

# Quando decorar só se conjuga no feminino: a construção do lugar do decorativo na arte, efeitos e preconceitos

Marize Malta<sup>1</sup>

 0000-0002-0559-0658

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4715

## Resumo

O presente texto busca refletir sobre os preconceitos que nortearam o lugar do decorativo na história da arte e a correspondência das ações decorativas às produções femininas, especialmente em fins do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro. Mais do que procurar compreender a construção das relações de gênero com a decoração, em suas várias nuances, a intenção é destacar a conjugação do verbo decorar no feminino.

**Palavras-chave:** Decoração. Decorar. Arte Decorativa. Arte feminina. História da arte.

---

<sup>1</sup> Professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa (bolsa Capes). Bolsista produtividade PQ-2 do CNPq.

A decoração ocupou historicamente, sob a égide da ideologia modernista, lugar marginal dentro de uma hierarquia cultural e social circunscrita a uma esfera de atividade feminina, fútil e dispensável, assumindo papel secundário em relação a outras ações artísticas<sup>2</sup>. Esse apagamento da decoração dentro das narrativas da história da arte se deve a muitos motivos, que podem ser elencados por diferentes estratégias e abordados por diversos vieses, dos quais trataremos alguns neste texto. É importante salientar que o estatuto da decoração se modificou pelos tempos e está longe de ser algo definido e definitivo, ainda que permaneça a insistente opinião de que, se algum fato ou objeto não tem potência poética e relevância artística, é qualificado como “meramente decorativo”. Por si só essa atribuição de sentido já é problemática, pois se um objeto fosse considerado “meramente decorativo” não teria utilidade prática, como um bibelô, portanto próximo à condição idealizada para fruir sua expressividade estética. Ao mesmo tempo, se uma obra de arte fosse assim rotulada, seria desprovida de qualidade estética e restrita a enfeitar um ambiente. Essa ação de enfeitar, ou seja, conferir aparência agradável a alguma coisa, ornar, alindar, implica uma postura que passou a ser rejeitada somente diante da busca de autonomia das artes visuais, cujo processo se consolidou no século XIX, não por acaso quando o debate sobre as artes decorativas ganhou muitas vozes protagonistas contra ou a seu favor, o que pode ser acessado pelo compêndio editado por Isabelle Frank em *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. A autora, inclusive, na difícil tarefa de definir artes decorativas, chega a conclusão de que é toda a produção que não se configura como belas artes e que se fundamentou em três áreas de discussão: qualidades funcionais e materiais, técnicas e ornamentais<sup>3</sup>.

Etimologicamente, decorar possui duas origens<sup>4</sup>: aprender de memória, que vem da expressão *de cor*, sendo cor do latim *cordis* – coração – (aliás em francês, diz-se *par coeur*), e ornar, proveniente do latim *decorare*. As duas acepções carregam a ideia da falta de intelectualidade para serem acionadas, ligadas a questões sentimentais – do coração e não da ordem do mental, racional. Decorar um texto, uma poesia, uma história só demandaria apreendê-lo na memória, sem necessariamente entendê-los ou refletir sobre eles, bem como decorar alguma coisa não necessariamente envolveria criação, como se a decoração não fosse pensada juntamente, mas aposta, sobreposta, justaposta à coisa depois de executada, sentido atribuído a ornar pelo pensamento modernista, como se não compusesse a essencialidade de um objeto ou espaço.

---

<sup>2</sup> AUTHER, ELISSA. The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 27, n. 3, p. 341-364, 2004.

<sup>3</sup> FRANK, Isabelle (Ed.). *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New Haven: Yale University Press, 2000, p.XI.

<sup>4</sup> A respeito da discussão da terminologia sobre artes decorativas, veja Devorah Krhon (2014) e sobre as transformações dos significados das palavras decorar e ornar, por meio de dicionários da língua portuguesa, veja Marize Malta (2015-2019). Deste artigo, algumas passagens foram condensadas no presente texto.

Tanto a definição quanto a ação e recepção do decorativo passaram por negociações controversas e instáveis entre os séculos XIX e XX. Antes disso, os artefatos produzidos a empenharem uma determinada operação utilitária estavam sob a égide das artes mecânicas e referenciadas como artes menores. No século XVIII, quando o termo belas artes foi cunhado, inúmeros quadros alegóricos sobre os atributos das artes foram produzidos, a exemplo de Jean-Baptiste-Siméon Chardin [figura 1], com *Os atributos da arte*, de 1766, com outras versões de 1731 e de 1765. Em todas as pinturas, uma jarra de metal escuro é representada na área sombreada do quadro, denotando sua inferioridade diante das demais artes, patenteando um lugar determinado frente aos estatutos dos artistas e dos artífices<sup>5</sup>. Assim, artistas seriam responsáveis por criarem pintura, escultura e arquitetura, tendo o desenho como base, e todos os demais artefatos seriam cabíveis aos artífices, cujo aprendizado era conquistado na oficina, por meio do fazer. Apesar de indissociáveis, o pensar e o fazer foram apartados e destinados a determinados estatutos profissionais<sup>6</sup>, estabelecendo hierarquias em relação ao trabalho, cuja premissa da ordem do mental estava afiliado ao mundo das ideias, e ao trabalho manual, uma consecução direta das mãos, que, por isso, não demandariam pensamento, mas só ação, questão, aliás, revisitada e problematizada por Richard Sennett em *O Artífice*.



**Figura 1:**  
Jean-Baptiste-Siméon Chardin,  
**The Attributes of Art**, 1766.  
Oil on canvas, 113 x 145 cm. Institute  
of Arts, Minneapolis.

<sup>5</sup> Cf. MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte. In: KNAUSS, P.; MALTA, M. (Org.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p.92-105.

<sup>6</sup> Cf. LAURENT, Stéphane. *Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours*. Paris: CNRS Éditions, 2019.

Diante dessa situação, o mundo das coisas foi classificado em diversas famílias conforme o grau de intelectualidade e de manualidade que envolviam na sua criação e execução. Justamente quando a disciplina da história da arte se constituía, o interesse artístico foi restringido a certos produtos, em especial a partir da pintura, que melhor encarnaria a perseguição do belo ideal e desinteressado. A estética moderna kantiana deixava bem claro que a fruição e o juízo do belo estavam indissociavelmente relacionados com a inutilidade do objeto. Assim, aquilo que só se dirigia ao olhar, sem qualquer utilidade prática, a partir de sua potência visual, seria o meio privilegiado para o alcance da beleza pura. Aquilo que servisse para alguma coisa, conter um líquido, abanar o corpo, guardar algum conteúdo, apoiar um alimento, ocultar o corpo da nudez, acolher uma chama de luz, suportar o corpo para sentar ou deitar, e muitas outras questões utilitárias, tudo isso estava fadado a não poder ser belo. É como se aquilo que servisse só demandasse interesse pela sua ação em ser servente, logo com forma subserviente e inferiormente dependente do seu uso. Em contraposição, foi durante o século XVIII quando no continente europeu as artes mecânicas alcançaram um grau de qualidade estética e, especialmente de prestígio, até então inéditos. Assim, muitas dessas coisas serventes estavam sendo consumidas e agradando aos espíritos dos seus consumidores aristocratas, situação que favoreceu a eclosão do sentido decorativo, cuja potência epistemológica só se configurou no século XIX, desenvolvendo um olhar decorativo<sup>7</sup>.

A qualidade de decorativo e a aceção de artes decorativas só se tornaram dizíveis a partir do século XIX, mas já com antecedentes que qualificavam os objetos utilitários, de um modo geral, em condição inferior, mesmo que a condição decorativa ainda não lhes estivesse impingida nominalmente. Por outro lado, a demanda de alguns objetos a reclamarem por interesses estéticos, os artífices a buscarem maiores referências artísticas para incorporarem às suas criações e alguns artistas começarem a se voltar para a concepção de coisas com utilidade ou para um lugar específico<sup>8</sup>, acabou por beneficiar uma outra visada sobre alguns objetos – aqueles que mostravam a potencialidade do decorativo, prerrogativa de olhares da elite e de suas demandas de aparentar prestígio, embora caracterizasse um movimento de “popularizar” a arte por meio de objetos úteis cotidianos<sup>9</sup>.

Nos dicionários de língua portuguesa, o conceito de decorativo e de decorar passaram por algumas transformações. Nas primeiras décadas do século XIX, o dicionário de Moraes e Silva abordava o verbo

---

<sup>7</sup> MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011.

<sup>8</sup> Cfme. GRIL-MARIOTE, Aziza. *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.

<sup>9</sup> FROISSART, Rosella. Socialization of the Beautiful and Valorization of the Useful: The Decorative Arts in France, from the Utopias of 1848 to Art Nouveau. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Chicago, v. 21, n. 1, p. 69-101, Spring-Summer 2014.

decorar como “*Tomar de memória algum nome, discurso, etc. / Honrar, ilustrar, enobrecer*”<sup>10</sup>. Decorar, além do significado de reter algo na memória, que permanece até hoje, exibia valor distintivo, permitia honrar, enobrecer algo. Havia também o emprego da palavra como adjetivo, designando “(...) *formoso, honesto, que está bem*”<sup>11</sup>. Aqui, mesmo com inclinações às questões do belo, um objeto *decoro* ainda permaneceria mais comprometido com as instâncias morais do que estéticas. A partir da década de 1870, os verbetes<sup>12</sup> de decoração e decorar enfatizaram mais as questões de ornar e paulatinamente desprezaram as indicações sobre o sentido de honra, este sendo canalizado para a palavra *decoro*. Tal fase de transformação se consolidou na década de 1880. No Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, de 1881, de Caldas Aulete, decorar especificava-se em “(...) *guarnecer ou ornar com decoração. Ornar, embelezar, enfeitar*”<sup>13</sup>. Nele foi registrado, possivelmente pela primeira vez, o termo arte decorativa, considerada arte de adorno e englobava “(...) *o desenho, a pintura, as prendas, as músicas, a esgrima, considerados como complemento da educação ou como meios recreativos*”<sup>14</sup>. Por esse ponto de vista, a arte decorativa possuía significado bem mais amplo do que em décadas posteriores, mas se impunha como algo complementar e recreativo.

Na década de 1890, o verbo decorar fazia referência à decoração: “(...) *guarnecer ou ornar com decoração. Ext. Adornar, enfeitar*”<sup>15</sup>. Tal forma de colocação se manteve até a década de 1925<sup>16</sup> e foi desaparecendo nas décadas de 1930 e 1940, quando se mencionava que decorar era simplesmente ornar<sup>17</sup> ou embelezar, realçar: decorar uma sala<sup>18</sup>.

Assim, ao longo do século XIX, tanto decoração quanto ornamentação estavam relacionadas com questões de honra e foram se desprendendo desse sentido para se especializarem no adorno. Nas primeiras décadas do século XX, decoração e ornamentação eram definidas como aplicadas a algo; dependiam de referências: decorar *a sala*, enfeitar *o móvel*, adornar *o edifício*, embelezar *o corpo*. Entretanto, a decoração era cada vez mais lida como decoração de interiores, pois ao se exemplificar, repetidamente, decorar com ‘*decorar uma sala*’ delineava-se uma associação em exercício, em consolidação. Embelezar a

<sup>10</sup> MORAES E SILVA, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. 3a ed. Lisboa: Typ. M.P.de Lacerda, 1823, p.532.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cfme. RODRIGUES, Francisco de Assis. *Dicionário Technico e histórico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: [s.l.], 1875, p.134. LACERDA, José Maria; LACERDA, Araújo Correa de. *Dicionário encyclopedico ou Novo dicionario da língua portuguesa*. 5 ed. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1878, p.868. FONSECA, Pedro José da. *Dicionario portuguez-latino*. 9a ed. [Lisboa?]: [s.n.], 1879, p.147.

<sup>13</sup> CALDAS AULETE, Francisco Julio. *Dicionario contemporaneo da língua portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1881, p.449-450.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>15</sup> ALMEIDA, Francisco de. *Dicionário universal portuguez*. Lisboa: [s.n.], 1891, p.551.

<sup>16</sup> CALDAS AULETE, F. J. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 2 ed. Actual. Lisboa: Livraria Editora e Officinas Typographicas e de Encadernação, 2 v. 1925, V.1, p.551.

<sup>17</sup> NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: F.Alves, 1932, p.234.

<sup>18</sup> MORAES E SILVA, Antonio. *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10 ed. Lisboa: Confluência, 1949, p.844.

casa, desse modo, tornava-se desejo, prática e hábito e esse território estava idealmente circunscrito ao domínio das mulheres, as donas de casa.

Foi justamente com o título *A Dona de Casa*, que o crítico de arte Gonzaga Duque, com o pseudônimo de Sylvínio Junior, desenvolveu orientações às “rainhas do lar” para que soubessem bem tratar da casa e dos familiares. Como registrado por ele, o livro tinha “o intuito honesto e moral de educar a senhora brasileira na administração do seu lar e guiar o seu bom gosto”<sup>19</sup>. Apesar de no capítulo sobre a mobília ele dizer que não desejava estabelecer padrões “para o sentimento estético da dona de casa”<sup>20</sup>, ele alertava que “no nosso paiz, uma das causas mais incontestaveis do desprezo pela casa, que caracteriza o chefe de familia, está no pouco amor que as esposas dispensam á sua belleza e commodidade”<sup>21</sup>. E seria pela “limpeza e um certo capricho de ornamentação” que essa beleza e conforto seriam alcançados:

(...) tendo bem agrupados os seus quadros baratos, as suas peanhas feitas em casa, á hora do serão, como são feitos os chässe-pots, certos moveis cobertos com trabalhos de agulha, os tapetes preparados pela própria mão da mulher como foram os laços de fita que ornã as maçanetas, é, com certeza, um encantador e bem querido pouso para lassidão de um pobre homem que anda a trabalhar durante um dia inteiro.<sup>22</sup>

Desse modo, era arrogado à mulher a responsabilidade de saber decorar os espaços domésticos, na defesa da ideia de que o lar tinha o papel útil e moralizador e, portanto, seu embelezamento e comodidade agiriam em benefício social, especialmente ao pobre “homem que anda a trabalhar o dia todo”. A felicidade do lar dependia do grau de decoração do lar, servindo como uma agradabilidade ao espírito, uma reconfortante imagem de cuidado e amor a satisfazer o marido. Certamente, Gonzaga Duque não endereçava seu livro às mulheres de elite, que poderiam contratar profissionais e adquirir peças custosas, mas àquelas que, sem uma situação financeira confortável, produziriam com suas próprias mãos os apetrechos para a decoração do lar, uma arte decorativa doméstica. De atitude similar, outros autores brasileiros, homens e mulheres, dirigiram orientações para a condução e a decoração dos lares: Félix Ferreira, Vera Cleser e Julia Lopes de Almeida<sup>23</sup>.

Partindo do século XIX, poderíamos dizer que existiram duas principais vertentes de correlações do decorativo com gêneros, de certo modo em posições opostas, apesar de frágeis. A partir da divisão do mundo vivido em esfera pública e privada, e as atividades que seriam inerentes a cada um desses espaços,

---

<sup>19</sup> SYLVÍNIO JUNIOR. *A dona de casa. A mais útil publicação em portuguez*. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães Editor, 1894, p.7.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>23</sup> Sobre as orientações direcionadas à decoração dos lares contidas nesses manuais, veja o artigo *Beleza e ordem: a decoração doméstica em fins do século XIX no Rio de Janeiro*, de Marize Malta (2020).

instituiu-se que as ações produtivas seriam próprias do mundo exterior, apartado do mundo doméstico, espaço de proteção e abrigo familiar. As artes decorativas a priori estariam tradicionalmente vinculadas à produção masculina, pois seriam homens artistas e artífices a conceberem-nas, pois relacionadas às atividades de produção, exibição e venda, logo profissionais, ainda que permanecesse uma desigualdade social entre artistas e artífices. Já a decoração doméstica e vestimentar ficaria a cargo das mulheres e, assim, moda e decoração de interiores seriam cabíveis ao sexo feminino, desde que não envolvessem fins lucrativos. Bordados, costuras, aquarelas, flores artificiais, quadrinhos de conchas, todos produzidos por “mãos de fada”, termo recorrente na época, serviram para ocupar muitas mulheres ociosas, tendo em vista ser desaconselhável que obtivessem ganhos financeiros, pois que esse “fardo” caberia aos seus maridos e pais, exceto se fossem desafortunadas.

A revista *A Estação*, por exemplo, traduzida da matriz alemã em vários idiomas e distribuída em muitos países, ofertava uma miríade de modelos vestimentares e trabalhos manuais, desde os mais simples aos mais minuciosos, dependentes de treino regular [figura 2]. Além do periódico, havia publicações europeias especializadas com exemplos de motivos para serem executados em diversas técnicas (bordados em ponto cheio e em ponto de cruz, rendas, crochê, etc.). Esse tipo de produção distanciava-se daquilo que era executado para fins comerciais, portanto da ordem de um desejo de fazer algo com afeto para ofertar a um ente querido ou dispor na própria casa no intuito de aconchegar os olhos de seus moradores. Demandava minucioso trabalho, dependente de horas de dedicação realizado nos espaços caseiros e que contava com delicadeza e paciência na produção e dependente de escolhas estéticas cujos resultados deveriam agradar o olhar. Contrariamente, o trabalho produtivo nas oficinas, no Brasil ainda amparado por trabalho escravo, correlacionava-se a uma ação braçal mais pesada ou trabalho repetitivo, voltado mais a produtos de uso corrente e utilitários e remanescentes das tradições das corporações de ofícios. Mesmo com o advento da nascente e tímida produção fabril, até com cargos especializados, o tipo de trabalho estava vinculado a um fazer mecanicamente realizado, dependente de um saber técnico, sem, a princípio, ter qualquer aproximação com a criação artística.



**Figura 3:**

Imagens de cursos profissionalizantes. À esquerda, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, apresentando a oficina de flores artificiais para meninas e a oficina de impressão tipográfica para meninos.

Fonte: **Careta**, n.375, 28 ago. 1915, p. 30. À direita, o Instituto Profissional Feminino, em Curitiba, Paraná, com aulas de bordado e de pintura. Fonte: **Brasil Industrial**, n.24, jan. 1919, p.38.

A historiadora da arte britânica Rozsika Parker, no livro *The subversive stitch* (O ponto subversivo), lançado em 1984, pontuou o bordado como suporte da construção da feminilidade desde fins da Idade Média até a contemporaneidade e argumentou que as hierarquias das artes estiveram ligadas a questões de classe e às categorias de feminino-masculino<sup>24</sup>, favorecendo imputar a noção daquilo que era manual e decorativo como sendo produção feita por mulheres. O que seria arte e trabalho manual feminino ocuparam lugares opostos e a separação entre arte e artesanato coincidiu historicamente com o advento de uma ideologia da feminilidade. Nesse sentido, nem todo trabalho artesanal seria decorativo e nem toda coisa decorativa seria arte decorativa, dependendo do gênero. O decorativo profissional seria da ordem do masculino e o decorativo como passatempo estaria afeito ao feminino.

<sup>24</sup> PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2009, p.5.

Esses trabalhos femininos, especialmente em agulha, costumavam incorporar ornatos delicados, eminentemente florais ou com traços volteados rebuscados, ou conforme o trabalho, uso de pregas, dobraduras, franzidos, babados, imputando uma forma de decorar condizente ao feminino. Outros trabalhos ainda usavam elementos de pequena dimensão, com recortes de papel, conchas, penas, geralmente perecíveis e frágeis. Tais produções estavam relacionados à fragilidade, à pequenez, a não perenidade, a uma delicada beleza, desenvolvendo a ideia de um decorativo efeminado, ou seja, um decorativo correspondente ao que se imputava ao caráter feminino na época. Toda mulher estaria subjugada ao que poderíamos caracterizar como a “arte do frufriu” [figura 4], lembrando que o termo vem de frufrihar, decorrente do som dos vestidos, especialmente de seda, relaciona-se a uma técnica manual de franzir tiras de tecido em argolinhas e é usado como adjetivo para significar algo enfeitado, pomposo ou exagerado e, especialmente, desnecessário e ineficaz.

Em algumas exposições locais no Brasil, de cunho agrícola e/ou manufactureiro, costumava-se apresentar a seção de “trabalhos de senhoras”, representante fiel da “arte do frufriu”. Por ocasião da primeira exposição agrícola do estado de Santa Catarina, o articulista da revista *Renascença*, teceu o seguinte comentário:

Para que não faltasse a nota mimosa e delicada, tão necessaria em todas as condições da vida, lá havia em profusão os mais delicados trabalhos de agulha em larga escala, de todas as qualidades, de todos os feitios, dando bem a conhecer o bom gosto e bella educação artística da parte *fragil* daquela sociedade, a qual não regateou esforços ao brilhantismo daquela festa.<sup>25</sup> [itálico marcado no texto original]

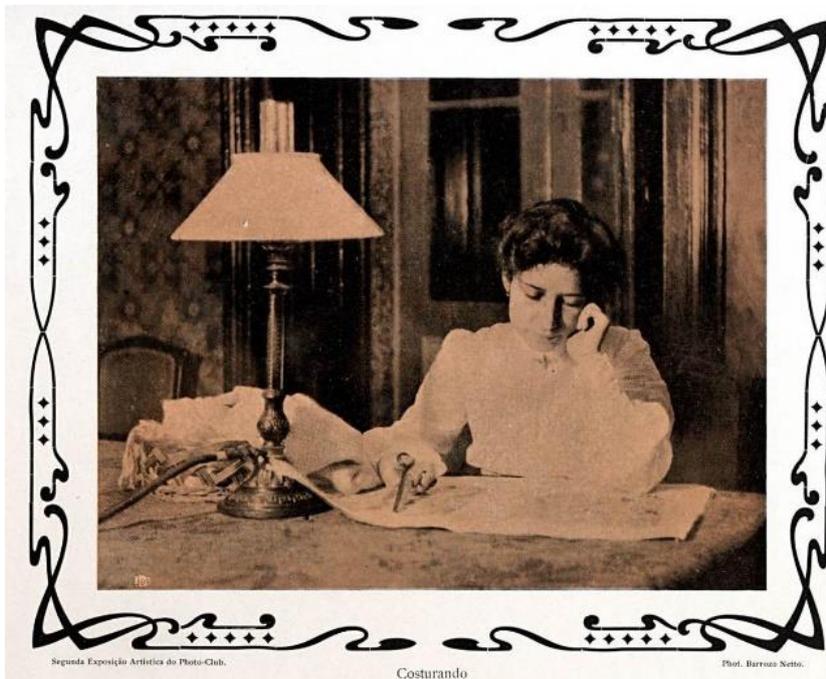
Coincidentemente, na mesma edição da revista, à página 59, era exibida uma foto da Segunda Exposição Artística do Photo-Club, de autoria de Barrozo Netto, intitulada *Costurando* [figura 5], corroborando o elo entre trabalhos artesanais com agulha e ações próprias ao feminino, com a mulher retratada portando uma tesoura, embora com ar passivo e resignado.

---

<sup>25</sup> COSTA LEITE. O estado de Santa Catarina e sua exposição. *Renascença*, Rio de Janeiro, n. 18, p.84-90, ago. 1905, p.90.



**Figura 4:**  
Produções de arte feminina,  
designada de “outras artes” na  
Exposição Agrícola de Santa  
Catarina.  
Fonte: **A Renascença**, n.18, ago.  
1905, p.21.



**Figura 5:**  
Barrozo Netto, **Costurando**.  
Fotografia. II Exposição Artística  
do Photo-Club.  
Fonte: **A Renascença**, n.18, ago.  
1905, p.59.

Com o advento do design<sup>26</sup>, na sua atuação em projetos para produção serial voltada para a indústria, novamente a visibilidade aos homens foi priorizada, sendo, no entanto, a produção das artes decorativas, ainda que masculina, inferiorizada duplamente, frente às artes visuais e ao design. Em disputa com essas categorizações ainda veio se somar as das artes aplicadas e artes industriais, termos que na Europa se desenvolveram entre 1840 e 1880. A “arte do frufu” não teve espaço na contenda.

<sup>26</sup> O design de interiores foi a última especialidade do design a se profissionalizar, justo pela sua ligação com a decoração de interiores, relacionada à prática feminina. Cfme. LEES-MAFFEI, Grace. Introduction: professionalization as a focus in interior design history. *Journal of Design History*, Oxford, v. 21, n.1, p.1-18, 2008.

Em 1876, no periódico *Imprensa Industrial*, na seção Elementos de Artes Industriais, em artigo que tratava *Do Bello*, Félix Ferreira iniciava com a seguinte prerrogativa:

Apezar de toda a vontade que temos em ser, nestes estudos essencialmente práticos e de não penetrarmos no domínio absoluto da arte pura, não podemos contudo deixar de consagrar algumas palavras ao bello, cujas manifestações teremos de seguir nos campos da indústria.<sup>27</sup>

Com isso, apesar da beleza ser um fim a ser perseguido pelas artes industriais, ficava claro que era considerada do “domínio absoluto da arte pura”. Como o autor afirmava em outro artigo,

Taes são os dous polos de toda produção industrial – a SCIENCIA e a ARTE; em todos os produtos se realisa a sua intima ligação; é preciso, pois tomar de uma e de outra o necessário para que o artefacto ou manufactura possa preencher todas as condições de utilidade e beleza.

A arte entra, por conseguinte, em grande parte nas produções industriaes, e muitas vezes é destas a mais importante. Em geral, procurando satisfazer as necessidades e desejo do homem propondo-se a produzir objetos não somente uteis pelas fôrmas e harmonia das proporções, e das cores, mas até eminentemente preciosos, é que a indústria vae ao encontro da arte.<sup>28</sup>

É importante salientar que quando arte é empregada nos termos artes decorativas, artes aplicadas e artes industriais ainda traz o antigo sentido do saber fazer dos gregos, como *teckné*, na acepção de que estavam mais relacionados a certas técnicas de produção do que a uma criação “pura”. Em simultâneo, esses fazeres decorativos, aplicados e industriais, como pontuou Félix Ferreira, idealmente uniriam a técnica com a arte, arte como sinônimo de beleza. E essa arte foi conduzida nos seus preceitos, em termos institucionais no Brasil com a Academia Imperial de Belas Artes. Com sua implementação, houve significativa mudança no estatuto do artista, bem como a organização da sua atividade e sua profissionalização. A formação do artista passou a ser dependente do sistema acadêmico, enquanto as outras produções artísticas ficaram a cargo de outras iniciativas.

Diante das Exposições Gerais de Belas Artes, certamente havia uma descompensação entre o número de pinturas e objetos da categoria artes aplicadas. Entretanto, ainda que em desvantagem, estavam marcando sua presença. Por outro lado, em outras tipologias de exposições, como as exposições nacionais, as de indústria e até de produtos agrícolas, as artes decorativas se faziam presentes em

---

<sup>27</sup> FERREIRA, Félix. *Do Bello*. *Imprensa Industrial*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1876, Elementos de artes industriaes II, p. 79.

<sup>28</sup> FERREIRA, Félix. Definição e classificação. *Imprensa Industrial*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1876, Elementos de Artes Industriais I, p. 24.

algumas seções, sejam apresentando objetos produzidos por empresas, sejam oferecendo uma seção de “trabalhos de senhoras”.

Nas Exposições Gerais de Belas Artes<sup>29</sup>, apesar de a grande maioria dos expositores serem homens, havia também mulheres artistas a apresentarem seus trabalhos. Contudo, sabemos das dificuldades e até proibição da presença das mulheres nas academias e de seu acesso às aulas de modelo vivo (1897), problema de ordem de autoridade, visto o campo intelectual e artístico ter sido considerado domínio exclusivo do masculino, como bem pontuou Ana Paula Simioni<sup>30</sup>. Somente em 1884, uma mulher ganhou pela primeira vez uma medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes, no caso, Abigail de Andrade. Mulheres foram exceções, mas não foram tão mínimas assim. Fazendo um recorte nas Exposições Gerais de Belas Artes a partir da última década do século XIX e a primeira do século XX podemos perceber que a presença feminina foi crescente na então modalidade mais bem considerada no campo artístico, a pintura. E se a seção de pintura se manteve prestigiosa e inalterada, é interessante observar que a seção voltada às artes decorativas recebeu variados títulos, mostrando a instabilidade dos conceitos, somado ao fato de que inicialmente não esteve sobre a égide do feminino.

A Exposição de 1890 contou apenas com três mulheres artistas a apresentarem obras em guache, aquarela e gesso<sup>31</sup>. E na seção INDÚSTRIA DECORADA, destacaram-se objetos para relojoaria do sr. Gregório Henriot e porcelanas decoradas da lavra de Estevão Silva, João Baptista Pagani e Pedro Peres<sup>32</sup>. Em 1894, também somente quatro mulheres mostraram obras na seção de pintura<sup>33</sup>, enquanto na seção de ARTE APLICADA À INDÚSTRIA foram empresas a apresentarem peças, sem que autorias fossem registradas<sup>34</sup>. Nos anos subsequentes, as mulheres foram ampliando presença, mesmo que timidamente, tanto com pinturas quanto esculturas. Em 1896, Adelaide Umbelina da Silveira apresentou duas molduras de fantasia em terracota<sup>35</sup>, enquanto Henrique Bernardelli exibiu a decoração da cúpula

---

<sup>29</sup> Os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes existentes na Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ, que infelizmente não possui a coleção completa, estão digitalizados e podem ser acessados on-line. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/1040>. Acesso em: jan. 2022.

<sup>30</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras – 1884-1922**. São Paulo: Edusp, 2019.

<sup>31</sup> CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1890, p.53 (estudos de guache – Annita Sussekind), p.55 (aquarela, flores – Marie Buchillon de Saint Denis), p. 62 (busto em gesso – Thereza Barbosa Carvalho).

<sup>32</sup> Ibidem, p.63.

<sup>33</sup> CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1894, p.5 (Beatriz Ferro Cardozo de Oliveira), p. 8 (Diana Cid), p.12 (Maria Agnelle Forneiro),

<sup>34</sup> Ibidem, p. 21-23, peças referentes à Argentífera Brasileira, Companhia Marcenaria Brasileira, Companhia Industrial de Crystaes e Vidros.

<sup>35</sup> CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1896, p.14.

do Instituto Nacional de Música<sup>36</sup>. Em 1897 foi a vez dos arquitetos Ludovico Berna e Adolfo Morales de Los Rios exporem projetos decorativos, como decoração de janela e teto, decoração mural, decoração de um gabinete, vitrais e composições decorativas para cerâmica e tapeçaria<sup>37</sup>. Em 1900, foram 21 mulheres na seção de pintura e escultura, enquanto foi o arquiteto Heitor de Melo a apresentar estudo de decoração de interior e de vaso neo-grego<sup>38</sup>. Adolfo Morales de los Rios, no ano seguinte, mostrou um frontispício de dicionário, modelo de sanefa para papel pintado e de um papel de carta<sup>39</sup>. Nesse panorama sumário da última década do século XIX, com exceção de uma mulher, foram homens que estiveram ligados às artes decorativas apesar de predominar a categoria nomeada por Artes Aplicadas à Indústria. Enquanto a decoração de interiores ou decoração integrada estava a cargo de arquitetos e pintores, eles também atuavam nas artes aplicadas, ainda diante da indefinição de que seção apresentavam esses trabalhos utilitários, dentre outros autores ou até as empresas dominadas por homens.

Artistas ou arquitetos ou empresários, assim, eram os dominantes na seção de Artes Aplicadas, como pode ser verificado na exposição de 1902, quanto Eliseu Visconti, Helios Seelinger e novamente Henrique Bernardelli expuseram trabalhos<sup>40</sup>. No catálogo deste ano e no de 1903 foram publicadas imagens de algumas obras expostas e as mulheres, consideradas amadoras, tiveram a chance de terem seus trabalhos impressos. Ao comparar algumas de suas obras com artistas homens, a diferença de qualidade pictórica não é tão díspare assim.

Foi a partir do século XX que as mulheres passaram a frequentar com assiduidade a seção de ARTES APLICADAS, começando em 1904 com um trabalho em pirogravura de Juliette Wencelius<sup>41</sup>. O título da seção perdia sua complementação à indústria e passava a contar com participação majoritária de artistas europeias<sup>42</sup>, provenientes de Dinamarca (Joana Brandt, Julie Hegel, Margrethe Krog), Alemanha (Mary Hirsch, Marga Hauer), França (Juliette Wencelius), Itália (Maria Rosalina Corrêa Lima,

---

<sup>36</sup> Ibidem, apêndice.

<sup>37</sup> CATÁLOGO DA V EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1898, p.19-20.

<sup>38</sup> CATÁLOGO DA VII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1900, p.17.

<sup>39</sup> CATÁLOGO DA VIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1901, p.27.

<sup>40</sup> CATÁLOGO ILLUSTRADO DA IX EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. Editores, 1902, p.26-27. Bernardelli expôs projeto para diploma e para selo. Os trabalhos de Seelinger intitulavam-se *Interior* e *Samba*. Visconti apresentou uma grande quantidade de itens, como vitrais, ex-libris, selos, estampas para tecidos, jarros e vaso, ladrilho, prato, papel de parede, etc.

<sup>41</sup> CATÁLOGO DA XI EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1904, p.29.

<sup>42</sup> Em 1905, Theodoro Braga apresentou na seção de Artes Aplicadas uma reprodução de um cofre para joias do século XVI. Também constavam peças do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (cavelete, cadeiras, sofá, poltronas, secretária e mesa). CATÁLOGO DA XII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1905, p.28.

Joana Todesco), Espanha (Maria C. Gonzalez Rodriguez) e Portugal (Aurelia Coutinho, Julia C. Achambeau), ainda com presença de algumas brasileiras. As artistas expunham almofadas, carteiras, bancos, armários, biombos, vasos, pratos, toalhas, acessórios vestimentares. Por vezes, a descrição no catálogo mencionava “vitrine contendo trabalho de couro e bordado”<sup>43</sup> ou “vitrine com objetos esculpidos”<sup>44</sup>, situação jamais imputada aos expositores homens. A partir de fins da primeira década do século XX, a seção assumiu o nome de ARTES DECORATIVAS E OBJETOS DE ARTE, voltando em 1912 ao título de ARTES APLICADAS, com mulheres dividindo a seção com empresas, como a Fundação Indígena, Fundação Cavina e empresa de móveis Otto Schulle.

Ao observarmos as premiações da seção de Artes Aplicadas, as medalhas de ouro foram exclusivas para as empresas. Apenas Joana Brandt, natural de Copenhagen, angariou a medalha de prata em 1907, prêmio igualmente recebido por Eliseu Visconti em 1902<sup>45</sup>. Diante da imagem veiculada na revista *Renascença* de 1907 [figura 6], os objetos apresentados por Joana Brandt eram móveis de linhas *art nouveau*, muito provavelmente não executados por ela, mas sim idealizados pela artista e produzidos por artífices, e que apresentam linhas atualizadas, até com algumas ousadias formais, ultrapassando o lugar-comum do feminino e igualando-se aos artistas da ENBA que realizaram projetos no campo das artes decorativas.



**Figura 6:** Trabalhos de Joana Brandt na seção de Artes Aplicadas na Exposição Geral de Belas Artes de 1907, com os quais angariou medalha de prata. Fotografia de abertura da reportagem sobre o salão anual. Fonte: *Renascença*, n.45, nov. 1907, p.218.

<sup>43</sup> CATÁLOGO DA XIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1906, p.29.

<sup>44</sup> CATÁLOGO DA XVIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1911, p.15.

<sup>45</sup> CATÁLOGO DA XX EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1913, p.16-17.

As demais mulheres receberam apenas menções honrosas. Ainda que fossem poucas a participar nessa seção, sendo a maioria presente na seção de pintura, as tipologias de trabalhos apresentados, pelo título, parecem se traduzir em trabalhos manuais, que à época, eram classificados como “trabalhos de senhoras”. A retirada no título da seção da EGBA do destino das peças à indústria, tendo transitado para artes decorativas e objetos de arte, ou como arte aplicada, abria a possibilidade de acatarem produções feitas manualmente e que mostravam as habilidades manuais das expositoras, mas que raramente foram agraciadas meritoriamente por seus trabalhos. Mesmo que homens tenham apresentado peças como almofadas, eles estariam aplicando seus estudos artísticos em objetos, uma concessão de dirigir seus esforços criativos para pensar aplicações práticas ou um fim artístico para um espaço. Às mulheres cabiam os frufrus...

Nesse sentido, a arte feita por mulheres era considerada de caráter amador, de menor qualidade artística, logo inferior às obras masculinas. Assim, a questão não partia da potência estética das produções, mas dos papéis sociais que cada gênero assumia. E esta contingência também dirigia os tipos de trabalhos idealizados para cada gênero.

Apesar de mulheres terem sido usadas tradicionalmente para representar alegorias das artes (patente nas capas das Exposições Gerais de Belas Artes) ou como motivo decorativo (usado e abusado no movimento *Art Nouveau*), suas produções foram diminuídas ou apagadas, como o próprio conceito de decorativo. Com isso, mulheres eram tomadas como decorativas ou alegóricas e a decoração se atrelou ao feminino, ambos de menor importância social. Decorar, assim, passou prioritariamente a se conjugar no feminino, mesmo que muitas mulheres tenham atuado nas artes, nos ofícios e na produção fabril, e homens tenham atuado nas artes decorativas. Dependendo do tipo de ofício, poderia se encontrar uma maioria feminina ou masculina. O manejo de ferramentas ou maquinários pesados estaria afeito à força muscular masculina e a manipulação de apetrechos leves e inofensivos apropriados à fragilidade feminina. Rapazes atuavam em marcenaria, forja, tipografias, enquanto moças envolviam-se com costuras e objetos de capricho. Apesar de exceções, o *habitus* desenvolvido e a mentalidade sobre gêneros e estratificações sociais acabaram por associar a ideia de que arte decorativa seria algo decorrente do manual, com fim de enfeitar e próprio das elites. Mesmo sendo artesanal, se um objeto fosse realizado por uma moça de boa condição financeira, seria decorativo. Caso contrário, seria artesanato e, neste caso, quase independente do gênero, mas inerente a estratos sociais menos

favorecidos. Se as belas artes se estabeleceram como criação estética e singular, as artes decorativas permaneceram sob a ideia da união do útil e do belo.

De todo modo, segundo Samuel Haber, o afluxo de um número significativo de mulheres em qualquer profissão ameaçava gravemente seu status elevado<sup>46</sup>. Se o status das artes decorativas já não era dos mais altos, não necessariamente vinculado a uma produção fabril, foi facilitador o vínculo dessa produção com as mulheres e os trabalhos domésticos sem fins lucrativos. Como a profissionalização foi marcada pelo gênero masculino, os estudos de caso específicos nos quais as mulheres reuniram com sucesso essas condições para garantir um lugar nas profissões ligadas às artes e artes decorativas são importantes e particularmente reveladores.

As artes decorativas, ou suas interseções com as artes aplicadas e as artes industriais, afetaram-se por vários efeitos de ordem das hierarquias artísticas, posturas estéticas, práticas sociais, significados e especialmente das questões de gênero, o que lhes conferiu mais preconceitos do que respeitos, correlacionando suas produções a uma arte decorativa efeminada.

Cabe a nós, historiadores da arte irmos atrás dessas produções e entender como é conjugar o verbo decorar no feminino. A análise do trabalho das mulheres não só aumenta a nossa compreensão da história das mulheres, das contribuições das mulheres para a arte e suas conquistas, mas também aumenta a compreensão dos conceitos de decorativo, das histórias das artes decorativas e da própria história da arte.

E é com trechos de escritos de uma mulher – Clarice Lispector – que finalizamos esse texto, quem bem poderiam corresponder à natureza das artes decorativas: “(...) sou a esquerda de quem entra. E estremece em mim o mundo. (...) Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro. (...) Sou o coração batendo no mundo”<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> HABER, Samuel. *The Quest for Authority in the American Professions, 1750-1900*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973, p.11-12.

## Referências bibliográficas

A ESTAÇÃO, jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Companhia, 1879-1904, quinzenal.

ALMEIDA, Francisco de. **Dicionário universal português**. Lisboa: [s.n], 1891.

ALMEIDA, Julia Lopes de. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & C., 1906.

ALMEIDA, Julia Lopes de. **Livro das noivas**. 3 ed. Rio de Janeiro: Companhia Nacional Editora, 1896.

AUTHER, ELISSA. The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 27, n. 3, p. 341-364, 2004.

CALDAS AULETE, Francisco Julio. **Diccionario contemporaneo da língua portugueza**. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1881.

CALDAS AULETE, F. J. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 2 ed. Actual. Lisboa: Livraria Editora e Officinas Typographicas e de Encadernação, 2 v. 1925, V.1, p.551.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1890-1897.

CATÁLOGO DA IV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1897.

CATÁLOGO DA VII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1900.

CATÁLOGO DA VIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1901.

CATÁLOGO ILLUSTRADO DA IX EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. Editores, 1902.

CATÁLOGO DA X EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1903.

CATÁLOGO DA XI EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1904.

CATÁLOGO DA XII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1905.

CATÁLOGO DA XIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1906.

CATÁLOGO DA XIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1907.

CATÁLOGO DA XV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1908.

CATÁLOGO DA XVI EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1909.

CATÁLOGO DA XVII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1910.

CATÁLOGO DA XVIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1911.

CATÁLOGO DA XIX EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1912.

CATÁLOGO DA XX EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1913.

CATÁLOGO DA XXII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1915.

CATÁLOGO DA XXIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1916.

CATÁLOGO DA XXIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1917.

CATÁLOGO DA XXVII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas Artes, 1920.

CLESER, Vera. **O lar doméstico: conselhos práticos sobre a boa direcção de uma casa**. São Paulo: Typographia de Oscar Monteiro, 1898.

FERREIRA, Félix. Definição e classificação. **Imprensa Industrial**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1876, Elementos de Artes Industriaes I, p. 24.

FERREIRA, Félix. Do Bello. **Imprensa Industrial**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1876, Elementos de artes industriaes II, p. 79.

FERREIRA, Félix. **Noções da vida domestica, adaptadas com acréscimos, do original francez, á instrucção do sexo femnino nas escolas brasileiras**. Rio de Janeiro: Dias da Silva Junior, 1879.

FONSECA, Pedro José da. **Diccionario portuguez-latino**. 9a ed. [Lisboa?]: [s.n.], 1879.

FRANK, Isabelle (Ed.). **The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940**. New Haven, London: Yale University Press, 2000.

FROISSART, Rosella. Socialization of the Beautiful and Valorization of the Useful: The Decorative Arts in France, from the Utopias of 1848 to Art Nouveau. **West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture**, Chicago, v. 21, n. 1, p. 69-101, Spring-Summer 2014.

GRIL-MARIOTTE, Aziza. **L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.

HABER, Samuel. **The Quest for Authority in the American Professions, 1750-1900**. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

KROHN, Deborah L. Beyond Terminology, or, the Limits of 'Decorative Arts'. **Journal of Art Historiography**, Birmingham, n.11, p. 1-13, dec. 2014.

LACERDA, José Maria; LACERDA, Araújo Correa de. **Dicionário encyclopedico ou Novo dicionário da língua portuguesa**. 5 ed. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1878.

LAURENT, Stéphane. **Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours**. Paris: CNRS Éditions, 2019.

LEES-MAFFEI, Grace. Introduction: professionalization as a focus in interior design history. **Journal of Design History**, Oxford, v. 21, n.1, p.1-18, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

MALTA, Marize. Beleza e ordem: a decoração doméstica em fins do século XIX no Rio de Janeiro. In: WEBINÁRIO VIVER, MORAR E REZAR NA CIDADE. 1. 2020. **Anais eletrônicos...** Belém: Unama, 2020, p.121-126. Disponível em:  
[https://stricto.unama.br/sites/stricto.unama.br/files/documentos/2021/05/i\\_webnario\\_viver\\_morar\\_e\\_rezar\\_na\\_cidade-compactado\\_o.pdf](https://stricto.unama.br/sites/stricto.unama.br/files/documentos/2021/05/i_webnario_viver_morar_e_rezar_na_cidade-compactado_o.pdf)

MALTA, Marize. Da boca para fora: discursos sobre o decorativo no século XIX. **Revista de Arte Decorativas**, Porto, n.7, p.157-180, 2015-2019. Disponível em:  
[http://citar.artes.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/Edicoes/REVISTA-DE-ARTES-DECORATIVAS\\_M-07.pdf](http://citar.artes.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/Edicoes/REVISTA-DE-ARTES-DECORATIVAS_M-07.pdf)

MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011.

MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte. In: KNAUSS, P.; MALTA, M. (Orgs.). **Objetos do olhar: história e arte**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p.92-105.

MORAES E SILVA, Antonio. **Dicionário da língua portuguesa**. 3a ed. Lisboa: Typ. M.P.de Lacerda, 1823.

MORAES E SILVA, Antonio. **Grande dicionário da língua portuguesa**. 10 ed. Lisboa: Confluência, 1949.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: F.Alves, 1932.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2009.

RENASCENÇA, revista mensal de Letras, Ciências e Artes. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & Companhia, 1904-1908.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Dicionário Técnico e histórico de pintura, escultura, architectura e gravura**. Lisboa: [s.l.], 1875.

SENNET, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro; Record, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras – 1884-1922**. São Paulo: Edusp, 2019.

SYLVINIO JUNIOR. **A dona de casa. A mais útil publicação em portuguez**. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães Editor, 1894.