

Uma construção biográfica do vestido de Maria Bonita: musealização, remusealização e gênero

Ana Lourdes Costa*

Ivan Coelho de Sá**

Bruno Brulon***

Recebido em: 22/11/2021

Aprovado em: 01/12/2021

Resumo

Este artigo apresenta parte da nossa pesquisa de mestrado, que buscou construir uma biografia cultural do vestido de Maria Bonita, desde 1970, parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN). O ponto central dessa biografia é a musealização do vestido, que se dá antes mesmo de sua entrada no MHN. Além disso, apresenta, entre os aspectos relevantes de sua vida social, o fato de ter sido selecionado para o descarte e, depois, remusealizado. Dessa forma, buscamos identificar quais critérios de valor estiveram envolvidos nesses processos. Para tanto, nossas pesquisas se voltaram, entre outras análises, para as categorias de *gênero*, que se mostraram fundamentais para o entendimento de como o vestido foi operado na cadeia de musealização ao qual foi submetido.

Palavras-chave

Vestido de Maria Bonita; Gênero; Musealização; Cultura Material; Museu Histórico Nacional.

Abstract

This article presents part of our Master of Arts research, which sought to build a cultural biography of Maria Bonita's dress, which is now part of the collection of the Museu Histórico Nacional (MHN). The central point of this biography is the musealization of

* Mestre 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 e professora de História no ensino médio regular e EJA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Indumentária e Moda em Museus (GPIMM/Ibram CNPQ). E-mail: analourdes2005@gmail.com.

** Museólogo, doutor em Artes Visuais. Professor do curso de graduação em Museologia e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UniRio/Mast (PPG-PMUS). Diretor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). E-mail: ivansamus@gmail.com.

*** Museólogo, doutor em Antropologia e doutor em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor adjunto do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Professor do quadro permanente da Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS (UniRio/Mast), e professor do curso de graduação em Museologia e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UniRio/Mast (PPG-PMUS). E-mail: brunobrulon@gmail.com.

the dress, which takes place even before its entry into the MHN. In addition, it presents other relevant aspects of the dress's social life, such as having been selected for disposal and then reused, and therefore, which value criteria were involved in these processes, including class and gender analyses, fundamental for the understanding of how the dress was operated in the musealization chain to which it was submitted.

Keywords

Maria Bonita's Dress; Gender; Musealization; Material Culture; Museu Histórico Nacional.

No período de 1994 a 2010, fez parte do circuito expositivo do Museu Histórico Nacional (MHN) a exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, que teve sua concepção relacionada à Coleção de Armário do MHN¹ – uma coleção bastante numerosa e – acrescentamos – também androcêntrica. Numa das vitrines, objetos representativos do Estado se encontravam ao lado de outros vestígios de cultura material musealizados referentes aos movimentos sociais que se propunham desestabilizar as estruturas dessa ordem proposta, entre os quais, um tambor e uma bandeira dos revoltosos do Contestado, uma bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), uma reprodução da planta baixa do Quilombo do Buraco do Tatu² e o vestido de Maria Bonita (Figura 1).

Depois, já nos anos 2000, com a continuidade da modernização do circuito expositivo do MHN, a exposição *Expansão, Ordem e Defesa* foi desmontada. Para esse novo circuito, foi desenvolvida e inaugurada a exposição *Cidadania em Construção*, em que o vestido de Maria Bonita é novamente exposto. Em 2017, essa exposição passou por reformulações. De acordo com Abreu, G.,³ dentre outros motivos, “o módulo expositivo terminava não apresentando gente, nem grupos sociais. Os rostos que surgiam eram de políticos nos cartazes (...)”, quando foram incluídos “Dois quadros menores [que] representavam a figura da mulher na política”.⁴ A partir dessas afirmações podemos verificar que o MHN se propunha a pensar novas narrativas, mais alinhadas às questões contemporâneas, como a representação social das mulheres, não apenas como agentes passivas, mas também como protagonistas da história brasileira. Após essa readequação, a exposição, atualmente, recebe o nome de *Cidadania*. Porém, as alterações não ocorreram somente no título, mas nos objetos expostos, visto que o vestido de Maria Bonita foi retirado da exposição e, no momento, se encontra na Reserva Técnica do MHN.

Contudo, compor essas vitrines e participar das exposições acima citadas foram apenas duas das fases, ou momentos, da vida social desse vestido, visto que, como objeto pessoal de Maria Bonita – vestiu seu corpo para as domingueiras⁵ e com ela circulou pela sociedade de seu tempo. Ademais, foi retirado do bernal⁶ da cangaceira e entregue a Melchiades da Rocha, primeiro jornalista da Região Sudeste a chegar ao local dos assassinatos, pelo aspirante Francisco Ferreira de Mello, que comandou a vanguarda da volante que matou Maria Bonita, e mais dez homens do bando, no episódio historicamente conhecido como Cerco de Angico.



Figura 1. Vestido de Maria Bonita na exposição *Cidadania em Construção*. Foto: José Caldas. Acervo: MHN.

Refletindo somente sobre as duas fases acima descritas, podemos observar que a vida social do vestido vai sendo construída ao passar por diferentes produções de sentidos que lhe conferem usos e valores que envolvem, entre outros, subjetividades individuais, coletivas e sociais. Ressaltamos que o vestido, conforme nossa análise, não foi doado a Melchiades da Rocha, mas desapropriado pelo aspirante Francisco Ferreira de Mello, e, depois, entregue ao jornalista, visto que foi retirado sem o consentimento de sua legítima proprietária, enquanto o seu corpo sem vida era despojado de outros dos seus bens. Dessa forma, o vestido de Maria Bonita vai cambiando, como ocorrerá outras vezes, seus usos e sentidos, enquanto objeto de cultura material impregnado de memórias e de interpretações sociais, políticas, históricas. Assim, podemos observar que, mesmo antes de compor as coleções do Museu Histórico Nacional, o vestido já tinha passado por “diferentes regimes de valor no tempo e no espaço”, segundo Appadurai.⁷ Ou seja, já havia sido submetido a processos, se não semelhantes, similares aos da cadeia operatória da musealização, que, conforme Brulon, não está limitada aos museus, visto que “O primeiro passo da musealização é a definição de uma intenção”, e que esse passo pode ser dado fora das instituições museológicas.⁸ Nesse caso, no momento imediato após o Cerco de Angico, quando o aspirante Mello o retirou dos pertences de Maria Bonita. Também é interessante notar que, mesmo depois de ter dado entrada no Museu Histórico

Nacional, ficou impregnado de historicidade, nesse caso, não de uma coleta convencional, mas de uma apreensão e envolvido em um violento e trágico enredo histórico.⁹

O vestido de Maria Bonita é um objeto repleto de símbolos, simbolismos, significações e significados, que ultrapassam as fronteiras de suas qualidades intrínsecas e de sua materialidade. Para pensar a partir dessa materialidade e a partir do que, na Museologia entendemos como qualidades extrínsecas de um objeto, apoiamo-nos em Appadurai, que afirma:

(...) temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista metodológico são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social.¹⁰

Além do vestido, desde a década de 1970, no acervo do MHN havia outras roupas e pertences de Maria Bonita, como demonstrado na Figura 2, e em um trecho do livro *Bandoleiros das Catingas*,¹¹ de autoria do próprio Melchiades, lançado pouco tempo depois da chacina de Angico:

(...) encontraram-se muitas peças de roupas, inclusive vestidos de feitiço singelo mas modernos como, por exemplo, um de fecho “éclair” e, bem assim, vários objetos de “toilette” – sabonetes, “rouge”, “baton”, etc. Além disso, foram também encontrados lá nos escombros do rústico acampamento das margens do São Francisco, como dissemos então, dois pares de luvas de fio de algodão, de uso também de Maria Bonita.¹²

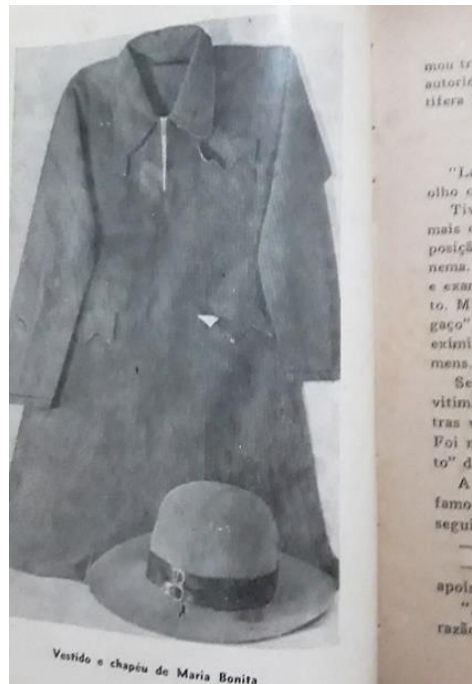


Figura 2. Foto do vestido e de um chapéu de Maria Bonita no livro *Bandoleiros da Catinga* (ROCHA, Melchiades da. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938). Acervo: MHN.

Bandoleiros das Catingas, assim como o jornal *A Noite* e o periódico *A Noite Ilustrada*, é um dos primeiros registros que auxiliaram a construir parte da biografia aqui proposta, visto que apresenta, inclusive, fotos do vestido, ainda em 1938, logo após o repórter tê-lo recebido em sua chegada a Angico. As possibilidades de analisar essas fontes escritas são inúmeras, mas não poderíamos deixar de fora alguns registros, ainda que breves – que dão conta da opressão de gênero vivida pelas mulheres do Cangaço, porque *Bandoleiros da Catinga* descreve Maria Bonita como sedutora, muitas vezes, culpada pelas atrocidades de Lampião, que assim agia para demonstrar sua “macheza” à companheira. Como narrativa comum e aceita na época, ainda hoje, longe de ser uma realidade diversa, o livro associa mulheres, mais especificamente as cangaceiras, à sensualidade, à lascívia, que utilizavam esses “atributos” como forma de conquistar suas vontades e seus desejos.

As roupas cangaceiras, e, para este artigo, particularmente, o vestido do MHN, são carregadas de simbolismos místicos e adornadas por uma grande quantidade de signos de proteção e defesa, como é comum com pessoas que correm risco de vida constantemente.¹³ Então, quando a morte de Maria Bonita deixou de ser um risco e passou a uma realidade, a entrega do vestido ao repórter de *A Noite Ilustrada* foi repleta de intenções que também serão inscritas em sua vida social e em sua biografia cultural, pois, nesse momento, de um vestido, com todas as suas características próprias, tornou-se um objeto conectado a um troféu de guerra. Esse movimento, essa impermanência de ser

somente uma coisa, essa mudança de *status*, é o que auxilia a construir a biografia de um objeto, que, conforme Kopytoff, é quando esse objeto passa a ser “(...) como uma entidade culturalmente construída, dotada de significados culturalmente específicos e classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas”.¹⁴

Essa mudança de *status*, de vestido à troféu, foi levantada por Frederico Pernambucano de Mello,¹⁵ em nossa conversa¹⁶ sobre como ele foi informado de que o vestido estava no MHN. E faz sentido, afinal, foram anos de perseguição por parte do Estado, na tentativa de dar um fim definitivo ao cangaço, do qual fazia parte Maria Bonita, mas sem sucesso, até o dia 28 de julho de 1938. Geralmente, ao longo da história, incluindo as formações de várias coleções de museus, principalmente os europeus, os despojos de guerra foram retirados de seu contexto cultural, para que provem e não deixem esquecer a superioridade daqueles que as vencem. Essa ideia é corroborada por uma matéria da edição 477 do jornal *A Noite*, do dia 23 de agosto de 1938, intitulada “O Rei do Cangaço e seu equipamento” (Figura 3). Nas páginas do periódico, são apresentados a foto do vestido, acervo do MHN, um chapéu e outros objetos de Maria Bonita. Complementando as páginas, o texto, que informa sobre o chapéu, três anéis, bornais bordados à máquina, entre outros, utiliza palavras como “despojos” e “reliquias”. Vejamos: “Os despojos do fantástico cangaceiro, flagelo do Nordeste, merecem a visada demorada dos estudiosos: eles resumem, de algum modo, um fenômeno trágico da vida sertaneja brasileira”. E continua: “As reliquias do ‘Rei do Cangaço’ cedidas por empréstimo ao enviado especial de *A Noite Ilustrada* pelo interventor Osman Loureiro, são as seguintes: um chapéu de couro, tipo sertanejo, copiosamente ornamentado”.



Figura 3. “O Rei do Cangaço e seu equipamento”. *A Noite*, 1938. Fonte: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital Brasileira.

A matéria não explicita, de forma direta, o sentido de espólio ao vestido, mas podemos ampliar esse sentido ao vestido, já que, logo depois, os pertences de Maria Bonita são assim descritos:

O chapéu de Maria Bonita e um dos seus vestidos. Estes dois objetos de uso diário da amante do “Rei do Cangaço” foram apreendidos no reduto de Angicos e oferecidos aos nosso companheiro Melchiades da Rocha pelo tenente Francisco Ferreira de Mello.¹⁷

Ademais, no dia 06 de agosto de 1938, o vestido também foi mencionado no jornal *A Noite* em uma pequena nota com o título “Oferecido à *Noite* o vestido de Maria Bonita” (Figura 4). Cabe destacar que poucos dias depois de Angico, apareceu escrito o nome com o qual Maria Gomes de Oliveira seria conhecida a partir de então: Maria Bonita. Segue a transcrição da nota: “ALAGOAS, 5 (Serviço especial de *A Noite*) – O tenente Ferreira ofereceu ao representante especial de *A Noite* o vestido usado por Maria Bonita”.



Figura 4. “Oferecido à *Noite* o vestido de Maria Bonita”. *A Noite*, 1938. Fonte: Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital Brasileira.

Como uma das fontes utilizadas na construção de parte da biografia aqui proposta, a partir da matéria de *A Noite Ilustrada* podemos verificar que, na época, o vestido “(...) faz sua primeira aparição não como um objeto que é fabricado e vestido, mas como uma mercadoria que é trocada”,¹⁸ o que nos faz perceber o fato de ter circulado, intercambiado valores e significados – diferentes dos que lhe foram atribuídos antes. Parte desses movimentos também se darão em outras escritas que, usando o vestido, vão construindo narrativas e cenários diferentes dos regimes de valores para os quais foi confeccionado e diferentes dos locais, do tempo e do espaço por onde tenha sido usado pela cangaceira. Esses textos, além de comporem diferentes possibilidades de narrativas, constroem memórias e, como na musealização, segundo Brulon, vão atuando “(...) sobre a realidade mudando a ordem das coisas para produzir novos sentidos a partir das coisas”.¹⁹ São justamente essas mudanças, realizadas por meio de diferentes movimentos na vida social do vestido, que atribuem a ele outras memórias e outros *status*.

Dessa forma, podemos, segundo Kopytoff,²⁰ entender que o vestido passa por um processo de transformação social, um cambiamento de valores entre sua fase de vestido usado em momentos festivos, usado com um propósito específico, em ocasiões e lugares especiais, nesse caso, a domingueira, para a fase em que, simbolicamente, passa a ser uma espécie de troféu, espólio de guerra, testemunho de uma vitória – não só do Estado, mas também de um feito pessoal do aspirante Francisco Ferreira de Mello, comprovando sua notoriedade e honra, como nos disse Frederico Pernambucano de Mello, e –

acrescentamos – reputação e prestígio. Espólios de guerra podem ser de diferentes tipos. O horror dos Estados é capaz de transformar em troféus de guerra não só objetos, mas também pessoas. No caso do cangaço, o Estado brasileiro transformou em troféu não somente o vestido, mas também as cabeças de Maria Bonita e de mais dez homens cangaceiros, mortos no Cerco de Angico.

Como um vestido para ocasiões festivas, seu uso era vinculado ao corpo de Maria Bonita, quando a cangaceira se aprontava para o entusiasmo de um dia festivo. Podemos também imaginar o vestido no cotidiano de Maria Bonita: ela se arrumando para as domingueiras, vestindo-o e colocando outros acessórios que compunham a estética cangaceira – tão cheios de significados, movendo o corpo no compasso das músicas, bailando com as companheiras de bando, esperando a música favorita tocar. Por instantes, esquecia as perseguições das volantes, as obrigações e as durezas do seu dia a dia. Depois de usá-lo, ela o guardava, ainda tomado por seus movimentos corporais. Por que esse vestido estaria guardado em seu bernal no dia de sua morte? Maria Bonita andaria sempre com ele, desde que fora feito? Ou, especialmente naqueles dias, ela o teria colocado em suas coisas? O que pretendia? Haveria uma domingueira, no domingo seguinte ao Cerco de Angico, que aconteceu numa quinta-feira, ou era hábito carregá-lo? Essas dúvidas ajudam nos momentos imaginados, tirados da criatividade, que podem ser acessados por meio desse objeto de cultura material evocativo de Maria Bonita e de sua vida. Momentos completamente diferentes e que poderiam, se houvesse fontes para isso, ser construídos por meio de outras perspectivas que não as apresentadas a partir da desapropriação dos objetos de Maria Bonita. Além disso, é possível, ou ao menos assim presumimos, que o vestido tenha sido separado dos acessórios que Maria Bonita usava e que estavam com ela na hora de sua morte. Esses acessórios ajudavam a compor a estética e a aparência cangaceira, tão próprias desse movimento e estilo de vida. Porém, ao serem desapropriados de Maria Bonita, se perderam, sumiram, foram forjados ao desaparecimento – diferentemente de quando sua legítima dona os usava, inventando seu modo de adequá-los ao seu vestido e ao seu corpo. Todos esses momentos, atitudes, inclusão ou exclusão de significados, perdas e tipos de uso são importantes para percebermos como as alterações materiais e simbólicas vão sendo configuradas durante seu uso por Maria Bonita, e até depois, quando já não veste mais o corpo da cangaceira.

A estética cangaceira desperta sentidos, ideias e emoções e proporciona conexões, porquanto é uma aparência proposital, uma criação que, conforme Araujo,²¹ “(...) 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”. Portanto, é clara a conexão entre a subjetividade e a materialidade, componentes da aparência cangaceira. Assim, ao, possivelmente, separar o vestido dos adereços carregados de simbolismos que o compunham, a materialidade se altera, e sua aparência poética é descaracterizada. A relação estabelecida entre Maria Bonita e o vestido, certamente, difere, e muito, das estabelecidas pelo aspirante que esteve à frente do Cerco de Angico, assim como essa foi diferente das estabelecidas por Melchiades da Rocha, em suas escritas, ou pelo Museu Histórico Nacional – ao longo desses mais de quarenta anos, desde a entrada do vestido nesse museu.

Assim, o vestido vai ganhando, segundo afirma Appadurai,²² “(...) biografias muito específicas, conforme se movem de um lugar a outro, e de uma mão a outra”. No caso do aspirante Francisco Ferreira de Mello, a posse é temporária, e ao passar o vestido para outrem e desapropriá-lo do corpo já sem vida de Maria Bonita, as alterações de sentido tomam formas e operam valores diferentes dos propostos, tanto dos símbolos elaborados pelo cangaço quanto dos valores de Maria Bonita quando o usava. Nesse momento, há uma mediação entre troca e valor, ou seja, o ato de “presentear” o jornalista Melchiades significa eternizar seu nome publicamente. A troca e o valor são simbólicos e materiais, porque, sem o vestido, as trocas seriam feitas de outra forma.

Sobre a materialidade de objetos, Appadurai²³ cita a antropóloga Nancy Munn que refere: “Embora os homens pareçam ser os agentes na definição do valor das conchas, na verdade, sem conchas, eles não podem definir seu próprio valor. Quanto a isso, conchas e homens são agentes recíprocos na definição do valor de um e de outro”.

O ato do aspirante Mello, representante do Estado, naquele distante 1938, foi um ato político, carregado de intencionalidades, e descontextualizou o vestido, despojando-o dos seus códigos em contexto original e o ressignificando em um troféu de guerra, intensificando, de alguma forma, ainda que arbitrária, o seu valor. Esse aumento de valor, conforme Appadurai,²⁴ “(...) está por trás da pilhagem de objetos de valor dos inimigos em tempos de guerra, da compra e exibição de objetos utilitários ‘primitivos’, do deslocamento dos objetos ‘encontrados’, da formação de coleções de qualquer espécie”. Esse desvio, que realoca o vestido, em um contexto, antes improvável, mais uma vez, conversa com os processos de musealização aos quais é submetido, pois passou, também, segundo Desvallées; Mairesse²⁵ por uma “(...) operação de extração, física e conceitual (...)” e por processos que alteraram os seus significados primeiros: o de vestido de uma

cangaceira, usado nas domingueiras – momentos/espços de comemoração, bem diferentes dos que foram atribuídos pela ação do aspirante Mello.

A retirada do vestido de seu contexto original significou uma mudança de fase biográfica,²⁶ mas não quer dizer que essa seria uma primeira fase na vida social do vestido, visto que, enquanto vestiu Maria Bonita, também esteve enraizado por momentos e questões específicos, impregnados de simbolismos e alterações que o transformaram em objeto singular. Dessa forma, as singularizações não significam, necessariamente, deslocamentos em longo prazo ou de espaço e farão parte da vida social do vestido de Maria Bonita. Mesmo depois de sua entrada no Museu Histórico Nacional, as alterações de sentido, pelas quais passará o vestido serão recorrentes. Ou seja, mesmo num único local, nesse caso, no MHN, um objeto já musealizado pode carregar inúmeros sentidos e comunicar, de diferentes formas, em diferentes contextos expográficos, ou de pesquisa, por exemplo. Isto se dá porque a musealização é mais do que a entrada de objetos em museus, quando são registrados em documentação museológica; ela é também um processo dinâmico e nunca acabado, nunca estático.

Exceto o vestido de domingueira, tema deste artigo, e o vestido de batalha,²⁷ parte da Coleção Pernambucano de Mello, após a efervescência das notícias, em 1938, sobre o Cerco de Angico, as roupas de Maria Bonita e a maioria dos objetos que a acompanhavam durante esse episódio tomaram rumos silenciosos. Sobre esses silêncios, são interessantes as questões levantadas por Clovis Carvalho Britto. O museólogo e pesquisador informa que, dos poucos bens que Maria Bonita tinha no momento em que a mataram, nenhum foi inventariado²⁸, diferentemente dos bens de Lampião. Essa questão pode ser analisada pelo fato de os objetos de uma cangaceira, na década de 1930, terem, segundo julgamento de uma sociedade patriarcal, misógina, colonial, pouco a contar sobre o cangaço, pois eram homens brancos que detinham, majoritariamente, a construção das narrativas históricas. Além disso, na maioria dos museus brasileiros, os personagens representativos dessas narrativas também eram, quase que exclusivamente, homens brancos. Os heróis eram brancos, e não havia espaço para heroínas, muito menos, para heroínas nordestinas, sertanejas, negras, indígenas (como ainda pouco há), visto que, para Beauvoir²⁹ “(...) o presente envolve o passado, e no passado toda história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens”. Se as peças do cangaço são raras, por causa da repressão imposta ao movimento desde seus primórdios,³⁰ as peças de uma

cangaceira serão ainda mais raras, pois, no caso de Maria Bonita, ocorreu o que Britto (2016a, p. 36) chama de “dispersão da coleção biográfica”. Segundo o museólogo,

No caso de Maria Bonita, após seu assassinato e a apreensão de seus objetos pela polícia, ocorreu uma dispersão dessa coleção biográfica. Além disso, não existe um inventário dos objetos apreendidos com a cangaceira na ocasião de sua morte, a exemplo do inventário dos objetos de Lampião elaborado pelo regimento policial militar, em 26 de novembro de 1938, pelo Cel. T. Camargo Nascimento, em Maceió.

Entretanto, quarenta e cinco anos depois da morte de Maria Bonita, a biografia do seu vestido começou a tomar outros rumos, pois, em 1983 Frederico Pernambucano de Mello foi ao apartamento de Melchiades da Rocha, localizado no Flamengo, bairro da Zona Sul carioca, encontrar o repórter do jornal *A Noite*. Durante essa conversa, Melchiades informou a Frederico que havia dado o vestido de domingueira à atriz Nádia Maria.³¹ Recifense, a atriz Nádia Maria começou sua carreira no rádio, atuou na TV e no cinema, quando participou do filme de comédia *O primo do cangaceiro*, em 1955. Esse dado é importante, porque, nas visitas técnicas³² que fizemos à Reserva Técnica do MHN, quando realizamos o que chamamos de “leitura arqueológica”,³³ verificamos ajustes laterais internos no vestido, os quais, provavelmente, não foram feitos para que a roupa fosse colocada em exposição, pois, segundo explicações de Juarez Guerra, técnico que trabalha na Reserva Técnica do MHN, e do professor Anaildo Baraçal – que me acompanhava nessa visita técnica, para tais fins, em geral, os ajustes são realizados nos ombros e na cintura, para se adequarem ao manequim ou outro suporte destinado a esse fim, e não implicam a intervenção permanente ou danosa ao objeto musealizado. Esses ajustes laterais inteiros, nos levou a supor que eram modificações feitas antes da entrada do vestido no Museu Histórico Nacional.

Nesse sentido, percebemos uma possível conexão entre a informação de que o vestido teria sido dado a Nádia Maria e sua atuação em um filme cujo tema era o cangaço, e presumimos que ela poderia tê-lo usado em cena, para compor sua personagem. Entramos em contato com a Cinemateca Brasileira,³⁴ a fim de saber se o filme constava no catálogo dessa instituição, mas a resposta foi negativa. Também entramos em contato com o professor Marcelo Dídimo, autor do livro *O cangaço no cinema brasileiro*. Entretanto, Dídimo informou que, apesar de suas intensas pesquisas, também não localizou o filme.

Apesar de uma hipótese não confirmada, a possibilidade de Nádia Maria ter usado o vestido em cena teria feito com que outras camadas de sentidos, que as já aqui

apresentadas, fossem acrescentadas à sua vida social. Portanto, se essa hipótese fosse confirmada, o vestido poderia ser considerado um *objeto-devir*, um objeto musealizado “vivo demais” para as atuais categorias tradicionais nas quais, nesse caso, foi enquadrado:³⁵ apenas como objeto de cultura material representativo do cangaço. E se foi usado por Nádia Maria, transitou por ambiente diverso, carregado de outra lógica social, que não a do cangaço. Para Brulon,³⁶ um objeto-devir foge às categorias a que foi designado em sua musealização em um museu. Pois, neste caso, antes mesmo de entrar no Museu Histórico Nacional, o vestido de Maria Bonita já havia passado por deformações,³⁷ ora perdendo sua função utilitária – quando passa a ser simbolicamente um troféu –, ora reconquistando essa mesma função – quando possivelmente vestiu Nádia Maria.

Ademais, como figurino de um filme, o vestido teria não somente auxiliado a atriz a compor sua personagem, como também a contar a história proposta pelo filme. Deslocado de suas outras fases biográficas, alcança outro *status*, e sua vida social continua de outras formas. O jeito como uma atriz se move em cena, gesticula e fala é por meio de técnicas, geralmente não utilizadas na vida cotidiana. Ao servir como roupa de cena, como parte de um figurino, o vestido de Maria Bonita não só teria evocado uma mulher cangaceira, como também auxiliado a compor uma personagem acompanhando os movimentos do corpo de Nádia Maria em cena. Ao vestir a atriz – se assim aconteceu – estabeleceu, como sugere Sá,³⁸ “(...) uma relação de proximidade muito íntima, como se fosse a extensão do próprio corpo”. Ao ser adequado para vestir a atriz, recebeu outras formas que não as do corpo de Maria Bonita e, talvez, por isso, tenha precisado dos ajustes laterais – que ficaram no vestido, servindo de marcas a respeito da memória desses momentos, pois, para Stallybrass,³⁹ “a roupa tende a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”. Podemos perceber que, ao se mover por meio de diferentes cadeias operatórias e regimes de valor, o vestido toma formas variantes, não somente físicas, e participa de novos acontecimentos em diferentes situações, impregnando-se de novos usos, em sentido mais amplo, e não somente o ato de vestir ou de ser usado, que possibilitam novas maneiras de existir.

Assim, o vestido vai se avolumando e interagindo, por meio do que Ingold⁴⁰ chama de uma “malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento”, tomando novos rumos, de forma espacial, geográfica e simbólica. Alguns autores que escrevem, estudam ou pesquisam sobre as memórias das roupas, como o já citado Stallybrass, fazem referências às conexões entre roupas e heranças de quem morre para quem, vivo, recebe

essas roupas. No entanto, com Maria Bonita não foi assim. Ao ser morta, e seus pertences silenciados, não pôde legá-los à sua filha, Expedita Ferreira Nunes (que não pôde ser criada pela mãe), irmã ou companheira de bando, muito menos a um museu, e, por intenção própria, assegurar tanto a perpetuação de seu nome quanto a relação dela com o MHN e o vestido.⁴¹

Musealização - Remusealização do vestido de Maria Bonita no MHN

No já citado encontro entre Frederico Pernambucano de Mello e Melchiades da Rocha, o repórter, além de informar sobre a doação do vestido a Nádia Maria, também falou que o vestido já teria sido doado ao Museu Histórico Nacional. Na documentação museológica (Figura 5) consta que o vestido entrou para a instituição no dia 20 de dezembro de 1970.

FICHA TÉCNICA						
Nº de Registro						Nº de Patrimônio
Objeto	Altura	Compr.	Diámet.	Estado	Peso	Calibre
País (de origem)	Nº de Classe	Nºs amigos de Registro				
Autor	Assinatura					
Título						
Local/Editora/Fábrica	Data	Ed. Nº de série				
Material/Técnica/Supporte						
Descrição Sumária					Estado de Conservação	
					Excel.	Bom
					Muito Bom	Bom
					Reg.	Ruim
Aprovação						
Nº do Processo	Doação	Compra	Legado	Permissão	Transfer.	Valor
Localização						

Figura 5. Ficha técnica 016.897 (Atualizada em 21/03/2003 - parte 1). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram.

Possivelmente – não temos informações – deve ter ficado com Nádia Maria por algum tempo, até ser doado ao MHN. Para efeitos desta pesquisa, acessamos os processos de 1970, constantes na Biblioteca Virtual do MHN (tecnologia do Docpro),⁴² mas, dos sete processos digitalizados, nenhum é referente ao vestido. Em relação a quem fez a doação, também existem dois registros que constam em sua documentação museológica, a ficha técnica (Figura 5), datada de 2003, que dá conta que foi doado por Melchiades da Rocha. Já a ficha técnica do bem 16897 (Figura 6) registra que foi doado por intermédio de Gean Maria Bittencourt.⁴³



Figura 6. Ficha técnica 016.897 (Atualizada em 31/10/2017). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram.

Esta dupla informação pode ser um reflexo do processo de musealização do vestido no MHN, conforme veremos mais adiante. Em todo caso, em 1970, a instituição já dispunha de uma coleção de indumentária significativa, na qual constavam dois vestidos estilo império, doados em 1928. Essa coleção foi aumentada quando o MHN recebeu a doação, em 1968, da coleção da museóloga Sophia Jobim Magno de Carvalho,⁴⁴ que, dentre outros objetos, é formada por peças de indumentária. Além de vasta, em quantidade de objetos, a Coleção Sophia Jobim mantém uma interface com esta dissertação: a questão de gênero. Audebert⁴⁵ afirma que

A Coleção Sophia Jobim possui um atrativo peculiar por se destacar como um fundo documental expressivo de uma mulher depositado em um museu que evidenciou, em sua trajetória, a valorização da história e memória dos homens da elite, em especial aqueles cujas atuações políticas e sociais são associadas à construção da nação enquanto projeto, especialmente no período em que esteve sob a gestão de Gustavo Barroso (MAGALHÃES, 2006; AUDEBERT OLIVEIRA, 2004. Apud AUDEBERT, 2010). Conforme destacado no artigo “Examinando a Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional” publicado nos Anais do MHN em 1995, a Coleção Sophia Jobim pode ser tida como exceção nas políticas de aquisição efetuadas pelo MHN. Ademais, coleções de indumentária ou de roupas de modo geral parecem especialmente interessantes para pensar relações de gênero e as mudanças que se processam historicamente nessa esfera, uma vez que essa tipologia de objeto vem sendo ao longo dos anos fortemente identificada com a cultura feminina, especialmente através da moda em seus mais diferentes aspectos. Roupas parecem ser assunto de mulher, assim como tudo o que diz respeito a elas tais como tecer, costurar, remendar, bordar, lavar, passar.⁴⁶

Já nos anos 2000, foram adquiridos outros vestidos, entre eles, um de autoria da Glória Coelho, e outro, assinado por Alexandre Herchcovitch, ambos estilistas de renome na moda brasileira.

O Museu Histórico Nacional é reconhecido por possuir uma boa quantidade de acervo em indumentária histórica e é consultado como fonte para elaborar figurinos de época por vários tipos de produções audiovisuais. Além disso, foi o MHN que criou, em 1932, o Curso de Museus e que, segundo Sá,⁴⁷ é a instituição pioneira em “(...) estudos formais aplicados especificamente à musealização de acervos têxteis no Brasil (...)”. Ou seja, o MHN é protagonista, no Brasil, nos estudos de indumentária histórica. Porém, quando Frederico Pernambucano de Mello fez contato com a instituição, o vestido não foi localizado de imediato, pois havia sido selecionado para o descarte e estava entre outros objetos na mesma situação. Essa escolha foi abordada em dois artigos: um, de autoria de Mário Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos, e outro, de Regina Abreu, no volume 34/2002 dos Anais do MHN. Nos dois artigos, foi divulgada a informação de que o vestido de Maria Bonita havia sido selecionado para descarte, mas que fora retirado da seleção em decorrência do contato feito por Mello. Chagas e Santos⁴⁸ enunciam que

Muitas buscas foram feitas, mas nenhum registro documental sobre o vestido foi encontrado. Dois anos mais tarde, foi indicado para descarte um velho e sujo vestido, sem nenhuma informação adicional. Nessa ocasião, por intuição, o pesquisador do MHN fez contato com Mello e conseguiu descobrir que a peça de indumentária indicada para descarte era mesmo o vestido de Maria Bonita.

Como vimos, indiferente às vontades ou aos desejos que um dia Maria Bonita nutriu e o que para ela significava, o vestido foi ganhando novos e diferentes contornos, visto que, segundo Stallybrass,⁴⁹ “Em primeiro lugar, as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais”. Esse código, ou códigos, e as presenças materiais e imateriais aos quais se referem Stallybrass também são entendidos, neste texto, como inerentes à musealização do vestido pelo MHN que, conforme Brulon,⁵⁰ é “(...) como a ação simbólica que atua sobre a realidade mudando a ordem das coisas para produzir novos sentidos a partir das coisas”. Mas o interessante, nessa musealização, também é o fato de o vestido, depois de ser retirado do *status* de objeto descartável, ter sido remusealizado.⁵¹

Ainda que o vestido não tenha sido descartado, no sentido mais amplo: de não mais estar nas dependências do MHN, além da intenção, houve a determinação dessa escolha por uma Comissão de Baixa,⁵² instituída no âmbito do MHN, conforme veremos mais adiante. Dessa forma, o vestido ficou na sala 111, que era um espaço semelhante a

um depósito e no qual ficavam os objetos selecionados para esse fim. A sala não apresentava condições para garantir a segurança dos objetos menores,⁵³ como o vestido – acervo têxtil e, por isso, ainda mais frágil que outros tipos de objetos musealizados. Ao consideramos que um objeto museológico precisa passar por cuidados como a conservação preventiva, que envolve um bom acondicionamento em ambiente próprio, podemos chegar à conclusão que o vestido de Maria Bonita, na sala 111, não passava pelos cuidados necessários para continuar sendo um objeto musealizado.

Para além dessas questões, entendemos que os processos de musealização pelos quais passa um objeto musealizado são diversos e podem se conectar e influenciar outros processos presentes em museus, a exemplo de exposições, pesquisas, publicações, ou outras maneiras de participação na cadeia operatória de musealização. Por isso, quando ficou na sala 111 já não era mais passível de ser selecionado para comunicar, no Museu Histórico Nacional, a sua existência. Entretanto, quando foi identificado e retirado da referida sala, voltou a fazer parte dessas possibilidades de musealização. Ou seja, quando retomou seu *status* de objeto musealizado, foi remusealizado, o que incluiu o fato de voltar a receber os cuidados de conservação, necessários a um objeto têxtil, e passou a fazer parte, em diferentes momentos, de duas exposições de longa duração.

A seleção para o descarte representa um momento marcante na vida social do vestido no MHN e, por isso, parte decisiva da construção biográfica proposta neste texto: a de tentar estabelecer os critérios e os regimes de valor que motivaram o quase descarte de um vestido que, assim como outros da coleção, é uma roupa de época e estava em boas condições. É claro que estamos de acordo com Sá,⁵⁴ quando afirma que:

(...) temos que contemplar, dentre as várias atividades de musealização, a possibilidade do descarte, ou seja, uma ação efetiva, documentada oficialmente, no caso da alienação de um objeto musealizado. Suscitamos essa questão exatamente pensando na fragilidade e no caráter finito do objeto têxtil. Na verdade, acreditamos que o processo de musealização deve prever todo o ciclo de “vida” do objeto, desde seu despontar com a coleta/aquisição até, caso necessário, seu descarte por uma implacável consumação de sua vida “útil” como objeto de museu.

Porém, consta na documentação museológica, tanto na ficha técnica de 2003 (Figura 5) quanto na que foi atualizada em 2017 (Figura 6), que o estado de conservação do vestido é regular. Em depoimento, o historiador e pesquisador Adler Homero Fonseca de Castro, técnico do MHN no período de 1987 a 1993, informou que o vestido, na época, estava em bom estado de conservação. O que estamos dizendo é que musealizar ou remusealizar são processos sempre imbuídos de valores, como disse Stallybrass:⁵⁵ “Só se

pode penhorar roupas se elas valem alguma coisa”, assim como só se musealizam ou remusealizam objetos se eles forem valorados de alguma forma. Porém, o que diferenciou esse vestido de Maria Bonita de outros vestidos musealizados pela mesma instituição? Quais foram os critérios considerados nessa decisão? Essas são algumas das perguntas que traçam rotas e nos ajudam a entender qual é, conforme Kopytoff,⁵⁶ o “(...) emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’”, nesse caso, designado a ser um objeto musealizado. Apesar de Regina Abreu⁵⁷ já levantar alguns dos motivos, pois o vestido não tem “(...) o fausto de outros objetos gloriosos expostos em vitrines contíguas, sem fios de ouro, sem detalhes sofisticados (...)”, precisamos adensar a pesquisa. Assim, foi necessário entendermos o cenário do museu no momento em que o vestido foi selecionado para o descarte. Para isso, contamos, mais uma vez, com o depoimento de Adler Homero Fonseca de Castro. O ano é 1985, e o Brasil começava, novamente, a experimentar um regime democrático, depois de duas décadas de ditadura militar no país. Foi nesse contexto que a museóloga Solange Godoy assumiu a direção do MHN. Depois de anos de descaso do poder público, o MHN passou por uma série de modificações, incluindo a criação da Reserva Técnica, em 1984. É importante lembrar que, em 1985, também foi criado o Ministério da Cultura – desde 2019, novamente extinto. Conforme Castro, nesse período, o MHN passava por uma situação muito crítica, não só em relação aos danos estruturais sofridos pelo edifício, que precisava de reformas e adequação dos espaços, mas também em relação ao seu acervo, visto que uma

(...) grande quantidade de objetos danificados, extraviados, ruins, fragmentados e outros tantos que, por apresentarem pragas em suas peças, se tornaram potenciais fontes de contaminação e até recontaminação (...) A documentação museológica foi outra situação bastante grave (...), pois grande parte das informações não fazia sentido.⁵⁸

Castro acrescenta que, devido a esse cenário, um grandioso trabalho de recadastramento de todo o acervo foi inevitável e foi estabelecida uma política de descarte que teve como resultado a criação de uma Comissão de Baixa,⁵⁹ responsável por determinar as peças que continuariam a fazer parte das coleções do MHN. Assim, semelhante a outras instituições a serviço da sociedade, museus são espaços de disputas, por isso, a unanimidade não esteve presente na maioria dos processos de seleção, e Adler Homero Fonseca de Castro foi uma das vozes discordantes. Por decisão da referida

Comissão, selecionou-se o vestido para ser descartado. Sobre essa escolha, Castro⁶⁰ informou que foram levados em consideração os seguintes critérios abaixo elencados:

(...) “pobre”, sem informações que o alçasse à condição de objeto histórico a partir dos paradigmas do MHN, que tem sua coleção majoritariamente composta por objetos do século XIX das elites brasileiras, e com uma modelagem que já o remetia ao século XX, foi selecionado para baixa, ainda que seu estado de conservação fosse bom.

Podemos concluir que, apesar do MHN estar vivenciando um momento de ruptura conceitual em suas narrativas, dentre outros valores, o fato de objetos pertencerem a membros das elites brasileiras pesava na hora de alguns técnicos decidirem quais objetos permaneceriam no acervo da instituição. Entretanto, esse era um critério já considerado desatualizado para a época em questão, mas que ainda estava presente no Museu Histórico Nacional em fins do século XX.

A afirmação do historiador e pesquisador Rafael Zamorano Bezerra corrobora o depoimento de Adler Homero Fonseca de Castro e nos ajuda a perceber os valores com os quais operava o MHN, quando decidiu descartar o vestido. Segundo Bezerra,⁶¹ “(...) as autoridades mobilizadas nos tempos de “influência” de Gustavo Barroso continuam tendo um papel importante na museografia e na valoração do acervo da instituição (...)”. Sobre a presença de Barroso, em prefácio do livro do Banco Safra, consta que “o Museu [Histórico Nacional] atua nos campos da conservação e restauração, assim como nos da educação e comunicação, mantendo-se fiel à ideia de seu criador quanto às funções pedagógicas e políticas”. Bezerra apresenta uma prática de valoração do acervo desempenhada pelo MHN, que definia o objeto que poderia ser musealizado, a qual ele intitula de “autoridade do especialista”. A autoridade do especialista foi fundamental na trajetória do vestido no MHN, pois só a partir do contato de Frederico Pernambucano de Mello, especialista brasileiro em cangaço, que o vestido foi remusealizado e reintegrado ao acervo do Museu Histórico Nacional. Ainda segundo Rafael Zamorano Bezerra⁶² os especialistas tanto podem ser os técnicos da própria instituição quanto profissionais importantes e valorizados no âmbito em que atuam. Também não podemos deixar de ressaltar que o nome de Maria Bonita e seu destaque como personagem da história brasileira contribuíram para a remusealização do vestido, visto que, ainda segundo Bezerra,⁶³ tem peso no MHN a conexão entre a “(...) autoridade do nome próprio, que remete à noção de posse (e, corolariamente, a de possuidor). O pesquisador informa, ainda, que, em relatórios da própria instituição, nos anos de 1992 e 2006, os registros e os textos ainda apresentam essa relação. Fazem sentido, então, sobre o processo

biográfico do vestido, a seguinte afirmação e as perguntas de Kopytoff (2008, p. 92), que julgamos pertinentes aos critérios de musealização que aqui analisamos:

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa e quem as fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa?”

Uma das respostas, nesse caso, pode ser encontrada na afirmação de Britto,⁶⁴ pois, segundo o museólogo, que também analisou o descarte do vestido de Maria Bonita pelo MHN,

(...) uma possível justificativa para o anarquivamento do vestido de Maria Bonita não diz respeito somente à condição feminina, mas a uma narrativa que reconhecia apenas a participação e a função de determinadas mulheres na escrita da nação. Todavia, é oportuno questionar se uma indumentária de Lampião doada ao Museu Histórico Nacional estaria sujeita à mesma condição de anarquivamento – possivelmente teria visibilidade para reforçar ou contrapor leituras canônicas sobre o cangaço e o sertão nordestino.

Assim, entendemos que na cadeia de musealização do vestido de Maria Bonita estiverem presentes, além dos critérios de classe, indicados mais acima, questões de gênero, enquanto relações estruturais de poder patriarcal e colonial. Também pudemos perceber que o vestido de Maria Bonita, no MHN, se consolidou como objeto de cultura material representativo do cangaço, principalmente, a partir de um ponto de vista masculino, como fenômeno social que abordou, e continua abordando, como figura central o personagem Lampião e não a personagem Maria Bonita. Ao longo das nossas pesquisas, que compuseram a nossa dissertação de mestrado,⁶⁵ nos deparamos com uma série de fontes que demonstraram como “(...) a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina”⁶⁶ nos processos de musealização do vestido de Maria no Museu Histórico Nacional. Porém, por termos um espaço limitado neste texto, optamos por nos debruçar sobre a legenda⁶⁷ do vestido (Figura 7) na exposição *Expansão Ordem e Defesa*, pois, conforme Flores,⁶⁸ “As exposições de longa duração acabam por se tornar enciclopédias ilustradas de produções simbólicas cujas referências muitas vezes não ultrapassam a catalogação do objeto, o que recai sobre as legendas, informações vazias”. Portanto, a legenda⁶⁹ do vestido em exposição também é parte intrínseca de sua musealização.

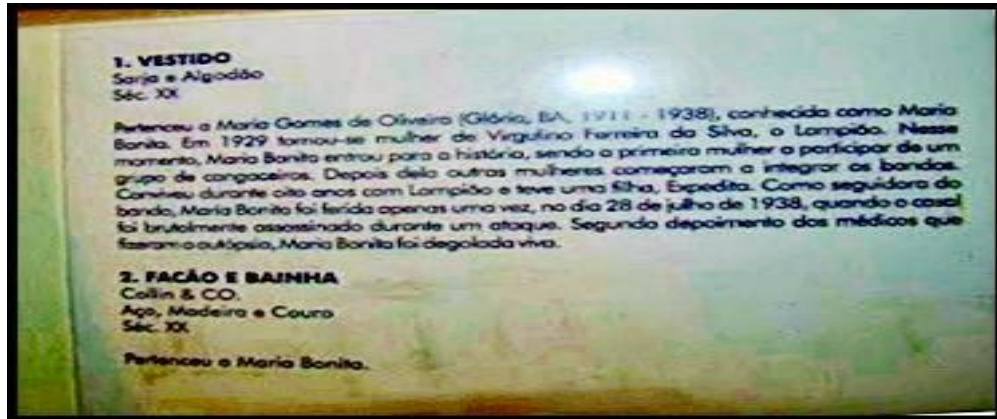


Figura 7. Legenda do vestido de Maria Bonita na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*. Fonte: Pereira, [s. d.].

VESTIDO

Sarja e Algodão

Século XX

Pertenceu à Maria Gomes de Oliveira (Glória, BA, 1911-1938), conhecida como Maria Bonita. Em 1929, tornou-se mulher de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Nesse momento, Maria Bonita entrou para a história, sendo a primeira mulher a participar de um grupo de cangaceiros. Depois dela, outras mulheres começaram a integrar os bandos. Conviveu durante oito anos com Lampião e teve uma filha, Expedita. Como seguidora do bando, Maria Bonita foi ferida apenas uma vez, no dia 28 de julho de 1938, quando o casal foi brutalmente assassinado durante um ataque. Segundo depoimentos dos médicos que fizeram a autópsia, Maria Bonita foi degolada viva.

Podemos perceber o nome de batismo de Maria Bonita – Maria Gomes de Oliveira – e o de Lampião. Já da filha do casal consta apenas o primeiro nome, embora seu nome completo seja Expedita Ferreira Nunes. É importante ressaltar que Maria Bonita é descrita como mulher de Lampião – uma maneira patriarcal de legitimar a cangaceira como personagem histórica do cangaço e do Brasil. A legenda informa o protagonismo de Maria Bonita, primeira mulher a entrar para o cangaço, e traz à luz outras mulheres que também o fizeram, depois de Maria Bonita. Todavia, apresenta trecho em que aponta Maria Bonita como seguidora do bando, o que simplifica sua atuação enquanto mulher e sujeito único, que interferiu na dinâmica e mudou regras sexistas de um grupo que evitava mulheres. Explicamos: os homens do cangaço alegavam que o sexo com mulheres deixava seus corpos desprotegidos, podendo, por esse motivo, serem capturados ou mortos. Ou seja, as mulheres eram culpadas pelos fracassos dos machos do cangaço. Entretanto, o texto da legenda ressalta o modo brutal como Maria Bonita e Lampião foram assassinados pelo

Estado, rompendo uma narrativa mais propensa a destacar os diferentes grupos que se intercalaram na busca pelo poder do território nacional.

O vestido, na exposição em questão, parece depender do fato de ter sido da companheira de Lampião (e não ao contrário), quase como único episódio ocorrido na biografia de Maria Bonita. A esse respeito, Britto⁷⁰ afirma:

(...) a maioria das narrativas museológicas continua silenciando mulheres enquanto protagonistas no campo de produção simbólica. No caso da épica do cangaço, raramente os museus que possuem essas coleções explicitam a autoria dos objetos, o papel exercido pelas mulheres e a questão de gênero em torno dos repertórios fabricados. Geralmente conferem às mulheres sertanejas, quando não silenciadas, um papel coadjuvante na saga sertaneja.

Ressaltamos que a construção biográfica descrita nesse texto, é apenas parte da pesquisa que se apresenta mais completa em nossa dissertação de mestrado. De toda forma, procuramos demonstrar como valores relativos a preconceitos estéticos, de gênero e classe, foram responsáveis, na cadeia operatória da musealização do vestido de Maria Bonita, por silêncios que geraram formas de subalternização desse objeto pessoal da mais conhecida cangaceira do século XX.

Notas

¹ Conforme descrita no catálogo *Museu Histórico Nacional - Banco Safra* (1989).

² Localizado numa região que hoje corresponde a uma parte de Salvador/BA, é considerado um dos mais importantes quilombos baianos do século XVIII.

³ ABREU, George. *Novas vozes na narrativa do museu histórico nacional: uma análise da requalificação do módulo cidadania da Exposição de longa-duração. 2020*. Trabalho de conclusão de curso - Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Rio de Janeiro, 2020, p. 42.

⁴ Idem, 2020, p. 44.

⁵ Nome dado a festas organizadas pelo Cangaço, pois acontecia aos domingos. Com missa, dança, e outros momentos. Era uma confraternização.

⁶ Tipo de bolsa usada pelas cangaceiras e pelos cangaceiros e na qual guardavam de munição a roupas.

⁷ APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008, p. 16.

⁸ BRULON, Bruno. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 2, 2018, p. 199.

⁹ OLIVEIRA, João Pacheco de. “O retrato de um menino bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus. Séculos XIX e XXI”. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, nº 5, 2011, p. 36-59.

¹⁰ APPADURAI, Arjun. Op. cit., p. 17.

¹¹ No caso do livro de Melchiades da Rocha, o vocábulo c “catinga” é escrito com apenas uma vogal “a”, diferente da grafia atual, com duas: “caatinga”.

¹² ROCHA, Melchiades da. *Bandoleiros das catingas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938, p. 46.

¹³ MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas do couro: estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, p. 178-179.

¹⁴ KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 94.

¹⁵ Historiador especialista em cangaço, que foi quem entrou em contato com o MHN para informar que o vestido de Maria Bonita fazia parte do acervo do museu.

¹⁶ Foi com Frederico Pernambucano de Mello que tivemos uma das primeiras conversas sobre a trajetória que o vestido percorreu do dia do Cerco de Angico até sua identificação no MHN. Essa conversa foi realizada nos primeiros meses de 2019.

¹⁷ Foto do Vestido. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1938. Suplemento. <http://memoria.bn.br/docreader/120588/13806?pesq=bonita+chapeu+vestidos>.

¹⁸ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 39.

¹⁹ BRULON, Bruno. Op. cit., p. 206.

²⁰ KOPYTOFF, Igor. Op. cit.,

²¹ 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. 95.

²² APPADURAI, Arjun Op. cit., p. 33.

²³ Id., 2020, p. 33.

²⁴ APPADURAI, Arjun Op. cit., p. 45.

²⁵ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Florianópolis: ICOM/FCC Edições, 2014, p. 57.

²⁶ KOPYTOFF, Igor. Op. cit.,

²⁷ Vestidos usados no dia a dia das cangaceiras.

²⁸ O pesquisador estima em quarenta as peças pertencentes à Maria Bonita.

²⁹ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 17.

³⁰ MELLO, Frederico Pernambucano de. “Uma estética brasileira surpreendente: a dos cangaceiros da região Nordeste”. In: *Estudos de indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.

³¹ Sobre Melchiades ter dado o vestido diretamente à Nádia Maria, encontramos divergências, pois, no já citado artigo de autoria de Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos, intitulado “A vida social e política dos objetos de um museu”, os autores, na página 210 deste texto, que integra o volume 34 dos *Anais do MHN*, afirmam que o vestido havia sido “doado ao museu pela atriz Nádia Maria, que o recebera de seus familiares, que, por sua vez, haviam-no recebido de Melquiades da Rocha”. Porém, como conversamos, por telefone, com o historiador Frederico Pernambucano de Mello, fonte primária dessa informação, optamos por seguir o que nos foi informado por ele: que Melchiades da Rocha havia dado o vestido diretamente à Nádia Maria.

³² Nas oportunidades em que estivemos na Reserva Técnica do MHN, além do Prof. Dr. Anaildo Bernardo Baraçal, também nos acompanharam Bruno Chiossi e Jorge Luiz do Amaral, colegas do PPG-PMUS.

³³ Ao acessarmos à documentação museológica, foi possível identificar que o vestido ainda não havia passado por todas as análises de suas qualidades intrínsecas.

³⁴ Durante a escrita da dissertação desta autora, um incêndio devastou o galpão da Cinemateca Brasileira, destruindo rolos de filmes e arquivos impressos.

³⁵ BRULON, Bruno. “Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir”. *Transformação*, v. 28, 2016, p. 110.

³⁶ Idem.

³⁷ BRITTO, Clovis Carvalho. Op. cit.,

³⁸ SÁ, Ivan Coelho de. “Acervos têxteis e musealização: a importância da conservação preventiva”. In: *Anais do I Seminário - moda: uma abordagem museológica*, v. 1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 12.

³⁹ STALLYBRASS, Peter. Op. cit., p. 14.

⁴⁰ INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos* (online), 2012, v. 18, nº 37, p. 27. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 30 Out. 2021.

⁴¹ ALBERTI, Samuel J. M. M. “Focus: museums and the history of Science: objects and the museum”. *Ísis*, v. 96, nº 4, 2005, p. 559-557.

⁴² Disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>. Acesso em: 08 Ago. 2021.

-
- ⁴³ Jornalista, trabalhou no MHN na época da gestão de Léo Fonseca da Silva (1967-1970).
- ⁴⁴ Museóloga, jornalista, professora, colecionadora, é considerada uma das pioneiras no estudo de Indumentária no Brasil.
- ⁴⁵ AUDEBERT, Ana. “Exposições de moda no Museu Histórico Nacional a partir da Coleção Sophia Jobim”. In: *Anais do I Seminário - Moda: uma abordagem museológica*, v. 1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 45.
- ⁴⁶ MAGALHÃES, 2006; AUDEBERT OLIVEIRA, 2004 (apud AUDEBERT, 2010).
- ⁴⁷ SÁ, Ivan Coelho de. Op. cit., p. 45.
- ⁴⁸ CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “A vida social e política dos objetos de um museu”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34. Rio de Janeiro: Museu Histórico, 2002, p. 195-220. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/44/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2034%2C%20ano%202002>. Acesso em: 25 Mar. 2020, p. 210.
- ⁴⁹ STALLYBRASS, Peter. Op. cit., p. 29.
- ⁵⁰ BRULON, Bruno. 2018. Op. cit., p. 206.
- ⁵¹ Conceito proposto pelo Prof. Dr. Bruno Brulon, a partir de sua orientação, considerando a biografia do vestido de Maria Bonita.
- ⁵² Trabalho que foi iniciado na gestão de Solange Godoy, mas que ultrapassou a sua direção, tendo perdurado décadas. Todos os milhares de itens do MHN foram pesquisados e revistos, um trabalho gigantesco que para muitos pareceria impossível de ser realizado, mas que recuperou muitos acervos e suas informações.
- ⁵³ CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Comunicação verbal, 30 de novembro de 2020.
- ⁵⁴ SÁ, Ivan Coelho de. Op. cit., p. 17.
- ⁵⁵ STALLYBRASS, Peter. Op. cit., p. 27.
- ⁵⁶ KOPYTOFF, Igor. Op. cit., p. 93.
- ⁵⁷ ABREU, Regina. “O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002, p. 189. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/44/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2034%2C%20ano%202002>. Acesso em: 25 Mar. 2020.
- ⁵⁸ CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Comunicação verbal, 30 de novembro de 2020.
- ⁵⁹ Trabalho iniciado na gestão de Solange Godoy. Além de Adler Homero, sobre o descarte do vestido, entramos em contato com outras servidoras e servidores que não se dispuseram a dar depoimentos.
- ⁶⁰ CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Comunicação verbal, 30 de novembro de 2020.
- ⁶¹ 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, p. 105.
- ⁶² Idem.
- ⁶³ Idem, p. 159.
- ⁶⁴ BRITTO, Clovis Carvalho. “Grande Sertão: mulheres - generificação, colecionismo e musealização do cangaço”. In: BRITTO, Clovis Carvalho; LIMA, Caroline de Araújo;

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira.(orgs.). *Outros olhares sobre o sertão nordestino: gênero, masculinidades e subjetividades*. Salvador: Eduneb, 2020, p. 73.

⁶⁵ Concluída em 2021, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins.

⁶⁶ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFGM, 2010, p. 66.

⁶⁷ O item dois da legenda é “Sobre um facão e uma bainha atribuídos à cangaceira. A fabricação é Collin&CO, de aço, madeira e couro. Produzidos no Século XX”.

⁶⁸ FLORES, Joana. *Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto*. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 94.

⁶⁹ O Museu Histórico Nacional não possui arquivos da exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, assim como das legendas dos objetos expostos. Essa legenda foi localizada ano *Blog do Mendes*, pagina que se destina à divulgação de fatos, pessoas e acontecimentos que envolvem o cangaço <http://blogdomendesemendes.blogspot.com/>.

⁷⁰ BRITTO, Clovis Carvalho, 2020. Op. cit., p. 72; 93.