



3°
sebra
MUS

DESRECALQUES DE GÊNERO?

O HEROISMO POÉTICO NAS EXPOSIÇÕES SOBRE CORA CORALINA E MARIA BONITA

Clovis Carvalho Britto*

Resumo: Este artigo analisa aspectos do heroísmo poético nas trajetórias de mulheres que tiveram sua atuação (ou parte dela) esquecida na “política da história” e cujas memórias em falsete são problematizadas nas exposições dos Museus-Casas de Cora Coralina, em Goiás-GO, e de Maria Bonita, em Paulo Afonso-BA. Para tanto, evidencia o modo como as exposições potencializam desrecalques de gênero ao conceber centralidade na fabricação de narrativas épicas de e sobre “heroínas populares”, personagens historicamente destinadas aos silêncios da história dos museus.

Palavras-chave: Musseologia; Gênero; Heroísmo; Cora Coralina; Maria Bonita.

Abstract: This paper analyzes aspects of poetic heroism in the trajectories of women who have had their works (or part of it) forgotten in "politics of history" and whose falsetto memories are problematized in the exhibitions of the Museu-Casa de Cora Coralina in Goiás-GO, and of the Museu-Casa de Maria Bonita, in Paulo Afonso-BA. In order to do so, it highlights the way in which the exhibitions potentiate gender inequalities by conceiving centrality in the production of epic narratives of and about "popular heroines," characters historically destined for the silences of museum history.

Key-words: Museology; Gender; Heroism; Cora Coralina; Maria Bonita.



3º sebra mus

A tessitura poética empreendida pelas exposições dos museus-casas pode ser compreendida como um texto “biográfico”, resultado de um empreendimento coletivo, que, diferente de outras construções memorialísticas, substitui “a linearidade sequencial pela justaposição dos traços do vivido, a univocidade pelo coro não-hierarquizado de múltiplas subjetividades encenadas, o pacto da autenticidade típico das autobiografias pelas ambivalências do discurso ficcional” (CUNHA, 2003, p. 123). Torna-se, assim, uma construção simbólica que não prescinde dos “atos de fingir”, “das operações que selecionam ou recalcam, combinam, condensam ou deslocam as inscrições fragmentárias do vivido, para reencená-las em um outro lugar” (p. 126).

Ao apresentar uma determinada vertente de leitura da vida e do legado do anfitrião do espaço, os museus-casas reforçam as narrativas autobiográficas promovidas pelos protagonistas e herdeiros desses mesmos espaços, se transformando em instâncias onde as escritas de si – combinadas com outras escritas sobre o personagem – ganham visibilidade. Os museus-casas, por meio da “narrativa poética das coisas”, materializam narrativas que, muitas vezes, o homenageado ajudou a construir na trama de “arquivamento” da própria vida (ARTIÈRES, 1998).

De acordo com Philippe Artières (1998), passamos nossa trajetória elaborando imagens sobre nossas vidas (para nós mesmos e para os outros), por meio de minúsculas triagens (arrumações, desarrumações, reclassificações). Nesse sentido, podemos conceber as exposições museológicas como um dos artificios responsáveis pelo “arquivamento de vidas” na utilização de repertórios sobre determinados fatos ou personagens, a partir de objetos biográficos. As exposições museológicas escrevem e reescrevem essas narrativas sobre os agentes tendo o público como observador e espécie de confidente e, no caso de enredos sobre “arquivos de vida”, realizam uma reorganização interna dos acontecimentos, fabricando um destino para o homenageado no intuito de “mostrar a perfeita coerência da própria existência em vista dos episódios que a compõem” (p. 28). Essas orientações são fundamentais para problematizarmos os destinatários e as condições de produção do “arquivamento”, isso porque é composta de um



3º sebra MUS

atravessamento entre o íntimo e a função pública, forma de publicar determinados aspectos de trajetórias para que essas versões sobrevivam ao tempo e à morte. Situação que não escapa as injunções de gênero.

As narrativas construídas pelos museus-casas (e em especial os de personalidades) podem ser visualizadas como uma tessitura poética e política. Talvez porque, conforme dispôs Begoña Torres González (2013a), nos museus-casas a história da intimidade se mescla com as configurações de uma história política do cotidiano. É por isso que Mario Chagas (2007) reconhece que os museus são devoradores e, do ponto de vista museológico, preservar também pode implicar uma ação contra a vida. Sublinha a incômoda observação de Theodor Adorno “para quem museal, ‘[...] museu e mausoléu são palavras conectadas por algo mais que a associação fonética’”. Desse modo, não bastaria preservar contra a ação do tempo “é preciso também garantir a prerrogativa do interesse público sobre o privado, mesmo reconhecendo que sob essa designação (interesse público) ocultam-se diversos grupos de interesse, interesses diferentes e até mesmo conflitantes” (p. 213).

Essas orientações contribuem para que visualizemos as narrativas formuladas pelos museus-casas de personalidades como resultantes de um conjunto de tensões em torno de interesses que extrapolam as intenções e projetos dos próprios patronos. Constantemente reelaboradas, essas narrativas evidenciam uma multiplicidade de “eus” presentes em cada trajetória, discursos fabricados de acordo com as necessidades de ressaltar ou silenciar determinadas experiências desses personagens. As exposições museológicas, em certa medida, evidenciam esse “eu multiplicado” ao produzirem narrativas ficcionais sobre diferentes facetas da trajetória do indivíduo homenageado e, ao mesmo tempo, contribuem para que analisemos as transformações no campo dos museus, da Museologia e das relações de gênero.

Isso porque, ao empreenderem uma ação ficcional, os museus fingem. O verbo fingir, assim aplicado, remete ao sentido etimológico de criação: “*Fingo/fingere* (fingir), donde teria vindo a palavra latina *fictionem*, inicialmente tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Na Bíblia em latim, o verbo usado para dizer que Deus criou o homem é o verbo



3º sebra mus

Fingo/fingere” (YOKOZAWA, 2009, p. 196). Sob essa interpretação, a “biografia” ou os discursos “(auto) biográficos” empreendidos pelos museus-casas de personalidades são exemplares desse fingimento.

Reforça esse entendimento a própria nomenclatura museus-casas de “personalidades”, visto que etimologicamente “personagem” e “personalidade” se originaram das palavras *personare*, *persona* (ressoar, máscara). Tidos como pessoas ilustres por simbolizarem determinados atributos, tornaram-se referências no campo de produção simbólico. Por isso mesmo, suas casas e objetos foram musealizados e, sob essa condição, contribuem para produzir crenças que atestam e reforçam esses atributos ao ponto de reverberar um tom heróico ou épico. Nesse sentido, os museus-casas contribuem para a fabricação de heróis tendo como estratégia a construção de uma poética do olhar, olhar através do privado (ou na abertura pública do privado) aquilo que os tornam próximos e aquilo que os singularizam:

Quando a gente abre uma casa, começa a observar e a olhar – ou através de museus ou de outras coisas como as biografias – que estava ali um homem em tudo semelhante a nós e que, no entanto, era absolutamente diferente. (...) Com a ideia de mostrar como ele é tão próximo, como ele come, como ele dorme, como ele tem todas as atividades, como ele fez tal coisa com tal caneta, com tal objeto, com tal comida, foi aqui que estudou, tal livro manuseou, qual presente recebeu – isso reativa ou ritualmente faz com que os propósitos, os valores de igualdade sejam automaticamente reativados. (...) Por outro lado, quando você mostra a diferença dele para nós outros, nós vemos então, a partir do mesmo privado, não necessariamente o que ele fez publicamente. Nós buscamos ver aquilo que pode, num dado momento diferenciar alguém, aquilo que pode torná-lo peculiar, singular e que fez com que a trajetória dele fosse uma trajetória que através de feitos, discursos, ações ou palavras o tornasse distinto, fez com que ele excelenciasse, fosse considerado alguém à parte, digno de ser homenageado (COSTA, 1997, p. 78).

Os museus-casas imprimem essa poética através de uma linguagem que evidencia a dimensão épica da vida de seus patronos, revestindo-os de uma qualidade heróica: “el héroe es aquel digno de ser imitado o bien por sus virtudes o por haber llevado a cabo algún hecho destacado en favor de la comunidad” e, nesse sentido, é possível considerá-lo “como un elegido



3º sebra mus

que, habiendo llevado a cabo una empresa puramente individual, ha conseguido que esta llegue a alcanzar valores universales y válidos para todos”¹ (GONZÁLEZ, 2013b, p. 220).

Realizam, assim, o “arquivamento” de trajetórias e a seleção de determinadas memórias. Como operações de poder, consistem em lugares de se imaginar a nação e de construção de identidades nacionais. Por isso, Reinaldo Marques (2008) destaca que essa operação de “arquivamento” também pode se expressar como resistência ao discurso homogêneo da nação: “os elementos descartados, as memórias dos grupos subalternos, das minorias, que foram alijados do processo de enunciação do relato legitimador da nação, costumam se insinuar pelo vazio e pelo fragmento, como resíduo inclassificável, no arquivo das memórias oficiais da comunidade nacional” (p. 107). A criação de museus-casas em homenagem a personagens que tradicionalmente não compunham o cânone dos “heróis nacionais” se torna, nesse sentido, estratégia para exercitar uma nova imaginação museal (CHAGAS, 2013).

Seguindo esse raciocínio, os museus-casas de “heróis populares” (CHAGAS, 2013) podem ser vislumbrados como um esboço, uma tentativa da apresentação dessas vozes em falsete, de valorização de memórias até então silenciadas e, historicamente, esquecidas, a exemplo da Casa da Flor, em São Pedro da Aldeia-RJ, da Casa de Mestre Vitalino, em Caruaru-PE, e da Casa de Chico Mendes, em Xapuri-AC. A partir desse entendimento, podemos concluir - em analogia com a tradição poética moderna e modernista - que os museus, ao conferirem dignidade lírica a esses personagens, auxiliam na construção de um heroísmo poético que reabilita o que até então estava clandestino, oculto, periférico, reorganizando não apenas a História oficial, mas o heroísmo do canto épico (YOKOZAWA, 2009).

No caso dos museus-casas de mulheres, empreendem um duplo desrecalque. Eles colocam em xeque o discurso de homogeneidade da nação ao apresentarem outras perspectivas discursivas que problematizam limites e possibilidades a partir das intersecções entre o

¹ “O herói é aquele digno de imitação por suas virtudes ou por ter realizado algum fato marcante em favor da comunidade. (...) Como um escolhido, tendo realizado um empreendimento individual, conseguiu que ele alcançasse valores universais e válidos para todos” (GONZÁLEZ, 2013b, p. 220) (Tradução nossa).



3º sebra mus

constructo histórico-social de gênero e o constructo da região e da nação. Para tanto, concordamos com Kátia da Costa Bezerra (2007) quando destacou as estratégias de algumas mulheres para romper com práticas discursivas opressivas e alcançar um lugar de fala no século XX. Tais ações visaram distanciar de leituras hegemônicas do passado, apresentando outras vozes que reafirmam diferenças, instituidoras de uma memória em falso. Nesse aspecto, também contribuem para a problematização das fronteiras e das fissuras nas relações entre homens e mulheres, público e privado, centro e margem. Inserem, nos debates do campo de produção simbólico, personagens que até então permaneciam na esfera do “inenarrável”. Situações mais evidentes no caso das trajetórias de mulheres que tiveram sua atuação (ou parte dela) esquecida na “política da história”, compreendida como jogos de poder nos exercícios de registro/escrita da História (Cf. SCOTT, 2002).

Cora Coralina e o heroísmo das “vidas obscuras”

Exemplar nesse sentido é o Museu-Casa de Cora Coralina, reconhecido por Mario Chagas (2013a) como uma casa-museu de heroína popular. O museu-casa auxilia na consolidação do discurso autobiográfico empreendido nas “meias confissões” poéticas da autora, fato reforçado pela musealização de trechos de poemas e crônicas em que a escritora se “arquiva”.

Cora Coralina vivenciou um embate desigual de forças e ousou obter um reconhecimento público a partir da manipulação das chances restritas entreabertas em seu favor. Dificuldades marcadas pela inserção subalterna no espaço familiar e, posteriormente, no âmbito literário (Cf. BRITTO; SEDA, 2009). Talvez seu diferencial, se compararmos as escritoras que publicaram em fins do século XIX e início do XX, esteja no fato de, apesar de escrever desde essa conjuntura, somente ter publicado seu primeiro livro em um período em que as mulheres já possuíam uma maior autonomia para definir seus projetos e inseri-los, mesmo que a duras penas, no campo literário brasileiro. Conforme destacamos, se localizava na margem desse espaço por ser mulher, idosa e não pertencer aos círculos mais ou menos privilegiados da elite



3º sebra MUS

brasileira. Inserção marginal alimentada pelo fato de residir no interior brasileiro e não ter concluído a educação formal, tornando-se autodidata.

No caso de Cora Coralina, a conquista de independência financeira e de visibilidade profissional na velhice superando dificuldades de variadas ordens contribuiu para potencializar a construção de um canto épico relacionado à sua trajetória de vida. Nesse aspecto e com as devidas proporções, podemos nos aproximar da análise sobre o envelhecimento feminino em narrativas brasileiras empreendida por Susana Moreira de Lima (2008). A pesquisadora identificou o lugar da mulher velha, a partir das intersecções entre visibilidade, espaço físico e espaço enunciativo (na intimidade e na vida social), além dos preconceitos relacionados ao corpo degradado. Considerada como uma figura marginal observa seu silenciamento na literatura e, quando comparece literariamente, reconhece que tem sido narrada por um outro. Identifica, ainda, uma escassa presença de personagens velhas nas obras, especialmente como protagonistas. Constata que muitas vezes a velhice está associada à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social e que sua imagem é geralmente permeada pelas representações de inutilidade (personificada nos aspectos corporais) e de sabedoria (relacionada à experiência). A pesquisadora conclui que a velhice feminina é sub-representada nas obras contemporâneas do campo literário.

Quando visualizamos que uma das personagens centrais na obra de Cora Coralina é uma narradora-escritora de cabelos brancos, essas considerações sobre a velhice feminina assumem centralidade. Além disso, outra personagem recorrente é Aninha, sua máscara lírica da infância. Dar vez e voz a essas duas personagens marca “a retórica de sua poesia, são um modo de licença poética que aponta para a consciência reflexiva da autora, subjacente aos seus poemas” (CAMARGO, 2002, p. 79). São duas instâncias de criação que constituem espaço de permissibilidade poética e, portanto, a escolha desse artifício não foi aleatória: “pois sendo elas ocupantes de posições sociais periféricas, as suas vozes, apenas consideradas nos limites da tolerância, representam, ainda no nosso contexto histórico-cultural, papéis pouco ou nada relevantes” (p. 79).

A escritora enfrentou preconceitos em decorrência de sua idade, quando publicou *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, seu primeiro livro, aos 76 anos. Talvez por sentir na própria pele, Cora Coralina optou por construir um projeto criador cuja narradora fosse uma mulher idosa que privilegiou recontar a vida e a intimidade de outras mulheres ou, como afirma em seus versos, “a vida mera das obscuras”, construindo o que denominamos de protagonismo poético das margens. Sua poética é povoada de diferentes mulheres, da cidade e do campo, escravas e sinhás, analfabetas e professoras, mães e filhas, donas-de-casa, prostitutas, lavadeiras, crianças e idosas, enfim, um inventário da vida e do espaço ocupado pelas mulheres no interior brasileiro.

Segundo analisa Goiandira Camargo (2006), a mulher é apresentada na perspectiva do “canto solidário” na poética de Cora Coralina, o sujeito poético se irmana com as obscuras mulheres pelos vínculos da condição feminina. Entretanto, destaca que, apesar de figurar diversas mulheres em sua poética, optou por iluminar a experiência daquelas imersas no prosaico, no ordinário da existência. Nesse aspecto, Solange Yokozawa (2009) sublinha que esse heroísmo poético dialoga com a tradição lírica moderna e modernista. Portanto, ao privilegiar uma poesia que reabilita a marginalidade, reconhece que Cora Coralina se conectou com autores que desentranharam o heroísmo poético da periferia, da clandestinidade, das memórias ocultas.

Nesse aspecto, a exposição do Museu-Casa de Cora Coralina reverbera esse heroísmo empreendido pelo projeto estético da autora marcado pela poetização do considerado apoético, especialmente pela valorização das “vidas obscuras”. Exemplar, nesse sentido, é a musealização de Maria Grampinho e Seu Vicente. Esses personagens reais foram ficcionalizados na poesia e na prosa da autora. Seus objetos biográficos, fotografias, documentação pessoal e os respectivos excertos literários, por sua vez, foram ficcionalizados na narrativa museológica.

Maria da Purificação (1904-1985), apelidada de Maria Grampinho, era uma andarilha, negra, pobre e que possuía problemas mentais. Quando Cora Coralina regressou para Goiás, em 1956, encontrou Maria no quintal da Casa Velha da Ponte. Durante o dia, caminhava pelas



3º sebra MUS

ruas e becos da cidade e, às 18 horas, regressava para a Casa da Ponte onde dormia nas proximidades do porão da casa. Pouco se sabe sobre seu passado e os motivos causadores de suas excentricidades. Maria carregava uma trouxa com roupas, onde costurava retalhos e botões. Além disso, o costume de vestir várias saias e inserir muitos grampos no cabelo contribuiu para as alcunhas de Maria Sete Saias e Maria Grampinho, conforme registrado por Coralina no poema “Coisas de Goiás: Maria”, de *Vintém de cobre*:

Maria das muitas que rolam pelo mundo.
Maria pobre. Não tem casa nem morada.
Vive como quer.
Tem seu mundo e suas vaidades. Suas trouxas e seus botões.
Seus haveres. Trouxa de pano na cabeça.
Pedaços, sobras, retalhada.
Centenas de botões, desusados, coloridos, madre-pérola, louça,
vidro, plástico, variados, pregados em tiras pendentes.
Enfeitando. Mostruário.
Tem mais, uns caídos, bambinelas, enfeites, argolas, coisas dela.
Seus figurinos, decorações, arte decorativa,
criação, inventos de Maria.
Maria Grampinho, diz a gente da cidade.
Maria. Companheira certa e compulsada.
Inquilina da Casa Velha da Ponte.
Digo mal. Usucapião tem ela, só de meu tempo, vinte e seis anos.
Tão grande a Casa Velha da Ponte...
Tão vazia de gente, tão cheia de sonhos, fantasmas e papelada. (...)
Cabem todas as Marias desvalidas do mundo e da minha cidade. (...)
Entre, Maria, a casa é sua.
Nem precisa mandar. Seus direitos sem deveres, suas saias, seus botões, seus
grampinhos...
Maria é feliz. Não sabe dessas coisas sutis e tem quem a ame. (...)
Todos gostam de Maria, e eu também.
Estas coisas dos Reinos da Cidade de Goiás (CORALINA, 2007, p. 39-41).

O trecho do poema, também musealizado ao lado de fotografias, documentos pessoais e da trouxa² de Maria apresenta a personagem como metáfora das mulheres obscuras. Nele, Cora

² A trouxa de roupas pertence à classe “objetos pessoais” e a subclasse “artigo de viagem/campanha”. É registrada com o número 12-4-1, localizada na “cozinha antiga”. A trouxa de uso pessoal de Maria da Purificação contém



3º sebra mus

Coralina efetua uma leitura diferenciada da empreendida pela “gente impiedosa da cidade”. Seu heroísmo poético evidencia as qualidades de Maria e sua trouxa, vista por muitos como um conjunto de inutilidades, é classificada como arte, ficção, inventividade.

Os bordados de Maria são uma criação, ficcionalizados pela literatura de Coralina e, objetos e literatura, são transformados em ficção pelo discurso museológico. São os “inutensílios”, fragmentos e escombros que, no dizer do poeta Manoel de Barros, servem para a poesia. Até 2001, a trouxa e outros pertences da personagem eram expostos na entrada do porão do museu-casa. As exposições de 2002 e 2009 destinaram uma sala na Casa Velha da Ponte, musealizando sua trajetória juntamente com a de Seu Vicente, outro personagem que habitou a casa-memória.

Em 1941, Cora Coralina adquiriu um sítio em Andradina-SP. Costumava contratar bóias-frias nordestinos para o plantio e a colheita de algodão. Em 1944, um desses bóias-frias decidiu permanecer no sítio para auxiliá-la nos serviços diários. Seu Vicente, apelido de Tomé Pereira da Silva (1895-1989), era pernambucano de Correntes. Teve uma vida marcada por deslocamentos até se fixar definitivamente na Casa Velha da Ponte, acompanhando Cora Coralina. Seu Vicente trabalhava como jardineiro, responsável por manter com esmero a horta e, principalmente, o pomar cujos frutos eram transformados nos famosos doces glacerados por Cora Coralina (Cf. BRITTO; SEDA, 2009). Vicente se transformou em metáfora do jardim e, por extensão, da casa e da vida da poeta. Imortalizado pelo discurso poético, tornou-se personagem de diversas peças literárias, a exemplo do poema “A flor”, de *Meu livro de cordel*, e do livro *Os meninos verdes*. Os trechos desses textos foram musealizados juntamente com fotografias do jardineiro, com cópias de seus documentos pessoais e a sua bengala.

A criação de um espaço no Museu-Casa de Cora Coralina destinado a esses dois personagens consistiu em ideia materializada nas exposições de 2002 e 2009. A musealização

peças de vestuário, além de trapos, botões, forros e lenços. É feita de algodão e tecidos diversos. Possui estado de conservação regular e medida circular 1,24 m. Todas as peças da trouxa estão catalogadas. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.



3º sebra MUS

dialogou, em certa medida, com a estratégia poética da autora que inseriu uma multiplicidade de eus em sua obra: “todas as vidas dentro de mim: na minha vida - a vida mera das obscuras” (CORALINA, 2001, p. 33). Conforme destacou Célia Corsino, coordenadora da equipe responsável pelas exposições, a presença desses dois personagens consistiu em uma forma de romper preconceitos e de compreender melhor o ideário da anfitriã do espaço:

Como mostrar quem era Cora sem falar de Maria Grampinho e seu Vicente? Trazê-los para a exposição foi demonstrar como a poeta relacionava-se com personagens da cidade. Não podemos nos esquecer de que a volta de Cora para Goiás não foi tão tranquila. O preconceito ainda reinava³.

Esse gesto consiste, também, em uma forma de acionar outras possibilidades expressivas no campo dos museus e da Museologia. Ao valorizar as potencialidades de uma idosa, negra, com problemas mentais, e de um idoso, analfabeto e pobre, a musealização realiza uma ação profundamente poética e política, exercitando um heroísmo que reabilita a margem. Maria Grampinho, como na obra de Coralina, representa “as Marias desvalidas do mundo” e, Seu Vicente, “afilhado do Padim Cícero”, valorizado por sua experiência de vida, por sua “botânica sábia” construída ao longo de “oitenta e alguns avos de enxada e terra” (CORALINA, 1976, p. 50), representa os “anônimos menestréis nordestinos” (p. 14).

A relação de Cora Coralina com o Nordeste é justificada em virtude do pai, Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, ter nascido em Areia, na Paraíba. Órfã com um mês e vinte e cinco dias de nascida, erigiu ao longo da vida “uma ligação profunda e obstinada” com os “irmãos do Nordeste rude” (p. 14). Isso fez com que se interessasse por tudo o que dissesse respeito a essa região brasileira. Em diversos poemas, contos e crônicas, ficcionalizou o Nordeste e sua população. Sua segunda obra, *Meu livro de cordel*, recebeu esse título como homenagem a essa literatura que, aliás, integra grande parte de sua biblioteca pessoal, também musealizada. Todavia, a imagem de Padre Cícero e, principalmente, as de Lampião, Maria

³ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino, em 18 mar. 2015.



3º sebra mus

Bonita e dos demais cangaceiros, constituem síntese dessa identificação ao ponto da poeta ter dedicado um espaço em sua casa para homenageá-los.

Os retratos integrantes da “parede nordestina” permanecem na “varanda” da Casa Velha da Ponte desde a década de 1970 e integraram as três exposições do museu-casa. Na verdade, essa organização das fotos de seu pai, de Padre Cícero⁴ e de Lampião, Maria Bonita e seu bando⁵ foi planejada em vida por Cora Coralina e recorrentemente citada em seus poemas e entrevistas:

Tenho na parede de minha sala um pôster de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros. Sempre desejei um retrato de Lampião. Pedi a muitos, inclusive a Jorge Amado, quando estive em nossa casa. Foi uma cearense que tinha uma boutique em Brasília, Boutique Lampião, que me mandou do Ceará. Também o medalhão do padrinho Cícero. Por quê? Não os conheci pessoalmente. Não conheço o Nordeste. O carisma... tão-somente. Acontece que sou filha de pai nascido na Paraíba do Norte e de mãe goiana. Assim, fui repartida. Da parte materna, sou mulher goiana, descendente de portugueses. Do lado paterno, minha metade nordestina, eu um pouco cangaceira. Daí, Lampião, Maria Bonita, seus cabras e o padrinho Cícero na parede de minha casa, com muito agrado (CORALINA, 2007, p. 78).

⁴ A gravura de Padre Cícero Romão Batista pertence à classe “interiores” e a subclasse “acessório de interiores”. É registrada com o número 05-1-8, localizada na “varanda”. A gravura colocada em um medalhão oval em madeira e vidro possui estado de conservação regular com pequenas lascas, trincados, e medidas 30 cm X 35 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

⁵ A reprodução da fotografia de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros pertence à classe “interiores” e a subclasse “acessório de interiores”. É registrada com o número 05-1-9, localizada na “varanda”. O pôster consiste em fotografia colocada em madeira e possui estado de conservação regular e medidas 29,7 cm X 40 cm. A ficha ainda informa que a foto foi tirada por Adhemar Albuquerque e cedida por seu filho Luis Albuquerque morador de Brasília para a cearense Ivany que a doou para Cora Coralina em 23 out. 1977. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina. Entretanto, trabalhos sobre a fotografia do Cangaço atribuem a fotografia a Benjamin Abrahão (sócio de Ademir Albuquerque, proprietário da ABA-FILM), datando-a de 1936 (Cf. FERREIRA; ARAÚJO, 2011).



3º sebra mus

Conforme destacou Andrea Delgado (2003), uma informação relevante que é suprimida na exposição museológica é o fato da própria Cora ter emoldurado esses objetos, arranjando-os cuidadosamente e colocando-os ao olhar público: “a combinação da fotografia do pai, com a imagem de Padre Cícero, a fotografia de Lampião e seu bando e o arranjo de flores artificiais confere, ao mesmo tempo, ‘valor de culto’ e ‘valor de exposição’ ao conjunto iconográfico” (p. 97), tornando-se, nesse aspecto, espécie de altar doméstico⁶, evocativo de uma memória ancestral nordestina.

Na tessitura poética empreendida por Cora Coralina (Fig. 1) e mantida nas exposições museológicas, as figuras de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros⁷, aliadas a imagem de Padre Cícero, se tornam suportes para recuperar uma memória paterna. Na narrativa da escritora, o bando de Lampião representaria todos os nordestinos entendidos como “gente forte, corajosa, (...) convivendo com a seca, asselvajada” (CORALINA, 2007, p. 8).

⁶ Andrea Delgado (2003) é quem desenvolve essa idéia transcrevendo um depoimento de Cora Coralina gravado na sessão da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, em 10 de junho de 1980: “Na minha casa eu tenho um pôster de Lampião e a turma de Lampião, inclusive Maria Bonita, e tenho Padre Cícero. E digo: ‘porque eu tenho Lampião, por quê?’ Muita gente pergunta: ‘a senhora conheceu?’ Eu digo: ‘não. Ele nunca veio a Goiás e eu nunca fui ao Nordeste’. Mas digo a vocês, faço as minhas orações pela alma de Lampião e dos seus companheiros. Faço por honra de Maria Bonita e já não rezo pelo Padrinho Cícero. Representa-me dentro de mim que ele não carece de orações, já é santificado” (p. 97).

⁷ A correspondência de Ivany para Cora Coralina relata a doação do quadro: “Brasília, 23 de outubro de 77. D. Cora, Aí estão eles: Lampião, Maria Bonita e mais o bando, vindo do tempo e da distância para escolhê-la como nova coiteira no Centro Oeste. Retrato antigo, negativo guardado com cuidado, em Fortaleza, pelos filhos de quem fotografou, o Adhemar Albuquerque, naquelas máquinas de fole e chapa de vidro. O Luís Albuquerque, filho dele que mora em Brasília, quando soube que era D. Cora quem gostaria de ter a fotografia, fez tudo para trazê-la e assinou pelo pai. Pena que na hora de fazer o painel, a tinta manchou. (...) Ivany”. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.



Figura 1: Quadros organizados por Cora Coralina.



Foto: Clovis Britto, 2009.

Tanto o poema, quanto a exposição do quadro na sala principal de sua casa, consistem em estratégias que evidenciam o heroísmo poético empreendido por Cora Coralina. Ao invés de sublinhar a violência comumente associada ao cangaço, preferiu destacar sua faceta revolucionária, reforçando uma atuação ambígua. Talvez, por isso, Cora Coralina, quando discorreu em entrevista sobre os mecanismos da inspiração e da loucura, afirmou: “Dizem que há uma linha muito estreita entre a loucura e o gênio. Eu tenho na minha parede, com muito agrado, um pôster do Lampião, Maria Bonita e os cangaceiros. Espiritualmente, eu estou no



3º sebra MUS

meio daqueles cangaceiros. Eu também sou uma cangaceira” (In: BRITTO; SEDA, 2009, p. 181).

Nas entrevistas em que citou o cangaço e no título do poema de *Vintém de cobre*, Cora Coralina inseriu o nome de Maria Bonita, em uma clara intenção de sublinhar sua importância, negando, assim, a ideia de que era apenas uma coadjuvante, sombra de Lampião. Prova disso, é que no acervo pessoal da escritora, na reserva-técnica do museu-casa, existem fotografias de Lampião sozinho.

A poeta poderia ter escolhido uma dessas fotos, presenteadas por admiradores. Todavia, fazia questão de se identificar como uma cangaceira, no feminino, fato possível graças à atuação pioneira de Maria Bonita, vista como exemplo de mulher forte e corajosa (CORALINA, 2007). Desse modo, ao eleger uma fotografia dos cangaceiros em que Maria Bonita ocupa centralidade e estampá-la na sala de visitas (Fig. 2), ao lado da foto paterna, Cora Coralina instituiu um “arquivamento” que reescreve o lugar da mulher ao produzir crenças a respeito de Maria Bonita e, conseqüentemente, sobre si mesma.



Figura 2: Detalhe do pôster de Lampião, Maria Bonita e Cangaceiros. Museu-Casa de Cora Coralina.



Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

Maria Bonita: uma heroína povoada

Situação que ganha força no Museu-Casa de Maria Bonita. A própria criação do museu em sua homenagem contribui para estabelecer o protagonismo da cangaceira, visto que o equipara a outros museus-casas de personalidades, a exemplo do Museu-Casa de Lampião, em Serra Talhada-PE. Diferentemente de outras mulheres que foram transformadas em presença silenciosa ou secundária nas casas-museus de seus maridos, a cangaceira conquistou no campo museológico “um teto todo seu” (WOOLF, 2004).

Nesse sentido, podemos conceber Maria Bonita como uma “heroína popular” ou, conforme sublinha a narrativa fundadora do museu-casa, como “uma guerreira e rainha do cangaço”. Na verdade, Maria Bonita consiste em uma personagem múltipla. Segundo a expressão de Maria Lúcia Dal Farra (2011), é uma mulher povoada, envolvida por um conjunto



3º sebra mus

de narrativas marcado pela contradição e pela complexidade: “Desgarrada das amarras sociais, mulher bandoleira, forte e livre, valente, desafiadora. Subalterna, sombra do amante. Mulher corajosa, comandante forte e segura de si. Figura autônoma e bem informada. Vaidosa e dengosa. Brava e voluptuosa. Formosa vivandeira” (p. 17-18). Seguindo essa interpretação, Jailma Moreira (2011) sublinha que encontrou diversas Marias Bonitas:

Percebi várias Marias Bonitas ali se esboçando, ainda que como um traço apagado em folhas não descritas sobre ela ou no traço destacado, como adjetivo ativo ou reativo, construindo seu perfil coletivo. Nessa historiografia, encontrei o retrato de uma Maria Bonita vista como uma mulher ‘vulgar’ do sertão, como tantas outras. (...) Um foco, sobre mulheres, comum a tantos outros olhares patriarcais que a visualizam somente como objetos sexuais. Nessa historiografia também encontrei, e foi o que mais vi, ou o que mais se ressaltou, a mitificação da figura de Maria Bonita. Assim como Lampião, era também desenhada, ainda que em bem menos páginas, como a ‘Rainha do Cangaço’. Um mito que, por vezes, ocultava o seu caráter humano (p. 109-110).

De acordo com essas análises, Maria Bonita se constitui em um personagem do entre-lugar que, ao adentrar no cangaço, escapou do lugar comum ocupado pelas outras mulheres de seu tempo e, conseqüentemente, das demandas daquele ambiente: “se desfez de uma lei da escritura feminina que, nos moldes de um aprisionamento, destinava a mulher somente para uma tríplice função: ser mãe, esposa e dona de casa. (...) Mas também não se encaixou na escritura masculina fora da lei que regia o cangaço” (MOREIRA, 2011, p. 113).

Algumas narrativas sobre Maria Bonita seguem essa perspectiva de fronteira, reconhecendo a personagem como síntese da força das mulheres sertanejas: “a possibilidade de resistir, de construir seu destino, de questionar os termos, de abrir janelas nos cotidianos, de fazer revoluções moleculares” (p. 117). Conforme destacou João de Sousa Lima, um dos idealizadores do Museu-Casa de Maria Bonita, tornou-se necessário eleger qual dessas narrativas orientariam a exposição museológica:



3º sebra mus

Quando pensamos o museu nós decidimos que das muitas histórias sobre Maria Bonita ele passaria a história da entrada da mulher no cangaço, a participação da mulher no cangaço. Maria Bonita como a primeira mulher e que é de Paulo Afonso, então nada mais justo do que Paulo Afonso abraçar essa causa e poder divulgar para que se conheça a história. (...) Os critérios de seleção de quais as fotos comporiam a exposição foram as fotos em que Maria Bonita estava presente. O museu é sobre Maria Bonita, então temos que colocar imagens dela. Mas tem fotos de Maria Bonita com Lampião, com Juriti, essa relação com outros cangaceiros. Mas dando o foco principal para ela⁸.

Esse depoimento é relevante na medida em que informa alguns dos critérios para a construção da narrativa museológica. Além do pioneirismo da personagem e da saga de sua trajetória, sublinha que a partir de Maria Bonita é possível recuperar a trajetória de outros cangaceiros e cangaceiras. Do mesmo modo, também possibilita imaginar a vida de homens e mulheres no sertão brasileiro, no início do século XX. Por fim, o depoimento toca indiretamente em um ponto crucial da exposição: a prevalência de quadros com fotografias da cangaceira espalhados pelo museu-casa, constituindo na maioria dos objetos que naquele espaço representa a vida de Maria Bonita.

Sob essa perspectiva, devemos reconhecer que enquanto Cora Coralina utilizou seus poemas e crônicas na promoção do “arquivamento de si”, Maria Bonita construiu narrativas autobiográficas através da fotografia. Nesse aspecto, concordamos com as reflexões de Germana Araújo (2011) quando analisou as imagens do cangaço construídas a partir das fotos do libanês Benjamim Abrahão, em 1936. De acordo com suas interpretações, o fotógrafo teria construído uma cena e, portanto, capturando poses de cangaceiros: “o tema, a perspectiva e a estética constituintes da fotografia são frutos da relação de interesses entre o retratista (fotógrafo) e o retratado (fotografado)”, concluindo que a motivação para o referido ensaio “pode ser encontrada em, pelo menos, dois lados: o de Benjamim e o da cangaceira, cada qual com a sua própria perspectiva de desdobramento” (p. 141-142). Para a autora, as fotos

⁸ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.



3º sebra mus

representam uma mulher segura ao lado do companheiro, ocultando a sua relação com o território e reconhecendo que Maria Bonita pareceu preferir sua imagem idealizada em função de um padrão de beleza: “a imagem de Maria passa do imaginário de dilacerada [no imaginário popular como vítima ou bandoleira perversa] a uma foto de mulher bem vestida e preocupada com a sua presença [afável, sorridente e bem informada, segurando revistas e jornais]” (p. 148).

A narrativa museológica ao se sustentar nessas fotografias realiza uma operação metalingüística que reforça o “arquivamento” empreendido pela cangaceira. Do mesmo modo, empreende uma seleção desse conjunto discursivo ao priorizar fotos em que Maria Bonita aparece sem armas e em atividades cotidianas, sorrindo, portando jóias, brincando com cachorros, distanciando dos discursos sobre a violência associados comumente ao cangaço. Na verdade, nenhuma das fotografias expostas remete ao período em que Maria Bonita residiu na casa em Malhada da Caiçara, Paulo Afonso-BA. As diversas imagens contribuem para reforçar a presença da anfitriã naquele espaço, visto que devido à especificidade do cangaço, viviam como andarilhos, tendo a caatinga como morada. Além disso, ao apresentar fotografias povoadas por outros cangaceiros e cangaceiras, o museu também realiza um heroísmo poético que reabilita personagens até então destinados ao esquecimento poético e social.

Essas questões evidenciam as múltiplas possibilidades entreabertas pela poética do espaço nas casas-museus, associadas à fabricação de um heroísmo que reabilita memórias silenciadas e promove desrecalques de gênero. A partir de um alinhavo de objetos, tempos e espaços, as exposições produzem crenças e, como uma costura, moldam, tecem, marcam pontos, estão sujeitas a cortes, acréscimos e refazimentos. Entre a herança lírica e a expressão épica surgem tessituras empreendidas por meio da “linguagem poética das coisas” que proporcionam, muitas vezes, o exercício de novas dramaturgias da memória, redimensionando o lugar ocupado pelas mulheres a partir de um heroísmo poético.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. Retratos e relatos sobre Maria na fotografia de Benjamim Abrahão. *In*: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

BEZERRA, Kátia da Costa. **Vozes em dissonância**: mulheres, memória e nação. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. **Cora Coralina**: raízes de Aninha. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2009.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. Cora Coralina: uma poética para todas as vidas. *In*: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de (Orgs.). **Cora Coralina**: celebração da volta. Goiânia: Cânone, 2006.

_____. Poesia e memória em Cora Coralina. **Signótica**, v. 14, jan.-dez. 2002.

CHAGAS, Mario. A poética das casas museus de heróis populares. *In*: **Casas museo**: museologia y gestión. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

_____. Casas e portas da memória e do patrimônio. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 13, n.º 2, jul/dez 2007.

CORALINA, Cora. **Vintém de cobre**: meias confissões de Aninha. 9. ed. São Paulo: Global, 2007.

_____. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. 20. ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Meu livro de cordel**. Goiânia: Livraria Cultura Goiana, 1976.

COSTA, Jurandir Freire. A personagem proprietária do museu-casa. **Anais do I Seminário sobre Museus-Casas**, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

CUNHA, Eneida Leal. A “Casa Jorge Amado”. *In*: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Uma mulher povoada. *In*: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). **Bonita Maria do Capitão**. Salvador: EDUNEB, 2011.

DELGADO, Andréa Ferreira. **A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

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

GONZÁLEZ, Begoña Torres. Introducción. *In: Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013a.

_____. La casa del héroe, dos ejemplos emblemáticos: Benigno Vega Inclán y Carmen de Burgos, «Colombine». *In: Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013b.

LIMA, Susana Moreira de. **O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília, 2008.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. **Aletria**, Belo Horizonte, 2008.

MOREIRA, Jailma. As Marias Bonitas que encontrei. *In: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011.

SCOTT, Joan Wallach. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

YOKOZAWA, Solange. Confissões de Aninha e memória dos becos. *In: BRITTO, Clovis; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.