

A BELA ADORMECIDA: MÓVEIS DE REPOUSO PARA MULHERES EM FINS DO SÉCULO XIX NO BRASIL

SLEEPING BEAUTY: WOMEN'S RESTING FURNITURE IN THE LATE
19TH CENTURY BRAZIL

Marize Malta*

Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Durante o século XIX, a etiqueta burguesa europeia guiou os meios de interação social, adentrando-se pelo universo doméstico e prescreveu comportamentos personalizados, especialmente para as mulheres. Diante de comportamentos passivos esperados, teriam existido móveis exclusivos para acolher os corpos femininos? A partir de análises de móveis de descanso do século XIX existentes em acervos de museus no Brasil, em imagens de época produzidas por artistas brasileiros (em pintura e literatura) e em contos de fada, procura-se perceber, de forma crítica, as conexões entre móveis e gênero, permitindo uma melhor compreensão da construção do lugar das mulheres burguesas no Brasil: uma beleza que permanece radiante devido ao longo tempo latente, como uma bela adormecida.

Palavras-chave: Móveis de descanso, Móveis para mulheres, Gênero, Século XIX, Brasil.

Abstract

During the 19th century, European bourgeois etiquette guided the means of social interaction, entering the domestic universe and prescribing personal behaviour, especially for women. Faced with expected passive behavior, would there have been exclusive furniture to accommodate female bodies? Through analysing 19th century resting furniture in museum collections in Brazil, period images produced by Brazilian artists (in painting and literature) and fairy tales, we seek to critically perceive the connections between furniture and gender, allowing a better understanding of how bourgeois women's places were constructed in Brazil: a beauty which remains radiant due to its long latent period, like a sleeping beauty.

Keywords: Resting furniture, Furniture for women, Gender, 19th century, Brazil.

1. Mulheres e lares

Durante o século XIX, os preceitos burgueses europeus de bom tom guiaram modos de se relacionar socialmente, entraram no universo doméstico e guiaram comportamentos pessoais, intensificando uma demarcada diferenciação de gênero. A partir de muitos manuais para decoração do lar, despertou-se o interesse pelos efeitos emocionais e psicológicos do espaço interior no corpo.¹ Mulheres de “boa família” deveriam permanecer em casa, distraíndo-se com trabalhos manuais e cuidando do lar, preparando reuniões e jantares para visitas, assegurando paz e ordem familiar, zelando pela beleza de sua autoimagem. Para demarcar visualmente esse lugar de pertencimento do feminino, além de as demandas por personalizações e estratificações sociais, muitos móveis foram produzidos, assumindo identidades específicas.² A partir do auxílio da mecanização e serialização, da ampliação da circulação e do comércio exterior, vários modelos europeus se espalharam pelo mundo, chegando ao Brasil.

Como afirma Beverly Gordon³, corpo e espaço interior eram intercambiáveis e as mulheres foram vistas como importante fator ornamental na decoração de suas casas, uma extensão da sua individualidade. Mulher e lar eram sinônimos e a demanda por auto-ornamentação correspondia a uma busca pela beleza de si e da sua casa. Simone de Beauvoir⁴, ao desenvolver a noção do devir-mulher, indicava a relação da corporalidade feminina com as condicionantes existenciais atribuídas socialmente a ela. Mulheres eram vistas pelos homens como o Outro que, diferente deles (pessoas livres), foram tomadas como objetos, especialmente objetos de desejo. Esse corpo-objeto foi tratado por diferentes vieses nas suas subjetivações – na arte e nas artes decorativas –, que auxiliaram a moldar sua imagem (escrita⁵ e pictórica⁶) e seus artefatos (aqueles objetos considerados próprios para usos femininos).

Mas quais foram os móveis que acolheram esses corpos? Teriam eles moldado comportamentos ou terem sido moldados conforme os comportamentos esperados dos corpos femininos em uma época em que as mulheres pouco tinham acesso às discussões políticas em público? Como os artistas respondiam a esses paradigmas?

Na poesia da primeira geração do Romantismo, as mulheres apareciam formosas ou frágeis, jovens, castas e passivas⁷, e geralmente dormiam em redes de dormir.

2. Mulheres em redes de dormir

Em poesia de Castro Alves⁸, é a rede de dormir, herança dos índios brasileiros e difundida pelos portugueses durante o período colonial, o móvel em que a mulher desejada se encontrava adormecida:

Uma noite, eu me lembro... Ela dormia
Numa rede encostada molemente...
Quase aberto o roupão... solto o cabelo
E o pé descalço do tapete rente.⁹

As belas mulheres desejadas estavam sempre quietas, mesmo que re-pousassem em redes de dormir oscilantes, com em *Dama na Rede*, de Aurélio de Figueiredo (fig. 1a). Se não está dormindo ou se balançando, mostra-se ensimesmada. É sua imaginação que se move.

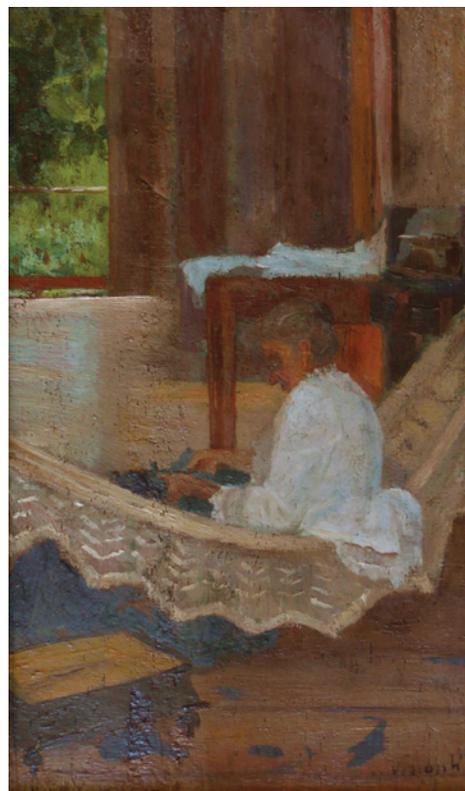


Figura 1 – Mulheres em redes de dormir. Fig. 1A – Aurélio de Figueiredo – *Dama na rede*, 1885 – ost, 99x79cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fig. 1B - Eliseu Visconti – *Baronesa de Guararema*, 1892 - osm, 20x13cm. Coleção Tobias d'Angelo Visconti.

Mesmo uma velha senhora poderia ter a rede como seu lugar de descanso, visível na tela *Baronesa de Guararema*, tia do pintor Eliseu Visconti, flagrada por suas pinceladas, concentrada na sua reclusão (fig. 1b). A atmosfera de tranquilidade impõe um cenário de uma pacificidade ilusória, como se a mulher em casa garantisse a paz familiar. A baronesa não está deitada nem largada nos seus pensamentos, mas concentrada num afazer, usando a rede para sentar e não a empregando para um momentâneo relaxamento, ainda que estando só na sua íntima quietude. Ali se configurava uma cena desejada: mulher comportada em casa e entretida com alguma leitura ou trabalho manual em uma rede dormir.

3. O controle dos canapés

Com movimentos controlados, sem arroubos e com comedimento nos gestos e nas falas, essas deviam ser as atitudes esperadas de uma moça de boa família no trato social. Para isso, os canapés e cadeiras rígidas nos salões de visitas favoreciam um suporte para garantir as devidas posturas. As redes de dormir,

aos poucos, foram banidas das salas porque denunciavam um certo “primitivismo” comportamental, na medida em que a ideia de indolência ligada à rede de dormir e ao índio foi sendo inculcada no pensamento daqueles que desejavam se mostrar civilizados aos olhos europeus. Inúmeros canapés ou conjuntos de canapé e cadeiras podem ser encontrados em museus espalhados por todo o país de norte a sul, corroborando sua grande difusão (fig.2). Foi o móvel ideal para que os corpos se mantivessem moralmente bem emoldurados e controlados.



Figura 2 – Variações de canapés oitocentistas em madeira e palhinha em acervos brasileiros. Fig.2a - Palácio dos Leões, São Luís, Maranhão. Fig.2b - Museu Pierre Chalita, Maceió, Alagoas. Fig.2c - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Pará, Belém, Pará. Fig.2d - Museu Casa da Hera, Vassouras, Rio de Janeiro. Fotos da autora.

Machado de Assis¹⁰, um dos maiores escritores brasileiros, em *Dom Casmurro*, usa justamente um canapé de palhinha, modalidade grandemente utilizada em boa parte do século XIX no Brasil, para amparar o devido decoro entre os personagens Bentinho e Capitu. Proporcionava em simultâneo um lugar para estarem próximos, utilizando o mesmo assento, e facilitava uma certa intimidade:

Deles, só o canapé pareceu haver compreendido a nossa situação moral, visto que nos ofereceu os serviços da sua palhinha com tal insistência que os aceitamos e nos sentamos. Data daí a opinião particular que tenho do canapé. Ele faz aliar a intimidade e o decoro, e mostra a casa toda sem sair da sala.¹¹

4. A ajuda das almofadas

Entretanto, se o canapé não permitia posições de relaxamento, as almofadas auxiliaram a atitudes mais informais, um subterfúgio para ultrapassar as austeridades (fig.3). E foram de grande ajuda para amparar o descanso feminino, como se pode observar na tela de Rodolfo Amoedo em que a mulher com traje caseiro para seu sossego se esgueira enviesada sobre o canapé de couro de sola (fig. 3A). Sozinha e com a maciez das aconchegantes almofadas, ela pode levar seu pensamento ao longe e escapar da rigidez a ela imposta socialmente, rigidez patente no próprio canapé.



Figura 3 – Mulheres do século XIX e formas de assento. Fig.3A – Rodolfo Amoedo (1857-1941) – *Retrato de senhora, deshabillé amarelo, laço roxo*, 1892 – osm, 40,8x60,8cm. Fig. 3B – Rodolfo Amoedo – *Más notícias*, 1895 – ost, 100x74cm. Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro. Fig.3C - Belmiro de Almeida (1858-1935) – *A má notícia*, 1897 – osm, 168x168cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais.

O mesmo artista pintou outro desconforto feminino, ainda mais evidente. Em *Más Notícias* (fig. 3b), a mulher sentada em uma cadeira de madeira do tipo Savonarolla, apesar das curvas de suas formas, é de rigidez evidente. Ela também é amparada por uma grande almofada que se dobra sobre um dos braços da cadeira. Mas sua maciez só permite afundar seu cotovelo em tensão. A situação impossibilita o relaxamento, enfatizado pelo tipo de mobiliário escolhido. Mesmo que toda uma composição atraente dos detalhes decorativos do ambiente e da própria vestimenta sejam apresentadas, tudo contrasta com o semblante firme, forte e contido na desolação da notícia recebida pela mulher retratada. Ela não está resignada, mas também não cai em desespero, como ocorre com a jovem no quadro de Belmiro de Almeida – *A Má Notícia* (fig. 3c). Nele é uma poltrona que suporta o sofrimento feminino pelo teor da carta, como se os estofados permitissem descomposturas e se o requinte da forração e das passamanarias amparassem a beleza do próprio sofrimento encenado. Ainda se trata de um móvel pensado para sentar, mas a moça não encontra esse devido lugar no seu estado emocional. Trai o destino do móvel para sentar. Todavia, o estofado com sua maleabilidade, permite que suas mágoas sejam acolhidas e reconfortadas. Dão-lhe um amparo seguro.

Por outro lado, na medida em que a moda europeia foi sendo absorvida pela boa sociedade brasileira, em especial no Rio de Janeiro, somada à crescente demanda por privacidade, ocorreu uma ampliação na variedade de assentos e de móveis de repouso, sendo que o mobiliário próprio para o descanso era encontrado principalmente em salas familiares, locais cotidianos e nos quartos de dormir.

5. Camas para as belas adormecidas

Especialmente os móveis projetados para repouso, cujos corpos permanecem mais plenamente em contato, receberam uma conformidade, materialidade e carga ornamental que dirigiram certas posições corpóreas e identidades visuais que foram consideradas apropriadas às mulheres. Esses móveis, assim, tanto refletiam o corpo feminino, quanto projetavam seus corpos nos ambientes: belos, objetificados e inertes. A ideia de repouso implica um lugar de permanência que permite o corpo estar estagnado e amparado com conforto, favorecendo condições de ócio. E essa seria a posição do feminino: em repouso, como uma bela adormecida.

O conto de fadas *A Bela Adormecida* na sua versão mais conhecida, de Charles Perrault¹², de 1697, e dos irmãos Grimm¹³, de 1812, narra o infortúnio de uma jovem princesa belíssima que ao completar 15/16 anos caiu em sono profundo por cem anos. Bruxas e fadas, mulheres fantasiosas e empoderadas representavam a luta do bem e do mal, mas era um príncipe corajoso e garboso o salvador da princesa que, impressionado com sua beleza, dava-lhe o beijo ressuscitador.

Os contos de fada, diante do lugar privilegiado do maravilhoso, fora da realidade concreta, provenientes de tradições orais medievais europeias, alcançaram nas suas adaptações aspectos universais, com estruturas arquétipas nas suas narrativas.¹⁴ Sobretudo no século XIX, a disseminação no Brasil da

literatura europeia encontrou ávidas leitoras e permitiu a incorporação de outro território de recepção dos contos de fada, como a Bela Adormecida.

Entretanto, na história original – *Sol, Lua e Talia* – de Giambatista Basile¹⁵, a jovem, que também é amaldiçoada com um coma depois de furar o dedo com uma farpa de linho, acaba sendo estuprada por um rei de passagem e, ainda que adormecida, dá a luz a um casal de gêmeos. São os filhos que lhe sugam a farpa e lhe recuperam a vida. Nessa versão, o leito representa um lugar de sofrimento e redenção, mostrando o quanto as mulheres sofriam dos desejos e abusos masculinos e o quanto a maternidade seria a salvação nesse próprio leito. No final da história, Talia casa com seu próprio agressor, enquanto o leito assume um lugar do feminino como posição horizontal que lhe impingia atitudes estáticas e passivas, até depois de ter despertado.

Se as versões dos contos guardam mais semelhanças do que diferenças, o leito da bela jovem, conforme a época das ilustrações, foi se modificando. O sono, em todos os casos, impunha-lhe uma condição indefesa, totalmente refém dos desejos masculinos, mais latentes ainda no século XIX, quando se acirrou as divergências de gênero. É o que pode se perceber na primeira estrofe de Soneto, de Álvares de Azevedo:¹⁶

Pálida à luz da lâmpada sombria
Sobre o leito de flores reclinada,
Com a lua por noite embalsamada,
Entre nuvens de amor ela dormia!¹⁷

Passando da morte e do amor, o leito do encantamento também era o da desilusão. Nos versos de Adelaide de Castro Alves Guimarães¹⁸ é a solidão que ele representa:

Só

Acercou-se do leito em andar vagaroso:
Condenada dir-se-ia a chegar ao degredo...
O vazio... o abandono... o sossego penoso...
Na marmórea brancura um funéreo lajedo!!...

Onde a instância risonha, o país venturoso
dos afagos sutis... da carícia em segredo...
Dos seus dous corações o pulsar amoroso
De onde a sorte cruel, a expulsara tão cedo?!...

Nesta angústia, que espera esse olhar assim fito
No macio colchão, na macia almofada,
Testemunhos do amor que ora mata-a ora a encanta

Se tão longe, tão longe! Em lençóis do infinito
Prisioneiro ele dorme em alcova isolada
Nesse leito do qual ninguém mais se levanta?!...¹⁹



Figura 4 – Camas para moças brasileiras. Camas de estilo romântico, fins do século XIX / princípios do XX. Museu Carlos Barbosa, Jaguarão, Rio Grande do Sul. Fotos da autora.

No Brasil, por mais que pudessem ter chegado camas elaboradas, dignas de belas adormecidas, imperaram os leitos austeros, em madeira torneada e entalhada (fig.4), de modelos ecléticos pouco fantasiosos, com a inserção de detalhes de devoção católica, com crucifixos, por exemplo. Mesmo com adições de entalhes florais e românticos, as cabeceiras, como muitos móveis de quartos, seguiram linhas mais retilíneas e planares.

Em um país com fortes bases patriarcais e moralmente cristão, os leitos das moças de boa família não deveriam incitar pensamentos ou procedimentos imorais. Desse modo, as belas adormecidas brasileiras haviam de se contentar com outros móveis para suportarem seus sonos e devaneios, geralmente diurnos, quando se entregavam a um cochilo da vida domiciliar enfadonha, e não se utilizavam de suas camas.

6. Móveis de descanso para mulheres

Os olhos estéticos de artistas literatos ou pintores podiam captar com liberdade as intimidades de suas mulheres-inspirações, traduzindo-as em letras ou pinceladas quando adormecidas ou absortas no seu pensamento, sem que elas percebessem a intromissão das visões alheias. Era nessa situação que se possibilitava tais ultrapassagens de decoro e de se descortinar cenas femininas nos interiores domésticos que se tornaram emblemáticas para demarcar as atitudes de descanso das mulheres burguesas em casa.²⁰

Almeida Júnior pintou uma das telas mais insinuantes de uma mulher entregue ao sono (fig.5). Um divã coberto com tapeçaria e os pesados reposteiros se desalinham com ela, como se acompanhassem o que se passa na fantasia

do seu sonho. É o devaneio feminino que está em jogo e nele, os têxteis são seu arrimo porque macios e factíveis às dobras do sentimentalismo, considerado próprio das mulheres. Neste caso, a estrutura do móvel não é visível, mas, todo encoberto, lembra da grande proliferação dos estofados nas últimas décadas do século XIX no Brasil.



Figura 5 – Almeida Júnior (1850-1899) – *Repouso*, 1885 – ost, 85 x 115cm. Coleção privada.

Nesses móveis estofados, muitas mulheres se entregavam ao devaneio e aos sonhos, havendo também uma possibilidade de escape da realidade, devendo eles favorecerem fantasias com seus ornatos e linhas compositivas, ainda que rígidos. A chaise-longue em xarão e palhinha²¹ (fig.6), que integra o acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, possui pinturas em chinoiserries e ornatos ondulantes dourados, com referências do século XVIII francês, conferindo-lhe um ar requintado e exótico simultaneamente. O gosto rococó, com suas chinoiserries, aliado a uma maior carga ornamental dourada, foi admitido como mais condizente para as mulheres, como a própria tipologia de chaise-longue, que permitia um apoio ao corpo confortável e elegante para as horas de ócio doméstico. Com seu encosto enviesado, sua conformação é pensada para o relaxamento. A delicadeza e os volteios do móvel direcionam-se às formas ondulantes das atribuições dadas aos corpos femininos.

Por outro lado, sendo repleto de curvas na estrutura e ornamentação, é um móvel rígido, que requer um comportamento controlado, ao mesmo tempo que é digno de admiração pela sua conformação, como deveria ser a bela

adormecida que o utilizava, provocando uma correspondência entre o que era socialmente esperado e o que se desejava intimamente – atrativa e comedida, comportada e voluptuosa. Inúmeros tipos de móveis semelhantes a esses podem ser encontrados em museus pelo mundo, demarcando uma tipologia histórica relevante, procurando conciliar oposições entre exotismo e civilidade e que assinalam como eram consideradas as mulheres naquele momento.



Fig. 6 – Chaise-longue de madeira, xarão e palhinha. Século XIX (1840-1860). 96cm x 54cm x 154cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Foto de Lucas Cavalcanti, 2019.

Diversas representações de mulheres em pinturas, retratadas no interior de suas casas, típicas de fins do século XIX, recorrem à chaise-longue, desenvolvendo uma associação inevitável, fato que pode ser observado em diversas pinturas e gravuras, situação costumeira não só no Brasil. Nelas, geralmente as moças aparecem relaxadas, entretidas em leituras ou trabalhos manuais, mas especialmente em estado de devaneio.

Júlia Lopes de Almeida, escritora brasileira de fins do século XIX, para mostrar sua posição de mulher atuante, não se deixava fotografar languidamente reclinada em algum *récamier*, divã ou chaise-longue, mas sentada ereta à frente de sua escrivaninha, imagem em que homens comumente apareciam fotografados. Em seus manuais endereçados às “donas e donzelas” ou às “noivas”, ela alertava: “Não te resignes a ser em tua casa um objeto de luxo. A mulher não nasceu só para adorno, nasceu para a luta, para o amor e para o triunfo do mundo inteiro”.²² Não obstante admitir a função de adorno social, Julia

procurava dissuadir suas leitoras de serem tão submissas e convencê-las a se tornarem mais ativas, permitindo perceber o quanto a ideia de mulher-objeto ainda perdurava.

Júlia Lopes de Almeida ao sugerir uma composição de casa de “um luxo delicado”²³ e usando da estratégia de uma visita fictícia à casa de um jovem casal, dizia o seguinte: “A mobília era leve, graciosa, fresca e disposta com graça. Um piano novo, de grande formato, tomava outro canto da sala, entre a estante de músicas e um divã, atrás do qual erguiam-se de um belo vaso antigo as has-tes bem tratadas de uma planta exótica”.²⁴ Embora a sala ideal fosse composta por leves e poucos móveis, conferindo uma atmosfera de frescor próprio ao clima tropical brasileiro, o divã denunciava uma persistência de um móvel europeu estofado, onde provavelmente a dona da casa podia se acomodar durante o dia com certa informalidade, reclinando-se com a ajuda das almofadas que apoiavam parte das costas e da cabeça, auxiliando a posição de relaxamento.

Na tela *Arrufos* (fig.7), de Belmiro de Almeida, é o divã que ampara o desespero da mulher inconsolada, enquanto o homem, frio e distante, senta-se em uma cadeira de braços rígida e retilínea. Os tapetes que encobrem as superfícies, com seus ornatos de tipo floral e orientalizante, demarcam o lugar destinado às mulheres – maciez, aconchego, sentimento e fantasia. O divã, e também outros móveis estofados, seria o lugar do feminino e de tudo aquilo considerado inerente à sua natureza.



Fig. 7 – Belmiro de Almeida (1858-1935) – *Arrufos*, 1887 – ost, 89,1 x 116,1cm. Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro.

Enquanto muitos homens saíam para o mundo exterior, nas ações de trabalho, as mulheres permaneciam fechadas em seus esquifes domésticos. Apesar de ter escolhas para subverter tal situação, a maioria mantinha-se subordinada ao enclausuramento, tendo como compensação um lugar seguro, os filhos para cuidar, o marido para prover o lar e algumas possibilidades de contato com o mundo exterior em teatros, espetáculos e festas. Nesse exílio do mundo da ação, foram os têxteis, os estofados e os móveis de descanso que ampararam um corpo feminino que se desejava dócil e obediente.

Walter Benjamin, em *Interior, um rastro*, desenvolve a correspondência desses interiores burgueses com estojos, que envolvem o objeto e lhe tomam os contornos para melhor protegê-lo.²⁵ Poderíamos desenvolver uma relação dos móveis de descanso direcionados ao feminino como esses estojos. Os estofados dos móveis de repouso, em voga em fins do século XIX, reservados especialmente às mulheres, conformavam-se à maciez das suas peles, aos contornos arredondados dos seus corpos e deixavam as marcas de seus físicos nas superfícies (fig.8). Em uma pintura amadora (fig.8a), realizada por Dona Sinhá em 1887, filha do barão e da baronesa de Três Serros, em Pelotas, Rio Grande do Sul, o casal se prepara para a ida a um baile. Lá está uma chaise-longue, ao lado do toucador, toda em vermelho, a apoiar os apetrechos da baronesa, demarcando um lugar próprio do feminino e onde ela, possivelmente, passava suas horas de ócio e devaneio, deixando suas marcas.



Figura 8 – Modelos de chaise-longue para o feminino. Fig.8a – Dona Sinhá – *O Barão e a baronesa se preparam para a cena noturna*, 1887 – ost, 0,90cm x 1,18 cm. Museu Solar da Baronesa, Pelotas, Rio Grande do Sul. Foto de M. Madail. Fig.8b – Quarto de dormir de casal. Museu Carlos Barbosa, Jaguarão, Rio Grande do Sul. Foto da autora.

Em um quarto de dormir, contrastando com as linhas compositivas rígidas da cama de casal, como tantas encontradas pelos lares brasileiros, a chaise-longue (fig.8b), com suas curvas estofadas e entalhes florais, permite acolher um corpo individualizado em relaxamento, adquirindo uma outra posição para o corpo feminino. Nessa situação, a mulher se tornava referência e podia

consentir proximidade, desde que aos pés dela, ou seja, em situação metafórica de submissão, revertendo a circunstância que a ela era imposta, como mostra o começo do poema de Fernanda de Castro:²⁶

Não vás para tão longe!
Vem sentar-te
Aqui na chaise-longue, ao pé de mim...
Tenho o desejo doido de contar-te
Estas saudades que não tinham fim.²⁷

Por outro lado, essa situação de submissão amparada por certos móveis era prerrogativa de mulheres da boa sociedade. Às escravas, em um país que só promulgou a liberdade em 1888, o chão era a alternativa consentida para um momentâneo descanso, uma situação de inferioridade feminina bem mais drástica. Na tela *Mãe preta* (fig. 9), de Lucílio de Albuquerque, lá está a ama de leite sentada em um trapo ou esteira sobre o chão, recostada à parede, a amamentar a criança branca enquanto seu filho jaz sobre um pano maltrapilho impedido de gozar do aconchego dos braços da mãe. Os tons quentes da tela contrastam com melancolia da cena. Provavelmente a mãe da criança branca estaria reclinada num divã ou chaise-longue descansando no seu ócio intermitente.



Figura 9 – Lucílio de Albuquerque (1877-1939)
– *Mãe preta*, c.1917 – ost. Governo do Estado, da
Secretaria de Cultura, do Instituto do Patrimônio
Histórico e Artístico e Cultural da Bahia, do
Museu de Arte da Bahia, Salvador, Bahia.

7. Móveis para sonhar e despertar

Os móveis de descanso para o feminino certamente não chegaram a todas. Só algumas puderam gozar de seu conforto. Para essas, os móveis de descanso poderiam ser considerados subterfúgios. Talvez, essas belas adormecidas não desejassem ser acordadas por outrem, mas despertarem por sua própria vontade. No conto, é como se a princesa não tivesse o menor poder de decidir sobre seu destino. Porém, no século XIX, estar adormecida permitia algumas mulheres privilegiadas a possibilidade de sonhar e de se transportar a outro mundo, diferente da realidade do dia a dia da casa.

A construção do lugar das mulheres aburguesadas no Brasil, que, como a exemplo de outros países, seguiram as demandas de civilidade europeia, geraram uma negociação entre a realidade local e um modo de intenção “universal” do feminino, como seus móveis – uma beleza que permanece radiante por causa do longo tempo latente. São admiráveis de serem apreciadas porque inanimadas e disponíveis ao olhar.

Como várias mulheres representadas e idealizadas, o descanso eternizado em móveis, imagens e poesias, mostravam-nas inertes, entregues a sonhos e a fantasias ou com olhares distantes e passivos. Inúmeros modelos de móveis, com encostos enviesados ou alguns que insistiam na rigidez estrutural não delegavam posições de relaxamento. Muitas mulheres, entretanto, aprenderam a subverter suas conformações. Contorciam-se para conseguir uma posição que não lhes doesse o corpo, valiam-se das almofadas para irem contra a rigidez da superfície ou reclamavam volumosos estofados que permitiam acomodações maleáveis. Se a maioria dos móveis de descanso para o feminino foram produzidos por homens, suas mulheres procuravam ultrapassar o destino de belas adormecidas, criando adaptações às contingências, ao seu bel prazer.

O lugar do repouso e o momento de introspecção do feminino estavam longe de ampararem atitudes de resignação, mesmo no caso da escrava que só podia contar com o chão. As mulheres em descanso estavam em si. Como sugerem os versos de Narcisa Amália²⁸, as belas adormecidas voltavam de seus sonos ou devaneios fortalecidas.

Por que Sou Forte

Dirás que é falso. É certo. Desço
Ao fundo d'alma toda vez que hesito...
Cada vez que uma lágrima ou que um grito
Trai-me a angústia – ao sentir desfaleço...

E toda assombro, toda amor, confesso,
O limiar desse país bendito
Cruzo: - aguardam-me as festas do infinito!
O horror da vida, deslumbrada, esqueço!

É que há dentro vales, céus, alturas,
Que o olhar do mundo não macula, a tem
Lua, flores, queridas criaturas,

E soa em cada moita, em cada gruta,
A sinfonia da paixão eterna!...
- E eis-me de novo forte para a luta.²⁹

Por mais que muitas realidades estivessem em jogo no século XIX no Brasil, o lugar das mulheres, sejam as mais favorecidas economicamente ou não, o modo como repousavam e os móveis que utilizavam (ou os trapos e esteiras) trouxeram um vínculo dos têxteis e da maleabilidade das fibras e almofadas com o feminino.

Se nos museus brasileiros praticamente inexistem esses exemplares de mobiliário, representantes de um feminino burguês, o que diríamos daquilo que suportou as mulheres escravas no seu momento de estaticidade (por vezes atuando no seu ofício obrigatório)? Entre aquilo considerado como móvel e o móvel-pano ou esteira, a história do mobiliário contada por uma versão feminina, certamente seria bem diferente daquela que encontramos nos livros de história do mobiliário. A Bela Adormecida precisa acordar...

NOTAS

¹ Mark Taylor, “‘Furniture is a kind of dress’: interiors as projection of self,” em *Contested Terrains, XXIII Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, ed. J. R. Stephens (Fremantle, Western Australia, 2006), 530-5.

² Adrian Forty, *Objetos do desejo. Design e sociedade desde 1750* (São Paulo: Cosac Naify, 2007), 131-165.

³ Beverly Gordon, “Woman’s Domestic Body: The Conceptual Conflation of Women and Interiors in the Industrial Age,” *Winterthur Portfolio* 31, no.4 (Inverno, 1996): 281–301. <https://doi.org/10.1086/496697>

⁴ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo: fatos e mitos e a experiência vivida* (Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1963).

⁵ Stefany Silva do Nascimento; Josiele Kminski Corso Ozelame; Cleiser Schenatto Langaro, “A personagem feminina na literatura brasileira romântica, realista e contemporânea,” *Claraboia* 5 (jan.-jul. 2016): 32-48.

⁶ Marize Malta, “Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e a domesticidade na arte finis-secular,” *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 49 (2011): 867-873.

⁷ Osmar Pereira Oliva, “Figurações do feminino na poesia de Castro Alves e Álvares de Azevedo,” *Revista Multitexto*, 5, no.1 (2017): 97-101.

⁸ Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), originário da Bahia, foi um dos poetas líricos e épicos mais destacados do Brasil, conhecido como o “poeta dos escravos” e o “poeta da liberdade”.

⁹ Castro Alves, “Adormecida,” em *Espumas flutuantes* (São Paulo: Klick, s.d.), 68-69.

¹⁰ Machado de Assis (1839-1908), nascido no Rio de Janeiro, foi um dos maiores escritores da literatura brasileira, trabalhando em quase todos os gêneros literários, considerado um dos introdutores do Realismo.

¹¹ Machado de Assis, *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997), 131.

- ¹² Charles Perrault, *A bela adormecida no bosque* (São Paulo: Global, 2005).
- ¹³ Jacob Grimm; Wilhelm Grimm, *Contos de fadas* (São Paulo: Iluminuras, 2008).
- ¹⁴ Nelly Novaes Coelho, *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (São Paulo: Ática, 1991), 50.
- ¹⁵ Giambattista Basile, “Sun, Moon and Talia,” em Jack Zipes, *The great fairy tale tradition: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm* (New York: W. W. Norton, 2001), 685-687.
- ¹⁶ Álvares de Azevedo (1831-1852), nascido em São Paulo, foi escritor, cronista e poeta da segunda geração romântica no Brasil.
- ¹⁷ Álvares de Azevedo, *Lira dos vinte anos* (São Paulo: Martins Fontes, 1996), 15.
- ¹⁸ Adelaide de Castro Alves Guimarães (1854-1940) foi poetisa, música, pintora, desenhista e irmã do poeta Castro Alves, ambos nascidos no estado da Bahia, Brasil. Só publicou aos 79 anos de idade.
- ¹⁹ Adelaide de Castro Alves Guimarães, “Só,” em *O imortal, versos de outrora* (Rio de Janeiro, Marisa, 1933).
- ²⁰ Frances Borzelo, *At home. The domestic interior in art* (London: Thames and Hudson, 2006).
- ²¹ A descrição detalhada da chaise-longue pode ser encontrada em: [http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casos-de-estudo/casosdeestudo?cck=cestudo&tipocasodeestudo\[\]=Mobiliario+e+Equipamento&paisce\[\]=Brasil&pesquisalivreces=&search=pesquisace&task=search](http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casos-de-estudo/casosdeestudo?cck=cestudo&tipocasodeestudo[]=Mobiliario+e+Equipamento&paisce[]=Brasil&pesquisalivreces=&search=pesquisace&task=search).
- ²² Julia Lopes de Almeida, *Livro das noivas* (Rio de Janeiro: Typografia da Companhia Nacional, 1896), 17.
- ²³ Lopes de Almeida, *Livro das noivas*, 157.
- ²⁴ Lopes de Almeida, *Livro das noivas*, 157-158.
- ²⁵ Walter Benjamin, “O interior, o rastro,” em *Passagens* (Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009), 247-262.
- ²⁶ Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro (1900-1994), nascida em Lisboa, foi escritora, trabalhou com traduções de obras de teatro e escreveu poesia, ficção, novelas e obras de teatro.
- ²⁷ Fernanda de Castro, “Distância,” em *Antemanhã* (Lisboa: Tipografia do Comércio, 1919).
- ²⁸ Narcisa Amália de Campos (1852-1924), nascida em São João da Barra, no estado do Rio de Janeiro, foi escritora, poetisa e considerada a primeira mulher a se tornar jornalista profissional no Brasil.
- ²⁹ Narcisa Amália de Campos, “Por que sou forte,” em *Narcisa Amália*, Edson Guedes de Moraes (Jaboatão, PE: Editora Guararapes, 2015), 109.