

O vestido de Maria Bonita: musealização e discursos concorrentes da feminilidade no Museu Histórico Nacional

Ana Lourdes Costa*

Recebido em: 24/09/2022

Aprovado em: 13/12/2022

Resumo

O vestido de Maria Bonita, parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN), é o fio condutor deste artigo. Em um primeiro momento, este texto apresenta reflexões entre a materialidade e as subjetividades dessa roupa, para, em sua segunda parte, se propor a refletir quem são as mulheres, os corpos femininos, representadas no MHN, através dos vestidos que fazem parte da Coleção de Indumentária do Museu, a partir de categorias como classe e racialidade. A proposta é apresentar qual o espaço ocupado pelo vestido de Maria Bonita, no que chamamos de discursos concorrentes da feminilidade no MHN. O texto aqui apresentado faz parte da minha dissertação de mestrado intitulada *Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

Palavras-chave

Vestido de Maria Bonita; Mulheres; Racialidade; Classe; Musealização.

Abstract

Maria Bonita's dress, part of the collection of the Museu Histórico Nacional (MHN), is the guiding thread of this article. In a first moment, this text presents reflections between the materiality and the subjectivities of this clothes, for, in its second part, it proposes to reflect who are the women, the feminine bodies, represented in the MHN, through the dresses that are part of the Collection of Museum clothing, based on categories such as class and raciality. The proposal is to present the space occupied by Maria Bonita's dress, in what we call the competing discourses of femininity in the MHN. The text presented here is part of my master's thesis entitled *Biographing Maria Bonita's dress from the National Historical Museum: musealization and gender issues*, defended in the post-graduate program in Museology and Heritage at UNIRIO/MAST.

Keywords

Maria Bonita dress; Women; Raciality; Class; Musealization.

* Mestra em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)/Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTIC). Especialista *latu sensu* em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UNB), e graduada em História. Profissional de museus, é pesquisadora independente e presta consultoria para o desenvolvimento do Plano Museológico do Espaço Oscar Niemeyer (EON), em Brasília. Atua ainda como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Indumentária e Moda em Museus (GPIMM/Ibram/CNPQ). E-mail: analourdes2005@gmail.com.

Nascida em 1911, em Malhada da Caiçara/BA, a mais conhecida figura feminina do cangaço, Maria Gomes de Oliveira, cresceu como Maria de Déa, em referência ao apelido de sua mãe, Dona Déa – costume em algumas partes do Brasil, de associar o nome de uma pessoa à mãe, ao pai ou à/ao companheira/companheiro. Mulher, nordestina, sertaneja, cangaceira, durante os anos de cangaço, levou uma vida nômade, enfrentou a seca de 1932,¹ foi perseguida pelas volantes e assassinada, em 1938, no episódio conhecido como Cerco de Angico, em Sergipe/SE. Depois que morreu, Maria Gomes de Oliveira entrou para a história do Brasil como Maria Bonita,² nome pelo qual não escutou ser chamada em vida, personagem histórica ainda referenciada por seu ineditismo como a primeira mulher a entrar para o cangaço do Século XX.

Sobre o assassinato de Maria Bonita e o episódio de Angico, Farra³ escreve que, num país em que não há, legalmente, a pena de morte, “espanta (e ainda apavora muito) o destino desta Maria, morta arbitrariamente aos 27 anos de idade, decapitada antes mesmo de agonizar, cabeça desertada sem piedade do seu corpo e exibida na vitrine da impunidade legal”.

Nas primeiras décadas do Século XX, o espaço-lugar da maioria das mulheres sertanejas era determinado pelos valores machistas, racistas, heteronormativos, cis e patriarcais. Por isso, o cotidiano dessas mulheres as lançava em casamentos arranjados pelos pais ou outros responsáveis, o que levou Maria Bonita a se casar aos dezesseis anos. Entretanto, em 1930, com cerca de dezenove anos de idade, por escolha própria, foi a primeira mulher a entrar para o cangaço do Século XX, movimento, até então, formado apenas por homens. Assim, decidiu deixar para trás toda uma sorte de posições socioculturais, incluindo seu lugar de esposa “recatada e do lar” – sendo esse, como escreveu Negreiros,⁴ um ato transgressor, já que, na década de 1930, “(...) mulher decente não abandonava o marido (...)”. Depois de Maria Bonita, cerca de quarenta outras mulheres entraram para o cangaço.

A atitude pioneira de Maria Bonita foi e continua sendo analisada e narrada de diferentes formas, o que rendeu construções diversas de uma só mulher: desde a cangaceira cruel, mandona e mimada, que teve a audácia de sair de um casamento tradicional para ir embora com um cangaceiro, até a cangaceira corajosa e bondosa, que intervinha pela vida das pessoas vítimas da crueldade dos cangaceiros. Ainda entre essas narrativas, que foram construídas a partir de trabalhos de especialistas sobre o tema, jornais da época, livros, cordéis, músicas, estão a de mulher à frente de seu tempo, feminista, amiga, bem-humorada, bela, antipática, cruel, cheia de caprichos, sexy, sem

moral, mandona, vulgar – esses últimos adjetivos frutos de uma sociedade machista, classista, patriarcal e arraigada em fortes valores coloniais. Sem esquecer que esses mesmos termos, escolhidos pelo patriarcalismo para diminuir e agredir mulheres, na contemporaneidade vêm sendo apropriados por mulheres como forma de lhes dar outros significados, afinal, o que é ser uma mulher vulgar?

Outro fator marcante da vida de Maria Bonita foi que, ao escolher fazer parte do cangaço, seu modo de vestir foi completamente modificado, pois teve que aderir à estética e à aparência cangaceiras que, conforme Araujo,⁵ ajudam-nos a entender “(...) o quanto as escolhas sobre o uso de determinados objetos fazem parte da íntima sensação de prazer e da luta pela distinção dentro e fora do grupo” do cangaço. Mas também é interessante notar como a peça de roupa, denominada vestido, continuou a fazer de sua vestimenta, já que não localizamos nenhum registro em que Maria Bonita estivesse trajando calças, por exemplo. Também é interessante notar que algumas passagens da vida e da morte, e até a construção de memórias da cangaceira, estão ligadas, de diferentes maneiras, aos seus vestidos – nada de extraordinário, se considerarmos que somos uma sociedade vestida, que faz da roupa uma forma de comunicação – que, a propósito, descobre o peito de corpos masculinos, mas encobre os de corpos femininos.

Em 1935, três anos antes de ser morta e ao completar cinco anos de ingresso no Cangaço, Maria Bonita foi alvejada nas costas por um tiro pois, conforme relatos, estaria usando um vestido branco – cor que chamou a atenção para a mira que a baleou. Já em 1936, foi fotografada e filmada por Benjamin Abrahão⁶ usando diferentes vestidos. Um deles é apresentado por Farra⁷ (Figura 1):

(...) Maria veste o traje de batalha de gabardine azul, espécie de versão têxtil da agrura sertaneja. Os longos cabelos negros disfarçam o mal aprisionado feminino no fingido corte à *la garçonne*, e recobrem-lhe as orelhas; só não disfarçam na sua testa o precoce bico – de – viúva que a encima. E são tantos os adereços da condição do cangaço, que o corpo de Maria parece sustentar, agregado aos atavios da indumentária e às ocultas, o peso dos quarenta quilos do lar errante (...).



Figura 1. Maria Bonita vestida com estética do cangaço. Foto de Benjamin Abrahão (1936).

Ainda como Maria de Déa, antes de entrar para o cangaço em 1930, foi descrita pelo volante Joaquim Góes, que também enfatiza a materialidade e a qualidade do vestido que estava usando, como

(...) uma cabocla apagada, rosto de linhas inseguras, olhar vago e fugidio, corpo solto no desalinho e no mau gosto de um vestido barato, de chita ordinária, marcado de cores berrantes, costurado a moda de como costuram as mulheres de fins de rua das cidades pequenas.⁸

Esse relato, que também traz visões do volante acerca de características físicas da cangaceira, consta do livro *Sob a luz de Lampião: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas*, de autoria de Jailma dos Santos Pedreira Moreira, e apresenta a face de uma sociedade marcada pela inferiorização das mulheres. Conforme a própria autora,⁹ “o que espelhamos é uma ótica valorativa patriarcal que circunscreve, fixando feito foto, a representação ‘apagada’ das mulheres do sertão”.

Se, em vida, antes de ter escolhido o cangaço, vestia um vestido de “chita ordinária”, quando morreu, já cangaceira, “Maria trajava um vestido de gurgurão de sêda cor de cinza” (Figura 2).¹⁰ Além do vestido de “gurgurão” que usava, levava, em seu bernal, os dois únicos vestidos musealizados, que a minha pesquisa, para a dissertação de mestrado, deu conta de localizar: o de domingueira,¹¹ acervo desde a década de 1970 do

Museu Histórico Nacional (MHN),¹² e o de batalha,¹³ acervo da Coleção Pernambucano de Mello.¹⁴



Figura 2. Vestido que Maria Bonita usava no momento de sua morte. Fonte: *Diário de Pernambuco*, 02 de agosto de 1938. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

O fato de Maria Bonita sempre usar vestidos¹⁵, e não calças, por exemplo, não era à toa, pois, ao deixar uma sociedade sertaneja, com códigos patriarcais e sexistas bem demarcados, ingressa em um grupo com valores muito semelhantes. Assim, as calças eram consideradas, naqueles anos de 1930, quando ainda não havia sido popularizada como roupa do chamado universo feminino, coisa a ser usada pelo “homem macho” ou o “cangaceiro cabra da peste”. Além disso, no sertão, essa atitude também poderia ligar a mulher ao estereótipo da “mulher-macho”. Por outro lado, as próprias cangaceiras, por uma questão de feminilidade e por escolha própria, podem ter optado por sempre usar vestidos. Afinal, calças, convenhamos, para o estilo de vida que Maria Bonita e as demais cangaceiras levavam, era uma peça de roupa mais prática e funcional. Esse mesmo código de conduta pautou outras peças de vestimenta que as cangaceiras poderiam usar, a exemplo do chapéu estilo baeta que era destinado às mulheres do cangaço e o chapéu de couro, popularizado como chapéu de vaqueiro, que somente os cangaceiros podiam utilizar (Figura 3). Essa era uma clara divisão de roupas e acessórios por meio da classificação binária de gênero.



Figura 3. Maria Bonita usando chapéu de feltro tipo baeta, ao lado de Lampião, com chapéu estilo vaqueiro. Foto de Benjamin Abrahão (1936).

Porém, essa divisão binária das roupas não era somente uma característica do cangaço, mas sim por ele refletida, porque a sociedade, em geral, do tempo de Maria Bonita, também se valia dessas categorias e separava as roupas e os acessórios que as mulheres deveriam usar. Essa categorização foi pouco alterada de 1930 para 2022, e, nos dias de hoje, a maioria de nós continua a se vestir conforme esses padrões. Essa divisão, criada por códigos sociais e culturais, também se repete nos processos de musealização. Exemplo disso é a forma como o vestido de Maria Bonita está indexado em sua documentação museológica (Figura 4): *Indumentária Civil Feminina* [grifo nosso]. Sendo assim, os conceitos e os termos utilizados para documentar uma roupa a ser musealizada contam com o binarismo feminino x masculino. Apenas para citar um exemplo, no *Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*, de 2016, é possível encontrar que *blusa* é uma “peça do vestuário feminino”.¹⁶ É interessante perceber que processos de musealização envolvem mudanças de *status*, ressignificações, alteração de valores e sentidos, mas certas estruturas permanecem fixas, como o conceito de mulher (sexo biológico) e os tipos de roupa que usam, novamente, apenas para citar um exemplo.

Falando em blusa, a do vestido tem mangas compridas – essa era uma necessidade muito mais utilitária do que relacionada ao comportamento corporal imposto às mulheres cangaceiras, já que as mangas compridas evitavam, entre outros, os machucados que poderiam ser causados pelos espinhos da vegetação da caatinga e protegiam a pele do sol – visto que levavam uma vida nômade, em constantes andanças.

Aliás, Maria Bonita, assim como a cangaceira Dadá,¹⁷ era costureira e sabia bordar muito bem, uma bordadeira de mão cheia – conforme relato de Maria Lúcia Dal Farra, no livro *Bonita Maria do Capitão*, pois tinha aprendido, ao longo de sua vida, na casa dos pais, já que essa era uma das atividades delegadas à maioria das mulheres de seu tempo, sertanejas ou não – fazia parte do “pacote” de uma moça prendada, pois seria uma habilidade que também ia desenvolver como uma “boa esposa”. Todavia, é essencial dizer que, antes da entrada das mulheres no cangaço, ou seja, antes de 1930, os homens do movimento já haviam aprendido a costurar – muito pela necessidade de consertar as próprias roupas devido ao estilo de vida que levavam, fugindo das polícias, vivendo pelas caatingas, sem casa fixa – muitas vezes ao relento –, e nada, pelo fato de acharem justa a divisão das tarefas domésticas, visto que o cangaço era um grupo fortemente construído pelas diferenças binárias dos sexos biológicos, que, conforme Oyěwùmí,¹⁸ é “a dualidade opositiva macho/fêmea, homem/mulher, e o privilégio masculino que acompanha nas categorias de gênero ocidentais...”, da qual se valia a binaridade do cangaço. Ou seja, os corpos e os lugares que esses vão ocupar se davam pela construção social da genitália. Mas, com a entrada de mulheres, inclusive de Dadá, houve mudanças não somente na dinâmica social do grupo, mas também na sofisticação estética do jeito de vestir, pois foi Dadá que incluiu o colorido na indumentária cangaceira.

Durante o feitiço das roupas, eram incluídos os símbolos materiais que envolvem a estética cangaceira. Esses símbolos são diversos, e incluem, também, a proteção dos corpos. Se, de um lado, refletem a estética do cangaço, de outro, são refletidos por ela. As formas geométricas, o sinal de Salomão, signo-de-Salomão ou sino de Salomão, por exemplo, mantinham uma função apotropaica, ou seja, eram talismãs usados para proteger o corpo de todo o mal. Os florais, a cruz de Malta, entre outros, também eram bordados nas roupas e nos acessórios e pendurados no corpo. A aparência cangaceira, denominação fruto da tese de Germana Gonçalves de Araujo,¹⁹ inclui não somente a simbologia do movimento retratada no vestir, mas também o poder dessa aparência, que surgiu de uma elaboração consciente de criação. Ambas, estética e aparência, são complementares, e foi Araujo²⁰ que afirmou:

Outra reflexão pertinente para a compreensão da poética cangaceira é sobre quais os aspectos de experiência estética – circunstâncias necessárias para a configuração da aparência – Lampião teve controle para atingir uma finalidade? E que possibilidade de fim é esse que o impulsionou a determinar a composição singular de sua aparência? Releva-se aqui que a criação não é resultado somente do “instante fugidio

da intuição”, mas de um processo de pensamento, de conhecimento adquirido acerca dos processos fabris, de um programa de arte, da poética cangaceira.

Mas o vestido de Maria Bonita, no Museu Histórico Nacional, não porta símbolos nem adereços, parece estar despido de sua composição estética – não fosse pelos *soutaches*,²¹ costurados em formas geométricas, e pelos bolsos. Não há registros sobre se essa falta de uma composição própria da estética e da aparência cangaceiras é característica de um vestido para ser usado nas domingueiras ou se, devido à sua vida social no MHN, não foi possível registrar informações que poderiam nos dar mais detalhes para uma afirmação mais consistente. Explicamos: conforme consta em sua documentação museológica, que é composta de duas fichas técnicas, o vestido deu entrada no MHN em 1970. Porém, somente em fins da década de 1980 ele foi localizado, pois havia sido selecionado para o descarte e permaneceu, por um bom tempo, em uma sala destinada para esse fim, quando outros acessórios, que, por ventura compunham o vestido, podem ter sido danificados ou perdidos. Após a informação de que pertencera a Maria Bonita, foi retirado do descarte e passou, novamente, a integrar as coleções do MHN.

Musealizar é um processo complexo de subjetividades, que, segundo Brulon,²² é “composto de atos sucessivos de repetição que ajustam a participação coletiva a uma ação comum de produção de valores e sentidos que irão moldar a própria experiência social”, mas também é um processo que envolve a matéria, pois a materialidade é parte constante dos registros da documentação museológica do vestido. É a junção dos valores, dos sentidos e da materialidade do objeto que irá imprimir à indumentária nos museus seu caráter de objeto “portador de informações”, como semióforo impregnado de significados.²³

Inscrição		
Foto	Negativo	Nº da ficha de restauro
Termos de indexação Indústria têxtil, vestimenta Maria Bonita (proprietária - fabricante) João de Deus		
Observações Vestimenta confeccionada em tecido de algodão, cor branca, com detalhes em azul. Apresenta manchas e rasgos.		
Registrado por:		Data:

Figura 4. Ficha técnica atualizada em 21/03/2003 – parte 2. Fonte: Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Como se encontra hoje no Museu Histórico Nacional (Figura 5), é um vestido que apresenta vários remendos, ao que parece, costurados com o mesmo tecido com o qual foi feito. Também tem um furo no centro, que não foi recosturado, o que pode indicar a presença de rasgo por arma de fogo, visto que estava com Maria Bonita no momento de sua morte. Mas, para comprovar essa hipótese, é preciso ser submetido a exames laboratoriais. Também apresenta manchas que, sem exames apropriados, não há como saber o motivo que as causou ou por quais elementos, sem excluir a possibilidade de serem manchas causadas por sangue. Sobre essas marcas físicas, visíveis, Peter Stallybrass²⁴ afirma que são memórias deixadas nas roupas e que, mesmo depois de mortas, as pessoas continuam presentes nas roupas, na forma dessas memórias.



Figura 5. Vestido de Maria Bonita na exposição *Cidadania em construção*. Fonte: Museu Histórico Nacional /Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Foto de José Caldas. Acervo do MHN.

Outra característica intrínseca ao vestido é a cor. Sempre que nos depararmos com o vestido registrado em sua documentação museológica como sendo de cor “castanha”, o olhamos como sendo cáqui – aliás, a partir de uma visão mais macro, é sua característica mais marcante. Porém, precisamos lidar, também, com uma variável: a acidificação do tecido do vestido, porque sua cor original pode ter sido alterada, já que, por ter ficado exposto durante muitos anos, sofreu as radiações ultravioletas (UV) contidas na luz natural e artificial e que, dentre outros danos, esmaece as cores claras, em decorrência da acidificação do tecido por causa da luz. Para além dessa minha percepção particular, não foram encontrados relatos na extensa bibliografia do cangaço, ao menos, assim não localizei, de cangaceiras ou cangaceiros usando roupas “castanhas”, mas ao contrário, há relatos dos encontros com os bandos do cangaço em que a cor cáqui está presente. Certamente, cangaceiras e cangaceiros sabiam que o cáqui é uma cor utilitária, de camuflagem – o que podia causar confusão aos olhos das volantes ou outros inimigos, já que se mistura mais facilmente à Caatinga, bioma, muitas vezes, habitado por Maria Bonita e demais pessoas dos bandos.

O cáqui – nome de origem urdu²⁵ – significa empoeirada, cor de terra, e foi a cor usada, pela primeira vez como forma de camuflagem, nas roupas dos combatentes

britânicos na Guerra dos Bôeres,²⁶ em fins do Século XIX. O vestido tem quatro palas que imitam bolsos – dois na parte superior, um em cada lado dos seios, e dois na parte inferior – no que podemos chamar de saia do vestido. É feito de algodão, e sua tecelagem é a sarja, que, conforme Pezzolo,²⁷ é o ligamento que é “reconhecido por suas linhas diagonais, que formam, na maioria das vezes, o ângulo de 45°. A armação sarja resulta num tecido direito e avesso nitidamente diferentes. Ritmo da tecelagem: um não, dois sim.” Ademais, o algodão é um tecido, convém informar, considerado mais adequado para os dias de calor – um material considerado transpirável, ou seja, que ajuda a eliminar o suor do corpo, o que parece mais aceitável para o tipo de vida nômade e as características da região em que viveu Maria Bonita.

Conforme a estética própria do cangaço, o vestido é decorado com *soutache* vermelho, e seu acabamento é embutido, o que, na costura, é considerado um padrão de alto refino. Em outras palavras, *soutache* é uma fita estreita de algodão que serve como arremate ou adorno de roupas, ou ambas as funções ao mesmo tempo. Os *soutaches* utilizados nas roupas das cangaceiras e no vestido musealizado de Maria Bonita poderiam ser vermelhos ou brancos, costurados de forma que resultassem em diferentes desenhos, intervalados pela distância de dois dedos cada um, ao gosto da cangaceira que os usava.²⁸ Isso mostra que estão presentes técnicas de costura à mão e à máquina – aparelho que fazia parte do dia a dia do cangaço. O forro é de cambraia, que pode ser de linho ou de algodão.²⁹ Sobre como as cangaceiras adquiriam essa variedade de aviamentos e de tecidos para confeccionar as roupas, de acordo com as regras da indumentária cangaceira, e sobre como também tinham acesso a outras mercadorias, inclusive, consideradas artigos de luxo, como perfumes importados, Araujo³⁰ escreve:

(...) numa cultura dada como primitiva, marginal às classes que detinham poder econômico e, portanto, sem condições de dinamizar o mercado de consumo, a lógica de reprodutibilidade do objeto torna-se ineficaz. Mas, então, de que maneira o sertanejo do início do século XX poderia alimentar seu repertório de gostos a ponto de decidir quais modelos e detalhamentos deveria ter a sua roupa?

A resposta para essa pergunta também é dada por Araujo: por meio dos mascates.

Em complemento à análise material do vestido, chamou-nos a atenção o zíper existente em sua parte frontal – no retângulo entre o pescoço e o colo. Esse acessório não está presente nos outros vestidos de Maria Bonita, tampouco nos de outras cangaceiras que aparecem nas fotografias do bando. O zíper também não faz parte do vestido da

Coleção Pernambucano de Mello,³¹ que, diferentemente do vestido objeto deste artigo, era usado no dia a dia. Era um acessório raro e ainda pouco usado na década de 1930.

Sobre o zíper, a matéria da edição 477 do jornal *A Noite*, do dia 23 de agosto de 1938, dá conta desse e de outros aviamentos e da qualidade do tecido com o qual o vestido fora feito. Vejamos: “(...) há um par de luvas, que pertenciam a “Maria Bonita”, um vestido de tecido grosseiro, com fecho ‘éclair’ e enfeitado de galões; (...)”.

O que estamos querendo dizer, ao tecer essas conexões entre o vestido e toda uma série de elementos socioculturais do qual provém, é que, na matéria inanimada, há vida social, que, nesse caso, permeou Maria Bonita e foi permeado por ela. Consideramos, então, que o vestido de Maria Bonita, sob o ponto de vista de Ingold,³²

(...) tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.

Ainda é provável que o vestido, quando era usado por Maria Bonita, tenha sido remendado, pois ganhou os desgastes comuns de uma roupa que acompanhou a cangaceira em suas longas andanças. Foi usado no corpo de Maria Bonita, depois retirado e guardado, impregnando-se do seu cheiro e do seu jeito. Esteve com a cangaceira em situações-limites, inclusive no momento de sua morte – quando guardado em seu bernal. Esses momentos, que auxiliaram a compor a biografia de Maria Bonita, também compõem a biografia do vestido, que, segundo Britto,³³ está na categoria

(...) dos chamados “objetos biográficos” que, no entendimento de Eclea Bosi (2003) amparado em Violette Morin, são aqueles que envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: “cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador” (p. 26). Esses objetos se tornam testemunhos materiais de uma trajetória e de um legado produzido por seu proprietário.

Nesse caso, com o vestido de zíper foi diferente, pois Maria Bonita, morta aos 27 anos de idade, não teve tempo de envelhecer. Outra diferença que distingue e marca o vestido de Maria Bonita de outros objetos biográficos é que seu estatuto de objeto biográfico passou por instabilidades. Ou seja, em fases de sua vida social, intercalou momentos em que ora foi conectado a Maria Bonita, ora não – como quando foi selecionado para descarte pelo Museu Histórico Nacional, na década de 1980 e perdeu, ainda que temporariamente, seu *status* de objeto musealizado, pois, entre outras questões,

não se sabia que a cangaceira era sua proprietária. Entretanto, o vestido continua a “viver”, mais do que sua proprietária, porque as roupas sobrevivem aos corpos, e mesmo que as roupas também sejam mortais,³⁴ podem sobreviver aos seus donos, no caso, à sua dona. Diferentemente de Maria Bonita, o vestido envelheceu e continua envelhecendo – devido às fragilidades naturais dos tecidos.

Discursos concorrentes da feminilidade no MHN

O Museu Histórico Nacional, importante instituição museal produtora de conhecimentos, produziu, ao longo de cem anos (comemorados neste 2022), exposições e publicações acerca de sua Coleção de Indumentária, incluindo os vestidos desta coleção, o que nos possibilitou identificar os corpos femininos que usaram esses vestidos ou para quais mulheres eles foram destinados, pensando em termos de classe e racialidade. Com base em alguns desses vestidos presentes na Biblioteca Virtual do MHN,³⁵ propusemos a fazer essa análise e escolhemos seis, dos muitos exemplares, que estão categorizados na Biblioteca Virtual. Importante ressaltar que a maioria dos vestidos são de festa, bailes e outras ocasiões sociais. Além disso, quase todos foram usados ou feitos para mulheres adultas.



Figura 6. Traje de Corte. Vestido branco, em tafetá de seda, bordado com fios de prata. Século XIX, Brasil, c. de 1886. Pertenceu à



Figura 7. Vestido de festa em filó branco debruado em cetim de seda, com aplicações de renda contornadas por miçangas prateadas.

baronesa de Loreto, Argemira de Paranaguá Moniz, dama da princesa Isabel. Foto de Paulo Scheuenstuhl. Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Século XX, Brasil. Década de 1930. Foto de Paulo Scheuenstuhl. Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).



Figura 8. Vestido para festas. Crepe georgette azul e tafetá magenta para o forro. Século XX, São Paulo/1959. Criação de Dener. Foto de Paulo Scheuenstuhl. Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).



Figura 9. Vestido. Crepe georgette xadrez, nas cores roxa, amarela, sépia e lilás, e pastilhas douradas. Século XX, França. Década de 1970. Criação de Yves Saint Laurent. Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

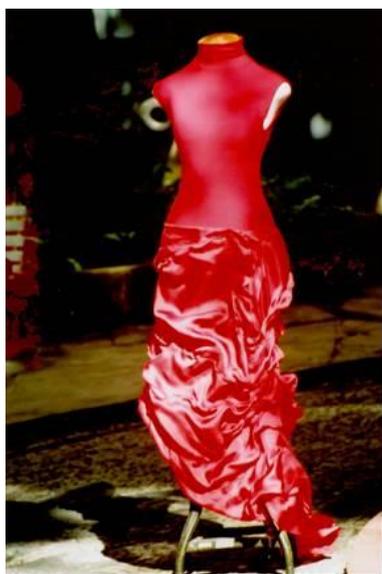


Figura 10. Anos 1990. Vestido de malha nuda, na parte superior, e gazar de seda pura, na parte inferior, com arames internos que podem ser modelados para dar o movimento irregular da saia. Século XX, Brasil/2000. Criação de Glória Coelho. Acervo do Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).



Figura 11. Anos 2000. Vestido sem mangas e saia evasê de acordo com a forma da moda da década de 1960 do século XX. Em gazar de seda rosa sob inúmeros recortes, com o formato de largas e irregulares pétalas de crepe georgette branco. Século XXI/2001. Criação de Alexandre Herchcovitch. Acervo do Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Essa pequena mostra cronológica de alguns dos vestidos da Coleção de Indumentária do MHN, escolhida por nós e apresentada acima, foram selecionados, em sua maioria, por terem semelhança com o vestido de Maria Bonita, e também por, provavelmente, terem sido usados em ocasiões que também envolvem tipos de confraternização e proporcionam, quase sempre, a reunião de pessoas de um mesmo grupo, razão por que só são usados em determinados espaços sociais. Para além dessas semelhanças, pautadas por códigos sociais de uso das roupas, o vestido de Maria Bonita teve uma vida social no MHN bem diferente dos demais – e pelo fato de não constar na Biblioteca Virtual do MHN - em sua referida época, a década de 1930. Essa ausência confere que o vestido Maria Bonita, no Museu Histórico Nacional, passa por silenciamentos e processos de subalternização, no sentido de Spivak, em diferentes espaços.

A proposta do Museu Histórico Nacional foi a de tentar cobrir, desde o período de seu vestido cronologicamente mais antigo, um estilo império, datado de 1815, até o início Século XIX, o que o MHN consegue realizar, se levarmos em conta que a instituição

apresenta, no mínimo, dois modelos por período. O MHN opta, também, por formar sua coleção de vestidos (se assim podemos dizer) com peças assinadas por grandes estilistas do Século XX e outras que pertenceram a mulheres das elites do Brasil, quase todos, devido ao material utilizado em seus feitiços. Esses dispositivos de valoração correspondem ao dispositivo de autoridade de um especialista; nesse caso, o estilista ou a grife que os confeccionou, e, no outro, a autoridade do nome próprio,³⁶ de quem foi a dona da peça, como o vestido da baronesa de Loreto (Figura 6). Mas, se verificamos que a coleção apresentada na Biblioteca Virtual do MHN consegue abarcar década por década do Século XX e chegar ao início do Século XIX, ela não conseguiu fazer o mesmo em relação às mulheres representadas por esses vestidos, pois, se considerarmos os que estão apresentados neste artigo, a maioria representa mulheres das elites brasileiras como grupo referência dessa coleção.

Isso posto e cientes de que não há um conceito único para definir a experiência de ser “mulher”, mas sim mulheres, corpos femininos, concordamos com Bairros,³⁷ que afirma:

Raça, gênero, classe social, orientação sexual, reconfiguram-se mutuamente, formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada.

Importante ressaltar que, embora a década de origem do vestido de Maria Bonita, a de 1930 (ao invés, consta um vestido de baile, conforme a Figura 7), esteja contemplada pelo MHN, em sua Biblioteca Virtual, o vestido não é apresentado como representante desse período. Sendo assim, é invisibilizado pelo fato de ser objeto de cultura material representativo de um grupo social singular, considerado marginal. Além disso, ainda em consonância com Bairros,³⁸

o uso do conceito mulher traz implícito tanto a dimensão do sexo biológico como a construção social de gênero. Entretanto, a reinvenção da categoria mulher frequentemente utiliza os mesmos estereótipos criados pela opressão patriarcal – passiva, emocional etc. – como forma de lidar com os papéis de gênero.

Assim, como o termo “mulher” é estereotipado e não contempla as diferenças acerca das experiências advindas de corpos femininos, utilizamos a categoria *mulheres*. Dessa forma, a partir dos valores atribuídos aos vestidos, acima apresentados – e que

parecem quase imutáveis ao longo das décadas – não cabe o vestido de Maria Bonita, mulher, nordestina, sertaneja e cangaceira, pois, nesse caso, a “(...) referência do que é bom e desejável no mundo, estabelece o branco burguês como paradigma estético para todos”.³⁹ Nessa narrativa que contempla os vestidos que compõem a Coleção de Indumentária do MHN não houve lugar para as diferenças de raça, classe e outros marcadores sociais que no MHN, um museu que pode ser classificado como tradicional ortodoxo, podem se caracterizar como geradores de subalternização de determinados objetos, pois, segundo Brulon,⁴⁰

musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus. Mas, como dispositivos, em sua maioria, criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, não deixou escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que produzem valor, museus são o resultado de negociações do próprio consenso sobre o valor, reproduzindo materialmente as hierarquias de poder (...).

Voltando à afirmação anterior, sobre o vestido de Maria Bonita ser um objeto de cultura material representativo de um grupo social singular, considerado marginal, que criou uma estética do vestir igualmente singular, pensamos que esses são valores que contribuíram para sua invisibilidade nos espaços (expositivos, virtuais, impressos) em que estão postos outros vestidos da Coleção de Indumentária do MHN. Da mesma forma, os outros vestidos, acima apresentados, são representativos apenas de uma pequena parcela de mulheres pertencentes a grupos de classes socioeconômicas privilegiadas, ou seja, grupos singulares, mas que se auto referenciam como universais. Essa análise é importante porque, se não a fizéssemos, estaríamos refletindo a partir de um modelo epistemológico de poder e opressão que pretende estabelecer, por meio de narrativas diversas, um modelo de “mulher” que se pretende normativo, padrão, homogêneo e que atribui ao objeto musealizado que não se enquadra nesses mesmos regimes de valor – nesse caso, o vestido de Maria Bonita – como o outro,⁴¹ que, segundo Messeder⁴², é um modelo que:

(...) se estrutura tendo como pressuposto a pretensa superioridade étnica e cognitiva do colonizador em relação ao colonizado. Ao longo de nossa história, observa-se que essa suposta superioridade alicerça a missão civilizatória do Ocidente pela qual negros, índios e mestiços foram construídos como “outros”, inferiorizados e passíveis de exploração e opressão.

Dessa forma, podemos inferir também o apagamento e a invisibilidade do valor estético do vestido de Maria Bonita, pois suas qualidades não se enquadram na ordem das referências que valoram os vestidos musealizados pelo Museu Histórico Nacional. Visto que não é assinado por estilistas reconhecidos nacional ou internacionalmente, os tecidos não são de primeira linha ou de alto valor, nem foi usado por uma mulher das elites brasileiras, grupo ao qual não pertence Maria Bonita e, conforme Araujo⁴³, “(...) o indivíduo sem posses e sinônimo de criminoso como o cangaceiro não poderia fazer parte”.

Podemos então concluir que há uma classe de roupas que, no MHN, insiste em subalternizar mulheres de certos grupos sociais e contribui para instituir silêncios, o que nos leva a compreender que a musealização também se reveste de um exercício de poder.⁴⁴

Notas

¹ Rigorosa estiagem que, em 1932, atingiu parte da Região Nordeste e matou milhares de pessoas de fome, sede e doenças. Um dos estados mais atingidos foi o Ceará, onde houve deslocamento de milhares de pessoas para Fortaleza, capital do estado, em busca de melhores condições de vida. Como resposta, os governos da época, tanto o estadual quanto o federal, criaram campos de reclusão para tentar impedir que os retirantes da seca chegassem à capital.

² De acordo com nossas pesquisas, o nome Maria Bonita apareceu na imprensa no dia 30 de julho de 1938, no jornal carioca *Correio da Manhã*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=vestido+maria%20bonita+maria%20dea&pagfis=47481.

³ FARRA, Maria Lúcia Dal. “Uma mulher povoada”. In: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011, p. 20.

⁴ NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 16.

⁵ ARAUJO, Germana Gonçalves de. *Aparência cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder*. Tese de doutorado. Salvador: Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, 2013, p. 9.

⁶ Sírio-libanês que chegou ao Brasil em 1915 e foi secretário do padre Cícero, em Juazeiro do Norte, no Ceará. Também foi mascate e fotógrafo. Em 1936, filmou o bando do qual fazia parte Maria Bonita. O filme, um empreendimento em sociedade com a ABAFILM, foi censurado pela ditadura Vargas. É autor das mais conhecidas imagens do bando, que entraram para a história e ajudaram a popularizar o cangaço.

⁷ FARRA, Maria Lúcia Dal. Op. cit., p. 15.

⁸ GOIS, 1984, p. 174-175, apud ARAUJO, Germana Gonçalves de. Op. cit.

⁹ MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. *Sob a luz de Lampião: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas*. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 90.

¹⁰ *Diário de Pernambuco*, 2 de agosto de 1938. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/29880?pesq=vestido+maria%20bonita. Acesso em: 14 Set. 2022

¹¹ Domingueira era o nome dado às festas organizadas pelo cangaço, porque acontecia aos domingos, com missa, dança e outros momentos. Uma confraternização.

¹² A década de entrada do vestido no MHN, conforme sua documentação museológica.

¹³ Vestido do dia a dia, mais simples, geralmente feito de brim.

¹⁴ Coleção privada do historiador e especialista em cangaço, Frederico Pernambucano de Mello.

¹⁵ Não identificamos fotos ou outros registros em que Maria Bonita e outras mulheres cangaceiras usem calças.

¹⁶ FERREZ, Helena Dodd. *Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 2016, p. 2.019.

¹⁷ Sérgia Ribeiro da Silva, pernambucana de Belém do São Francisco, nasceu em 1915 e entrou ainda muito jovem, aos 13 anos de idade, para o cangaço. Não estava com o grupo assassinado em Angico/SE. Depois do cangaço, fixou-se em Salvador trabalhando como costureira até falecer em 1994.

¹⁸ OYÊWUMÍ, Oyèrónké. “Conceituando gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 85.

¹⁹ ARAÚJO, Op. cit.

²⁰ Idem, p. 96.

²¹ Fita estreita e plana utilizada para enfeitar ou dar acabamento em roupas.

²² BRULON, Bruno. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. *Revista Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 2, 2018, p. 207.

²³ SÁ, Ivan Coelho de. “Acervos têxteis e musealização: a importância da conservação preventiva”. In: *Anais do I Seminário - Moda: uma abordagem museológica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, vol. 1, p. 17.

²⁴ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 10.

²⁵ Língua formada a partir de influências persa, turca e árabe.

²⁶ Conflito que envolveu os britânicos e os colonizadores franceses e holandeses, na África do Sul, em fins do Século XIX.

²⁷ PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Senac São Paulo, 2007, p. 154.

²⁸ FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011, p. 58.

²⁹ Nas visitas técnicas que realizamos na Reserva Técnica do MHN não conseguimos chegar a uma conclusão.

³⁰ ARAUJO, Op. cit., p. 75.

³¹ A Coleção Pernambucano de Mello é considerada a maior coleção sobre o cangaço e começou a ser formada em 1984, por compra ou doação, pelo especialista Frederico Pernambucano de

Mello. Para mais informações, acesse <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=&pagfis=65195>.

³² INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos*, vol. 18, nº 37, 2012, p. 154. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 14 Set. 2022.

³³ BRITTO, Clovis Carvalho. *Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita*. Dissertação de mestrado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2016a, p. 28. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20961>. Acesso em: 14 Set. 2022.

³⁴ STALLYBRASS, Peter. Op. cit.,

³⁵ Como ao longo de 2020 e 2021 a pandemia causada pelo COVID-19 impediu que continuássemos nossas pesquisas nos arquivos e na Reserva Técnica do MHN, optamos por realizar as pesquisas pela Biblioteca Virtual do MHN (tecnologia DocPro). O MHN também fechou as portas, como medida sanitária urgente, devido ao risco de contágio por parte das equipes e do público, e reabriu seus espaços parcialmente ao público no dia 02 de setembro de 2021.

³⁶ BEZERRA, Rafael Zamorano. *A invenção das relíquias: dispositivos de autoridade na musealização de objetos do acervo do Museu Histórico Nacional (1922 – 2012)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

³⁷ BAIROS, Luiza. “Nossos feminismos revisitados”. In: HOLLANDA, Op. cit., p. 211.

³⁸ Idem, p. 208.

³⁹ CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2005, p. 44.

⁴⁰ BRULON, Bruno. “Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 28, 2020, p. 3.

⁴¹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFGM, 2010.

⁴² MESSEDER, Suelly Aldir. “A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico”. In: HOLLANDA, Op. cit., p. 164.

⁴³ ARAUJO, Op. cit., p. 18.

⁴⁴ BRITTO, Clovis Carvalho. “Mulheres a ferro e fogo: reflexões sobre a musealização do cangaço”. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 29, nº 57, 2016b, p. 49-66. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862016000100004>. Acesso em: 14 Set. 2022.