



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

VIVIANE TORRES DE MENDONÇA

**O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO
PATRIMONIAL NO ENSINO DE ARTE: CULTURA, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

SÃO LUÍS - MA

2026

VIVIANE TORRES DE MENDONÇA

**O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO
PATRIMONIAL NO ENSINO DE ARTE: CULTURA, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do
Maranhão com requisito para obtenção do grau de
Licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Elisene Castro Matos

SÃO LUÍS - MA

2026

FOLHA DE APROVAÇÃO

VIVIANE TORRES DE MENDONÇA

O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO ENSINO DE ARTE: CULTURA, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do
Maranhão com requisito para obtenção do grau de
Licenciada em Artes Visuais.

Aprovada em: 14 / 07 / 2026

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Elisene Castro Matos (Orientadora) CCH/UFMA

Prof. Dr. Vinícius Souza de Azevedo (Primeiro Examinador) CCH/UFMA

Prof. Me. José Raimundo Araujo Júnior (Segundo Examinador) CCH/UFMA

Aos meus pais, Márcia e Rubens, pelo amor incondicional. E por me levarem, desde muito pequena, para ver o Boi. Despertando em mim o amor pela cultura do nosso Maranhão.

FICHA CATALOGÁFRICA

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

Torres de Mendonça, Viviane.

O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO
PATRIMONIAL NO ENSINO DE ARTE : CULTURA, MEMÓRIA E
PERTENCIMENTO / Viviane Torres de Mendonça. - 2026.

127 p.

Orientador(a): Elisene Castro Matos.

Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do
Maranhão, São Luís, Maranhão, 2026.

1. Bordado do Bumba-meu-boi. 2. Cultura Popular. 3.
Bordado No Ensino de Arte. 4. Educação Patrimonial. I.
Castro Matos, Elisene. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Direciono a Deus, meu principal agradecimento, pelas bênçãos concedidas em toda minha vida, por me sustentar restaurando minha saúde, e, pela ela intercessão de Nossa Senhora, preparar o caminho para realização dos meus sonhos. A minha fé me move.

Aos meus pais, Rubens e Márcia, pelos ensinamentos, sacrifícios, proteção, pela vida digna que me proporcionaram, e por me permitirem descansar no seu amor incondicional. Essa conquista é deles. Assim como é de Maria da Salete, minha avó, minha companhia do café e das risadas intermináveis. Por ser a mulher mais forte que conheço, quero um dia ser metade do que ela representa. À minha irmã Vanessa, por ser tão diferente de mim, e ao mesmo tempo, tão eu. Agradeço a ela por uma vida inteira compartilhada, e por acreditar em mim, mesmo quando eu mesma não consigo. Aos meus avós *in memoriam* Cesar, Raul e Áurea.

À minha orientadora, professora Dra. Elisene Matos. Pelo acolhimento desde o nosso primeiro contato. Pelos ensinamentos durante a graduação, por aceitar embarcar na minha ideia e encorajar a pesquisa. Pela orientação, provocações, compreensão, paciência e incentivo infinito. Com Elisene aprendi muito mais do que cultura popular maranhense.

À Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, por abrirem a porta de sua casa para me ensinarem sobre o bordado do Bumba-meu-boi, e pela amizade cultivada. Sem eles, essa pesquisa não aconteceria.

À Tarsila e Maria Eduarda, pela amizade e irmandade desde a infância, por celebrarem minhas conquistas, pelas dores compartilhadas e por serem uma grande inspiração para mim. Se consegui lutar aqui nessa reta final, em meio a tantos problemas, foi pelas palavras, abraços, paciência e amor dessas duas mulheres incríveis. Às amigas Márlua, Karen e Vivian, igualmente.

À Paula Barros, professora que me permitiu e incentivou realizar a prática escolar dessa pesquisa. Pela compreensão, doçura, respeito e amizade.

Aos amigos que fiz durante a graduação, e que levarei para a vida: Driellee, Ismael, Camila, Dani e Gabbie. Pela caminhada juntos. Nos almoços, lanches partidos ao meio, barulhos, dias inteiros de convivência e incentivo mútuo. É uma honra para mim tê-los conhecido e vê-los crescer.

À Jana, pelo incentivo e suporte desde antes mesmo do meu ingresso à graduação. Por me acolher, como ela fala, “como quem me criou”.

À Elise, Isadora, Letícia e Izadora, por me proporcionarem bons momentos de descontração em família na difícil reta final desta pesquisa, e também pelas memórias cultivadas desde a nossa linda infância juntas.

Aos meus tios, Thiago, Regina, Aparecida, Juarez e Lígia. Pelo cuidado e apoio de sempre.

Aos professores do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, pelos ensinamentos durante a graduação, e pela luta diária em fazer nosso curso resistir na Universidade Federal do Maranhão. Em especial ao professor Dr. Vinícius Azevedo, por ser referência e inspiração na pesquisa sobre bordado, e por ter me aceitado em seu projeto, mesmo meses depois do início.

À competente equipe da Curadoria de Bens do Palácio dos Leões, por me confiarem o estágio no Museu. Aos amigos que fiz durante esses dois anos: Camila, Sarah, Gabi, Paulo, Poli, Felipe e Bruna, pelo convívio quase de domingo a domingo. Esse estágio e o contato com essas pessoas me proporcionaram não só aprendizados para o mercado de trabalho, mas também relações de respeito, carregadas de afetos. Se hoje escolho estudar sobre patrimônio cultural, é porque muito aprendi sobre a importância da preservação desses bens nessa experiência.

Aos alunos que pude ensinar e aprender.

A todos aqueles que bordam, brincam, fazem e mantêm a cultura do Bumba-meu-boi viva.

A mim, pela coragem de persistir e batalhar pelos meus sonhos.

A todos,

Obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa analisa as contribuições do bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão como prática pedagógica para a Educação Patrimonial no ensino de Arte, tomando como referência os saberes dos mestres bordadores Ilzener Corrêa e Romualdo Machado. O estudo objetiva compreender as dimensões culturais, estéticas e patrimoniais desse saber-fazer, investigar as trajetórias e os processos criativos desses artistas e analisar a potencialidade do bordado como recurso didático na formação estética e cultural de estudantes da Educação Básica. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza aplicada, desenvolvida por meio de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, observação participante, entrevistas e pesquisa-ação, articulada às experiências desenvolvidas no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e ao projeto de Educação Patrimonial realizado na UEB Dr. Neto Guterres, em São Luís (MA). Os resultados evidenciam que o bordado do Bumba-meu-boi constitui importante patrimônio cultural, cuja inserção no ensino de Arte favorece a valorização dos saberes tradicionais, o fortalecimento das identidades culturais, o desenvolvimento da sensibilidade estética e o reconhecimento dos artistas bordadores como detentores de conhecimentos fundamentais para a preservação da cultura popular maranhense. Conclui-se que as práticas pedagógicas fundamentadas na Educação Patrimonial crítica possibilitam uma aprendizagem significativa, aproximando os estudantes de seu patrimônio cultural por meio de experiências criativas, participativas e contextualizadas.

Palavras-chave: Bordado do Bumba-meu-boi; Cultura Popular; Bordado no Ensino de Arte; Educação Patrimonial.

RESUMEN

Esta investigación analiza las contribuciones del bordado del *Bumba-meu-boi* de Maranhão como práctica pedagógica para la Educación Patrimonial en la enseñanza del arte, tomando como referencia el conocimiento de los maestros bordadores Ilzener Corrêa y Romualdo Machado. El estudio busca comprender las dimensiones culturales, estéticas y patrimoniales de este saber hacer, investigar las trayectorias y los procesos creativos de estos artistas y analizar el potencial del bordado como recurso didáctico en la educación estética y cultural de los estudiantes de Educación Básica. Se trata de una investigación cualitativa y aplicada, desarrollada a través de investigación bibliográfica, trabajo de campo, observación participante, entrevistas e investigación-acción, articulada con las experiencias desarrolladas en el Programa de Becas Institucionales para la Iniciación Docente (PIBID) y el proyecto de Educación Patrimonial realizado en la UEB Dr. Neto Guterres, en São Luís (MA). Los resultados demuestran que el bordado del *Bumba-meu-boi* constituye un importante patrimonio cultural, cuya inclusión en la educación artística favorece la valoración del saber tradicional, el fortalecimiento de las identidades culturales, el desarrollo de la sensibilidad estética y el reconocimiento de los bordadores como poseedores de conocimientos fundamentales para la preservación de la cultura popular de Maranhão. Se concluye que las prácticas pedagógicas basadas en la educación crítica del patrimonio permiten un aprendizaje significativo, acercando a los estudiantes a su patrimonio cultural mediante experiencias creativas, participativas y contextualizadas.

Palabras-clave: Bordado del *Bumba-meu-boi*; Cultura popular; Bordado en la Educación artística; Educación patrimonial.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Uma das obras que compõem a série “Bastidores” (1997), de Rosana Paulino.	22
Figura 2 - Bordado tradicional de Passira (PE).	22
Figura 3 - Bordado Sashiko	24
Figura 4 - Manto bordado para o Círio de Nazaré 2025 Cohatrac	24
Figura 5 - Como eram as antigas indumentárias.	28
Figura 6 - Caboclo de Pena do Boi de Ribamar.	29
Figura 7 - Cabocla de Fita do Boi de Santa Fé.....	30
Figura 8 - Vaqueira do Bumba-meu-boi Upaon Açú.	31
Figura 9 - Vaqueiro de Fita do Boi Meu Tamarineiro.....	31
Figura 10 - Índia do Boi de Ribamar.	32
Figura 11 - Índia do Boi de Santa Fé.....	33
Figura 12 - Índia do Boi de Humberto de Campos – Novilho dos Lençóis e Bracete Índia Bumba-meu-boi Upaon Açú (terceira fotografia, de cima para baixo, da esquerda para direita).....	33
Figura 13 - Índio do Boi do Santa Fé.....	34
Figura 14 - Torres e caretas de Cazumbas.....	35
Figura 15 - Careta de Cazumba do Boi de Santa Fé.	35
Figura 16 - Túnicas de Cazumbas do Boi de Santa Fé	36
Figura 17 - Percussão Boi de Santa Fé.	37
Figura 18 - Verso da capoeira e do bordado do couro do Bumba-meu-boi Upaon Açú..	37
Figura 19 - Couro de boi bordado Boi de Lendas e Magias.....	38
Figura 20 - Cara do boi bordado Boi de Ribamar.	38
Figura 21 - Canutilho menor; canutilho maior; vidrilho; miçanga de acabamento brilhoso, de acabamento leitoso; paetês diversos (da esquerda para direita, de cima para baixo) – IR Bordados.	40
Figura 22 - Mesa bastidor de madeira e aplicação do veludo (IR Bordados).	41
Figura 23 - Desenho das linhas no verso de um bordado (IR Bordados).....	42
Figura 24 - Exemplos de motivos (IR Bordados).	43
Figura 25 - Romualdo e Ilzener.	57
Figura 26 - Ateliê IR Bordados, localizado na própria sala da residência do casal de bordadores	59
Figura 27 - Romualdo bordando em seu ateliê.	60
Figura 28 - Munhequeira e perneira bordadas.	60
Figura 29 - Couro de boi para o Boi Brilho do Delta.	62
Figura 30 - Frente e verso do bordado da frente de um colete.....	64
Figura 31 - Frente, verso e detalhes do bordado da costa de um colete.....	64
Figura 32 - Do desenho em papel arroz ao processo do bordado.	69
Figura 33 - Desenho para o fundo de um chapéu.	69

Figura 34 - Motivos bordados por Ilzener e Romualdo.....	70
Figura 35 - Romualdo e Ilzener bordando em seu ateliê.	71
Figura 36 - Chapéu.	72
Figura 37 - Produção do fundo do chapéu.	72
Figura 38 - Saia bordada, frente e verso	73
Figura 39 - Produção da redinha	74
Figura 40 - Franjas.	75
Figura 41 - Aprendizado com os bordadores.	76
Figura 42 - Registro da visita.	78
Figura 43 - Primeiras aulas com o sexto ano	95
Figura 44 - Aulas sobre arte têxtil e bordado do Bumba-meu-boi.....	97
Figura 45 - Leitura coletiva do livro “O presente de Jussara”.	98
Figura 46 - Primeiras experimentações com colagem de miçangas e paetês.....	98
Figura 47 - Rascunhos para a arte coletiva final.	99
Figura 48 - Poema feito por uma aluna.	100
Figura 49 - Processo dos quatro elementos (Cazumba, Espada de São Jorge, Caixa do Divino e Guaraná Jesus).....	101
Figura 50 - Obra coletiva com inspiração em couro de boi exposta na culminância. ...	101
Figura 51 - Nuvem de palavras com a turma do nono ano.	104
Figura 52 - Leitura do conto “Em rede: preservando o artesanato de São Bento”.	105
Figura 53 - Aula sobre o bordado do Bumba-meu-boi.....	106
Figura 54 - Exemplos de bordados levados para a turma.	106
Figura 55 - Primeira prática de bordado com a turma do nono.....	108
Figura 56 - Colete de vaqueiro campeador bordado por uma discente no ano de 2025.	109
Figura 57 - Chapéu de vaqueiro campeador bordado por uma discente no ano de 2025.	109
Figura 58 - Finalização dos bordados.	111
Figura 59 - Franjas em “U” sendo bordadas.	111
Figura 60 - Obra coletiva intitulada “Nós”.	112

SUMÁRIO

NÓ DE PARTIDA	12
1. O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI COMO EXPRESSÃO CULTURAL E PATRIMÔNIO	18
1.1 BORDADO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NAS PRÁTICAS DA CULTURA POPULAR	20
1.2 O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI: TRADIÇÃO VIVA E (RE)EXISTENTE DO MARANHÃO	25
1.3 O SABER-FAZER DOS BORDADORES COMO PATRIMÔNIO CULTURAL	45
1.4 EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E CULTURA POPULAR: PARA ALÉM DO “CONHECER PARA PRESERVAR”	49
2. TRAJETÓRIAS E SABERES: OS MESTRES BORDADORES ILZENER CORRÊA E ROMUALDO MACHADO.....	56
2.1 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ILZENER CORRÊA E ROMUALDO MACHADO	56
2.2 SABERES TRADICIONAIS E PROCESSOS CRIATIVOS DOS MESTRES	62
2.3 ENTRE ATELIÊ E ESCOLA: POSSIBILIDADES DE MEDIAÇÃO DOS SABERES DOS BORDADORES	78
3. O BORDADO COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA ESCOLA.....	82
3.1 ENSINO DE ARTE, EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E FORMAÇÃO DO OLHAR... ..	82
3.2 O BORDADO COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA NO ENSINO DE ARTES VISUAIS.....	86
3.3 PLANEJAMENTO E ADAPTAÇÃO DA TÉCNICA PARA O CONTEXTO DA SALA DE AULA.....	89
3.4 RELATO E ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA NA UEB DR. NETO GUTERRES.....	94
NÓ FINAL.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXO.....	124
PLANO DE CURSO.....	124

NÓ DE PARTIDA

Esta pesquisa é fruto do entrelaço de complexos e desafiadores campos de investigação: cultura popular maranhense, bordado do Bumba-meu-boi, patrimônio cultural, educação patrimonial, ensino de Arte e experiências de iniciação à docência, que trazem consigo seus anseios e inquietações. Também é como uma colcha de retalhos, que se costuraram vivências com a riqueza cultural maranhense, aprendizados durante a graduação, primeiro contato com o bordado por meio dela, continuidade de aprender a prática com bordadores do Bumba-meu-boi, e provocações advindas das reflexões ao adentrar na realidade escolar, bem como a construção de uma forte base para o futuro na licenciatura. Então, o tema central deste estudo é a valorização do bordado como expressão cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão e sua aplicação no ensino de Arte, por meio da Educação Patrimonial.

O problema que norteia o trabalho é compreender de que maneira uma prática de ensino de Artes Visuais, fundamentada no trabalho dos bordadores do Bumba-meu-boi, contribui para a preservação da identidade cultural e para a formação estética dos alunos dos Anos Finais do Ensino Fundamental na UEB Dr. Neto Guterres. Essa foi a rede pública de ensino campo para a pesquisa, que permitiu ser realizada através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O objeto desta pesquisa é a prática dos artistas bordadores do Bumba-meu-boi maranhense, articulada às experiências pedagógicas desenvolvidas na escola por meio do programa de educação patrimonial “O Patrimônio nas Escolas”.

A justificativa se baseia nas experiências que instigaram a escolha do tema. O interesse pela temática acontece no ano de 2023, na graduação, durante o a disciplina Cultura Imaterial Regional, ministrada pela professora Dr^a. Elisene Matos. Essa é uma importante disciplina que propõe a análise de práticas populares maranhenses, focando em saberes, ofícios, celebrações e formas de expressão. Ao longo do semestre, dois momentos foram cruciais para a decisão do objeto desta pesquisa: trabalho de campo em equipe, direcionado a investigar bordadores do *Boi*, e a realização de uma oficina de bordado livre, ministrada pela professora convidada Ma. Rejane Santos.

O primeiro trabalho, proposto para obtenção de uma das notas, proporcionou o primeiro contato com o ofício de dois bordadores, o casal Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, que produzem indumentárias a diversos grupos de *Boi* em São Luís e outros municípios. Através de seus trabalhos artísticos e conversas, repassaram conhecimentos e experiências acerca do ofício

de bordar indumentárias. A pesquisa contou com a investigação em campo, observação participante, produção de material teórico e propostas educacionais voltadas a valorização do bordado. O resultado foi socializado em turma, no encerramento da disciplina.

O segundo momento foi a oficina realizada pela professora Ma. Rejane Santos, intitulada de “Afetos bordados”. Aqui, a prática artística foi desenvolvida em turma, proporcionando um forte exercício de afeto, atenção, coletividade e significação do bordado como ferramenta de ensino. Em colaboração, os bordados individuais foram costurados conjuntamente em um estandarte, exposto ao final do semestre na exposição coletiva “Eixo Ensino”, organizada pelo Curso de Artes Visuais (UFMA).

A partir de então, essa temática tornou-se um campo de profundo interesse pessoal e acadêmico. Na universidade, foi possível transitar entre o aprendizado e a docência, participar de formações e ministrar duas oficinas: a primeira, como assistente, voltada a alunos de extensão em processos fotográficos alternativos; a segunda, de forma autônoma, durante a disciplina de Estágio no Ensino Médio, com orientação do professor Dr. Vinícius Azevedo. Além disso, houve a oportunidade de participar de outras oficinas de bordado fora da Universidade, uma delas com a artista paulista Ofélia Lott, que trabalha com processos têxteis em seu ateliê desde a década de 1980 e ministra cursos em todo Brasil. Essas oficinas foram importantes para a decisão da temática deste projeto de pesquisa, bem como as possíveis atividades da linguagem artística do bordado em sala de aula e o que elas despertam nos alunos.

Meses depois dessas experimentações, no final do ano de 2024, com o ingresso ao PIBID, foi possibilitada a oportunidade de adquirir conhecimentos a partir de experiências de observação e prática em sala de aula na rede pública de ensino, já mencionada, UEB Dr. Neto Guterres, situada no bairro do Angelim, em São Luís. Foi nessa unidade de ensino que se pôde aplicar os conhecimentos de Artes Visuais, observar a dinâmica do cotidiano escolar e desenvolver as práticas de bordado.

Durante os meses letivos de 2025, sob supervisão e orientação da professora do componente curricular de Arte (sexto ao nono ano do Ensino Fundamental), Ma. Paula Barros, se inicia a participação ativa do planejamento e execução das atividades realizadas na rede de ensino. Com o programa de educação patrimonial, o objetivo foi sensibilizar os alunos sobre a importância de valorizar e preservar o Patrimônio Material e Imaterial do Estado e, por meio de diferentes metodologias, levar exemplos nas aulas e promover práticas artísticas às turmas do sexto ao nono ano, cada uma dividida de acordo com os livros literários definidos pelo Programa.

Com recorte temático no bordado, foi trabalhado com os discentes a importância cultural dos artistas bordadores. Logo, ao longo dos meses de maio a dezembro, semanalmente, foi feita

contextualização dos trabalhos artísticos (utilizando Ilzener e Romualdo como referências), bem como os materiais e técnicas utilizados, por meio de referências visuais e diálogos. Para além de apresentar esse repertório, pôde-se conhecer e entender as percepções dos estudantes, criar um diálogo horizontal com eles e, conseqüentemente, aproximações afetivas na relação docente-discente. O estudo se faz relevante pelas memórias, relações de afetividade e técnicas de artistas que bordam no Bumba-meu-boi, que são importantes para o desenvolvimento de uma pesquisa que construa, a partir da prática de oficinas em sala de aula, o reconhecimento e valorização das identidades culturais maranhenses.

É válido ressaltar a valorização do trabalho manual, que se caracteriza por habilidades, conhecimentos e criatividade. Sendo uma tradição cultural, abordá-lo na educação é uma forma de contribuir para a sua preservação, e transmiti-lo às futuras gerações, conectando história e cultura local.

A justificativa se apoia, igualmente, nas legislações educativas brasileiras que dão devida importância as manifestações populares na Escola. Com base nas ações regidas pela Lei de Diretrizes e Bases, a LDB (1996) – 9.394/96 e na Base Nacional Comum Curricular (2017). Nesse contexto, abordar a cultura popular na educação, sendo essa uma expressão autêntica de um povo, suas tradições, costumes e conhecimentos, é fundamental para valorizar a identidade cultural dos alunos, promover o respeito à diversidade, aos saberes locais e fortalecer o sentimento de pertencimento, ou mesmo, verificar a falta desse sentimento e o porquê dela, visto que a Educação Patrimonial apresenta seus desafios acerca dos impactos sociais, identitários e culturais dos indivíduos.

Como justificativa do porquê é importante analisar as possibilidades e os desafios da Educação Patrimonial no ensino de Arte em uma escola, está a investigação de quem são esses alunos, o que consomem e o que é importante para a construção de sua identidade. Além disso, a possível melhoria de uma prática pedagógica, permitindo que o professor reflita sobre seus dinamismos e estratégias de ensino, a fim de entender a diversidade de saberes em uma construção coletiva de conhecimentos. Falar de diversidade cultural traz conflitos necessários para distanciar-se de discursos hegemônicos, de neutralidade e unificação. Dessa forma, as práticas artísticas em sala de aula são necessárias pelo desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade e do autoconhecimento do aluno, essas atividades são formas de expressão e comunicação que permitem aos alunos expressar suas individualidades, ideias, experiências e conhecimentos.

Quanto ao objetivo principal, ele constitui em analisar as contribuições de práticas pedagógicas em artes visuais centradas no saber-fazer dos bordadores de Bumba-meu-boi para

a promoção da Educação Patrimonial e a formação cultural dos alunos da UEB Dr. Neto Guterres. Logo, os objetivos específicos são: Investigar a técnica do bordado do Bumba-meu-boi, compreendendo suas aplicações estéticas e culturais no contexto maranhense; Analisar a trajetória artística dos bordadores Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, identificando as relações entre memória, identidade e a relevância desse ofício em suas vidas; Articular a temática da cultura popular ao currículo de Artes Visuais, a evidenciar o processo criativo dos mestres bordadores como patrimônio cultural a ser preservado; Implementar oficinas de prática artística com base no bordado do Bumba-meu-boi, com adaptação da técnica para o contexto pedagógico da sala de aula; Sistematizar a experiência do projeto de Educação Patrimonial aplicado com o ensino fundamental anos finais da UEB Dr. Neto Guterres durante o ano de 2025 e as novas experiências da aplicação em 2026 no Programa; e Analisar a potencialidade do bordado como ferramenta pedagógica para o ensino de Artes Visuais.

A metodologia se caracteriza por uma abordagem qualitativa de natureza aplicada, visto que se propõe a investigar o saber-fazer dos bordadores maranhenses para, em seguida, fundamentar uma intervenção pedagógica na UEB Dr. Neto Guterres. É uma pesquisa de caráter descritivo e explicativo, pois tem objetivo de desenvolver e verificar as relações de causa e efeito de uma prática de ensino de artes visuais em um projeto de Educação Patrimonial, com foco na arte desses bordados.

Logo, a estratégia metodológica para se estrutura em duas frentes: pesquisa bibliográfica, onde será feito o levantamento de referenciais teóricos sobre o ensino de Arte, Educação Patrimonial e a evolução histórica das técnicas de bordado nas indumentárias; e a pesquisa de campo, etapa que compreende a coleta de dados por meio de entrevistas e observação do processo de criação dos artistas Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, além do acompanhamento das práticas pedagógicas realizadas com os estudantes, através de entrevistas e questionários para coleta de opiniões e percepções. O objetivo aqui é buscar entendê-los por meio de diálogos horizontais.

A pesquisa, ainda no sentido de abordagem qualitativa, pretende analisar as percepções dos alunos da temática em questão, com caráter exploratório do andamento das ações durante o projeto e depoimentos de alunos. A oficina de 2025, com a turma do sexto ano, não foi realizada em um dia apenas. A continuidade dessa experimentação para 2026 seguiu essa característica. Foram levadas (por meio referências visuais) o trabalho dos artistas bordadores como referência aos alunos, assim como foi fornecido todos os materiais para o desenvolvimento a prática do bordado com as duas turmas.

Por fim, é uma pesquisa-ação, pois se desenvolveu em ciclos de ação-reflexão-ação. Os participantes planejam uma ação, implementam-na, refletem sobre os resultados e, com base nessa reflexão, planejam uma nova ação. Ademais, está diretamente ligada à prática, estuda as relações de memória e afetividade do ofício dos bordadores a fim de levar esse conhecimento aos alunos do Ensino Fundamental, por meio da interação entre professora bolsista, enquanto realizadora da oficina, e os alunos participantes dessa.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro discute o bordado do Bumba-meu-boi como expressão cultural, memória coletiva, suas características artísticas, importância dos bordadores e bordadeiras, relevância como patrimônio imaterial e a educação patrimonial com o olhar para além de “Conhecer para preservar”. Para a fundamentação teórica, as contribuições de Laraia (1986) e Albuquerque Júnior (2013), para antropologia e cultura; Iphan (2011), (2014) e (2016), e Unesco (2003), para patrimônio e políticas públicas; Cardoso e Barcelos (2021), Vasconcelos (2016), Silva (1997) e Briscoe (2004), para bordado e cultura; Lima (2019), Matos (2015) e (2017), Barros e Júnior (2019), Coelho (2023), Soares (2024), Azevedo (2021), Martins (2021) e Martins e Monteiro (2022), para Bumba-meu-boi, histórias e saberes; e por fim, Tolentino (2016), Scifoni (2017) e (2019), Demarchi (2022), Florêncio (2014), Florêncio e Biondo (2017), Horta, Grunberg e Monteiro (1996), para educação patrimonial e a crítica.

O segundo analisa as trajetórias e os saberes dos bordadores Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, com objetivo de investigar seus ofícios no Ateliê IR Bordados. Com base nas ideias de Lima (2019), Iphan (2011), para dados sobre as comunidades participantes do Bumba-meu-boi; Cascudo (1952), para a pesquisa sobre literatura e relato oral como transmissão de conhecimento na cultura popular; Sennet (2009) para a relação entre mão, mente, técnica e ciência; Bosi (1993) para a pesquisa em memória social, oralidade, narrativas de vida e memória afetiva; Matos (2019) sobre o pesquisador como mediador da relação “mestre” e “produtor” e dimensão da memória; Azevedo (2021) ao bordar como forma de conhecer e criar sentido entre risco, pontos, habilidades motoras e visuais; e Larrosa Bondía (2002), para o conceito de “experiência” na educação como aquilo que nos passa, acontece e toca.

O terceiro examina a experiência pedagógica desenvolvida na escola, nos anos de 2025 e 2026, com os discentes do sexto e nono ano, respectivamente, refletindo sobre o bordado como prática de Educação Patrimonial no ensino de Arte. Por meio da LDB nº 9.394 (1996) e BNCC (2017), para revisão de legislação e documentos oficiais; Barbosa (1998), (2008), (2010), (2025), para ensino de Arte e Cultura Visual; Richter (2000), para Educação Intercultural e Estética; novamente, Scifoni (2017), (2019) e (2022), para Educação Patrimonial Crítica; Schön

(1987), Dayrell (2003) e Bruns e Rausch (2021), para formação docente e juventude; e então, Azevedo (2021) e (2023) e Santos (2022) para o bordado como prática pedagógica.

1. O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI COMO EXPRESSÃO CULTURAL E PATRIMÔNIO

O Bumba-meu-boi do Maranhão é uma rica manifestação cultural e artística, vivida por diversos sujeitos, feita por muitas mãos, participantes, cantadores, mestres e todos que formam as comunidades que compõem a celebração. As brincadeiras desse festejo se concentram no mês de junho, porém, todo o preparo daqueles que participam e constroem essa identidade cultural acontece ao longo de todo o ano, os rituais do boi ultrapassam o período junino, a cultura vive nas ruas, nas casas e no coração de quem faz essa manifestação acontecer e se preservar ano após ano. O Bumba-meu-boi do Maranhão transcende o tempo e o espaço, se mantém dinâmico e une gerações.

Mesmo sendo repleto de tradicionalidade, o *Boi* contribui para a construção da identidade cultural do estado que, pela relação de fé, arte e festa, se reafirma ao mesmo tempo em que se renova e transforma. No contexto maranhense, entre muitas expressões e festejos populares, há o forte traço identitário de práticas de matriz africana, de religiosidade católica, como também a herança de povos originários, que permanece e resiste na ancestralidade, nos cultos, costumes, artes ou culinária. Elementos esses que se mantêm vivos em um estado onde existem muitos desafios econômicos, sociais, políticos e estruturais, a identidade cultural resiste e necessita de valorização.

Acerca do caráter dinâmico da cultura, Roque Laraia em seu livro “Cultura: um conceito antropológico” aponta que as mudanças evidenciam essa característica. O autor afirma que existem dois tipos de mudança cultural: a interna, que resulta do próprio sistema cultural; e a externa, que surge a partir do contato com outro sistema cultural. Esses sistemas são afetados pelos dois tipos, e entender esse dinamismo é fundamental para compreender as diferenças entre os povos e as culturas, e das diferenças que ocorrem dentro de um mesmo sistema. É importante para evitar pensamentos e comportamentos preconceituosos em meio às transformações das gerações. O autor diz que “este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir” (Laraia, 1986, p. 89).

As reflexões de Laraia (1986) se correlacionam com as características culturais do Bumba-meu-boi na contemporaneidade, em que a tradicionalidade e as inovações coexistem. Por exemplo, ao mesmo tempo em que um couro de boi é tradicionalmente bordado pelas mãos de uma bordadeira, que apreendeu esse ofício com a transmissão geracional desses saberes; esse mesmo couro pode ser fotografado, gravado e inserido em novas tecnologias das redes sociais, dessa forma, o que é tradicional se difunde e alcança diversos cenários e indivíduos,

com a propagação de novos olhares e percepções. Essas inserções são elementos desse dinamismo, principalmente nesse contexto atual tecnológico em que a sociedade, sobretudo a juventude, está, e é por meio das novas gerações que a cultura popular poderá ser mantida. Portanto, ela se prova não congelada ou ultrapassada, mas sim, existente.

Nesse sentido, a cultura popular, vinda de muitos contextos, histórias de vida e transformações, cria memórias, coletividade, afetividade e valores. Nesse sentido, a sabedoria ancestral presente no Bumba-meu-boi prepara as celebrações, ensina os jovens, une os participantes e produz os objetos, instrumentos, indumentárias. Por meio dela, os sujeitos se fortalecem e, assim, se dá o fato de que o conhecimento também nasce nos terreiros, nas ruas, nos quintais, nos territórios e nos corpos. Esse conhecimento precisa ser reconhecido, preservado e difundido.

Importa ressaltar que o Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão passou por um processo oficial de patrimonialização em duas instâncias. Em 2011, tornou-se Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ou seja, teve seu reconhecimento a nível nacional (Iphan,2011). Alguns anos depois, em 2019, foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, título concedido pelo Comitê Intergovernamental para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, logo, teve seu reconhecimento a nível mundial.

Esse reconhecimento se fortalece no fato dessa manifestação possuir uma complexidade de características que são importantes para a construção histórica e cultural do Maranhão. As pessoas que participam desse espetáculo são também trabalhadores rurais, da cidade, estivadores, pescadores, comerciantes, e, ainda, estudantes, funcionários públicos, pesquisadores e entre outras profissões (Iphan, 2011). Esses indivíduos, ao mesmo tempo em que saem de casa todos os dias para garantir seu sustento, desempenham papéis importantes de preparo e realização do período junino, que reúne um vasto número de grupos de *Boi* nos arraiais dos bairros, do centro da cidade, instituições ou casas.

As indumentárias utilizadas são meticulosamente elaboradas e confeccionadas por artistas, transformam os participantes em seres fantásticos, com texturas e cores vibrantes que cintilam sob a luz. Os diversos personagens, com suas indumentárias, caretas expressivas, trejeitos e performances, ganham vida, personificando figuras do imaginário popular. As toadas, com seus ritmos e melodias, pulsam no coração do Bumba-meu-boi, ditam o compasso da dança e contagiam a todos com a utilização de instrumentos. Esses, como a matraca, o pandeirão, o maracá, e muitos outros, ecoam pelos territórios dessa celebração que reúne muitos em fé,

tradição e alegria. As celebrações juninas maranhenses ganham um brilho singular, adornadas de uma beleza cultural que evidencia a paixão e o esmero dedicados a essa tradição.

Nas toadas, se canta a herança cultural da fé, tradição, histórias, identidades culturais, movimentos, performances e nomes marcantes, como homenagens e promessas. Na beleza das melodias, pode-se ouvir também devoção a um elemento marcante da festa: o visual colorido e reluzente. Esses elementos estão nos bordados do couro do *Boi* e das indumentárias. O bordado é a identidade dos grupos associada ao brilho e a riqueza visual, não é apenas figurino, mas sim uma complexa e importante arte, em que as simbologias constroem encantamento e pertencimento coletivo.

Essa arte é passada entre gerações, feita por bordadeiras e bordadores que trabalham arduamente, com rico saber-fazer de técnicas, manuseio de materiais e grande dedicação por meses. Esse grande espetáculo visual está em diferentes utilizações e grupos, é produzido com sabedoria e afeição, como também é a fonte de renda de muitos indivíduos que trabalham nesse mercado. Assim, o bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão é uma prática cultural, estética, histórica, memorial e patrimonial.

1.1 BORDADO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NAS PRÁTICAS DA CULTURA POPULAR

Em primeiro lugar, para discutir sobre o bordado no contexto do Bumba-meu-boi, é importante destacar brevemente o que é a arte do bordado e alguns exemplos de como ela constrói memória e identidade nas práticas da cultura popular. É uma arte têxtil presente historicamente na humanidade, em que a relação de agulhas e fios se dá para muito além de objetos utilitários ou atividade passatempo, essa, é uma prática que registra escrita, historicidade, memória coletiva, individual, narrativas de resistência e cultura. Estudar esse antigo ofício leva a mapeamentos investigativos de diferentes modos de fazer nas épocas, lugares e contextos culturais aos quais essa atividade é realizada. O bordado é uma arte de entrelaçados e costuras que manifestam as potências do ser.

Acerca de seus tipos, materiais técnicas e suportes, observa-se que existe uma grande diversidade. Dos mais tradicionais ao mais contemporâneos, esse é um tipo de arte têxtil em que linhas, agulhas, contas/pedrarias, tecidos e outros suportes, com a utilização de técnica, criatividade, ou mesmo a partir da espontaneidade, dialogam entre si e formam objetos. Esses objetos podem ser artísticos, utilitários, contar uma narrativa, pertencer a um território, ser uma

arte política, ferramenta educacional, estar no cotidiano das comunidades, ou mesmo em uma galeria de museu. Portanto, no fazer artístico, esses tipos e técnicas superam os limites de classificações, e, de forma a agregar e construir novas possibilidades, ultrapassam o sentido apenas decorativo ou utilitário.

Para o percurso da temática de memória, identidade e cultura em questão, pode-se destacar alguns exemplos de onde e como bordado é produzido e transmitido. Como uma breve análise: a obra “Bastidores” (1997), de Rosana Paulino; o bordado manual de Passira, em Pernambuco; os bordados Boro e Sashiko, técnica ancestral japonesa; e o bordado tradicional do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

A obra “Bastidores” (1997), de Rosana Paulino, é uma série de 6 bastidores com retratos bordados com temática que reflete acerca da identidade da mulher negra na sociedade brasileira. A artista, ao costurar sobre os olhos, garganta, boca e testa, denuncia o silenciamento, o racismo e a violência de gênero. Essa costura é feita com linhas escuras e grosseiras sobre esses rostos, com o intuito de formar a visualidade de cicatrizes e suturas (Cardoso e Barcelos, 2021).

A própria utilização do bastidor circular de madeira como suporte faz alusão ao uso doméstico atrelado às mulheres desse objeto, bem como o próprio trabalho remete à exploração colonial. As imagens transferidas são fotografias de arquivos familiares de Paulino, ou arquivos históricos, e, o próprio título causa um duplo sentido, referindo-se tanto ao objeto como a invisibilização da população negra na história e nas estruturas sociais (Cardoso e Barcelos, 2021).

Essa é uma obra de extrema relevância, por meio de “Bastidores”, Rosana Paulino discute as funções da arte como instrumento social, e o bordado como uma prática política, subvertendo a ideia de objeto decorativo e desprovido de sentidos. Os tons de cinza claro e cinza escuro dos retratos contrastam e destacam a visualidade do tom preto das linhas, que repuxam e contorcem o tecido, contrariando, ainda, o ideal de perfeição retilínea, característica muito atrelada ao bordado, sobretudo àqueles que permanecem em bastidores.

Figura 1 - Uma das obras que compõem a série “Bastidores” (1997), de Rosana Paulino.



Fonte: Claudia Melo, Isabella Matheus. Imagem retirada do site: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltrp1bz3-15fcead4-556b-4a06-9282-d01401c81dec>

Claro que essa técnica de esticar a superfície tem sua importância para o meio em que se insere e suas múltiplas utilizações, mas, analisar a força visual e conceitual que obras como as de Paulino trazem, é importante para demonstrar a potencialidade e pluralidade da arte do bordado.

A autora Isabella Vasconcelos, em sua dissertação de mestrado “Uma prática, um bem cultural: uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE. (1985-2008)” trata sobre o bordado manual em Passira, cidade localizada no agreste pernambucano que se reconhece como a “Terra do Bordado Manual”. Esse é um saber-fazer patrimonial, identitário, artístico e econômico da região. Atividade corriqueira na vida de muitas mulheres, o bordado manual é comercializado e oferece visibilidade à cidade, nos anos 80, após as primeiras feiras do Bordado Manual, Passira se torna a “Terra do Bordado” (Vasconcelos, 2016).

Figura 2 - Bordado tradicional de Passira (PE).



Fonte: Julio Ledo. Imagem retirada do site: <https://redeartesol.org.br/rede/mulheres-artesas-passira/>

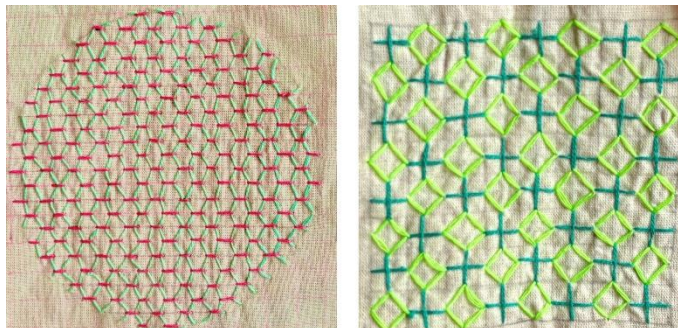
A autora destaca que o bordado possui diversidade e heterogeneidade. Visão importante para que não seja contextualizado apenas como uma atividade das mulheres, que se sentam à calçada, juntas, e se dedicam a linha e agulha. Dessa forma, ela cita essas nuances, se fundamentando em pesquisas da temática:

‘Basicamente’, diz Silva (1997, p. 73), o bordado de Passira ‘é executado utilizando-se os pontos: cheio, matiz, atrás, corrente, crivo e matame sobre o linho nacional das marcas Teba, Carambei e Cianê’. Como a autora mesmo diz, esses são os pontos mais básicos, e a matéria-prima mais tradicional, o que não significa que o bordado executado em Passira esteja restrito a essas configurações. Mas, por outro lado, esses são os formatos mais difundidos como identificadores do bordado feito na região. Como diz D. Nena, ‘é o bordado cheio, o crivo, o matame’, se você vê um bordado no crivo, no matame, ‘todo mundo sabe que é daqui’, de Passira (Silva, 1997, *apud* Vasconcelos, 2016, p. 53).

De forma a integrar uma diferente cultura ao tema em questão, os bordados tradicionais japoneses Boro e Sashiko são antigos ofícios que surgiram como meio de sobrevivência, e hoje, constroem a identidade do país. No século XVI, a pobreza e o clima frio eram extremos e ocasionavam as duras condições das comunidades rurais no norte do Japão. O Boro (que se traduz como “trapo”) surge da necessidade de reforçar a costura e gramatura de vestimentas, cobertores e outros utensílios domésticos, a mesma peça era remendada e recosturada por muitos anos, para que se mantivesse por gerações na mesma família. Os camponeses, agricultores e pescadores da região eram os sujeitos que bordavam/costuravam as peças, logo, essa era uma prática de sobrevivência feita por homens e mulheres. O principal material para essa fabricação era o cânhamo, extraído do caule das plantas da espécie *cannabis sativa*, cultivada na região (Briscoe, 2004).

Assim como a técnica do Boro, o Sashiko, surgido cerca do século seguinte ao Boro (século XVII), também se deu na necessidade de prolongar a durabilidade das roupas e do tecido, e, com o passar dos séculos, se tornou uma arte identitária do país que carrega sustentabilidade, estética e com a sua característica essencial de grande diversidade tipos de pontos e padrões geométricos, onde a lógica matemática se relaciona com o bordar. Está presente na moda, no comércio e em tendências contemporâneas, mas matem sua essência também na tradicionalidade de um exercício criativo e meditativo transmitido entre gerações (Briscoe, 2004).

Figura 3 - Bordado Sashiko



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Voltando para o Brasil, no campo da devoção, há os bordados feitos anualmente para o manto da imagem *mariana* no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, manifestação cultural registrada Patrimônio Cultural Imaterial Nacional pelo IPHAN e realizada nos estados do Pará e Maranhão. No *Círio de Nazaré – Festa da Luz* de São Luís, realizado no bairro do Cohatrac, esse bordado é feito para pagamento de promessas e celebra a fé cristã na figura de *Maria*, a imagem da *Virgem* peregrina pelas paróquias e santuários e, assim, alcança diversas comunidades.

Figura 4 - Manto bordado para o Círio de Nazaré 2025 Cohatrac



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Sendo uma importante prática cultural, este bordado se renova anualmente no mês de outubro, em que há o momento do novo manto ser apresentado durante as celebrações, na

tradicional *Missa da Troca do Manto*. Assim, essa tradição se mantém e move a economia de artistas bordadores que produzem esse objeto e simbolizam a identidade coletiva dos devotos de *Nazaré*. É feito de forma manual e com uso de máquina de costura, ornamentado com bordado em pedrarias, apliques e pinturas sobre os suportes de tecidos e rendas.

Esses bordados são alguns exemplos da variedade de obras, locais e contextos em que essa arte se torna o elemento marcante de um povo, a história cultural de um território, ou expressão de um indivíduo. Sendo um ofício tão antigo e presente em tantos países, ele constitui memória, arte e pertencimento. Essa pluralidade de sentidos se expande em tecnologias do saber-fazer, e leva a reflexão da arte como um processo pelo qual se pode preservar culturas.

Nessa linha, o objeto desta pesquisa: o bordado do Bumba-meu-boi, se insere como uma dessas importantes expressões, e, é necessário que se observe além das características estéticas: Quem o faz? Por que o faz? Como? Quem e onde se utiliza? E qual a importância cultural desses bordados?

1.2 O BORDADO DO BUMBA-MEU-BOI: TRADIÇÃO VIVA E (RE)EXISTENTE DO MARANHÃO

Os sujeitos que fabricam os objetos são aqueles que, meses antes, dão a largada na produção para a festividade. Do desenvolvimento do conceito visual das indumentárias e couros de boi, à logística de aquisição de materiais, processo criativo e, finalmente, ao produto, os bordadores e bordadeiras, com dedicação de meses de trabalho, criam grandiosas artes que são reveladas e utilizadas no mês de junho. Esse é um ofício que requer conhecimento, técnica, destreza, paciência e tempo. O bordado, nesse contexto, atua não só como ritmo de cor e brilho, mas também como perpetuação da cultura popular, transmissão de saberes entre gerações e importante fonte econômica de pessoas e comunidades.

Antes de apresentar os elementos, materiais, características e modos de fazer, é importante entender em que e por quem o bordado é utilizado. O bordado está presente em muitos de grupos de Bumba-meu-boi em todo estado do Maranhão, esses grupos possuem diferentes utilizações dessa arte, que é atrelada a outros elementos confeccionados e aplicados em conjunto, para se formar diversos adereços. Não existe um padrão geral e único de se ornamentar. Na verdade, essa é uma prática que, sim, possui similaridades entre os grupos, porém, não se pode reduzi-la a isso. Por exemplo, um grupo da capital do estado caracteriza seu *Boi* de tal forma, que outro grupo de uma cidade interiorana, faz de forma diferente. Essa é uma arte feita com técnica, mas também com a particularidades locais, expressividade das pessoas e suas muitas identidades culturais.

Com destaque para quem utiliza indumentárias e adereços bordados, pode-se analisar que esse uso se dá em diversos personagens e *brincantes* (indivíduos que participam das danças e performances) nos sotaques, e em pessoas que não necessariamente dançam nos grupos, mas têm apreço pela cultura e introduzem esses objetos em sua vestimenta. Para entender melhor essas características, no Maranhão, esses personagens estão na multiplicidade de grupos de *Boi*, grupos esses que foram categorizados em cinco sotaques diferentes: Matraca ou “da Ilha”, Baixada ou “de Pindaré”, Zabumba ou “de Guimarães”, Costa de Mão ou “Cururupu”, Orquestra e Alternativos (apresentam uma mescla de características de diferentes sotaques).

É válido dizer que essas categorizações não abarcam a diversidade dessa manifestação cultural popular maranhense. Ainda que seja útil para direcionar estudos e pesquisas, ou mesmo para ações dos poderes públicos estadual e municipal, o estado do Maranhão possui grupos com suas particularidades e distintas formas de expressão em muitos municípios. Cada local possui seus recursos e configurações a uma mesma brincadeira (Iphan, 2011).

Nessa perspectiva, em uma das versões do enredo do Auto do Bumba-meu-boi¹, e no momento das danças, se nota uma grande variedade de personagens, entre eles, os da lenda popular: Pai Francisco, personagem que rouba e mata o boi, para satisfazer o desejo de sua esposa; Mãe Catirina, esposa de Pai Francisco, inicia a trama do enredo pelo seu desejo de grávida de comer a língua do boi; o Boi/Miolo, figura principal feita em madeira e coberta por veludo bordado, onde o Miolo (brincante que dá vida ao Boi) se movimenta e performa; o Amo, dono do *Boi* e da fazenda onde o boi é morto na lenda, é quem comanda o andamento da toada, junto aos cantadores e percussionistas; e a Burrinha, figura que brinca ao redor do *Boi* e tenta impedir Pai Francisco de captura-lo, se constitui em uma estrutura de buriti e cipó, com o centro furado, onde o brincante a sustenta e participa da brincadeira (Barros e Júnior, 2019).

Além desses, existem também outros *brincantes* que compõem as apresentações. Para o sotaque de Matraca: o Caboclos de Pena ou Caboclos Real; Índias; Caboclo de Fita ou Rajado; Caipora ou Caapora; Panducha (boneca que representava alguma figura de destaque da comunidade ou cidade); Matraqueiros; Cantadores. Para o sotaque da Baixada: Cazumba/Cazumbá; Capacete, Caboclo de Fita, Rajado ou Baiante; Vaqueiros, Índias e Índios; Dona Maria (quem segura a imagem de São João Batista); Cantadores. Para o sotaque de Zabumba: Grinalda, Chapéu de Fitas ou Rajado; Vaqueiro Campeador; Índia Tapuia; Palhaços; Cantadores. Para o sotaque de Costa de Mão: Vaqueiro Campeador; Vaqueiro de Cordão ou

¹ A história apresentada tradicionalmente contada no Auto é apenas uma das versões, inclusive, problematizada. Além disso, o próprio Auto não tem sido mais encenado, principalmente no contexto atual.

Rajado; Índia Tapuia; Cantadores. Para o sotaque de Orquestra: Vaqueiro Rajado ou de Cordão; Vaqueiro Campeador; Índias e Índios; Cantadores (Barros e Júnior, 2019).

Essas nomenclaturas são os termos comumente utilizados pelos participantes, logo, eles podem variar entre as regiões e comunidades. Além disso, ainda que os personagens marcantes em cada sotaque ajudem a construir a identidade da diversidade de manifestações dos *Bois*, a heterogeneidade do Bumba-meu-boi é tanta, que os elementos de tal sotaque também podem estar presentes em outro, como por exemplo, figuras do sotaque de Matraca em um sotaque de Orquestra. A forma de *brincar*, cantar e tocar de um grupo possui suas facetas, seus próprios recursos e modos de fazer. Ou seja, sua própria difusão de conhecimentos e fazeres culturais.

Entre os couros, saiotes, golas, chapéus e outros muitos adereços, os personagens utilizam as indumentárias, que são o conjunto de vestimentas que compõem a importância visual do brilho, das cores e da identidade cultural. Com as miçangas, fitas, penas, pedrarias, canutilhos, paetês, veludos e cetins, esses objetos são criados anualmente por artistas bordadores, costureiros, desenhistas e entre outros. São muitas as linguagens artísticas que constroem esse elemento marcante da festividade.

Nesse sentido, a partir de observações e vivências em atividades de alguns grupos de Bumba-meu-boi, e por meio de pesquisas e livros realizados acerca do tema, pode-se contextualizar e apontar características da arte do bordado nas indumentárias. Não com objetivo de aprofundar sobre a origem (pois essa é ainda muito discutida mesmo entre os bordadores), mas de sistematizar algumas características estéticas, estilísticas e históricas nos materiais e ornamentações, e, principalmente, entender o sentido que esses bordados têm na vida de quem faz e quem usa.

Zelinda Lima², pesquisadora que possui importantes contribuições para o tema de cultura maranhense, em seu livro “O Bumba-Meu-Boi como conheci” (2019), traz em suas recordações fatos e características de como eram as indumentárias no início da segunda metade do século XX, período em que, ainda muito jovem, foi introduzida nesse contexto.

Nessa obra literária, a autora reúne histórias e memórias de sua convivência com mestres, amos e grupos, bem como das vestimentas dos participantes e as mudanças ao longo dos anos. Ela relata que, em meados dos anos 40 para os anos 50, os trajes eram diferentes dos atuais: as *golas* e *saiotes* eram de seda, o cetim *Duchese*, e não de veludo, eram também mais simples que os atuais, mas ainda decorados. Essas ornamentações eram feitas em recortes de

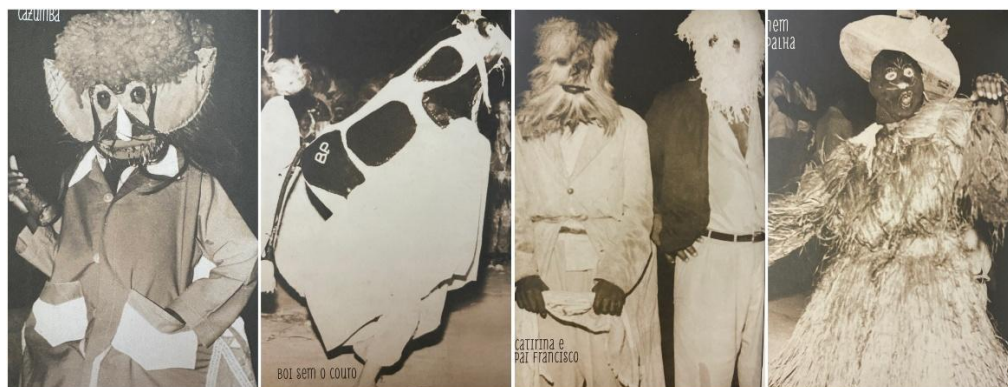
² Zelinda Lima é membro da Comissão Maranhense de Folclore (CMF); trabalhou como gestora de diversos órgãos de Cultura entre os anos de 1963 até 2011; publicou alguns livros com a temática da cultura popular, sendo o principal deles “Pecado da Gula”, publicado em 1988 (MATOS, 2019).

cetim e *malacacheta* (papel brilhoso importado, que era recortado para criar as decorações), além disso, eram também aplicadas contas de *aljôfar* e miçangas, para contornar o as figuras. Esses materiais eram encomendados, principalmente, em lojas do Rio de Janeiro, onde se importava da Europa (Lima, 2019).

Lima (2019), relata que as camisas eram de chitão, e os calções, de tecido em algodão. Os sapatos eram utilizados com meias brancas, ou mesmo, não eram usados: muitos *brincavam* descalços. Os chapéus de palha eram revestidos com seda e suas fitas chegavam até os joelhos. Nos dias de hoje, pode se reparar que essas ornamentações sem multiplicaram em uma diversidade de materiais, técnicas e estilos nos muitos conjuntos de indumentárias e couros de boi, principalmente pelo uso dos vários tipos de canutilhos, vidrilhos, miçangas, paetês (ou lantejoulas) e outros apliques. A utilização do veludo é em conjunto com o TNT (tecido não tecido), para reforçar a qualidade das peças.

Nos anos 50, o veludo foi introduzido e substituiu o cetim preto, e esse passou a ser bordado com miçangas, que formavam figuras de flores, luas e corações. O cetim, passou a ser utilizado para fazer as blusas. Essa crescente utilização de materiais novos proporcionavam um destaque ainda maior para as vestimentas e ocasionavam em disputas entre os *Bois*, que se orgulhavam de suas criações (Lima, 2019).

Figura 5 - Como eram as antigas indumentárias.



Fonte: Figuras retiradas do livro “O bumba meu boi como conheci” (2019), de Zelinda Lima.

Atualmente, cada *brincante* possui o seu conjunto de indumentária, e cada peça desse conjunto possui um termo atribuído pelos próprios participantes e artistas fazedores, e, ainda, um mesmo personagem pode ser ornamentado e composto de formas diferentes entres os grupos/sotaques. A começar pelo Caboclo e Cabocla (de Pena, Real, Rajado, de Fita), seu

conjunto se constitui em capacete/chapéu: grande chapéu que possui penas ou fitas em uma base para o encaixe da cabeça, que pode ser bordada. Peitoral/Guarda-Peito: veste que sobrepõe a blusa e contorna todo o peitoral e costas, feita de veludo, também é ornamentada com bordados e penas. Bracete e Munhequeira: também de veludo bordado, normalmente com penas aplicadas. Saia/Saiote: de veludo e bordada, essa peça sobrepõe a calça; Cocheiras e Tornozeleiras: assim como o Bracete a Munhequeira, são bordadas em veludo e possuem penas.

Figura 6 - Caboclo de Pena do Boi de Ribamar.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 7 - Cabocla de Fita do Boi de Santa Fé.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Esse conjunto se assemelha ao usado pelos Vaqueiros e Vaqueiras (Campeadores, de Fita, Rajado), que se constituem em alguns tipos de chapéus, a depender do grupo/sotaque que o utiliza. Esses chapéus podem ser bordados inteiramente, geralmente acompanhados de franjas em canutilho, ou então, podem ser do tipo que possui longas fitas coloridas e uma frente que se projeta em um formato do estilo cangaceiro, que também possui bordados. A blusa, de cetim ou algodão, com fitas ou sem, é sobreposta pelo Colete ou pelo Peitoral/ Guarda-Peito bordado, as calças, assim como as blusas, são coloridas e sobrepostas pela Saia/Saiote bordada. Os calçados podem ser variados, como bota, sapato ou tênis.

Figura 8 - Vaqueira do Bumba-meu-boi Upaon Açú.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 9 - Vaqueiro de Fita do Boi Meu Tamarineiro



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

As Índias ou Tapuias (termo usado no sotaque de Zabumba e Costa de Mão) também possuem bordados em todos os componentes de sua indumentária. Utilizam os Cocares de

tamanhos e formatos variados em suas cabeças, feitos com penas em diferentes tamanhos e cores. O Peitoral ou os colares sobrepõem a blusa mais longa ou o bustiê. Para a Saia observa-se as com penas longas, que chegam até os joelhos e sobrepõem o short-bermuda; e as curtas, com poucas e menores penas, ou mesmo sem elas, apenas com apliques bordados. O Bracelete, Munhequeira, Cocheira e Tornozeleira acompanham, em harmonia de cores, bordados e penas, todo o conjunto. Os Índios, assim como as Índias, igualmente utilizam Cocares, mas não utilizam o Peitoral, na verdade, os colares de miçangas cobrem o pescoço, ombros e parte do peitoral. O Bracelete, Munhequeira, Perneira e Tornozeleira possuem bordados e penas. A Saia, curta e bordada; ou o Saiote, até o meio da coxa e sobre a calça.

Figura 10 - Índia do Boi de Ribamar.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 11 - Índia do Boi de Santa Fé.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 12 - Índia do Boi de Humberto de Campos – Novilho dos Lençóis e Bracete Índia Bumba-meu-boi Upaon Açú (terceira fotografia, de cima para baixo, da esquerda para direita).



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 13 - Índio do Boi do Santa Fé.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Os Cazumbas/Cazumbás utilizam máscaras/caretas animais, com grandes orelhas, boca, olhos, nariz ou uma espécie de focinho. Em alguns grupos, essas caretas são bordadas e podem vir acompanhadas de grandes e altas torres acopladas ou embutidas na própria careta. As torres, verdadeiras esculturas, chamam a atenção do público com exuberantes ornamentações e decorações em CD's, adereços, LED's, pinturas e outras diversas materiais. Dessa forma, elas são expressivamente pesadas e necessitam de muita força e resistência dos *brincantes*. A túnica ou bata é a vestimenta que funciona como uma grande vestimenta com mangas, do pescoço ao tornozelo, pode ou não ser inteiramente bordada e pintada. Dentro dela, há o cofo, que é uma cestaria (outra engenhosidade circular) para dar o movimento *rebolado* dos Cazumbas. Em suas mãos, eles carregam e tocam o sino.

Elisene Matos (2017), professora e pesquisadora com importantes contribuições para o estudo desse personagem, esclarece que figuras de representação religiosa prevalecem nos bordados ou pinturas das túnicas, porém, alguns brincantes (aos quais pesquisou em Penalva) afirmam que a escolha dos motivos (representações) não necessita de um objetivo que as determine. Na verdade, essa escolha está mais atrelada à intensidade de cores e brilhos que darão o prestígio ao Cazumba, complementando sua personalidade de ser brincalhão, assustador e travesso; nem humano, nem animal.

Figura 14 - Torres e caretas de Cazumbas.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 15 - Careta de Cazumba do Boi de Santa Fé.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 16 - Túnicas de Cazumbas do Boi de Santa Fé



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Alguns Cantadores utilizam vestimentas mais simples nos elementos que compõe o bordado. Há o chapéu bordado, muitas vezes, com seu próprio nome. Usam também Colete/Guarda-Peito e Saiote em veludo bordado por cima da roupa. Outros Cantadores, utilizam esse conjunto em blusa e calça de cetim, com muitos bordados e decorações. Alguns grupos vestem camisas confeccionadas em um padrão estilizado, com o nome e signos visuais da identidade do grupo.

Além dos Cantadores, os instrumentistas (também chamados de *tocadores*) e a toda a percussão podem utilizar vestimentas variadas. É muito comum que indumentárias tradicionais como Chapéu, Peitoral/Guadra-Peito e Saiote sejam utilizados junto com vestimentas comuns do cotidiano, ou a utilização dos conjuntos padronizados, já citados. Ou mesmo, para o sotaque de Matraca, por exemplo (o qual o número de participantes é expressivamente alto), os *matraqueiros* podem vestir indumentárias ou roupas de seu dia a dia, sendo o instrumento *matraca* o objeto principal que os caracteriza.

Figura 17 - Percussão Boi de Santa Fé.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Sobre o couro do boi, antes de ser bordado, a *carcaça/capoeira* (estrutura feita em madeira que se constitui em uma representação do boi) é composta pela cabeça, em madeira, e pelo lombo (toda a extensão corporal), também em madeira e fibras de buriti, com amarrações em tipos de cipós. Nela, se aplica as ornamentações para formar os chifres, olhos e focinho do boi; e o lombo, é revestido pelo couro bordado em veludo, onde também se aplica o rabo e o Saiote, longo tecido acetinado, que ondula à medida que o *Miolo* dá vida ao *Boi*.

Figura 18 - Verso da capoeira e do bordado do couro do Bumba-meu-boi Upaon Açú.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 19 - Couro de boi bordado Boi de Lendas e Magias.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 20 - Cara do boi bordado Boi de Ribamar.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Lima (2019) descreve a *carcaça* com o termo “cavername”, essa, imitava a armação de um barco, era forrada com folhas secas em grossas camadas e revestidas com lonas costuradas. A cabeça, amarrada firmemente, era a caveira de um boi após ser limpa. O couro era preto, com

recortes de papel, bordados e pedaços de espelhos com publicidade das lojas no verso (esses fragmentos de espelhos eram reaproveitados das distribuições de comerciantes). Declara ainda, que nos anos 60, a novidade era a cabeça esculpida em buriti. Cada armação do *boi brinquedo* era estilizada de acordo com o sotaque, o de Zabumba (Boi de Guimarães) era considerado o mais bem feito, por se assemelhar a um *boi* real. Assim, ela descreve:

A cabeça era feita da caveira do Boi, condicionada ao tamanho do corpo para manter a proporção. A carcaça era feita com varas de Jeniparana, amarradas com cipó canela-de-veado e armada com talos de buriti coberto com um tecido azulão chamado Zuarte, com outra camada de lona pintada com tinta esmalte branca e com manchas pretas, imitando a pele do boi real. Os olhos, inicialmente, eram feitos de papel, depois passaram a ser de fundos-de-garrafa de cerveja preta (...) A barra (saia) era de chita, passando depois a ser de cetim branco encobrindo as pontas das varas e dando o acabamento à armação (Lima, 2019, p. 23).

Além da utilização do artefato *boi* em ensaios, apresentações e em demais atividades, existe também um ritual tradicional para a morte do *Boi* que se chama “*Morte de esbandalhar*”. Nesse ritual, pode-se entender uma relação de morte do próprio bordado em significação da própria morte do *Boi*.

Matos (2017) explica que “esbandalhar” é um ritual onde o *boi* artefato deve ser sacrificado, para que uma promessa se cumpra. Cita ainda que essa prática não ocorre com muita frequência, por exemplo, no município de Penalva (município que pesquisou), essa é um momento bastante aguardado entre as *turmas de Bumba-meu-boi*. A autora explica que o *boi* é produzido com a intenção de que seja esbandalhado ao final da festa, ou seja, destruído a carcaça e cortado o bordado para ser vendido (simbolicamente) ou doado aos brincantes e à comunidade, como parte do pagamento da promessa. Ao acompanhar um ritual no ano de 2005, ela relata que o *boi* é feito alguns dias antes da festa e possui as mesmas características físicas e estéticas dos utilizados pelas turmas nas apresentações. Ou seja, uma armação feita com madeira leve e um couro de veludo preto bordado. Mesmo sabendo que será destruído durante a festividade, o artefato é feito cuidadosamente, como são feitos os outros que duram de quatro a cinco anos (Matos, 2017, p. 154).

Na atualidade, observa-se que esse ritual de “esbandalhar” ainda é praticado em alguns locais, especialmente na região da Baixada Maranhense. Inclusive, há quem ainda reutilize os canutilhos e miçangas para um novo bordado, mas, grande parte dos grupos mantêm os couros de *boi* bordados, mesmo após os rituais de morte (Lima, 2019).

Para a análise dos materiais presentes e utilizados no *couro de boi* e na diversidade das indumentárias, as peças são feitas com uma grande quantidade de materiais, logo, elas são pesadas. Além das que possuem estruturas internas de madeira e outras matérias espessas, há a

utilização de muitos metros de tecidos e fitas costurados em conjunto com as demais decorações. As penas, por exemplo, podem ser de ema, avestruz, de outras aves, ou mesmo sintéticas. No caso das penagens naturais, muitas são encomendadas de cidades do interior e tingidas manualmente pelos participantes, com tintas *sprays* coloridas.

Outros recursos que também contribuem para o peso expressivo de cada peça são os canutilhos, pequenos vidros cilíndricos com orifício para passagem da agulha e linha, pode-se observar tamanhos e formatos variados, com o liso/tubular, que é reto; e o torcido, que possui curvas em espiral. Esses e outros formatos proporcionam diferentes efeitos de luz e reflexos. Há também os vidrilhos, que são canutilhos menores em medidas.

As miçangas são pequenas esferas (também com orifício), feitas em vidro, resina, plástico, madeira, cerâmica e outros, podem variar em tamanhos pequenos, médios e grandes (o chamado “miçangão”). Podem ser coloridas de forma fosca, perolada e transparente/translúcida.

Lima (2019) relembra como e por qual grupo os canutilhos e miçangas foram introduzidos para substituir o papel *malacacheta*: o *Boi de Laurentino*. A autora afirma que, pela quantidade de bordados de estrelas, flores, contornos em miçangas, canutilhos que formavam os talos das flores, e pelos espaços vazios preenchidos pelas “lantejoulas”, era um dos mais admirados e populares na época. Ao encontrar com Laurentino (finado fundador e amo do *Boi de Laurentino*), relata:

Certa vez, Laurentino me levou para visitar o pessoal “aprontando o Boi”, me avisando que havia uma surpresa: os chifres tinham ponteiros de metal, que ele muito orgulhoso, não se cansava de dizer serem de ouro, de ouro de verdade! E dali pendiam muitas fitas de variadas cores. Uma beleza, realmente! (Lima, 2019, p.25).

O paetê, também chamado de “lantejoula”, é um círculo em plásticos, metais ou vidro, em formato de disco, que causa efeito espelhado e luminoso. Também possuem vários tamanhos.

Figura 21 - Canutilho menor; canutilho maior; vidrilho; miçanga de acabamento brilhoso, de acabamento leitoso; paetês diversos (da esquerda para direita, de cima para baixo) – IR Bordados.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

O bordador pode trabalhar com máquina de costura ou de forma manual, sendo a segunda a mais comum. Nessa se utiliza o bastidor, estrutura feita em tábuas de madeira, na qual os tecidos são presos de forma esticada, para proporcionar maior facilidade ao artista e firmeza dos bordados. Os bastidores podem ser quadrados, circulares, ou em formato de mesa, cada um corresponde ao tamanho da peça a ser bordada. No entanto, é importante ressaltar que alguns bordadores não utilizam o bastidor.

Figura 22 - Mesa bastidor de madeira e aplicação do veludo (IR Bordados).



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Os tecidos podem variar em cores e tipos, como o veludo, chitão, cetim, seda e couro. Sendo o veludo o mais utilizado para bordar. Além disso, é comum o emprego do TNT (tecido não tecido) para forrar as peças e contribuir com a qualidade do bordado, aumentando a espessura da peça que será, muitas vezes, furada pela agulha e linha. Esses tecidos são

desenhados para se bordar, ou então, esse desenho é feito manualmente ou impresso em papéis de gramatura fina, como o papel arroz e o papel manteiga. Assim, se preenche a sobreposição papel-tecido. Quanto à agulha, a escolha do calibre está de acordo com o tamanho do orifício das contas, o tamanho 9E longa é comumente usado, pois seu calibre fino facilita a passagem de pequenas miçangas e canutilhos. As linhas utilizadas variam de acordo com cada escolha do bordador, há quem use a chamada “zebrada” (linha firme e resistente), e há quem não use essa, mas outras, como as de nylon.

Figura 23 - Desenho das linhas no verso de um bordado (IR Bordados).



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

As figuras bordadas são conhecidas também como “motivos”. Em uma infinidade de temas, se borda elementos da natureza, como flores, palmeiras, animais, luas e estrelas; figuras importantes, como retratos de cantadores, homenagens a quem já faleceu, políticos, padrinhos, ou pessoas da comunidade. Outros elementos bordados fazem referência a signos culturais e territoriais, como a arquitetura local, paisagens, lendas e imaginários populares. Elementos do cotidiano como times esportivos também aparecem cada vez mais nos bordados. Mas, sem dúvidas, o que mais está nas indumentárias e couros é a fé votiva aos santos, principalmente às principais devoções juninas: São João, São Pedro e São Marçal. Outros santos também aparecem frequentemente, como Santo Antônio, São Benedito, São José de Ribamar e São

Francisco de Assis; além da figura de Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora de Nazaré, Nossa Senhora do Carmo, e muitas outras.

No Maranhão, há também a forte presença de práticas e religiões de matriz africana tradicionais, logo, representações de alguns elementos, como figuras de encantados, também são bordadas. Para esses motivos citados, é comum que se faça o contorno das figuras, e depois, o preenchimento.

Figura 24 - Exemplos de motivos (IR Bordados).



Fonte: Acervo disponibilizado pelo Ateliê IR Bordados e acervo pessoal, 2026.

Em muitos municípios maranhenses, existem muitas pessoas que bordam para o Bumba-meu-boi, de crianças a idosos, esse ofício é ensinado e perpetuado. Cada artista possui suas particularidades, meios, recursos e maneiras de bordar que lhe pertence. Essa atividade pode ser feita individualmente, em conjunto e em comunidade dentro dos *barracões*. O bordador pode ser também o próprio brincante que utilizará a peça, ou alguém que comercializa seu serviço como fonte de renda, com demandas para outros grupos, pessoas ou empresas.

Priscila Coelho, em sua dissertação de mestrado “Autonomia e sustentabilidade: design participativo com produtores dos bordados do Boi da Floresta” (2023), explica que alguns grupos envolvem a comunidade a partir do desenvolvimento de ações que incluem os moradores do bairro em que se insere o *Boi*, com a elaboração e realização de oficinas, projetos e ações de assistência social. Esse envolvimento autônomo acontece nos *barracões* (ambientes/casas que cediam e produzem diversas atividades do *Boi*).

Coelho (2023) explica que o Boi da Floresta (sotaque da Baixada), objeto de sua pesquisa, é um desses grupos que envolvem a comunidade, principalmente os jovens. Mestre Nadir Cruz, atual dona do Boi, faz um importante trabalho administrativo, social e cultural para manter viva a tradição começada por Mestre Apolonio Melônio (antigo dono do *Boi* e seu finado esposo). O bordado do Boi da Floresta, feitos pela comunidade e pela própria Mestre Nadir, tem como característica um resgate a brasilidade, igualdade, paz e comunidade colaborativa. O grupo, além de bordar suas próprias indumentárias, recebe encomendas de outros municípios.

Uma questão importante, que identificamos no trabalho de Herbia Soares (2024) diz respeito às técnicas dos bordados. A pesquisadora, ao analisar os bordadores do Boi³ de Maracanã (sotaque de Matraca), observou que os pontos e técnicas utilizados pelos bordadores e bordadeiras são muito diversos e complexos. Dessa forma, não necessariamente todos esses artistas definem e nomeiam essa variedade de pontos, mas, ainda assim, essa é uma prática que requer estudos, paciência e raciocínio para compor de forma precisa todos os detalhes do bordado.

Vinícius Azevedo, bordador e professor, em sua tese de doutorado “Roda de bordar: Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte” (2021), contribui à visualidade e ao fazer do bordado o uso da palavra “guarnecer”. Azevedo (2021) explica que esse é um termo utilizado em manifestações de arte popular, como no *Bumba-meu-boi do Maranhão*, “(...) em sua corruptela oral “guarnicê”, significando o momento de concentrar todo o grupo que fará a roda de boi, o batalhão, para iniciar a apresentação ou o ensaio” (Azevedo, 2021, p. 71). Assim, o autor faz uma analogia entre o bordar e o “guarnecer”, que significa guardar, proteger e vigiar, logo, com o significado ligado ao *Boi*, pode-se compreender que, na sua visão, o bordado, além de embelezar, guarda e reúne. É preparar, concentrar, guarnecer o *Boi* e coroar a cultura maranhense.

Esses são alguns dos objetos, características e nomenclaturas empregadas às peças que compõem o conjunto de indumentárias de grupos de *Bumba-meu-boi*, observados, principalmente, em São Luís. Toda essa produção necessita de grandes recursos financeiros, porque o custo dos materiais e da mão de obra é alto, e algumas comunidades não obtêm certas condições como outras. Os grupos podem ser “apadrinhados”, ou seja, receber incentivo em dinheiro, de figuras políticas; ou então, através de seu próprio esforço e serviço social, arrecadar fundos e mover o seu sistema de economia. Porém, outras comunidades, principalmente em

³ Dissertação de mestrado. Título: “*Bumba meu Boi do Maracanã: um estudo no currículo de Artes Visuais do Ensino Médio no Centro de Ensino Renato Archer em São Luís- MA*” (2024). PPGEb. UFMA (2024)

outros municípios do Maranhão, fazem suas indumentárias como é possível para a sua realidade.

Apesar dessas limitações, os modos de fazer estão também atrelados a própria escolha estética a respeito de sua tradicionalidade. Essas características tornam esses ofícios não universalizados, mas sim, plurais, dinâmicos e auto afirmativos. No entanto, ainda que os *Bois* não necessitem de sujeitos que ditem como devem existir e “se mostrar”, eles precisam de políticas e incentivos públicos que, de fato, os valorizem e sejam eficazes para que a cultura se perpetue por gerações. Não com o esforço só da transmissão de saberes, que há séculos é realizada com excelência pelos mestres e fazedores, mas também, o reconhecimento real e de qualidade para esses grupos. Antes de serem considerados patrimônio, que atraem turistas e movem a economia do Estado, ou seja, a grande difusão do que é o Complexo Cultural do Bumba-meu-boi, o *Boi*, em sua essência, é a cultura viva do Maranhão feita e vivida por indivíduos, com seus muitos desafios e resistências.

O bordado das indumentárias dos *brincantes*, ainda que seja atribuído como objeto decorativo das indumentárias, e utilitário, por ser as vestimentas dos participantes, possui sentidos, para além dessas atribuições, na vida de quem faz, usa, aprecia e pesquisa. Atribui valor aos artistas bordadores, que estudam, aprendem e aperfeiçoam esse ofício. Criam as peças, ensinam seus conhecimentos e, muitas vezes, tem sua arte como seu principal sustento. Aos participantes/*brincantes*/personagens, que vestem e incorporam essas peças. Com certeza, a significação de suas danças, movimentos e performances está intrinsecamente relacionada aos conjuntos, formatos, cores, materiais e efeitos que causam. Às pessoas que assistem, observam e apreciam essas belezas, e incrementam peças a sua própria vestimenta, com sentimento de identificação e pertencimento cultural. E, então, àqueles que estudam e pesquisam, com o olhar curioso, astuto e com as provocações que fomentam a produção de conhecimento e a valorização dessa importante arte. Por todos e para todos, o bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão é repleto de sentidos.

1.3 O SABER-FAZER DOS BORDADORES COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

O saber-fazer dos bordadores está inserido no Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão como patrimônio cultural imaterial em duas instâncias: a nível Federal, pelo IPHAN, no ano de 2011, e a nível internacional, pela UNESCO, no ano de 2019. Para

compreender essas dimensões, é necessário apontar alguns principais conceitos, desafios e processos dessa patrimonialização.

De acordo com a UNESCO (2003), no Artigo 2 do documento “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, o patrimônio cultural imaterial corresponde àquilo que se transmite de geração em geração, gera sentimento de identidade e pertencimento, se recria pela continuidade, diversidade cultural e criatividade humana e é reconhecido pelos próprios indivíduos que o perpetuam. Entre eles, estão conhecimentos, práticas, técnicas, expressões e representações correlacionadas a lugares, artefatos, objetos e instrumentos. Como por exemplo, as tradições e expressões orais (o idioma); manifestações artísticas; tradicionais técnicas artesanais; atos festivos; rituais; práticas sociais e culturais; e conhecimentos relacionados à natureza e ao universo.

Ainda segundo o Artigo 2 (UNESCO, 2003), existe o instrumento jurídico entendido por “salvaguarda”, que são as medidas para a garantia de preservação do patrimônio cultural. Ou seja, identificar, documentar, investigar, preservar, proteger, promover, valorizar, transmitir e revitalizar todos os aspectos de um patrimônio.

O Bumba-meu-boi possui características de um bem cultural imaterial pela sua relevância no que tange à memória e identidade dos indivíduos, e à formação cultural da sociedade brasileira, assim como pela sua permanência e continuidade na história. Dessa forma, hoje, ele possui esses títulos, porém, importa ressaltar que esse não foi um processo simples ou fácil. Sim, as políticas públicas instituídas para o fomento dessa valorização foram e são importantes. Porém não se deram de um puro sentimento e vontade de entidades políticas de reconhecer a cultura maranhense, mas principalmente, de muita luta e resistência de povos marginalizados. Como aponta Carolina Martins em “Políticas e cultura nas histórias do bumba meu boi do Maranhão” (2021), a brincadeira do *Bumba-boi*, por muito tempo, foi marginalizada, perseguida e proibida, logo: não reconhecida. A autora explica que, ao longo do século XIX, havia controle e proibições de onde e como poderiam circular os grupos, por parte das elites, da polícia e da imprensa. Reitera que:

(...) os cordões eram formados por sujeitos sociais escravizados, livres, libertos e pelos caboclos, termo utilizado para caracterizar as populações descendentes dos indígenas que habitavam São Luís no passado, assim como para denominar aqueles que viviam nas áreas rurais da ilha do Maranhão. Ao longo do século XIX, a brincadeira foi alvo de controle da polícia que exigia a licença policial para que os grupos pudessem sair às ruas. A presença dos pretos e caboclos nos cordões era uma das motivações para a forte resistência por parte de setores das elites de São Luís que constantemente exigiam do Chefe de Polícia que este proibisse a entrada dos grupos na cidade. Havia um controle dos espaços por onde eles poderiam circular e que era muito frequentemente rompido pelos grupos (Martins, 2021, p.17).

Após muitos anos de repressão, tolerâncias e intolerâncias, os indivíduos mantiveram a *brincadeira* viva, resistiram, recriaram e, assim, se compreenderam mudanças e novas necessidades de acordo com os contextos em que o *Boi* foi persistindo (Martins, 2021). Dessa forma, pode-se observar e citar algumas das ações de reconhecimento.

De acordo com o site governamental oficial do Iphan (2026), a primeira a incluir a dimensão imaterial do patrimônio cultural foi a Constituição Federal Brasileira de 1988, em seu Artigo 216, que prevê que o poder público, em conjunto com a comunidade, deve promover e proteger as formas de expressão e os modos de criar, fazer e viver como Patrimônio Cultural Brasileiro. Por meio de ações que promovam essa proteção e preservação, que são os inventários, registros, tombamentos, vigilâncias e outras. Além disso, afirma que o governo brasileiro promulgou o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, e assim, surge o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Também se destaca a criação, executada pelo IPHAN, do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), em prol do reconhecimento e da salvaguarda desses bens.

Nesse processo, os bens culturais imateriais estão em livros que atuam como instrumentos de registro. Os quatro Livros de Registro são: o Livro dos Saberes, que corresponde ao que está no cotidiano das sociedades, como conhecimentos de modos de fazer; o Livro das Celebrações, no qual se insere as festas e rituais coletivos de trabalhos, religiosidade e entretenimento; o Livro das Formas de Expressão, que reúne literatura, música, práticas plásticas e cênicas; e o Livro dos Lugares, que estão inscritos as feiras, praças, mercados, santuários e outros locais que concentram culturalmente as comunidades (Iphan, 2026).

Além do entendimento do termo “imaterial”, é necessário entender o termo “material” que se insere na temática em questão. Ainda de acordo com Iphan (2026), os bens culturais materiais se diferem dos imateriais, pois correspondem aos edifícios, monumentos, acervos documentais e artísticos, conjuntos urbanos, bem como cidades históricas, sítios arqueológicos e outros. Se para os bens imateriais existe o registro, décadas antes, no ano de 1937, foi regido o tombamento como instrumento legal de salvaguarda para os bens materiais, pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. O tombamento serve para a conservação de patrimônios de valor etnográfico, histórico, artístico, arqueológico e paisagístico.

Como se pode perceber no contexto brasileiro, existiu uma grande lacuna temporal entre o reconhecimento dos bens materiais para os bens imateriais. No qual foram necessários muitos projetos, propostas e ações para tal conquista. No contexto do *Bumba-meu-boi* do Maranhão, esse processo se caracteriza por longo percurso de participação colaborativa de muitos sujeitos. Martins e Monteiro (2022) apontam para o fato de que só a partir de 1948, a partir da criação

da Subcomissão Maranhense de Folclore, que essas questões culturais passarem a ser tema frequente entre os pesquisadores, com a institucionalização do movimento folclórico no Estado. Em São Luís, os grupos de *bumba-boi* chamavam a atenção por agregarem milhares de pessoas, ao mesmo tempo em que havia a crescente pauta das discussões da identidade cultural brasileira.

Já para o momento da virada do século, a leitura do dossiê do IPHAN publicado em 2011 “Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: Dossiê do registro”, leva a um entendimento geral de como a mobilização para o registro e o envolvimento da comunidade se deu.

Nos primeiros anos da década de 2000, o processo de inventário e pedido de registro passou por algumas etapas. Se iniciou o Inventário Nacional de Referências Culturais do Bumba-meu-boi do Maranhão, com pesquisas em áreas de 5 localidades: São Luís, Munim, Cururupu, Baixada-Guimarães e Baixada-Viana, foi feito um levantamento de grupos de *Bumba-boi*, bibliografias, registros audiovisuais, peças de museu, celebrações, formas de expressão, ofícios e entre outros. Fichas também foram preenchidas, umas delas a respeito dos ofícios de “bordados” e “armação do boi” (Iphan, 2011).

Em 2006 essa mobilização continua com a Comissão Interinstitucional, criada pela Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Maranhão, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Municipal de Cultura de São Luís, Comissão Maranhense de Folclore e pelo Grupo de Pesquisa “Religião e Cultura Popular” da Universidade Federal do Maranhão. Nesse momento surge o termo “Complexo Cultural”, para incluir de forma maior todo o universo boieiro. A participação dos boieiros foi um desafio, pois existiam muitos grupos e pouca participação de entidades que representassem toda essa variedade. Assim, foram feitas reuniões com seis representantes dos sotaques da Ilha, de Guimarães, da Baixada, Orquestra, Cururupu e parafolclóricos, para explicar o registro e aproximar o IPHAN dos grupos. Também houve a circulação do Livro de Adesão, entre 2007 e 2008, nos arraiais, ensaios e festas. Esse livro coletou mais de duas mil assinaturas de participantes do *Boi*, o que foi essencial para a mobilização e divulgação. Com o apoio massivo dos boieiros, pesquisas complementares, tentativas de articular os grupos e diversos atrasos por não cumprimentos, o pedido do registro no Livro das Celebrações foi protocolado em 2008, ano em que foi entregue um Dossiê Final com 1.450 páginas, 7 volumes, 1.278 referências bibliográficas, 1.383 audiovisuais e 891 bens inventariados (Iphan, 2011). Anos depois, em 2011, finalmente foi concedido o título de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, e por conseguinte, políticas para a salvaguarda.

As resistências dos boieiros no século XIX, a pesquisa e esses processos institucionais citados foram essenciais para que, na atualidade, o *Boi* tenha conquistado o reconhecimento e valorização a nível mundial: o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, em 2019. Como afirmam Martins e Monteiro (2022), ainda que esse título dê viabilidade e valorização a essa manifestação, a realidade vivida por muitos *brincantes* revela condições sociais precárias, onde a vulnerabilidade social, a falta de acesso à moradia, escolaridade e outros serviços básicos para a mínima qualidade de vida, portanto, não se equiparam às políticas de reconhecimento do próprio Bumba-meu-boi.

Por isso, estudar, ouvir, conhecer e difundir o conhecimento dos fazedores é tão importante. O saber-fazer deles, sobretudo para a pesquisa em questão, o ofício dos bordadores, é uma dimensão desse patrimônio. A cultura tradicional popular foi, por muito tempo, considerada como menor e comparação àquelas que era ditas “intelectuais”, “superiores”, “belas”. Por mais que esse pensamento tenha, de certa forma, se enfraquecido em sociedade, ainda existem discursos que categorizam a cultura popular como ultrapassada, desprovida de inteligência e “congelada no tempo”.

A transmissão dinâmica oral, familiar e comunitária de conhecimentos dos bordadores e bordadeiras do *Bumba-boi* é conhecimento, história, cotidiano, afeto e tradicionalidade. Logo, elas necessitam de respeito, preservação e valorização social. Esses artistas são também mestres, ainda que não em títulos academicamente estabelecidos, porque ensinam e perpetuam o bordado para seus filhos e netos, para vizinhos, amigos ou para toda a comunidade que os cerca, e também, para aqueles que os procuram.

1.4 EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E CULTURA POPULAR: PARA ALÉM DO “CONHECER PARA PRESERVAR”

A educação patrimonial é um meio para a valorização e preservação dos bens materiais e imateriais brasileiros, por meio dela, é possível construir ações de sensibilização para a importância dessa temática e para a continuidade dos bens culturais. Portanto, é necessário entendê-la no contexto brasileiro, além de analisar a multiplicidade de desafios e fatores relevantes para a sua prática, a considerar que sua abordagem é complexa. A relação entre o educação patrimonial e a cultura popular é um dos temas centrais para essa pesquisa, assim como para as fundamentações teóricas utilizadas na metodologia aplicadas em campo. O objetivo aqui, então, não é aprofundar na trajetória da educação patrimonial no Brasil, mas sim,

apontar alguns feitos e reflexões importantes que contribuem para um olhar mais amplo da temática.

Em 2014, é publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o documento que trata da história, discute e destaca a importância da educação patrimonial no Brasil: “Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos”. Nele, é possível compreender como essa temática se tornou crescente no país, sobretudo a partir da década de 80. Para conceituar esse campo, o documento utiliza a seguinte definição da Coordenação de Educação Patrimonial (CEDUC):

Atualmente, a CEDUC defende que a Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural (Iphan, 2014, p. 19).

Desse modo, de acordo com Florêncio *et al* (2014) a educação patrimonial possui propósito de constituir processos educativos com foco na valorização e preservação do patrimônio cultural, e se fundamenta de um diálogo de coletividade e comunidade. Como um dos feitos destacados pelos autores, está o “Projeto Interação”, antecedido por décadas de estudos, reflexões e projetos iniciais, realizado em 1981. Esse projeto propôs o diálogo entre a educação básica e os contextos culturais diversos do Brasil, se consistiu em pensar e fazer o trabalho educacional a partir da referenciação das dinâmicas culturais, reafirmação da pluralidade cultural e da aproximação da educação e cotidiano dos alunos. O documento aponta que essa discussão ganha força no país no ano de 1996, por meio das professoras pesquisadoras Maria de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunberg e Adriana Queiroz Monteiro, que lançaram o “Guia Básico de Educação Patrimonial”.

Durante o final dos anos 90 e primeira década dos anos 2000, esse foi o principal material de apoio ao IPHAN, pela sistematização que as autoras fizeram de uma série de fundamentos, conceitos, capacitações e realizações de ações educativas com técnicos, professores, alunos da rede formal de ensino e agentes comunitários, em vários locais do Brasil, entre os anos 80 e 90. A proposta metodológica das autoras consiste em uma educação patrimonial sistemática de processo permanente, em que o patrimônio cultural é a fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. Para isso, as quatro etapas que propõem são a de observação, a de registro, a de exploração e a de apropriação. Florêncio *et al*

(2014) destaca, ainda, que o Iphan passou a consolidar uma área específica para a promoção de ações educativas ligadas ao patrimônio cultural do país. Dentre esses momentos:

Em 7 de maio de 2009, o Decreto nº 6.844 vincula a Coordenação de Educação Patrimonial – CEDUC ao recém-criado Departamento de Articulação e Fomento – DAF, com o objetivo de fortalecer, na área central do órgão, uma instância dedicada à promoção, coordenação, integração e avaliação da implementação de programas e projetos de Educação Patrimonial no âmbito da Política Nacional do Patrimônio Cultural (Florêncio *et al*, 2014, p. 14).

Assim, Florêncio *et al* (2014) explica e defende que essa crescente de ações fora importante para diretrizes, eixos norteadores e noções ampliadas para o patrimônio cultural. Desse modo, a adesão institucional, as iniciativas, execuções e instituições legais contribuíram para promover e construir coletivamente esses marcos, instrumentos legais, parcerias e conceitos para a área de educação patrimonial.

Outro conceito importante para o percurso dessa temática é o de inventário participativo. Mais tarde, em 2016, a Coordenação de Educação Patrimonial, do Departamento de Articulação e Fomento (DAF), do IPHAN, propôs a publicação “Educação Patrimonial: inventários participativos”. Para o entendimento do que são esses inventários, Florêncio e Biondo (2017) explicam que são meios de promover a mobilização social com as pessoas, comunidades e instituições, a considerá-las protagonistas para inventariar, classificar e definir o que para elas é patrimônio cultural. O objetivo é construir diálogos com essas comunidades e estimular a busca pela identificação e valorização, por meio do convívio delas com os territórios, a cidade e suas referências culturais. As autoras apontam que os inventários participativos têm como base metodológica o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), de 2012, e o Inventário Pedagógico, que é o resultado da participação do IPHAN na atividade de Educação Patrimonial do Programa Mais Educação, da Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação (MEC). Proposto a partir da necessidade de pensar e implementar atividades que abarquem diferenças culturais, geracionais e territoriais e que criem aproximações com o tema de patrimônio cultural, a partir do aprendizado e formação, para fomentar o diálogo entre diferentes grupos, gerações e também o respeito e reconhecimento.

Esperava-se, então, que cada escola reconhecesse o material proposto, incentivasse a criatividade e desenvolvesse suas próprias ações. Essas instituições têm a responsabilidade de mediar espaços de aprendizagem e interação que promovam mobilização e reflexão das pessoas em relação aos seus patrimônios, e os inventários participativos funcionam como potentes instrumentos para fomentar essas práticas. Logo, a educação patrimonial deve ser um campo de diálogo e construção coletiva, com inclusão e cidadania (Florêncio e Biondo, 2017).

É evidente que essas ações citadas foram e são importantes para a área, mas importa ressaltar também outros autores e visões que ampliam as reflexões necessárias para temática de educação e patrimônio, com contribuições no que tange à crítica contra hegemônica e política. Autores como Tolentino (2016); Scifoni (2017) e (2019) e Demarchi (2022) possuem análises que dialogam e são relevantes para pensar a educação patrimonial de forma social, política e que subverte hierarquias.

A começar com Átila Tolentino, em “O que não é educação patrimonial: cinco falácias sobre seu conceito e sua prática” (2016), o autor apresenta e discute aspectos conceituais e práticas que disseminam uma educação patrimonial instrutivista e opressora, ou seja, que possui abordagem baseada na transmissão direta e estruturada de informações, onde o professor é o centro do processo e provedor do conhecimento, e o aluno, apenas um receptáculo dessas informações, que precisa ouvir, memorizar e reproduzir o que aprendeu. Tolentino (2016) defende a educação patrimonial deve ser dialógica, crítica e reflexiva para contribuir com a democracia do conhecimento, e que as práticas educativas devem considerar a dimensão do patrimônio cultural como um elemento social, simbólico e político inserido nos espaços de vida das pessoas.

Para isso, o autor se baseia em contrapor o que chama de “falácias” ao tema de educação patrimonial. Em primeiro lugar: “A metodologia da educação patrimonial é um instrumento de alfabetização cultural”. Aqui, Tolentino (2016) explica sua crítica direta as ideias de “metodologia” e “alfabetização cultural”, advindas do Guia Básico de Horta, Grunberg e Monteiro (1996), ao entender a educação patrimonial não como uma metodologia única, e sim, como um processo de várias especificidades, e ao afirmar que “alfabetizar o outro culturalmente” é considerar que existem culturas superiores umas às outras, não reconhecer os indivíduos como produtores, e, conseqüentemente, seres protagonistas de sua própria cultura.

A segunda: “A educação patrimonial surgiu, no Brasil, nos anos 1980”, onde Tolentino (2016) defende que ela começa muito antes do emprego de seu termo próprio, e que, existe uma tendência a se considerar certos projetos a desvalorizar e invisibilizar outros, citando, por exemplo, as contribuições de Florêncio et al (2014) acerca do projeto “Interação”, como um dos que não foi dada devida atenção nas tentativas anteriores de se considerar um “marco zero” do campo.

A terceira: “A educação patrimonial configura uma conscientização da população para a preservação do patrimônio cultural”, é afirmada como um discurso hegemônico, onde determinados grupos sociais dominantes detém o conhecimento e precisam “conscientizar” a população da importância de preservar certos patrimônios tutelados pelo Estado, como por

exemplo, impor aos sujeitos um processo identitário atrelado aos bens de herança europeia, mesmo que esses sujeitos não tenham algum sentimento, memória e pertencimento relacionados. Ou seja, a frase produz um discurso de hierarquia de poder e valores (Tolentino, 2016).

A quarta: “A educação patrimonial destina-se aos patrimônios culturais tutelados pelo Estado”. A crítica parte do ponto de uma educação patrimonial com projetos e ações voltados apenas aos bens tutelados pelo Estado, principalmente no âmbito da educação formal. Tolentino (2016) se fundamenta nas premissas atuais adotadas pelo IPHAN, em que Florêncio *et al* (2014) apresenta o pensamento do patrimônio cultural como um campo de conflitos que necessita de dimensão política. O autor, então, defende que, para incentivar a participação social em todas as etapas de preservação, ela deve ser um elemento integrado às práticas cotidianas das pessoas, que são protagonistas na construção e apropriação de seus patrimônios culturais. Afirma também a importância do processo transversal entre todas as disciplinas, na educação formal.

E, a quinta: “É preciso conhecer para preservar”. O campo do patrimônio é repleto de conflitos e de construções sociais, que implica ir além da visão ingênua de conhecer para preservar, e assim, propiciar reflexão crítica e possíveis transformações. Logo, é necessário mais que conhecer. Cabe ao educador possibilitar construção coletiva do que é patrimônio cultural, considerando a memória e o esquecimento, os consensos e os conflitos. Portanto, é necessário respeitar as referências culturais, saberes existentes nas comunidades e as distinções dos sujeitos detentores e produtores, por meio de uma prática educativa democrática e dialógica, onde há a percepção do patrimônio como algo dinâmico e atribuídos de significados pelos sujeitos inseridos historicamente e socialmente neles (Tolentino, 2016).

Ainda acerca das críticas, Simone Scifoni também é uma importante pesquisadora para o campo. De acordo com a autora, em “Desafios para uma nova Educação Patrimonial” (2017), e em “Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo” (2019) entende-se que essa ideia pressupõe que a população é ignorante acerca de seu próprio patrimônio e que ela é a culpada de todos os problemas que cercam esse campo. Além de despolitizar o debate e retirar a responsabilidade do poder público das falhas na preservação e conservação de bens.

Scifoni (2017) e (2019) afirma, ainda, que a Educação não é a única responsável por essa campanha, tendo em vista que muitas vezes os educadores são atribuídos à função de solução desses problemas. Na verdade, ela deve ser levada e efetuada, principalmente, na esfera do poder público. A autora faz crítica também aos educativos que não só tem se transformado em linha de produção de conteúdos repetitivos, pouco dialogados ou criativos, mas também, diminuem o papel dos educadores como sujeitos ativos, reflexivos e críticos, e que cumpre,

muitas vezes, um papel de “estagiários mal remunerados e reprodutores de conteúdo, desmotivando seu próprio trabalho” (Scifoni, 2017, p. 9). De forma perspicaz, a autora defende:

Educação não é solução para o patrimônio, ela é direito social e necessidade e, portanto, condição inerente à preservação uma vez que é, a partir dela, que se pode problematizar a memória oficial e o passado, as políticas públicas de preservação e reconectar as pessoas ao patrimônio (...) As ações educativas não podem continuar reféns da necessidade de resolução de conflitos que são gerados justamente pelo caráter autoritário e vertical das políticas de patrimonialização, que não se dispõem a escutar os sujeitos sociais e as localidades (Scifoni, 2019, p. 29 e 30).

Simone Scifoni é uma das autoras centrais para as fundamentações desta pesquisa, logo, essas ideias serão retomadas no último capítulo, bem como outras contribuições da pesquisadora.

Ainda nesse debate, a ideia de João Lorandi Demarchi em “Rir do patrimônio hegemônico: outras epistemologias para refundar o patrimônio cultural” (2022), parte do pensamento de se utilizar do *rir*, ou em outras palavras, desconstruir e questionar o modelo tradicional de patrimônio cultural no Brasil. Para isso, Demarchi (2022) faz uma crítica institucional à perpetuação de desigualdades e contradições intrínsecas ao conceito de patrimônio europeu, que é hegemônico, ou seja, de narrativa elitista, a qual universaliza e neutraliza os símbolos nacionais. *Rir* (que nada tem a ver com comicidade) é desafiar essa abordagem e democratizar o debate, as memórias e práticas libertárias das experiências vividas pela comunidade. O autor aponta a necessidade de reparação às pessoas, grupos e territórios historicamente negados o direito à memória.

Em diálogo com esses autores, as anteriores contribuições de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em “A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular” (1920-1930), se relacionam com os desafios da educação patrimonial e a cultura popular, pela proposta da crítica à folclorização. A folclorização, como explica o autor, é fabricar a cultura popular como imagens fixas, congeladas no tempo, despolitizadas e repetitivas. Critica também a “síndrome do resgate”, em que reflete acerca do ser que se coloca como quem “resgata” e “dá voz”. O autor afirma que “não se resgatam memórias, constroem-se memórias”:

A "síndrome do resgate" mobiliza atividades mstificadoras, pois ela opera transformando o que já é um significado em um pretenso significante. Ela fabrica o passado dizendo tê-lo encontrado, constrói-se a janela dizendo que ela já estava aí. Faz do ato de ver uma ação unidirecional, partindo do observador para o observado sem que esse interfira em como é visto. Faz de conta que o objeto não emerge na relação com esse olhar, já estando pronto, dado como uma evidência para ser apanhado pelo olhar que lhe permanece exterior (Albuquerque Júnior, 2013, p. 227).

Estudar e ensinar sobre cultural imaterial sem folclorizar, significa trabalhar com as manifestações artísticas e culturais em sua historicidade e complexidade. Por exemplo, levar o tema de bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão, que é uma prática da cultura popular, para o contexto da Educação, implica não só apresentar e contextualizar os artistas e o ofício, mas também articular reflexões contra hegemônicas, construir coletivamente diálogos de aprendizado, considerar suas referências culturais, propor práticas que tenham em sua essência a autonomia e criatividade dos educandos, e lidar com os possíveis conflitos e frustrações que podem se apresentar nesse exercício.

Atualmente, se perpetua os desafios no que diz respeito à falta de interesse e pertencimento observados no contexto escolar, e, fica evidente com todas essas análises discorridas, que culpabilizar os alunos, despolitizar o problema e repetir a cultura popular de forma estereotipada não é uma saída viável. Porém, é importante entender que não é responsabilidade exclusiva do educador fomentar a formação, valorização e pertencimento cultural dos educandos, visto que o contexto atual em que o mundo está inserido, da velocidade e massividade das novas tecnológicas, revela grandes desafios. Logo, a tentativa de entender e agir diante do problema da falta de interesse e pertencimento propõe exercícios e análises multifatoriais, não atrelados apenas à Educação como “solucionadora” desses entraves, mas sim, uma das esferas mediadoras. Não sozinha ou única, mas, com apoio e em conjunto às demais esferas da sociedade. Desse modo, o capítulo 3, e último, desta pesquisa, se propõe a sistematizar relatos de experiência relacionado a essas reflexões, e as ações e práticas de educação patrimonial a partir do tema do bordado do Bumba-meu-boi.

2. TRAJETÓRIAS E SABERES: OS MESTRES BORDADORES ILZENER CORRÊA E ROMUALDO MACHADO

Este capítulo nasce da pesquisa de campo ao Ateliê IR Bordados, dos bordadores Ilzener Corrêa e Romualdo Machado Silva. Todo o material recolhido se baseia na experiência de visitá-los, entrevistá-los e pelo contato mantido durante todo o primeiro semestre do ano de 2026.1. Cada informação apresentada respeita o que os bordadores escolheram e se sentiram à vontade em compartilhar, tanto de suas vidas pessoais, como de seus ofícios.

2.1 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ILZENER CORRÊA E ROMUALDO MACHADO

Ilzener Corrêa e Romualdo Machado formam um casal de mestres bordadores do Bumba-meu-boi do Maranhão e são proprietários do Ateliê IR Bordados. Há mais de 20 anos, dedicam-se à produção de indumentárias e adereços destinados a uma ampla clientela, que inclui *brincantes* de diferentes grupos e sotaques do bumba-meu-boi, além de admiradores da cultura maranhense de outros estados e até do exterior, que se identificam com a manifestação cultural e com a riqueza estética de suas criações. Moradores do bairro da Forquilha, em São Luís, realizam a produção das peças em sua própria residência, por meio de intenso trabalho, dedicação e domínio técnico. O bordado constitui a principal fonte de renda do casal e envolve técnicas transmitidas no âmbito familiar, preservando tradições artesanais que atravessam gerações.

Romualdo, natural de São Luís, trabalha como segurança e é bordador. Iniciado na arte do bordado por influência do irmão Reinaldo, que aprendeu o ofício em uma oficina no bairro do Maracanã. Frequentador assíduo do Bumba-meu-boi e movido por curiosidade aguçada, Romualdo iniciou bordando chapéus, e através do aperfeiçoamento contínuo de sua prática artística (que até então era uma atividade sem fins lucrativos) passou a despertar o interesse das pessoas, fazendo surgir as encomendas. Ao longo desse percurso, consolidou sua identidade como bordador, reafirmando o caráter processual, criativo e sensível desse fazer artesanal. Tendo aprendido a partir da observação do irmão, começou com modelos simples até aprimorar sua técnica. Atualmente, ao lado da esposa, que também aprendeu o ofício por meio da observação e da prática cotidiana, domina diferentes técnicas de bordado e produz couros de boi e variadas indumentárias, aspectos que serão aprofundadas ao decorrer desta pesquisa.

Ilzener, nascida em Itapecuru, no Maranhão, se mudou jovem para São Paulo, onde viveu por um tempo, construiu sua vida e cuidou de seus filhos. Ao retornar para o Maranhão, passou a se aproximar e a desenvolver um profundo apreço pelo Bumba-meu-boi a partir de

seu relacionamento com Romualdo, acompanhando os arraiais e observando o amor e a dedicação que seu companheiro e sua família cultivam por essa manifestação cultural. Atualmente, trabalha como bordadeira em tempo integral, embora também tenha atuado por muito tempo como cozinheira. Um fator decisivo para seu ingresso no universo do bordado foi o incentivo vindo da família de Romualdo, formada por bordadores e amantes do *Boi*, além da necessidade de ampliar essa rede de produção artesanal entre os filhos. Como destaca o artista Romualdo: “está na veia da família”.

Figura 25 - Romualdo e Ilzener.



Fonte: Camila Moraes, 2023.

Ambos dividem seu tempo entre os afazeres, as demandas de suas vidas cotidianas e o trabalho com o bordado, atividade com a qual tiveram contato e começaram a produzir ainda na juventude. O apreço do casal de bordadores pelo São João não se resume apenas em produzir os bordados, mas também em participar ativamente dos festejos do Bumba-meu-boi, principalmente junto ao grupo do Boi de Ribamar, identificado como *sotaque de Matraca*. Para Romualdo, essa vivência representa um retorno às memórias da infância, “do tempo de criança levada”, como ele relata. O artista conta que já brincou no *Boi* e, hoje, atualmente, ao lado de Ilzener, continua acompanhando e prestigiando as atividades do grupo, tanto no período junino, quanto ao longo do restante do ano.

Sobre suas vivências no Boi de Ribamar, Romualdo relata:

Só se olha Boi de Matraca a partir de dez da noite, eles não dançam cedo. O Boi de Orquestra geralmente começa os arraiais, um Boi de matraca, encerra. Não tem nada igual como um Boi de Matraca. Essas pessoas, os muitos brincantes que constituem a percussão, são trabalhadores, chegam do serviço só de noite, dependem do transporte

público, além disso, dependem também do transporte dos ônibus que o Boi fornece e vai buscar. Por exemplo, eu e ela participamos do Boi de Ribamar, nós só conseguimos pegar nove, nove e meia, quando não conseguimos ir de carona (Romualdo Machado. Entrevista em 10/03/2026).

De acordo com o Dossiê sobre o *Bumba-meu-boi* produzido em 2011 pelo IPHAN, os *Bois de Matraca* caracterizam-se pela grande quantidade de integrantes, podendo ultrapassar o marco de mil participantes. Além da paixão pelo grupo e pelo “*batalhão*”⁴, a facilidade de acesso ao principal instrumento utilizado, a matraca, é um dos fatores que contribuem para essa ampla participação popular. Qualquer pessoa pode adquirir o instrumento e integrar o *Boi* de sua preferência. Dessa forma, grupos como o Bumba-meu-boi de Ribamar, assim como outros bois de *sotaque matraca*, a exemplo do *Maioba* e *Maracanã*, reúnem um elevado contingente de *matraqueiros* (IPHAN, 2011).

Zelinda Lima, referência nas produções escritas sobre o Bumba-meu-boi, no seu livro “O bumba meu boi como conheci”, publicado em 2019, afirma que a festa do *Boi* para esse e outros sotaques é muito aguardada pelas comunidades envolvidas. Os *Bois de Matraca* predominam em povoados e municípios que compõem a Grande São Luís, como São José de Ribamar, Juçatuba, Maioba, Maiobinha, Paço do Lumiar, Sítio do Apicum e Panaquatira. Sob esse ponto de vista, para o casal, o ápice do trabalho está na satisfação de ver suas criações ganhando vida durante a festança e em outros contextos culturais. Suas produções ultrapassam as fronteiras do Maranhão e já alcançaram diversos lugares do Brasil, destacando-se os estados do Pará, Amazonas e Rio de Janeiro. Além do território nacional, as obras do casal também despertaram o interesse de pessoas em outros países. Os artistas relatam que, por meio de uma turnê do Coral São João⁵, seus chapéus foram enviados para diferentes países da Europa, como para Alemanha, Suíça, Itália, Inglaterra e França, além de países da América do Sul, ao Equador e à Colômbia.

A pesquisadora relata que, na década de 1960, especialmente próximo ao dia 23 de junho, os *barracões* reuniam um grande número de pessoas para pintar, ornamentar e confeccionar os objetos para a festividade. Essas práticas revelam tradições artísticas e coletivas que permanecem vivas até os dias atuais, evidenciando um alcance cultural que ultrapassa as fronteiras territoriais do Maranhão e dos estados do Norte e Nordeste onde o *Boi* é festejado, expandindo-se também para diferentes regiões do Brasil.

⁴ O *batalhão* corresponde a toda comunidade participante de brincantes, tocadores, cantadores e demais pessoas que fazer a manifestação cultural do Bumba-meu-boi.

⁵ O Coral São João é um grupo de coral com tradicional essência na diversidade cultural maranhense, foi fundado em São Luís do Maranhão e é composto por harmonia coletiva de diferentes timbres e sinfonias.

Carregadas de detalhe e precisão, as variações e a complexidade de suas artes, como os modelos de redinha e franja, são minuciosamente confeccionadas com canutilhos, miçangas, vidrilhos e paetês. Técnicas e materiais esses que estão nos chapéus, apontados pelos artistas como um dos itens mais requisitados nas encomendas dos grupos de Bumba-meu-boi de orquestra, especialmente pelos cantadores.

Figura 26 - Ateliê IR Bordados, localizado na própria sala da residência do casal de bordadores



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Em defesa da valorização de sua arte, os bordadores desmistificam o processo de produção: ao contrário do que muitos imaginam, não se utiliza cola; cada peça é inteiramente costurada à mão. O trabalho exige paciência e dedicação absoluta, já que cada canutilho de poucos centímetros é amarrado individualmente na superfície. Para o artesão, embora o processo seja demorado, o esforço é plenamente recompensado pela imensa satisfação de encontrar, nos arraiais, os clientes exibindo suas criações.

Para Ilzener, a beleza de um chapéu está na dedicação aplicada em sua confecção, independentemente da complexidade do modelo, reafirmando que o amor pelo ofício também sustenta a produção. Ela destaca que, embora contem com auxílio pontual de colaboradores para atender à alta demanda, o núcleo do trabalho reside na parceria entre ela e o marido. O casal assume a responsabilidade direta pelas etapas mais significativas de produção: o planejamento, o deslocamento para compra de materiais, e o bordado final. Entre a correria dos prazos e à atenção dedicada aos desejos dos clientes, a bordadeira define o trabalho como uma extensão do carinho que nutrem pela tradição que ajudam a manter viva.

Figura 27 - Romualdo bordando em seu ateliê.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Iniciados os trabalhos com a utilização do paetê, hoje, o casal utiliza uma variedade de materiais, com técnicas e tipos de produções na confecção de indumentárias, adereços e couros de boi. Entre as peças estão os chapéus (os mais encomendados), peitoral ou guarda-peito, coletes, saias ou saiotes, braceletes ou munhequeiras, tornozeleiras ou perneiras, cocheiras, capacetes e outros acessórios.

Figura 28 - Munhequeira e perneira bordadas.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Câmara Cascudo (1952), em sua pesquisa sobre literatura oral ligada à cultura popular, destaca o relato oral como forma de narrativa que transmite conhecimentos e reforça a

identidade brasileira. O autor explica que esses relatos mudam com o tempo à medida que cada sujeito acrescenta suas próprias experiências, a oralidade se caracteriza viva e não fixa. As memórias e experiências de Ilzener e Romualdo como artistas e participantes das brincadeiras de *Boi* se relacionam com essa ideia de oralidade como preservação da cultura popular.

Entre as experiências relatadas, destaca-se uma que marcou intensamente suas trajetórias: a confecção do primeiro couro de boi bordado do grupo Boi Brilho do Delta, da região de Tutóia, pertencente ao sotaque de Orquestra, manifestação bastante presente na região, onde existem diversos grupos dessa modalidade. Produzido em 2021 para ser utilizado no festejo de 2022, o couro representou uma inovação para o grupo, pois foi o primeiro a não ser pintado e colado, mas inteiramente bordado com canutilhos e miçangas. Na região, muitos grupos de Bumba-meu-boi não possuem condições financeiras para encomendar o bordado completo de um couro, o que tornou esse trabalho especialmente significativo, tanto para o grupo quanto para o casal de artesãos.

Romualdo explica que acompanha há muitos anos as brincadeiras, e cita que muitos ganham de presente o bordado, a partir do apadrinhamento. Dessa forma, o ateliê IR Bordados foi contratado pela Prefeitura da cidade para fazer o serviço. O boi chegou para eles simples e foi todo refeito, desde o formato da *capoeira* (representação do boi feita em uma estrutura de madeira e buriti) até o bordado final. Também foram confeccionados o focinho, as orelhas, os chifres e aplicada a saia do boi. A produção ocorreu no auge da pandemia, razão pela qual toda a comunicação com o grupo acontecia por meio de chamadas de vídeo. Em 2022, o *Boi* se apresentou com o bordado pioneiro, encantando os participantes e marcando não apenas a história do grupo, mas também a trajetória de vida dos bordadores.

Os elementos bordados remetem às características da região da cidade de Tutóia, com destaque para a representação do navio que encalhou em umas das regiões do Delta no ano de 1981. Hoje, o local onde estão os destroços do Navio “Aline Ramos” ou “Barão do Amazonas” é um ponto turístico na praia, alguns tutoienses acreditam que a embarcação encalhada é a razão pela qual a maré não sobe o suficiente para ir além da praia. Outros motivos do couro são as dunas e lagoas, além de elementos da natureza como flores, guarás, palmeiras e estrelas. A Santa Nossa Senhora de Nazaré também foi bordada, pois é a padroeira da cidade. Eles contam que não sabiam fazer as outras partes que compõem o boi, assim, aprenderam e trabalharam em todos os outros componentes, se orgulhando merecidamente desse feito.

Romualdo disponibiliza seus únicos arquivos dessa produção:

Figura 29 - Couro de boi para o Boi Brilho do Delta.



Fonte: Acervo Romualdo e Ilzener, 2021.

2.2 SABERES TRADICIONAIS E PROCESSOS CRIATIVOS DOS MESTRES

Compreender os bordadores como artistas é valorizar seus saberes tradicionais, suas memórias e fazer manual que sustenta suas produções. Ao ouvir aquilo que escolhem compartilhar, a compreensão de suas habilidades técnicas acontece por meio da observação participante e da aprendizagem compartilhada. Dessa forma, torna-se possível realizar uma descrição técnica de seu ofício, desde o abastecimento e a escolha dos materiais até as questões relacionadas à clientela, ao contato com os clientes, ao tempo de produção e as dificuldades enfrentadas. Também é possível compreender os termos utilizados para as indumentárias, as formas e estilos de confecção, além de conhecer suas pretensões futuras, projetos e expectativas, proporcionando uma vivência enriquecedora durante a pesquisa. Romualdo e Ilzener são bordadores muito técnicos, que demonstram apreço pelas descrições detalhadas, pelo ensino e pela constante preocupação em reforçar informações, garantindo que a pessoa compreenda o processo e saia dali com novos conhecimentos e habilidades desenvolvidas. Portanto, torna-se relevante abordar e registrar os conhecimentos adquiridos a partir dessa convivência.

O início de todo processo consiste na procura e no abastecimento de materiais para a produção dos bordados no ateliê, em lojas concentradas na região do comércio, no Centro de São Luís, Maranhão. O circuito comercial abrange estabelecimentos localizados na Rua Cândido Ribeiro e na via de acesso à Rua de Santana, totalizando cerca de três a quatro

armarinhos especializados, conforme aponta Ilzener. Nesse contexto, identificam-se lojas que trabalham exclusivamente com a venda de materiais originais e de alta qualidade, enquanto outros estabelecimentos atuam no fornecimento de insumos genéricos e mais comuns. A responsabilidade logística pela busca e aquisição dos materiais recai integralmente sobre o ateliê do casal, cabendo ao cliente apenas o custeio financeiro dos insumos necessários para a execução do projeto.

Quanto aos clientes, o público é bastante diverso: cantadores, *brincantes*, participantes, turistas, admiradores do Bumba-meu-boi, entre outros. No momento do orçamento, os bordadores procuram ser sinceros quanto às características e à qualidade dos materiais utilizados. Em muitos casos, o cliente não possui condições financeiras para arcar com os custos dos materiais de melhor qualidade. Diante disso, Romualdo e Ilzener relatam levar esses fatores em consideração, mantendo sempre o diálogo com as pessoas para encontrar a melhor forma de executar o serviço de acordo com suas possibilidades. Os bordadores também destacam que escutam atentamente os clientes, que muitas vezes são bastante exigentes em relação ao que desejam para peças como os chapéus, por exemplo. Ainda assim, devido ao tempo e à dedicação exigidos pelo trabalho, precisam estabelecer preços justos para suas produções, mesmo sendo sempre muito solícitos no atendimento.

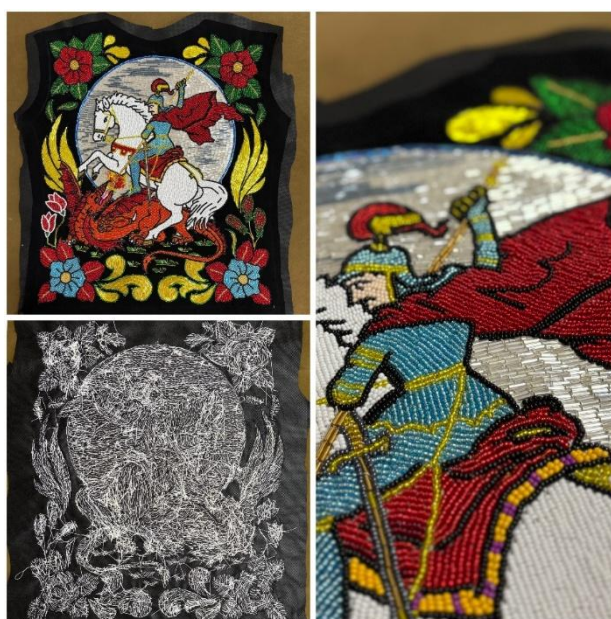
Muitos grupos de Bumba-meu-boi já entraram em contato com o ateliê e tiveram seus serviços prestados. Como por exemplo, Bois do bairro do São Francisco, Bois do interior do estado, da região da Baixada Maranhense, do bairro do Cohatrac e diversos outros; sendo esses de diferentes sotaques, com características particulares na forma como cada indumentária é confeccionada. Romualdo explica que os modos de fazer o bordado variam de acordo com a região ou comunidade que se insere, são termos, utilizações e práticas que fortalecem o caráter de dinamismo da cultura imaterial.

Figura 30 - Frente e verso do bordado da frente de um colete.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 31 - Frente, verso e detalhes do bordado da costa de um colete.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

A comunicação com os clientes acontece, em grande parte, por mensagens de texto. Durante o processo, os artesãos enviam fotos e vídeos produção, dialogando sobre cores, figuras e formatos, de modo a garantir que a peça corresponda plenamente às expectativas do pedido. Cabe ao cliente decidir como deseja a produção e, a partir dessas orientações, o bordador desenvolve o trabalho. Entretanto, o processo criativo também carrega a identidade artística do

artesão, como destaca Ilzener: “Os clientes que pedem algo, às vezes mostram uma referência, mas acabo fazendo meu próprio modelo, que agrada bastante”; ela e seu marido ouvem com muita frequência as seguintes falas: “*Confio no talento de vocês!*” e “*Deixo totalmente ao seu critério!*”.

Importa ressaltar as dificuldades enfrentadas pelos artistas bordadores no exercício de seu ofício, bem como compreender como se adaptam diante desses desafios. Romualdo e Ilzener relatam que o compromisso de seu trabalho frequentemente ultrapassa as horas do dia, resultando em poucas horas de sono, já que costumam bordar até a madrugada e precisam despertar cedo para dar continuidade aos serviços, que se estendem ao longo do dia. A bordadeira dedica a maior parte de seu tempo às atividades do ateliê, enquanto o marido concilia o trabalho artesanal com os plantões que cumpre como segurança. Durante a noite, a visão enfraquece, as dores causadas pelo esforço muscular se intensificam, o cansaço se torna evidente, mas, ainda assim, o trabalho continua para ambos. Desse modo, é importante evidenciar tais desafios, mesmo diante da grande afeição e dedicação que os bordadores mantêm pelo artesanato.

São dias, ou mesmo meses de produção para uma única peça, e são diversas produções sendo confeccionadas concomitantemente, principalmente na alta temporada, de janeiro a junho, meses que antecedem e preparam os festejos juninos. Os artistas explicam que fazer esse tipo de serviço de última hora é uma tarefa inviável, assim, dialogam sempre sobre a problemática das grandes demandas com clientes que o procuram com propostas de entrega rápida, ainda que já tenham produzido peças nesse cenário, principalmente àqueles que pagam promessas por meio de um bordado. Por exemplo, no dia 29 de junho, quando se celebra o dia de São Pedro, muitos participantes do Bumba-meu-boi pagam suas promessas por meio da encomenda de chapéus bordados. Nessas ocasiões, a demanda de trabalho se intensifica significativamente. “A gente dorme às vezes uma da manhã, esses serviços se fazem em dias, têm pessoas que pensam que se faz em cima da hora ou do nada. Duram dias, semanas, tipo o chapéu de um cantador”, relata a bordadeira.

No que diz respeito às nomenclaturas e termos empregados às indumentárias, percebe-se variedade nas formas como cada grupo ou região denominam suas vestes. Assim como as tradições, rituais, brincadeiras e instrumentos, os modos de fazer e ofícios do artesanato de adereços e produção das vestimentas, apresentam igualmente esse dinamismo. Essas classificações evidenciam o caráter do conhecimento passado pela oralidade, em que os indivíduos de determinada região nomeiam um elemento de forma diferente de outro local. A cultura é viva e ultrapassa as necessidades de enquadramento.

Nesse sentido, Romualdo explica como os grupos de *Boi* com os quais mantém contato costumam usar e denominar suas indumentárias, nomenclaturas que também auxiliam na definição das peças a serem bordadas no momento do orçamento. Nos Bois de Matraca ou sotaque da Ilha, os Caboclos de Pena usam capacete, peitoral, bracelete, munhequeiras, saia, coqueiras e tornoeleiras. Já para as Índias, as indumentárias incluem cocar, peitoral, munhequeira, saia e tornoeleiras. Os Caboclos de Fita, também chamados também de “Rajados”, utilizam o tradicional chapéu de fita acompanhado do peitoral, mas sem o uso da saia. No sotaque de Orquestra, por sua vez, os caboclos de fita recebem a denominação de “Campeadores”.

Nos Bois de sotaque da Baixada, como Boi de Pindaré, Boi de Santa Fé, o peitoral é conhecido como “guarda-peito”, enquanto a saia, recebe a denominação de “saiote”. Alguns grupos do interior do Maranhão utilizam o conjunto de indumentárias diferentes daqueles presentes na capital, incorporando peças como perneiras e joelheiras ornamentadas sem penas, ou, em alguns casos, optando por não utilizar determinados acessórios. Ou seja, cada grupo preserva tradições próprias, tanto nos rituais quanto nas vestimentas. Essa pluralidade evidencia as particularidades, as identidades e a autenticidade das brincadeiras e de seus participantes, reafirmando o Bumba-meu-boi do Maranhão como uma manifestação cultural complexa, marcada pela diversidade de saberes, modos de fazer e expressões culturais, tornando infundada qualquer tentativa de universalização dessa prática.

No que diz respeito às formas de fazer, aos estilos e aos materiais utilizados, Romualdo e Ilzener explicam que o processo do bordado exige pensar antes e durante a execução da peça. Segundo os artesãos, é necessário possuir lógica matemática, noções de proporção, sensibilidade estética e criatividade para desenvolver o trabalho. Em relação a essa característica pensante que o casal ressalta, o sociólogo e historiador Richard Sennett (2009) explora a ideia do “artífice” e o vínculo entre mão, cabeça, técnica e ciência. Sannett (2009) aponta o artesão como esse “artífice”, por ser alguém que ao fazer, pensa, desenvolve técnica pela repetição, aprende por meio das práticas que adquire ao longo do tempo e constrói conhecimento manual e intelectual ao mesmo tempo. Descreve essa proposição:

O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre mão e cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias (...) A relação entre mão e cabeça manifesta-se em terrenos aparentemente tão diferentes quanto a construção de alvenaria, a culinária, a concepção de um playground ou tocar violoncelo (...) (Sennett, 2009, p. 20, tradução de Clóvis Marques).

Assim, os bordadores contam detalhadamente sobre como produzem as peças, utilizando de fazeres que se assemelham à inter-relação cabeça e mão. No seu ateliê, desde a escolha até o produto final, a confecção dos adereços e indumentárias ligadas à tradição do Bumba-meu-boi envolve um domínio técnico com diferentes linguagens estéticas e funcionais.

Quanto aos tipos de materiais e a viabilidade técnica e econômica, a seleção visa a durabilidade e qualidade, a considerar o custo-benefício. Os principais insumos comprados são: o tecido não tecido (TNT), geralmente de gramatura alta; o veludo, que é a base do bordado; o percevejo, tachinha pequena que funciona como prego pequeno de cabeça chata para fixar os tecidos no bastidor; o cetim, que pode ser utilizado para forrar ou ornamentar junto ao bordado; chapéus de material sintético; miçanga pequena ou grande (conhecida como miçangão), de acabamento leitoso, perolado e fosco; canutilho de vidro pequeno (1 centímetro) e grande (2 centímetros); vidrilho, se caracteriza como canutilho ainda menor que 1 centímetro, utilizado para acabamentos ou mesmo bordados completos; paetê; agulha, de numeração 9E longa, são finas e passam com facilidade nas contas; diferentes modelos de linhas, como a linha Settanyl, pela sua firmeza e resistência mecânica, o fio de nylon para confecção de redes decorativas (redinhas), devido à sua rigidez e baixa maleabilidade, e a linha de pipa é adotada pelos artesãos como escolha preferencial em substituição à linha zebrada.

O casal explica as razões de suas escolhas, os canutilhos de vidro destacam-se pela alta resistência, apresentando um custo médio que oscila entre R\$ 550,00 e R\$ 600,00 por quilo, o material original de referência é representado pela marca Jablonex, comercializada ao preço de R\$ 70,00 por frações de 100 gramas. Esse material se destaca por sua longevidade, resistência ao desbotamento temporal, dimensões alongadas, brilho superior e, fundamentalmente, pelo acabamento polido de suas bordas, que reduz o risco de atrito e consequente rompimento de peças. Há também o material cotado a R\$ 100,00 o quilo, mas, pela experiência de trabalho dos bordadores, muitos desses vêm com a impossibilidade de passagem da agulha e resulta em expressivo descarte e perdas financeiras.

Acerca da escolha da linha de pipa, afirmam que embora a linha zebrada seja reconhecida por sua maciez e qualidade, seu custo elevado no mercado (cerca de R\$ 25,00) contrapõe-se ao valor de R\$ 7,00 a R\$ 8,00 da linha de pipa. Para eles, a linha de pipa entrega um desempenho técnico satisfatório, representando uma escolha pautada na otimização da relação custo-benefício. Nesse sentido, se destaca a característica de variabilidade dos modos de fazer entre os bordadores, cada artista decide as técnicas e as formas de trabalhar mais favoráveis para seu serviço. Evidencia-se, aqui, a autonomia de saberes e a pluralidade da arte do bordado.

No que diz respeito aos modos de se ornamentar uma indumentária ou mesmo um couro de boi, sendo essa, entre os diversos tipos, uma saia, colete, perneira ou bracelete, há o processo criativo de escolha de cores, selecionadas a partir do contraste entre si, também se são complementares, análogas, ou mesmo a relação entre brilho, textura e movimento das contas, já que essas não ficarão expostas, mas sim utilizadas em movimento nas brincadeiras. Identificam-se duas principais formas de preenchimento do veludo: o estilo cheio ou fechado, caracterizado pela alta densidade de materiais que cobrem integralmente o fundo sem deixar espaços vazios aparecendo, e o estilo vazado, no qual o bordado é executado de modo a permitir que áreas do veludo preto permaneçam visíveis.

O processo de produção de Romualdo e Ilzener é manual, contrariando a surpresa de muitas pessoas que imaginam que os elementos sejam apenas colados. Todas as peças são costuradas minuciosamente, o que resulta em um produto final volumoso, de peso físico considerável e que demanda uma grande quantidade de insumos. Como a matéria-prima do canutilho é o vidro, peças compostas por milhares de contas aplicadas tornam-se naturalmente pesadas, sobretudo as de maior dimensão.

A preparação do suporte têxtil inicia-se com o repuxo firme dos tecidos sobre o bastidor, utilizando-se percevejos para fixá-los e garantir que a superfície permaneça totalmente esticada. Torna-se necessária a sobreposição de camadas: aplica-se inicialmente um tecido não tecido (TNT) de gramatura grossa, mais resistente que sua versão fina. Sobre essa base, os artesãos posicionam o veludo, que pode ser de padrão mais acessível, minimizando, assim, os riscos de rupturas durante o manuseio da peça. Os desenhos decorativos, denominados "macetes" por Romualdo, funcionam como gabaritos produzidos em papel-arroz, sobre os quais serão bordados os motivos ornamentais. No processo logístico do ateliê estudado, os desenhos são solicitados a um colaborador localizado no bairro da Liberdade; após o recebimento, os artistas realizam a pintura e executam o bordado diretamente sobre a matriz, aplicando essa metodologia na ornamentação das peças.

Figura 32 - Do desenho em papel arroz ao processo do bordado.



Fonte: Acervo de Romualdo, 2026.

Figura 33 - Desenho para o fundo de um chapéu.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Para figuras com muitos detalhes, como a figura de uma borboleta, pode-se fixar inicialmente a imagem impressa ou desenhada em papel-arroz, contorna-se a silhueta com amarração firme e realiza-se o preenchimento das demais seções, ao modo que não fique visível o papel aplicado. Este preenchimento exige o cálculo exato da quantidade de contas, evitando que a composição fique excessivamente comprimida ou frouxa, orientando a disposição das peças vertical ou horizontalmente conforme o que o bordador considera como um serviço seguro e de qualidade. Os detalhes são feitos à medida do bordado sob o olhar de aprimorar o resultado.

O acabamento retilíneo das contas exige atenção constante para a correção de falhas e o tensionamento gradual dos fios até o final do curso. Como ressalta Romualdo: “É importante praticar, essa técnica só se aperfeiçoa a partir da prática”. Para corrigir imperfeições nos vãos, recorre-se ao encaixe de peças menores, como vidrilhos, ou mesmo o recorte manual de canutilhos, quando não obtém a peça menor; embora este último método não seja tão prático, ele cumpre a função de arremate. A etapa de finalização e os acabamentos consomem parcelas expressivas de tempo e dedicação, sendo frequente a necessidade de realizar emendas nos fios. O fechamento da costura é consolidado por meio do procedimento de "mergulhar a agulha" e aplicar três voltas completas, técnica voltada a reforçar a estrutura e assegurar a longevidade qualitativa da peça.

Uma única indumentária pode levar de dois a três meses para ficar pronta. Quanto maior for o número de bordadores envolvidos em um projeto, mais acelerado tende a ser esse processo. No caso do IR Bordados, porém, a maior parte do trabalho é realizado apenas pelo casal, que assume uma produção marcada por intensa dedicação, mesmo contando, em alguns momentos, com auxílio pontual de colaboradores. Cada serviço possui especificidades próprias: o bordado de um colete difere do de uma saia, de um couro ou de um chapéu. Algumas peças são produzidas em menos tempo que outras, mas todas demandam muitas horas diárias de trabalho para serem confeccionadas.

Os motivos solicitados pelos clientes estão ligados à fé dos *brincantes*, à identidade cultural, aos elementos do cotidiano e também às referências da região onde vivem. Entre as representações religiosas, os santos mais requisitados são São João, São Pedro e São Jorge. Em seguida, destacam-se Nossa Senhora Aparecida, São José de Ribamar e São José. Esses motivos são bordados em variadas peças. No ateliê, as mais encomendadas são chapéus, saias, coletes e braceletes, além do couro de boi.

Figura 34 - Motivos bordados por Ilzener e Romualdo.



Fonte: Acervo disponibilizado pelo Ateliê IR Bordados e acervo pessoal, 2026.

O bastidor utilizado no ateliê foi construído por Romualdo com tábuas de madeira (que podem ser de 11 ou 13 centímetros de largura e 6 metros de comprimento), essa peça se constitui de uma mesa-bastidor ideal para peças maiores. O bordador diferencia dois modelos com diferentes dimensões, a depender da finalidade. Para bordar indumentárias grandes, a mesa-bastidor possui cerca de 1,20 metro de comprimento, para peças menores, os bastidores possuem, geralmente, 60 centímetros de comprimento por 30 de largura. Ainda, se utilizado com o intuito de ensinar uma turma de 5 a 6 aprendizes, Romualdo indica o uso da mesa maior.

Figura 35 - Romualdo e Ilzener bordando em seu ateliê.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Para firmar os tecidos, inicia-se o processo com o manejo do TNT grosso, considerado mais resistente e seguro que o fino. Em seguida, aplica-se o veludo sobre essa base, podendo ser utilizado um material mais acessível, já que existem diferentes tipos de veludo com valores mais elevados. Por fim, posiciona-se o desenho em papel-arroz sobre o veludo. Todas essas camadas são fixadas com percevejos (pregos), garantindo que a superfície permaneça firme e esticada. A importância desse procedimento se evidencia principalmente em trabalhos de grande porte, pois reduz os riscos de rompimento tanto durante o processo do bordado quanto no momento de transferir a peça para outras superfícies.

Detalhando com mais clareza a confecção de um chapéu, observa-se que existem diferentes formas de produção, a depender do componente que será ornamentado. O chapéu é dividido em várias partes, e o orçamento é realizado com base na definição de qual ou quais delas receberão o bordado. Essas ornamentações podem compreender representações textuais e iconográficas, como nomes de equipes esportivas, nomes próprios, figuras de santos ou elementos votivos associados a promessas.

Em uma divisão do item em seções, o topo é a porção superior; o cone corresponde a toda lateral que contorna a cabeça; a lateral é a aba que se projeta do cone e protege o rosto, em que se aplicam, por exemplo, as redinhas; o beiral é a ponta dessa lateral, em que pode se ornamentar com miçangas e, na maioria dos casos, também se faz as franjas nessa porção. O cetim costuma ser utilizado tanto de forma aparente, contribuindo com a visualidade estética da obra, como um forro para cobrir os arremates dentro do chapéu. Em média, um chapéu inteiramente trabalhado pode chegar a pesar até 600 gramas, indicando o alto volume de materiais aplicados.

Figura 36 - Chapéu.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 37 - Produção do fundo do chapéu.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

As saias e coletes produzidos no ateliê são indumentárias comuns dos pedidos de clientes *brincantes* dos Bois do sotaque da Baixada. Ilzener explica: “Canutilhos maiores e miçangão, saias, capacetes inclinados, franjas balançando... muito presente nos *Bois* que tem sotaque da Baixada, sotaque de Pindaré”. Por exemplo, a saia destinada à Santa Inês foi feita com técnica vazada no bastidor de madeira construído por Romualdo. Bem como o colete com bordado de São Jorge nas costas, São José de Ribamar e um Índio Guerreiro na frente. Durante os meses de pesquisa, os bordadores disponibilizaram registros do processo, desde o desenho inicial até a fase de bordado, sendo esses importantes para a compreensão e acompanhamento das etapas da produção.

Figura 38 - Saia bordada, frente e verso



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Bordar a redinha Romualdo caracteriza como “um exercício de matemática e raciocínio lógico”. O processo consiste em aplicar inicialmente uma miçanga na base e, em seguida, alinhar os canutilhos, tensionando continuamente a malha à medida que a agulha realiza

movimentos de ida e volta entre as contas, ou seja, é necessário ter paciência e atenção visual rigorosa.

Figura 39 - Produção da redinha



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

A franja é umas das técnicas que mais leva tempo para fazer, como elas formam padrões que não vão ser observados fixados em uma superfície, é importante calcular a visualidade dela como algo que será observado em constante movimento ao ser utilizado por alguém. Nos primeiros períodos de aprendizado, a forma como Romualdo as fazia era bem diferente de como ele as faz hoje, antes, possuíam formas mais simples e menos canutilhos. As atuais são feitas com 9, 10 ou 16 canutilhos, sendo eles do menor ou do maior. Na ponta, sempre se aplica uma ou mais miçangas para o acabamento. Para os artesãos, um dos detalhes mais difíceis de se fazer em uma franja são as letras para formar um nome visualmente legível. Ilzener recebe muitos pedidos para fazer letra para outras bordadeiras, pela dificuldade. Destacando-se as letras "W", "Y", "V", "G" e "R" como as de maior dificuldade de execução, por demandarem um sentido de execução complexo.

Figura 40 - Franjas.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Para o couro, primeiro se recebe a capoeira (estrutura do boi sem bordado), essa, é feita com a fibra do buriti ou “taboca”, ou outro tipo flexível de cipó (mais difícil de achar), que constitui a amarração por dentro. Já a cabeça do boi é esculpida em madeira Tatajuba, sendo a parte mais pesada do conjunto, é aplicada no pescoço para compor a capoeira completa. O lombo corresponde à extensão corporal total, com exceção da cabeça e do pescoço, suas dimensões apresentam uma padronização de 1,20 metro de comprimento e 60 centímetros de largura. Romualdo explica também que, em São Luís, conhece poucos artesãos que fazem esse tipo de serviço.

Quando o bordado de um couro fica pronto, é necessário cobrir a capoeira, trabalho que exige técnica e força manual para assegurar a qualidade da fixação. Se utiliza uma agulha grossa para atravessar a estrutura do buriti, cola quente para reforçar a firmeza da amarração e ajudar no momento de esticar inteiramente o tecido bordado e, ainda, reforçar com mais uma costura.

É importante considerar o grande desejo do casal de desenvolver um projeto voltado ao ensino do bordado para a comunidade. No entanto, devido às dificuldades da vida cotidiana, à falta de tempo e, também, ao pouco interesse demonstrado por crianças e jovens, ainda não tiveram a oportunidade de concretizar essa iniciativa. Ilzener comenta que, entre os jovens que conhece, percebe-se pouca curiosidade pelo bordado, diferentemente do interesse que o marido e o irmão dele demonstravam durante a juventude. A bordadeira reflete que as redes sociais e o uso excessivo do celular acabaram atraindo fortemente a atenção dos jovens, fazendo com que, infelizmente, o interesse pelo fazer artístico e artesanal se tornasse menos presente.

Ao longo da conversa, o casal mencionou o amigo Nelson Lopes, bordador que desenvolve trabalhos de bordado em um projeto social no bairro da Liberdade. Diante da proposta de realizarem uma oficina prática para os alunos da UEB Dr. Neto Guterres, demonstraram entusiasmo e encantamento com a ideia, embora tenham sugerido deixá-la para

um momento futuro. O tempo disponível do casal era bastante limitado, sobretudo nos meses em que a pesquisa foi desenvolvida, período marcado por uma demanda intensa e cansativa de trabalho.

Ilzener comenta que até mesmo o contato com a família se torna difícil de manter da forma como gostaria: a frequência das ligações diminui, as visitas acabam sendo adiadas e, muitas vezes, é necessário contar com a compreensão das pessoas que convivem com os artesãos.

Romualdo possui uma forte característica de ensinar presente em sua forma de conversar. Desse modo, a pesquisa de campo ultrapassou o objetivo inicial de apenas conhecê-los, tornando-se também um espaço de aprendizagem prática. O casal disponibilizou não apenas seu tempo para falar sobre o ofício, mas também para ensinar técnicas, incentivar o bordado e compartilhar seus conhecimentos.

Assim, durante as horas em que ocorreram esses encontros, foi possível bordar uma borboleta em um chapéu, iniciar a confecção de uma redinha e produzir as franjas de outro chapéu.

Figura 41 - Aprendizado com os bordadores.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Sobre pesquisa em memória social, Ecléa Bosi (1993) reflete acerca do exercício de pesquisar por meio do relato oral e expõe a importância da oralidade e narrativas de vida no tocante a memória afetiva, lembranças de infância, transmissão familiar, trabalho e experiência. Porém, reitera que é preciso ter cuidado em como isso é feito, considera que o resgate da memória e as histórias de vida são depoimentos que precisam de sistematização e interpretação.

De acordo com a autora, cada pessoa vive o tempo de forma diferente, logo, ele é qualificado e concreto, não abstrato. E cada comunidade familiar ou grupal funciona como testemunha das experiências, cabe ao pesquisador conhecer o contexto histórico, sistematizar

informações e lidar com o dilema do questionário fechado ou da exploração aberta, sempre a respeitar a liberdade de quem faz o depoimento. Assim, Bosi declara:

Se a memória é, não passividade, mas forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo e intelectual da sua experiência e da experiência do seu grupo (...) (Bosi, 1993, p. 283).

Ainda sobre essa temática, Matos (2019) destaca o pesquisador como mediador dos depoimentos, esclarecendo que há cumplicidade entre “mestre” e “produtor”, ou seja, um texto autobiográfico pode também ser provocado pela forma como o pesquisador, “intérprete”, conduz a conversa. Organizar e selecionar essas narrativas dão novos sentidos à cultura popular. A memória, aqui, é uma capacidade criativa baseada em vivências significativas do sujeito que pode se inserir na memória coletiva. A pesquisadora descreve essas memórias como:

As “memórias” também são textos autobiográficos, produzidos por determinados agentes. Trata-se, portanto, de uma autoapresentação não espontânea, ou seja, provocada pelo pesquisador ou intérprete que tem interesse no registro das mesmas. Comporta, portanto, uma dimensão performativa em interação direta com os interesses e as problemáticas apresentados pelos intérpretes/porta-vozes, relações de cumplicidade e de tensão entre eles e os “mestres/produtores” (Matos, 2019, p. 217).

No sentido desse exercício da memória e da relação pesquisador-participantes da pesquisa no Ateliê IR Bordados, Romualdo e Ilzener são indivíduos sensíveis, receptivos e hospitaleiros. Desde o primeiro contato, abriram a porta de sua residência, ou seja, seu espaço pessoal, suas histórias pessoais, não somente como artistas e mestres de seu ofício, mas também como sujeitos dedicados à cultura do Maranhão, como pelo Boi de Ribamar, em que convites para ensaios e encontros foram feitos. Relataram ainda suas relações e dinâmicas familiares, que se relacionam diretamente com seu fazer tradicional.

Nas visitas realizadas em sua casa, houve troca de saberes entre pesquisador e mestres, em que se permitiu obter informações para muito além das perguntas pré-estabelecidas. Eles ensinaram com destreza, paciência e afetividade, ouviram e aprenderam o que não conheciam, e ainda, orientaram e incentivaram ao trabalho de ser bordador. Ao final, ainda ofereceram disponibilidade para manter o contato via mensagens de texto, contato esse que foi de suma importância para aprofundar e aprimorar a pesquisa.

Enquanto conversavam e contavam histórias, ensinavam a bordar redinha, figuras, franjas e entre outros. Nesse exercício, o pesquisador passa a ser algo além de um sujeito observador, ele participa ativamente do processo de pesquisa. Como por exemplo, a ajuda de encaixar a linha de nylon (transparente e difícil de se enxergar) na agulha para Romualdo, enquanto ele ensinava a bordar uma redinha. Ou com Ilzener, que aprendeu outras formas de se

fazer um nó na linha. Essas interações demonstram o potencial do bordado como atividade lenta e construtiva, que proporciona conversas, exercícios de interação social e troca de conhecimentos e experiências, mesmo que cada indivíduo esteja focado na sua produção.

Assim se dá a importância do contato constante entre o pesquisador e o mestre. Se possível, não reduzir o momento a apenas uma visita, mas tentar manter o contato da melhor forma possível, seja por meio de mensagens ou futuras visitas, dentro do que o participante estabelece na disponibilidade de seu tempo e limites de espaço pessoal. Esse retorno é uma forma de valorização da cultura popular, feita não por objetos, e sim por sujeitos e histórias.

Figura 42 - Registro da visita.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

2.3 ENTRE ATELIÊ E ESCOLA: POSSIBILIDADES DE MEDIAÇÃO DOS SABERES DOS BORDADORES

No âmbito escolar, o conhecimento dos bordadores do Bumba-meu-boi do Maranhão pode ser abordado de forma abrangente, sem esvaziar seu significado e sua complexidade. Os aspectos desse ofício no contexto do ensino se intensificam por meio de metodologias que não só exponham o saber-fazer para os alunos, mas também dialoguem com seus repertórios

culturais e contextos em que se inserem. É importante não simplificar ou folclorizar, bem como proporcionar que os educandos conheçam quem está por trás da produção das indumentárias dessa manifestação, suas histórias, tradições, conhecimentos, técnicas, dificuldades e o valor pessoal. Além de apresentar os bordadores como artistas e mestres de saberes a serem valorizados, utilizar essas práticas arte educativas para fomentar esse reconhecimento.

O pesquisador e professor Vinícius Azevedo (2021), em suas contribuições ao estudo sobre bordado, defende que o bordar não é apenas dominar a técnica, é uma forma de conhecer e criar sentido, o que rompe a racionalidade. Ele destaca a relação entre risco e pontos, os desenhos no tecido e a forma como as linhas o preenchem; o trabalho ponto a ponto, feitos lenta e minunciosamente; e o contato corporal e material da agulha na linha, e logo, no tecido. Nessa lógica, bordar é aprender com o corpo e desenvolver habilidades motoras, visuais e cognitivas. Ele esclarece que essas características se inter-relacionam com a invenção e a criatividade, muito necessárias no ensino de arte.

Em diálogo com as reflexões de Azevedo (2021) de que aprender o gesto é aprender a pensar e, o bordado une habilidade e sentido, está a noção de que, sim, é possível desenvolver habilidades manuais, técnicas e artísticas com metodologias adaptadas em oficinas, bem como a reflexão crítica. Porém, o foco principal de uma oficina pode ser a experiência, aquilo que toca, atravessa, transforma e dá sentido fora da lógica da informação. O professor Jorge Larrosa Bondía (2002) explica essa experiência como:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (Larrosa, 2002, p. 21).

Larrosa (2002) propõe exatamente a “experiência” na educação como forma de pensar diferente da visão ciência/técnica, o professor como aquele que aplica métodos científicos; e da teoria/prática, o professor como sujeito crítico. Para o autor, as palavras produzem esse sentido, tecem como o indivíduo se vê, sente e age. Por meio da aprendizagem sensível, tempo lento e atenção do bordado, é possível se pensar e realizar a educação pela “experiência/sentido”.

Nessa perspectiva, os aspectos do ofício do bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão podem ser trabalhados em todas as etapas do ensino, de maneira adaptada para cada nível. A biografia dos mestres; suas histórias de vida; afeições; lembranças; tradições. O primeiro contato com a arte e o porquê a fazem; o contexto cultural ao qual eles se inserem; os materiais e as técnicas; os motivos aplicados nas obras; como as peças alcançam às pessoas; de que forma

eles comunicam seu trabalho; quais são seus desafios, se há falta de verba ou incentivo e como eles lidam com essas problemáticas.

Para além de aulas expositivas dialogadas sobre os bordadores, levá-los, se possível, para apresentar seu trabalho e compartilhar seus conhecimentos e vivências na área. Se for inviável, é importante que fotografias e vídeos deles e de suas produções sejam apresentados à turma, pois a visualidade, aqui, é fundamental. Também é importante proporcionar a experiência de bordar aos estudantes com realização de oficinas.

Ao realizar oficinas práticas, antes de começar a, de fato, bordar, apresentar os materiais pessoalmente aos alunos, para que tenham contato com a textura e outras características do tecido, agulha, linha, canutilho, miçanga e paetês. Adaptar o que for preciso para a segurança dos educandos, principalmente com os mais novos, respeitando os limites e sensações que esse manuseio pode causar. O bordado tradicional é uma atividade lenta e deve ser realizada com cautela.

Essa cautela deve vir principalmente no momento de propor essa atividade aos alunos com necessidades educacionais específicas, como por exemplo, crianças com Transtorno do Espectro Autista ou uma criança com Deficiência Visual, pela sensibilidade sensorial e limitações que esses podem apresentar. Importa ressaltar que eles não devem ser excluídos da prática, de forma alguma, cabe ao professor, dentro das possibilidades, adaptar as atividades e buscar conhecer o estudante, entender quem ele é, o que gosta, o que não gosta, qual suporte precisa e como utilizar dessas informações para proporcionar a ele o mesmo conhecimento proporcionado aos demais educandos.

É interessante reservar mais de um horário das aulas para a prática, pois ela demanda tempo e paciência, ainda que não seja o bordado tradicional, atividades arte-educativas precisam de tempo para que a criatividade dos alunos possa fluir, as habilidades sejam adquiridas e experiência sensível aconteça. Os materiais podem ser selecionados em um aparato de itens mais acessíveis, como um tecido que não seja veludo, mas que ainda tenha firmeza; miçanga, canutilho ou paetês maiores e de preço mais acessível, que ainda tenham uma certa qualidade usual; agulhas de calibre mais encorpado, pela segurança alunos.

Ou ainda, se for uma prática de fazer uma indumentária a partir da colagem, utilizar também essas contas recicladas de outros objetos, ou mesmo outras possibilidades. A arte do bordado em sala de aula não precisa necessariamente ser realizada com materiais de preço elevado. É fundamental se considerar fatores econômicos dos alunos e do próprio docente.

Apresentar os bordadores como artistas e mestres de saberes aos estudantes é um meio de evitar abordagens folclorizantes da cultura imaterial, é também uma forma de confrontar a

percepção da arte como inferior às outras áreas do conhecimento. No contexto escolar, disseminá-la como um fazer pensante e que constrói conhecimentos possibilita a valorização do componente curricular Arte como elemento tão importante para formação dos educandos quanto a Matemática, a Ciências, a Língua Portuguesa, a História, e todas as outras áreas. Essas e outras questões serão mais bem detalhadas no capítulo três desta pesquisa.

3. O BORDADO COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA ESCOLA

Este capítulo reúne questões acerca do ensino de Arte articulado à educação patrimonial crítica e reflexiva; o bordado como ferramenta pedagógica no ensino de Artes Visuais; e a sistematização do planejamento e realização da prática de bordado na escola campo.

3.1 ENSINO DE ARTE, EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E FORMAÇÃO DO OLHAR

Duas ações norteadoras para entender a Arte como componente curricular que valoriza as manifestações culturais populares são as que trazem a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1996, e a Base Nacional Comum Curricular, de 2017. A LDB (1996) – 9.394/96, prevê em seu art. 1º que os processos formativos se desenvolvem na convivência humana, na vida familiar, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais, no trabalho, organizações e nas manifestações culturais. Assim, observa-se que a legislação educacional contempla as manifestações culturais como parte dos processos formativos.

A Base Nacional Comum Curricular (2017), em suas competências, aborda a importância de se inserir e reconhecer as temáticas de patrimônio, expressões e manifestações culturais na área de Linguagens, onde Arte está inserida. Logo, a competência 5 das Competências Específicas de Linguagens para o Ensino Fundamental (onde as atividades educativas de campo desta pesquisa se inserem) diz:

Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (Bncc, 2017, p. 65).

Para os Anos Finais do Ensino Fundamental, a Bncc (2017) explica que é necessário propiciar aos alunos a ampliação de suas interações com manifestações culturais e artísticas nacionais e internacionais, de modo a executar práticas nos diversos espaços da escola e seu entorno, bem como relacionar com a comunidade a qual a escola se insere. Nesse momento, que é reta final do Ensino Fundamental e preparação para o Ensino Médio, é preciso sistematizar de forma mais abrangente os conhecimentos e experiências diversificadas nas linguagens artísticas, a considerar as culturas dos jovens.

Tendo em vista essas diretrizes e competências, faz-se necessário citar e discorrer sobre pesquisas importantes para o ensino de Arte e valorização da cultura popular. Ana Mae Barbosa, por exemplo, propõe pensar acerca dessa temática na arte-educação brasileira.

Barbosa é uma professora e pesquisadora que, com suas ideias e práticas inovadoras, se consolidou como uma das principais abordagens no campo da Arte como componente curricular. Não à toa que suas pesquisas são utilizadas e reaplicadas em muitos outros estudos. Se observa que suas contribuições são de extrema relevância, pois se dão desde o final dos anos 90, período em que ela já debatia que a arte é uma forma de expressão que revela aspectos profundos, valores, crenças e tradições das culturas, e na atualidade, em que suas propostas metodológicas são referenciadas, acrescidas e desenvolvidas por muitos arte-educadores.

Pelo olhar de Barbosa (1998, 2008, 2010, 2025), entende-se que, através das artes, é possível compreender a maneira como um grupo social vive e se organiza. Por meio de suas diversas formas de manifestação, como a poesia, a dança, a música e as artes visuais, ela comunica significados que podem ir além de outras linguagens, como a linguagem discursiva (usada na história, sociologia e antropologia) ou a linguagem científica. Por isso, para entender a cultura de um país ou grupo social, é fundamental conhecer sua arte. Ela funciona como uma janela, onde se revela conhecimentos, sentimentos, ideias e experiências de uma maneira única e potente. A autora defende que aqueles que se dedicam a preservar e promover a identidade cultural de um grupo social precisam conhecer sua arte, pois ela é uma parte essencial dessa identidade.

Assim, a arte é capaz de transmitir nuances culturais, e, com esse pensamento, Barbosa (2008) explica a importância da cultura visual na educação. A cultura visual se fortifica em atividades que trabalhem a leitura e produção de imagens em sala de aula, onde esse exercício corrobora para o olhar reflexivo e analítico dos educandos e considerar a cultura popular como um elemento importante na formação do aluno. Assim, como a própria cultura, a arte também é viva, dinâmica e plural, logo, as possibilidades no Ensino de Arte são múltiplas.

Importa, assim, explicar sua principal ideia, a “Abordagem Triangular”, que consiste por meio de aulas e práticas em etapas que dialogam e interagem entre si. Barbosa (2008) explica que a abordagem possui três propostas norteadoras: O “Fazer Artístico”; o “Ver e Ler” imagens, obras, ou o campo de sentido da Arte; e o “Contextualizar”. Essas etapas articulam percepções, processos cognitivos, analíticos e criadores. Desse modo, na Abordagem Triangular, essas três propostas não necessariamente precisam seguir uma ordem, pois são processos interligados.

Ler um texto escrito com palavras é importante, para isso não há dúvidas. Ler imagens, como propõe a autora, proporciona uma relação entre cultura popular e cultura visual, para além de “ler” cores, linhas, formas, texturas, esse exercício é interpretativo, crítico e contextualizado do ponto de vista social. O fazer artístico e o aprender fazendo está atrelado às práticas diversas,

a partir da experimentação de diferentes materiais, técnicas e linguagens artísticas. A contextualização corresponde ao processo em que as imagens e os objetos são “lidos” em termos subjetivos, sociais, históricos e a partir de vivências. Ela é variável, abre o olhar para questões das realidades dos ambientes e contrapõe discursos neutralizados. A autora defende que a Abordagem Triangular cria narrativas coletivas e individuais que se complementam e refletem acerca de diferentes “mundos”, o que nos cerca, o que é imposto, o imaginário e o que se deseja construir. Explica que contextualizar é mediar as diferentes culturas, e a educação intercultural se baseia nisso, para que as pessoas possam ver os outros ao seu redor, e também serem vistas.

Outras reflexões para o Ensino de Arte e para a educação intercultural são apresentadas por Ivone Richter em sua tese de doutorado “Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das Artes Visuais” (2000), que aborda o conceito de interculturalidade como aquilo que perpassa pela conexão entre cultura, arte e educação, propondo um ensino de artes visuais baseado na estética do cotidiano e sua diversidade cultural. Dessa forma, a autora propõe um ensino que vai além da reprodução de técnicas e da história da arte eurocêntrica, buscando dar importância a produção cultural e artística dos alunos e suas referências estéticas de suas comunidades.

Ainda, defende o diálogo e a troca de experiências, onde os educandos podem expressar suas ideias e vivências por meio da arte, e o professor, como um mediador nesse processo, estimula a reflexão crítica, a criatividade e o respeito às diferenças. Estando atento à diversidade cultural presente entre uma turma, e buscando correlacionar os conteúdos curriculares aos conhecimentos presentes do cotidiano cultural de onde vivem os alunos. A educação multicultural, por sua vez, se baseia em um enfoque antropológico, em que as referências e valores estéticos e visuais sejam trazidos de casa, ou seja, respeitando as origens étnicas, raciais e culturais dos indivíduos, bem como a inclusão das diferenças de gênero, classes sociais, estudantes com necessidades educacionais específicas e grupos religiosos (Richter, 2000).

Richter (2000) discorre também sobre os conceitos hierarquizados de considerar certas artes maiores ou menores que outras. Como o “artesanato popular” não ser conceituado como “arte”. Do mesmo ponto de vista da autora, é válido pensar em como o exercício de incluir manifestações artísticas presentes no dia a dia, como as manifestações culturais, a culinária, as expressões populares, as danças, entre outros, amplia essa noção de arte, estabelecendo associações mais significativas com a realidade dos alunos, suas experiências e referências culturais. Ou mesmo, analisar os aspectos e motivos de uma não conexão com essas referências locais, a considerar as memórias e os próprios esquecimentos dos sujeitos.

Para o campo da educação patrimonial, as ideias de Ana Mae Barbosa e Ivone Richter podem interagir com a indagação de Scifoni (2019): “Como sentir apego a um patrimônio que foi construído em uma relação burocrática, vertical e autoritária em que a população não foi ouvida e sequer está suficientemente representada?” (Scifoni, 2019, p. 28), em que indaga o apego a um patrimônio que simboliza relações de opressão e exploração social. Se interliga, então, ao que mais tarde a autora defende em “Subverter o patrimônio cultural: periferia e participação social” (2022), quando propõe pensar a memória não como um processo fechado em si mesmo, como exercício apenas nostálgico, mas sim, as memórias como lutas e resistências diárias, que fortalecem a grandeza do dia a dia por meio da permanência dos sujeitos.

Ainda com base na pesquisadora, a ideia de práticas artísticas, cotidiano e não silenciamento cultural se fortificam com a sua análise crítica e propostas de quais símbolos e objetos são significados no campo da educação patrimonial. Scifoni (2017) explica que objetos pessoais são capazes de mobilizar lembranças, formar identidade e compreensão como indivíduo humano. Logo, ela exemplifica esses objetos: brinquedos e fotos antigas, objetos que remetam a alguma recordação, roupas, álbuns e outros que lembrem as experiências vividas importantes para cada sujeito. A autora afirma que a educação patrimonial tem compromisso em superar a ideia da transmissão da cultura e da “passagem de conhecimentos”, por meio do processo de formação e consciência crítica do educando como quem conhece e é capaz de contar e buscar transformações necessárias a sua própria história e cultura.

Para isso, se relacionam as ideias de Schön (1987) sobre o “profissional reflexivo” e as de Dayrell (2003), que aborda o “jovem como sujeito social”. Bruns e Rausch ((2021) explicam Schön (1987), com sua ideia de profissional reflexivo. O autor faz crítica à racionalidade técnica que enfatiza o conhecimento técnico e científico sendo mais importante que a reflexão sobre a prática. O conceito do pedagogo estadunidense aborda a reflexão como forma de repensar a formação e a valorização dessa como ferramenta fundamental para o aprendizado e aprimoramento da prática, se adaptando às constantes mudanças, buscando criatividade e inovações. Destaca, ainda, que o profissional reflexivo deve ser contínuo nesse processo ao longo de sua carreira de professor.

Dayrell (2003), explica que o jovem é um sujeito social, ou seja, suas potencialidades estão relacionadas ao meio no qual se insere. Assim, essa construção do ser se dá de várias maneiras. Quando esse sujeito é desumanizado e “proibido de ser”, suas potencialidades são privadas e limita-se o seu “viver pleno”. O autor defende que os jovens precisam de um contexto

em que possam se expressar, e ainda, que existam recursos para que vivam plenamente sua condição humana, seu próprio jeito de viver.

No contexto do ensino de Arte, da própria educação patrimonial, pode-se entender que um “professor reflexivo”, como propunha Schön (1987), ao não limitar os jovens e seus repertórios, sua capacidade social, como defende Dayrell (2003), revela possibilidades educativas que instiguem tanto o educador como o educando a construir novos modos e meios no contexto ao qual estão inseridos. Pensar a relação do “ensinar” e do “aprender” como exercícios que os potencializem como sujeitos, o “ensinar” não unicamente como algo que vem do professor, e o “aprender”, não apenas intrínseco ao aluno. Ainda que em uma sala de aula o professor e o aluno tenham suas funções, esse exercício de diálogos horizontais é importante para subverter o que, muitas vezes, se espera na educação: soberania e passividade. É importante que o respeito mútuo exista nesse processo, por mais que, na realidade, isso seja uma grande e desafiadora problemática, com causas que vêm de muitos outros fatores.

Ainda para o contexto de ensino de Arte e da educação patrimonial, e correlacionadas com as reflexões de Donald Schön e Juarez Dayrell, as propostas discutidas por Ana Mae Barbosa, Ivone Richter e Simone Scifoni dialogam, ainda que de pontos de vista diferentes. Quando as críticas de Scifoni sobre não despolitizar o debate e considerar as referências culturais dos sujeitos, podem coexistir nas propostas de Barbosa ao contextualizar, ler/fruir/apreciar imagens e produzir artisticamente, e nas ideias de valorizar a estética do cotidiano, de Richter, ao pensar os elementos e memória do cotidiano para além de um exercício nostálgico.

Portanto, utilizar as contribuições desses autores em aulas, debates, oficinas e práticas no ensino de Arte mostra-se pertinente. Mas, o papel do professor como mediador nesse processo se caracteriza também em entender as nuances que o exercício de ensinar traz, e o aprendizado que surge dos pensamentos, limitações, surpresas, ideias, tentativas e, até mesmo, das frustrações. O ensino de Arte e a educação patrimonial não são modelos prontos, se fundamentar em autores importantes para o campo propõe igualmente analisar, refletir e agir a partir da própria experiência como educador, já que o professor também é sujeito pensante e social.

3.2 O BORDADO COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA NO ENSINO DE ARTES VISUAIS

Ainda sobre o ensino de Arte, mas com foco agora no bordado como ferramenta arte-educativa, é possível integrá-lo como uma linguagem artística em sala de aula. A valorização

do manual, em meio a realidade tecnológica em que o mundo se insere, não é só uma forma de desenvolver possíveis habilidades, mas também trabalhar aspectos que as manualidades proporcionam em seus fazeres. Como o bordado é um processo lento e gradual, praticá-lo com os alunos é também proporcionar momentos e aprendizados a partir da paciência, atenção, tentativa, alternativa e pelo processo criativo.

Como uma prática visual, essa arte pode ser articulada ao currículo em muitos temas. A visualidade do bordado pode ser apresentada em contextos em que se estuda formas básicas, elementos da linguagem visual, como as cores, linhas, pontos e texturas. Até mesmo as sensações que correlacionar esses elementos, causam. Entender e visualizar as escolhas de formatos, figuras, técnicas variadas, tipos de materiais e suportes e outras características que os diferentes exemplos de bordado, contribuem para que os educandos entendam a importância desses aspectos nas culturas, contextos e aplicações onde o bordado se insere. Assim, mostrar bordado em sala de aula pode perpassar por muitas temáticas, de elementos da linguagem visual a estudos de arte e historicidade cultural, com o uso de referências visuais.

O manuseio dos materiais, em seus vários tamanhos, formatos e texturas, é possível para as etapas do Ensino, a partir da adaptação de agulhas de metal (ou a não utilização do instrumento), para agulhas de papel (muito utilizadas em teares de papel), bastidores, tecidos, suportes, miçangas, linhas, barbantes, canutilhos, colagens e outras técnicas a serem utilizadas proporcionam atividades significativas para a experiência tátil. A experiência estética, por sua vez, pode acontecer pela observação, reflexão, análise crítica e pelo fazer artístico. Esses momentos propiciam autonomia na escolha de temas, cores, formas de fazer, bem como relevam a criatividade, repertórios, gostos pessoais, dificuldades, limites e vontades do fazer.

O bordado é uma relação do corpo, gesto, coordenação, atenção, paciência e criação. Pode ser uma experiência individual e coletiva. Individual quando cada aluno pode ter seu próprio processo criativo e autonomia, e coletiva, quando ele é feito em conjunto, onde várias mãos, mentes e percepções trabalham juntos. Cabe aqui, reiterar as contribuições de Azevedo (2021, 2023), discutidas inicialmente no capítulo 1. Sobre o bordado enquanto ferramenta pedagógica, o autor o apresenta como estratégia de formação para professores. Assim, a sua pesquisa utilizou o bordado como método para promover processos formativos, com foco no desenvolvimento da autonomia e autoria dos docentes. O bordado, enquanto linguagem e prática, possibilitou a expressão de individualidade e criatividade, além de questionar a supremacia do trabalho intelectual sobre o manual. A pesquisa destaca a importância da relação entre o risco e os pontos no bordado, reconhecendo o valor do aprendizado de habilidades motoras, visuais e cognitivas nesse processo.

A investigação demonstrou como o ato de bordar integra pensamento e ação, corpo e mente, desafiando a separação tradicional entre cognição e trabalho manual. O professor e bordador também explorou as rodas de bordado como espaços de socialização e troca de experiências, onde a conversa e o fazer conjunto contribuem para a formação docente, expandindo a percepção e o desenvolvimento de novas formas de pensar. Azevedo (2023), trata dessa temática:

O bordado representa um olhar cuidadoso para pequenas coisas, utilizando-se de técnicas muito antigas para realizar verdadeiras festas visuais, formadas de pequenos detalhes. Está intimamente ligado à necessidade humana de produzir e conviver com a beleza e criar sentidos para além da mera sobrevivência (...) Este trabalho também passa pelo desenvolvimento de habilidades nas dimensões motoras, visuais e cognitivas, o qual, como um processo de arte manual, mantém uma íntima relação entre o desenvolvimento de habilidades e a vivência e entendimento sobre a linguagem, quer dizer, aprender a bordar passa pelo aprendizado de gestos, olhares e formas de pensar (Azevedo, 2023, p. 4900 e p. 4902).

Em semelhança às ideias de Azevedo (2021) e (2023), estão as de Rejane Santos, em sua dissertação de mestrado “Artevisualidades entre linhas - poéticas têxteis em oficinas de Artes Visuais no Ensino Médio” (2023). Em que ela reflete sobre o vínculo, afeto e memória que o bordar explora, sobre as poéticas têxteis no ensino das Artes Visuais e faz análise das possibilidades técnicas e do envolvimento de adolescentes, discentes do Ensino Médio. A autora, discorre:

Nossos dias são tecidos com linhas e fios que nos ligam aos nossos antepassados. Gestos, falas, silêncios, lugares, encontros, desencontros ... detalhes, muitas vezes despercebidos, que os trazem continuamente para perto de nós, dentro de nós. Alguns desses detalhes habitam as manualidades têxteis, com agulhas, fios e tecidos que são manuseados exatamente como nossos ancestrais, mas não é comum refletirmos sobre o quanto isso nos afeta e o quanto é precioso (Santos, 2023 p. 46).

Santos (2023), ao destacar a cultura maranhense, afirma que as memórias reconduzem a lugares, momentos e movimentos que possuem a presença cultural do Estado. O fazer têxtil ancestral, pelas mãos dos que vieram antes e de outros que surgem ao decorrer das vivências, é declarado pela autora como matéria prima valiosa, principalmente porque, no Maranhão, se encontram diversas e significantes técnicas têxteis. Assim, a professora declara que as levar para o contexto escolar e buscar o envolvimento dos alunos com elas não é só possível, é necessário.

As visões desses autores, ambos professores, pesquisadores e bordadores, conduzem ao entendimento do bordado na escola como prática de valorização da cultura popular. O pensar integrado à ação, mente e corpo, de acordo com Azevedo (2021), pelos movimentos das mãos na interação pontos-fios-furos-criação, das relações e conversas que vêm por meio da atenção

distendida do bordado; e concomitantemente do que propõe Santos (2023) sobre o fazer têxtil ancestral que se relaciona com a produção artística do bordado, são meios para conhecer, entender e integrar amplamente o patrimônio cultural, como o objeto desta pesquisa: o bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão, no contexto escolar.

Com o cuidado para não o reduzir à atividade de artesanato decorativo, é possível proporcionar aos educandos envolvimento com as complexas e potentes características, modos de fazer, significados, bordadores, mestres e a importância artística, social, histórica e cultural de todos aqueles envolvidos nesse bem cultural.

3.3 PLANEJAMENTO E ADAPTAÇÃO DA TÉCNICA PARA O CONTEXTO DA SALA DE AULA

Para esclarecer como se deu a prática desta pesquisa, é importante apresentar e contextualizar onde e por meio de que foi realizada. As aulas e oficinas de bordado aconteceram na UEB Dr. Neto Guterres, rede pública de ensino, escola localizada em São Luís do Maranhão, no bairro Angelim. Essa instituição de ensino é destinada a alunos da Educação Infantil aos Anos Finais do Ensino Fundamental, e, os projetos se desenvolveram nas turmas do sexto e nono ano, especificamente. Foi por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), pelo Curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), que foi possível desenvolver a etapa de campo voltada à Educação desta pesquisa. O PIBID teve início no final do ano de 2024, com a Coordenação Geral do professor Dr. Pablo Sérvio (integrante do corpo docente do Curso de Artes Visuais da UFMA), a entrada dos bolsistas na escola aconteceu em fevereiro do ano de 2025, junto ao início do ano letivo, a partir da Supervisão da professora efetiva da instituição, M^a. Paula Barros.

A proposta de abordar o bordado do Bumba-meu-boi se deu por meio de dois projetos inseridos na escola. O primeiro é o Programa “O Patrimônio nas Escolas”, lançado em 2022 pela Prefeitura de São Luís, desenvolvido pela Secretaria Municipal de Educação de São Luís (Semed) em parceria à Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. Essa proposta de educação patrimonial se baseia em abordagens interdisciplinares voltada aos professores, assim, cada escola tem a responsabilidade de desenvolver anualmente esses projetos. O objetivo é valorizar, por meio de metodologias que ampliem a compreensão dos educandos, a sociedade e cultura maranhense, bem como sua trajetória histórica, relações de tempo, pertencimento e memória, tanto seus bens culturais materiais, quanto imateriais.

Esse Programa conta com o apoio de livros literários e de formação continuada aos professores. Os cinco livros, destinados para o sexto, sétimo, oitavo, nono ano e para a

Educação de Jovens e Adultos (EJA), perpassam por temáticas relativas às características do patrimônio cultural maranhense, como as manifestações, culinária, arquitetura, saberes passados entre gerações e entre outros elementos. Cada um dos cinco livros conta uma narrativa textual e ilustrada, com abordagens voltadas para cada faixa etária que a lerá. Há também o Manual do(a) professor(a).

A começar pelo livro destinado ao sexto ano “O presente de Jussara” (2024), de Camila Reis, que conta a história da personagem Jussara e suas vivências com a cultura maranhense, no que diz respeito à gastronomia, música, São João, Festa do Divino Espírito Santo, passadas de geração para geração pela sua mãe, avó e bisavó. “O boi Bombom” (2024), de Tino Freitas, para o sétimo, com foco na temática do Bumba-meu-boi, conta as aventuras de um grupo de crianças na preparação de um *Boi* chamado “Bombom”.

Para o oitavo ano, “Luísa na roda do tambor e as peças de um quebra cabeça”, de Luciana Sandroni, tem foco na temática do Tambor de Crioula, em que uma dupla de amigos, moradores do bairro da Liberdade, em São Luís, se aventuram pela cidade e investigam a manifestação cultural. “Intrigas em São Luís”, de Léo Cunha, direcionado ao nono ano, foca nas características paisagísticas, históricas e arquitetônicas da cidade. O livro para os discentes da EJA, de Wilson Marques, se intitula “O tesouro da bisa”, conta a narrativa de um personagem que turista em São Luís e se encanta com a diversidade que encontra.

O segundo projeto, criado pela própria instituição, intitulado de “História que contam nossas histórias” é atrelado ao Programa da Prefeitura. Esse projeto tem como objetivo sensibilizar os alunos sobre a importância de valorizar e preservar o Patrimônio Material e Imaterial do estado e, por meio de diferentes metodologias, levar exemplos nas aulas e promover práticas interdisciplinares entre os componentes curriculares, com foco nas áreas de Arte e Língua Portuguesa.

Assim, são feitas leituras compartilhadas dos livros, há o desenvolvimento de atividades a partir da interpretação dos alunos acerca da temática e outras questões transversalizadas, principalmente o que é entendido como patrimônio e cultura para os alunos. A partir disso, são realizadas atividades arte-educativas, às turmas do sexto ao nono ano, com estímulo para a valorização da cultura local, respeito a identidade maranhense.

Um dos grandes diferenciais para os anos de 2025 e 2026 foram as parcerias com PIBID Artes Visuais UFMA, que teve uma participação expressiva, em que, em 2025, as quatro turmas foram divididas entre os oito bolsistas, em duplas que conduziram muitas linguagens artísticas, como bordados, pinturas, desenhos, gravuras e criação de jogos. Além disso, houve a parceria com o SESC Maranhão, por meio de visitas a espaços culturais e programações de patrimônio.

Para o ano de 2026, pelo aumento do quantitativo de alunos, as seis turmas foram novamente distribuídas entre os bolsistas, com um responsável por cada ano (sendo apenas o oitavo ministrado por uma dupla), e, novas metodologias e linguagens estão sendo trabalhadas com as demais turmas. Todo o projeto de bordado referente a esta pesquisa foi realizado e finalizado, desta vez, com os alunos do nono ano.

Dessa forma, esta pesquisa se desenvolveu em dois momentos: em 2025, com a turma do sexto ano, com 30 alunos, e em 2026, com os discentes do nono ano, com 27 alunos. Ambas as turmas tiveram como tema a ser explorado o bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão. Portanto, com base também nas propostas da BNCC (2017), para a unidade temática de Artes Visuais, os objetos de conhecimento e habilidades fundamentais para a execução foram:

As habilidades para os objetos de conhecimento “Contextos e práticas”:

(EF69AR01) Pesquisar, apreciar e analisar formas distintas das artes visuais tradicionais e contemporâneas, em obras de artistas brasileiros e estrangeiros de diferentes épocas e em diferentes matrizes estéticas e culturais, de modo a ampliar a experiência com diferentes contextos e práticas artístico-visuais e cultivar a percepção, o imaginário, a capacidade de simbolizar e o repertório imagético (BNCC, 2017, p. 206).

E “Processos de criação”:

(EF69AR06) Desenvolver processos de criação em artes visuais, com base em temas ou interesses artísticos, de modo individual, coletivo e colaborativo, fazendo uso de materiais, instrumentos e recursos convencionais, alternativos e digitais (BNCC, 2017, p. 206).

Para a unidade temática de Artes Integradas, os objetos de conhecimento “Matrizes estéticas e culturais”:

(EF69AR33) Analisar aspectos históricos, sociais e políticos da produção artística, problematizando as narrativas eurocêntricas e as diversas categorizações da arte (arte, artesanato, folclore, design etc. (BNCC, 2017, p. 210).

E “Patrimônio cultural”:

(EF69AR34) Analisar e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, e favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas (BNCC, 2017, p. 210).

Nos dois projetos, o principal objetivo foi apresentar a arte do bordado do Bumba-meu-boi e a importância dos bordadores e bordadeiras para a perpetuação dessa manifestação, e, a partir do contato com os discentes, entender suas próprias referências, gostos e vivências, para

assim, relacionar com as temáticas e atividades propostas. Quanto ao desenvolvimento de habilidades motoras no que diz respeito aos fazeres artísticos, não eram o central propósito, ainda que sim, elas tenham se desenvolvido, se fazendo componente importante para esta pesquisa.

Quanto à faixa etária dos discentes, no sexto ano se identificou as idades de 10 a 12 anos. No nono, entre 14 e 15 anos. Levar em consideração essas idades trouxe necessidades adaptativas para as oficinas práticas. Para o sexto ano, não se utilizou a técnica do bordado. Aulas sobre o bordado expositivas, dialógicas e reflexivas foram realizadas, mas, pela segurança dos discentes e pela análise feita com relação a como se comportavam os alunos, a oficina prática foi adaptada para a técnica de colagem, em que os alunos criaram um couro de boi inspirado na visualidade do bordado.

Já para o nono, foi possível realizar o bordado com agulhas, pelo fato de serem alunos com idade mais adequada e segura para o manuseio do instrumento. Mas, ainda assim, todo cuidado foi redobrado. É importante ressaltar que o bordado é praticado por muitas faixas etárias, inclusive por crianças bem novas, porém, para o contexto escolar, em que há 1 professor para mediar muitos alunos, onde também a agitação se faz presente, tanto pelas características da pré-adolescência como pela própria empolgação dos educandos, adaptações foram precisas.

O tempo de realização das duas propostas se deram de formas diferentes. No ano de 2025, com o sexto ano, as aulas sobre a temática foram distribuídas entre os meses de maio e junho, e de setembro a dezembro, concomitantemente aos demais conteúdos programados pelo planejamento da professora de Arte e provas/avaliações escolares. No ano de 2026, o tempo de realização do projeto foi entre os meses de abril a junho, ou seja, menor que o ano anterior. Mas, o período dedicado ao tema foi contínuo, semanalmente, onde a professora supervisora priorizou exclusivamente a realização desta atividade, mesmo em concomitância ao conteúdo programado e as avaliações escolares. Cada horário do componente curricular Arte é de 50 minutos, e, há dois horários semanais para o sexto e para o nono.

Importante esclarecer que essas práticas se deram em meio aos muitos entraves relacionados às condições da escola, como por exemplo, falta de reformas necessárias em meio a precariedade estrutural; a suspensão de aulas por problemas de saneamento básico nos arredores da escola, onde há extravasamento de esgoto; chuvas fortes que ocasionaram curtos circuitos com queda de energia; utensílios de ventilação e refrigeração danificados e, conseqüentemente, a redução obrigatória de horários, em meio também às greves de transporte público.

Essas questões se agravaram, principalmente, ano de 2026. O que influenciou diretamente no tempo de realização do projeto. Muitos problemas foram, infelizmente, identificados, e, fugiram do controle e da responsabilidade da escola. Mesmo com esses desafios, a insistência e persistência colaborativa da equipe de bolsistas, da professora, Gestão, Coordenação Pedagógica e demais equipes que compõem os setores da escola, tornou possível e concreto o projeto desenvolvido.

O planejamento geral para as etapas das oficinas de 2025 e 2026 tiveram suas semelhanças, mas se deram de forma diferente. Primeiramente, para o sexto ano, em 2025, a solicitação para o início do projeto ocorreu em maio. Portanto, entre o final desse mês até o final do mês seguinte, junho, o planejamento começaria inicialmente com aulas expositivas e dialógicas sobre o tema de patrimônio, para o entendimento de conceitos dessa área, e recolhimento das referências e vivências dos alunos a partir das suas percepções; já que era a primeira vez que os discentes participariam do Programa; em seguida, a apresentação e explanação do tema de bordado do Bumba-meu-boi; leitura coletiva do livro literário destinado à turma e, por fim, aulas destinadas à atividade prática do bordado com adaptação da técnica. Após o retorno das férias de julho, em agosto, o mês seria destinado a revisões desses conceitos e retorno à prática de bordado até a data da culminância, sem data firmada, mas prevista para o final do ano.

Com os discentes do nono ano, em 2026, o planejamento geral foi para os meses de abril a junho, da seguinte forma: as primeiras aulas seriam não de retomada de conteúdos acerca do patrimônio, assunto estudado por eles desde o sexto ano, mas sim, de diálogos com os alunos do que para eles significa patrimônio cultural; em seguida, aulas voltadas a apresentar referências artísticas, com o intuito de instigá-los ao fazer artístico que viria logo depois; apresentação do bordado do Bumba-meu-boi e enfim, a prática de bordado.

Os recursos e materiais utilizados para as turmas do sexto e nono ano, foram, de forma geral, os mesmos: projetor portátil e *notebook* (disponibilizados pela professora); slides para transmitir imagens e vídeos dos temas e referências escolhidas para as aulas; caixa de som; pincel e quadro branco para aulas escritas; tecidos, como malha e veludo; miçangas de tamanhos variados; paetês; canutilhos; cola de silicone líquida (para as colagens do sexto); agulhas, linhas e tesoura (para os bordados da turma do nono); e entre outros materiais didáticos comumente utilizados para aulas de Arte, como folhas *chaméx*, cartolinas, lápis de cor, giz de cera, hidrocor e variados.

Quanto às imagens e vídeos, de forma geral, para as duas turmas foram articuladas, junto aos conceitos, referências visuais acerca dos patrimônios, obras e artistas ao redor do mundo,

no Brasil e no Maranhão. Essas referências visuais e culturais serão mais bem detalhadas no relato e análise das experiências. Acerca da escolha variada de materiais e demais recursos, ela teve como intuito de proporcionar aos alunos não só o contato com novas linguagens e utensílios artísticos, mas também, para que eles entendessem o que os bordadores utilizam, por que utilizam, para que e qual importância desse uso. Além de que, também, esperava-se proporcionar o contato visual e manual com as cores, formatos, texturas e modos de fazer.

Para relacionar as oficinas ao currículo da disciplina, para o sexto ano, o tema de bordado foi integrado em uma das unidades do livro didático utilizado na escola “Teláris”. Essa unidade era destinada a abordagem da Arte Têxtil, com conteúdos de tecelagem, renda, bordado e entre outros. No nono, a oficina não foi necessariamente atrelada a uma unidade temática, mas se justificou no próprio programa de educação patrimonial estabelecido. Nesse sentido, a professora Supervisora solicitou para as aulas teóricas, além das projetadas em *slides*, a realização de aulas escritas no quadro branco, com justificativa na necessidade que se observou em praticar a escrita com todas as turmas, as quais foram identificadas dificuldades com a Língua Portuguesa ao longo dos anos letivos na instituição de ensino. Para as aulas práticas, as diversas linguagens artísticas foram acatadas e incentivadas, tanto em apoio colaborativo como para aquisição de recursos.

Para que se fizesse a análise/avaliação do andamento dos projetos, em primeiro momento, se planejou a realização de questionários investigativos escritos a serem aplicados ao longo do desenvolvimento das aulas e oficinas, com perguntas objetivas e subjetivas. Mais tarde, se observou que não necessariamente esses questionários eram a melhor forma de entender os alunos. Portanto, ainda com a realização deles, a interação com os discentes foi a forma mais eficaz de recolher essa devolutiva.

Essas informações, obtidas por meio da observação participante, dos questionários e das interações estabelecidas ao longo das oficinas, constituíram a base para a análise das experiências apresentada na seção seguinte.

3.4 RELATO E ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA NA UEB DR. NETO GUTERRES

O primeiro relato e análise da experiência, neste momento, é voltado ao ano de 2025, com a turma do sexto ano. Em todas as aulas, os alunos foram estimulados a participar com falas, depoimentos, lembranças, memórias, questionamentos e experiências vividas e atreladas ao que vivenciavam na família ou comunidade em que se inseriam, referenciais culturais e artísticas próprias acerca dos seus entendimentos. Durante esse exercício, as aulas se deram não

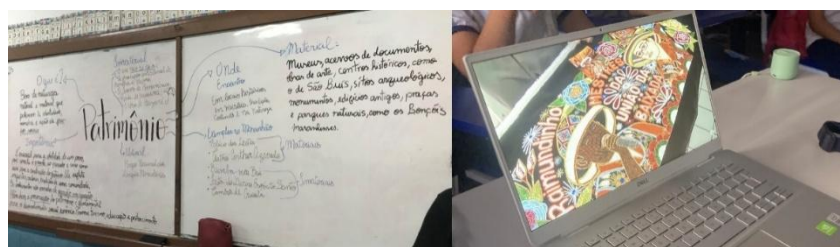
só expositivas, mas também, dialógicas. O perfil dos alunos era, de forma geral, caracterizado por empolgação, agitação e curiosidade.

De certo modo, essas personalidades, principalmente atreladas ao fato de os alunos estarem na transição entre a infância e adolescência, revelaram muitas dificuldades de concentração às aulas. A professora Paula Barros foi essencial para que se mantivesse o respeito mútuo e atenção. Mas, ainda que tenha sido um desafio, essa empolgação dos alunos foi importante para essa experiência. Por exemplo, nas aulas em *slide*, muitos deles apresentavam interesse em ler, ou então, ao direcionar perguntas, a maioria falava ao mesmo tempo, com vontade de manifestar suas percepções, ou, em outras palavras afirmar “O que sou”.

Quanto à vontade de participar e falar em aula, os alunos eram estimulados, porém, respeitados em seus limites. Nessa turma, a maioria dos discentes eram expressivamente participativos, já outros, tímidos. Logo, esse diálogo horizontal aconteceu de forma gradativa, ao decorrer que foi se construindo laços de confiança e afetividade, se conheceu as personalidades, gostos pessoais, dificuldades e receios. Aos alunos reclusos, se observou ainda mais essa característica de envolvimento a partir da frequência do contato bolsista-aluno.

As primeiras aulas, em maio, tiveram como foco explicar conceitos gerais do tema de patrimônio. Assim, exemplos de patrimônios ao redor do mundo, do Brasil e do Maranhão foram levados às aulas, por meio de *slides* para essas apresentações. Houve o entendimento das diferenças culturais, características sociais, artísticas e históricas, a partir de abordagens contra hegemônicas, ou seja, contra o discurso de hierarquia cultural, e entendimento de que todos os sujeitos são sujeitos culturais, independentemente de sua nacionalidade, etnia e gênero. Também foi explicado aos discentes o papel da UNESCO, a nível mundial, e o papel do IPHAN, a nível nacional, para esses patrimônios. O foco, aqui, foi a apresentação de um tema novo ao currículo dos alunos, que em breve seria conteúdo das primeiras provas bimestrais.

Figura 43 - Primeiras aulas com o sexto ano



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

A unidade 1 do livro didático “Teláris”, utilizado na escola como base para as aulas dos componentes curriculares, teve como um dos enfoques temáticos as artes têxteis. Com exemplos e entendimento acerca do saber fazer da tecelagem, renda, crochê, costura, tipos de fios, teares, foi possível identificar na turma muitos alunos que tinham como referências de artistas e artesãos têxteis pessoas de sua própria família, como mães, avós, tias e bisavós. Aqui, a interação da turma se fortificou, pois ali, houve identificação. Foi nesse momento, também, que o bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão foi inserido nas aulas.

Assim, antes de falar sobre os bordados e os bordadores, se apresentou as características, personagens, musicalidade, teatralidade, historicidade, importância cultural e artística dessa manifestação para o Estado e como Patrimônio Cultural da Humanidade. Igualmente ao momento da temática geral, os discentes compartilharam como se inserem nesse contexto, se frequentavam, admiravam, se identificavam, ou não, e outras percepções. Essas aulas foram cruciais para analisar que, ainda que o interesse dos jovens se voltasse a filmes, jogos, músicas e outras referências de outros locais, principalmente fora do Brasil, o sentimento de pertencimento existia por parte da maioria, ainda que não apresentassem conhecimentos e experiências profundas com o Bumba-meu-boi. Portanto, se observou certa curiosidade em entender melhor.

Assim, com o entendimento da importância da manifestação, em meio a troca de saberes entre educador e educando, exemplos, referências, imagens e vídeos da arte do bordado foram articuladas em sala de aula. Os grupos de *Boi*, bem como os *brincantes*, fazedores, indumentárias foram abordados, para que, a partir do entendimento do contexto em que o bordado se insere, os bordadores e bordadeiras fossem apresentados como artistas, que ficam por trás da confecção das vestimentas que caracterizam essencialmente o *Boi*.

Nas referências visuais projetadas, os trabalhos de Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, no Ateliê IR Bordados, foram mostrados. Para o entendimento de quem o faz, como se produz um bordado do início ao final, que materiais são utilizados, quais as dificuldades desse ofício, a importância dele para quem faz, quem usa, quem observa, quem estuda, e para a perpetuação da cultura maranhense. Nesse momento, se fomentou também a valorização da transmissão de saberes, e como essa passagem geracional de conhecimentos é importante para os seres humanos. Perguntas como “O que você aprendeu com seus antepassados?” e “O que você quer que a futura geração saiba e continue a fazer?” foram norteadoras para os diálogos da aula.

Figura 44 - Aulas sobre arte têxtil e bordado do Bumba-meu-boi.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Em outro momento, foi feita a leitura coletiva do livro literário destinado à turma: “O presente de Jussara”, da autora Camila Reis. A leitura, feita pelas professoras e pelos alunos, se caracterizou em um exercício de, inicialmente, análise visual dos elementos da capa e contracapa. Após isso, a história foi lida pelos alunos, que recebem anualmente os livros, que são solicitados a serem levados todos os dias. Ao decorrer da aula, os elementos da narrativa foram explicados, articulados e exemplificados.

A narrativa central da protagonista do livro é o envolvimento com as histórias de sua mãe, avó e bisavó com saberes e expressões da cultura maranhense, como com a culinária local, os elementos das danças, objetos atrelados a ancestralidade, a Festa do Divino Espírito Santo e o Bumba-meu-boi. Os educandos puderam atrelar suas vivências pessoais as da própria personagem principal, a chamada menina “Jussara”. Por exemplo, alguns alunos da turma não só conheciam, mas participavam da Festa do Divino Espírito Santo em Alcântara, o que possibilitou que compartilhassem seus conhecimentos acerca do festejo. Eram nessas “brechas” da leitura que o incentivo a que eles falassem acontecia expressivamente. Importante ressaltar que as características apresentadas anteriormente sobre os bordados eram correlacionadas à medida que era realizada a leitura coletiva.

Figura 45 - Leitura coletiva do livro “O presente de Jussara”.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Ao final de junho, na semana anterior às férias de julho, aconteceu a atividade prática do bordado com técnica adaptada de colagem. Os alunos foram divididos em quatro grupos e tiveram contato com miçangas e paetês variados, que logo foram colados sobre tecido preto. A prática aconteceu nas mesas do pátio pelo fato do forte odor na sala de aula, prejudicada pelo extravasamento de esgoto. Ainda, as mesas do pátio eram maiores e mais adequadas para o trabalho coletivo.

Figura 46 - Primeiras experimentações com colagem de miçangas e paetês.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

O objetivo, aqui, foi iniciar os alunos na técnica e primeiro contato com o processo criativo. Dessa forma, não se representou as figuras e temas para o bordado final, e sim, os alunos formaram as iniciais de seus nomes, com escolha pessoal para os formatos e cores que as letras teriam. Durante o trabalho coletivo, os alunos conversaram entre si e com as

professoras sobre o tema central do projeto, mas, esse foi um momento em que as interações proporcionaram conhecê-los melhor, e consequentemente, construir aproximações afetivas. Essa afetividade é elemento importante para que os alunos sintam que a aula é um local seguro para se expressarem.

Em agosto, no retorno após as férias, a professora Supervisora solicitou uma revisão do assunto, que foi realizada. Após isso, as aulas seguintes foram dedicadas a prática das artes para compor o couro de boi final. Para isso, se discutiu em turma quais temas e elementos seriam representados. Foram realizadas atividades artísticas de desenho para preparar as ideias, e a escolha dos alunos foi em representar quatro elementos do livro “O presente de Jussara”: o refrigerante local Guaraná Jesus; o Cazumba; a planta Espada de São Jorge e a Caixa do Divino Espírito Santo. Todos esses elementos são atrelados a cultura popular e do cotidiano dos alunos, portanto, eles, assim como outros inseridos na narrativa, foram explanados em aula.

Figura 47 - Rascunhos para a arte coletiva final.



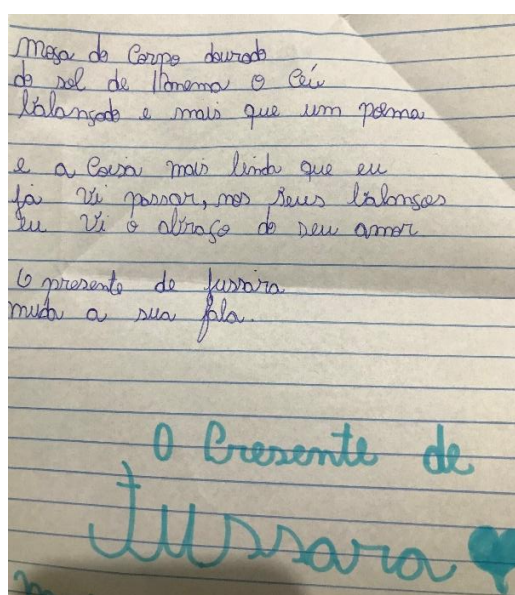
Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Após esse exercício prático de desenhos, entre setembro e novembro, os alunos construíram coletivamente quatro colagens de miçangas e paetês em tecido preto desses elementos escolhidos, com inspiração nos bordados do Bumba-meu-boi. Assim como no primeiro contato com a linguagem artística no mês de junho, as oficinas finais foram

momentos em que se desenvolveu criatividade, interação, socialização, incentivo a autonomia e expressividade, afetividade e coletividade. Além de valorização e respeito a cultura popular local, sobretudo, ao bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão.

Vale citar uma ação de uma das alunas, que não fazia parte do planejamento, mas se faz importante também para esta pesquisa. Em determinado momento, sem solicitação ou direcionamento para tal, a discente entregou a professora (bolsista) um poema, com referência ao livro lido coletivamente.

Figura 48 - Poema feito por uma aluna.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Pode-se refletir que essa ação revela as potencialidades dos educandos quando se sentem verdadeiramente ouvidos e acolhidos. Ainda que instigar o fazer artístico na escola tenha muitos desafios relacionados aos problemas estruturais, pela falta de recursos e aos relativos a própria receptividade dos alunos (além das questões multifatoriais no que tange à falta de interesse e motivação); dar importância a esses momentos é relevante. Tanto para o aprendizado como professor em formação, como para os próprios alunos.

Figura 49 - Processo dos quatro elementos (Cazumba, Espada de São Jorge, Caixa do Divino e Guaraná Jesus).



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

O encerramento do projeto ocorreu em dezembro, em formato de culminância geral de todas as práticas realizadas para o projeto “Histórias que contam nossas histórias”, e para o Programa “O Patrimônio nas Escolas”. Com exposição de todos os projetos artísticos realizados do sexto ao nono ano, a presença de todos os alunos, bolsistas PIBID, professores, Gestão e Coordenação Pedagógica. Esse foi um momento de socialização e confraternização do sucesso dos projetos, desenvolvidos por meio de muita persistência e dedicação em meio aos entraves vivenciados.

Figura 50 - Obra coletiva com inspiração em couro de boi exposta na culminância.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Com relação aos questionários objetivos e subjetivos aplicados ao decorrer do projeto, é válido fazer alguns apontamentos. O primeiro, aplicado em junho, anterior a aula sobre o Bumba-meu-boi, tinha como objetivo entender a existência ou não de identificação com a temática. Desse modo, a maioria da turma esclareceu que conhecia e frequentava, outros não participavam frequentemente dos festejos. Uma outra discente esclareceu que não frequentava por conta de questões religiosas, mas que sabia a importância cultural para o Estado. Analisando o comportamento dessa aluna, ela se apresentou como uma das mais participativas e integradas ao projeto, não por ser imposto a ela, e sim, pela sua própria vontade e interesse. Esse acontecimento leva a reflexões do quanto o Bumba-meu-boi e outras manifestações culturais são, infelizmente, inseridas em contextos de intolerância. Cabe aos educandos fomentar o combate a discursos enraizados de preconceito às crenças e cultos relacionados a cultura do estado, principalmente ao ataque a cultos de matriz africana. É preciso afirmar que não necessariamente o sujeito tem obrigação em se identificar, frequentar e participar dessas manifestações culturais, porém, é dever de todos os indivíduos respeitar e negar discursos intolerantes.

O segundo, realizado em setembro, tinha como propósito recolher o entendimento deles após todo o processo inicial do projeto ter se realizado, suas percepções acerca do bordado, se havia identificação com a personagem Jussara e suas vivências, e que dúvidas tinham. Foi nesse questionário que a conclusão de que mandá-los escrever sobre suas percepções não era a melhor metodologia de análise devolutiva. Porque, mesmo com horários completos destinados à leitura e respostas das poucas perguntas, muitos alunos respondiam o mínimo de informações, ou nem mesmo respondiam. Logo, concluiu-se que os instigar a falar seria ainda mais importante nos próximos encontros.

Para o sexto ano, com a conclusão acerca dos questionários, a principal fonte para entender profundamente a percepção dos alunos em relação ao tema de patrimônio e ao projeto de bordado foi, na verdade, as interações informais, falas, participações e conversas com os alunos, principalmente quando eles se identificavam com algum tema das aulas e no momento da prática, onde esse diálogo se deu ao mesmo tempo em que faziam o couro de boi. Os alunos relataram ter não só conhecido a arte do bordado, mas entendido sua importância cultural, desenvolvido gosto pela prática e vontade de fazer novamente. A análise dessa metodologia de avaliação influenciou diretamente na experiência seguinte com os alunos do nono ano.

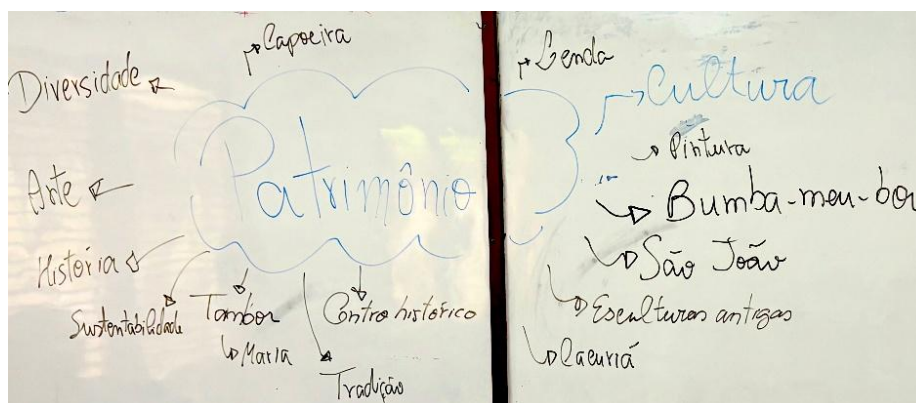
Em 2026, agora voltado aos discentes do nono ano, o projeto se desenvolveu entre abril e junho. O início do projeto foi adiado, pelas muitas aulas canceladas devido aos problemas que fugiam do controle da escola, como greves de ônibus, suspensão e redução das aulas devido à

queda de energia elétrica, ventiladores e ar-condicionados prejudicados, alagamento nos dias de chuvas intensas, e, ainda, o problema de extravasamento de esgoto. Em meio a essa difícil realidade, o projeto aconteceu a partir de uma metodologia com novas características, principalmente porque o bordado tradicional com o uso de agulhas foi proposto e executado. Assim como o ano anterior, em todas os momentos, os alunos foram estimulados a participar com falas, depoimentos, lembranças, memórias, questionamentos, debates e experiências atreladas ao que vivenciavam na família ou comunidade em que se inseriam, referências culturais e artísticas próprias acerca dos seus entendimentos. Ou seja, aulas expositivas, dialógicas e reflexivas.

O perfil dos alunos era, de forma geral e inicial, caracterizado por timidez, reclusão e falta de interesse em estudar, novamente, o mesmo assunto desde o sexto ano: patrimônio cultural. Aqui, não era mais a passagem da infância para a adolescência, como no sexto ano. Era a transição para o Ensino Médio, o final da adolescência, fase expressivamente desafiadora. Então, novas reflexões e medidas se fizeram necessárias para que essa proposta desse certo, e não caísse em imposições aos alunos. Foi só ao decorrer das semanas que os educandos se sentiram mais confiantes em compartilhar suas ideias, principalmente pelo fato de que era o primeiro contato significativo com a professora bolsista. Essa relação não foi imposta ou forçada, e sim, construída gradativamente.

A primeira aula, no dia 29 de abril, teve início com um exercício de “nuvem de palavras”, que consistiu em escrever no quadro a palavra “Patrimônio” e perguntar aos alunos quais eram suas percepções acerca do que já haviam aprendido, e assim, escrevê-las ao redor. Logo, as palavras foram: “Diversidade”; “Arte”; “História”; “Capoeira”; “Sustentabilidade”; “Tambor de Mina”; “Tradição”; “Centro histórico”; “Lenda”; “Bumba-meu-boi”; “Pintura”; “Cultura”; “São João”; “Esculturas antigas” e “Cacuriá”. Essas palavras foram norteadoras para a conversa inicial, levando a refletir sobre o cansaço que os alunos declararam em estudar patrimônio. Dessa forma, se buscou fazê-los compreender o princípio de patrimônio como algo de valor pessoal e coletivo. Perguntas como “O que para vocês tem valor?” e “O que vocês, se pudessem, protegeriam e fariam durar para sempre?”, possibilitaram o entendimento inicial do valor do patrimônio cultural maranhense em comparação aos pertencimentos pessoais dos educandos.

Figura 51 - Nuvem de palavras com a turma do nono ano.



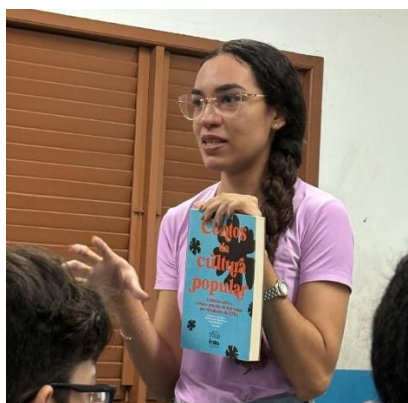
Fonte: Acervo pessoal, 2026.

O objetivo, nesse momento, não era a retomada de conceitos estabelecidos e patrimônio material, imaterial e outras questões que implicam esse campo. Mas sim, incentivar os alunos a se entenderem como sujeitos capazes de expressar socialmente, artisticamente e reflexivamente o que, para eles, eram seus patrimônios, suas culturas, onde se sentiam pertencidos. Ainda, não consumir e observar passivamente a cultura popular maranhense, e sim, fazer parte dela. Para isso, o tema da aula projetada em slide foi “A arte de contar quem somos”, com referências visuais de artistas que afirmam, por meio de diversas linguagens artísticas, sua personalidade, memórias e o que para eles tem valor. Artistas e algumas de suas obras, como Frida Kahlo, e sua forte relação de memória e autorrepresentação; Rosana Paulino, com suas obras têxteis, sua identidade, representatividade e luta social; Laerte Coutinho, com suas tirinhas, críticas sociais e combate a preconceito de gênero; Oamul Lu, desenhista chinês que celebra suas lembranças de infância; e Ismael Rodrigues, artista local que expressa pela linguagem de arte digital questões antirracistas, interesses pessoais e apreço pela cultura popular maranhense. Esses exemplos foram mostrados, debatidos e analisados em conjunto com a turma, que se mostrou empolgada a cada obra projetada. Nessa aula houve identificação com a temática das obras, com a história e representatividade dos artistas apresentados. Ainda, foi correlacionada ao tema de patrimônio e valor cultural.

Na semana seguinte, em 13 de maio, o tema da aula foi o bordado do Bumba-meu-boi. Para isso, foi feita uma relação inicial com a temática da aula passada e perguntas do que os alunos lembravam. Para iniciar, a referência levada a eles foi o livro de contos “Contos da cultura popular: histórias sobre a cultura popular do Maranhão por estudantes do IEMA” (2024), produzido pelos alunos do Ensino Médio da instituição, com organização do Núcleo de Artes

do IEMA: Francisca Costa, Nicodemos Bezerra e Claudenice Gourlat. Essa escolha não foi aleatória ou atrelada unicamente ao fato de se relacionar a temática de cultura popular maranhense, mas também pela sua produção vir de alunos. Logo, a partir do entendimento de alunos, com quase a mesma faixa etária aos discentes da turma do nono, como indivíduos que se expressaram artisticamente pela criatividade da criação e escrita de contos, o incentivo, novamente, ao fazer artístico, foi fomentado.

Figura 52 - Leitura do conto “Em rede: preservando o artesanato de São Bento”.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

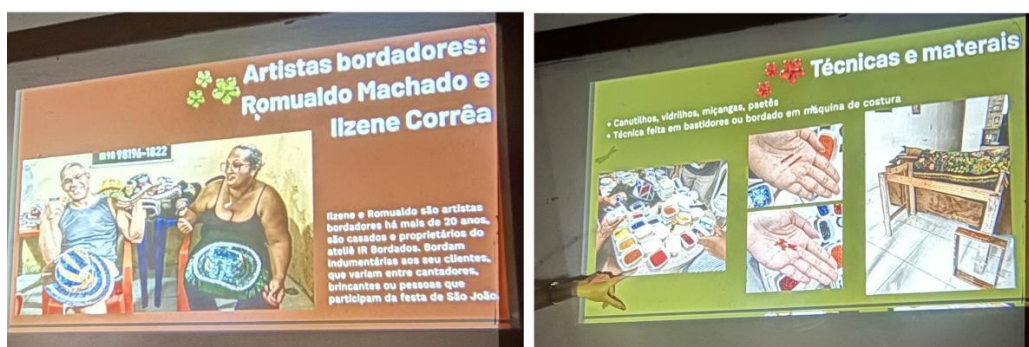
O conto lido, especificamente, foi o “Em rede: preservando o artesanato de São Bento”, de autoria do aluno Andrey da Silva Melo. A narrativa conta a história do personagem principal, o menino Andrey, ao viajar para São Bento e ter convívio com sua avó, Dona Antônia, e contato com o artesanato local das rendeiras, sobretudo com a produção de redes. Perguntas como “Você conhece São Bento ou alguém de lá?”; “Você nasceu aqui ou em outro município?”; “Você já ouviu falar ou conhece alguém que borda, faz renda, crochê, costuras, etc. ?” e “Vocês gostam de deitar-se e dormir na rede?” possibilitaram conhecer histórias dos alunos que se atrelavam, ou não, com o tema da história que estava sendo lida. Além desses diálogos, dois exemplos de bordado manual foram levados para a visualização, manuseio e observação de alguns materiais, texturas, tecidos e suportes.

A partir dessa contextualização sobre arte têxtil maranhense, e compreensão das vivências pessoais dos alunos, no horário seguinte, foi realizada a aula sobre bordado do Bumba-meu-boi. Antes de falar sobre o tipo específico do Maranhão, outros tipos de bordado foram apresentados, para que os alunos compreendessem essa arte em sua diversidade, e não como apenas objetos decorativos. Como por exemplo, bordados em diferentes suportes de tecido ou papel; para algumas utilizações, como utensílios domésticos e decorativos; em culturas de outros países; como arte política e entre outros. Após essa contextualização, Ilzener Corrêa e

Romualdo Machado foram as referências centrais para o tema maranhense, a partir de imagens de suas obras, que materiais utilizam, que indumentárias são bordadas, como são, quais os desafios, que importância representa em suas vidas e quais são suas escolhas ao bordar as figuras. O entendimento do termo “motivos”, com a explicação e exemplificação de que eles são as escolhas representativas dos bordadores, ligadas a devoção, crenças, gostos, homenagens e elementos culturais do Estado.

Igualmente, a relevância da transmissão geracional de saberes e práticas culturais. Ou seja, aqui os pontos centrais foram: entender Romualdo e Ilzener como artistas a serem valorizados, assim como todos os outros bordadores e bordadeiras do Maranhão; e perguntar aos alunos quem já conhecia ou já tinha experiência com bordado, costura e entre outros. Mesmo ainda tímidos, três alunos compartilharam que já haviam costurado pequenas coisas, mas bordado, não. O encaminhamento final da aula foi avisá-los que, na próxima, eles iriam praticar a técnica, com instruções da professora bolsista.

Figura 53 - Aula sobre o bordado do Bumba-meu-boi.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 54 - Exemplos de bordados levados para a turma.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Na semana do dia 20 de maio, foi realizada a prática do bordado. Divididos em grupos (escolhidos pelos próprios alunos), e de mão em mão (com auxílio cauteloso da professora bolsista), foi feito o manuseio da agulha no tecido, e o bordado com miçangas foi realizado coletivamente. Mais uma vez, os alunos foram perguntados se era a primeira vez, ou se já haviam bordado. Foi nesse momento que uma das alunas se sentiu confortável em compartilhar uma informação muito relevante: ela, desde os seus onze, e hoje, com treze, borda junto a sua mãe indumentárias para o irmão, *brincante* do grupo de Bumba-meu-boi “Novilho Branco”, de sotaque de Orquestra. Essa aluna, contou as professoras e aos colegas de turma sua história com o bordado (há três anos bordadeira, iniciada pela entrada do irmão no grupo), como ela o fazia (sem o uso do bastidor), como era a aquisição de matérias (disponibilizados pelo grupo do *Boi*), com quem apreendeu (sua mãe), e o que mais se sentiu confortável em compartilhar, visto que era uma discente introspectiva. Além disso, ela mostrou como bordava. Assim, foi solicitado e instigado que levasse na próxima aula algum trabalho seu, caso se sentisse à vontade para tal.

Em coletivo, os alunos começaram a bordar a frase “9º ano 2026”, e, enquanto o bordado passava de mão em mão, também desenhavam sobre papel figuras iam compor a obra final, em conjunto com os bordados. Não foi direcionado nenhum tema ou simbologia atrelado à cultura popular maranhense, pois em todos os outros anos, eles já o haviam feito. Dessa forma, os alunos tiveram livre escolha para os desenhos, que foram chamados de “motivos”, para aproximação ao tema de bordado. Essas figuras seriam aplicadas em conjunto ao bordado final, obra que se intitula “Nós”.

Iniciar o aprendizado da técnica com a frase foi importante para o primeiro contato dos alunos com o ofício. Ao decorrer que o bordado era feito coletivamente, houve a explicação desde o manuseio da linha, para aplicação da agulha, como fazer um nó (e suas várias formas de fazer). Nesse momento, a característica da paciência e atenção ao bordado proporcionaram conversas, aproximações, e interação entre os próprios alunos. Além da socialização, os conteúdos acerca do bordado anteriormente apresentados foram retomados, como por exemplo: nome dos materiais; características e preços das miçangas, canutilhos, paetês; quais linhas e agulhas são comumente utilizadas; onde se pode adquirir e quais as dificuldades se revelam nesse fazer.

Além disso, aos poucos, os alunos lembravam de suas mães, pais, avós e outros membros da família que faziam algum tipo de arte têxtil. Outras alunas contavam que utilizavam máquina de costura para reparos simples em roupas e outros itens pessoais, reparos em objetos como pelúcias. Um discente reconheceu as miçangas pelo artesanato que sua mãe faz em acessórios, e outra jovem contou que observava seu pai costurar bancos para carros, e assim, começou a

ajudá-lo. À medida que os alunos bordavam e contavam suas experiências, puderam compreender a complexidade do ofício, o que proporcionou um exercício de reflexão crítica acerca do trabalho dos bordadores e bordadeiras, em como eles precisam ser reconhecidos, estudados, pesquisados e valorizados.

Esse primeiro momento foi uma surpresa, pois não era esperado que eles se envolvessem tão intensamente. Os alunos foram bem participativos e manusearam bem a agulha, com curiosidade e interesse; porém, alguns não quiseram bordar de fato, mas ouviram com atenção e interagiram. A aula se encerrou com a passagem concluída entre todos os grupos, feita com paciência e respeitando os limites de cada aluno, com continuidade prevista para próxima semana.

Figura 55 - Primeira prática de bordado com a turma do nono.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Na aula seguinte, dia 27 de maio, antes do processo de bordado coletivo continuar, foi mostrado a turma dois exemplos de indumentárias, ornamentados pela aluna bordadeira: um chapéu e um colete de campeador, feitos e utilizados no festejo de 2025. Assim, todos os alunos manusearam, com a permissão da discente. Logo após esse momento, de mesa em mesa, novamente foi mostrado os materiais, como se manuseia uma agulha com segurança, como dar o nó, colocar as miçangas, aplicar no tecido e fazer arremate, principalmente porque alguns alunos não estavam presentes na aula anterior.

Figura 56 - Colete de vaqueiro campeador bordado por uma discente no ano de 2025.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 57 - Chapéu de vaqueiro campeador bordado por uma discente no ano de 2025.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

A dificuldade encontrada nesse momento foi que, enquanto alguns jovens conversavam entre si e com a professora sobre sua relação com a cultura popular maranhense, com o Bumba-meu-boi e tiravam dúvidas com curiosidades acerca do tema, outros alunos estavam muito impacientes com a experiência, apresentando certo desinteresse e rejeição. Principalmente, por

encararem esse momento descontraído como uma “aula livre” e desejarem o uso do celular, ou mesmo utilizarem o aparelho de forma escondida (pelo fato do seu uso indevido ser proibido em sala de aula). Esse foi um momento difícil para entender a melhor forma de lidar com a situação, as frustrações, claramente, aconteceram. Portanto, ao refletir o que aconteceria na aula seguinte, uma pausa na prática foi decidida e assim, o próximo encontro focaria em ler novamente para eles (já que houve grande interesse por parte de todos no exercício da leitura do conto, realizado algumas de semanas antes).

No dia 3 de junho, aula seguinte, dia de fazer a nova leitura, a história escolhida foi a do livro literário do Programa “O Patrimônio nas Escolas” que a turma acabara de receber, do escritor Léo Cunha: “Intrigas em São Luís”. A narrativa foca nas experiências de jovens em meio ao contexto das características paisagísticas, históricas e arquitetônicas da cidade. Em primeiro momento, se fez a leitura visual dos elementos da capa, e ao decorrer da leitura compartilhada da história, os alunos participavam ativamente à medida que se reconheciam em locais, personagens e vivências presentes no livro.

No momento seguinte, para responder as dúvidas e curiosidades dos alunos recolhidas na aula anterior, vídeos acerca das características dos sotaques, bem como os sons, instrumentos e participantes; também sobre bordadores, e outros sujeitos que fazem o Bumba-meu-boi. Esse foi um momento de pausa na prática importante para entender se eles desejavam continuá-la. Apesar da frustração anterior com certo estranhamento e rejeição, os educandos perguntaram, muitas vezes: “Professora, e o bordado?”. Dessa forma, foi decidido que a prática iria ser finalizada. Portanto, se pôde entender que frustrações são, também, aprendizados e meios para refletir criticamente sobre a própria docência.

No último dia para a prática, que antecedeu na semana de provas e férias (em 10 de junho), os alunos foram para as mesas do pátio, e assim, finalizaram o bordado com as técnicas de “franjas”, feitas em canutilho e referenciadas nas aulas anteriores. Esse momento foi um encerramento da proposta de bordado, em que, a socialização sobre como se sentiram, se gostariam de bordar mais, ou então se não se sentiam interessados com a arte proposta. De forma geral, os educandos afirmaram que o bordado foi uma experiência marcante, mas difícil. Difícil não só pelo modo de fazer, mas também porque ele requer atenção, concentração e paciência. Alguns esclareceram, ainda, que gostariam de adotar o bordado em seu dia a dia, se conseguissem obter os materiais necessários. Assim, foi explicado a eles que os recursos mais caros, visto como “melhores”, não eram o único meio de bordar, fazendo-os entender que dentro da própria residência, podemos encontrar materiais diversos para incorporar na arte do bordado, pois ela não se limita, e sim, é potente em diversidade e criatividade.

Figura 58 - Finalização dos bordados.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 59 - Franjas em “U” sendo bordadas.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

Figura 60 - Obra coletiva intitulada “Nós”.



Fonte: Acervo pessoal, 2026.

A obra “Nós” foi feita, então, a partir da identidade dos alunos. Cada temática veio do exercício proposto de representar artisticamente simbologias atreladas às diversas personalidades dos jovens, como elementos de memórias afetivas, gostos pessoais, lembranças da infância, trechos de música e outras referências imagéticas. O que resultou em uma obra de bordado com aplicação dos motivos ilustrados. Com a produção coletiva do elemento central “9º ano 2026”, se respeitou o fazer manual, sem acelerar o processo dos jovens naquele primeiro contato. As franjas também foram bordadas coletivamente, pelo encantamento da turma ao

conhecer a técnica e ver de perto os canutilhos. O processo dessa obra permitiu aos educandos habilidades motoras, criativas e reflexivas ao bordar. O fato das franjas estarem nas posições de topo e base do tecido suporte, representa metaforicamente e pela visualidade, o bordado como o “guardião” de como os alunos escolheram dizer “quem são”.

Quanto a aplicação de questionários participativos objetivos ou subjetivos, a princípio, eles não seriam realizados. Porém, notou-se que, diferente dos discentes do sexto ano, alguns jovens do nono apresentavam muita timidez para falar na frente dos colegas. Assim, além desses diálogos cultivados gradativamente, se aplicou dois questionários. O primeiro, nos primeiros encontros, tinha a função de fazê-los esclarecer sobre o “cansaço” que sentiam com relação ao tema patrimônio; falar sobre quem eram (a partir da aula temática “A arte de contar quem somos”); e entender o que conheciam sobre bordado. Para isso, é relevante citar algumas respostas dos jovens:

Para a primeira questão: “Você se interessa pelo assunto de patrimônio cultural? Ou acha repetitivo? Por quê?”. Nas respostas, opiniões convergentes e divergentes:

Discente 1: *Sim gosto, mas só do São João (por mim São João seria todo dia). Porque a dança, as músicas, são legais, as cores, as vestimentas, as toadas e costuras.*

Discente 2: *Sim, me interessa, pois é um assunto especial para cada pessoa, o patrimônio contando o passado, histórias, coragem, força de vontade, protesto etc. Isso, impacta e deve ser contado por milênios se for possível.*

Discente 3: *Sim, não acho repetitivo, o patrimônio cultural é mais que arte, não é só esculturas, ou pinturas, ele conta um pouco da nossa história. A história de São Luís, são passadas de gerações que nunca serão esquecidas, nunca será só patrimônio cultural, preservar ele mostra o que adoramos em nosso Maranhão.*

Discente 4: *Um pouco, porém às vezes eu acho repetitivo, gosto de aprender sobre os casarões e histórias do patrimônio. Embora eu precise entender e estudar bastante sobre esse assunto, parece um pouco enjoativo.*

Discente 5: *Não, pois não é algo que me interessa, não é um assunto que me chame atenção, eu acho interessante de ouvir falar uma vez ou outra, mas não é algo que eu me aprofundo (Discentes participantes dos questionários participativos, maio 2026).*

Entre as respostas para a segunda questão: “Com base na aula passada, que conhecemos exemplos de artistas que expressam quem são e o que acreditam por meio de sua arte, escreva um pequeno texto sobre você e o que lhe interessa.”:

Discente 1: *Eu gosto de jogar vôlei, escutar músicas, aproveitar minha juventude. Eu gosto de cozinhar, desde que minha mão foi embora, é algo que eu preciso fazer no cotidiano.*

Discente 2: *Não me considero artistas mesmo desenhando, gosto das artes e admiro quem pinta, desenha, faz teatro, dança etc. Acho muito bonito aquelas pessoas que se empenham na arte que conta a histórias dos outros, cada coisa tem um sentimento.*

Já pensei em desistir da arte, tanto que estou desistindo cada dia, mas ainda vou admirar todos que fazem arte.

Discente 3: *Gosto muito do São João, nasci sendo maiobeira, minha família inteira é, então cresci escutando toadas, já dancei pra Maioba como Índia quando era pequena, ano que vem vou pro cacuriá. Tenho uma paixão extrema pelo São João.*

Discente 4: *Assim como os artistas que vimos em aula que usam arte para mostra quem são, penso no que me define e é importante pra mim. Eu sou uma pessoa que gosto de aprender coisas novas, valorizar a família, os amigos e os momentos que respeito, a bondade (Discentes participantes dos questionários participativos, maio 2026).*

A segunda pergunta foi crucial para deixar livre o tema dos desenhos que seriam os “motivos” do bordado. Elas revelaram as personalidades e vontades dos jovens. A escolha dessa questão se deu em meio a reflexão surgida ao decorrer da experiência docente: Como posso ser professora e ensinar sujeitos que não conheço?

Para a terceira questão: “Sobre a arte do bordado, você já tinha ouvido falar? Já bordou? Conhece alguém que borda? Comente sobre.” Os alunos citaram o que já haviam respondido em aula: que suas referências vinham da família. Poucas alunas praticavam, como a aluna bordadeira. Alguns nunca haviam bordado, e outros, tentado, mas sem muitas habilidades ou recursos para a prática.

A segunda e última aplicação de questionário foi realizado ao final do projeto, em junho. O objetivo foi recolher suas percepções por meio de uma questão única: “Relate como foi sua experiência com a prática de bordado e o que entendeu da importância dessa arte para a preservação da cultura.” Assim, pode-se citar e analisar as seguintes devolutivas:

Discente 1: *Foi uma experiência única, acho que isso é fundamental para nós aprendermos um pouco sobre nossa cultura local. Nos lembra nossa ancestralidade, é muito bom aprender. O bordado ajuda a crescer nossa cultura.*

Discente 2: *Minha primeira experiência como bordado foi acompanhando as artesãs da minha comunidade, que se reúnem para confeccionar peças para as festas tradicionais como o Bumba-meu-boi. No começo achei uma atividade lenta e que exigia muita paciência e atenção aos detalhes.*

Discente 3: *Eu gostei muito da experiência e achei muito legal, eu vou voltar até a costurar e quero começar a bordar. É muito importante que cada vez mais, mais pessoas tenham vontade de bordar para que essa arte não suma com o passar dos anos.*

Discente 4: *A minha experiência com o bordado foi boa, porque descobri vários aspectos do bordado e como ele é usado. Quando fui costurar, achei um pouco difícil, mas recebi ajuda, e até que ficou fácil. E com o entendimento que eu tive sobre ele, entendi que é muito importante para o Bumba-meu-boi e para as comunidades de artesãos.*

Discente 5: *Foi muito boa, eu gosto bastante de bordar, bordo a roupa do meu irmão todos os anos e me surpreendi quando falaram que trabalharíamos com bordado na escola, fiquei feliz. Eu entendi que se não fosse pelas bordadeiras e bordadores, que*

dedicam o seu tempo para fazer o bordado que exige tempo, atenção, o Bumba-meu-boi não existiria. Essas pessoas que fazem isso com amor deveriam ser mais conhecidas, porque bordar não é tão fácil quanto parece, por trás de cada roupa bordada tem uma história que deveria ser mais conhecida.

Discente 6: *Por mim foi uma experiência única fazer parte dessa atividade, é muito importante o bordado pois tem famílias que tiram renda através dele. (Discentes participantes dos questionários participativos, junho 2026).*

Conclui-se que o bordado foi uma prática de sucesso na turma. As falas devolutivas dos alunos mostraram que eles aproveitaram esse momento, entenderam a importância cultural do ofício, relacionaram com seus próprios repertórios e se expressaram artisticamente. Como exemplo interessante, uma discente que citou, no primeiro questionário, não gostar do tema. No questionário final, essa mesma aluna relatou ter se interessado pela prática, e, a partir dela, entendido o porquê é necessário valorizá-la. A aluna bordadeira, outro exemplo, relatou ter sentido animada ao saber que seu ofício seria ensinado à turma.

Para as duas turmas, o foco central não foi a “beleza”, “bem feita” ou “qualidade” das artes finais, e sim, a valorização do processo e de tudo que ele proporcionou aos educandos. Ao entendimento dos bordadores do Bumba-meu-boi do Maranhão como artistas e mestres de saberes. Ao reconhecimento dos discentes como sujeitos capazes de se expressar e afirmar a que locais, territórios e histórias pertencem. Ao respeito à cultura popular. Ao incentivo à perpetuação desses saberes e fazeres de geração em geração. E a potencialidade dos educandos não só como quem perpetuam, mas como quem reinventam o patrimônio e reafirmam quem são.

A professora Paula Barros, a Gestão e Coordenação Pedagógica se mostraram solícitas e abertas ao ouvir as propostas arte-educativas dos bolsistas. Logo, esse apoio e colaboração foram essenciais para o planejamento e desenvolvimento dessas atividades, principalmente em frente aos muitos desafios que se revelaram durante o processo, devido aos problemas e limitações estruturais da escola.

Estar presente ativamente, mesmo que não presencialmente todos os dias, na agenda escolar, proporcionou um forte aprendizado pela experiência de iniciação docente como professora em formação. A confiança e incentivo depositado aos bolsistas ultrapassou o “observar” e “analisar”, ou seja, foi possível planejar e reger aulas em todas as turmas dos Anos Finais do Ensino Fundamental, ter contado com alunos e suas diversas particularidades, aprender em meio aos imprevistos e construir uma forte base para o futuro como educadores.

Propor o ensino de Arte baseado em valorização da cultura popular não é uma tarefa fácil. Tendo em vista que, muitas vezes, a abordagem de repetição de termos, conceitos e discursos, é a primeira a ser pensada ao se planejar uma aula. Lidar com os inúmeros problemas

que o ambiente escolar traz, não só os estruturais, mas também ao contexto da dependência ao uso de celular, redes sociais, vídeos cada vez mais curtos e rápidos, é desafiador. Nem sempre o educador saber a maneira correta de agir em frente a essas questões. Talvez, as amarras do tradicionalismo ainda estejam enraizadas, e assim, se fecha o olhar para novas tentativas. Mas, é importante mediar esses conflitos com o olhar amplo, propor novas metodologias, ou seja, tentar, refletir e entender que esse processo precisa de um trabalho multifatorial. Não é papel do professor, sozinho, resolver toda essa problemática. Ele pode descomplicar por meio de sua mediação, mas é um erro torná-lo o “sujeito que soluciona”.

Por fim, apesar dos estranhamentos e rejeição por parte de alguns educandos, no momento inicial da prática de bordado, conclui-se que esse exercício não é simples de conquistar o interesse dos jovens, principalmente aqueles que nunca tiveram contato direto. Porém, ele se constitui em um exercício potente de criatividade, expressividade, entendimento de individualidades, que se transformam em coletividade. Outro elemento, é a paciência, que funciona como a raiz do fazer. Esse exercício que se demora contrapõe a correria e agitação do ambiente escolar. Assim como o próprio ato de bordar, ele, como ferramenta arte-educativa, acontece de forma lenta. Em uma metáfora, é como a paciência de passar a linha do minúsculo orifício da agulha. A agulha, por sua vez, belisca o dedo, às vezes entorna, quebra ou se perde, mas, se faz importante no processo. As linhas, podem se enroscar, arrebentar, desfilar, mas logo formam a beleza da frente, e contam a história, pelo verso. E os sujeitos, se tornam criadores. Ou melhor, bordadores.

NÓ FINAL

O desenvolvimento desta pesquisa se deu com a percepção de que o campo de estudo é muito mais complexo do que se imagina. Falar sobre o Bumba-meu-boi, bordado e educação patrimonial relacionada ao ensino de Arte, contempla um vasto olhar investigativo. A partir das questões iniciais que introduzem a pesquisa e do estudo ampliado, foi possível visualizar com mais clareza o percurso a ser explorado: do patrimônio ao sujeito bordador; do sujeito bordador à prática escolar; da prática escolar à formação cultural dos alunos e aprendizado docente.

Assim, o problema deste foi trabalho compreender de que maneira uma prática de ensino de artes visuais, fundamentada no trabalho dos bordadores do Bumba-meu-boi, contribui para a preservação da identidade cultural e para a formação estética dos alunos dos Anos Finais do Ensino Fundamental na UEB Dr. Neto Guterres. Essa compreensão se deu a partir de descobertas, análises e observação de que essa é uma prática possível e necessária no contexto da Educação e do ensino de Arte.

O objetivo principal e os específicos foram contemplados. Pois foram analisadas as contribuições de práticas pedagógicas em Artes Visuais centradas no saber-fazer dos bordadores de Bumba-meu-boi para a promoção da Educação Patrimonial e a formação cultural dos alunos da UEB Dr. Neto Guterres. A partir disso, se investigou a técnica do bordado do Bumba-meu-boi, compreendendo suas aplicações estéticas e culturais no contexto maranhense; foi feita a análise da trajetória artística dos bordadores Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, identificando as relações entre memória, identidade e a relevância desse ofício em suas vidas; se articulou a temática da cultura popular ao currículo de Artes Visuais, a evidenciar o processo criativo dos mestres bordadores como patrimônio cultural a ser preservado; foram realizadas oficinas de prática artística com base no bordado do Bumba-meu-boi, com adaptação da técnica para o contexto pedagógico da sala de aula; foi sistematizada a experiência do projeto de Educação Patrimonial, aplicado com o ensino fundamental anos finais da UEB Dr. Neto Guterres durante o ano de 2025 e as novas experiências em 2026 no Programa; e a potencialidade do bordado como ferramenta pedagógica para o ensino de Artes Visuais foi analisada.

As descobertas, primeiramente acerca do estudo sobre os bordados do Bumba-meu-boi em suas características culturais e artísticas, se fundamentou na conclusão de que, entender os bordadores como artistas e mestres de saberes, é fundamental para difundir esse ofício, possível de ser investigado, analisado em suas diversas facetas, pesquisado, ensinado e perpetuado. Os

bordados são plurais, não existe uma forma única de o fazer, muitos são os materiais, as técnicas, e as pessoas que os têm culturalmente. Os bordadores, são sujeitos que carregam em suas histórias, a ancestralidade, a persistência, a criatividade, a paixão e o trabalho árduo, e isso que causa tamanho encantamento coletivo. Portanto, é importante que esse encantamento ultrapasse os sentidos de admiração e se torne ações de valorização.

Por meio das aulas e oficinas de bordado, os discentes não só conheceram o saber-fazer cultural de extrema importância para a manifestação cultural do Maranhão, mas também se expressaram como sujeitos capazes de desenvolver processos criativos e artísticos, desenvolver identidade cultural a partir de seus próprios pertencimentos, olhares e formas de dizer quem são. De forma a não se apoiar em uma memória seletiva como quase toda memória de formação geral dos sujeitos.

É claro que esse exercício revelou obstáculos e provocações, principalmente em um contexto da realidade do ensino público e nas limitações que vieram. Reflexões e conclusões surgiram de todas as formas, como a partir dos impasses, com a falta de interesse e estranhamento inicial de alguns alunos, mesmo tentando, de diversas maneiras diferentes, alcançá-los; desafios da educação patrimonial combativa a discursos hegemônicos e despolitizados; problemas estruturais que afetaram a quantidade de momentos em sala de aula; e a frustrações em meio a essas questões. Mas, essas análises reflexivas e conclusivas também se deram do sucesso geral da proposta; envolvimento a partir das interações estabelecidas; do bordado como atividade que contrapõe a agitação escolar e da devolutiva dos jovens, muitas vezes, surpreendente e positiva. Aqui, conclui-se que frustrações também são aprendizados e meios para melhorar as metodologias de ensino. Também, a necessidade de ver pelos olhos dos alunos um mundo novo, diferente e possível.

Outro aspecto entendido por meio da cultura popular no ensino de Arte, é que não devemos considerar ensinar aos alunos apenas os bens culturais protegidos pelo Estado como patrimônios a serem cuidados e mantidos. Mas fazê-los pensar que, aquela prática da sua comunidade, do seu município, uma manifestação artística de algum território, muitas vezes, ignorado, também são patrimônios de valor, mesmo sem lhes atribuírem o título.

Na perspectiva do papel da Educação na valorização do patrimônio, é errado considerar que a superação de todos os desafios de preservação e conservação são responsabilidades unicamente atribuídas à Escola. Sim, é função da Educação, inclusive regida por lei, articular as manifestações populares e os patrimônios ao currículo e atividades escolares. Porém, considerar o professor como aquele a superar todas as problemáticas do campo, é um pensamento infundado, que sobrecarrega o educador em sua função. Principalmente aqueles

que tentam diariamente fomentar, de inúmeras formas, essa temática aos educandos, e mesmo assim, não alcançam seus objetivos da maneira com o outro, e até ele, espera de seu trabalho.

Em relação ao bordado para o ensino de Arte, ele se mostrou uma potente atividade pela manualidade, criatividade e fazer lento. Para esta pesquisa, a utilização de materiais como tecidos, agulhas, miçangas, canutilhos e outros se fez importante para a proposta de bordados inspirados aos do Bumba-meu-boi. Mas, o bordado em sala de aula não se limita a esses materiais e técnicas. São diferentes possibilidades e formas de fazer que o caracterizam como atividade viável a ser desenvolvida com alunos.

Importa ressaltar que a pesquisa para um Trabalho de Conclusão de Curso possui suas limitações, como recorte de tempo de realização, primeiro grande estudo acadêmico, desafios em se aprofundar em aspectos específicos descobertos e provocados durante esse processo. Como esta pesquisa perpassa por muitos temas, fundamentações teóricas e reflexões ao longo de seu caminho trilhado, foi possível pensar em novas proposições a serem investigadas.

As possibilidades futuras são relativas a estudar e ir a campo pesquisar mais aplicações dos bordados e trabalhos dos bordadores do Bumba-meu-boi, em diferentes grupos, comunidades, sotaques e onde mais estiverem. Igualmente, novas formas de praticar a educação patrimonial, mantendo o discurso crítico e recusa às abordagens ultrapassadas, por meio de mais experimentações e aprendizados horizontais na relação educador e educando. Articular o bordado em sala de aula ao uso de outros materiais e meios de fazer, as outras linguagens artísticas, principalmente em novas tecnologias, redes sociais, designs, e outras ferramentas tão presentes nos gostos dos jovens discentes. Qual seja, as possibilidades e resultados dessas novas abordagens são a nova realidade em que a sociedade se insere: ultra tecnológica. Logo, surgem novas indagações, como “Como podemos criar diferentes formas de acessar diferentes pessoas?”.

Ouvir as falas dos bordadores, dos *brincantes* e de demais sujeitos, de alguma forma, inseridos nessa cultura tão valiosa, revelou que este é um universo repleto de sentidos e significações que ultrapassam os limites de uma pesquisa acadêmica. O bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão, independente do interesse dos sujeitos, de estar inserido na Academia, no olhar curioso de estudiosos, nas articulações no campo educacional, ou em outros segmentos sociais, continua vivo e dinâmico em seu existir, forte e relevante. Por si só, fascinante. Ou na linguagem do *Boi*, abençoado e encantado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. **AMAP – Associação Mulheres Artesãs de Passira.** Disponível em: <https://redeartesol.org.br/rede/mulheres-artesas-passira/>. Acesso em 4 abr. 2026.

_____. **Rosana Paulino.** Disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltrp1bz3-15fcead4-556b-4a06-9282-d01401c81dec>. Acesso em 4 abr. 2026.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **Feira dos mitos - a fabricação do folclore.** São Paulo: Editora Intermeios, 2013.

AZEVEDO, Vinícius S. **Roda de bordar: atenção distendida em espirais na formação de professores de arte.** 2020. 418f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2021. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-10032021-223225/pt-br.php>. Acesso em 10 mar. 2026.

AZEVEDO, Vinícius. **O BORDAR NA FORMAÇÃO DOCENTE.** XVII Encontro Humanístico da UFMA. Maranhão: São Luís, páginas 4894-4913, jun 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **A importância da cultura visual na educação.** In: SOUZA, Maria (Org.). Ensino de arte e cultura visual. São Paulo: Cortez, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte como Cultura e Expressão - Cultura e Ensino da Arte. Tópicos Utópicos.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998. Disponível em: https://repep.fflch.usp.br/sites/repep.fflch.usp.br/files/Topicos%20Utopicos%20BARBOSA_A.pdf. Acesso em: 17 fev. 2025.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda (Org.). **Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais.** São Paulo: Cortez Editora, 2010. Disponível em: https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/abordagem-triangular-89103-1.pdf. Acesso em: 17 fev. 2025.

BARROS, Ana Déborah Pereira de; QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. **Urrou! Urrou! O bumba-meu-boi na escola.** São Luís: EDUFMA, 2019.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

BOSI, Ecléa. **A pesquisa em memória social.** Psicol. USP [online]. 1993, vol.4, n.1-2, pp.277-284.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL. **Decreto No 3551, 2000.** Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em 2 jun. 2026.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.** Brasília, DF: Senado Federal, 1996. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 17 fev. 2025.

BRASIL. **Decreto-Lei 25 de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-norma-pe.html>. Acesso em 2 jun. 2026.

BRASIL. **Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular.** Brasília, DF, 2017. Disponível: <https://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

BRISCOE, Susan. **The Ultimate Sashiko Sourcebook: patterns, projects and inspirations.** UK: David & Charles Book, 2004.

BRUNS, Juliana; RAUSCH, Rita. **O diário de aprendizagem como estratégia para a formação do professor reflexivo.** In Didática e formação de professores desafios e perspectivas da articulação entre teoria e prática – Volume I, Curitiba, PR: Editora Bgai, 2021. 360p.

CARDOSO, Renata; BARCELOS, Jaine. **“Onde você ancora seus silêncios?” - uma análise dos processos de criação em Rosana Paulino e Charlene Bicalho.** 2021. Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/ondevcancora-analise-RosanaPaulinoeCharlene_b-2-Charlene-Bicalho-1.pdf. Acesso em 13 abr. 2026.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1952. **Literatura Oral no Brasil.** Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 1ª ed. Coleção Historia da Literatura, vol. VI. Org. Álvaro Lins. 451 p.

COELHO, Priscila Penha. **Autonomia e sustentabilidade: Design participativo com os produtores dos bordados do Boi da Floresta.** 2023. 176 f. Dissertação(Programa de Pós-graduação em Design/CCET) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

COSTA, Francisca *et all.* **Contos da cultura popular: histórias sobre a cultura popular do Marnhão por estudantes do IEMA.** São Luís: IEMA, 2024.

DAYRELL, Juarez. **O jovem como sujeito social.** Minas Gerais: Revista Brasileira de Educação, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/zsHS7SvbPxKYmvcX9gwSDty/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 fev. 2025.

DEMARCHI, J. L. **Rir do patrimônio hegemônico: outras epistemologias para refundar o patrimônio cultural.** Sillogés, v. 5, n. 1, jan./jul. 2022.

FLORENCIO, S. R. R.; BIODO, F. G. **Inventários Participativos como Instrumentos de Educação Patrimonial e Participação Social.** In L. Amaral & C. Rocha (Eds.), Patrimônios Possíveis: Arte, Rede e Narrativas da Memória em Contexto Iberoamericano (pp. 50-57). PublicaCiar, 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Plataforma do Patrimônio Imaterial.** Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/>. Acesso em: dia 15 maio 2026.

IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: Iphan/MA, 2011.

IPHAN. **Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

IPHAN. **Educação patrimonial: inventários participativos**. Manual de aplicação. Brasília, DF: IPHAN, 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

LIMA, Zelinda. **O Bumba-Meu-Boi como conheci**. São Luís: Fecomércio MA SESC, 2019.

MARTINS, Carolina. **Política e cultura nas histórias do bumba meu boi no Maranhão**. Teresina: Cancioneiro, 2021.

MARTINS, Carolina; MONTEIRO, Livia. **Pelo direito de festejar: o encontro entre os Bumba Meu Boi, as Congadas de Minas e os patrimônios culturais afro-brasileiros**. Patrimônio e Memória, Assis, SP, v. 18, n. 2, p. 200-222, julho-dezembro de 2022.

MATOS, Elisene Castro. **Cazumbas: pessoas e personagens do bumba-meu-boi**. São Leopoldo: Oikos, 2017.

MATOS, Elisene Castro. **Intérpretes da “Cultura Popular” e a Produção de Memórias no Maranhão. 2019**. 312 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

MATOS, Elisene Castro; FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **CARETAS DE CAZUMBA NO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**. Revista Pós Ciências Sociais, v. 6, n. 12, 7 Mai 2010. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/63>. Acesso em: 17 fev. 2025.

MORAES, Camila *et all*. **Artesanato: Bordado Junino no Maranhão**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2023.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas, SP : [s.n.], 2000.

SANTOS , Rejane Maria Sousa Fonsêca dos. **Artevisualidades entre linhas poéticas têxteis em oficinas de artes visuais no ensino médio**. 2023. 120 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Rede - Prof-Artes em Rede Nacional/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

SCHÖN, Donald. **Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Tradução de Maria Teresa de Macedo. São Paulo: Artmed, 2000.

SCIFONI, Simone. **Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo**. *Revista CPC*, 14(27esp), 14-31. 2019 Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27esp14-31>. Acesso em: 7 abr. 2026.

SCIFONI, Simone. **Desafios para uma nova educação patrimonial**. Revista Teias, Rio de Janeiro, v. 18, n. 48, p. 5–16, jan./mar. 2017. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/tei/v18n48/1518-5370-tei-18-48-0005.pdf> Acesso em: 7 abr. 2026.

SCIFONI, Simone. **SUBVERTER O PATRIMÔNIO CULTURAL: PERIFERIA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL**. Terra Livre, [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/2890>.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SÍNDEDUCAÇÃO. **“O Patrimônio nas Escolas” – categoria deve se apropriar do programa**. São Luís, MA: SÍNDEDUCAÇÃO, 15 mar. 2024. Disponível em: <https://sindeducacao.org/educacao-patrimonial-categoria-deve-se-apropriar-do-programa>. Acesso em: 29 mar. 2026.

SOARES, Herbia Araujo. **Bumba meu boi do Maracanã: Um estudo no currículo de Artes Visuais do Ensino Médio no Centro de Ensino Renato Archer em São Luís- MA. 2024**. 218 f. Dissertação(Programa de Pós-graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

TOLENTINO, A. B. **O que não é Educação Patrimonial: cinco falácias sobre seu conceito e sua prática**. In: TOLENTINO, A. B.; BRAGA, E. M. O. O. (org.). Educação Patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas. Caderno Temático de Educação Patrimonial, João Pessoa, n. 5, p 38-48, 2016.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. 2003. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em 2 jun. 2026.

VASCONCELOS, I. K. M. F. d. (2016). **Uma prática, um bem cultural: Uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE (1985-2008)**. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/5201>. Acesso em 2 jun. 2026.

ANEXO

PLANO DE CURSO

Exigência da Resolução n.1 de 16 de janeiro de 2009, que normatiza os cursos de Licenciatura em Artes Visuais

TEMA: Cultura Popular Maranhense, Ensino de Arte, Bordado e Educação Patrimonial.

TÍTULO: O bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão como prática no Ensino de Arte.

PERFIL DO ALUNO: Anos Finais do Ensino Fundamental (9º ano).

CARGA HORÁRIA: 12h.

EMENTA: Patrimônio Cultural; Cultura Popular; Cultura Popular do Maranhão; Bumba-meu-boi; Linguagem Artística do Bordado; Bordado do Bumba-meu-boi; Artistas Bordadores; Transmissão Geracional de Saberes; Oficinas Práticas; Produção Artística; Identidade; Processo criativo; Memória e Cultura; Educação Patrimonial Crítica e Reflexiva; Estética do Cotidiano; Abordagem Triangular.

OBJETIVO GERAL: Mediar práticas pedagógicas em artes visuais centradas no saber-fazer dos bordadores de Bumba-meu-boi para a promoção da Educação Patrimonial e a formação cultural dos alunos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar do bordado do Bumba-meu-boi em aulas, compreendendo suas aplicações estéticas e culturais no contexto maranhense;
- Analisar a trajetória artística dos bordadores, como Ilzener Corrêa e Romualdo Machado, identificando as relações entre memória, identidade e a relevância desse ofício em suas vidas;
- Articular a temática da cultura popular ao currículo de Artes Visuais, evidenciando o processo criativo dos mestres bordadores como patrimônio cultural a ser preservado;

- Implementar oficinas de prática artística com base no bordado do Bumba-meu-boi, adaptando a técnica para o contexto pedagógico da sala de aula;
- Instigar as potencialidades do bordado como ferramenta arte educativa e como processo criativo para o ensino de Arte.

METODOLOGIA: Aulas expositivas e dialógicas, com base das propostas de Ana Mae Barbosa, Ivone Richter e Simone Scifoni; oficinas artísticas de bordado do Bumba-meu-boi; participação dos bordadores; questionários investigativos participativos; entrevistas e interações estabelecidas com grupos focais; culminância final com exposição dos trabalhos artísticos dos alunos.

AValiação: Avaliação a partir da análise de participação e interesse dos discentes, envolvimento nas discussões e práticas artísticas propostas, e colaboratividade nos processos.

CRONOGRAMA DAS AULAS (12 aulas)

1	Patrimônio Cultural Imaterial e Material: Aula expositiva dialógica sobre os conceitos de patrimônio imaterial e material, a nível nacional e mundial, com exemplos por meio de referências visuais, discussões acerca do respeito à diversidade cultural, debatendo discursos de hierarquização. Recursos: Projetor; Slides; Caixa de som; Quadro Branco; Pincel.
2	Cultura popular e Bumba-meu-boi: Aula expositiva dialógica sobre contexto de cultura popular maranhense atrelado ao Bumba-meu-boi, seus grupos, participantes, fazedores, musicalidade entre outros (dialogar com outras manifestações culturais do Estado), a abordar suas características artísticas, históricas, sociais e importância cultural para a formação da identidade dos sujeitos. Recursos: Projetor; Slides; Caixa de som; Quadro Branco; Pincel.
3	A linguagem artística do bordado: Aula expositiva dialógica sobre a linguagem do bordado, enquanto arte plural de sentidos e modos de fazer, exemplificando os diferentes contextos culturais, materiais, técnicas ao redor do mundo e no Brasil. Recursos: Projetor; Slides; Caixa de som; Quadro Branco; Pincel.
4	O bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão: Aula expositiva dialógica sobre o bordado do Bumba-meu-boi do Maranhão, com foco em apresentar como, por que, para quem, por quem é feito, em que se utiliza, o que se representa

	(motivos). Mostrar a diversidade de indumentárias nos grupos, estilos, comunidades, bordado enquanto fonte de renda e como saber-fazer ancestral. Apresentar a diversidade de bordadores e bordadeiras. Recursos: Projetor; Slides; Caixa de som; Quadro Branco; Pincel.
5	O saber-fazer dos bordadores Romualdo e Ilzener: Roda de conversa sobre os bordadores e bordadeiras, com a participação do casal de bordadores Ilzener Corrêa e Romualdo Machado. Manuseio de bordados levados pelos bordadores, que ensinarão suas técnicas aos discentes, com materiais disponibilizados pela docente. Recursos: Roda de conversa; Bordados disponibilizados pelos bordadores; Materiais para bordado.
6	Oficina prática dia 1: Oficina prática com foco em propor aos discentes a criação de desenhos para bordar os “motivos” (escolhas representativas). Aqui, a identidade de cada aluno será a temática dos desenhos, feitos em papel manteiga, portanto, o objetivo da aula é que se expressem de forma livre, sem pré-definições. Recursos: Roda de bordado; Folhas de papel, lápis e demais materiais de arte tradicionais; linha e agulha para bordado; veludo; papel manteiga; miçangas, canutilhos e paetês.
7	Oficina prática dia 2: Oficina prática com foco em retornar os ensinamentos de pontos básicos de bordado. Será feito a partir da instrução e acompanhamento cauteloso da docente, em que técnicas básicas serão bordadas, em primeiro momento, em suportes de veludo. Recursos: Roda de bordado; Folhas de papel, lápis e demais materiais de arte tradicionais; linha e agulha para bordado; veludo; papel manteiga; miçangas, canutilhos e paetês.
8	Oficina prática dia 3: Oficina prática de bordado, ainda com acompanhamento e instruções. Os alunos serão estimulados a formar grupos, dialogar, conversar e interagir entre si e com a professora, enquanto bordam os seus motivos. Recursos: Roda de bordado; Folhas de papel, lápis e demais materiais de arte tradicionais; linha e agulha para bordado; veludo; papel manteiga; miçangas, canutilhos e paetês.
9	Oficina prática dia 4: Continuidade da oficina prática de bordado, ainda com acompanhamento e instruções. Aqui, caso os alunos queiram articular outras linguagens artísticas ao bordado, assim será estimulado. Ainda, eles serão estimulados a formar grupos, dialogar, conversar e interagir entre si e com a professora, enquanto bordam os seus motivos.

	Recursos: Roda de bordado; Folhas de papel, lápis e demais materiais de arte tradicionais; linha e agulha para bordado; veludo; papel manteiga; miçangas, canutilhos e paetês.
10	Oficina prática dia 5: Dia para finalização dos bordados e início da socialização da escolha de cada aluno, o porquê de sua decisão e o que mais desejarem compartilhar. Aqui, as falas dos alunos serão essenciais. Recursos: Roda de bordado; Folhas de papel, lápis e demais materiais de arte tradicionais; linha e agulha para bordado; veludo; papel manteiga; miçangas, canutilhos e paetês.
11	Socialização dos bordados realizados e questionário investigativo participativo: Continuidade da roda de conversa e aplicação do questionário, com pergunta subjetiva: “Relate sua percepção pessoal de como foi a sua experiência com temática em questão, rodas de conversa com os bordadores, e sua prática de bordado”. Recursos: Roda de conversa; Folhas de papel, lápis e demais materiais de arte tradicionais; linha e agulha para bordado; veludo; papel manteiga; miçangas, canutilhos e paetês.
12	Culminância para expor os trabalhos finais: Apresentação dos resultados por meio de exposição coletiva na sala de aula, organizada para tal. A convidar toda comunidade escolar para prestigiar os trabalhos artísticos e falas dos alunos sobre suas obras. Recursos: Suportes para expor as obras, como estandarte, fio de nylon, fita adesiva e os demais materiais necessários para se compor a exposição.

REFERÊNCIA

Bibliografia básica

BARBOSA, Ana Mae. A importância da cultura visual na educação. In: SOUZA, Maria (Org.). Ensino de arte e cultura visual. São Paulo: Cortez, 2008.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (org.). A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Cortez, 2010.

BARROS, Ana Déborah Pereira de; QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. Urrou! Urrou! O bumba-meu-boi na escola. São Luís: EDUFMA, 2019.

LIMA, Zelinda. O Bumba-Meu-Boi como conheci. São Luís: Fecomércio MA SESC, 2019.

Maranhão: dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, 2011.

RICHTER, Ivone Mendes. Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais. Campinas, SP : [s.n.], 2000.

SCIFONI, Simone. Desafios para uma nova educação patrimonial. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 48, p. 5–16, jan./mar. 2017. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/tei/v18n48/1518-5370-tei-18-48-0005.pdf> Acesso em: 7 abr. 2026.

Bibliografia complementar

BARBOSA, Ana Mae. Arte como Cultura e Expressão - Cultura e Ensino da Arte. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998. Disponível em: https://repep.fflch.usp.br/sites/repep.fflch.usp.br/files/Topicos%20Utopicos%20BARBOSA_A.pdf. Acesso em: 17 fev. 2025.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda (Org.). Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais. São Paulo: Cortez Editora, 2010. Disponível em: https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/abordagem-triangular-89103-1.pdf. Acesso em: 17 fev. 2025.

MATOS, Elisene Castro; FERRETTI, Sérgio Figueiredo. CARETAS DE CAZUMBA NO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 6, n. 12, 7 Mai 2010. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/63>. Acesso em: 17 fev. 2025.

SCIFONI, Simone. Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo. *Revista CPC*, 14(27esp), 14-31. 2019 Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27espp14-31>. Acesso em: 7 abr. 2026