



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS**  
**Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# **Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero**

*Ana Lourdes de Aguiar Costa*

**UNIRIO / MAST - RJ, Novembro de 2021**

# **Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero**

*por*

**Ana Loures de Aguiar Costa,**  
*Curso de **Mestrado** em Museologia e Patrimônio  
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em  
Museologia e Patrimônio.

Orientador: Ivan Coelho de Sá

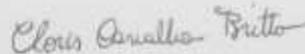
Coorientador: Bruno César Brulon Soares

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero**

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente 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 – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

*Aprovada por*



Prof.

Clovis Carvalho Britto

Prof.



---

Márcio Ferreira Rangel

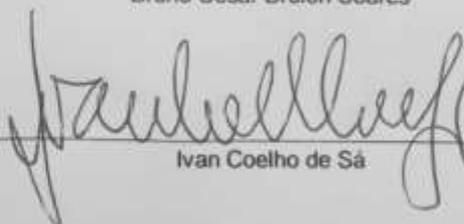
Prof.



---

Bruno César Brulon Soares

Prof.



---

Ivan Coelho de Sá

**Rio de Janeiro, novembro de 2021.**

C837 Costa, Ana Lourdes de Aguiar  
Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu  
Histórico Nacional: musealização e questões de gênero  
/ Ana Lourdes de Aguiar Costa. -- Rio de Janeiro,  
2021.  
143p.

Orientador: Ivan Coelho de Sá.  
Coorientador: Bruno César Brulon Soares.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Museologia e Patrimônio, 2021.

1. Vestido de Maria Bonita. 2. Musealização. 3.  
Gênero. 4. Cultura Material. 5. Museu Histórico  
Nacional.. I. Sá, Ivan Coelho de , orient. II.  
Soares, Bruno César Brulon, coorient. III. Título.

A todas, todos e todes profissionais de museus e da cultura em geral.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria de Lourdes A. Costa e José Luiz da Costa Filho (ambos *in memoriam*), por terem me criado para ser uma mulher independente. Foram eles que me levaram aos primeiros museus que visitei quando criança, incluindo o Museu Histórico Nacional, na década de 1980. Amor e saudades que não passam.

Às minhas cinco irmãs, especialmente a Vera Lourdes, linda e grande amiga, Wanda e Wanja (*in memoriam*), pelo carinho, pela amizade, inclusive, durante o período de estudos para este mestrado;

Às minhas sobrinhas e aos meus sobrinhos, maravilhosas e maravilhosos, amor que não cabe no peito, especialmente a Júlia Maria, Isabela Guedes, Tânia Braga, Juliana Spohr e Renata Leitão; aos meus pequenos, Miguel (raspinha do tacho) e Gabriel, meu primeiro sobrinho neto. Amo vocês, muito e muito! Não poderia deixar de agradecer a minha Tia Josita (*in memoriam*), minha amigona, que estava comigo quando iniciei minha carreira como profissional de museus e muito me incentivou; às minhas primas, Cátia Casemiro e Maira Casemiro, pelo apoio e pelo carinho de sempre; ao meu primo, Casemiro Netto, que me fortaleceu nos anos em que morei no Rio de Janeiro e foi um empolgado ouvinte da minha carreira, que, naquele momento, estava começando; à minha prima, Deyse Costa, mais que amada; a Marilane Costa e Jorge Gonçalves, casal de primos maravilhosos, que sempre me receberam em sua casa durante o período em que ia ao Rio de Janeiro, assistir às aulas presenciais; um agradecimento especial a Myriam Assis, querida; a todas/os vocês, meu carinho, pois tenham certeza de que foram portos seguros, recheados de afeto, alegrias e um bom café para falar da vida. Um agradecimento enorme, do tamanho do mundo, a Joseanne Carla, prima, super amiga e parceira de vida; a Janaína Maciel, amiga de infância e família de coração; ao meu afilhado, Matheus Maciel, historiador, assim como eu, amor da “dinda”; a Joice Silviano, *hermana* de todas as horas. Amo vocês.

Iniciando a parte das amizades que a área de museus me deu, levo para a vida: Aline Montenegro Magalhães, grande profissional, inspiração e minha amiga, e Romney Lima. O casal mais “massa” do Rio de Janeiro. Gratidão por me receberem! A Cristina Holanda, amiga mais do que especial e profissional incrível; a Rafaela Noronha, Carol Cruz e Maurício Raphael, muito, muito obrigada por tudo: pelo carinho, pelo amor e pela força. Sem palavras! A Amanda Oliveira, Alexandre Feitosa, Rafaela Gueiros, Daniel Belizário! Como vocês são queridas e queridos! Agradeço por cada palavra, cada momento em que conversamos sobre tantos assuntos, incluindo o Mestrado; a Karla Uzeda, Yris Lira, Priscila Borges, Ricardo Alberton Fernandes, Paulo Lima, Rosilene do Espírito Santo, Marcileide e Paola Valentina, um imenso obrigada! Patrícia Albernaz, meu agradecimento pela confiança, pelas parcerias

de trabalho e de vida; a Renata Passos, que me presenteou com seu carinho, amizade e ternura. Vocês fazem parte da minha incrível rede de afetos e suporte.

Às servidoras e servidores do Ibram, especialmente a Eneida Braga e a Juliana Villar; a Mario Chagas, pelas conversas sobre a trajetória social do vestido de Maria Bonita; a Rafael Zamorano, pelo apoio; a Anaildo Bernardo Baraçal, Jorge Amaral e Bruno Chiossi, pelas parcerias nas visitas técnicas ao MHN. Foram fundamentais. A Bruno Chiossi, pelas fotos e autorização para utilizá-las. A José Neves Bittencourt, que, foi o primeiro a falar: “Vá lá, Ana Lourdes, faça sua pós-graduação”. A Ruth Beatriz, Bia, minha primeira chefe no MHN; a Juarez Guerra e Jeane Mautoni, pelas horas em que se dispuseram a me receber quando das visitas técnicas à Reserva Técnica do MHN; a Manon Salles, pelas trocas; a George de Abreu, por compartilhar seu TCC comigo; à querida Alda Heizer; à Professora Graça Teixeira, ao Ernesto Breitinger (Tecnologia do DocPro). Ao Professor Madson Oliveira, pelas trocas;

A Joana Flores, cuja leitura de seu livro *Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto* foi impactante e fundamental para o meu caminhar no Mestrado. Grata também pela generosidade intelectual a mim dispensada;

À grande escritora, Conceição Evaristo, presente nesta dissertação desde o dia em que a encontrei no Aeroporto Santos Dumont, ainda no período de seleção deste Mestrado, quando ela, gentilmente, aceitou o meu abraço e me ouviu;

A Vera Ferreira, neta de Maria Bonita e Lampião, que me enviou o livro *Bonita Maria do Capitão*, por ter sido tão atenciosa. Obrigada! Agradeço a Indaiá Silva, neta e filha de Dadá e Corisco, Carlos Cleber, Manon Salles, Queila Ferraz, Adler Homero de Castro e Aline Montenegro Magalhães pelos depoimentos;

A Laura Vasconcelos, terapeuta incrível que me ajuda a trilhar caminhos; a Zélia Maria de Lima, a Ivana Motta e a Juana Miranda, só agradecimentos!

Às minhas colegas e aos meus colegas, às minhas professoras e aos meus professores de Mestrado, gratidão!

Aos servidores do MHN que, ao longo desses quase 100 anos de instituição, vêm produzindo conhecimentos, pesquisas e projetos da mais alta qualidade;

A Alexandra Durão, secretária do Programa, por toda competência e atenção;

Aos Professores Márcio Rangel e Clovis Carvalho Britto, que aceitaram compor as bancas de qualificação e da defesa desta dissertação, e por suas excelentes contribuições; às Professoras Inês Gouveia e Helena Uzeda, suplentes da banca. Grata.

E por último, mas não menos importante, agradeço ao meu orientador, o Professor Ivan Coelho de Sá, com quem tive um grande prazer em aprender, e ao meu coorientador, Bruno Brulon, pelo aprendizado e por ter aceitado me coorientar. É uma honra para mim! Foi uma jornada de muitas trocas e confiança. Vocês são incríveis!

## RESUMO

COSTA, Ana Lourdes de Aguiar. **Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional**: musealização e questões de gênero, 2021. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2021. 143 p.

O objetivo desta pesquisa foi de apresentar a biografia do vestido de Maria Bonita, parte do acervo do Museu Histórico Nacional, que tem como ponto central seus processos de musealização. Analisa por quais cadeias de valores passou, desde quando vestia a cangaceira, no sentido de agregar novos significados, receber novos *status* e percorrer sua vida social em diferentes fases. Todos esses processos foram elaborados por meio de questões de gênero, como categoria de análise, classe e racialidade. Buscamos entender como se deram os processos que contribuíram para a biografia aqui proposta. Para isso, fizemos pesquisas de campo nos arquivos do Museu Histórico Nacional e analisamos o vestido em reserva técnica. Também referenciamos estudos sobre trajetórias culturais de objetos que têm em comum aspectos ligados aos processos de musealização. Como resultado, entendemos que valores atribuídos ao vestido e suas mudanças de *status* e de fases em sua vida social se devem a como esses valores foram reproduzidos nas cadeias de musealização em cada fase de sua vida social. Preconceitos de gênero, de racialidade e de classe foram responsáveis por produzir silêncios e gerar subalternização.

Palavras-chave: Vestido de Maria Bonita, Musealização, Gênero, Cultura Material, Museu Histórico Nacional.

## ABSTRACT

COSTA, Ana Lourdes de Aguiar. **Biography of Maria Bonita's dress from the Museu Histórico Nacional**: musealization and gender issues. 2021. Dissertation (Masters) - Postgraduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro, 2021. 143 p.

The objective of this research was to present the biography of Maria Bonita's dress, part of the collection of the Museu Histórico Nacional, whose central point is its musealization processes. It analyzes which value chains he went through, since when he wore the cangaceira, in the sense of adding new meanings, receiving new status and going through its social life in different stages. All these processes were elaborated through gender issues, such as category of analysis, class and raciality. We seek to understand how the processes that contributed to the biography proposed here took place. For this, we did field research in the archives of the Museu Histórico Nacional and analyzed the dress in technical reserve. We also refer to studies on cultural trajectories of objects that have in common aspects linked to musealization processes. As a result, we understand that the values attributed to the dress and its changes in status and phases in its social life are due to how these values were reproduced in the musealization chains in each phase of its social life. Prejudices of gender, raciality and class were responsible for producing silences and generating subalternization.

Keywords: Maria Bonita Dress, Musealization, Gender, Material Culture, Museu Histórico Nacional.

## LISTA DE FIGURAS

		Pág.
Figura 1	Maria Bonita vestida com estética do Cangaço	25
Figura 2	Vestido que Maria Bonita usava no momento de sua morte	26
Figura 3	Vestido de batalha de Maria Bonita, acompanhado de jabiraca (lenço)	27
Figura 4	Maria Bonita usando chapéu de feltro tipo baeta, e Lampião, com chapéu estilo vaqueiro	28
Figura 5	Ficha Técnica Atualizada em 21/03/2003 – parte 1	35
Figura 6	Ficha Técnica Atualizada em 21/03/2003 – parte 2	35
Figura 7	Vestido de Maria Bonita - Acervo do MHN: na exposição Cidadania em Construção	36
Figura 8	3 de agosto de 1938 - <i>A Noite</i> – <i>Suplemento</i> Vestido de tecido grosseiro com fecho eclair	40
Foto 1	Vestido de Maria Bonita usado nas domingueiras, traje civil, em foto da exposição <i>Cidadania em Construção</i>	47
Foto 2	Vestido de batalha e lenço (jabiraca), em foto do livro <i>Bonita Maria do Capitão</i>	47
Foto 3	Vestida em traje de batalha, Maria Bonita posa para uma das fotos que ajudou a popularizar a personagem histórica	48
Foto 4	Mesma foto da imagem nº 3, retificada e colorizada por Rubens Antonio	48
Foto 5	Em foto clássica, Maria Bonita posa com os cachorros Ligeiro (à sua direita) e Guarani (à esquerda)	49
Foto 6	Mesma foto da imagem nº 5, retificada e colorizada por Rubens Antonio	49
Foto 7	Maria Bonita e Dadá, vestidas em traje de batalha	50
Foto 8	Mesma foto da imagem nº 7, retificada e colorizada por Rubens Antonio	50
Foto 9	Maria Bonita, acompanhada, à esquerda, da cangaceira Nenê	51
Foto 10	Maria Bonita e a cangaceira Cristina, à direita, possam vestindo traje civil	51
Foto 11	A cangaceira Nenê em traje de batalha	52
Foto 12	Da direita para a esquerda: as cangaceiras Nenê, Maria Jovina e Durvinha vestidas em trajes de batalha	52
Foto 13	Adília e Sila, que estava com Maria Bonita no dia do Cerco de Angico, mas que sobreviveu à emboscada. Ambas usam vestido de batalha	53
Foto 14	Dadá vestida em traje de batalha	53
Foto 15	Dadá em traje de batalha, foto colorida	54

Foto 16	Maria Bonita veste traje civil	54
Figura 9	Roupa de cangaceira Desenho (2010)	56
Figura 10	Vestido de Maria Bonita em mesa da Reserva Técnica do MHN	61
Figura 11	Foto do vestido e do chapéu de Maria Bonita no livro <i>Bandoleiros das Catingas</i>	63
Figura 12	O Rei do Cangaco e seu equipamento - <i>A Noite</i> – 1938	65
Figura 13	Oferecido à Noite o vestido de Maria Bonita - <i>A Noite</i> . 1938	66
Figura 14	Ficha Técnica Atualizada em 31/10/2017	75
Figura 15	<i>Belle Époque</i>	83
Figura 16	Legenda do vestido de Maria Bonita na exposição <i>Expansão, Ordem e Defesa</i>	98
Figura 17	Anos 1930	102
Figura 18	Anos 1990	103
Figura 19	Ficha Técnica Atualizada em 21/03/2003 – Parte 1	126
Figura 20	Ficha Técnica Atualizada em 21/03/2003 – Parte 2	126
Figura 21	Ficha Técnica Atualizada em 31/10/2017	128
Figura 22	Século XIX	132
Figura 23	Século XIX	133
Figura 24	<i>Belle Époque</i>	134
Figura 25	<i>Belle Époque</i>	135
Figura 26	Anos 1920 – “Os anos loucos”	136
Figura 27	Anos 1940	137
Figura 28	Anos 1950	138
Figura 29	Anos 1960	139
Figura 30	Anos 1970	140
Figura 31	Anos 1980	141
Figura 32	Anos 1980	142
Figura 33	Século XXI	143

## SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	13
Cap. 1 O VESTIDO E MARIA BONITA: UMA DISCUSSÃO ENTRE A MATERIALIDADE E SUAS SUBJETIVIDADES	21
1.1 – O vestido, outros vestidos cangaceiros, uma coleção de vestidos	43
Cap. 2 A VIDA SOCIAL DO VESTIDO DE MARIA BONITA: DAS DOMINGUEIRAS AO MHN	59
2.1 – Musealização – Remusealização	74
2.2 – Musealização e categoria de classe: moda no MHN	81
Cap. 3 PODE O VESTIDO DE MARIA BONITA FALAR? GÊNERO, CLASSE E RACIALIDADE NA VIDA SOCIAL DO VESTIDO NO MHN	91
3.1 – Discursos concorrentes da feminilidade no MHN	101
3.2 – O vestido de Maria Bonita: deslocamentos em sentidos subalternos	106
CONCLUSÕES	110
REFERÊNCIAS	114
ANEXOS	124
ANEXO A Algumas notas sobre a pesquisa: materialidade e musealização	125
ANEXO B Parte da Coleção de Indumentária do Museu Histórico Nacional	132

# **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

Vestido, no uso contemporâneo ocidental, é o nome dado à roupa que, geralmente, veste corpos femininos e, por isso, faz parte do que se convencionou chamar de universo feminino. Peça de uso cotidiano, vestidos também podem compor as coleções de museus, como é o caso do vestido de Maria Bonita, acervo do Museu Histórico Nacional – MHN, objeto de estudo desta dissertação de Mestrado. A proposta desta pesquisa foi de construir uma biografia desse vestido, antes de ser retirado dos pertences de Maria Bonita (logo após a sua morte), no ato de entrega ao repórter Melchiades da Rocha, e também depois desse fato, quando já havia passado por processos, se não iguais, semelhantes aos da cadeia operatória da musealização, bem como a trajetória de sua vida social como vestido musealizado pelo MHN, desde 1970 – ano da doação, conforme consta em sua Documentação Museológica. Durante todo esse processo, o vestido passou e continua passando por diferentes regimes de valor, alterações de *status* e ressignificações.

Em 1938, em Sergipe/SE, Maria Gomes de Oliveira, ou Maria de Déa, foi morta no episódio que ficou conhecido na história como Cerco de Angico. Assassinada, renasceu para a História do Brasil como Maria Bonita, uma das mais famosas cangaceiras do Século XX, mulher que ainda povoa o imaginário coletivo brasileiro e rende filmes, músicas, pesquisas acadêmicas, livros, além de designar lojas e outros produtos com o seu nome. No dia em que foi morta, além do que vestia, levava, em seu bernal<sup>1</sup> outras peças de vestuário, entre elas, um par de luvas, um chapéu e o vestido, que, mais de trinta anos depois, passou a integrar a Coleção de Indumentária do Museu Histórico Nacional. Porém, este trabalho não versa sobre a biografia de Maria Bonita, o que especialistas têm feito (ainda que raras vezes)<sup>2</sup> ao longo dos anos, mas, como não poderia deixar de ser, Maria Bonita está presente em toda a dissertação.

Entre os anos de 2003 e 2006, como integrante da equipe do Museu Histórico Nacional, realizei visitas mediadas ao extenso circuito expositivo do MHN. Como a instituição era procurada por grupos diversos<sup>3</sup>, mas em seu quadro não havia profissionais que se dedicassem exclusivamente a essa atividade, quase sempre, integrantes do Setor de Dinâmica Cultural ou do antigo Centro de Referência Luso-Brasileira - CERLUB eram escalados para essas mediações. Como parte da equipe da Dinâmica Cultural, em diversos

---

<sup>1</sup> Tipo de bolsa usada pelas cangaceiras e pelos cangaceiros para guardar munição, roupas, outros.

<sup>2</sup> Como, por exemplo, os livros *Bonita Maria do Capitão* (2011), organizado por Vera Ferreira e Germana Gonçalves de Araujo; e *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço* (2018), de autoria de Adriana Negreiros.

<sup>3</sup> Exemplos: alunos da rede pública e privada, delegações estrangeiras.

momentos, tive a oportunidade de fazer essas mediações. Com paradas em vitrines ou objetos que chamavam a minha atenção, sempre que possível, detinha-me em frente à vitrine em que estava o vestido de Maria Bonita e, ali, ainda no início de minha carreira como profissional de museus, eu refletia sobre essa peça, parte do acervo, com as mais diversas possibilidades de leitura que esse objeto musealizado oferece. Várias eram as razões para isso, entre elas, o fato de ser uma roupa, e roupas, diferentemente de moda<sup>4</sup>, sempre foram objetos que despertaram meu interesse, tanto na vida profissional quanto na pessoal.

Também me chamava a atenção o fato de ter pertencido a Maria Bonita e, talvez, por isso, um dos mais significativos objetos dentre todos com os quais mantive contato, tanto em exposições quanto na Reserva Técnica - RT do Museu Histórico Nacional. Aliás, objetos que representavam ou que haviam pertencido às mulheres estavam entre os meus preferidos. Cabe citar o óleo sobre tela, de autoria de Francisco Pedro do Amaral, que retrata Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos. Ademais, como artefatos materiais de diferentes culturas, as roupas costumam durar além do momento imediato do seu consumo (STALLYBRASS, 2008). Por outro lado, roupas são objetos de “natureza descartável”, porquanto são usadas constantemente e, apesar do seu caráter utilitário, estão sujeitas aos gostos e aos modismos, e por isso, podem rapidamente cair em desuso (SÁ, 2018). Numa sociedade onde os valores e as trocas podem assumir a forma de roupas (STALLYBRASS, 2008) (objetos que tendem a ter durabilidade temporal), seus significados podem ser associados às questões afeitas à memória social, coletiva ou individual e servem, inclusive, segundo Sá (2018, p. 12), “como termômetro da moda e das transformações de mentalidade e comportamento”.

Doado ao MHN em 1970, conforme consta em sua Documentação Museológica, a primeira vez em que o vestido participou de uma exposição foi na década de 1990, intitulada *Expansão, Ordem e Defesa*. Depois, já nos anos 2000, com a continuidade da modernização do circuito expositivo do Museu Histórico Nacional, a referida exposição foi desmontada. Para esse novo circuito, foi desenvolvida e inaugurada a exposição *Cidadania em Construção*, atualmente intitulada de *Cidadania*, em que o vestido também ficou durante algum tempo. Atualmente, encontra-se na RT da instituição.

O conjunto dos momentos acima apresentados são, também, a base desta dissertação, visto que a proposta foi de construir uma biografia desse vestido, que, um dia, foi objeto de uso pessoal de Maria Bonita. Por isso, consideramos como bases teóricas para este trabalho os antropólogos Arjun Appadurai e Igor Kopytoff. Do primeiro autor, o fato de ser dele a abordagem acerca das políticas de troca, conceito que está presente na vida social do vestido de Maria Bonita, desde o momento em que foi apropriado, logo após sua morte, pelo

---

<sup>4</sup> Moda como conceito *fashion*, de consumo.

Aspirante Francisco Ferreira de Mello, que comandou a volante<sup>5</sup> que assassinou Maria Bonita. Isso se justifica porque, para Appadurai, as políticas de trocas envolvem, entre outros fatores, a circulação de objetos, a (re)construção e as disputas de memórias, bem como a distinção social de quem está de posse de determinado objeto. Podemos perceber que as políticas de trocas já estavam presentes na vida social do vestido, mesmo antes de entrar no Museu Histórico Nacional. Também optamos por Kopytoff, pois, em seu texto, *A biografia cultural das coisas: mercantilização como processo*, ele nos traz o conceito de biografia das coisas e colabora com análises sobre o conjunto das escolhas do MHN que determinaram a construção biográfica presente neste trabalho.

Em consonância com a proposta aqui apresentada, também é utilizada, como referência teórica, a dissertação de Mestrado *Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita*, de Clovis Carvalho Britto, que apresenta o conceito de dispersão biográfica dos objetos para explicar o que aconteceu com os pertences de Maria Bonita depois de sua morte. Também de Britto, trabalhamos com o texto *Mulheres a ferro e fogo: reflexões sobre a musealização do Cangaço*. Outro importante livro ao qual recorreremos foi *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*, de autoria de Peter Stallybrass. Ao longo de três capítulos, Stallybrass trabalha com um conjunto de questões como memória e circulação das roupas, também como instrumento para processos de trocas, que condicionam não somente seus proprietários, mas também as próprias roupas a determinadas condições sociais, pois, em um momento, habitam corpos vivos, no outro, são vestígios de memória de mortos. Podem existir, reexistir e resistir mais do que a vida humana, porém também podem se deteriorar. Carregam marcas físicas da presença humana e são cheias de particularidades e de rupturas. Essas são questões muito presentes na vida social do vestido de Maria Bonita. Ademais, ao longo do livro, o autor utiliza como referências Appadurai e Kopytoff e trata da dispersão das roupas de Karl Marx, semelhante à dispersão biográfica dos objetos de Maria Bonita, analisada na dissertação do museólogo Clovis Carvalho Britto. Portanto, esta obra ajudar a compor as análises e os estudos aqui propostos.

Appadurai e Kopytoff se conectam com os processos pelos quais passa um objeto para ser musealizado, questão central desta dissertação, e que implica a biografia do vestido aqui investigado. Por isso, utilizamos também o orientador deste trabalho, Ivan Coelho de Sá, autor do artigo *Acervos Têxteis e Musealização: a importância da conservação preventiva*, que examina a musealização de acervos têxteis e a importância de um estudo contextualizado diante das várias funções que as peças de indumentária assumem nos museus brasileiros. Além disso, ao longo do trabalho, outra referência importante são os textos do Professor Dr.

---

<sup>5</sup> Volante ou volantes foi a denominação dada dos grupos militares que formavam as forças policiais que enfrentavam o Cangaço.

Bruno César Brulon Soares, coorientador desta dissertação, que também é autor do termo “remusealizar”, processo pelo qual passou o vestido de Maria Bonita, ao ser retirado do descarte ao qual foi selecionado, e que está presente no segundo capítulo.

Como esta dissertação versa, também, sobre a materialidade do vestido de Maria Bonita, a importância da estética das roupas cangaceiras tem as cores de Frederico Pernambucano de Mello. Alargando a análise da vestimenta do Cangaço, para além da importância de seus símbolos e adereços, referenciamos-nos em Germana Gonçalves de Araujo, que escreveu a tese *Aparência Cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder*, que foi basilar para nossas pesquisas, principalmente nos primeiros dois capítulos. Também utilizamos o livro *Bonita Maria do Capitão*, que traz textos de Araujo e de Vera Ferreira, pesquisadora do Cangaço e neta de Maria Bonita.

Como a proposta da pesquisa, aqui apresentada, é de construir uma biografia do vestido que possa conectar-se também às questões de gênero, e como não poderia deixar de ser, a outras categorias como classe e racialidade, nossas referências teóricas são formadas por mulheres, teóricas de gênero e representantes, principalmente, dos femininos do Sul Global. Sobre racialidade, nossas referências são as análises propostas na tese de doutorado de Sueli Carneiro, filósofa e educadora, intitulada *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Aqui, também destacamos que a racialidade, no caso de Maria Bonita, vem pelo fato de ela ser uma mulher sertaneja e nordestina, pois conforme formulado pelo antropólogo Kabengele Munanga, “o processo de formação da identidade nacional no Brasil recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade” (MUNANGA, p. 15), que estava em pleno desenvolvimento no Brasil na época de Maria Bonita no Cangaço. Esses métodos eugenistas, inclusive, foram responsáveis pelos processos de branqueamento do povo sertanejo do Nordeste do Brasil. Sobre essa questão, em seu livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, Munanga cita o sociólogo e escritor Clóvis Moura, que analisou a obra de Euclides da Cunha *Os sertões*, e afirma que “em especial no que diz respeito ao preconceito antinegrista de Euclides. Ele “não podia aceitar de bom grado que aqueles sertanejos por ele idealizados, elevados à categoria de símbolos, que eram o cerne da nossa raça, tivessem recebido grande influência do sangue e das culturas negras.” (1990, p. 187 apud MUNANGA, 1999).

A partir dos silêncios, muitas vezes sentidos ao longo da biografia do vestido de Maria Bonita construída nesta dissertação, tentamos trazer à tona, por meio das categorias de análise acima apresentadas, estruturas de poder que ainda oprimem corpos femininos nos museus e na sociedade brasileira, da qual os museus são parte e reflexo. Dessa forma, ancoramos-nos em autoras como a museóloga e Me. Joana Flores, que escreveu *Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto*, no qual analisa as narrativas que estigmatizam a mulher negra nos museus de Salvador, reivindica representações atualizadas

da mulher negra nesses espaços e que fujam ao silenciamento, à invisibilidade e ao racismo a elas impostos - trajetória semelhante à do vestido de Maria Bonita no Museu Histórico Nacional. Também nos aportamos na Professora Dra. Jailma dos Santos Pedreira Moreira, autora do livro *Sob a luz de Lampião: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas*, que traz Maria Bonita como representação de mulheres nordestinas, bem como as múltiplas construções acerca da imagem da cangaceira. Juntam-se a elas intelectuais como Grada Kilomba que, em seu livro *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*, analisa a mulher negra como o Outro do Outro, conforme a também intelectual, Djamila Ribeiro, que nos ajuda a entender que o vestido de Maria Bonita não corresponde à representação de mulher presente no MHN. Além disso, é referenciado, principalmente, a partir de uma narrativa masculina do Cangaço.

Escolhemos Gayatri Spivak, teórica de gênero e professora indiana, que trata da subalternidade de sujeitos para compreendermos como o vestido vai passando por processos que o secundarizam e o cristalizam como objeto de cultura material representante apenas do Cangaço, sem que, ao longo de sua vida social no MHN, fosse percebido como objeto musealizado possível de múltiplas narrativas. É de sua autoria o importante livro, originalmente publicado como artigo, *Pode o subalterno falar?* que, entre outras análises, destaca a importância da representação e da resistência de sujeitos subalternos. Destaco, neste momento, uma explicação de Grada Kilomba, em seu já citado livro, acerca da tradução correta da obra de Spivak, que seria *Pode a subalterna falar?*, visto que a palavra inglesa *subaltern* não tem gênero e como Spivak é teórica crítica de gênero, o correto seria subalterna.

Contamos também com Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Oyèrónké Oyèwùmí, Simone de Beauvoir e outras mulheres intelectuais, militantes dos movimentos feministas e teóricas com as quais tivemos o prazer de conviver (em leitura) ao longo de todo o Mestrado e que dão o tom das perspectivas de gênero, racialidade, classe e subalternidade em que se dá a escrita em contexto de musealização do vestido de Maria Bonita. Entretanto, é importante destacar que, ao longo da construção biográfica aqui proposta, essas mesmas categorias se entrelaçam e se tangenciam nos três capítulos apresentados neste trabalho, mas com destaque no Capítulo 3.

No que diz respeito à estrutura, a dissertação foi dividida em três capítulos: 1 - *O vestido e Maria Bonita: uma discussão entre a materialidade e suas subjetividades*, em que apresentamos questões materiais do vestido, produtos de códigos estéticos e morais do Cangaço, incluindo as relações de poder de gênero como reflexos sociais e culturais. Apresentamos, ainda, a forma como os vestidos estavam presentes na vida de Maria Bonita e abordamos como a chegada das mulheres altera a estética cangaceira ao incluir cores e bordados nas roupas. No capítulo 2 - *A Vida Social do Vestido de Maria Bonita: das domingueiras ao MHN* - analisamos as fases sociais do vestido a partir de suas várias

mudanças de *status*, os regimes de valor que foram sendo agregados à sua musealização, as possibilidades de novos usos depois do Cerco de Angico e os motivos que o levaram a ser selecionado para o descarte pelo MHN e que o fizeram ser remusealizado. Observamos que questões relativas a gênero, racialidade e classe interferiram na vida social desse vestido no MHN. Já no capítulo 3 - *Pode o vestido de Maria Bonita falar? Gênero, classe e racialidade na vida social do vestido no MHN*, analisamos como foram produzidos silenciamentos, confirmando que gênero, racialidade e classe são categorias determinantes em sua subalternização.

Importante ressaltar que, durante o ano de 2019, fizemos as primeiras consultas ao Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional, com o objetivo de pesquisar fontes primárias, roteiros de exposições, projetos conceituais museológicos e museográficos, projetos curatoriais de pesquisas e outros documentos relacionados ao vestido e aos espaços que vem ocupando neste museu. Acerca do desenvolvimento da parte empírica, fizemos duas visitas técnicas à Reserva Técnica do MNH, para o que chamamos de leitura das qualidades intrínsecas do vestido, ou “leitura arqueológica”, e tivemos acesso aos originais de sua Documentação Museológica. Entretanto, não chegamos a localizar registros sobre a exposição *Expansão, Ordem e Defesa* mas como instituição de excelência, também na produção de conhecimento, inclusive de seu acervo, contamos com inúmeros textos, artigos e outras publicações elaborados pelo próprio MHN e suas servidoras e servidores, que deram conta de atender às nossas pesquisas. A pandemia causada pelo Covid-19 nos impossibilitou de continuar as pesquisas no Museu Histórico Nacional, visto que, por questões de segurança sanitária, esteve fechado até setembro deste ano de 2021, quando abriu as portas, de forma parcial, ao público, já na etapa final deste trabalho. Por isso, como recurso para concluir esta dissertação, contamos com depoimentos de servidoras e (ex) servidores do MHN (já previstos no anteprojeto apresentado para a seleção do Mestrado) e de outros profissionais que, de alguma forma, estiveram envolvidos em momentos relativos à biografia do vestido. Também contamos com depoimentos de especialistas sobre o tema, além do depoimento de Indaiá Silva dos Santos, filha-neta da cangaceira Dadá, e de Carlos Cleber Barbosa da Silva, que conviveu com ela em seus últimos anos de vida.

No final desta introdução, escrevo em primeira pessoa, para informar que toda a minha escrita foi traçada por um processo de prática decolonial, ao tentar desconstruir minhas próprias amarras, de um modo de pensar na produção de conhecimentos e na narrativa a que estou habituada, moldada por um olhar colonial que oprime e exclui. Dessa forma, tentei não cair nas armadilhas de que tanto tento fugir como mulher, feminista, profissional de museus e professora de História. Foi um movimento contínuo de (re)descobrimientos possíveis, visto minha condição de mulher branca, cis e, por isso, dos privilégios que carrego. Espero ter conseguido. Sobre isso, muito refleti, pois, como integrei a equipe do Museu Histórico

Nacional por quase quatro anos e revisitei publicações das quais fiz parte, bem como exposições das quais participei ativamente, percebo que também produzi silêncios, inclusive em relação às mulheres presentes, ou ausentes, nas narrativas do MHN.

Por fim, não poderia deixar de registrar que, durante o tempo em que estive com o vestido e com Maria Bonita, mulher, nordestina e sertaneja, fiz, novamente, um mergulho nas minhas raízes maternas cearenses, incluindo a seca de 1932, pela qual passaram Maria Bonita e meus avós. O que me ajudou a perceber a falta da representação, nos museus brasileiros, de tantas mulheres nordestinas que escreveram, e ainda escrevem, de forma anônima ou não, a história desse país.

**CAPÍTULO 1**  
**O VESTIDO E MARIA BONITA: UMA**  
**DISCUSSÃO ENTRE A MATERIALIDADE E**  
**SUAS SUBJETIVIDADES**

## **CAPÍTULO 1 - O VESTIDO E MARIA BONITA: UMA DISCUSSÃO ENTRE A MATERIALIDADE E SUAS SUBJETIVIDADES**

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, Maria Joaquina Conceição de Oliveira ou Dona Déa – costume em algumas partes do Brasil, de associar o nome de uma pessoa à mãe, ao pai ou à/ao companheira/companheiro. Ao entrar para o Cangaço, primeiro no interior desse grupo, ficou conhecida como Dona Maria ou Maria do Capitão, e ao longo de sua trajetória de oito anos como cangaceira, recebeu dos meios de comunicação da época outros nomes, entre eles, o de Rainha do Cangaço. Mulher, nordestina, sertaneja, cangaceira, durante os anos de Cangaço, levou uma vida nômade, enfrentou a seca de 1932<sup>6</sup>, 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<sup>7</sup>, nome que 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 desenvolver do episódio de Angico, Farra (2011, p. 20) 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. Depois de casada, a regra era ter filhos, servir ao marido e a casa. Porém, Maria Bonita foi uma das exceções. Em 1930, década em que o país

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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. Acessível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_04&pesq=vestido+maria%20bonita+maria%20dea&pagfis=47481](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=vestido+maria%20bonita+maria%20dea&pagfis=47481)

era governado por Vargas, 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 uma sorte de posições socioculturais, incluindo seu lugar de esposa “recatada e do lar” - que a sociedade exigia das mulheres e que a ligava a um casamento infeliz, sendo esse, como escreveu Negreiros, um ato transgressor, já que, nos de 1930, “[...] mulher decente não abandonava o marido [...]” (NEGREIROS, 2018, p. 16)”. Farra (2011, p. 17) afirma que, depois dela, “[...] cerca de quarenta outras mulheres.” também adentraram o movimento, cujo líder maior era Lampião, o companheiro de Maria Bonita. Essa sua atitude pioneira 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, vêm sendo apropriados por mulheres como forma de lhes dar outros significados, afinal, o que é ser uma mulher vulgar? O registro desses termos é importante, para que possamos entender as mil faces traçadas para Maria Bonita, o que ajuda a evitar que caiamos em contradições ou em armadilhas das análises simplistas.

Ademais, o que propomos aqui são as conexões entre a materialidade e as subjetividades de seu vestido, hoje acervo do Museu Histórico Nacional, por meio da estética e da aparência cangaceiras que, conforme Araujo (2013, p.9), 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. Por isso, é preciso pensar nessas relações a partir dos contextos socioculturais dos quais o vestido emergiu e por onde se deslocou, de forma que possa ser entendido a partir de experiências criativas, próprias do Cangaço e de sua musealização, realizada, principalmente, pelo MHN. Sobre a materialidade que

compõe a vestimenta de Maria Bonita, 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. Portanto, é a partir desse escopo mais amplo, e não somente como objeto de uma instituição museológica, que refletimos e vamos construindo a biografia aqui proposta. Dessa forma, evitamos cair no entendimento de que “tudo se passa como se a vida anterior à musealização deixasse de existir para que o objeto de museu possa "renascer" para um novo universo de significações” (BRULON, 2016, p. 108).

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. Em 1936, foi fotografada e filmada por Benjamin Abrahão<sup>8</sup> usando diferentes vestidos. Um deles é apresentado por Farra (2011, p. 15) (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 garçonnette, 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 [...].

---

<sup>8</sup> Sírio-libanês que chegou ao Brasil em 1915 e foi secretário de 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.

Figura 1 - Maria Bonita vestida com estética do Cangaço



Fonte: Foto de Benjamin Abrahão - 1936

Além do vestido, Farra (2011) inclui outros aspectos físicos, tanto do corpo da cangaceira quanto de seus acessórios. Podemos notar que ambos, matéria e subjetividades, estão em simbiose: Maria Bonita usa vestido e acessórios, além de meias grossas de algodão, que compõem uma estética própria, resultado de uma elaboração, que também é um estilo de vida e das influências socioculturais que o marcam. Antes disso, quando ainda era Maria de Dea, antes mesmo de 1936 - ano da foto analisada por Farra (2011), quando ainda não havia entrado para o Cangaço, Maria Bonita foi descrita pelo volante Joaquim Góes, o qual 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 costumam as mulheres de fins de rua das cidades pequenas. (GOIS apud ARAÚJO, 1984, p. 174-175)

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 (Moreira, 2016, p. 90), “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.” (notícia do jornal *Diário de Pernambuco*, em 02 de agosto de 1938, Figura 2). Além do vestido de “gurgurão” que usava, levava, em seu bernal, os dois únicos vestidos musealizados, que esta pesquisa deu conta de localizar: o de domingueira<sup>9</sup>, acervo do MHN, e o de batalha<sup>10</sup> (Figura 3), acervo da Coleção Pernambucano de Mello<sup>11</sup>.

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

<sup>9</sup> Domingueira era o nome dado às festas organizadas pelo Cangaço, porque acontecia aos domingos, com missa, dança e outros momentos. Uma confraternização.

<sup>10</sup> Vestido do dia a dia, mais simples, geralmente feito de brim.

<sup>11</sup> Coleção privada do historiador e especialista em Cangaço, Frederico Pernambucano de Mello.

Figura 3 - Vestido de batalha de Maria Bonita, acompanhado de jabiraca (lenço).



Fonte: livro Bonita Maria do Capitão

Foto de Frederico Pernambucano de Mello. Do livro Estrela de couro – a estética do cangaço.  
Acervo: Coleção Pernambucano de Mello (apud FERREIRA; ARAUJO, 2011, p. 88).

O fato de Maria Bonita sempre usar vestidos<sup>12</sup> e não, calças, por exemplo, não era à toa, pois, ao egressar de 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”. Vale lembrar que décadas antes, no Século XIX, a escritora francesa George Sand escandalizou a sociedade de sua época ao usar calças compridas. 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 o modelo de chapéu (Figura 4) que as cangaceiras poderiam usar, e, segundo Ferreira e Araujo (2011, p. 61), “[...] era confeccionado em feltro tipo baeta, com enfeites na copa em formato coco, na testeira

<sup>12</sup> Não identificamos fotos ou outros registros em que Maria Bonita e outras mulheres cangaceiras usem calças.

e na barbela. Elas nunca usavam chapéu de couro [...]” pois esse chapéu, estilo vaqueiro, só era utilizado pelos cangaceiros, numa clara divisão de roupas e acessórios por meio da classificação binária de gênero. Sobre essa questão, que envolve não somente os vestidos mas também outras roupas e acessórios permitidos para o uso das mulheres do Cangaço, é, como podemos notar, por meio da fala de Bertholini<sup>13</sup> (2021), uma construção que variou, e ainda varia, conforme diferentes grupos sociais e ao longo dos tempos históricos:

Você acha que roupas tem gênero? Certamente não. Pergunta para a saia e para o vestido se eles são femininos e eles, com certeza, vão te dizer que não. Fomos nós, ao longo da história, que decidimos que certas peças de roupas e acessórios, só poderiam ser usados por um determinado gênero. Atrelando isso ainda, ao sexo biológico, um absurdo!!! Você quer um exemplo? O salto alto. O salto alto, pasmem, foi criado para os homens. Primeiramente eles foram usados pelos cavaleiros persas no século XVI, que usavam o salto para ter mais estabilidade na hora de lutar sobre os seus cavalos. Em 1599 eles levaram para a Europa, e a moda pegou entre os homens. ...

Figura 4 – Maria Bonita usando chapéu de feltro tipo baeta, e Lampião, com chapéu estilo vaqueiro.



Autor: Benjamin Abrahão - 1936

Porém, essa divisão binária das roupas não é só uma característica do Cangaço, mas 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 2021,

<sup>13</sup> Comunicador de moda, diretor criativo e estilista brasileiro.

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 repetiu nos processos de musealização. Exemplo disso é como o vestido de Maria Bonita está indexado em sua Documentação Museológica (Figura 6 e figura 14): Indumentária Civil **Feminina** [grifo nosso]. O registro de um objeto em museu também conta com um Tesouro. Ferrez (2016, p.7) afirma que

os tesouros, na área de documentação, estão associados à forma de organização de linguagens documentárias de indexação/recuperação de um domínio específico do conhecimento. Trata-se de um conjunto de conceitos, designados termos ou descritores, ordenados de modo claro e livre de ambiguidades, a partir do estabelecimento de relações entre eles, e que pode ser definido segundo sua função ou estrutura.

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” (p. 219), além de termos como “sexo feminino” (p. 168), ao invés de gênero, ou mais, identidade de gênero. 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. Só para se ter uma ideia, durante os oito anos de cangaceira, Maria Bonita percorreu longas distâncias e esteve em quatro estados do Nordeste brasileiro: Alagoas, Bahia, Pernambuco e Sergipe.

Ainda sobre os códigos de conduta impostos pelos homens do Cangaço aos corpos das cangaceiras, o vestido de Maria Bonita, acervo do MHN a partir da década de 1970, não passa despercebido. Quando estivemos em visita técnica à Reserva Técnica desse museu, para levantar dados acerca das qualidades intrínsecas ao vestido, constatamos que tem 95 cm (noventa e cinco centímetros) de altura, um a

menos do que a constante em sua Documentação Museológica. Já Maria Bonita tinha 1m 56 cm de altura, que, segundo Negreiros (2018, p. 262), “foi anotada por Benjamin Abrahão quando filmou o grupo de cangaceiros, em 1936, conforme narra Frederico Pernambucano de Mello, em Benjamin Abrahão: entre anjos e cangaceiros. p. 197”. Dessa forma, ao comparar com mulher de igual estatura, que serviu de modelo para essa medição, confere com altura abaixo do joelho, o que evidencia o acompanhamento da modelagem dos vestidos usados pela cangaceira em outras fotos registradas por Abrahão. Porém é preciso lembrar as imprecisões desse tipo de conferência, devido às variações e às diferenças da largura do quadril, dos seios, do peso e de outras medidas, entre Maria Bonita e a modelo. Esse comprimento que em nada difere das roupas usadas pela maioria das mulheres brasileiras da década de 1930, denotava recato e pudor com o corpo, pois evitava, entre outros, que as coxas ficassem à mostra. Mas sempre contraditórias, as relações humanas e sociais se dão por meio de ambiguidades, e no Cangaço, isso não era diferente. Essa dicotomia também pode ser percebida, nas vestimentas usadas pelas cangaceiras, pois, como refere Bezerra, L. (2011, p. 164),

[...] o que fica dos depoimentos analisados é uma imagem cheia de contradições. A cangaceira era a companheira sexual e objeto de prestígio. Os homens competiam para ter a mulher mais bonita, a mais bem vestida, a mais cheia de joias. Elas eram, ao mesmo tempo, enfeites e companheiras. As cangaceiras tinham um *status* melhor que as mulheres na sociedade tradicional, e talvez tivessem realmente uma vida mais livre das amarras de gênero, mas o machismo não desaparece no cangaço, como afirma o apresentador de “As mulheres no Cangaço”. De qualquer forma, a vida no cangaço era um inferno, mas por um lado, era também uma maravilha, contam elas todas. A vida era “pra vestir, luxar para o carinho deles” E lhes permitia exercitar uma liberdade que não tinham na sua vida anterior”

A citação acima extrapola uma visão unilateral que, muitas vezes, direcionamos às mulheres cangaceiras apenas como agentes passivas de suas histórias ou como mulheres que não tiveram escolhas (e, muitas vezes, não tiveram mesmo), ao furar algumas barreiras de um movimento como o Cangaço. Ao darmos as costas para essas possibilidades, enquadrámos nossas análises em um modelo colonial que, além de universalizar a “mulher”, exclui subjetividades e ajuda o processo de invisibilização e subalternização por meio de nossos olhares externos.

Aliás, Maria Bonita, assim como a cangaceira Dadá<sup>14</sup>, 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* (2011), 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”. Por isso, podemos imaginar Maria Bonita costurando o seu vestido e escolhendo os complementos que nele iam ser inseridos – pernas cruzadas, bordava, com maestria, pontos em zigue e zague, que iriam combinar com meia dúzia de outros aviamentos. 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 é, conforme Oyěwùmí (2020, p. 85), “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 na dinâmica social do grupo, principalmente na sofisticação estética do jeito de vestir. Acerca dessas mudanças, Ferreira e Araujo (2011, p. 56) afirmam:

Mudanças significativas aconteceram com a entrada de Maria no Cangaço. A imagem do cangaceiro tornou-se menos agressiva por causa da presença da mulher nos bandos “[...] os homens passaram a ter mais respeito pelas famílias constituídas” (FERREIRA; AMAURY, 2009, p.30). Entretanto, foi na transformação da aparência cangaceira que se pôde constatar a interferência radical da artisticidade feminina. Inicialmente, sob a orientação de Dadá, a composição do traje uniformizado tornou-se a exuberante veste do cangaceiro – são introduzidos, por exemplo, bornais e faixas com bordados coloridos, rosáceas e estrelas de oito pontas no chapéu de aba batida. Contestando a ideia de caos, elaborada a partir do que se pode pensar sobre um contexto violento e de subversão, o desenho original utilizado na feitura do vestuário e dos acessórios dos cangaceiros passou a exibir uma admirável riqueza gráfica, em que os elementos eram extremamente organizados, transmitindo equilíbrio e hierarquia. Mesmo que o cangaceiro soubesse

---

<sup>14</sup> Sérgio 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 o seu faleceu em 1994.

costurar, o hábito de exercer a atividade estilística e de costureira era da mulher – apesar de que a recepção do cangaceiro também pode ser entendida como parte da poética da cangaceira.

Ainda sobre a estética cangaceira, influenciada com a chegada das mulheres ao grupo, Indaiá Silva dos Santos (2021), neta da cangaceira e criada como sua filha<sup>15</sup>, nos fala da participação da avó-mãe na estética ao informar que Dadá contava o motivo de ter pensado em deixar o Cangaço ainda mais colorido, pois “[...]quando entrou, viu uma coisa sem graça e já tinham uma vida tão miserável que decidiu que mereciam um pouco de alegria, por isso pensou nas cores dos bordados”. Como Lampião era alfaiate, copiou e costurou os modelos da cangaceira. Já Carlos Cléber Barbosa da Silva (2021), fundador do Centro de Pesquisa Histórica em Cultura Popular – Museu Carlos Cleber (que também possui acervo relativo ao Cangaço) e que conviveu com Dadá em seus últimos anos de vida, assevera que ela era criativa e muito inteligente e que, por isso, “[...] era considerada a estilista do grupo, pois criava coisas novas, como enfeites para chapéus e embornais bem decorativos, bonitos”. Silva acrescenta que, nas conversas com Dadá, a cangaceira dizia que “[...] seus trabalhos eram apreciados não só no grupo dela, mas também por outros grupos. Quando se encontravam, um grupo com outro, pediam que ela costurasse ou bordasse para eles”.

Sobre a(s) máquina(s) de costura, muitas vezes, ficavam escondidas com as coiteiras ou coiteiros<sup>16</sup>, porque não costumavam carregá-las já que eram pesadas. Ainda conforme depoimento de Indaiá Silva dos Santos (2021), Dadá teria lhe dito sobre uma máquina que ela mesma teria enterrado no Raso da Catarina<sup>17</sup>, mas que nunca teve a chance de voltar para buscar. Porém, conforme depoimentos de Dadá a Carlos Cleber, a cangaceira dizia estar, quase sempre, acompanhada de sua máquina manual de costura.

Sendo assim, se, de um lado, podemos pensar em Maria Bonita costurando e bordando seus vestidos, de outro, podemos nos colocar, em um novo exercício de

---

<sup>15</sup> Indaiá foi criada como filha de Dadá, pois a cangaceira, por causa do estilo de vida que levava no Cangaço, não teve a chance de criar seus filhos. As cangaceiras que engravidavam, doavam as crianças recém-nascidas para que outras famílias cuidassem delas, evitando, dessa forma, a violência a que poderiam estar sujeitas e os problemas que uma ou um recém-nascido poderia levar para o grupo.

<sup>16</sup> Pessoas que escondiam e ajudavam cangaceiras e cangaceiros. Nesses locais, muitas vezes, na casa da própria pessoa que os escondia, podiam dormir, descansar, festejar e costurar.

<sup>17</sup> Parte da caatinga baiana, atualmente, transformada em estação ecológica. De difícil acesso, era um local privilegiado para as cangaceiras e os cangaceiros se esconderem.

criatividade, a imaginar um dos homens do bando costurando o vestido da cangaceira numa das máquinas de costura, estivessem com as coteiras ou os coiteiros, ou em posse de alguém do grupo. 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. Essa estética é prioritária na análise de Frederico Pernambucano de Mello, que, ao estudar o conjunto desse jeito de vestir, dá prioridade ao significado das coisas, como no caso da estrela (sinal de Salomão ou estrela de Davi) usada nos chapéus dos cangaceiros (Araujo, 2013). Já a aparência cangaceira, denominação fruto da tese de Germana Gonçalves de Araujo<sup>18</sup>, 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 Araujo (2013, p. 96) 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*<sup>19</sup>, 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

---

<sup>18</sup> Autora da tese Aparência cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder, é professora efetiva do Curso de Design Gráfico do Departamento de Artes Visuais e Design - DAVD, Universidade Federal de Sergipe - UFS, desde 2010. Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade? Pós-Cultura IAHC/UFBA (2013).

<sup>19</sup> Fita estreita e plana utilizada para enfeitar ou dar acabamento em roupas.

consta em sua Documentação Museológica, que é composta de duas Fichas Técnicas (Figuras 5 e 6 - mesma Ficha Técnica, e Figura 14), 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 (a fase da vida social do vestido que é analisada no Capítulo 2).

Musealizar é um processo complexo de subjetividades, que, conforme Brulon (2018, p. 207), 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 (Sá, 2018, p. 17).

Figura 5 – Ficha Técnica  
Atualizada em 21/03/2003 – parte 1

Nº de Registro		FICHA TÉCNICA							Nº de Inventário		
		Altura	Largura	Compr.	Diâmet.	Estilo	Peso	Calibre	016.897		
País (de origem)		Nº de Classe		Nº artigos de Registro							
Autor		Assinatura									
Título											
Local/Editora/Fabrica				Data		Ed. Nº de série					
Material/Técnica/Supporto											
Descrição Sumária							Estado de Conservação				
							Exat.	Muito Bom	Bom	Riq.	Ruim
Aparição											
Nº de Peças		Doação	Compra	Legado	Presente	Transfer.	Vazio				
Localização											
6-T1 - 502 - 504											

Fonte: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 6 – Ficha Técnica  
Atualizada em 21/03/2003 – parte 2

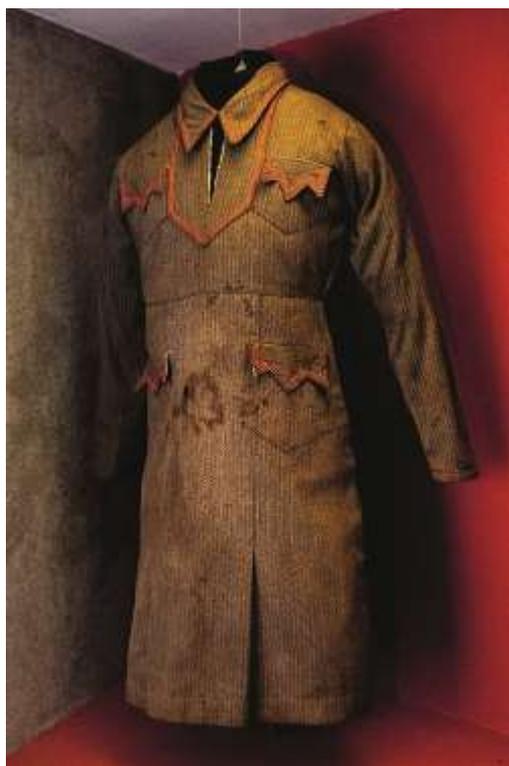
Instituição		
Pos.	Negativo	Nº de ficha de material
Formas de identificação		
Observações		
Registado por		Data

Fonte: Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Como se encontra hoje no Museu Histórico Nacional (Figura 7), 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 Stallybrass (2008, p.10) afirma que são memórias deixadas nas roupas e que, mesmo depois de mortas, as pessoas continuam presentes nas roupas, na forma dessas memórias. Em seu livro, *O casaco de Marx - roupas, memória, dor*, o autor relata sobre a sensação que teve ao vestir uma jaqueta de um amigo já falecido. É nesse momento, durante uma conferência, que Stallybrass percebe a potência das marcas das roupas como memórias das pessoas já falecidas e, por isso, escreve que o amigo, em forma de memória, estava "...nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro."

Figura 7 – Vestido de Maria Bonita - Acervo do MHN  
Vestido de Maria Bonita na exposição *Cidadania em Construção*



Fonte: Museu Histórico Nacional /Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Foto de José Caldas

Outra característica intrínseca ao vestido é a cor. Porém, a forma como vemos as cores também pode ser uma soma de questões culturais. Ao escrever sobre uma nova exposição no Museu Americano de História Natural, em Nova Iorque, que tem como tema as cores, Farago (2021) afirma:

Na língua do povo Karajá do Brasil, a palavra “arè” pode significar o que os falantes de inglês identificam como azul, amarelo ou verde (e mulheres e homens usam palavras para cores diferentes). O povo Warlpiri do norte da Austrália, é alegado, não tem palavras para as cores, mas descreve fenômenos cromáticos dentro de um espaço multidimensional de textura, iridescência ou tamanho.

Essa breve introdução acerca de como as cores são percebidas e visualizadas, para além das questões fisiológicas, é necessária, porque, 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 nossa percepção particular, Indaiá Silva dos Santos (2021) conta que Dadá nunca se referiu de outro modo aos bornais, por exemplo, a não ser pelo nome cáqui. Ademais, não há relatos na extensa bibliografia do Cangaço, ao menos, assim não localizamos, 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. Esse é o caso da passagem de Lampião pela cidade de Cumbe/SE, quando foi descrito pelo tenente Virgílio Rodrigues de Mello usando “Calça cáqui e blusa mescla azul” (Negreiros. 2018, p. 39). Por isso, escolhemos cáqui como o nome da cor que, neste trabalho, está presente no vestido. 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 urdu<sup>20</sup> - 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<sup>21</sup>, em fins do Século XIX. Entretanto, é importante lembrar que outros vestidos e acessórios podiam ser coloridos e fugir dessa cor, demonstrando que o cáqui não era um padrão do dia a dia. Ademais, não era a única cor usada por cangaceiras e cangaceiros para camuflar. Em depoimento, o historiador e geólogo, que trabalha com a colorização de fotos de eventos históricos do Brasil, inclusive do Cangaço, Rubens Antonio da Silva Filho (2021), afirma:

Na Caatinga, geralmente, tem mais valia o caqui. Quando passam para a Bahia o normal da Caatinga é ser mais cor mostarda ou cinzenta, é mais palha. Mas a Bahia também possui outras matas. Na Mata Atlântica, que adentravam, vão dar preferência ao azul mescla, acinzentado, seco... Esse azul, para alguns, também era o azul da Guarda Nacional, mas é bem distante do azul escuro do coronel da Guarda Nacional. Tem que ser o seco, discreto.

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. Sobre esses detalhes, escrevem Ferreira e Araujo (2011, p. 58), “Um pequeno bolso podia ser colocado à altura do seio direito e, em alguns vestidos, um pouco abaixo da linha da cintura, também podiam existir dois bolsos maiores, à altura dos quadris, um de cada lado.” É feito de algodão, e sua tecelagem é a sarja, que, conforme Pezzolo (2017, p. 154), é o ligamento que é “reconhecido por suas linhas diagonais, que formam, na maioria das vezes, o ângulo de 45º graus. A armação sarja resulta num tecido direito e avesso nitidamente diferentes. Ritmo da tecelagem: um não dois sim.” A sarja também é uma informação que foi registrada pelo MHN nas Fichas Técnicas do vestido, mas ainda restam dúvidas sobre se a trama segue o padrão espinha de peixe<sup>22</sup>. Ademais, é um tecido, convém informar, considerado mais adequado para os dias de calor, pois também é feito de algodão – 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 por onde caminhava Maria Bonita.

---

<sup>20</sup> Língua formada a partir de influências persa, turca e árabe.

<sup>21</sup> Conflito que envolveu os britânicos e os colonizadores franceses e holandeses, na África do Sul, em fins do Século XIX.

<sup>22</sup> Padrão obtido ao alternar o padrão interno do tecido, que resulta em um efeito zig zag, lembrando a espinha de um peixe.

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 (Ferreira; Araujo, 2011, p. 58). Isso mostra que estão presentes técnicas de costura à mão e à máquina – aparelho que, conforme dito anteriormente, fazia parte do dia a dia do Cangaço. O forro é de cambraia, que pode ser de linho ou de algodão<sup>23</sup>. 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, Araujo (2013, p. 75) escreve:

O pesquisador de moda brasileira João Braga, em sua atualíssima obra intitulada *História da moda no Brasil: influências às autorreferências* (2011), defende que “o contemporâneo mercado de moda deriva dessa dinâmica de criação e cópia, cravada desde então na cultura ocidental [...]” (PRADO; BRAGA. 2011, p. 19). Fica evidente que 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 infactível. 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.

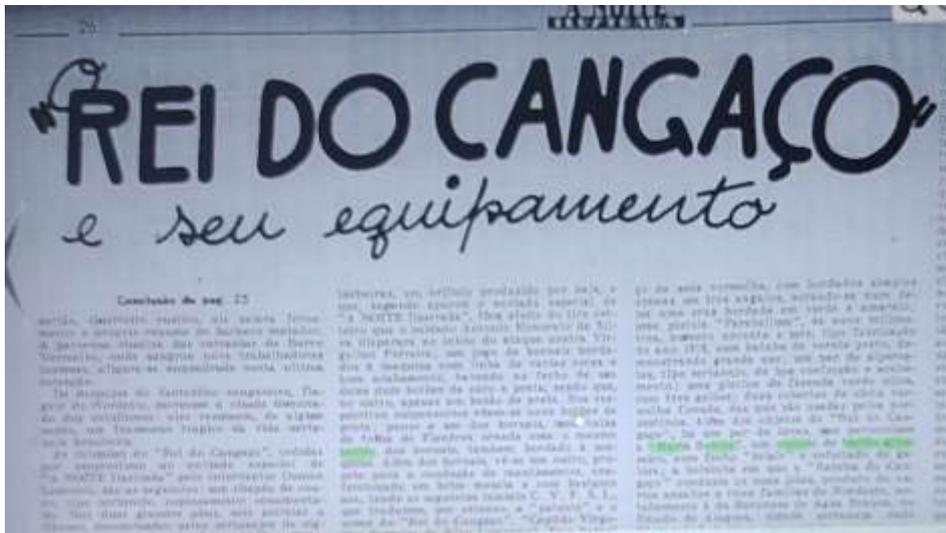
Em complemento à análise material do vestido, chamou-nos a atenção o zíper existente em sua parte frontal – no retângulo entre o pescoço e o colo. Esse acessório não está presente nos outros vestidos de Maria Bonita, tampouco, nos de outras cangaceiras que aparecem nas fotografias do bando. O zíper também não faz parte do vestido da *Coleção Pernambucano de Mello* (Figura 3)<sup>24</sup>, que, diferentemente do

<sup>23</sup> Nas visitas técnicas que realizamos na Reserva Técnica do MHN, não conseguimos chegar a uma conclusão.

<sup>24</sup> 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, acessar <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=&pagfis=65195> (p. 67)

vestido objeto desta pesquisa, era usado no dia a dia. Raro e ainda pouco usado na época, a então década de 1930, causou espanto às pessoas que leram as matérias do jornal *A Noite* (Figura 8), do Rio de Janeiro, pois presumimos que a pergunta foi esta: Como uma mulher nordestina, sertaneja, que vivia fora dos padrões (da época) e considerada como marginal tinha algo que as “senhoras de boa família” do Sudeste do país não tinham? Esse espanto é fruto de preconceito e de desconhecimento da presença da figura do mascate, uma realidade no Brasil anterior ao Século XX. Além dos mascates, as coiteiras e os coiteiros também eram outra possibilidade de fazer chegarem aviamentos para os grupos do Cangaço (Ferreira; Araujo, 2011).

Figura 8 - 3 de agosto de 1938 - *A Noite* – Suplemento  
Vestido de tecido grosseiro com fecho *eclair*



Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira - *A Noite*

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 “*eclair*” e enfeitado de galões; a bolsinha em que a “Rainha do Cangaço” conduzia as suas joias, produto de vários assaltos a ricas famílias do Nordeste [...].

Para se ter uma ideia do caráter inovador do vestido de Maria Bonita, Queila Ferraz Monteiro (2021), historiadora, profissional da área de moda e doutora em Comunicação e Mídia, em depoimento para esta dissertação, disse:

Elsa Schiaparelli, que nasceu em 1890 e foi rival de Coco Chanel, importante estilista italiana que muito inovou na moda europeia durante o período da Segunda Guerra Mundial, foi a primeira a usar o zíper em roupas, mas somente durante a Segunda Guerra Mundial, é que a cadeia de lojas Sears massificou o seu uso em roupas femininas, pois as mulheres americanas que entraram para o mercado de trabalho não tinham mais tempo para fazer suas próprias roupas ou encomendá-las a uma costureira. A Sears, na década de 1940, inova o mercado lançando saias justas com este fechamento na lateral. No Brasil, o Bom Retiro, bairro de confecções em São Paulo, foi o primeiro a utilizar - era comprado em rolo e montado por uma empresa da Rua José Paulino, chamada Zipcity.

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 (2012, p. 29),

[...] 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.

Se Maria Bonita, ou um cangaceiro, não costurou o vestido de zíper, é quase incontestável que tenha sido encomendado e costurado ao gosto dela. Foi provavelmente 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 (2016a, p. 28), 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 (Stallybrass, 2008), podem sobreviver aos seus donos, no caso, à sua dona. Diferente de Maria Bonita, o vestido envelheceu e continua envelhecendo – devido às fragilidades naturais dos tecidos.

Mesmo que não seja mais possível Maria Bonita vesti-lo, no sentido mecânico de colocar uma roupa no corpo, seu corpo continua a habitá-lo, pois incorpora toda a carga simbólica trazida por sua vestimenta - ela habita nele e, por sua vez, o vestido continua a vesti-la. Explicamos. Após ter sido selecionado para o descarte, foi identificado como o vestido de Maria Bonita. Depois dessa fase de silenciamento, compôs as exposições *Expansão Ordem e Defesa* (entre as décadas de 1980 a 2000) e *Cidadania em Construção* (inaugurada na década de 2010)<sup>25</sup>, ambientes expográficos não somente distintos no tempo, mas também em seus projetos museológicos, conforme veremos nos Capítulos 2 e 3 desta dissertação. Além disso, foi analisado em dois artigos dos *Anais do Museu Histórico Nacional* \Volume 34 – 2002. O primeiro artigo, de autoria de Regina Abreu, intitulado *O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus*, trabalha o vestido como objeto principal do texto. No segundo, escrito por Mario de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos, e intitulado *A vida social e política dos objetos de um museu* – é analisado junto com outros objetos musealizados do MHN, conforme o próprio título define. Também é analisado no artigo de Clovis Carvalho Britto, *Grande Sertão: mulheres - generificação, colecionismo e musealização do cangaço*, de 2020, como parte integrante do livro *Outros olhares sobre o sertão Nordestino – gênero, masculinidades e subjetividades*<sup>26</sup>. Além disso, é o objeto de pesquisa desta dissertação.

---

<sup>25</sup> A exposição ‘Cidadania em Construção’ foi requalificada e intitulada ‘Cidadania’ – ainda a ser aberta ao público. Já o vestido foi retirado antes da citada requalificação e, atualmente, está na Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional.

<sup>26</sup> Coletânea de artigos organizada por Caroline de Araújo Lima, Clovis Carvalho Britto e Jailma dos Santos Pedreira Moreira.

Assim, constatamos que Maria Bonita já não tem mais controle sobre como o vestido é evocado, e o Museu Histórico Nacional também não, já que a musealização não se dá apenas no museu, ainda que a partir dele, pois, segundo Brulon (2018, p.190),

musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar. Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade. Processo este que escapa aos limites do museu. Ainda que entendido como instituição social ilimitada, o que há de ilimitado nos museus não é a sua forma ou institucionalização, mas a sua ação, produtora da performance museal, um tipo de delírio das coisas da realidade – nos termos do poeta Manoel de Barros – que na Museologia se convencionou chamar de “musealização”.

O que queremos dizer é que Maria Bonita continua a vesti-lo no Museu Histórico Nacional, pois é ela quem dá a partida para as possibilidades construtivas das análises apresentadas nesses exemplos, mesmo oitenta e três anos depois do Cerco de Angico. Maria Bonita está presente no vestido, por meio não só das marcas materiais que nele imprimiu, mas também em seu nome, em sua figura histórica e nas diferentes construções simbólicas que dela fizeram ao longo das décadas, que seguiram depois do Cerco de Angico. Mas o vestido, de igual forma, veste Maria Bonita e evoca sua presença. Por fim, é importante entender que objetos e subjetividades são complementares e mutuamente se equilibram, pois, conforme Gonçalves, Guimarães e Bitar (2013, p. 8),

[...] as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas; elas existem efetivamente como parte de uma vasta e complexa rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham funções mediadoras fundamentais entre a natureza e cultura, deuses e seres humanos, mortos e vivos, passado e presente, cosmos e sociedade, corpo e alma, etc.

### **1.1 O vestido, outros vestidos cangaceiros, uma coleção de vestidos**

A proposta que aqui se apresenta, é a de fazer uma leitura dos vestidos usados por Maria Bonita e outras cangaceiras que com ela conviveram - vestidos das mulheres do Cangaço - aqui representadas por Nenê, Maria Jovina, Durvinha, Dadá, Cristina, Adília e Sila, que usavam vestidos muitos semelhantes que dão a ideia de uma padronização da estética cangaceira, um jeito de se vestir muito próprio – e que por isso, também traz uma ideia de coleção.

Para tanto, demos ênfase às fotos em que aparecem somente mulheres e optamos por recortar imagens em que as cangaceiras estão acompanhadas de cangaceiros, fossem ou não seus companheiros. Essa opção se deve ao fato de tratarmos neste trabalho, entre outras categorias de análise, das questões de gênero, enquanto relação de poder e as desigualdades impostas por essas relações. Como o Cangaço foi um movimento liderado por homens, e cuja história foi contada a partir dessa construção social – o homem hétero e cis - muitas vezes, associou-se, e ainda se associa, às cangaceiras aos seus companheiros, como se essas não tivessem escrito de forma protagonista a história do Cangaço. É o caso de Maria Bonita, dona do vestido aqui pesquisado, que, quase sempre, tem seu nome atrelado ao de Lampião: “companheira de Lampião”. Como movimento social inscrito na historiografia brasileira e nos relatos orais, é majoritariamente analisado sob uma ótica masculina, ligado mais às ações dos cangaceiros. Às mulheres coube o papel secundário, e assim como Maria Bonita, foram e ainda são relegadas ao lugar de companheiras dos homens do Cangaço, muitas vezes, jogando luzes fortes em suas condições de subordinação a esses homens.

Em suma, num movimento considerado marginal, as mulheres que dele fizeram parte são duplamente marginalizadas quando colocadas nesses lugares. Esse silenciamento, para além da escrita de uma história androcêntrica, se deve também a tentativas por parte do Estado. Exemplo disso, é um trecho da Comissão Acadêmica Coronel Lucena<sup>27</sup>, na qual consta o seguinte: “É pecado contra a Pátria endeusar Maria Bonita” (Negreiros, 2018). Entretanto, e apesar disso, nosso intuito ao apresentar apenas imagens das mulheres foi de dar mais visibilidade às cangaceiras do que silenciar a imagem dos cangaceiros, já que, segundo Moreira (2016, p. 85),

[...] nas demais historiografias do cangaço, é perceptível o pouco espaço e a (in)visibilidade atribuída a Maria Bonita e, menos ainda, ou nada, às outras mulheres. É preciso dizer que o foco da quase totalidade de historiadores voltou-se exclusivamente para Lampião, seus feitos e perseguições que, em forma de tragicomédia, mitificaram-no sertão a fora.

Além disso, roupas, acessórios e outros objetos do Cangaço, em geral, são, segundo Mello (2019, p. 68), “peças de raridade extrema, por conta da repressão sofrida por seus usuários no período colonial, imperial e republicano da nossa

---

<sup>27</sup> Comissão designada por Agamenon Magalhães, interventor de Pernambuco na época.

história.”. A partir dessa afirmação, refletimos<sup>28</sup> sobre o que terá acontecido com a maioria dos vestidos dessas mulheres, pois esta pesquisa só localizou dois<sup>29</sup> deles, que são de Maria Bonita. Além da repressão efetuada pelo Estado, havia a repressão endógena, imposta às mulheres que desviavam o comportamento aceito no interior de seus bandos. Casos de relações afetivas ou sexuais com outros cangaceiros, que não fossem os seus companheiros, eram passíveis de castigos como a morte. Então, qual o destino aplicado aos vestidos dessas mulheres? Se as roupas fazem parte de um costume que as guarda como suporte material de memória de entes queridos, inclusive dos que se foram, qual julgamento de valor foi dado aos vestidos das mulheres que infringiam essas regras? Talvez, o apagamento de suas memórias, na forma de destruição das roupas, evocadoras de suas presenças. Outro fator que pode ter contribuído para o silenciamento - ou o desaparecimento - dos vestidos das cangaceiras, ao longo dos tempos, é que, depois do Cerco de Angico, as mulheres que não estavam nesse combate tiveram que se esconder ou fugir. Portanto, podem ter se desfeito de seus vestidos, outros acessórios e objetos que as ligavam ao Cangaço. Sobre isso, Stallybrass (2008, p. 80) questiona: “O que fizemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo? E quem pode se permitir ter esse desprezo? Por que os prisioneiros são despojados de suas roupas a não ser para que se despojem de si mesmos?”. De outro modo, qual o interesse, ou o pouco interesse, que esses vestidos de mulheres, tantas vezes consideradas marginais, por serem mulheres, por serem nordestinas, por serem sertanejas, por serem cangaceiras, despertariam em colecionadores ou instituições de memória naqueles fins dos anos 1930 ou 1940? A resposta para essas perguntas é que, hoje, em instituições de memórias ou em coleções privadas, existem mais objetos de cultura material representativos dos homens do cangaço do que das mulheres desse mesmo movimento social.

Conforme observamos anteriormente, o modo de vestir das cangaceiras fazia parte de uma cultura que se caracterizava por uma maneira própria de viver. Além da função de aparência utilitária, o modo de vestir estava inserido em um contexto

---

<sup>28</sup> Essa reflexão foi realizada depois da pergunta de uma ouvinte que participava de uma palestra que proferimos, quando apresentamos parte dos resultados desta pesquisa de Mestrado, no 1º Ciclo de Encontros Abertos. Evento promovido pelo Grupo de Pesquisa Indumentaria e Moda em Museus – GPIMM, do qual fazemos parte.

<sup>29</sup> É importante ressaltar que a pandemia causada pelo COVID 19 impossibilitou outras pesquisas de campo em instituições de memória. Tentativas de contato via mensagens de aplicativos ou e-mails foram realizadas, mas não obtivemos sucesso.

sociocultural. Frutos da criação de Dadá, de Lampião e, provavelmente, de outras mulheres e homens do Cangaço, a vestimenta cangaceira é um conjunto propositalmente pensado que conjuga elementos simbólicos e efeito social, numa proposta de vestuário muito própria e que, segundo Araujo (2013, p. 18), possibilita

uma reflexão sobre a aparência cangaceira pode ser desenvolvida considerando dois universos: a imagem pública (a aparição) construída tanto por intermédio de uma cultura material dos objetos – fruto das culturas que deram origem ao indivíduo cangaceiro – quanto pela imagem reconfigurada a partir das necessidades sociais de um indivíduo que se desenvolve na cultura do Cangaço.

Não é nossa intenção apresentar o guarda-roupa completo de Maria Bonita e das outras cangaceiras, mas propor uma curadoria que visa apresentar um padrão entre os vestidos aqui apresentados. Essa curadoria se aproxima de uma coleção, por assim dizer, pela proposta de tentar entender os vestidos mais por meio do que os conecta com o vestido de Maria Bonita, acervo do MHN, e vice-versa, do que a partir de um sistema classificatório que os prende ou os congela (Brulon, 2016) como objeto de cultura material do Cangaço, movimento visto, na maioria das vezes, apenas pelos feitos de homens. Por fim, ainda que imagens possam ser feitas a partir de análises comportamentais, essa não é nossa intenção, o que ficaria para outro trabalho, porque envolve outras disciplinas do conhecimento que não estão incluídas nesta dissertação. Ademais, optamos por inserir algumas das fotos colorizadas pelo historiador e geólogo Rubens Antonio da Silva Filho, pois, assim, podemos ter uma ideia da grandiosidade dessa estética. Conforme nos explica Rubens Antonio (2021), em depoimento para esta dissertação, seu trabalho

[...] é parecido com a paleontologia, porque, como opera a paleontologia? Um jogo de complementação, arranjos, para buscar a antiga realidade. Um paleontólogo encontra, por exemplo, dez por cento de um esqueleto. Depois, ele ou outro, encontra mais percentuais outros esqueletos. Isto com toda variação que um gênero, uma espécie, um espécime podem ter. Este profissional olha para aquilo, que é, por vezes, incoerente, diferente e tenta montar o que pode ser um bom referencial. Por exemplo, se, daqui milênios, alguém encontrar dez por cento do que nós somos agora, com toda a nossa variedade: tamanhos, formatos etc, vai trabalhar para reconstituir um ideal. Assim, olhar e pensar sobre um padrão, que é algo fictício. Em suma, nosso raciocínio, nosso sentimento, é brindado por ter uma noção geral, mas, ao mesmo tempo, não podemos ficar reféns desse falso real, posto ser um “real ideal” e, por tal, impossível. Coloco primeiro as cores das quais tenho certeza, depois, a probabilidade, depois da certeza e da probabilidade, eu passo à possibilidade. Depois, o último nível, complementação coerente do que já tenho. Um quadro palatável, aceitável, que seja deglutível por esse momento.

E continua:

Nosso raciocínio, nosso sentimento é ter uma noção geral, mas ao mesmo tempo não posso ficar refém e senhor desse real, porque o real é impossível.

O trabalho de Rubens Antonio se apoia em fontes históricas, como matérias de jornais da época, inclusive das páginas policiais, bem como em “depoimentos de pessoas que ainda chegaram a testemunhar as investidas do bando de Lampião por cidades do interior da Bahia” (A Tarde, 2015). Além disso, afirma: “Há quem diga: eu prefiro original; mas o preto e branco também é limitação, pois o original era colorido e dinâmico, e no caso do Cangaço, eram pavorosas tanto as cores dos cangaceiros quanto as dos volantes.”



Foto 1

Foto 1 – Vestido de Maria Bonita usado nas domingueiras: traje civil, em foto da exposição *Cidadania em Construção*.

Autor: José Caldas

Acervo: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)



Foto 2

Foto 2 – Vestido de batalha e lenço (jabiraca), em foto do livro *Bonita Maria do Capitão*.

Autor: Valentino Fialdini – fotografia (MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas do couro: estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, p. 178 – 179).

Acervo: Coleção Pernambucano de Mello



Foto 3



Foto 4

Foto 3 - Vestida em traje de batalha, Maria Bonita posa para uma das fotos que ajudou a popularizar a personagem histórica.

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936

Foto 4 – Mesma foto da imagem nº 3, retificada e colorizada por Rubens Antonio.



Foto 5

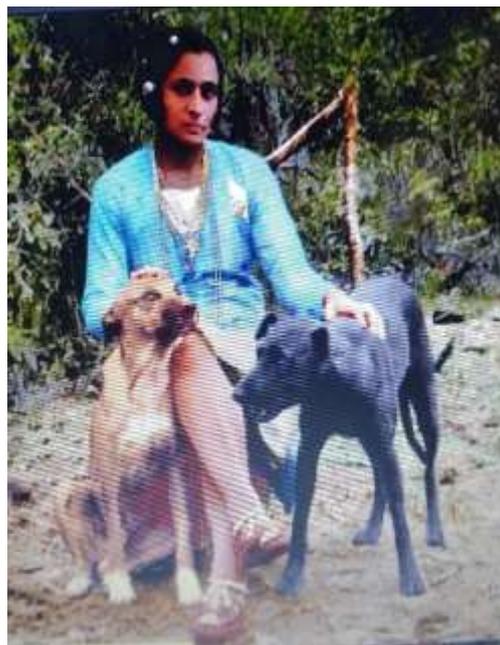


Foto 6

Foto 5 – Em foto clássica, Maria Bonita posa com os cachorros Ligeiro (à sua direita) e Guarani (à esquerda).

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936

Foto 6 – Mesma foto da imagem nº 5, retificada e colorizada por Rubens Antonio.



Foto 7



Foto 8

Foto 7 – Maria Bonita e Dadá, vestidas em traje de batalha

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936

Foto 8 – Mesma foto da imagem nº 7, retificada e colorizada por Rubens Antonio.



Foto 9



Foto 10

Foto 9 – Maria Bonita, acompanhada, à esquerda, da cangaceira Nenê.

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936

Foto 10 – Maria Bonita e a cangaceira Cristina, à direita, posam vestindo traje civil.

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936



Foto 11



Foto 12

Foto 11 – A cangaceira Nenê em traje de batalha

Autor: Benjamin Abrahão

Ano: 1936

Foto retificada e colorizada por Rubens Antonio sobre original de Benjamin Abrahão.

Foto 12 – Da direita para a esquerda: as cangaceiras Nenê, Maria Jovina e Durvinha vestidas em trajes de batalha.

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936



Foto 13



Foto 14

Foto 13 – Adília e Sila, que estava com Maria Bonita no dia do Cerco de Angico, mas que sobreviveu à emboscada. Ambas usam vestido de batalha.

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936

Foto 14 – Dadá vestida em traje de batalha

Autor: Benjamin Abrahão

Data: 1936



Foto 15



Foto 16

Foto 15 – Dadá em traje de batalha, foto colorida

Autor: Benjamin Abrahão

Ano: 1936

Foto retificada e colorizada por Rubens Antonio sobre original de Benjamin Abrahão

Foto 16 – Maria Bonita veste traje civil.

Autor: Benjamin Abrahão

Ano: 1936

O vestido de Maria Bonita usado nas domingueiras, como apresentado na foto de número 1 compõe o acervo do MHN. Diferente dos outros trajes civis aqui apresentados, tem *soutache* vermelho nos bolsos, na gola e nos seios. Conforme o Professor Rubens Antonio (2021), a vestimenta do Cangaço

[...] era militarizada, o movimento era guerrilha, de semi a militarizada. Você tem as vestes domingueiras delas, sim, mas o modelo é um modelo, digamos, bandeirante. Elas tinham que se manter dentro do padrão paramilitarizado. Então, era um padrão paramilitarizado que puxava aquelas vestes delas.

Diferentes de todos os outros vestidos de Maria Bonita, dos quais temos registro, e dos de outras cangaceiras, aqui apresentadas por meio das fotografias de Benjamin Abrahão, o vestido, acervo do MHN, tem um zíper que, como visto, era um item raro de ser usado em roupas femininas da década de 1930. Assim como os outros vestidos, tem mangas compridas, saia evasê e comprimento abaixo do joelho. Não aparece vestindo Maria Bonita e, na foto aqui apresentada, compõe a exposição *Cidadania em Construção*, já no final da década de 2000. Não está acompanhado de acessórios ou de outros adereços que compunham o visual de uma cangaceira. Não sabemos se estava assim quando chegou ao Museu Histórico Nacional ou se, durante sua vida social nesse museu, ao ser selecionado para o descarte, foi separado desses acessórios. Ademais, não foi fotografado no corpo de Maria Bonita, porque, ao ingressar no MHN, já não a vestia mais, porém, como roupa de um museu, conforme Andrade (2008, p.30), “fora do corpo e do guarda-roupa que um dia a abrigou, aquele vestido passara por novos estados e se conectou com outros corpos sujeito a novas interpretações.”

Semelhantes ao vestido de Maria Bonita, parte do acervo do MHN que era usado nas domingueiras, e que, por isso, é classificado pelos estudiosos do tema como traje civil, e pelo Museu, como indumentária civil, os vestidos n<sup>os</sup> 5, 6, 9, 10 e 16 também são trajes civis. Sempre acompanhados de acessórios que compunham o jeito de vestir do Cangaço, mantêm semelhanças ora por causa das estampas ora de outros acessórios, como jabiracas (lenços de seda) e anéis, mas sempre pelo comprimento das saias e das mangas. Na foto 9, Maria Bonita está usando um vestido de listras verticais, abaixo do joelho, com mangas compridas, anéis, correntes (entre as quais, pode estar a que carregava seu santo de devoção e proteção, São Jorge), meias compridas, além de sandália característica do Cangaço, as alpercatas, alpergatas ou alpargatas. O cabelo preso por fivelas ou prendedores – a depender do regionalismo - e, complementando o vestido, um broche. Ao lado de Maria Bonita, Nenê também usa vestido estampado com listras verticais. Porém, enquanto o seu tem marcação de cintura baixa, estilo década de 1920, o de Maria Bonita tem uma marcação mais acinturada. Nenê também usa colares compridos e um lenço. Ambas estão de brinco. Os vestidos, de mangas compridas e abaixo do joelho, denotam recato e decoro.

O vestido usado na foto 10 é o mesmo com que a cangaceira aparece na foto 16. Não conseguimos definir a cor, pois as fotos são em preto e branco, mas parece

ser estampado de flores. É com flores também que o mesmo vestido é estampado, no desenho de autoria de Nelson Kume (Figura 9), que ilustra o livro *Bonita Maria do Capitão*. Também está acompanhado de anéis e de broche, e o cabelo de Maria Bonita continua preso. Na mesma foto 10, Cristina, ao lado de Maria Bonita, também está com o cabelo preso, mas diferente do da companheira. Usa anéis, correntes ou trancelins (uma espécie de colar mais fino, geralmente de ouro). O vestido de Cristina não tem estampas, é evasê e o comprimento das mangas e das saias é como o de Maria Bonita e os vestidos de outras cangaceiras.

Figura 9 – Roupas de cangaceira  
Desenho (2010)



Fonte: Autor: Nelson Kume. Acervo: OSCIP – Sociedade do Cangaço  
(apud FERREIRA; ARAUJO, 2011, p. 64)

É com vestido de batalha que Maria Bonita posa para as fotos 3, 4 e 7. Farra (2011, p. 16) descreve assim a cangaceira na foto 3:

[...] embornais a tiracolo lhe ampliam a majestade cerceada pelo ângulo dos cotovelos, e ela deposita a mão direita, desencoberta e brilhantes de anéis, sobre o coco do chapéu de feltro baeta ... Os vivos bordados em ponto cheio das alças dos bornais (que lhe atravessam os seios e sufocam o relevo dos seios), confirmam os motivos em cores verde, amarela, vermelha e azul do chapéu (que a foto em preto e branco não revela). São grafias simbólicas da cruz de Malta, que tanto imitam a boa-sorte do trevo de quatro folhas quanto a

rosácea da flora catingueira, invocando, assim (nesse vibrante sincretismo gráfico), a cristandade e a superstição, ambas irmanadas na raiz telúrica que identidade a essa formosa e agreste mulher.

A luzidia cartucheira é mais adorno do que arma, na cintilação com que desliza do seu ombro direito e se esconde debaixo do franzido exuberante do lenço do pescoço sedoso, apenas contido por um passador de prata.

Segundo Ramos (2015), como a foto 4 está colorizada, nos possibilita perceber, por meio das cores, que “o rosto da personagem expressa ainda mais - em comparação com a versão em P&B conhecida - a segurança típica de uma mulher que desafiava as convenções seguidas pela maioria na década de 1930.”

É interessante observar que os grafismos florais ou geométricos, formados pelos *soutaches*, estão em todos os vestidos de batalha, fotos 2, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 13, 14 e 15 que são usados por Maria Bonita, Dadá, Nenê, Maria Jovina, Durvinha, Adília e Sila.

Semelhantes uns aos outros, os vestidos aqui apresentados demonstram que a vida social das mulheres cangaceiras e dos vestidos que usavam se inscreve por meio das relações sociais, culturais e históricas em que ambos estavam inseridos. Uma análise dos vestidos de Maria Bonita e das demais mulheres cangaceiras nos leva a pensar na confluência de estilo “militarizado”, conforme indicado por Rubens Antonio, às tendências da moda internacional das décadas de 1920 e 1930, de nítida influência Art Deco e dos movimentos feministas do período dos entreguerras. Essas tendências se pautaram, principalmente, em um padrão geometrizado em termos de formas, como a estrutura evasê das saias e dos ornatos estilizados. Florais ou geométricos, esses ornatos conferiam o toque “feminino”, inclusive pelo uso de cor sobre os fundos cáqui, como podemos perceber nas gregas e nos ziguezagues, além dos elementos estelares, em *soutaches*, nos bolsos do vestido do MHN.

A tendência geometrizante da modelagem de corpetes, saias e mangas mais ajustadas e com menos panejamentos conferia mais mobilidade à nova mulher que surgia nos anos 20 e 30, principalmente nas cidades, e mais atuante na sociedade, inclusive como força de trabalho. A diminuição dos tecidos e o encurtamento das saias e das mangas convergiam para as necessidades de uma indumentária feminina não somente mais leve, mas também menos dispendiosa, em função da crise econômica mundial que culminou com a quebra da Bolsa de Nova York em 1929.

Em síntese, essa indumentária mais leve e despojada, de linhas retas e simples, compatibilizava-se com a necessidade das mulheres cangaceiras de

constantemente deslocamentos, num meio adverso como a caatinga. No entanto, podemos depreender que, ao mesmo tempo em que estavam confeccionando trajes mais condizentes com a condição de cangaceiras, na verdade, não deixavam de seguir também, como outras mulheres que não participavam do Cangaço, as tendências internacionais que ditavam a moda no Brasil dos anos de 1920 e 1930.

Cabe registrar que as revistas de moda europeias, ou melhor, francesas, comercializadas nos grandes centros brasileiros urbanos, assim como o zíper, chegavam aos Sertões por meio dos mascates e das coiteiras ou coiteiros, muitas vezes, encomendados pelas mulheres e homens do Cangaço.

## **CAPÍTULO 2**

### **A VIDA SOCIAL DO VESTIDO DE MARIA BONITA: DAS DOMINGUEIRAS AO MHN**

## CAPÍTULO 2 - A VIDA SOCIAL DO VESTIDO DE MARIA BONITA: DAS DOMINGUEIRAS AO MHN

No período de 1994 a 2010, fez parte do circuito expositivo do Museu Histórico Nacional a exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, cujo objetivo era de apresentar parte da História do Brasil a partir de uma narrativa permeada de conflitos de diferentes grupos sociais formados no território brasileiro, desde os primórdios do Brasil Colônia. A exposição, que tinha como proposta, em fins da década de 1980, ser intitulada *Ordem e Defesa*, estava, conforme descrito no catálogo *Museu Histórico Nacional – Banco Safra*<sup>30</sup> (1989), relacionada à Coleção de Armaria do MHN – uma coleção bastante numerosa e – acrescentamos – também androcêntrica. Além da armaria, era formada de quadros, indumentárias - entre elas, uniformes militares de homens, mobiliário e outros. A exposição trazia uma novidade na época, pois incluía em sua narrativa não só a epopeia de um projeto vencedor como também lutas, embates e conflitos resultantes dos projetos discordantes daqueles organizados pelo Estado. 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 a 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 Tatu<sup>31</sup> e o vestido de Maria Bonita (Figura 10), objeto de pesquisa desta dissertação.

Contudo, compor essa vitrine e participar dessa exposição foi apenas uma das fases, ou momentos, da vida social desse vestido, visto que, como objeto pessoal de Maria Bonita – vestiu seu corpo para as domingueiras e com ela circulou pela sociedade de seu tempo. Ademais, foi retirado do bernal da cangaceira e entregue a Melchiades da Rocha, primeiro jornalista da Região Sudeste a chegar ao local, pelo Aspirante Francisco Ferreira de Mello, que comandou a vanguarda da volante que matou Maria Bonita e mais dez homens do bando.

---

<sup>30</sup> Da Série *Museus Brasileiros*, iniciada em 1982, pelo Banco Safra.

<sup>31</sup> Localizado numa região que hoje corresponde a uma parte de Salvador/BA e é considerado pela literatura especializada como um dos mais importantes quilombos baianos do Século XVIII.

Figura 10 – Vestido de Maria Bonita em mesa da Reserva Técnica do MHN



Fonte: Foto de Bruno Chiossi - 2019

Refletindo sobre os dois momentos acima descritos, podemos observar que a vida social do vestido vai sendo construída ao passar por diferentes produções de sentidos que lhe conferem os usos e os 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, porque foi retirado sem o consentimento de sua dona, enquanto seu corpo sem vida era despojado de seus outros bens. Dessa forma, o vestido de Maria Bonita vai cambiando, como outras vezes, seus usos e sentidos, como objeto de cultura material impregnado de memórias e de interpretações sociais, políticas e históricas. Assim, mesmo antes de compor as coleções do Museu Histórico Nacional, o vestido já havia passado por “diferentes regimes de valor no tempo e no espaço” (APPADURAI, 2008, p. 16). Ou seja, já havia sido submetido a processos, se não iguais, semelhantes aos da cadeia operatória da musealização, que, conforme Brulon (2018, p. 199), 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, neste 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 MHN, ficou impregnado de historicidade, nesse caso, não de uma coleta convencional, mas de uma apreensão e envolvido em um violento e trágico enredo histórico (OLIVEIRA, 2011).

Conforme o primeiro capítulo, 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, que, ao longo deste trabalho, é central, e a partir do que na Museologia entendemos como qualidades extrínsecas de um objeto, apoiamo-nos em Appadurai (2008, p. 17), 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.

Além do vestido, hoje, acervo do MHN, que foi usurpado pelo Aspirante Mello e entregue a Melquiades da Rocha, havia outras roupas e pertences de Maria Bonita, como demonstrado na Figura 11 e em um trecho do livro *Bandoleiros das Catingas*<sup>32</sup>, publicado em 1938, de autoria do próprio Melchiades (1938, p. 46), lançado pouco tempo depois da chacina de Angico:

O leitor, que acompanhou pelas colunas de “A NOITE” a nossa reportagem sobre a chacina de Angicos, deve estar lembrando de que, entre os pertences da formosa e heroica companheira de Virgolino Ferreira, 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, objetos esses bordados a capricho pelas mesmas hábeis mãos que confeccionaram as cartucheiras e os bornais dos bandoleiros.

---

<sup>32</sup> No caso do livro de Melchiades da Rocha, o vocábulo Catinga é escrito com apenas uma vogal “a”, diferente da grafia atual, com duas - Caatinga.

Figura 11 – Foto do vestido e do chapéu de Maria Bonita no livro *Bandoleiros das Catingas*



Fonte: Livro *Bandoleiros das Catingas* (ROCHA, Melchiades da. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1938)

*Bandoleiros das Catingas*, o jornal *A Noite* e o periódico *A Noite Ilustrada*, são dos primeiros registros que auxiliaram a construir a biografia aqui proposta visto que apresentam, 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 das Catingas*, 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 as mulheres, mais especificamente, as cangaceiras, à sensualidade, à lascívia, utilizando desses “atributos” para conquistar seus desejos.

As roupas das cangaceiras e, para esta dissertação, particularmente, o vestido do MHN, são carregadas de simbolismos místicos e adornadas por uma grande quantidade de signos de proteção, defesa e rebate, como é comum com pessoas que correm risco de vida constantemente (MELLO, 2010). 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 foram 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 (2008, p. 94), é quando essa passa a ser “[...] como uma entidade culturalmente construída, dotada de significados culturalmente específicos e classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas”.

Essa mudança de *status* foi levantada por Frederico Pernambucano de Mello em nossa conversa 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, 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 do da edição 477 do jornal *A Noite*, do dia 23 de agosto de 1938, intitulada *O Rei do Cangaço e seu equipamento* (Figura 12). Nas páginas do periódico, são apresentados a foto do vestido, acervo do MHN, e de 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 relíquias 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 12 – 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 descritos assim:

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.

Ademais, no dia 06 de agosto de 1938, o vestido também foi mencionado no jornal *A Noite*, em uma pequena nota intitulada *Oferecido à Noite o vestido de Maria Bonita* (Figura 13). 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 13 - *Oferecido à Noite o vestido de Maria Bonita - A Noite*. 1938



Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira

Como uma das fontes utilizadas para escrever a biografia aqui proposta, a matéria de *A Noite Ilustrada* dá conta de 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” (STALLYBRASS, 2008, p. 39), o que nos faz perceber o fato de ter circulado, intercambiando valores e significados - diferentes dos que lhe foram atribuídos antes. Parte desses movimentos também acontecem 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, ajudam a construir memórias e, como na musealização, segundo Brulon (2018, p. 206), vão atuando “[...] sobre a realidade mudando a ordem das coisas para produzir novos sentidos a partir das coisas”. São justamente essas mudanças, realizadas por meio de diferentes movimentos na vida social do vestido, que atribuem a ele outras memórias e outros *status*.

Segundo Kopytoff (2008, p. 2), o vestido passa por um processo de transformação social, um cambiamento de valores entre sua fase de vestido usado com um propósito específico, em ocasiões e lugares especiais, nesse caso, a

domingueira – talvez, momentos mais raros na vida de uma cangaceira, 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 da ditadura uruguaia, como refere Ferrario (2008, p. 168), mulheres que estavam grávidas eram mortas depois que seus filhos ou filhas nasciam, porque esses bebês tornavam-se espólio de guerra do Estado uruguaio. 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, assassinados no Cerco de Angico.

Como uma roupa festiva, o vestido era vinculado a locais e momentos sociais específicos, quando vestia o corpo de Maria Bonita para a diversão e - por que não? - para o entusiasmo de uma festa dançante. Podemos também imaginar o vestido no cotidiano de Maria Bonita: ela se arrumando para as domingueiras, vestindo-o e colocando seus outros acessórios – tão cheios de significados, movendo o corpo no compasso das músicas ou esperando a música favorita tocar. Por instantes, esquecia as perseguições dos volantes, as obrigações e as durezas do seu dia a dia. Depois de usá-lo, ela o guardava, ainda tomado por seus movimentos corporais. Esses possíveis momentos, nos trouxeram algumas perguntas: 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, mas que podem ser acessados por meio desse objeto de cultura material evocativo de Maria Bonita e de sua vida. Também é possível que tenha vestido o corpo de outra cangaceira, mas isso, talvez, nunca saibamos. 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 as aparências cangaceiras, tão

próprias desse movimento e estilo de vida. Porém, depois que foram tirados de Maria Bonita, sumiram - diferentemente de quando sua legítima dona os usava, adequando-os 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 vestia mais o corpo da cangaceira.

A aparência cangaceira desperta sentidos, ideias e emoções e proporciona conexões, porquanto é uma aparência proposital, uma criação que, conforme Araujo (2013, p. 95), “[...] não é resultado somente do ‘instante fugidio da intuição’, mas também 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 estética do Cangaço. Assim, ao separar o vestido dos adereços simbólicos 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 fez parte da volante, responsável pelo 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.

O vestido vai assim ganhando, segundo afirma Appadurai (2008, p. 33), “[...] biografias muito específicas, conforme se movem de um lugar para outro e de uma mão para outra”. No caso do Aspirante 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 forma 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, Appadurai (2008, p 36) cita a antropóloga Nancy Munn (1983, p. 283 apud APPADURAI, 2008), que descreve: “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 (2008, p. 45), “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; Mairesse (2014, p.57), por uma “[...] operação de extração, física e conceitual” e por processos que alteraram o seu significado, o de vestido de uma cangaceira, usado nas domingueiras – momentos/espços de comemoração, bem diferentes dos significados atribuídos pela ação do Aspirante Mello.

A retirada do vestido de seu contexto original significou uma mudança de fase biográfica (KOPYTOFF, 2008), 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 simbolismo e de alterações que o transformaram em objeto singular. Dessa forma, as singularizações não significam, necessariamente, deslocamentos em longo prazo ou de espaços 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, pois a musealização é mais do que a entrada de objetos em museus, quando são registrados em Documentação Museológica, é também um processo dinâmico e nunca acabado, nunca estático.

No MHN e em outros museus, um objeto pode entrar por meio de diferentes formas de aquisição: doação, compra, permuta, coleta, entre outros, e, em cada um desses tipos de aquisição, pode ser configurada, se não uma forma, uma característica de singularização. Sobre isso, Padilha (2014, p. 19) afirma:

O significado atribuído ao objeto diz respeito à finalidade do museu, podendo variar conforme a tipologia com a qual a instituição se apresenta. Por exemplo, um mesmo objeto em museus de tipologias diferentes (antropológico, histórico, artístico, entre outros) terá suas funções e sentidos destacados de modo diferenciado, dependendo do contexto representado e valorizado pelo museu que o adquiriu.

O fato é que, exceto o vestido de domingueira, tema desta dissertação, e o vestido de batalha, 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 inventariado<sup>33</sup>, 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 os 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 Beauvoir (2019, p. 17), “[...] 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 (MELLO, 2019), as peças de uma cangaceira serão ainda mais raras, e, 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.

---

<sup>33</sup> O pesquisador estima em 40 peças pertencentes à Maria Bonita.

Ainda nesse mesmo registro, Stallybrass (2008, p. 52) mostra como as roupas de Karl Marx passaram por processo semelhante. Os motivos são outros, é claro, pois não envolvem o assassinato de uma mulher nem o silenciamento de roupas, por pertencerem a uma mulher nordestina, sertaneja e cangaceira, inserida em um movimento, principalmente na época, considerado de extrema marginalidade. Porém é interessante verificar quais são esses motivos que, por similaridade, têm o fato da dispersão de roupas:

Em o Dezoito Brumário, Marx analisou o poder e a instabilidade das roupas. O texto fica realmente suspenso entre duas diferentes explicações da apropriação de roupas. A primeira explicação é uma inversão quase exata da própria situação de Marx. Isto é, seu próprio projeto estava constantemente ameaçado pela dispersão de suas roupas e a penhora de seu casaco: com a constante diminuição de sua autoridade até mesmo para entrar no Museu Britânico. (Stallybrass, 2008, p. 52)

Entretanto, quarenta e cinco anos depois da morte de Maria Bonita, a biografia do seu vestido começou a tomar outros rumos, pois, em 1983 (por coincidência, uma interessante data, visto que Maria Bonita foi assassinada em 1938, ou seja, anos com números iguais), 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<sup>34</sup>. Recifense, 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 técnicas<sup>35</sup> que fizemos à Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional, quando realizamos o que chamamos de 'leitura arqueológica'<sup>36</sup>, verificamos ajustes internos

---

<sup>34</sup> Sobre Melchiades ter dado o vestido diretamente à Nádia Maria, encontramos divergências, pois, no já citado artigo de autoria de Mario 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.

<sup>35</sup> Em duas oportunidades em que estivemos na Reserva Técnica do MHN, para estudar o vestido, também estiveram presentes o museólogo e servidor do Museu Nacional de Belas Artes, Dr. Anaildo Bernardo Baraçal, Bruno Chiossi, nosso colega (doutorando) do PPG-PMUS UNIRIO/MAST, e Jorge Luiz do Amaral, outro colega do PPG-PMUS, também museólogo e estudioso de indumentária e rendas artesanais.

<sup>36</sup> Aos termos acesso à Documentação Museológica, constatamos que o vestido ainda não havia passado por todas as análises de suas qualidades intrínsecas.

no vestido, os quais, provavelmente, não foram feitos para que a roupa fosse colocada em exposição, pois, segundo explicações de Juarez Guerra, técnico que atua na RT do MHN, e do Professor Anaildo Bernardo Baraçal - que nos 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. No caso do vestido, os ajustes foram feitos também nas laterais do corpo, o que nos levou a supor que eram modificações feitas antes de sua entrada no Museu Histórico Nacional. Segundo Andrade (2008, p. 9),

os avessos são conhecidos pela pele do corpo, por camadas de tecidos que sobrepõem e são conhecidos ainda por mãos anônimas que passaram ali para costurar, passar a ferro, olhar, conservar. Mas os avessos são também parte das roupas capazes de expressar sua densidade cultural, sugerindo aos pesquisadores traços dos itinerários de sua produção, comércio e uso.

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. De diferentes formas, buscamos alguma informação sobre a atriz, falecida em 2000, mas não obtivemos sucesso. Além disso, entramos em contato com a Cinemateca Brasileira<sup>37</sup>, a fim de saber se o filme constava no catálogo dessa instituição e se poderíamos ter acesso a uma cópia, para verificar essa possibilidade. Porém, a resposta foi negativa. Também entramos em contato com o Professor Marcelo Dídimo Souza Vieira, doutor em Multimeios / Área Cinema, professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará - UFC e autor do livro 'O Cangaço no Cinema Brasileiro'. Entretanto, Dídimo informou que, apesar de suas intensas pesquisas, também não localizou o filme. Ademais, fizemos um levantamento de fotos da atriz em cena (no teatro, na televisão ou no cinema), mas não conseguimos localizar nenhum registro em que ela usava o vestido.

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

---

<sup>37</sup> Durante a escrita desta dissertação, um incêndio devastou o galpão da Cinemateca Brasileira e destruiu rolos de filmes e arquivos impressos.

objeto musealizado “vivo demais” para as atuais categorias tradicionais nas quais, nesse caso, foi enquadrado: 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 (2016), 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 (BRITTO, 2016), 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. Caso tenha sido usado como parte de um figurino em uma comédia, passou a simbolizar aspectos diferentes dos que estariam representados em outro gênero do cinema, como o drama, por exemplo. Sobre a junção da comédia e do Cangaço no cinema, incluindo o *Primo do Cangaceiro*, Vieira (2007, p. 169) afirma:

Por ser um gênero bastante explorado na história cinematográfica brasileira, o cangaço foi suscetível a várias interpretações. Outra característica que existe neste segmento do gênero está no fato de que estes filmes abordam a temática do cangaço sem a menor preocupação em ser fiel aos fatos. Pelo contrário, são filmes feitos justamente para contrapor o assunto e debochar dos filmes que buscaram esse tipo de abordagem. Não se pretende, com isso, desqualificar esses filmes, mas entendê-los de uma forma diferenciada e identificá-los quanto à sua principal característica: a comédia. Os filmes que fazem parte deste segmento estão listados abaixo: - 1955 - O Primo do Cangaceiro - Mário Brasini....

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 (2018, p. 12), “[...] 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 (2008, p. 14), “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 Ingold (2012, p. 27) 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 (ALBERTI, 2005).

## 2.1 Musealização – Remusealização

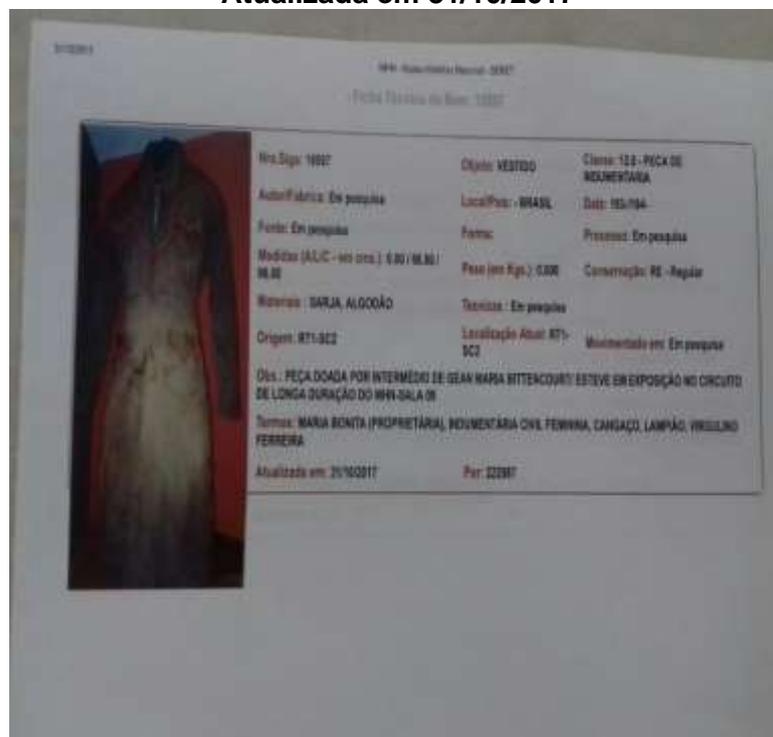
No já citado encontro entre Frederico Pernambucano de Mello e Melchiades da Rocha, o repórter, além de informar sobre a doação do vestido a Nádia Maria, também falou que o vestido já teria sido doado ao Museu Histórico Nacional. Na Documentação Museológica (Figura 5), consta que o vestido entrou para a instituição no dia 20 de dezembro de 1970. 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<sup>38</sup> do MHN (tecnologia do Docpro), mas, dos sete processos digitalizados, nenhum é referente ao vestido. Em relação a quem fez a doação, existem dois registros que constam em sua Documentação Museológica, a Ficha Técnica (Figura 5), datada de 2003, em aquisição aparece o nome de Melchiades da Rocha. Já a Ficha Técnica do Bem,

---

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>. Acesso em: 08 ago. 2021.

atualizada em 2017 (Figura 14) registra que foi doado por intermédio de Gean Maria Bittencourt<sup>39</sup>.

Figura 14 – Ficha Técnica  
Atualizada em 31/10/2017



Fonte: Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (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<sup>40</sup>, que, dentre outros objetos, é formada por peças de indumentária. Somente “A Reserva Técnica preserva a coleção constituída por, aproximadamente, 650 peças diversas e objetos de indumentária” (Audbert, 2018, p. 46). Além de vasta, em quantidade de objetos, a Coleção Sophia Jobim mantém uma

<sup>39</sup> Jornalista, trabalhou no MHN na época da gestão de Léo Fonseca da Silva (1967-70).

<sup>40</sup> Museóloga, jornalista, professora, colecionadora, é considerada uma das pioneiras no estudo de Indumentária no Brasil. Natural de Avaré, interior paulista, nasceu em 1904 e faleceu em 1968, na cidade do Rio de Janeiro.

interface com esta dissertação: a questão de gênero. Audebert (2018, p. 45) 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 46 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.

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 programas e projetos audiovisuais. Além disso, foi o MHN que criou, em 1932, o Curso de Museus e que, segundo Sá (2018, p. 9), 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 Mario Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos, e outro, de Regina Abreu, ambos 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 em decorrência do contato feito por Mello. Chagas e Santos (2002, p. 210) 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 vai ganhando novos e diferentes contornos, visto que, segundo Stallybrass (2008, p. 29), “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 imateriais aos quais se referem Stallybrass também são entendidos, nesta dissertação, como inerentes à musealização do vestido pelo MHN que passa por diferentes momentos, adquirindo novos sentidos por meio de novas ações simbólicas. Mas o interessante, nessa musealização, também é o fato de o vestido, depois de ser retirado do *status* de objeto selecionado para o descarte, ter sido remusealizado<sup>41</sup>, pois, segundo Abreu. R. (2002, p. 190),

[...] havia se perdido a informação de que o vestido pertencera à Maria Bonita. Foi quando um pesquisador que estudava o tema do cangaço entrou em contato com a instituição, indagando sobre o vestido de “Maria Bonita”. Ele tinha informações precisas e descreveu a peça em detalhes... Procura daqui, procura dali, o vestido foi encontrado. Salvo do “esquecimento” passou a constituir uma relíquia, testemunha do cangaço e do movimento de Lampião.

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, 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 na qual ficavam os objetos selecionados para esse fim. A sala não apresentava condições para garantir a segurança dos objetos menores (CASTRO 2020), como o vestido – acervo têxtil e, por isso, ainda mais frágil que outros tipos de objetos musealizados. Ao considerarmos 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.

---

<sup>41</sup> Conceito proposto pelo Professor Dr. Bruno Brulon, a partir de sua orientação, considerando a biografia do vestido de Maria Bonita.

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 o fato de fazer parte, em diferentes momentos, de duas exposições de longa duração.

Essa escolha representa um momento marcante na vida social do vestido no MHN e, por isso, parte decisiva da construção da biografia proposta nesta dissertação: 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, era uma roupa de época e estava em boas condições. É claro que estamos de acordo com Sá (2018, p. 17), quando afirma:

[...] 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 14), que o estado de conservação do vestido é regular. Além disso, em depoimento, o historiador e pesquisador Adler Homero Fonseca de Castro 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, pois como disse Stallybrass (2008, p. 27): "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 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 (2008, p. 93) o “emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e políticos e de convicções e valores que moldam nossas atitudes quanto a objetos designados como "arte"”, nesse caso, designado a ser um objeto musealizado. Apesar de Abreu, R. (2020, p. 189) já levantar alguns dos motivos, pois o vestido não tem “[...] o fausto de outros objetos gloriosos expostos em vitrine contíguas, sem fios de ouro, sem detalhes sofisticados [...]”, foi preciso adensar a pesquisa. Assim, foi necessário entender o cenário do museu no momento em que o vestido foi descartado. Para isso, contamos, mais uma vez, com o depoimento do historiador e pesquisador Adler Homero Fonseca de Castro, técnico do Museu Histórico Nacional, no período de 1987 a 1993. 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 em que a museóloga Solange Godoy assumiu a direção do MHN. Depois de anos de descaso do poder público, o MHN começou a passar 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, quando Godoy assumiu a direção, 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 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. (CASTRO, 2020)

Castro (2020) acrescenta que, devido a esse cenário, um grandioso trabalho de recadastramento de todo o acervo<sup>42</sup> era inevitável e, por conta disso, estabeleceu-se uma política de descarte que teve como resultado a criação de uma Comissão de Baixa<sup>43</sup>, responsável por determinar os objetos que continuariam a fazer parte das coleções do MHN. 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

---

<sup>42</sup> Trabalho iniciado na gestão de Solange Godoy, mas que ultrapassou sua direção, porquanto perdeu décadas. Todos os milhares de itens do MHN foram pesquisados e revistos, um trabalho gigantesco que, para muitos, parecia impossível de ser realizado, mas que recuperou muitos acervos e suas informações.

<sup>43</sup> Além de Adler Homero, sobre o descarte do vestido, entramos em contato com outras servidoras e servidores que não se dispuseram a dar depoimentos.

discordantes. Por decisão da referida Comissão, selecionou-se o vestido para ser descartado. Sobre essa escolha, Castro (2020) 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. Sobre valores, a teórica e intelectual indiana pós-colonial já citada, Spivak (2019, p. 253), em seu livro, *Pode o subalterno falar?*, publicação-chave para os estudos das teorias e das práticas decoloniais, afirma:

O modo mais proveitoso de se pensar valor é como algo “simples e sem conteúdo”, que deve ser pressuposto com o nome do que é produzido pelo corpo/mente humanos – uma coisa que não é pura forma, não pode aparecer por si mesma e é imediatamente codificada.

A afirmação do historiador e pesquisador Rafael Zamorano Bezerra corrobora o depoimento de Fonseca e nos ajuda a perceber os valores com os quais operava o MHN, quando decidiu selecionar o vestido para o descarte. Segundo Bezerra, R. (2014, p. 105), “[...] 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 essa presença de Barroso, em prefácio do livro do Banco Safra (1989), 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, R. também 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 Bezerra, R. (2014), 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 Maria Bonita e seu destaque como personagem da História Brasileira contribuíram para a remusealização do vestido, visto que, ainda segundo Bezerra, R. (2014, p. 159), 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 que, em relatórios da própria instituição, nos anos de 1992 e 2006, os registros e os textos continuam a apresentar essa relação. Fazem sentido, então, sobre o processo biográfico do vestido, a seguinte afirmação e perguntas realizadas por Kopytoff (2008, p. 92), que julgamos pertinentes aos critérios de musealização e de remusealização 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 (2020, p. 73), pois, segundo o museólogo, que também analisou o quase 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.

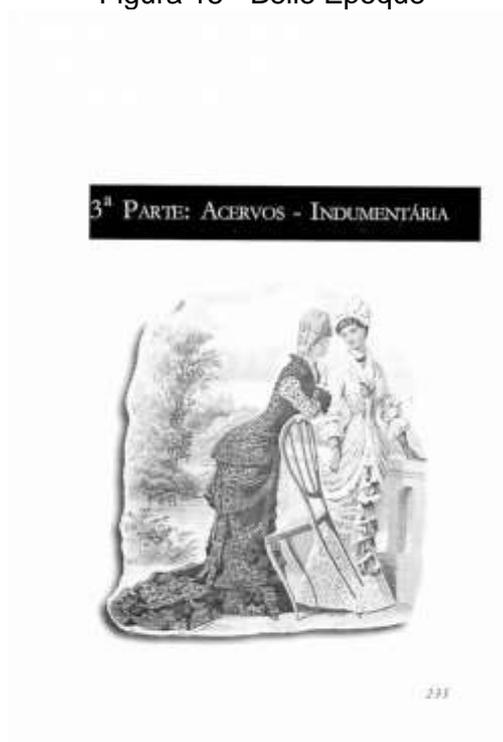
## **2.2 Musealização e categoria de classe: moda no MHN**

Outra fonte, para analisar questões pertinentes à biografia cultural do vestido e o espaço que ocupa nas coleções do MHN, é o periódico *Anais do Museu Histórico Nacional*. Considerados por Magalhães (2004, p. 105) como “[...] o principal órgão de divulgação do Museu e seus acervos...” e a mais importante forma de difundir a produção de conhecimento científico do MHN, foram classificados por Bittencourt (2004, p. 198) como um “[...] Museu Histórico Nacional em tinta e papel [...]”. Publicados a partir de 1940, com algumas interrupções, os *Anais do Museu Histórico*

Nacional somente apresentam artigos sobre vestidos entre os anos de 2001 e 2008. Essa, também, é a década em que, devido à crise da área têxtil, ocorrida em fins dos anos 1990, são criados, no Brasil, vários cursos superiores de *design* e moda. Rainho (2019, p. 17) afirma que “O estabelecimento desses cursos iluminou a carência de bibliografia especializada, estimulando um movimento do mercado editorial em várias direções” que incluíam, segundo ela, de livros às pesquisas acadêmicas. Talvez esse ânimo editorial também tenha influenciado a produção de textos no âmbito do MHN. O movimento de tirar roupas da Reserva Técnica e levar para as páginas dos Anais, como forma de produzir conhecimentos dessa parte do acervo da instituição, teve como resultado a publicação de oito artigos.

Em 2001, no volume 33 dos *Anais*, constam quatro artigos de especialistas de moda que compõem um dossiê: *Em torno de um vestido de noiva*, de autoria de Beth Filipecki; *A moda no museu: reflexões sobre momentos a partir da “leitura” de um modelo*, de Cristina de Seixas; *Paris 40 graus*, de Sílvia Helena Soares; e *Mosaico de Caminhos – Tempo e Drama na Coleção Sophia Jobim*, de autoria de Heloísa Ribeiro. A apresentação desse conjunto de textos, organizados pela museóloga Vera Lima, então curadora do acervo de Indumentária do MHN, faz referência aos vestidos estilo Império e aos criados por estilistas nacionais e internacionais, como Denner e Valentino, e afirma o desejo de transformar o MHN num Centro de Referência de Moda, tão logo a instituição consiga adquirir peças que a curadora avaliava serem importantes. Ademais, a reprodução da imagem escolhida para abrir essa seção dos Anais é de 1897 e integra a Coleção Sophia Jobim (Figura 15). É representada pelas figuras de duas mulheres brancas usando vestidos do período conhecido como *Belle Époque*, que corresponde, mais ou menos, aos anos de 1871 a 1914 – período em que, no Brasil, legalmente a escravidão havia terminado (mas que não criou ou efetivou políticas públicas para a população negra), e em que o país já havia adotado como forma de governo a República. A *Belle Époque*, caracterizada pela tendência francesa, europeia, diz respeito ao momento em que a roupa, culturalmente ligada ao chamado universo feminino, começou a diminuir as armações (crinolinas) que davam volume e ficavam sob as saias dos vestidos ou saias.

Figura 15 - Belle Époque



Fonte: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)  
 Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho  
 Autor: François Comboin, dessin. 1897

Já Filipecki (2001), no mesmo dossiê, trata de um vestido de noiva que considera uma “efêmera escultura”, com “corte primoroso e “um primor de elegância”, entre outros adjetivos dados à peça. Seixas (2001, p. 249), em um artigo de sua autoria, aborda um conjunto feminino de lã cinza formado por casaco e saia da Casa Canadá<sup>44</sup> que, conforme afirma, deve ser reconhecida como um “estabelecimento de fundamental importância para a história da moda brasileira”. A autora também menciona o conjunto de lã como peça de requinte pelo fato de ter um acabamento feito à mão e por ter sido criado pela Casa Canadá.

No ano seguinte, 2002, o volume 34 dos *Anais* trouxe outro artigo que apresenta um breve histórico sobre a Coleção de Indumentária do MHN. Intitulado *Moda, Mundo, Museu: a pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional*, é de autoria de Vera Lima e Rosanna Naccarato, *designer* e estilista. O texto, logo na apresentação, destaca que o MHN é um dos mais importantes lugares de memória da moda no país e discorre, de modo cronológico, sobre as primeiras peças de

<sup>44</sup> Loja de artigos de alta costura, localizada no Rio de Janeiro, que foi fundada em 1934 e se destacou na década de 1950.

indumentária que foram doadas e que, depois, comporiam as primeiras coleções da instituição, incluindo os vestidos estilo Império doados em 1928. Em seguida, comenta sobre a Coleção Sophia Jobim, de 1968, e dá um salto no tempo para 1985, quando, por causa da política de revitalização do Museu Histórico Nacional, os servidores puderam saber o que havia na Instituição e o que seria preciso adquirir. A partir disso, conforme as autoras, servidoras, servidores e o público passaram a doar, de forma substancial, objetos que ajudariam a compor a Coleção de Indumentária do MHN. Depois, as autoras informam sobre as doações da década de 1990, período em que foram estabelecidas as coleções de roupas infantis. Elas ainda afirmaram que as equipes da instituição fizeram um “esforço de uma coleta sistemática para enriquecer o acervo, buscando preencher as lacunas existentes, visto que não havia muitos períodos representados” (LIMA; NACCARATO, 2002, p. 323).

Ao longo do texto, também traçam um panorama das exposições que apresentaram indumentárias, incluindo uma lista das exposições a partir de 1980, período em que o MHN passou a expor, de forma mais sistemática, “várias peças e acessórios de indumentária” (LIMA; NACCARATO, 2002, p. 325). Na citada lista, consta a exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, quando aparece, a única vez, o vestido de Maria Bonita, que está na ordem de indumentária sem mais informações. O vestido é um objeto musealizado, classificado como indumentária civil feminina, segundo sua Documentação Museológica. A questão é que, apesar de tantas possibilidades de leitura, inclusive relacionada às suas características tão marcantes, como a estética e as aparências cangaceiras, incluindo o fato de ter um zíper, não foi estudado. Mais à frente, retomaremos essa questão.

Já o artigo *Avenida Rio Branco, 161 – uma expressão do Rio de Janeiro*, publicado no volume 35, de 2003, além de Vera Lima, conta com duas outras autoras profissionais de moda, Crib Tanaka e Vera Rodrigues de Mendonça. Apresenta a Casa René, malharia carioca localizada na Avenida Rio Branco e considerada, durante a primeira metade do Século XX, como “uma loja da “sociedade carioca”, em razão da clientela formada por mulheres associadas ao mundo político, como Darcy Vargas, primeira-dama da era Vargas.

Passaram-se mais seis anos, até que o volume 40 dos *Anais do Museu Histórico Nacional* retomasse a moda como tema de um de seus artigos. Mais uma vez, a autora é Vera Lima, dessa vez, num claro esforço de tentar destacar um assunto a que o MHN parecia não dar a devida importância, mas que era necessário em um

museu referência em indumentária. Datado de 2008, mesmo ano em que se comemoravam os 200 anos da Chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, no resumo, menciona que um dos vestidos estilo Império da Coleção de Indumentária (um dos doados em 1928) seria o meio pelo qual se comprovaria que a moda surgiu no Brasil com o advento do período Joanino<sup>45</sup>. Segundo Lima (2008, p. 510), o vestido é assim descrito:

Trata-se de um vestido branco de cambraia de algodão; saia reta, longa, solta. Com ligeiros franzidos e pequena cauda; cintura, sob o busto; decote arredondado, ajustado na parte de trás por meio de um cordão interno; mangas curtas bufantes, formadas por duas camadas sobrepostas do tecido para realçar as aberturas da parte superior; todo bordado em fios de prata dourada com motivos fitomorfos. O que nos chama atenção, além da singularidade da forma desta peça, é sua delicadeza conjugada à leveza do tecido e o brilho e a textura do metal.

Em se tratando da Coleção Sophia Jobim, considerada, dentro da Coleção de Indumentária, a mais expressiva do Museu Histórico Nacional, foi publicado em 2012, no volume 44, o artigo *Sophia Jobim – Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil*, de autoria de Fausto Viana (2012, p. 255), cenógrafo, figurinista e doutor em Museologia, e que teve o objetivo de analisar o legado da referida coleção para a moda brasileira. Desse artigo, destacamos o seguinte trecho, no qual aparece o perfil de Sophia Jobim como colecionadora:

Você tem uma grande coleção de peças antigas, trajes de diversos países, contemporâneos e antigos também alguns com 250 anos de idade ou mais? São bordados de ouro e prata. Com incrustação de pedras semipreciosas? São peças que você vem juntando há mais de trinta anos, carregando pelo mundo, em dias e vindas por motivo diversos? Se os seus trajes incluem roupas do último Baile da Ilha Fiscal, trajes que pertenceram à barões e baronesas brasileiros do Império, leques, sombrinhas, joias de diversos países e um punhal que pertenceu à Guarda da Rainha Elizabeth I (1533 - 1603), é muito provável que você tenha o desejo imenso de mostrá-lo para o mundo.

É importante, todavia, que recuemos para encontrar a primeira vez em que o termo 'indumentária feminina' constou nos Anais do MHN. O ano é de 1947, o volume é o VIII, e a autora é Sigrid Porto de Barros (1947, p. 151), conservadora<sup>46</sup> do Museu

---

<sup>45</sup> Período da história do Brasil que começa com a vinda do então Príncipe Regente D. João e toda a Família Real Portuguesa para o Brasil, incluindo parte considerável da Corte, e termina com o retorno de D. João VI para Portugal, em 1821.

<sup>46</sup> Nomes como museólogas e museólogos eram conhecidos desde que foi criado o Curso de Museus (1932), atual Escola de Museologia - UNIRIO. A partir de 1966, o diploma passou a fazer referência ao

Histórico Nacional. Intitulado *A condição social e a indumentária feminina no Brasil Colônia*, traz informações sobre o fato de o MHN dispor de numerosas peças de “indumentária feminina” e de chamar a atenção para o fato de todos os itens serem “do melhor acabamento, fino gosto e expressivo valor artístico-histórico, em função do nome de seus possuidores”.

Ao listar as qualidades atribuídas aos objetos que compõem o artigo de Barros, escrito em fins da primeira metade do Século XX, e dos artigos que compõem os Anais do MNH no Século XXI, percebemos adjetivos e expressões muito próximos e sempre presentes, como ‘melhor acabamento’, ‘fino gosto’, ‘expressivo valor artístico e histórico’, ‘corte primoroso’, ‘elegância’, ‘leveza do tecido’, ‘singularidade’, ‘requite’, entre outros. Também constatamos a referência à qualidade dos materiais dessas roupas, como ‘bordados de ouro e prata’ e ‘tecidos finos e de valor.’ Outro destaque foram as assinaturas de costureiros nacionais e internacionais. Há que se considerar que todos os autores aludem ao nome dos donos, antes da doação, ou ao título de seus possuidores: baronesas, mulheres pertencentes às elites políticas, representantes de Estado. Mais uma vez, os atributos acima listados foram determinantes na escolha dos vestidos e das demais peças de roupas que, nas páginas dos Anais, seriam contextualizados no âmbito da moda como categoria de análise do acervo de indumentária da instituição ou considerados a partir do que o MHN tem como referência em moda.

Não poderíamos deixar de citar que, em 2019, o MHN publicou *Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*, que traz um artigo de Frederico Pernambucano de Mello (2019, p. 68) intitulado *Uma estética brasileira surpreendente: a dos cangaceiros da Região Nordeste*, no qual afirma que a roupa do Cangaço é uma “[...] estética brasileira conservada até então à margem dos estudos [...]”, que é uma vestimenta original e que não separa a arte da vida do cangaceiro **e das cangaceiras** [grifo nosso]. Essa análise não foi levantada acerca do vestido de Maria Bonita, ainda que tenha ficado tanto tempo exposto em vitrines do Museu Histórico Nacional. Porém, a fim de ouvir uma especialista em moda e profissional de museus, entramos em contato com Manon Salles<sup>47</sup> (2020), pesquisadora e doutora

---

formando como "museólogo". Os dois termos foram empregados concomitantemente até 1984-85, quando a profissão foi reconhecida, e o profissional regulamentado como museóloga ou museólogo.

<sup>47</sup> Inclusive, Manon Salles estava presente numa de nossas visitas à Reserva Técnica do Museu, pois realizava, em 2019, um trabalho de conservação no vestido que pertenceu à Baronesa de Loreto, também acervo do MHN.

em Comunicação e Artes, que analisou o vestido e identificou nele “traços arrojados e design moderno”. Ademais, em análise de Carammaschi (2011, p. 305), é descrito como traje civil, assim como em sua Documentação Museológica, “[...] linear e influenciado pela grande difusão parisiense que rege usos e costumes de toda a primeira metade do Século XX”. No fim da década de 1960, Zuzu Angel<sup>48</sup>, importante estilista brasileira, viu, no estilo e na estética cangaceiros, uma possibilidade de expressar a moda e lançou a coleção *Lampião e Maria Bonita, os Reis do Cangaço*.

O vocábulo ‘moda’ pode ter mais de um sentido. Tanto pode significar um conjunto de comportamentos de um grupo, que serão comunicados por meio de roupas, ou indumentárias, em geral, ou uma moda *fashion* saída das coleções de alta costura, das roupas usadas pelas elites que “ditam” a moda. O que estamos dizendo é que o vestido tem uma potência agregadora de muitos vieses de análise, inclusive a partir de sua estética, tão própria e característica, e a partir da moda, em que foram analisados outros vestidos do MHN. Tanto que, em determinado momento, mais uma vez, o vestido altera seu *status* e é percebido a partir também dessa possibilidade, pois, segundo Chagas e Santos (2002, p. 210), “a potência aurática desse vestido é tão intensa que, segundo informações dos técnicos do MHN, algumas grifes já pensam em copiá-lo para fazer roupa de moda.” Mas, conforme podemos perceber, essa mudança de *status* é efêmera, logo, não se concretiza. Embora esteja se referindo a outra instituição museológica, a análise de Flores (2017, p. 104), corrobora nosso entendimento, pois “o cotidiano apresentado pelo viés da moda limita-se a um único cenário, onde a interpretação é feita a partir de mulheres brancas, que estão na exposição em maior número de representação nos espaços e no discurso produzido pela instituição.”

Assim, com base nos valores acima apresentados, podemos indicar, além da consideração do MHN acerca do feitio e da estética do vestido, como já dissemos, o fato de não estar enquadrado na classe de outras mulheres representadas no Museu Histórico Nacional. Spivak (2010, p. 253) afirma que, “de todos os instrumentos para se desenvolver histórias alternativas – gênero, raça, etnicidade, classe -, este último com certeza é o mais abstrato”. Por isso, consideramos classe, para este trabalho, o *status* social e econômico, a que tanto os vestidos analisados nos artigos acima

---

<sup>48</sup> Além de estilista, Zuzu Angel enfrentou a ditadura militar brasileira, depois que seu filho, Stuart Angel Jones, foi preso, torturado e morto pelo regime militar.

(usados, ou não, feitos para serem usados por) quanto o vestido de Maria Bonita. O fato de Maria Bonita ser mulher nordestina, sertaneja, cangaceira, que não pertenceu às classes sociais vinculadas ao poder, pode ter sido um indicador de silenciamento dessas possibilidades, porque o vestido esteve muito tempo exposto, e não, em Reserva Técnica, ou seja, estava, nesse sentido, visível e poderia ter sido analisado, se os valores no MHN assim o permitissem.

Apesar de as narrativas atuais sobre Maria Bonita versarem sobre como essa mulher representa outras mulheres nordestinas, especialmente as sertanejas, e, por isso, indo muito além da figura da mulher de Lampião. Apesar de Maria Bonita ser símbolo de resistência feminina e feminista, no jogo de poder das relações patriarcais, e de o dia 08 de março ter sido eleito como Dia Internacional da Mulher, coincidindo com sua data de seu nascimento, questões morais e simbólicas parecem ter interferido nas escolhas do Museu Histórico Nacional. Por isso, o vestido de Maria Bonita parece ter sido imobilizado no MHN, e sua única possibilidade de ser é como objeto de cultura material que representa o movimento do Cangaço como um todo estático, sem outras possibilidades que não a de uma indumentária histórica. Então, se, nesse caso, não podemos interseccionar o gênero, porque roupas de mulheres estão presentes nos estudos, nas exposições e nas pesquisas da instituição, podemos interseccionar racialidade e classe e apontar para essas categorias como definidoras dos silêncios pelos quais passou, ou passa, o vestido de Maria Bonita. Entendemos racialidade conforme é compreendida por Sueli Carneiro (2005, p.34), que afirma ser

uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana. Disso decorre que ser branco e ser negro são consideradas polaridades que encerram, respectivamente, valores culturais, privilégios e prejuízos decorrentes do pertencimento a cada um dos pólos das racialidades.

Ora, se o Cangaço era formado, inclusive, por mulheres e homens negros e não-brancos, ele mesmo um grupo advindo de “... sociedades multirraciais resultantes da colonização” (CARNEIRO, p. 75), não é de se estranhar que para Araujo (2013, p. 68), e não sem razão,

desenvolver um estudo sobre a indumentária sertaneja dos anos de 1930 é, antes de tudo, entrar em um campo árido de informações. A bibliografia que trata sobre moda – e indumentária – no Brasil, por exemplo, não se ocupa em retratar o modo de vestir de uma população camponesa que representa o primitivismo. A falta de interesse sobre o tema tem relação direta com o fato

de que se trata de uma população – sertaneja – que possivelmente não está inserida em um dos processos do ciclo capitalista e que, por isso, não torna a roupa um produto propulsor do movimento regular da moda. O que se está tentando dizer é que, levando em conta que a perspectiva comum dada à história das aparências humanas considera essencialmente a vestimenta das classes sociais que dinamiza o mercado de consumo, é verificável que nos estudos sobre a história da moda no Brasil a “aparência de cangaceiro” também foi negligenciada.

Em 2009, o vestido voltou a fazer parte de uma exposição de longa duração, a *Cidadania em Construção*<sup>49</sup>. Atualmente intitulada de *Cidadania*, em 2017, passou por reformulações, e algumas questões sobre essa necessidade de atualizações, se deveram, de acordo com Abreu, G. (2020, p. 42), porque “o módulo expositivo terminava não apresentando gente, nem grupos sociais. Os rostos que surgiam eram de políticos nos cartazes [...]”, por isso, foram incluídos “dois quadros menores que representavam a figura da mulher na política” (ABREU, G., 2004, p. 44). Em nossa análise, isso significa novos olhares do Museu Histórico Nacional alinhados às questões contemporâneas. Porém, mais uma vez, o vestido de Maria Bonita foi retirado da exposição e, no momento, encontra-se em Reserva Técnica aguardando, conforme depoimento da doutora em História Social, Aline Montenegro Magalhães (2020), servidora do MHN há mais de vinte anos, entrar novamente em exibição. Entretanto, dessa vez, como objeto que evoca a “agência da mulher nesses movimentos que são muito masculinos”, visto que, segundo Brulon (2018, p. 192),

cada caso de musealização, cada contexto, cada sociedade e cada indivíduo arbitra e atua dentro de um regime de valor próprio e cambiante de acordo com uma sociologia axiológica que vem potencializando o olhar museológico para além da mera informação interpretada nas coisas, dirigindo-o ao processo informacional e comunicacional de atribuição de valor às coisas, tornando-as objeto ou museália (objeto de museu).

Entendemos, então, que não somente as práticas de descarte envolvem silêncios, mas também a musealização. Nesse caso, processos sujeitos às categorias de análise como classe e racialidade são incluídos, porque interferem diretamente na biografia cultural de um objeto. Kopytoff (2008, p. 110) afirma que,

muitas vezes, esses conflitos públicos significam mais do que meras questões de estilo. Por trás de declarações extraordinariamente veementes, de valores estéticos podem estar conflitos de cultura, classe e identidade étnica, e o conflito em torno do que se poderia chamar de “instituições

---

<sup>49</sup> Sobre a vida social do vestido na exposição ‘Cidadania em Construção’, optamos por uma questão metodológica e estrutural, analisada no terceiro capítulo desta dissertação.

públicas de singularização". Nas sociedades liberais, essas instituições são as comissões governamentais de alto nível ou as comissões apenas quase-governamentais - comissões históricas, conselhos que tomam decisões sobre monumentos públicos.

Ressalte-se, porém, que, como, desde a década de 1938, e conforme a construção de sua biografia cultural, apresentada neste capítulo, o vestido resiste, Maria Bonita está nele, e ele está em Maria Bonita, raro, impregnado “de uma simbólica afetada esteticamente por um sistema de significados, atitudes e valores” (MELLO, 2019, p. 68), é insurgente, como foi Maria Bonita, desafiando os estatutos sociais de seu tempo, não só quando saiu de casa e deixou para trás um casamento, ordenado segundo as regras de seu tempo, mas também quando se impôs no grupo de cangaceiros com o qual passou os últimos anos de sua vida, e depois, quando virou símbolo representativo de mulheres, especialmente de mulheres sertanejas .

## **CAPÍTULO 3**

### **PODE O VESTIDO DE MARIA BONITA FALAR? GÊNERO, CLASSE E RACIALIDADE NA VIDA SOCIAL DO VESTIDO NO MHN**

### **CAPÍTULO 3 - PODE O VESTIDO DE MARIA BONITA FALAR? GÊNERO, CLASSE E RACIALIDADE NA VIDA SOCIAL DO VESTIDO NO MHN**

Quando, na década de 1980, o Museu Histórico Nacional identificou o vestido de Maria Bonita, o que proporcionou sua remusealização – conforme visto no capítulo anterior – a instituição começava um movimento de pensar em uma nova proposta museológica, que incluía o processo de revitalização do MHN e de suas exposições. Como fruto desse intenso trabalho, foi inaugurada, em 1994, a exposição de longa duração *Expansão, Ordem e Defesa* que, diferentemente das narrativas elaboradas anteriormente pelo MHN, não mais ocultava os conflitos sociais da formação do Brasil e apresentava as contradições e as tensões dos diferentes grupos e movimentos que contestavam as forças oficiais do Brasil e que impuseram, não sem essas resistências contrárias, a expansão do território aos seus modos. A referida exposição, conforme Chagas; Godoy (1995, p. 53), propunha

[...] uma interpretação possível da história que busca não operar com subtrações exclusões, mas, ao contrário, compreender e trazer para o foco da análise os índios bravios, os índios missioneiros, os negros aquilombados, os inconfidentes, os subversivos, os sem-terra, os cangaceiros, os revoltosos de Canudos e do Contestado, os cabanos e os farrapos, colocando-os em diálogo com os senhores da terra, com os coronéis que implantam e defendem a ordem, com os senhores da Fé! Provocando este diálogo, o MHN pretende contribuir para uma melhor compreensão da sociedade brasileira.

No entanto, embora a *Expansão, Ordem e Defesa* se propusesse a narrar essas tensões, por meio de objetos de grupos, antes invisibilizados pelo MHN, também fora concebida a partir de uma grande quantidade de objetos musealizados do Estado ou de grupos que o representavam, como as armas de aniquilação e de defesa que compunham a Coleção de Armaria do MHN, conforme já visto no capítulo 2. Por isso, a sua localização foi estrategicamente escolhida para ficar no andar térreo do MHN, ao lado de outro espaço composto de objetos bélicos, o Pátio dos Canhões. Assim, a *Expansão, Ordem e Defesa* também foi concebida a partir de um caráter androcêntrico, visto que a maioria das guerras e das batalhas foram travadas por homens e, nesse espaço, também foi construído o conceito de masculinidade, que, segundo Oliveira (2004, p. 28), no Século XIX, por exemplo, “[...] era a arena mais importante para a modelação do corpo e do espírito de um legítimo varão [...] um verdadeiro teste para a masculinidade autêntica”. Entretanto, mulheres também entravam em combate, a exemplo da Guerra de Canudos quando houve “[...] mulheres

guerreiras em ação, de parte a parte: a jagunça e a vivandeira” (MELLO, 2011, p. 102), ou como a cangaceira Dadá, que, depois do Cerco de Angico e do cangaceiro Corisco, seu companheiro, ter sido ferido nos braços, ter ela mesma, entrado em combate com as volantes que os perseguiram. Porém, essa não é uma história selecionada para fazer parte da narrativa da referida exposição, razão por que os espaços bélicos são alocados apenas como espaços de homens.

Outro fator que chama a atenção para o caráter androcêntrico da referida exposição é o fato de esses grupos contestadores, formativos dessa nova (contra) narrativa serem substantivados no masculino: os índios, os negros, os revoltosos, os subversivos, os sem-terra, em destaque aqui, os cangaceiros, apesar de ser o vestido de Maria Bonita o objeto musealizado que evoca a memória insurgente desse grupo. Não há espaço para Maria Bonita, para as cangaceiras, o sujeito único e absoluto é o homem (BEAUVOIR, 2019) que, na visão de Beauvoir (2019, p. 11), “[...] representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo latino vir o sentido geral do vocábulo homo”. Assim, o Museu Histórico Nacional repete o modelo historiográfico brasileiro que privilegia homens como os principais agentes históricos do Cangaço e se esquece ou secundariza Maria Bonita e outras mulheres do Cangaço, como Dadá, Nenê, Noca, Osana, Sila, pois, segundo Moreira (2016, p.71), “[...] poucos falaram de Maria Bonita, alguns lhe destinaram algumas páginas, alguns parágrafos mais por força da grande narrativa de Lampião.”

Numa provocação sobre como a musealização de objetos reflete a opressão de gênero, trazemos Grada Kilomba, escritora, artista e professora, que em seu livro *‘Memórias da Plantação - episódios de racismo cotidiano’* (2019, p. 15) apresenta, a partir de uma discussão de gênero, as implicações da tradução para o português do termo *object*:

Object... é um termo que não tem gênero na língua portuguesa, No entanto, a sua tradução corrente em português é também reduzida ao gênero masculino – o objeto -, sem permitir variações no gênero feminino – a objecta- ou nos gêneros LGBTTQIA+ - xs objetxs – expondo, mais uma vez, as problemáticas das relações de poder e violência da língua portuguesa, e a urgência de se encontrarem novas terminologias.

Grada Kilomba informa que, por essa razão, em seu livro, o vocábulo objeto será sempre escrito em itálico. Sabemos que o termo ao qual se refere Kilomba não

tem o mesmo significado com o qual aqui trabalhamos: o objeto musealizado. Mas pensamos que essa discussão é pertinente, porque serve para o deslocar não somente de nossa escrita masculina (refletida nesta dissertação por uma questão de escolha própria, ainda seguindo regras acadêmicas), mas também de olhar como os objetos (masculino) musealizados já partem de um ponto que privilegia homens em detrimento de mulheres e de outros gêneros.

Seguindo essa linha de reflexão e ainda como uma provocação, da mesma forma que objeto, vestido é um substantivo masculino, ainda que seja uma roupa marcadamente do chamado universo feminino, de corpos femininos cis, trans ou em outras possibilidades de ser mulher(es). Assim, poderia, a partir do pensamento de Kilomba, ser escrito como vestida (o que sabemos que dá outro sentido à palavra: Maria Bonita estava vestida), vestides ou ainda vestidx, pois vestido, em seu uso contemporâneo e, principalmente ocidental, é o nome dado à roupa que, geralmente, veste corpos femininos. Ao procurar sua definição em dicionários, impressos ou virtuais, encontramos explicações que contextualizam e demarcam o vestido como uma roupa mais usada por mulheres, como “peça de indumentária feminina, roupa geralmente feminina, formado por duas partes – blusa e saia, que serve para proteger o corpo”. Essa categorização nada mais é do que uma construção sociocultural, que inscreve o uso do vestido a partir de uma classificação binária de gênero, como sabemos.

Assim como se passou no Cangaço, em termos de Brasil e sem alargar a definição de vestidos para outras culturas ou rituais religiosos, por exemplo, quando corpos masculinos poderão utilizar roupas com modelagens parecidas, o vestido é uma roupa gendrada (DE LAURETIS, 2019) e, como tal, marca socialmente corpos femininos e ajuda a compor um visual, pois, como afirma Butler (2019, p. 18), “levando em consideração que um corpo é invariavelmente transformado em um corpo dele ou um corpo dela, esses corpos somente são reconhecidos pela sua aparência atribuída de gênero.”. Ressaltamos que essa construção está explícita também na musealização do vestido, pois, em sua Documentação Museológica, é registrado e classificado, no campo ‘Termos de Indexação’, como Indumentária Civil Feminina.

Entretanto, na fase da vida social em que o vestido se encontra na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, ele parece estar naturalizado como artefato de cultura material apenas do Cangaço, ou seja, o vestido, embora, em nossa sociedade, seja mais identificado como roupa de corpos femininos e, sendo, ele mesmo, objeto

musealizado de uma mulher, de Maria Bonita, prioriza a construção desse movimento social a partir de representações masculinas. Ao analisar esse contexto, vemos que o vestido ocupa a posição de Outro, que, na obra da filósofa Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, é o modo como a construção social e cultural “mulher” é referenciada pelo “homem” - que é igualmente uma construção social e cultural, mas que assim não se percebe. Dessa forma, é a partir desse universal masculino que é dada uma relação que, se não invisibiliza totalmente, subalterniza o vestido e Maria Bonita, já que, segundo Beauvoir (2019, p. 199),

a história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro.

O que estamos querendo dizer é que, embora o vestido, que fala não somente de Maria Bonita, mas também de outras mulheres cangaceiras, e poderia falar de mulheres sertanejas, esteja ali exibido e referenciado, está numa espécie de marca d'água<sup>50</sup>, exibido em cores mais fracas. Porquanto quem assume tons fortes é o Cangaço masculino, que, conforme visto mais acima, na historiografia sobre o tema, privilegia Lampião e outros cangaceiros e apaga as mulheres cangaceiras. Ou seja, o vestido não é protagonista na exposição ou na vitrine em que está exposto, mas é o complementar desse Outro, o Cangaço masculino. A partir dessa perspectiva, Ribeiro (2017, p. 38) enuncia que Beauvoir, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, afirma “que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas”. Ademais, para Ribeiro (2017, p. 40), a mulher de Beauvoir é a mulher branca, por isso nos apresenta a categoria Outro do Outro, definida por Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*:

Se, para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num lugar de mais difícil reciprocidade.

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é o homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um

---

<sup>50</sup> Marca d'água é um recurso visual transparente utilizado em projetos ou materiais gráficos. Pouco perceptível, é utilizado, entre outros, para dar continuidade a uma ideia central ou mesmo para proteger de cópias, os direitos autorias desses projetos.

lugar crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres” (MIRZA, 1997: 4). Nós no meio. Este é, é claro, um dilema teórico sério, em que conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente num só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos. (KILOMBA, 2012, p. 56) (apud RIBEIRO, 2017)

O Outro do Outro também nos parece ser a forma como foi musealizado, em exposição, o vestido de Maria Bonita, que compunha uma das vitrines em que, se não todos<sup>51</sup>, a maioria dos objetos eram relacionados a movimentos que se caracterizaram, tanto na historiografia oficial quanto no discurso museológico da exposição em questão, a partir de uma ótica masculina. Além disso, a *Expansão, Ordem e Defesa* não só privilegiava homens, como também tinha uma concepção museológica (narrativa, expográfica) cujo fio condutor eram grupos brancos e masculinos detentores do poder. Podemos verificar essa afirmação na publicação *Conhecendo o Museu Histórico Nacional* (p. 33)<sup>52</sup>,

a formação da sociedade brasileira vem se processado, através dos tempos, em profunda relação com o movimento de expansão territorial. No curso desta experiência, os três principais grupos étnicos que a realizam – brancos, negros e indígenas – **sempre sob a direção do elemento branco, construíram diversas ordens nos espaços ocupados.** [grifo nosso] (CONHECENDO O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL). **Conduzida em diferentes momentos pela Coroa portuguesa, pelo clero católico, pelos comerciantes, pelos proprietários de escravos e de terras, pelos dirigentes do Estado imperial, pelos variados segmentos da burguesia capitalista, pelas autoridades republicanas, a expansão vem sempre possibilitando a consolidação de interesses** [grifo nosso] que se apresentam, ora como a “manutenção da segurança pública e da tranquilidade”, ora como a “consecução dos objetivos nacionais permanentes”.

Ou seja, ainda que, junto com outros movimentos revoltosos, o Cangaço esteja representado na já citada exposição, a narrativa tem como protagonista a “direção do elemento branco” e como esse elemento impôs seu projeto, inclusive a partir dos

<sup>51</sup> O Museu Histórico Nacional não dispõe de arquivos da exposição ‘Expansão, Ordem e Defesa’, como lista de objetos em vitrines, legenda e textos. Por isso, não podemos afirmar que só existem três objetos de mulher, no caso Maria Bonita, nessa vitrine. Por isso, nesse caso, recorreremos à legenda, localizada no Blog do Mendes, destinado a informações obre o Cangaço - <http://blogdomendesemendes.blogspot.com/> e à nossa memória, dos anos em que integramos a equipe do Museu. Memória que não é um dispositivo de todo real nem de todo confiável.

<sup>52</sup> Publicação da qual fizemos parte, revisando e atualizando esse material didático. Por isso, na introdução, também digo que produzi os mesmos silêncios aqui analisados.

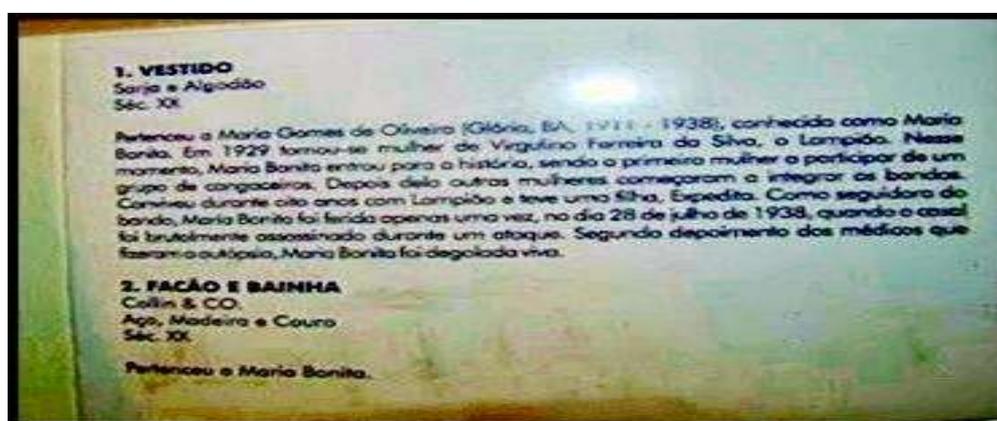
objetos musealizados expostos que, em maior quantidade, eram os representativos das elites que comandaram a expansão do território brasileiro e impuseram sua ordem pelo viés de seus modos de defesas. Além disso, a vitrine na qual estavam esses objetos, representativos dos grupos que contestavam uma pretendida ordem - projeto das elites - se encontrava numa das últimas salas da já citada exposição. Essa hierarquia na disposição de objetos, concebidos em projetos expográficos, tem consonância com a afirmação de Flores (2017, p. 101), pois, a partir de escolhas como essas é “[...] possível indagar em qual perspectiva ideológica essas instituições constroem e retroalimentam suas narrativas e, em qual lugar, a partir dos seus repertórios, definem onde devem ser inseridos determinados sujeitos em suas exposições”. De toda forma, são homens, ainda que separados em grupos opostos, uns como protagonistas, outros secundarizados, que narram a disputa por um projeto de Nação. Por sua vez, apesar de o vestido de Maria Bonita ser o suporte de cultura material do Cangaço, a exposição, como dissemos mais acima, privilegiava uma narrativa masculina desse movimento, numa exposição que traz o homem branco como protagonista e que hierarquiza outros grupos masculinos. Portanto, concordamos com o pensamento de Spivak (2010) de que “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”.

Ademais, os processos de musealização são diversos, conectam-se e influenciam outros processos presentes em museus, inclusive na redação da legenda de um objeto exibido em vitrines expositivas que é parte do contexto comunicacional. Por exemplo, “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” (FLORES, 2017, p. 94). Portanto, a legenda de um objeto musealizado em exposição também é parte intrínseca da musealização, visto que, segundo Loureiro (2012, p. 204),

a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter infocomunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação.

A possível legenda<sup>53</sup> (Figura 16) do vestido de Maria Bonita, na *Expansão, Ordem e Defesa*, também nos ajuda a entender que Maria Bonita e seu vestido são o Outro do Outro. Exposta em consonância com a narrativa androcêntrica, a legenda não deixa de associar o vestido aos homens do Cangaço, apesar de esses homens não estarem inseridos na narrativa mestra da exposição, que, usando um discurso oficial, coloca os homens brancos do Estado como protagonistas. Na legenda, Maria Bonita é referenciada como “a mulher de Lampião”. Essa denominação, longe de ser uma exclusividade direta do processo de musealização do vestido, é uma associação recorrente quando o tema é cangaceira, já que, nos meios impressos ou virtuais, ela também é muitas vezes mencionada como a companheira de Lampião, como se não fosse possível descrever o contrário: Lampião como o marido ou companheiro de Maria Bonita.

Figura 16 – Legenda do vestido de Maria Bonita na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*



Fonte: Pereira [s. d.]

## 1. 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

<sup>53</sup> O Museu Histórico Nacional não dispõe de arquivos da exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, como as legendas dos objetos expostos. Essa legenda foi localizada no Blog do Mendes, página que se destina à divulgação de fatos, pessoas e acontecimentos que envolvem o Cangaço <http://blogdomendesemendes.blogspot.com/>

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.

## 2. FACÃO E BAINHA

Collin&CO

Aço, madeira e couro

Século XX

Pertenceu à Maria Bonita

Podemos perceber que a legenda traz o nome de batismo de Maria Bonita - Maria Gomes de Oliveira - e o de Lampião. Já da filha do casal só consta o primeiro nome, embora seu nome completo seja Expedita Ferreira Nunes. Maria Bonita é referida como mulher de Lampião. Essa associação não acontece ao contrário, Lampião, companheiro de Maria Bonita, como se fosse uma dívida histórica associar nomes de mulheres aos seus companheiros. Embora, no final do Século XX, momento da legenda, a cangaceira Maria Bonita, como personagem histórica, já tinha seu nome como protagonista do Cangaço. Ainda assim, a legenda não desassocia o vestido que pertence a ela ao nome de Lampião. Entretanto, o texto 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 ter entrado para o movimento. A legenda continua informando que Maria Bonita conviveu oito anos com Lampião. Nesse ponto, encontramos semelhanças com o que diz Flores, escritora e museóloga, em seu livro *Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto* (2017):

Verifiquei, nessa Instituição [Museu Eugênio Teixeira Leal], dentro da perspectiva de análise da representação da mulher negra e das narrativas construídas a partir dos objetos, a ausência de informações sobre o papel de Mãe Menininha na sociedade [...] (p. 34)

No que diz respeito ao vestido, objeto musealizado a partir do qual foi gerada a legenda, não foram incluídas, nessa narrativa, outras informações sobre a

importância de uma personagem histórica “marco-mulher que transcende a história do Cangaço” (SOCIEDADE DO CANGAÇO, 2011), que ultrapassa, apenas, sua ligação com Lampião e adentra outras leituras e possibilidades narrativas, como uma das mulheres que representa um comportamento feminista para outras tantas mulheres, sozinhas ou em grupos, que lutam por equidade de gênero ou pelo fato de Maria Bonita encarnar umas das representações do que é ser mulher sertaneja, do nordeste do Brasil. O texto da legenda também coloca Maria Bonita como seguidora do bando, o que simplifica sua atuação como mulher e sujeito único, que interferiu na dinâmica e mudou regras sexistas de um grupo que evitava mulheres. Explicamos: entre outras, 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 pela “derrota” dos machos do Cangaço. Entretanto - e não poderíamos deixar de destacar - o texto ressalta o modo brutal como Maria Bonita e Lampião foram assassinados, rompendo uma narrativa mais propensa a destacar os diferentes grupos que se intercalaram na busca pelo poder do território nacional. Ao narrar os assassinatos de Angico, o MHN produz uma memória de evento crítico, que, de acordo com Britto (2016b, p. 51), é uma categoria que patrimonializa eventos históricos e objetos musealizados e “se relaciona à linguagem do sofrimento e à experiência traumática, aos dramas individuais ou coletivos que promovem rupturas na vida cotidiana (Das, 1995 apud BRITTO, 2016b, p. 51)” e que a musealização de eventos críticos, “[...] por sua vez, é forjada a partir de diversas e divergentes narrativas, nas tensões em prol da legitimidade de determinadas versões.”

Os próximos objetos descritos na legenda são um facão e sua bainha que, assim como o vestido, são de Maria Bonita, talvez, também, um dos raros itens que podem ser classificados como arma branca, que pertenceu a uma mulher e constava na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*. Mas, como o objeto deste estudo é o vestido de Maria Bonita, essa seria uma análise para outra pesquisa. A questão, aqui, não é a invisibilidade da personagem histórica de Maria Bonita e da materialidade do vestido, já que ele era exibido na referida exposição, e o nome dela fazia parte da legenda em vitrine, mas o fato de ser silenciada como mulher protagonista, que representava o Cangaço e que não precisava estar sob a tutela de um cangaceiro para legitimar sua participação como personagem histórica das narrativas do Museu Histórico Nacional, além da neutralização do seu vestido, que, para ser objeto de

cultura material, evocador do Cangaço, não basta ser conectado a uma mulher, personagem histórica brasileira, mas também à figura de um homem, nesse caso, Lampião.

O vestido, na exposição em questão, parece depender do fato de ter sido da companheira de Lampião (e não, o contrário), quase como único episódio ocorrido na biografia de Maria Bonita. A esse respeito, Britto (2020, p. 72) assevera:

[...] 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.

Exposto em uma vitrine, localizada numa das últimas salas, o que já aponta para uma possível hierarquia discursiva, o vestido, assim como a personagem a ele associada, é subalternizado, porque é o dissonante, ao representar mulheres numa exposição de homens. É no meio da vitrine de sujeitos e grupos subalternizados, como Antônio Conselheiro, o MST e o Buraco do Tatu, que o vestido, nesse sentido, ganha cores ainda mais marcantes. Sob o ponto de vista de Spivak (2010, p. 66), essa “[...]é mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina.”

### 3.1 Discursos concorrentes da feminilidade no MHN

O Museu Histórico Nacional, importante instituição museal produtora de conhecimentos, produziu, ao longo de seus quase cem anos (a serem comemorados em 2022), exposições e publicações acerca de sua Coleção de Indumentária, o que nos possibilitou identificar os corpos femininos que usaram esses vestidos ou para quais mulheres foram destinados, pensando em termos de classe e racialidade, embora alguns deles não tenham sido vestidos por mulheres, como os vestidos que foram doados ao MHN diretamente por uma loja<sup>54</sup>, antes mesmo de serem usados. Com base em alguns desses vestidos presentes na Biblioteca Virtual do MHN<sup>55</sup>,

<sup>54</sup> Caso de um vestido de Alexandre Herchcovitch, que foi doado ao Museu pela loja Novamente.

<sup>55</sup> 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. Como alternativa, realizamos 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

propusemo-nos a fazer essa análise e escolhemos um exemplar por década, pois é assim que estão categorizados na Biblioteca Virtual, que vai desde o Século XIX até o início do Século XIX. Dois desses vestidos estão aqui apresentados (Figuras 17 e 18), os demais constam no Anexo B. Importante ressaltar que a maioria deles são vestidos de festa, bailes, principalmente os apresentados até a década de 1960. Além disso, quase todos foram usados ou feitos para mulheres adultas, exceto os que são apresentados na década de 1910, em que consta uma camisola masculina e uma roupa de criança, que, conforme as informações, pertenceu a um menino de três anos de idade. Como são os únicos exemplares de roupa masculina, não os selecionamos como parte desta análise.

Figura 17 – Anos 1930



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

Século XX - Brasil

Década de 1930

Foto de Paulo Scheuenstuhl

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

---

seus espaços parcialmente ao público no dia 02 de setembro de 2021. Porém, até o momento desta escrita, as equipes técnicas estavam em um sistema rotativo de trabalho remoto, o que dificultou nosso acesso a outros registros e fontes. Também ressaltamos que o acervo de Indumentária ainda não consta no Repositório Tainacan.

Figura 18 – 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)

Essa pequena mostra cronológica (contando com o Anexo B), elaborada por nós, de alguns dos vestidos da Coleção de Indumentária do MHN, apresenta apenas aqueles que foram selecionados, a maioria, por ter semelhante ao vestido de Maria Bonita, o fato de serem vestidos de festa, de baile, ocasiões dançantes, que também envolvem tipos de confraternização e proporcionam, quase sempre, a reunião de pessoas de um mesmo grupo, razão por que só são usados nesses espaços sociais. Outros vestidos aqui constantes, da mesma forma, ainda que não sejam de festa, seguem regras de uso – como, por exemplo, os vestidos representantes da *Belle Époque*, feitos para serem usados à tarde ou para receber visitas pela manhã. 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, como já apresentamos nesta dissertação - e pelo fato de não constar na Biblioteca Virtual do MHN - em sua referida época, a década de 1930. Essa ausência, confere, novamente, que o vestido Maria Bonita, no Museu Histórico Nacional, passa por silenciamentos e processos de subalternização, no sentido de Spivak, em diferentes espaços.

Como já referimos, a proposta do Museu Histórico Nacional é 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 (caso dos anos 1910, que aqui não está em análise, pelas razões já descritas anteriormente). 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, conforme vistos no capítulo 2, 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 (Bezerra, R., 2014), de quem foi a dona da peça, como o vestido da Baronesa de Loreto. Mas, ao seguir as linhas de análises, com as quais temos trabalhado ao longo desta dissertação, verificamos que, se a coleção apresentada na Biblioteca Virtual do MHN consegue abarcar década por década do Século XX e chegar ao início do Século XIX, não conseguiu fazer o mesmo em relação às mulheres representadas por esses vestidos, pois, se considerarmos os vestidos apresentados, 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 (2020, p. 211), 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, os anos 1930, 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 (2020, p. 208),

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 de 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, ao longo desta dissertação, e aqui neste capítulo, utilizamos a categoria mulheres. Dessa forma, a partir dos valores atribuídos aos vestidos, acima apresentados e constantes no Anexo B - 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, estabelecendo o branco burguês como paradigma estético para todos.” (CARNEIRO, p. 44). 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 (2020, p.3),

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 com sua invisibilidade nos espaços (expositivos, virtuais, impressos) em que são postos outros vestidos da Coleção de Indumentária do MHN. Entretanto, da mesma forma, os outros vestidos, acima apresentados e constantes no Anexo B, são representativos apenas de uma pequena parcela de mulheres pertencentes a grupos de classes socioeconômicas privilegiadas, ou seja, grupos singulares, mas que se autorreferenciam 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 (SPIVAK, 2010) que, segundo Messeder (2020, p. 164), 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 conferir, 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 muselizados 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 Araujo (2013, 18), “[...] o indivíduo sem posses e sinônimo de criminoso como o cangaceiro não poderia fazer parte.”

### **3.2 O vestido de Maria Bonita: deslocamentos em sentidos subalternos**

De diversas formas, ao longo de sua biografia no MHN, passando por diferentes *status* em sua vida social, em diferentes momentos e espaços, o vestido de Maria Bonita é exibido, pela segunda vez, em uma exposição de longa duração. Em 2009, saiu novamente da Reserva Técnica para compor a *Cidadania em Construção*, que, conforme Abreu, G. (2020, p. 38), tinha como proposta apresentar

[...] o contexto da criação da república como consta no plano Museológico de 2016 da instituição: Aborda o Brasil no século XX sob a perspectiva da história da construção da cidadania caracterizada pelo conjunto de direitos estabelecidos pelo estado de direito. Inicialmente, destaca-se a história das Constituições brasileiras, para em seguida reunir objetos que representam os processos de afirmação dos direitos políticos, civis e sociais no Brasil e seus movimentos sociais (MHN, 2016, p. 39). O módulo "Cidadania em Construção" tinha um recorte historiográfico definido entre os anos de 1889 e 2010, abrangendo da proclamação da República, passando pela formação dos direitos dos cidadãos, pela criação da constituição de 1988 até o início da democracia brasileira.

Rompendo ciclos de silenciamento de mulheres como agentes e sujeitos da história, a referida exposição apresenta, por meio de uma reprodução fotográfica de uma imagem do período da ditadura militar brasileira, mulheres no papel de protagonistas e militantes, na luta por direitos, diferentemente das mulheres situadas

apenas em ambientes domésticos. A imagem é descrita, aqui, segundo Abreu, G. (2020, p.45),

[...] a conhecida foto das atrizes, Eva Todor, Tônia Carreiro, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara, Cacilda Becker e Norma Bengell, marchando juntas, em 1968, numa manifestação de rua contra a censura imposta pela ditadura e, por último, uma foto intitulada "Leblon em Chamas", de autoria de Ana Carolina Fernandes, representando as manifestações de 2013.

É nesse contexto, de uma cidadania universal, baseada nos processos de afirmação dos direitos políticos, civis e sociais brasileiros, em que se incluem mulheres como agentes ativas das mudanças sociais, que o vestido de Maria Bonita foi exibido em uma vitrine junto com outros objetos do acervo de indumentária do MHN. Porém, durante as nossas visitas técnicas ao MHN, constatamos que o vestido estava, novamente, em Reserva Técnica. Sobre os motivos que o levaram a ser retirado da exposição, Magalhães (2021)<sup>56</sup> informa:

Se na *Expansão, Ordem e Defesa*, o vestido estava em contraposição ao Estado, junto a outros objetos que desestabilizavam, ou tentavam desestabilizar, a República, quando foi para a *Cidadania em Construção* ficou sozinho numa vitrine, apenas como indumentária. Na face extrema dessa vitrine, havia a parte de indumentária, como roupas dentro de um armário que ficava aberto, inclusive, uma roupa de batizado de bebe. Por isso, o vestido ficou perdido, saindo do contexto de luta, ficando apenas como indumentária de época. O vestido ficou descontextualizado na exposição *Cidadania*, por isso, foi retirado.

Assim, conforme analisado anteriormente, o vestido de Maria Bonita, mesmo em nova fase de sua vida social, continuou cristalizado como indumentária histórica, pertencente ao movimento histórico do Cangaço masculino, majoritariamente contado a partir de sua versão androcêntrica das narrativas históricas. Não foi possível estabelecer outras conexões para que, a partir dele, diferentes narrativas fossem elaboradas. Dessa maneira, é dado ao vestido um só sentido e referencial, por isso, uma só forma de ser musealizado. Não aconteceu com o vestido de Maria Bonita, como pode ocorrer com outros objetos musealizados, que, apesar de únicos ou singulares, fazem conexões e tecem narrativas a partir de múltiplos enredos, a

---

<sup>56</sup> Não obtivemos acesso aos registros da referida exposição, por causa da pandemia causada pelo Covid 19. Por isso, o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do então graduando de Museologia da UNIRIO, e agora museólogo George de Abreu<sup>56</sup>, que faz parte da equipe de profissionais do MHN, foi fundamental.

exemplo do que informa Loureiro (2018, p. 10) sobre as tantas possibilidades de conexão de um celóstato<sup>57</sup>, objeto do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST:

Ao propormos mapear um objeto preservado em uma coleção de museu, buscamos conferir visibilidade a esses conceitos e suas relações. A partir desse exercício, um celóstato incompleto com mais de um século de existência é capaz de unir o Observatório Nacional, um construtor de instrumentos científicos em Paris, a Teoria da Relatividade, o cientista Albert Einstein, a cidade de Sobral e um eclipse solar que entrou para a História.

Então, o vestido de Maria Bonita continua a ser, no MHN, objeto que continua musealizado, só a partir do Cangaço, e sempre remetido ao passado. Não participa de outras possibilidades, como, por exemplo, objeto evocador da luta das mulheres de grupos minorizados, responsáveis por uma série de conquistas sociais (apesar de, no momento pelo qual passa o Brasil, muitas dessas conquistas, tornadas políticas públicas, venham sendo desmanteladas pelo Estado). Contando, mais uma vez, com o depoimento de Magalhães (2021), a historiadora nos apresenta outros aspectos:

A grande questão que temos ali, na Cidadania em Construção, é que a gente tem, por exemplo: uma vitrine (isso estou doida para escrever) enorme de uniformes, como o jaleco de médico do Ivo Pitanguy, o uniforme da bailarina Ana Botafogo, uma roupa da primeira brasileira a fazer expedição na Antártica, e tem o uniforme de gari (que foi doado pela COMLURB). Mas quem foi esse gari? Não tem um gari que o vestiu, que usou esse uniforme? Esse uniforme está na exposição para poder suprir lacuna. Fica uma coisa muito para compor uma narrativa do que um objeto que teve um uso, que teve um papel social, em determinada circunstância. Qual representação é essa? É o gari sem nome. Então, isso também causa contraste e está no alvo da nossa crítica.

Ou seja, há uma classe de roupas que, no MHN, insiste em subalternizar certos grupos sociais e contribui para instituir muitos silêncios, o que nos leva a compreender que a musealização também se reveste de um exercício de poder (Britto, 2016b).

Entretanto, o Museu Histórico Nacional, por meio de diversas iniciativas, passou a se mobilizar em torno das questões de gênero e da presença de mulheres de diferentes grupos sociais, com a aquisição de novos acervos, pois, segundo Magalhães (2021),

em 2017, foi feita uma grande roda dos movimentos feministas e houve grandes doações como os óculos da Rose Marie Muraro, uma girafa da Danda Prado, o cinzeiro e a placa de homenagem à Carmem Silva, que foram mulheres importantes no movimento feminista. O Museu está trabalhando na exposição desses objetos. Mas paralelo a isso, houve um mergulho no próprio acervo. Por exemplo, temos uma pintura da Angelina Agostini, que estava em reserva. Então, acho que tudo tem a ver com as perguntas que

---

<sup>57</sup> Conforme a Wikipedia, é um dispositivo óptico e mecânico que nos possibilita obter a imagem fixa do céu no campo de observação de uma luneta.

o que você faz e como você vai encontrar. No meu caso, por exemplo, eu tanto lia como reproduzia que os indígenas e os negros estavam excluídos da história contada pelo Museu. Porém, eles não estavam excluídos, eles ocupavam um lugar. Eles estavam presentes de alguma forma, mas eram silenciados, eram subalternizados, eram folclorizados. Podemos verificar isso, no caso das mulheres, temos um robe da Zuzu Angel que nunca foi para exposição, e tem tudo a ver colocá-lo na Cidadania, na parte da ditadura. Não é a questão somente dessa roupa, mas a importância da mulher que a produziu. Qualquer coisa dessa mulher, que lutou contra a ditadura, é importante estar no Museu. Então, o MHN não falava da ditadura, mas agora já está falando, estamos tentando trabalhar neste sentido. Então, quando colocamos a Marquesa de Santos e o retrato da Anita Garibaldi, estamos olhando para o acervo e vendo essa agência feminina que estava em reserva.

Ainda, segundo a historiadora, o MHN tem intenções de voltar a exibir o vestido de Maria Bonita, numa narrativa que “agencia a mulher nesses movimentos que são muito masculinos, mostrando o seu protagonismo” e que a proposta é de apresentar Maria Bonita e o vestido sem que estejam eclipsados pela figura do Lampião e seu papel importante no Cangaço. Portanto, podemos vislumbrar essa nova proposta de musealização do vestido, a partir da seguinte pergunta de Minõso (2020, p. 19), filósofa, pesquisadora e importante voz do feminismo decolonial:

De que maneira é possível contribuir com a construção de uma contra memória que nos permita evidenciar os jogos de poder, as relações hierárquicas que ocultam e colaboram com a produção local de subalternidade no “Sul global” e o rompimento interno do “sujeito colonial”?

Ao refletirmos sobre esse questionamento de Minõso, além de evitar a recorrência na forma como o vestido e Maria Bonita são apresentados no MNH, poderemos pensar numa perspectiva que desconstrua narrativas coloniais, tradicionais e hierarquizantes que subalternizam mulheres, principalmente de grupos minorizados, no Museu Histórico Nacional.

## **CONCLUSÕES**

## CONCLUSÕES

Como já referido, a proposta desta dissertação foi de apresentar uma construção da biografia do vestido de Maria Bonita, acervo do Museu Histórico Nacional, com o objetivo de analisar seu processo de musealização desde quando foi usado por Maria Bonita, para vestir seu corpo, até a última vez em que foi exibido numa exposição do MHN, na então intitulada exposição *Cidadania em Construção*.

Entendemos como musealização os processos próprios da cadeia de musealização em um museu, assim como os processos semelhantes aos da musealização pelos quais passou o vestido e que alteraram seus *status* e seus significados, antes mesmo de entrar no MHN em 1970. Em comum, essas fases, na vida social do vestido de Maria Bonita, têm aspectos ligados, pois passou por mudanças de fases, o que significa que seus valores nunca são fixos e são alterados de acordo com que os seres humanos lhes atribuem e variam conforme as intenções e as estruturas sociais e culturais aos quais estão ligados.

No primeiro capítulo desta dissertação, buscamos entender a materialidade do vestido, sua estética crivada de simbolismos e aspectos, materiais utilizados, funcionalidade e estilo, o que demonstrava que o vestido de uma mulher cangaceira ancorava-se nos valores morais, sociais e estéticos do seu tempo, que foram refletidos em seu modelo e em seu estilo. Demonstramos, também, que, ao contrário do que pudesse parecer, Maria Bonita tinha acesso às novidades da época e como as relações de gênero, que são produzidas por meio dos exercícios de poder masculino, aconteciam dentro do Cangaço e foram refletidas na materialidade desse vestido.

Por outro lado, chegamos à conclusão de que Maria Bonita - assim como as outras mulheres do Cangaço, que usaram vestidos semelhantes confeccionados com base na estética cangaceira - foi protagonista de sua aparência e, em muitos casos, de seu modo de viver. Há que se ressaltar que a materialidade das roupas do Cangaço foi profundamente alterada com a chegada das mulheres, visto que as cores e os bordados foram propostos pela cangaceira Dadá. Além disso, enquanto o vestido esteve com Maria Bonita, sua materialidade também foi importante para que conseguíssemos entender como foi musealizado depois pelo MHN, provavelmente quando essa materialidade se apresentava de outra forma, já não mais em sua completude.

Nos capítulos apresentados, chegamos a outras conclusões. No segundo capítulo, refletimos sobre as várias mudanças de fase por que o vestido passou, quando apropriado pelo tenente da volante responsável pelo assassinato de Maria Bonita, o qual o entregou ao repórter Melchiades da Rocha, que, conforme concluímos, teve a intenção de ressignificá-lo como um espólio, um troféu de guerra. Depois, quando seus rumos foram silenciados, verificamos que um objeto de museu, antes de assim o ser, pôde, no caso de ter sido usado pela atriz Nádia Maria, ser entendido como um objeto-devir, pois, neste momento, quando sua primeira função é alterada, rompe com o entendimento clássico de que, ao entrar em um museu, um objeto perde essa função pela primeira vez. Nesse mesmo capítulo, procuramos entender os motivos que levaram o vestido a ser selecionado para descarte e, depois, ser remusealizado.

Sobre o quase descarte, concluímos que valores ligados à categoria de análise de classe estavam intimamente ligados, porque era um vestido que não se encaixava nos modelos dos outros vestidos da coleção de indumentária do MHN que eram musealizados de acordo com as questões que os ligavam a mulheres representantes das elites brasileiras, que podiam usar vestidos luxuosos e assinados por estilistas e grifes de renome. Sobre sua remusealização, coube o fato de ter pertencido a Maria Bonita, e no MHN, ainda se leva em consideração o poder que vincula objetos a proprietários que sejam personagens históricos importantes, nesse caso, uma personagem de peso na história do Brasil. Entendemos que esse foi o único fator que levou o vestido de Maria Bonita a ser remusealizado, pois, embora sua materialidade fosse considerada dentro dos padrões da moda dos anos 1930 e apresentasse características que denotavam arrojo, como o zíper em sua parte frontal, passou despercebida, por questões que envolviam valores classistas, pois não contava com materiais luxuosos, como tecidos de primeira qualidade, e não era identificado com a assinatura de grife ou de estilista famoso, qualidades já referidas anteriormente. Por isso, também entendemos que tenha sido, desde então, cristalizado apenas como indumentária histórica, sem ter passado, até o momento, por outros processos de musealização possíveis a partir de suas características intrínsecas já apresentadas e de novas possibilidades de narrativas por meio de suas características extrínsecas.

Ainda no segundo capítulo, observamos que a musealização pode ser realizada por meio de regimes de valores intimamente ligados às questões de gênero, visto que o vestido e Maria Bonita na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, em que foi exibido

por quase duas décadas, é referenciado como objeto de cultura material do Cangaço, isto é, como um fenômeno masculino, apesar de ser um objeto que poderia estar em destaque, pois, como roupa do considerado universo feminino, era exibido em uma exposição androcêntrica, permeada, quase totalmente, de objetos do chamado universo masculino. Assim, concluímos que pode ser considerado como o 'Outro' por ser um vestido, roupa mais usada por mulheres (cis ou trans), mas ser evocado como memória de um movimento de homens e como o 'Outro do Outro', considerando que os movimentos sociais contra-hegemônicos, como o Cangaço, não eram o fio condutor da exposição em questão. Por isso, cremos na subalternização do vestido, neste caso, mais por questões de gênero e de classe.

No terceiro capítulo, apresentamos como os espaços utilizados pelo MHN para construir memórias continuam a silenciar e a subalternizar o vestido de Maria Bonita e concluímos que, por ter sido de uma mulher, nordestina, sertaneja e cangaceira, à margem da sociedade e distante das representações femininas do MHN, persiste-se em cristalizar o vestido apenas como indumentária histórica. É preciso lembrar que a exposição 'Cidadania em Construção', apesar de apresentar novas narrativas, como a busca por mais representatividade de grupos sociais minorizados, como as mulheres, não conseguiu encaixar o vestido em seus discursos. Por isso, o vestido descolado é, mais uma vez, retirado e atualmente se encontra na Reserva Técnica.

Também procuramos elaborar a biografia do vestido de Maria Bonita, em todos os capítulos deste trabalho, para entender que gênero, racialidade e classe podem ser categorias que influenciam a musealização no MHN e que os silenciamentos produzidos a partir do vestido também se dão por ser um objeto de uma mulher do Cangaço, já que mulheres cangaceiras são invisibilizadas nas narrativas dos museus que possuem objetos ou coleções do Cangaço.

Por isso, procuramos contribuir com os trabalhos que já estão discutindo sobre o tema e acreditamos nas inúmeras possibilidades de narrativas e espaços que podem ser elaborados tendo como foco o vestido de Maria Bonita, parte do acervo do MHN.

## **REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS

ABREU, George de. **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, Rio de Janeiro, 2020.

ABREU, Regina. O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 189 – 194, 2002. 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.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Souers RG 7091 a biografia cultural de um vestido.** 2008. Tese (Doutorado) – Programa de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ALBERTI, Samuel J. M. M. Focus: museums and the history of Science: objects and the Museum, **Ísis**, v. 96, n. 4, p. 559-57, 2005.

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

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

AUDEBERT, Ana. Exposições de moda no Museu Histórico Nacional a partir da Coleção Sophia Jobim. *In: SEMINÁRIO MODA: UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA*, 1, 2018, Rio de Janeiro. **Anais do I Seminário - Moda: uma abordagem museológica.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v. 1. p. 9-30.

BARROS, Sigrid Porto de. A condição social e a indumentária no Brasil Colônia. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 117-154, 1947. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/18/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%208%2C%201947>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *In*: Holanda, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

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

BERTHOLINI, Dudu. [publicação no feed em 08 de setembro de 2021]. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CREMcJaITR2/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CREMcJaITR2/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 8 set. 2021.

BEZERRA, Laura. Maria Bonita no cinema. Ou: uma rosa é uma rosa é uma rosa... *In*: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

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

BITTENCOURT, José Neves. Um museu em tinta e papel. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 36, p. 98, 2004.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Gramática expositiva das coisas**: a poética alquímica dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016a. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20961>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BRITTO, Clovis Carvalho. Mulheres a ferro e fogo: reflexões sobre a musealização do cangaço. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, [online]. 2016b, v. 29, n. 57, p. 49-66. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862016000100004>. Acesso em: 10 fev. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho; LIMA, Caroline de Araújo; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira.(org.). **Outros olhares sobre o sertão nordestino**: gênero, masculinidades e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2020.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, v. 28, p. 107-114, 2016.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, 2020.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: Hollanda, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARAMMASCHI, Débora. Maria e bonita: beleza, subjetividade e moda. *In*: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. [Comunicação verbal], 30 de novembro de 2020.

CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A vida social e política dos objetos de um museu. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-220, 2002. 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.

CHAGAS, Mario de Souza; GODOY, Solange. Tradição e Ruptura no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 27, p. 31-59, 1995. 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: 10 set. 2021.

CONHECENDO o Museu Histórico Nacional. [encarte informativo]. [s.n]: [s. l], [s. d].

DIÁRIO de Pernambuco. 2 de Agosto de 1938. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_11/29880?pesq=vestido+maria%20bonita\\_](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/29880?pesq=vestido+maria%20bonita_)  
Acesso em: 5 fev. 2021

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

É oferecido A Noite o vestido de Maria Bonita. **A Noite**. 6 de agosto de 1938.  
Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_03/56250?pesq=vestido%20maria%20bonita\\_](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_03/56250?pesq=vestido%20maria%20bonita_)  
Acesso em: 5 fev. 2021.

FARAGO, Jason. **Museu questiona o quanto as cores são naturais ou construções culturais**. Disponível em: <https://outline.com/pCnFUH>. Acesso em: 30 out. 2021

FARRA, Maria Lúcia Dal. Uma Mulher povoada. *In*: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

FERRARIO, Elbio. Da luta pela liberdade, democracia e justiça social. *In*: CHAGAS, Mario de Souza; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa. **A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

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

FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 2016.

FILYPECKI, Beth. Em torno de um vestido de noiva. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 241-248, 2001. Disponível em:  
<http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/43/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2033%2C%20ano%202001>.  
Acesso em: 25 mar. 2020.

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

FOTO do Vestido. **A Noite**. 23 de agosto de 1938. Suplemento.  
[http://memoria.bn.br/docreader/120588/13806?pesq=bonita+chapeu+vestidos\\_](http://memoria.bn.br/docreader/120588/13806?pesq=bonita+chapeu+vestidos_)

GONÇALVES, José Reginaldo; GUIMARÃES, Roberta; BITAR, Nina. **A Alma das Coisas**: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2013.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos** [online]. 2012, v. 18, n. 37, p. 25-44. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 30 out. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

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.89 - 121.

LAMPIÃO o terror do nordeste: recordando, ainda, a vida de crimes do bandido que a tropa do tenente Bezerra aniquilou. **Correio da Manhã**. 30 de julho de 1938, Rio de Janeiro. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_04/47481?pesq=vestido+maria%20bonita+maria%20dea\\_](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/47481?pesq=vestido+maria%20bonita+maria%20dea_) Acesso em: 5 fev. 2021.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de.(org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LIMA, Vera; NACARRATO, Rosanna. Moda, Mundo, Museu: a pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 319-332, 2002. 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.

LIMA, Vera Lúcia; MENDONÇA, Vera Rodrigues de; TANAKA, Crib. Avenida Rio Branco, 161: 'uma expressão do Rio de Janeiro. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 35, p 323-346, 2003. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/45/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2035%2C%20ano%202003>. Acesso em: 25 mar. 2020.

LIMA, Vera. A moda no período de D. João: Moda e modos. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 40, p. 507-518, 2008. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/50/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2040%2C%20ano%202008>. Acesso em: 25 mar. 2020.

LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus. "Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema". SEMINÁRIO IBEROAMERICANO DE MUSEOLOGIA, 3. 2012. Madrid, Espanha. [**Anais...**]. 2012. (Series Iberoamericanas de Museología, 7). p. 203-213. Disponível em: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448\\_16.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1). Acesso em: 4 out. 2021.

LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus. Sobre objetos, memórias e mapas conceituais: algumas questões para reflexão. Tendências da Pesquisa Brasileira e Ciência da Informação, **ANCIB**, v. 11, n. 2. 2018.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Para a perpétua memória da verdade – os Anais do Museu Histórico Nacional como lugar de memória. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 36, p. 105, 2004.

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

MELLO, Frederico Pernambucano de. *In*: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Estudos de Indumentária e moda no Brasil**: tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro, 2019.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Maria Bonita: a vivandeira do Brasil. *In*: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

MESSEDER, Suely Aldir. A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico. *In*: Hollanda, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

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

MONTEIRO, Queila Ferraz. [Comunicação verbal], 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no Cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

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**, n. 5, p. 36-59, 2011.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG. Rio de Janeiro.: Editora: IUPERJ. 2004.

OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando gênero: os fundamentos eurocêtricos 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.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014. (Coleção Estudos Museológicos; v. 2.).

PEREIRA, José Mendes. Um dos vestidos de Maria Bonita. Exposto em museu no Rio. **Blog do Mendes & Mendes**. Disponível em: <http://blogdomendesemendes.blogspot.com/2014/10/um-dos-vestidos-de-maria-bonitaexposto.html>. Acesso em: 27 out. 2021.

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

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A roupa e a moda como objetos: um balanço historiográfico. *In*: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Estudos de moda e indumentária no Brasil: tributo a Sophia Jobim**. Rio de Janeiro, 2019.

RAMOS, Cleidiana. Trabalho traz novas cores ao Cangaço. **A Tarde**. Dom, 26/07/2015. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/noticias/1699799-trabalho-traz-novas-cores-ao-cangaco>\_Acesso em: 2 out. 2021

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Melchiades da. **Bandoleiros das Catingas**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1938.

SILVA FILHO, Rubens Antonio da. [Comunicação verbal], em 29 de setembro de 2021.

SÁ, Ivan Coelho de. Acervos Têxteis e Musealização: a importância da conservação preventiva. *In*: SEMINÁRIO - MODA: UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA, 2018, Rio de Janeiro. **Anais do I Seminário - Moda: uma abordagem museológica**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v. 1. p. 9-30.

SALLES, Manon Ferreira. [Comunicação verbal]. 05 de dezembro de 2020.

SANTOS, Indaiá da Silva. [Comunicação verbal]. 27 de outubro de 2021.

SEIXAS, Cristina Araújo de. A moda no museu: reflexões sobre momentos a partir da “leitura” de um modelo. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 33, 2001. p. 249-256. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/43/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2033%2C%20ano%202001>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SILVA, Carlos Cléber Barbosa da. [Comunicação verbal], 07 de outubro de 2021.

SOCIEDADE DO CANGAÇO. [Orelha do livro]. *In*: FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011

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

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

VESTIDO de tecido grosseiro com fecho eclair ... **A Noite**. 23 de agosto de 1938. Suplemento. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/120588/13807?pesq=maria%20bonita%20vestido%20tecido%20grosseiro>. Acesso em: 27 out. 2021.

VIANA, Fausto. Sophia Jobim. Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, 2012, p. 243-261. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/54/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2044%2C%20ano%202012>. Acesso em: 25 mar. 2020.

VIEIRA, Marcelo Didimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007.

**ANEXOS**

## **ANEXO A - ALGUMAS NOTAS SOBRE A PESQUISA: MATERIALIDADE E MUSEALIZAÇÃO**

No contexto do assunto que estamos apresentando, participamos, em outubro de 2019, a convite do Museu Histórico Nacional (MHN), do já tradicional Seminário do MHN, realizado por essa instituição na data informada. O evento, que teve como tema Seminário Pibic/CNPq-Ibram, foi realizado no MHN e no Museu da República (MR) e contou com mesas compostas de especialistas convidados de outras instituições e do Ibram, sede e museus. Na ocasião, compusemos a Mesa Redonda 2 – ‘De objetos e coleções: estudos de cultura material nos museus’, também integrada pelo museólogo, servidor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Dr. Anaildo Bernardo Baraçal. Durante as conversas que ocorrem em eventos como esse, surgiram questionamentos sobre o vestido de Maria Bonita e sua interessante biografia, quando, então, o museólogo se propôs a colaborar com análises acerca das informações intrínsecas ao vestido. Por isso, alguns dias depois, estávamos com o Prof. Anaildo Bernardo Baraçal e Bruno Chiossi, nosso colega (doutorando) do PPG-PMUS UNIRIO/MAST, debruçados sobre o vestido de Maria Bonita, colocado em uma mesa da Reserva Técnica (RT) do MHN. Já na segunda visita técnica (nome escolhido para as pesquisas da dissertação realizadas na RT), compareceu Jorge Luiz do Amaral, outro colega (doutorando) do PPG-PMUS, também museólogo, estudioso de indumentária e de rendas artesanais.

Antes de mostrar os resultados das análises do vestido, apresentamos, a título de conhecimento, informações que constam nas duas Fichas Técnicas que compõem, juntamente com as cópias dos já citados artigos de Abreu. R. e de Chagas; Santos, a Documentação Museológica do vestido do objeto em questão. (Figuras 19, 20 e 21).

Figura 19 – Ficha Técnica  
Atualizada em 21/03/2003 – Parte 1

Nº de Registro		FICHA TÉCNICA							Nº de Patrimônio 016.897		
Objeto	Altura	Largura	Compr.	Diâmet.	Estilo	Peso	Calibre				
País (de origem)	Nº de Classe	Nº's antigos de Registro									
Autor		Assinatura									
Título											
Local/Edição/Fábrica				Data		Ed. Nº de série					
Material/Técnica/Supporto											
Descrição Sumária							Tabela de Conservação				
							Escol.	Muito Bom	Bom	Raz.	Pouco
Aquisição											
Nº de Processo	Origem	Compra	Legado	Permuta	Transfer.	Valor					
Localização RT-502-60											

Fonte: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 20 – Ficha Técnica  
Atualizada em 21/03/2003 – Parte 2

Intenção		
Foto	Negativo	Nº da ficha de sistema
Termos de informação Fotografia em preto e branco Formato 13x18 cm (com margem de 1 cm) Fotografia em papel		
Observações		
Registado por		Data

Fonte: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Objeto: Vestido

1. Altura: 96,0
2. Largura: 66,0
3. Compr.:
4. Diâmet.:
5. Eixo:
6. Peso:
7. Calibre:
8. País (de origem): Brasil
9. Nº de classe: 12.8
10. Nºs antigos do registro: 70.24.1
11. Autor:
12. Assinatura:
13. Título:
14. Local/Editora/Fábrica:
15. Data: 193 - / 194 –:
16. Ed. Nº de série:
17. Material/Técnica/Suporte: Sarja/linha de algodão/algodão
18. Descrição sumária: Cor castanho com *soutache* vermelhos. Data de entrada:  
20/12/1970
19. Estado de conservação:
  - ✓ Excelente
  - ✓ Muito bom
  - ✓ Bom
  - ✓ Regular: X
  - ✓ Ruim
- 21 Aquisição: Rocha, Melchiades (jornalista)
- 22 Nº do processo:
- 23 Doação: X
- 24 Compra:
- 25 Legado:
- 26 Permuta:
- 27 Transfer.:
- 28 Valor:

- 29 Localização: RT1 – SC2 – Cab:
- 30 Inscrição:
- 31 Foto:
- 32 Negativo:
- 33 N° da ficha de restauro:
- 34 Termos de indexação: Indumentária Civil Feminina. Maria Bonita (proprietário, atribuído a). Jagunços do Nordeste. Lampião.
- 35 Observações: Esteve em exposição no módulo I “Expansão, Ordem e Defesa”.  
Atribuído à Maria Bonita. Com orifícios.
- 36 Registrado por: Maria Pires
- 37 Data: 21/03/2003

Figura 21 – Ficha Técnica  
Atualizada em 31/10/2017

Século: 1900	Objeto: VESTIDO	Classe: 121-PEÇA DE INDUMENTÁRIA
Autor/Fabrica: Em pesquisa	Local/Prov.: BRASIL	Data: 1919
Fonte: Em pesquisa	Forma: Presente: Em pesquisa	
Medidas (ALC - em cm.): 430 / 60,00 / 36,00	Peso (em kg.): 0,08	Conservação: PE - Regular
Materiais: SARJÁ, ALGODÃO	Técnica: Em pesquisa	
Origem: RT1-BE2	Localização Atual: RT1-SC2	Monumento em: Em pesquisa

Obs.: PEÇA DOADA POR INTERMÉDIO DE GEAN MARIA BITTENCOURT; ESTEVE EM EXPOSIÇÃO NO CIRCUITO DE LONGA DURAÇÃO DO MHN-SALA 06

Termos: MARIA BONITA (PROPRIETÁRIA), INDUMENTÁRIA CIVIL FEMININA, CANGAÇO, LAMPIÃO, VIRGILINO FERREIRA

Atualizado em: 31/10/2017      Por: SZBMT

Fonte: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

1. Objeto: Vestido;
2. Classe: 12.8 – Peça de indumentária;
3. Autor/Fábrica: Em pesquisa;
4. Local/País: Brasil;
5. Data: 193-/194-;
6. Fonte: Em pesquisa;
7. Forma: nenhuma informação sobre este item consta na Ficha Catalográfica;
8. Processo: Em pesquisa;
9. Medidas (A/L/C - e cms): 0.00/66.00/96.00;
10. Peso (em Kg): 0.000;
11. Conservação: RE – Regular;
12. Materiais: Sarja, algodão;
13. Técnicas: em pesquisa;
14. Origem: RT1 – SC 2;
15. Localização atual: RT1 – SC 2;
16. Movimentado em: Em pesquisa;
17. Obs: Peça doada por intermédio de Gean Maria Bittencourt/Esteve em exposição no circuito de longa duração do MHN – sala 9;
18. Termos: Maria Bonita (proprietária), indumentária civil feminina, Cangaço, Lampião, Virgulino Ferreira;
19. Atualizado: em 31/10/2017
20. Por:

Há um ponto importante a esclarecer neste relato: a medida da largura que obtivemos confere com o registro da primeira ficha técnica aqui apresentada, como parte da Documentação Museológica que compõe o vestido, 66 cm. Porém, em relação à altura, há diferença de 1 cm, pois, pela medida que tivemos, alcançaria 95 cm, ao passo que a indicada pelo MHN apresenta 96 cm. Ainda medimos a altura da parte correspondente ao tronco, 36 cm, e do comprimento da saia, 59 cm. Em seguida, conferimos as medidas planas: gola fechada, 97 cm; aberta, 1 metro. Além disso, incluímos as dimensões do busto: 47 cm. Ainda nessa mesma Ficha Técnica, a data de feitura do vestido está registrada entre os anos de 193?194?, mas, como Maria Bonita foi morta em 1938, a opção 194- deveria ser descartada.

Entre uma Ficha e outra, há duas variáveis sobre o doador do vestido ou a doadora. Na primeira, consta “Aquisição: Rocha, Melchiades (jornalista)”. Na segunda,

consta que foi “doada por intermédio de Gean Maria Bittencourt”. Já no artigo que citamos neste trabalho, intitulado ‘A vida social e política dos objetos de um museu’, os autores Mario de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos informam, na página 210, que o vestido havia sido “doado ao MHN pela atriz Nádia Maria, que o recebera de seus familiares, que, por sua vez, haviam-no recebido de Melquíades da Rocha”. Porém, como conversamos com o historiador Frederico Pernambucano de Mello, fonte primária dessa informação, optamos por seguir o que nos foi informado por ele: que Melquíades da Rocha havia dado o vestido diretamente a Nádia Maria. Além disso, não conseguimos informações sobre Gean Maria Bittencourt.

Ainda na primeira visita, conferimos que a costura do vestido é rebatida e vai de ourela a ourela<sup>58</sup>. Suas mangas foram cortadas, mas não houve acabamento, diferentemente da barra. No interior da peça, há uma linha bege, ou branca, que parece não ser original. Já do lado direito do vestido, há uma linha marrom, que também destoa do acabamento original, e uma linha preta ou azul petróleo que, da mesma forma, parece não fazer parte da costura original. Essas linhas parecem ajustar várias partes da peça, inclusive os bolsos. Porém, há uma linha de costura na barra que parece ser a mesma das mangas.

As cores das partes internas dos bolsos estão mais preservadas do que as demais, certamente em razão de o vestido ter sido exibido por cerca de 20 anos na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, e outros anos na *Cidadania em Construção*, tendo, portanto, sofrido com as radiações ultravioletas (UV) contidas nas luzes natural e artificial e que, dentre outros danos, provoca o esmaecimento das cores e o amarelecimento das cores claras, em decorrência da acidificação do tecido. O vestido passou por ajustes, que, provavelmente, não foram feitos para que a roupa fosse colocada na referida exposição, pois, para esse fim, em geral, são feitos nos ombros e na cintura para se adequar ao manequim, o que não implica uma intervenção permanente ou danosa no original. No caso desse objeto, os ajustes foram feitos também no corpo, nas laterais do vestido, o que nos leva a supor que são modificações feitas antes do MHN, talvez quando utilizado por Nádia Maria ao participar do filme o *Primo do Cangaceiro*.

Em vista do que está registrado nas duas fichas técnicas aqui apresentadas e que compõem a Documentação Museológica, verificamos que o vestido é feito de

---

<sup>58</sup> Ourela é a beirada, o acabamento do tecido.

algodão e sua padronagem é de sarja, mas ainda restam dúvidas sobre se a trama segue o padrão espinha de peixe<sup>59</sup>. Ele apresenta vários remendos, ao que parece, com o mesmo tecido do vestido. Porém, há um furo no centro que não foi restaurado, tem um zíper, conforme informado nas matérias do Jornal A Noite, mas ainda não podemos afirmar se é o original. Para isso, um dos caminhos é fazer um teste em que se utiliza a técnica de fluorescência de raios X por dispersão de energia (EDXFR) para saber o período em que esse acessório foi fabricado.

No que diz respeito a um aplique apostado ao tecido original e que confere com a documentação da peça no MHN, o bordado do vestido é um *soutache* costurado na máquina, cujo acabamento é embutido, o que, na costura, é considerado um acabamento refinado. Há técnicas de costura à mão e à máquina. Sabemos que a costura do lado direito, feita com linha marrom, é resultante de uma costura que foi feita em máquina caseira. Já a costura da gola e a da bainha foram feitas à mão. O forro do vestido é de cambraia, que pode ser de linho ou de algodão.

Chamam nossa atenção, em virtude das informações levantadas, os colchetes de pressão dos bolsos do vestido com inscrição \*555, os remendos que parecem ser do mesmo tecido e uma perfuração na altura do umbigo. Todos esses indicadores de leitura que se inserem nas pesquisas da documentação museológica para a identificação e o histórico de uma peça, embora não tenham sido todos os itens informacionais registrados pelo MHN, servem para buscar informações e dados da época em que o vestido foi feito, como o tipo de tear e o período em que os colchetes foram fabricados. Com essas informações, poderemos conferir a data aproximada da confecção: possivelmente entre os fins da década de 1920 e da década de 1930.

---

<sup>59</sup> Padrão obtido ao alternar o padrão interno do tecido, que resulta em um efeito zig zag que lembra espinha de peixe.

## ANEXO B – PARTE DA COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIA DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Figura 22 – Século XIX



### VESTIDO

Estilo Império

Século XIX, Brasil, c. de 1815

Cambraia de algodão, com bordados em fios de prata em motivos fitomorfos estilizados. Na ocasião da chegada da Família Real ao Brasil, a moda do estilo Império dominava na Europa.

Foto de Paulo Scheuenstuhl

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 23 – Século XIX

**TRAJE DE CORTE**

Vestido branco, em tafetá de seda, bordado com fios de prata.

Século XIX, Brasil, c. de 1886

Pertenceu à 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)

Figura 24 – Belle Époque

**VESTIDO PARA TARDE**

Renda com motivos fitomorfos, filó e seda

Brasil, Rio de Janeiro

Século XX, 1902, Belle Époque

Foto de Paulo Scheuenstuhl

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 25 – Belle Époque



VESTIDO PARA RECEBER VISITAS PELA MANHÃ

Em cassa-suíça e voile com rendas em guipure.

Século XX, Brasil

Década de 1910

Belle Époque

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 26 – Anos 1920 – “Os anos loucos”



VESTIDO DE BAILE

Linha de seda preta, com bordados em paetês com policromia.

Brasil

Século XX, década de 1920

Foto de Paulo Scheuenstuhl

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 27 – Anos 1940

**VESTIDO DE BAILE**

Veludo, aplique de strass e paetês esverdeados

Século XX, Brasil - 1945

Foto de Paulo Scheuenstuhl

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 28 – Anos 1950

**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 29 – Anos 1960



#### VESTIDO DE BAILE

Em cetim de seda e crepe bege, com bordados em linha de seda branca, canutilhos e paetês prateados.

Século XX, Itália

Milão - 1969

Criação de Valentino

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 30 – Anos 1970

**VESTIDO**

E 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 31 – Anos 1980



Vestido em cetim de seda e crepe.

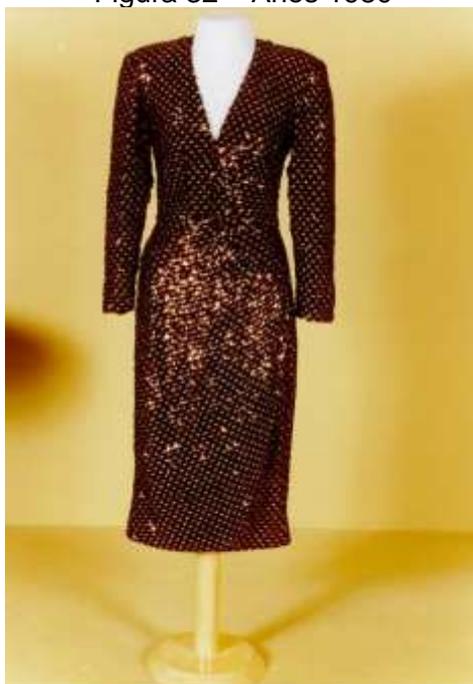
Século XX, Brasil

Década de 1980

Criação de Mena e Cândida

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 32 – Anos 1980



Vestido em jersey inteiramente bordado com paetês marrons.

Século XX, Brasil

Minas Gerais, década de 1980

Criação de Markito

Markito foi um grande estilista brasileiro, cujos vestidos bordados com paetê caracterizavam a sensualidade e o glamour dos anos 80.

Foto de Paulo Scheuenstuhl

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Figura 33 – Século XXI



Vestido curto, em microfibra plissada branca, listrada de azul, com a barra branca; decote alto redondo; sem mangas.

Vestido de microfibra plissada com sublimação azul"

Século XXI, Brasil - 2001

Criação de Ronaldo Fraga

Denominado pelo estilista de "Nuvens".

Peça da coleção apresentada na primavera - verão 2001 / 2002 "Quem matou Zuzu Angel".

Acervo do Museu Histórico Nacional//Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)