINAYO, M.; ASSIS, S.; SOUZA, E. (orgs.) **Avaliação por triangulação de métodos: abordagem de programas sociais**. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005, 244 p.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). (Div.). **Dona Teté, mestra do Cacuriá [fotografia]**. In: ALMEIDA, Geisa de. Conheça a origem do Cacuriá, dança típica da cultura popular maranhense. **G1 Maranhão**, [São Luís], 20 maio 2022. Disponível em:

<https://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2022/noticia/2022/05/20/conheca-a-origem-do-cacuria-danca-tipica-da-cultura-popular-maranhense.ghtml>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MOGENSEN, Preben. TOWARDS A PROVOTYPING APPROACH IN SYSTEMS DEVELOPMENT. **Scandinavian Journal of Information Systems**, v. 4, n. 1, artigo 5, 1992. Disponível em: <https://aisel.aisnet.org/sjis/vol4/iss1/5>. Acesso em: 21 jan. 2024.

MUSEU DA MEMÓRIA AUDIOVISUAL DO MARANHÃO (MAVAM). **Aiyê – Apolônio Melônio [documentário]**. Direção: Jorge Murad e Cícero Silva. São Luís: MAVAM, 2005. Publicado por: TV MAVAM. YouTube, 9 fev. 2021. [1h22min]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_e_NyFqm7sM. Acesso em: 12 set. 2025.

NATAL, Caion Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.24. n.2. p. 161-186. May - Aug. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0205>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaism/p/a/J9mHNC6FpkS47FmvjtZDTGG/?lang=pt>. Acesso em: 21 jan. 2024.

NORONHA, R. Ceci n'est pas une collaboration! Notas sobre contracolonialidade e poder nas relações entre designers e artesãs. In: PAOLIELLO, Carla; ALBINO, Cláudia (Org.). **Design e artesanato 22 verbos - 22 autores**. Aveiro: UA Editora, 2022. p. 60 - 64.

NORONHA, R. Do centro ao meio: um novo lugar para o designer. In: **Anais do 10º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, P&D 2012**. São Luís, 2012. p. 1- 9.

NORONHA, R. **Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua - Alcântara – Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2020.

NORONHA, R. Especulações sobre relações de poder nas práticas de design: reconstruindo os mundos por vir. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1 (Suplemento), p. 87–108, 2023. DOI: 10.12957/arcosdesign.2023.79234. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/79234>. Acesso em: 21 jan. 2024.

NORONHA, R. The Collaborative Turn: Challenges and Limits on the Construction of a Common Plan and on Autonomia in Design. **Strategic Design Research Journal**. Porto Alegre, v. 11, n.2, p.125-135. 2018. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2018.112.08>. Acesso em: 20 out. 2024.

NORONHA, R. **Triangulação de intersubjetividades: caminhos analíticos que contemplem a pluriversidade**, no prelo.

NORONHA, R; ABREU, M. Conter e contar: autonomia e autopoiesis entre mulheres, materiais e narrativas por meio de Design Anthropology. **Pensamentos em Design**. Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 60-75, 2021. DOI: <https://doi.org/10.36704/pensemdes.v1i1.5923>. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/pensemdes/article/view/5923>. Acesso em: 20 out. 2024.

NORONHA, R.; OLIVEIRA, H.; ANDRADE, C (Org.). **A cultura afro-maranhense através de imagens**. Série Iconografias do Maranhão. São Luís: EDUFMA, 2009.

NORONHA, R.; PORTELA, I. Entre-olhares: Quando a imagem nasce híbrida. **Anais da 29 Reunião Brasileira de Antropologia**. Natal, 2014.

NORONHA, R.; REZENDE, J E. Ethics of the Possible: Learning design anthropology in the field. In: Spears, J M, Miller, C Z (eds.). **The Routledge Companion to Practicing Anthropology and Design**. Routledge, 2024.

NOTÍCIAS (MA). Órgão oficial da Amea, da L.E.A, do América S. Club e do Montevideu F. Club. O Campeonato da L.E.A será iniciado hoje. Notícias, São Luís, MA, ano 108, n. 108, p. 2359, 12 ago. 1934. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/720607/2359>. Acesso em: 8 out. 2024.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: CMF, 2003.

O BOMBÁ [ilustração]. In: SANCHES DE FRIAS, D. C. **Uma viagem ao Amazonas**. Lisboa: Typographia de Mattos Moreira & Cardosos, 1883. [p. 139].

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. **CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO INTELECTUAL DE MÁRIO DE ANDRADE: O TURISTA APRENDIZ**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação de Literatura. 248p. Florianópolis, 2011.

OLIVEIRA FILHO, H. L. **A “Fabricação” do Bumba Meu Boi: Imagens herdadas e conjunturas no ciclo ritual dos brincantes da Floresta**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2012.

OTTO, T.; SMITH, R. C. Design Anthropology: A Distinct Style of Knowing. In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Ed.). **Design Anthropology: Theory and Practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013. p. 1-29.

PACOTILHA 'O GLOBO'. Pavoroso incêndio no porto de S. Luiz. 16 mar. 1954. Edição 62. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/123846/3895>. Acesso em: 21 out. 2023.

PACOTILHA 'O GLOBO'. Vingança no bairro da Floresta. O vendedor de peixe tocou fogo em tudo que sua ex-amante possuía. São Luís, n. 96, p. 979, 11 maio 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/123846/979>. Acesso em: 8 jan. 2024.

PAPANEK, Victor. **Design for the Real World: Human Ecology and Social Change**. New York, Pantheon Books, 1971. 60p.

PAPETE. **Os Senhores, Cantadores, Amos e Poetas do bumba-meu-boi do Maranhão**. São Paulo: Editora IOSIS, 2015.

PASSOS, E.; KASTRUP, V. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: Acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, Brasil, v. 25, n. 2, p. 391–414, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4949>. Acesso em: 28 ago 2023.

PASSOS, I. de J. R. dos. **A transição da Cultura Popular para a cultura de massa no Maranhão**. São Luís, UEMA, 2002.

PATROCÍNIO, G. Design e os países em desenvolvimento: a dialética entre o design para a necessidade e o design para o desenvolvimento. In: PATROCÍNIO, G.; NUNES, J.M. (Org.). **Design e desenvolvimento: 40 anos depois**. São Paulo: Blucher, 2015. p. 55-73.

PELBART, P. P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. 1ra edição, 2da. Reimpressão: Iluminuras, 2011.

PÉREZ-BUSTOS, T. El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. **Rev. colomb. soc.** [online]. v.39, n.2, p.163-182, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5625815>. Acesso em: 20 out. 2024.

PERIN, Vanessa Parreira. Sobre histórias, fragmentos e silêncios em narrativas engajadas. **Anuário Antropológico**, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 298–314, 2021. DOI: 10.4000/aa.7711. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/35993>. Acesso em 28 jun 2023.

PINK, Sarah. **Doing sensory ethnography**. Sage. London: 2015.

_____. **Doing Visual Ethnography**. 3rd ed. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage, 2013.

PRADO, R. de P. S. **Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa**. São Luís: EDUFMA, 2007.

PRONTO SOCORRO. **Diário de S. Luiz**, São Luís, 1945. Edição 11. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/diario-s-luiz/093874>. Acesso em: 6 ago. 2024.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2ed. Nova Hamburgo: Feevale, 2013.

RAMOS, Arthur. O ciclo do totemismo. In: **O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise**. Recife: Fundaj, Massangana, 1988.

_____. **O negro brasileiro**. Série 5, Brasileira, vol. 188, Biblioteca Pedagógica Brasileira. 1º volume: etnografia religiosa. 2ª ed. aumentada. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1940.

_____. Introdução. In: NUNES PEREIRA. **A Casa das Minas. Contribuição ao estudo das sobrevivências daomeianas no Brasil**. Publicações da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, Rio de Janeiro, 1, p. 5-14, 1947.

REASON, P.; BRADBURY, H. (Ed.). **The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice**. 753p. 2nd Edition. Sage Publications. London, 2008.

REILY, S. A. A música e a prática de memória: uma abordagem etnomusicológica. In: Música e cultura. **Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. vol. 9, n. 1, p. 88 - 104, outubro de 2014. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/volume-9-2014/>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

REIS, J. R. S. dos. Aspectos Históricos In: **Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão**. 3ª ed. aum. São Luís, 2000. Parte 1. p. 24-34.

_____. **Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão**. São Luís: Lithograf, 2001.

RIBEIRO, M. L. S. **História da educação brasileira: a organização escolar**. São Paulo: Moraes, 1984, 166p.

RICCOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RIO BRANCO, W. L. C. **Política e gestão ambiental em áreas protegidas em São Luís - Maranhão: o parque ecológico da Lagoa da Jansen**. 2012. 268 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2012.

RODRIGUES, Nina. **As Coletividades Anormais**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1939.

RODRIGUES, Pedro Paulo Bezerra. **Experimentos de design na educação online: a criação participativa do conhecimento no ensino superior de design por meio de sondas**. 2022. 178 f. Dissertação (Programa De Pós-Graduação em Design/CCET) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

RUEDA, E. A[et. al]. **Retornar al origen : narrativas ancestrales sobre humanidad, tiempo y mundo**. Eduardo A. Rueda, Ana María Larrea, Augusto Castro, Óscar Bonilla, Nicolás Rueda; Carlos Guzmán (editores). Carmen Yamberla, Marceliano Guerrero, Domingo Sayritupac Asqui, Wilder Güegia, Ampam Karakras, Consejo de los Mama (Sabedores originarios). - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Montevideo : UNESCO, 2022.

RUDNYTSKY, Peter L. **Reading Psychoanalysis: Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck**. Ithaca: Cornell University Press, 2002.

SAID, Edward. **Freud e os Não Europeus**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SALDANHA, P.; WERNECK, P. S. **Expedições: Boi da Floresta**. YouTube, 18 out. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wKunufkDdJ4>. Acesso em: 28 mai 2023.

SANTOS, J. M. da S. **As toadas do bumba-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara, 2011.

SANTOS, M. A. dos; IZIDIO, L. C. L.; NORONHA, R. G.; OLIVEIRA, M. T. R. Um acervo como provótipo: reconstruindo a memória com um grupo de bumba-meu-boi. In: Nelson Kuwahara; Sheila Cordeiro Mota; Ana Clara Almeida e Silva Bouzon; Giovana Pinheiro Ribeiro; Izque Willami André Ferreira. (Org.). **Anais do XV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design**. 15ed. Manaus: Edua, 2024, v. 15, p. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.29327/5457226.1-510>. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/cadernoppgd/article/view/16872>. Acesso em 25 set 2025.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **As Religiões Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SANTOS, Vanuza Mascarenhas. **Cultura popular e nacionalidade no Brasil: tessituras, conflitos e cumplicidades**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. 174f. Salvador, 2013.

SANTOS, W. **Perfil de Ana Jansen**. São Luís: SIOGE, 1978.

SÃO LUÍS (MA). Fundação Municipal de Patrimônio Histórico (FUMPH). **Inventário de Referências Culturais Quilombo Liberdade: Volume I**. São Luís, MA: FUMPH, 2024. 106 p.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 17ª ed., 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: **Anais do Museu Paulista**, v.13, n.2, jul-dez, 2005, p.73-134. ISSN: 0101-4714. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27313203>. Acesso em 28 jan 2025.

SERRA, Cristiane Rodrigues. Sou do Boi de Pindaré: Memória e Oralidade através da construção de uma narrativa identitária. In: **X Seminário Nacional Centro de**

Memória Unicamp, 2021. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/739038088/MESTRE-CASTRO>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SHAMDASANI, Sonu. **Jung e a Construção da Psicologia Moderna**. São Paulo: Idéias & Letras, 2003.

SILVA, Alexandre Pinto de Souza e. O fotógrafo etnógrafo: uma análise sobre o Brasil multicultural de Marcel Gautherot. **Mosaico**, [S. l.], v. 13, n. 20, p. 426–448, 2021. DOI: 10.12660/rm.v13n20.2021.83468. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/83468>. Acesso em: 28 jan. 2026.

SILVA, E.; MENEZES, E. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3. ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2011. 121 p.

SILVA, J. B. V. da. **Tudo isso era maré: origens, consolidação e erradicação de uma favela de palafitas em São Luís do Maranhão**. 2016. 146 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SILVA SAMPAIO, E.; ROCHA GOMES, D. R.; DE SANTANA PORTE, M. História da contabilidade e o gênero feminino. **De Computis, Revista Española de Historia de la Contabilidad**, v. 14, n. 26, 2017. DOI: <http://doi.org/10.26784/issn.1886-1881.v14i26.306>. Acesso em: 21 jan. 2024.

SILVEIRA, D. T.; CORDOVA, F. P. A Pesquisa Científica. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31-42.

SILVEIRA, M. de R. S. **Nas entranhas do Bumba-Meu-Boi: políticas e estratégias para botar o Boi de Leonardo na rua**. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Tradução Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018. 239 p.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOJA, Edward W. **The Political Organization of Space**. Whashington: Association of American Geographers, Resource Paper no 8, 1971.

STRATHERN, M. Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia. In: STRATHERN, Marilyn. **O Efeito Etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: UBU, 2017b. p. 159-210.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham (EUA) e Londres: Duke University Press, 2003.

TONKIN, Elizabeth. Narrating our pasts. In: **The social construction of oral history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 97-112.

TOSH, J. **The Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of History** (6th ed.). New York: Routledge, 2015.

TOSH, John. **The pursuit of History**. Londres: Longman, 1984.

TRIBUNA DO POVO (MA). Floresta abandonada pelos poderes públicos. São Luís, n. 184, 9 set. 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/763950/358>. Acesso em: 9 jun. 2023.

TRIBUZZI, Bandeira. **Formação Econômica do Maranhão: uma proposta de desenvolvimento**. São Luís: Fipes, 1981.

TRIGUEIRO, O. M. **Apropriações do folclore pelos meios de comunicação de massa e pelo turismo: o caso concreto do São João de Campina Grande - Paraíba**. 1993. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-apropriacaofolclore.html>. Acesso em: 2 mai. 2024.

TUNSTALL, E. Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (eds.). **Design Anthropology: Theory and Practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013, p.232-263.

TV ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO MARANHÃO. **Me chame Don'Ana Jansen**. Direção Geral: Edwin Jinkings. 2022. YouTube: TV ASSEMBLEIA MARANHÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omY-uj2PblY>. Acesso em: 21 jan. 2024.

TV MIRANTE (MA). (Div.). **Cacuriá em apresentação em arraial de São Luís [fotografia]**. In: ALMEIDA, Geisa de. Conheça a origem do Cacuriá, dança típica da cultura popular maranhense. G1 Maranhão, [São Luís], 20 maio 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2022/noticia/2022/05/20/conheca-a-orig>

em-do-cacuria-danca-tipica-da-cultura-popular-maranhense.ghml. Acesso em: 8 jan. 2025.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VERGÈ, Françoise. **Descolonizar o museu – programa de desordem absoluta**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023. 272p.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

VIVEIROS, J. de. A rainha do Maranhão In J. Moraes (Ed.), **Ana Jansen: rainha do Maranhão**. Imperatriz Ética, 2007.

_____. **História do comércio do Maranhão: 1896-1934**. São Luís: Lithograf, 1992. v. 3 (Reedição fac-similar da Associação Comercial do Maranhão).

WILLIS, Anne-Marie. Ontological Designing: laying the Ground. In: **Design Philosophy Papers**, v. 4, n. 2, p. 69-92, 2006. <https://doi.org/10.2752/144871306X13966268131514>. Online ISSN: 1448-7136. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/144871306X13966268131514>. Acesso em: 14 set. 2023.

WILSON, Shawn. **Research Is Ceremony: Indigenous Research Methods**. Halifax e Winnipeg: Fernwood Publishing, 2008.

ZEMAN, Adam. Aphantasia and hyperphantasia: exploring imagery vividness extremes. **Trends in Cognitive Sciences**, May 2024, Vol. 28, No. 5. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2024.02.007>. Disponível em: [https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/fulltext/S1364-6613\(24\)00034-2?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS1364661324000342%3Fshowall%3Dtrue](https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/fulltext/S1364-6613(24)00034-2?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS1364661324000342%3Fshowall%3Dtrue). Acesso em: 21 jan. 2025.