

Uma arca de enxoval do século XVIII

An 18th century trousseau chest

Angela Brandão¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8946-9910>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1949>

[resumo] Este texto propõe uma discussão que perpassa vários aspectos da história da arte e da cultura material, tendo como objeto uma arca de enxoval do acervo do Museu do Ouro de Sabará, Minas Gerais, Brasil, datada do século XVIII, com a pintura de uma noiva na parte interna da tampa. Não se trata apenas de um problema para a história do retrato e da pintura sobre móveis no período colonial brasileiro, mas também, do significado de um objeto e do que supunha conter: um enxoval. Os diferentes sentidos do objeto, assim como sua função de armazenar tecidos destinados a um ritual, podem ser compreendidos no âmbito de uma cultura material matrimonial, mas também refletem a importância dada ao casamento e às condições impostas às mulheres naquele período.

[palavras-chave] **Arca de enxoval. Museu do Ouro de Sabará. Condição Feminina.**

[abstract] This text proposes a discussion that encompasses various aspects of the art and material cultural history, focusing on a trousseau chest from the collection of the *Museu do Ouro* at Sabará Minas Gerais, Brazil, dating from the 18th century, with a painting of a bride on the inside of its lid. This is not only a problem for the history of portraiture and furniture painting in the Brazilian colonial period, but also concerns the meaning of an object and what it supposedly contained: a trousseau. The object's various meanings, as well as its function of storing textiles intended for a ritual, can be understood within the framework of a material culture of marriage, but also reflect the importance given to marriage and the conditions imposed on women in that period.

[keywords] **Trousseau chest. Museu do Ouro of Sabará. Women's condition.**

Recebido em: 16-04-2025.

Aprovado em: 20-07-2025.

¹ Realizou estágios pós-doutorais na Universidade de São Paulo e na Universidade Federal de São João del Rei. Universidade Federal de São Paulo. E-mail: angela.brandao@unifesp.br. Curriculum lattes: <http://lattes.cnpq.br/6843594697945779>.

“Mostre à criança tudo aquilo que uma mulher
pode saber no que concerne aos trabalhos de agulha.”

Ensaio sobre a educação das donzelas.
Adélaïde d’Espinassy, 1764.

“Se não tivermos lã e peles finas,
podem mui bem cobrir as carnes nossas
as peles dos cordeiros mal curtidas
e os panos feitos com as lãs mais grossas.
Mas ao menos será o teu vestido
por mãos de amor, por minhas mãos cosido”.

Marília de Dirceu.
Tomás Antônio Gonzaga, 1792-1799.

Apontamentos iniciais

Uma arca de enxoval do século XVIII, pertencente ao acervo do Museu do Ouro de Sabará, é o objeto que norteia as discussões que propomos neste artigo. A partir das informações fornecidas pela própria instituição, a primeira parte do texto apresenta uma breve explanação sobre o objeto e sua inserção no âmbito da história do mobiliário no Brasil do período colonial, com ênfase nos móveis de guarda que possuem elementos pictóricos. Tal arca de enxoval contém pintura na parte interna da tampa com a representação de uma noiva. A possibilidade de que essa imagem seja um retrato nos leva à segunda etapa da discussão, à qual nos dedicamos. Em seguida, o texto avança para uma reflexão sobre o conteúdo da arca – um enxoval –, propondo algumas hipóteses sobre seus significados. A confecção do enxoval e os cuidados com os tecidos da casa marcam as definições do papel feminino em diferentes épocas, porém, aqui, propõe-se uma abordagem da questão especificamente voltada para o século XVIII, compreendido como um período de transformações da condição das mulheres, sobretudo, levando em conta a consolidação do pensamento iluminista. Finalmente, a partir de fontes primárias escritas, articulando-se a um poema de Tomás Antônio Gonzaga, a seu depoimento nos Autos da Devassa e a textos setecentistas sobre educação das mulheres para o matrimônio, esboçamos uma reflexão a respeito de pequenas fissuras que podem ser vislumbradas nas definições estanques dos papéis masculinos e femininos.

Um móvel do século XVIII

Existe uma arca de enxoval (Figuras 1 e 2) no acervo do Museu do Ouro de Sabará, Minas Gerais, sobre a qual gostaríamos de propor algumas reflexões. De acordo com o sítio eletrônico da instituição, em seu resumo descritivo da peça, esta apresenta os seguintes elementos:

Arca retangular horizontal, pintada externamente de vermelho, com base emoldurada e frisada; tampa emoldurada e frisada junto à borda; fechadura com lingueta presa à tampa e espelho quadrado ao meio; Face interna da tampa com pintura de uma tarja-rocalha com flores, servindo de moldura a uma jovem mulher, de cabelos com coque e grinalda vermelha, com um buquê de flores nas mãos; vestida com vestido branco cingido por laço preto; sobre fundo azul claro; Interior da arca com pinturas laterais de buquês de rosas vermelhas e ramos verdes, sobre fundo azul claro; tem no canto esquerdo um compartimento transversal, também com pintura em motivos florais (Museu do Ouro, s/d).

FIGURA 1 – AUTORIA NÃO IDENTIFICADA. ARCA DE ENXOVAL, FINAL SÉCULO XVIII. MÓVEL EM MADEIRA COM POLICROMIA. 40,5 CM X 116,5 CM X 46,0, MUSEU DO OURO, SABARÁ – MG FOTO: DANIEL MANSUR.



FONTE: Acervo do Museu do Ouro de Sabará. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

FIGURA 2 – AUTORIA NÃO IDENTIFICADA. PARTE INTERNA, TAMPA DA ARCA DE ENXOVAL. PINTURA A TÊMPERA SOBRE MADEIRA. ARCA DE ENXOVAL. FINAL SÉC. XVIII. MÓVEL EM MADEIRA COM POLICROMIA. 40,5 CM X 116,5 CM X 46,0 FOTO: DANIEL MANSUR. ACERVO MUSEU DO OURO/ CASA BORBA GATO (IBRAM-MG). SABARÁ, MINAS GERAIS.



FONTE: Acervo do Museu do Ouro de Sabará. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Ainda segundo a descrição do próprio Museu, a Arca de enxoval é um móvel de madeira,

[...] de composição simples, com desenho retilíneo e comum, mas decorada com deliciosa pintura de gosto rococó, em cunho popular, onde se representa uma jovem mulher, em trajes setecentistas, envolvida por rocalhas e flores, em tons coloridos, bem ao gosto do período, em fins do século XVIII. De origem certamente mineira².

A breve descrição iconográfica e ornamental nos informa que há, na peça, “Molduras, frisos, pintura em motivo rococó, com flores, rocalhas, tarjas e figura de jovem mulher vestida em trajes setecentistas”. Infelizmente, no que se refere aos dados históricos, a catalogação nos indica apenas que “não foram localizados dados específicos sobre o objeto”.

² Ficha Cadastral 26-01-1975; Ficha de Conservação e Restauração 05-04-1990; Ficha Topográfica 1991-1997. In: *Acervo do Museu do Ouro*. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br/>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Sendo assim, não sabemos nada além disso a respeito dessa arca de enxoval: nem sua procedência, nem seus encomendantes, tampouco a datação exata. O nosso primeiro esforço consiste em compreendê-la como um exemplar de móvel de guarda característico do período colonial brasileiro, mais especificamente, da segunda metade do século XVIII. Nesse período, o mobiliário passou a ter uma presença maior no interior das moradias. O móvel doméstico, de um modo geral, se verá ampliado não apenas quantitativamente, mas também qualitativamente, visando atender a uma gama cada vez mais variada de funções. Em tal contexto, como um reflexo e em diálogo com o que ocorria na Europa, os ateliês de marcenaria atingiram seus maiores níveis de excelência e qualidade, sendo que algumas oficinas inglesas, por exemplo, acabaram por se tornar grandes manufaturas produtoras de móveis, com numerosos trabalhadores e métodos de produção, venda e exportação. Isso por meio de catálogos ilustrados com gravuras, em moldes pré-industriais (Lucie-Smith, 1997). Surgiram, assim, mesinhas de jogos, de chá, de costura e bordado e uma série de móveis com destinação bastante especializada e, muitas vezes, voltada para ambientes e funções entendidas como femininas.

Até o século XVIII, porém, mesmo em casas abastadas no Brasil Colônia, tanto no campo como nas cidades, as casas-grandes ou sobrados eram, predominantemente, espaços vazios. No decorrer do Setecentos, no entanto, ocorreu, na Colônia, um fenômeno semelhante ao que sucedia na Europa, relativo à ampliação das possibilidades de se possuir objetos e, conseqüentemente, de se desejar e possuir mobília. Não apenas aqueles móveis e outros objetos “fundamentais” para a existência humana, mas, também, aqueles, até certo ponto, “dispensáveis”, ainda que consideremos a relatividade desses termos. Tal fenômeno foi compreendido como uma “Revolução do Consumo” – o que estaria intimamente ligado às origens do processo da Revolução Industrial, como uma espécie de resposta, e ao mesmo tempo, causa e consequência (Riello, 2012; Roche, 2000).

Os móveis de guarda, geralmente, estavam relacionados ao transporte e à organização dos pertences dos moradores da casa. Assim, os contadores – uma invenção do século XVII – eram utilizados, predominantemente, em ambientes masculinos, como gabinetes de curiosidades ou bibliotecas, para conter mapas, moedas, valores, joias, documentos distribuídos em inúmeras gavetas. As arcas, os baús e as cômodas eram mais utilizados para conter objetos e alfaías em geral, os tecidos que organizavam as vidas e o cotidiano das casas. No espaço religioso, os mais extraordinários móveis de guarda do período colonial no Brasil eram, sem dúvida, os arcazes que ocupavam grandes espaços nas sacristias das igrejas, contendo os inúmeros aparatos litúrgicos, entre eles, os paramentos. Arcas e baús foram, com efeito, os móveis mais utilizados para transportar – acrescente-se, aqui, as canastras – e conter objetos, especialmente roupas, lençóis, colchas, toalhas de mesa, tapetes e os demais tecidos, em número bastante reduzido, que compunham o ambiente doméstico.

Contudo, a arca de enxoval que podemos ver no Museu do Ouro de Sabará pertence a uma subcategoria entre os móveis de guardar, um exemplar de arca especificamente destinada a acomodar o enxoval de uma noiva. Somente podemos estar certos dessa peculiaridade porque a pintura que se encontra na parte interior da tampa nos informa a respeito. Ali, há uma jovem vestida de branco, como nos recorda o texto da catalogação digital do Museu: “uma jovem mulher, de cabelos com coque e grinalda vermelha, com um buquê de

flores nas mãos; vestida com vestido branco cingido por laço preto”. Como se nota, trata-se de uma noiva que se fez representar ou foi presenteada, encomendando-se a um artista que estampasse sua imagem na parte interna da arca de seu enxoval.

Antes de avançarmos nesse ponto, ainda convém acrescentar, do ponto de vista da classificação do objeto numa perspectiva das tipologias de mobiliário, que se trata de um móvel pintado. As pinturas sobre mobiliário constituem um tema de investigação importante e ainda marcado por lacunas historiográficas da arte no Brasil colonial. A presença da cor e da pintura sobre a mobília diz respeito mesmo às origens do móvel como objeto de civilização. Porém, essa mobília com policromia característica, tal como podemos observar na tampa interna da arca de enxoval do *Museu do Ouro*, é bastante específica do Setecentos mineiro, pois, faz-se em detrimento do douramento característico da centúria anterior, em favor do uso de motivos florais e vegetais e de técnicas semelhantes àsquelas utilizadas no artesanato alemão, rural e popular, que ficaram conhecidas como *bauernmalerei*. Não se sabe, ao certo, se foram essas técnicas de pintura – com o predomínio de tons suaves, ao gosto rococó – as transmitidas da região sul da Alemanha aos móveis realizados em Minas Gerais do século XVIII (Brandão, 2009, p. 58). O fato é que tais pinturas sobre móveis não costumam ser abordadas, salvo raras exceções, como parte de uma história da pintura colonial, ou seja, nos estudos da pintura do período colonial brasileiro, não é comum incluir os exemplares de móveis policromados como parte constituinte da narrativa histórico-artística.

Há, no entanto, alguns documentos relacionados à trajetória de pintores indicados pelo “Dicionário de Judith Martins” (1974), referentes a trabalhos de pintura sobre mobília em Minas Gerais. O pintor João Lopes Maciel, por exemplo, acumulou recebimentos de trabalhos de douramentos e pinturas de estantes e escabelos, nos anos 1780 e 1790, em Mariana. Outro pintor, chamado José Martins, recebeu, em 1741, conforme o “Livro de Despesas e Receitas da Matriz de Nossa Senhora da Conceição”, em Ouro Preto, pagamento por pintar uma credência. Por sua vez, o pintor Manoel Antônio Pinto recebia, a partir de 1799, pagamentos por pintar o grande armário da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, também em Ouro Preto (Martins, 1974, p. 14, 30, 136). Manoel da Costa Ataíde, certamente, um dos pintores mais conhecidos do período colonial, recebeu pagamentos por pintar banquetas e credências (Menezes, 2005).

O retrato de uma noiva?

Objetos como a arca de enxoval do Museu do Ouro de Sabará localizam-se num ponto cego entre a história da pintura e a história do mobiliário. A mobília policromada, assim, ultrapassa os limites do estudo da marcenaria e da história do mobiliário e nos leva ao necessário diálogo com a pintura, cujo estudo requer um capítulo especial. Dentro dessa mesma perspectiva, é necessário examinar as pinturas sobre mobiliário como parte de uma história da pintura colonial, não apenas sacra, dedicada a móveis monumentais, mas também, muitas vezes, laica, profana ou simplesmente civil.

Porém, caberia refletir sobre as seguintes questões: por que uma arca de enxoval, concebida para armazenar tecidos destinados à passagem das núpcias – lençóis, fronhas,

colchas, camisolas ou toalhas de mesa, todos cuidadosamente costurados, bordados, crivados, rendados, limpos, engomados, dobrados, perfumados e guardados ali, pertencentes a uma jovem que se preparava para o casamento – traria pintada na parte interna da tampa a representação de “uma” noiva, “uma noiva qualquer”? Tal escolha se caracterizava, especialmente, como uma tentativa de retratar “a” noiva? Nesse sentido, a pintura que representa uma determinada jovem, pese seu aspecto esquemático, onde traços fisionômicos individualizantes são preteridos em favor de uma aparência generalizante e simbólica, pode ser considerada como um retrato e valorizada em seu aspecto único, nesse contexto.

Os retratos femininos no período colonial da pintura no Brasil foram bastante raros, conforme já apontava Hanna Levy (1947) em seu estudo inaugural sobre o tema. Com relação “ao predomínio absoluto dos retratos masculinos sobre os femininos”, escreveu:

De um modo geral, retratos femininos só aparecem com frequência a partir de meados do século 19, época em que floresceram os ‘salões’ na alta sociedade baiana, pernambucana, carioca, etc. É natural que a dona de casa, como mulher elegante, espirituosa ou particularmente bela, adquirisse nesses ‘salões’ uma importância especial, inexistente nos tempos tradicionais da casa-grande e do engenho. Esse relevo, de fundo mundano e social, não poderia deixar de refletir-se nos numerosos retratos daquela época [século XIX], representando damas de sociedade. Inversamente, o papel bem diferente da ‘sinhá’ da casa-grande, de par com a sua falta de importância política ou moral na vida social, explicam a ausência de retratos femininos no período colonial (Levy, 1947, p. 254, grifos nossos).

Neste ponto, Levy citava, diretamente, Gilberto Freyre, em nota de rodapé: “À menina, a esta negou-se tudo que de leve parecesse independência... As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos” (Freyre, 1934, p. 297 citado por Levy, 1947, p. 253). A autora detectou, de modo sagaz, diversos fatos e motivos relativos à ausência de retratos femininos durante o período colonial.

O enxoval no século XVIII

Se deixamos de lado esse aspecto da pintura da parte interna da tampa da arca, que contribuiria, certamente, para uma história do retrato colonial no Brasil do século XVIII, não menos importante é indicar que a arca de enxoval do *Museu do Ouro de Sabará* nos conduz para uma reflexão sobre seu sentido de uso, ou seja, para seu conteúdo em potencial: o enxoval. A arca está vazia, não temos os elementos têxteis que comporiam este enxoval. Porém, podemos compreender sua importância para as sociedades patriarcais. Embora voltado para os enxovais do século XX, o artigo *Enxoval de Noiva e a Moda – Da Dádiva ao Homewear* (Pinto; Barbosa; Mota, 2010) evoca, historicamente, o significado desse conjunto de peças têxteis:

A preparação do enxoval sempre esteve associada ao papel social feminino e a um ritual de transmissão de saberes e de valores entre mulheres. O enxoval da mulher para o casamento sofreu modificações que acompanharam as mudanças históricas no próprio casamento, na condição feminina e na formação de uma sociedade de consumo fortemente industrializada (Pinto; Barbosa; Mota, 2010, p.9).

Por sua vez, o artigo que trata do ritual das núpcias em comunidades rurais em Portugal (Afonso, 1987), ainda que sob uma perspectiva antropológica, e de modo aparentemente atemporal, refere-se às arcas de enxoval, o que nos ajuda a compreender o significado desse objeto na atmosfera dos casamentos em Minas Gerais do século XVIII (*mutatis mutandis*) – aqui chamado *cassone*, pelo aportuguesamento do termo italiano:

A *casona* [termo usado para se referir à arca] assumia maior responsabilidade moral e material. **Embora o enxoval não enchesse muitas arcas, sempre era preciso preparar uns lençóis e umas mantas que a mãe ajudava a arranjar. Bordaduras a ponto cruz ou toalhas de linho pintadas com tinta da China, eram luxo pouco vulgar** em casões de bota grossa, cardada, xale, lenço e sapatos com salto de prateleira (Afonso, 1987, p.6, grifos nossos).

Mais adiante, tal texto acrescentava a possibilidade de que os convidados apresentassem os noivos com peças de enxoval, as quais seriam também acomodadas na arca: “os convidados ofereciam roçadas de linho. **Uma arca de pinho, em famílias pobres, guardava o enxoval: lençóis, mantas, duas toalhas.**” (Afonso, 1987, p.6, grifos nossos).

Isso contribui, ainda, para a compreensão da relevância de nosso objeto, o estudo dedicado às práticas voltadas ao casamento de meninas, as chamadas “filhas da caridade”, que foram acolhidas por instituições após terem sido abandonadas na Roda dos Expostos (Nascimento, 2005). Tal pesquisa, embora situada em Recife de meados do século XIX, revela-nos um elemento sobre as arcas de enxoval, o qual poderíamos considerar como relativo à “longa-duração” e, portanto, concernente ao século anterior, o XVIII, como parte de um empenho das instituições de caridade para evitar que as órfãs acolhidas – sobretudo, aquelas jovens brancas – acabassem na prostituição. A forma de inserção social das meninas brancas “expostas” correspondia, segundo a autora, aos papéis destinados às mulheres da elite colonial, por meio do aprendizado das tarefas domésticas, como cozer, bordar e organizar a casa.

De acordo com a documentação analisada pela autora (Nascimento, 2005), no que se refere à formação das meninas brancas nas casas de acolhimento, estas aprendiam a fiar, a tecer algodão e a cozer, e conquistavam o direito de sair da instituição de caridade somente por meio do casamento. Para “livrar-se” dos custos de mantê-las, as instituições de acolhimento se esforçavam para providenciar o casamento (tarefa também assumida pelo Estado no século XIX). Além das questões relacionadas ao dote e às dificuldades para que as “expostas” se tornassem “atrativas” para o mercado de casamentos, o estudo se refere ao enxoval: “a Junta [da Administração Geral dos Estabelecimentos de Caridade do Recife] limitou-se a dar-lhes (às meninas expostas) um pequeno enxoval, cuja importância não excedia aos cinquenta réis [...]”. A ausência do dote poderia dificultar o casamento das expostas, pois as

mesmas só teriam direito a um enxoval que não ultrapassasse os cinquenta réis, o que, portanto, não era muito atrativo para os rapazes. Apenas em meados do século XIX, as meninas expostas passaram, por lei, a ter direito a

[...] um dote de 200 réis, um vestido de casamento e **um enxoval composto de seis camisas, seis pares de meia, dois pares de sapatos, dois vestidos brancos, quatro vestidos de chita, seis lençóis, uma coberta de chita, seis fronhas e um baú**. O enxoval devia ser preparado pela noiva e por suas companheiras (Nascimento, 2005, p. 188, grifos nossos).

A menção ao baú e a descrição das peças que este deveria conter, as mãos pelas quais foram feitas, tudo isso, aqui, nos parece informar, aproximativamente, o que imaginamos que estaria no interior de uma arca de enxoval do século XVIII, como aquela que podemos encontrar no Museu do Ouro de Sabará.

A abordagem constante nessas nossas linhas, convém reconhecer, limita-se às mulheres brancas e livres. O contexto violento e racista da escravidão, que caracterizou o período colonial no Brasil, produziu diferentes formas de apagamento. Não reunimos elementos suficientes para tratar, nestas linhas, das práticas matrimoniais no século XVIII relativas às mulheres indígenas, africanas e descendentes de africanos, pessoas submetidas à experiência do genocídio, da diáspora e à violência da escravidão.

O instigante artigo do qual tratamos há pouco, embora relativo ao século XIX, revela como eram diferentes os destinos das meninas negras depositadas nas Rodas dos Expostos e recolhidas sob salvaguarda das instituições de caridade, se comparados aos destinos das jovens brancas. Estas últimas eram “moldadas” de acordo com os comportamentos esperados das assim chamadas “sinhas”, mulheres brancas das elites, dedicadas ao aprendizado das técnicas de bordados, costuras etc. e composição de um enxoval, como forma de garantir um matrimônio e evitar que “caíssem” na prostituição. Tais preparos e garantias não eram reservados às jovens negras, segundo aponta a pesquisa de Nascimento (2005). Isso nos obriga a reconhecer, como destacamos acima, os limites de nossa compreensão da condição feminina no século XVIII no Brasil Colônia, como, provisoriamente, reservada às mulheres brancas e livres, pertencentes às elites ou camadas médias.

Ainda que voltado, especificamente, à “camisola do dia”, e num recorte do início do século XX, o texto “A Camisola do Dia: Patrimônio têxtil da cultura material nupcial” (Cerqueira e Santos, 2011, p. 306) nos ajuda ao situar, por comparação, o problema da arca de enxoval, assim como seu conteúdo, numa tipologia de objetos ou modalidade de objetos, em termos de “cultura material matrimonial”. Referindo-se, especificamente, à camisola usada na noite de núpcias, o estudo ilumina o entendimento de nosso objeto: “Em sua materialidade física e em sua imaterialidade simbólica, constitui um componente da cultura material. E de uma expressão específica: a “cultura material nupcial”, parte integrante do ritual de núpcias da sociedade cristã ocidental moderna”.

Sobre os enxovais, de um modo geral, o artigo afirma:

No mundo cristão ocidental moderno, o enxoval constituiu um dos componentes de maior destaque na “cultura material matrimonial”, sendo cada um dos seus itens prenhe de significações, portador de tradições do saber fazer e tradições de práticas rituais. Os conceitos de impureza e pureza repercutiam sobre a escolha das cores e tecidos das peças (Cerqueira; Santos, 2011, p. 319).

Podemos tomar de empréstimo, assim, as ideias dos autores relativas à camisola do dia para compreender o conteúdo da arca de enxoval do *Museu do Ouro*:

[...] esta singela peça da “cultura material matrimonial”, que poderíamos considerar o item mais elaborado de todo o enxoval do ponto de vista artefactual e simbólico – carrega consigo mais do que um exemplo de refinamento, de investimento cultural e financeiro: carrega um conjunto de significações (Cerqueira; Santos, 2011, p. 308).

Assim como a camisola do dia, as arcas de enxoval feitas para armazenar um pequeno, porém importante, patrimônio têxtil – embora, muitas vezes, já não mais existente, hoje, em sua materialidade –, revelam-nos, igualmente, um “lugar na memória social e na caracterização do saber fazer das bordadeiras, familiares da noiva ou profissionais. Consideramos essas peças, ainda que reservadas às jovens brancas e livres, exemplos paradigmáticos da ‘cultura material matrimonial’” (Cerqueira e Santos, 2011, p.309).

Teresa de Lauretis (1994) colabora com o deslocamento do nosso problema para a contemporaneidade ao afirmar que gênero é produto de diferentes “tecnologias sociais”. Tal conceito se aplica a diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, assim como práticas da vida cotidiana. Para a autora, gênero não é uma propriedade dos corpos ou algo que se manifesta por si só nos seres humanos, mas se faz no conjunto de efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais.

Para Vânia Carvalho (2008), por sua vez, a constituição do que se entende como feminino e masculino, em culturas fortemente marcadas por uma sexualidade binária, não emerge de características presentes nos corpos humanos, mas de uma construção histórica e social, na qual os objetos e os espaços domésticos exercem importantes papéis definidores. Espaços e objetos masculinos não se confundem com espaços e objetos femininos, no âmbito doméstico. Mais do que diferenciar homens e mulheres, os objetos são capazes de moldar comportamentos, transformar gestualidades, exercendo um determinado poder transformador e conformador. Numa perspectiva da cultura material, não são apenas os humanos a produzirem coisas, mas também os objetos nos modelam, nos transformam, nos afetam.

Neste ponto, convém acrescentar as palavras de Isabella Menezes, em seu importante estudo sobre o Museu do Ouro:

O Museu do Ouro possui uma ambientação denominada “Quarto de Donzela”, que evoca a figura da mulher. Nessa sala, estão expostos, entre outros objetos, uma roca de fiar e um baú de noiva, [...]. As filhas solteiras das famílias abastadas da-

quele período recebiam uma educação voltada para o casamento e para o papel que deveriam desempenhar enquanto esposas e mães. Nesse sentido, o trabalho manual era recomendado às mulheres, “como forma de se evitar a ociosidade e consequentemente os maus pensamentos e ações”. [...] Por outro lado, o mundo do trabalho doméstico das mulheres – no qual se inseria a fiação para o consumo familiar – não deixou de ser interpretado como uma forma de negociação, ou como “saída” para se contornar a proibição ao estabelecimento de manufaturas na Colônia, imposição que visava assegurar o fornecimento de mercadorias com exclusividade pela Metrópole (Algranti, 1997, p. 122 *apud* Menezes, 2015).

Os fazeres relacionados aos têxteis, à fiação, à tecelagem, à costura, às rendas e aos bordados foram, comumente, associados a alguma forma de opressão e de enclausuramento feminino à esfera das tarefas domésticas. No entanto, como aponta Menezes, tais atividades podem ser interpretadas como uma forma de resistência política no Brasil Colônia, uma vez que o tratado de Methuen, em 1703, proibiu a produção de tecidos para favorecimento das manufaturas inglesas.

Ainda que a preparação de um enxoval e o cuidado em conservá-lo numa arca, à espera do “grande dia”, não nos pareça, de modo algum, uma atitude emancipatória, convém lembrar que o século XVIII foi considerado como um divisor de águas também para a luta pela igualdade entre os sexos:

[...] a disseminação dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, que tanto embalaram os iluministas - especialmente os franceses - na crítica contra os abusos religiosos e políticos, fizeram desse movimento intelectual um fenômeno que se estendeu para muito além da Europa (como podemos constatar pelos episódios da Independência norte-americana e da Inconfidência mineira) (Schöpke, Baladi, 2024, p. 7).

Com tais palavras, são introduzidos os textos agrupados por Regina Schöpke e Mauro Baladi (2024) a respeito do assunto. Para eles, tratava-se de “uma nova era, onde, aos poucos, os direitos femininos deixariam de ser vistos como uma extravagância para se tornarem um dos mais urgentes problemas de nossa sociedade”. Nos Setecentos: “a revolução feminina dá os seus primeiros passos, embalada [...] pelos ideais democráticos iluministas.” (Schöpke, Baladi, 2024, p. 20).

Entre as fontes primárias reunidas, destacamos o “Ensaio sobre a educação das donzelas”, de Adélaïde d’Espinassy, de 1764. Embora a autora compreendesse que as prendas domésticas eram as atividades mais importantes para a educação das meninas, ela propõe, ainda assim, uma educação feminina nas letras e nas ciências.

Apesar desses professores, que podem ocupar quatro ou cinco horas, resta-lhe ainda muito tempo no dia. Uma hora ou duas devem ser dedicadas ao estudo da religião e o resto à recreação e à costura. Mostre à criança tudo aquilo que uma mulher pode saber no que concerne aos trabalhos de agulha. Dê a elas o gosto pela diversidade desses trabalhos e mostre a pouca dificuldade que você tem para fazê-los (Espinassy, 1764 *apud* Schöpke, Baladi, 2024 p. 236-237, grifos nossos).

Por sua vez, o texto anônimo *Filosofia de uma mulher*, de 1787, aponta o casamento como o único destino: “Mencionai a uma jovem um homem de bem, um homem de mérito. Fazei com que ela trave conhecimento com ele, com que ela deposite sua felicidade em amá-lo e convençei de que somente este homem pode torná-la feliz” (anônimo, *apud* Schöpke; Baladi, 2024 p. 343).

Do enxoval aos cuidados com os tecidos da casa

Ainda que de forma amostral, o conjunto de reflexões sobre as mulheres, envolvendo autoras e autores do século XVIII selecionados por Schöpke e Baladi, (2024) revela discussões aguerridas em torno da educação e do corpo feminino, do amor erótico, dos perigos da libertinagem, das virtudes e da indissolubilidade do matrimônio. A relevância moral, religiosa, existencial e jurídica – para não dizer, também, econômica e política – dessa problemática se manifesta, claramente, em obras como “Gamologia, ou da educação das moças destinadas ao casamento”, de Chevalier de Cervfol, datada de 1772. Nesse tratado, dividido em dois tomos, Cervfol dá conselhos a uma certa jovem, de nome Sofia, sobre a importância e os perigos do casamento, da escolha do noivo; previne quanto à infidelidade e aos excessos e violência da autoridade marital; sobre dote e herança; alerta contra a política libertina e as galanterias; estabelece diferenças entre a paixão e a amizade; formula conselhos sobre o vestir-se e o asseio corporal, assim como sobre os cuidados com a casa (Cervfol, 1772):

O interior do lar faz parte do esforço da mulher [...]. Esta importante operação exige de uma mulher que ela desça aos menores detalhes de sua vida doméstica. [...] O interior de sua casa será para você uma ocupação quase contínua, e você não tardará a perceber as vantagens que pode produzir esta espécie de trabalho³ (tomo I, p. 184).

Em resposta aos fragmentos acima, não podemos nos deixar levar pelo fascínio (e horror) que nos causam as fontes primárias a esse respeito, ainda que guardado certo perspectivismo. Para não perdermos o fio da meada, voltemos à nossa arca de enxoval do “Museu do Ouro”. Recorremos, para tal reflexão, não apenas a análises atemporais ou de diferentes temporalidades e geografias, sobre o significado dos enxovais numa perspectiva da história da cultura material de núpcias, ou de uma abordagem antropológica ou histórica mais geral, mas, também, às fontes escritas primárias. Ou seja, parece fundamental reconhecer escritos do próprio século XVIII destinados à educação das jovens mulheres para o casamento e suas menções específicas a uma preparação que, além da moral e do corpo, inclui um destino aos cuidados domésticos e uma “preparação têxtil” (por assim dizer) para o casamento. Em outras palavras, a ideia do casamento incluía a preparação de uma coleção de tecidos para o corpo da noiva e alfaia para a futura casa.

³ Tradução nossa para: “Le dedans du ménage est dans celui [effort] de la femme. (...) Cette importante opération exige d’une femme qu’elle descende dans le plus petits détails de son domestique, mais elle doit se garder de tomber dans l’injuste léxine en cherchant une sage économie. L’intérieur de votre maison sera pour vous une occupations presque continuelle, et vous ne tarderez pas à vous apercevoir des avantages que peut produire cette espèce de travail.”

Conclusões

Para concluir o presente artigo, recorremos a outro poema de Tomás Antônio Gonzaga, dedicado a Marília – com quem jamais se casaria –, em função do desterro, após a condenação pelo envolvimento na Inconfidência Mineira:

Pintam que **estou bordando um teu vestido;**
que um menino com asas, cego e loiro,
me enfia nas agulhas o delgado,
o brando fio de oiro.

Pintam que entrando vou na grande igreja;
pintam que as mãos nos damos, e aqui vejo
subir-te à branca face, a cor mimosa,
a viva cor do pejo.

Pintam que nos conduz dourada segue
à nossa habitação; que mil Amores
desfolham sobre o leito as moles folhas das mais cheirosas flores.
(Gonzaga, 1989, canto 67, p. 162, grifos nossos).

Maraliz Christo (2024) trata do poema de Gonzaga enfatizando o bordado do vestido de Marília pelas mãos de Dirceu, para nos explicar o que viria a ser, mais tarde, um dos temas da série de quadros de Pedro Américo sobre a Inconfidência Mineira. O bordado do vestido da noiva foi, de fato, realmente usado como álibi pelo poeta inconfidente – conforme registrado nos Autos da Devassa (1982 apud. Christo, 2024, p. 8) – para que este escapasse da condenação, e não apenas um recurso poético. Nas palavras da autora:

Gonzaga reconheceu que Alvarenga Peixoto, o padre Toledo e Cláudio Manuel da Costa frequentavam sua residência, admitindo que os três podiam ter falado sobre a sedição sem que ele participasse da conversa, ainda que na mesma sala, **“por estar entretido a bordar um vestido para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa**, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição [Autos da Devassa, 1982, apud Christo, 2024, p. 8, grifos nossos].

Os trabalhos com o bordado do vestido, para os padrões da época, estranhamente feitos por mãos masculinas, conduzidas pelo Cupido, e os sonhos do casamento e do amor, da casa e sua cama perfumada, contrastam com os pesadelos da política e do fracasso da Inconfidência, vividos pelo poeta. Ainda do cárcere, no Rio de Janeiro, à espera do julgamento, “ao deitar na dura cama”, ele pede a Morfeu que lhe traga o sono e os sonhos:

Os sonhos, ignorando-lhe o encarceramento e acusações, “pintam” ao poeta o devir outrora planejado. Dirceu almeja a retomada de sua liberdade, de sua vida privada e amores. Em Marília de Dirceu o futuro desejado confere significado ao tempo presente. Se este torna-se nefando, o futuro apresenta-se como conquista humana e individual possível: o amor que a tudo sobrepõe (Polito, 1990 apud Christo, 2024, p. 7).

O homem a bordar um vestido para sua amada – presente nos autos do processo que o condenaria e nos versos compostos por Gonzaga no cárcere – é uma imagem enfatizada, mais de cem anos depois, pelo quadro que viria, supostamente, a ser pintado em 1893 por Américo, e remete, segundo Christo (2024), à própria fragilidade da conspiração. Porém, poderíamos nos questionar: além de revelar o aspecto frágil da Inconfidência, essa imagem ilustra que algo estava “fora de lugar”, “contrário à ordem” e que haveria, por certo, um disparate no fato de um homem no século XVIII bordar o vestido de sua noiva e ocupar-se em sonhar com o dia do casamento e os perfumes dos lençóis, em lugar de se ocupar com a política?

Sob outra perspectiva, habitava o perigo de mulheres se envolverem nas questões políticas. Recorremos, mais uma vez, às advertências de Cerfvol, publicadas apenas vinte anos antes dos poemas de Gonzaga:

As ciências abstratas, as especulações políticas, a arte das intrigas, numa palavra, tudo o que não visa agradar ao espírito, não me parece feito para elas. [...] Guerra, Artes e Comércio, essas são as coisas com as quais os homens devem se ocupar. [...] E, não se engane, vocês e nós perderemos se confundirmos os papéis. As mulheres que se tornaram homens serão menos amadas do que eram quando eram mulheres. [...] Essa subversão do emprego dos sexos vem da moral⁴? (tomo I, p. 169-171).

Se havia uma advertência em contrário, certamente era porque o envolvimento das mulheres com as questões políticas consistia numa realidade no século XVIII. É preciso enfatizar que a categoria “mulher” foi estrangulada, em nosso texto, a um recorte de raça e classe social, na medida em que pudemos apenas observar regras de comportamento de jovens brancas e livres no século XVIII. Da mesma forma, as normativas de gênero discutidas ao longo deste artigo mantiveram-se voltadas para as assim chamadas “sinhas” – pertencentes às elites, ou mesmo, às camadas médias da sociedade colonial.

Se assumirmos um olhar do presente em direção ao passado, caberia pensar, igualmente admitindo terminologias atuais, o quanto a heterossexualidade foi adotada como um marcador relevante, considerando o ideal de casamento e o modelo de família associado à figura da noiva. A heterossexualidade foi abordada na discussão sobre a classificação dos trabalhos de agulha como inerentemente femininos, e que, quando tomados como algo “contrário à ordem” – em mãos masculinas –, pressupõe-se, acatando um léxico contemporâneo, um arranjo heteronormativo apoiado em binarismos hierarquizados de gênero.

Assim se encontra o poeta acima referido: enredado nos fios de seus versos, alegava **“estar entretido a bordar um vestido para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição”** (Autos da Devassa, 1982 apud. Christo, 2024, p. 8, grifos nossos). Isso para livrar-se da condenação por “especulações políticas” e “arte da intriga” - para usar as palavras de Cervfvol. A jovem noiva continua, em seu vestido de casamento, confinada no

⁴ Tradução nossa para: *“Les Sciences abstraites, les spéculations politiques, l’art des intrigues, en un mot tout ce que ne vise pas à l’agrément de l’esprit, ne me semble pas fait pour elles. (...) La Guerre, les Arts, le Commerce, tels sont les objets dont les hommes doivent s’occuper. (...) Et, ne vous y trompez pas, vous et nous y perdrons, si l’on confond les rôles. Les femmes devenus hommes, seront moins aimées ne l’étaient étant femmes. (...) Cette subversion de l’emploi des sexes vient-elle de elle des mœurs?”*

retrato, na parte interna da arca do século XVIII – uma caixa de Pandora – presa à memória de seu enxoval e afastada das conspirações, tal qual podemos, ainda hoje, testemunhar no Museu do Ouro de Sabará.

Referências

AFONSO, Belarmino. O casamento - um rito de passagem. Seus vestígios na região transmontana (Bragança). **Trabalhos de Antropologia e Etnologia**, [S. l.], v. 27, n. 1-4, 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/9143> . Acesso em: 27 mar. 2025.

BRANDÃO, Angela. Das Pontes aos Castiçais: a Produção de Mobiliário Artístico em Minas Gerais Do século XVIII e os Ofícios Mecânicos. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.4, n.2, 2009.

CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e Artefato**: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp, 2008.

CERFVOL, M. **La Gamologie, ou De l'educations des filles destinées au mariage...** [Tomo I]. Paris: Duchesne, 1772. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510649z/f12.item.r=Cerfvol%20La%20Gamologie>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CERFVOL, M. **La Gamologie, ou De l'educations des filles destinées au mariage...** [Tomo II]. Paris: Duchesne, 1772. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15106511/f18.item>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; SANTOS, Denise Ondina Marroni dos. A Camisola do Dia. Patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX). **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 24, nº 48, p. 305-330, julho-dezembro de 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A leitura trágica da Conjuração Mineira por Pedro Américo. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 39, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/25278>. Acesso em: 2 abr. 2025.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Schimdt Editor, 1934

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia de Gênero”. Tradução de Suzana Funck. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEVY, Hannah. Retratos Coloniais. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. vol 9. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat08.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2025.

LUCIE-SMITH, Edward. **Furniture: A Concise History**. London: Thames & Hudson, 1997

MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974

MENEZES, Isabella Carvalho de. **Os Guardiões: jogo e teias de construção imaginativa no Museu do Ouro**. 133f. Dissertação [Mestrado em Educação] – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura da trajetória do pintor marianense e Anexos: pesquisa documental. *In*: CAMPOS, Adalgisa Arantes. org. **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MUSEU DO OURO de Sabará. **Quinto do Rei** – Reprodução de imagens do acervo (exposição). Sabará-Minas Gerais. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral. Casar, trabalhar, estudar: as estratégias de inserção social das mulheres expostas. Recife 1830-1860. **Dimensões**, vol. 7, Vitória-ES. Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.

PINTO, D.F.; BARBOSA, R.C.; MOTA, M. D. B. Enxoval de Noiva e a Moda – Da Dádiva ao Homewear. **Modapalavra E-periódico**, Ano 3, n.6, jul-dez 2010, pp. 9. 18. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7925/5471>. Acesso em: 27 mar. 2025.

RIELLO, Giorgio. **La moda: una storia dal Medioevo a oggi**. Roma-Bari: Laterza, 2012.

ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais: nascimento do consumo nas sociedades tradicionais (XVII-XIX)**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCHÖPKE, Regina; BALADI, Mauro. (Org. Trad. e Notas). **Mulheres nas Luzes**. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

Agradecimentos

Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Processo n.307469/2023-9

Revisor(a) do texto: Marcio da Silva Oliveira, doutor em Letras (Universidade Estadual de Maringá - UEM). E-mail: marcio.oliveira14@unioeste.br