

Jo. Martel e Domingo
Prof. Alfredo Galvão

homenagem do
Lorneo Panfue

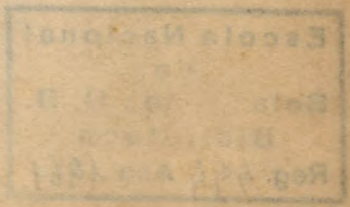
210
IX-1953

**DO FUNDAMENTO ESPECÍFICO NECESSÁRIO E
SUFICIENTE A SOLUÇÃO DOS PROBLEMAS DA
CÔR NA COMPOSIÇÃO DECORATIVA**



T/1
1953

4
1953



Escola Nacional
do
Belas Artes U. B.
Biblioteca
Reg. 444 Ano 1961

JOSÉ SENNEM BANDEIRA

(Livre Docente da Escola Nacional de Belas Artes e da Faculdade Nacional de Arquitetura, Assistente de Didática Geral e Especial de Desenho do Curso de Didática da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil)

**Do fundamento específico necessário
e suficiente à solução dos problemas
da côr na composição decorativa**

Tese de Concurso à Livre Docência da Cadeira de "Arte Decorativa" da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

1953

GRÁFICA EDITORA AURORA, LTDA.

RUA VINTE DE ABRIL, 16

Rio de Janeiro

T/1
1953

JOSE ZENYEN BANDIERA

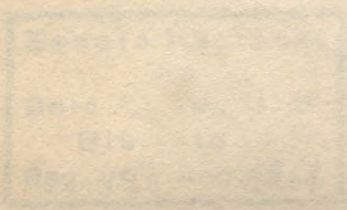
Este livro é dedicado ao Brasil, ao Brasil antigo e ao Brasil moderno, ao Brasil de ontem e ao Brasil de hoje, ao Brasil de sempre e ao Brasil de sempre.

Do fundamental específico necessário
e suficiente à solução dos problemas
da arte na composição decorativa

Este livro de Composição decorativa é dedicado ao Brasil, ao Brasil antigo e ao Brasil moderno, ao Brasil de ontem e ao Brasil de hoje, ao Brasil de sempre e ao Brasil de sempre.

1933

GRANDE ARCADE, LINDOIA, SP.
Rua de Santa
Luzia, 100



Les travaux qui, comme ce livre, sont sur les limites
de diverses sciences et dans la solution de certains
des problèmes par une seule branche d'activité, pré-
sentent naturellement de plus grandes difficultés
que les recherches confinées dans le cadre d'une
seule discipline scientifique.

A

Carlos Del Negro,

*Homenagem à sua invulgar erudição e ao seu
excepcional temperamento artístico.*

HECO NIGUS

Publicado em homenagem de sua Am. Carlos

em 1971 e 1972 de período

Carlos Del Negro
Homenajes a sus enseñanzas y a su
excepcional temperamento artistico

INTRODUÇÃO

Les travaux qui, comme celui-ci, sont sur les limites de diverses sciences et dont la solution ne saurait être fournie par une seule branche d'érudition, présentent naturellement de plus grandes difficultés que les recherches renfermées dans le cadre d'une seule discipline scientifique...

.....
Que le lecteur ne m'en veuille pas si, dès les premiers mots, j'attire son attention sur les difficultés d'un tel travail, si je le prie de ne pas juger trop sévèrement cet essai, pour lequel je n'ai trouvé que de bien rares secours chez mes prédécesseurs"

HUGO MAGNUS

(Histoire de l'Évolution du Sens des Couleurs,
págs. LIII e LIV do prefácio)

Les travaux qui, comme écrit-ils, sont sur les hautes
de diverses sciences et font la solution de certains
être fournis par une seule branche d'activité, pré-
sentent naturellement de plus grandes difficultés
que les recherches renfermées dans le cadre d'une
seule discipline scientifique.

Que le lecteur ne m'en veuille pas si, dès les pre-
mières pages, j'ai attiré son attention sur les difficultés
d'un tel travail, et si je parle de ne pas jurer trop
arrogamment cet essai, pour lequel je n'ai trouvé que
de bien rares secours chez nos prédécesseurs.

HUGO WAGNER

(Édition de l'Institut de Paris des Contes)
Paris, 1888, 112 pages.

INTRODUÇÃO

Ao tratar do problema da *côr*, no seu hoje clássico "*Traité de Composition Décorative*", GAUTHIER, depois de assinalar o seu papel considerável na ornamentação, surpreende-nos dizendo que, ali, "não empreenderá o desenvolvimento completo desta questão" visto já ter o seu livro ultrapassado o número de páginas previsto, e, assim, limita-se a dar "algumas noções indispensáveis" — o que é mais surpreendente ainda — para que o leitor obtenha ensinamentos mais completos, envia-o, tão somente, às obras de BRUECKE, CHEVREUL e GOETHE ! Como se vê, o professor da Escola de Belas Artes de Nantes quer que o problema da *côr* na composição decorativa seja solucionado tão somente segundo uma fundamentação ótico-fisiológica...

Impressionado com o reduzidíssimo espaço que os tratadistas reservam, nos seus compêndios, ao problema do colorido decorativo, depois de ler a antiga explanação de ROOD "*Do Emprêgo das Côres na Pintura e na Decoração*", iniciamos a elaboração do presente trabalho.

Se, como afirma o velho mestre austriaco, as *côres sind mitgewachsener Schmuck an den organischen Dringen*, parece-nos conveniente examinar não só a ótica-fisiológica como também a fundamentação estética e o que de mais importante o costume selou com a marca do admirável, quando se inquire do fundamento específico necessário e suficiente à solução dos problemas da *côr* na composição decorativa.

INTRODUÇÃO

Ho tratar do problema de ser, no seu hoje clássico
"Tratado de Composição Decorativa", GAUTHIER, depois
de apresentar o seu papel fundamental no ornamento
surpreende-nos dizendo que, em "uma composição de de-
sempenho completo desta natureza", não se faz a ser
luzo ultrapassado o sistema de pátinas gravadas, a de-
sta, limita-se a dar "algumas noções independentes" —
o que é mais surpreendente ainda — para que o leitor
obtenha ensinamentos mais completos, em sua obra so-
mente as obras de BRUCKER, CHEVREUIL e GOETHE!
Como se vê, o professor da Escola de Belas Artes de
Nantes quer o problema de ser na composição deco-
rativa seja solucionado tão somente segundo uma fun-
damentalógica ditica-judicial...

Impressão com o redutíssimo espaço que os
trabalhistas reservam, nos seus compêndios, ao problema
da colorido decorativo, depois de ter a antiga extensão
de ROOD "Do Emprego das Cores na Pintura e na De-
coração", tentamos a elaboração do presente trabalho.
Se como afirma o velho mestre austriaco, as cores
sind mitgemeinsamer Schwerk an den organischen
Dingen, parece-nos convenientemente examinar não só o
ditica-judicial como também a fundamentação estética
e o que de mais importante o sistema seja com a natureza
de admissão, quando se inquire do fundamento espec-
fico necessário e suficiente à solução dos problemas da
cor na composição decorativa.

FUNDAMENTAÇÃO ÓTICO-FISIOLOGICA

Para EDUARDO DIESTE, “nem a monografia de CHEVREUL, resultado da sua experiência como diretor da famosa fábrica de Gobelins, sôbre **Da lei de contraste simultâneo das côres e da correspondência dos objetos coloridos, considerada segundo esta lei nas suas relações com a pintura**, publicada em 1839, nem a **Gramática das artes do desenho**, de CHARLES BLANC, em 1867, onde se ilustra e louva a importância dos mesmos princípios — parecem haver guiado o primeiro impressionismo, em 1874, que se move no interior da sua órbita com os acertos e desacertos da inspiração ou do instinto. DELA-CROIX, que regulava sistematicamente sua obra pelas ditas leis, fazia-o sob o impulso das suas observações na natureza, nas obras dos grandes mestres, sobretudo em RUBENS, e nos tapetes e ambientes orientais que o autor de **Os Cruzados em Constantinopla** e de **Mulheres de Algel** havia conhecido em suas viagens, a partir de 1832. E assinale-se que sòmente a sua paleta, de mais côres que os puros do prisma, deixa-o no humbral da pintura contemporânea”, pois, segundo o autor de “Los Problemas Del Arte”, “o néo-impressionismo foi quem primeiro applicou, de um modo reflexivo, a técnica divisionista

da tapeçaria, logicamente derivada das leis científicas da côr enunciadas por CHEVREUL, BLANC, HELMHOLTZ, ROOD e outros sábios, e o quadro de SERAUT Domingo na grande Jatte, exposto no Salão dos Independentes em 1884, inaugura a Escola”.

No prefácio do seu livro (“A Ciência das Côres”) ROOD confessa ter-se esforçado para “apresentar, de uma maneira simples e inteligível, os fatos essenciais dos quais dependem, necessariamente, o emprêgo artístico das côres. O conhecimento dêstes fatos não pode, bem entendido, transformar o primeiro que aparece em artista. Mas pode, até um certo ponto, impedir pessoas da sociedade, criticos e mesmo pintores, de falar e escrever sôbre a côr de um modo vago, inexato, e por vêzes irracional. Iremos mais longe ainda e diremos que o conhecimento real dos fatos elementares serve, freqüentemente, para indicar aos principiantes a existência de dificuldades que são quase intransponíveis, ou podem, ainda, quando se encontrem êles embaraçados, mostrar-lhes a natureza do obstáculo que os detém. Em uma palavra: uma certa instrução elementar poupa aos artifícios inúteis esforços”.

Conta GUYAU que, ai por volta de 1873, no final de uma refeição em casa do pintor inglês HAYDON, o poeta KEATS levanta o seu copo e propõe o seguinte e estranho brinde “Desonrada seja a memória de NEWTON!” Os presentes ficam realmente surpreendidos e WORDSWORTH, antes de beber, pede explicações. “Porque êle destruiu o poema do arco-íris, reduzindo-o a um prisma!” responde o autor da proposta. . . . de fato, não é por ninguém ignorado o secreto temor que tem os artifícios do belo de ver fenecerem as flôres do sentimento ao con-

tato da luz tórrida da ciência. Grande, pois, é o mérito didático, e, sobretudo, o poder de convicção do livro do professor de física do Columbia-College de Nova York, visto que, publicado em Paris em 1881, três anos depois já era decisiva e palpável a sua influência.

Pretendendo, entretanto, valerem-nos dos fundamentos ótico-fisiológicos da “sensação produzida na nossa vista pela luz, segundo a sua natureza ou segundo a maneira pela qual ela é refletida pelos corpos”, precisamos, inicialmente, antes mesmo de admitir uma correspondência rigorosa entre o estímulo e a sensação, determinar quais as côres que devem ser consideradas como “primárias”.

Os pintores sabem — escrevemos num compêndio de desenho para a primeira série do curso ginásial — que, com três côres apenas (VERMELHO, AMARELO e AZUL) é possível conseguir, misturando-as, tôdas as outras, de maneira mais ou menos satisfatória. Foi êste conhecimento prático, sabido e utilizado desde muitos séculos, que serviu de base à “teoria das côres primárias”.

Esta teoria é absolutamente verdadeira em se tratando de côres-pigmento.

Sob o ponto de vista teórico, entretanto, a côr não existe fora de nós, não é mais do que uma simples sensação que varia segundo o comprimento da onda da qual provém: pois no afã de provar completamente o acêrto da teoria mencionada acima, DAVID BREWSTER chegou a sustentar a existência de três espécies de luzes primitivas ou fundamentais — vermelha, amarela e azul — cuja mistura, em proporções diferentes, permitiria obter tôdas as outras espécies de luzes coloridas, da mesma forma que a mistura dos pigmentos vermelho, amarelo e

azul levam-nos a obter tôdas as outras côres na paleta do pintor.

Infelizmente a teoria brewstiana não resistiu às experiências feitas com os aparelhos de MAXWELL, LAMBERT e HELMHOLTZ.

Adotando um outro ponto de vista, o célebre THOMAZ YOUNG estabelece que “cada elemento infinitamente pequeno da retina pode receber e transmitir três sensações diferentes, ou pode-se dizer que cada elemento da superfície retiniana possui três fibrilas nervosas destinadas a receber três sensações. Uma categoria destes nervos é sensível à ação das **ondas luminosas longas** e produz a sensação a que damos o nome de **vermelho**. Uma segunda categoria é, sobretudo, sensível à ação das **ondas de comprimento médio** que produzem a sensação que denominamos **verde**, e, finalmente, a terceira categoria é enèrgicamente estimulada pelas **ondas luminosas curtas** e determina a sensação conhecida sob o nome de **violeta**...

Publicada no comêço do século passado, a teoria de YOUNG que elege o VERMELHO, o VERDE e o VIOLETA como côres primárias, passou a ter a aceição quase unânime do mundo científico, depois dos trabalhos que HELMOLTZ e MAXWELL publicaram sôbre ela.

NUEL, entretanto, com a sua autoridade de fisiologista, classifica-a como mero ensaio do espírito sistematizador que, sem conhecimentos fisiológicos sérios de cromatopsia, ensaia suprí-los engendrando hipóteses que, de modo algum, têm a pretensão de exprimir a verdade real dos fatos...

Desde o princípio — dizem MARCEL BOLL e JEAN DOURGNON na sua recente tentativa de desvendar O Se-

grêdo das Côres — on se rend compte qu'il y a quelque chose qui ne va pas...

Nem sequer a eleição das **côres primárias** já tem indiscutível fundamento ótico-fisiológico. Mesmo no país da técnica avançada os trabalhos do Color Measurements Laboratory of the Massachusetts of Technology ou das outras instituições que têm o seu labor coordenado pela Optical Society of America, ainda não podem oferecer base teórica de aplicação prática segura.

Forçoso é, pois, confessar que, no estágio atual dos nossos conhecimentos científicos, ainda não é possível dar solução puramente ótico-fisiológica às questões propostas pela côr à composição decorativa.

... chose qui ne va pas ...

... l'Institut National de la Recherche Scientifique ...

... l'Institut National de la Recherche Scientifique ...

... l'Institut National de la Recherche Scientifique ...

... l'Institut National de la Recherche Scientifique ...

... l'Institut National de la Recherche Scientifique ...

FUNDAMENTAÇÃO ESTÉTICA

Desde PLATÃO (que, além de elaborar, logicamente, as noções estéticas fundamentais, ao tentar a fixação do conceito da arte “introduziu a funesta concepção de que arte é “imitação” do aspecto sensível das cousas”) até FECHNER (o criador da estética como ciência empírica autônoma), a batizada de ALEXANDRE GOTTLIEB BAUMGARTEN, apesar do aparecimento de novos problemas estéticos e de recentes métodos de investigação, corre hoje, mais do que nunca (é a voz autorizada de MEUMANN quem adverte) “o perigo de perder a unidade interna e a vista de conjunto dêste domínio”, dissolvendo-a “num sem número de investigações parciais, desconexas”.

Desgraçadamente, nem sequer a finalidade da estética ainda conseguimos fixar, por relativa maioria, neste meiado do século XX! Discute-se, ainda, se a estética, como ciência, tem como objetivo “estabelecer leis com o caráter de normas de valor absoluto” ou se se reconhece capaz, apenas e simplesmente, de limitar-se à “descrição e explicação dos fatos estéticos”...

E’ o caso de se perguntar se os fatos estéticos que se circunscrevem (para empregar as expressões de Sir HER-

BERT READ) a um aspecto do mundo **que só é acessível ao instinto e à intuição**, podem ser penetrados por um espírito que se desenvolveu **a partir da sua engenhosidade deliberada**, e que, por consequência, **só pode lutar com fatos objetivos**? Porque não ouvir o conselho do abalizado autor de "Education through Art": "Poderíamos, pelo menos, tentar a experiência de aducar os instintos em vez de os reprimir. O custo de não se obter qualquer resultado não poderia exceder o que o mundo já tem suportado e está agora a suportar"? De mais a mais, quem sabe se a primeira luz nas trevas que envolvem os domínios estéticos não será acesa pelos instintos educados?

À avalanche metafísica (para a qual a Alemanha contribuiu com numerosas expressões quase impronunciáveis da "Urteilkraft" ao "des Geschmacksurteils", do "einfuehlen" à "formal zweckmaessing") sucedeu-se a admissão, como colaboradoras, da psicologia empírica e experimental, da psicologia dos povos, da etnologia comparada, da sociologia, da teoria da evolução aplicada à investigação artística, da história da civilização e da história da arte...

Claro é que, nem por sonhos, pode-se esperar que a "ciências das formas" (que é como ÉTIENNE SOURIAU define a estética no seu "L'avenir de l'esthétique") possa servir, pelo menos na hora presente, como fundamento único à resolução do problema da *côr* na composição decorativa.

FUNDAMENTAÇÃO COSTUMEIRA

A pintura que decora as paredes de um túmulo de Hierakanopolis mostra-nos que a policromia já existia no Egito na época proto-dinástica — e o que é mais importante — já existia “tal qual continuaria, um pouco ampliada, durante toda a duração da arte do vale do Nilo: ocre para o corpo feminino, almagre para os homens, o preto e o branco para o resto. Falta o verde e o azul, provenientes de óxidos de cobre que só serão empregados depois”.

As métopas em que foi pintada a legenda de PERSEU (de terra cozida, como um vaso) indicam-nos que, inicialmente, não havia distinção entre a técnica da grande pintura e a técnica da decoração da cerâmica. “Durante muito tempo, pelo menos até os últimos anos do V século, a pintura não desempenha, ali, de modo algum, o papel que os modernos lhe atribuem: ela não se anima a produzir nem efeitos de sombra, nem esbatidos, nem modelado. Não tem outro objetivo senão realçar o desenho. Depois de traçado o contorno de suas figuras, o artista aplica, uniformemente, colorido azul, vermelho e amarelo. Assim procedendo, não busca nem exatidão nem realismo: a sua maneira de trabalhar é a de um decorador”.

Na idade média, a tendência generalizada para o simbólico também encontra aplicação nas côres. Estas (as côres simbólicas) passam do braço aos vitrais, aos móveis, ao vestuário. No simbolismo do XVI século, as três côres — azul, branco e vermelho — significam, respectivamente, “constância”, “modéstia”, “coragem” ou “altivez”.

“O decorador procura antes embelezar uma superfície por meio de uma côr do que representar objetos naturais. Frequentemente serve-se êle das côres mais ricas e mais intensas e realça-lhes, ainda, o efeito, pelo emprêgo freqüente do dourado e do prateado ou do branco e do prêto. Escolhe sempre as combinações mais belas e sugestivas e não procura nunca, sèriamente, fazer com que a vista penetre além da superfície decorada. Evita a representação exata dos objetos naturais, substituindo essa por formas convencionais que servem à variação dos efeitos e fornecem um pretexto à introdução de côres que sejam belas por si mesmas, independentemente do objeto representado. A representação exata e verdadeira dos objetos naturais assinala o declínio e a decadência da arte decorativa”.

Poder-se-á tomar, como fundamento específico, os exemplos policrômicos da decoração do passado, para a solução dos problemas da côr da moderna composição decorativa? Basta lembrar as violentas palavras de VIOLLET-LE-DUC pulverizando a “pretensa tradição” — modernamente, na França, quando se trata de, artisticamente, criar algo — “pensa-se no mobiliário de Luis XVI, de MARIA ANTONIETA, de Luis XIV ou da Renascença e produz-se um arremêdo que, certamente,

passará da moda, destinado a ser relegado ao montão das velharias inúteis, como um objeto ridículo que não saber-se-ia expor à vista”, basta lembrar, repetimos, as violentas palavras do restaurador da cidade de Carcassone para responder negativamente.

CONCLUSÃO

Se o veredicto que “a história da cultura segue as linhas do seu poderio” é certo, ao qual se dá outra razão de fundamentação, a saber de poder fazer entrar os golpes que o adversário lhe inflige, sob o pretexto de que os golpes seus, fortes, e a quantidade de vezes que se repetem a sobrevivência e, portanto, na sua existência não é a verdadeira e que tal “sentença” ainda se não faz com que não haja de onde alguém tivesse de tirar a Lei registada de crescimento, artilhada de uma prática segura. Inapetente é negar, sobretudo, o efeito psicológico produzido pelos casos de julgamento, sobretudo, por GOETHE, no seu célebre “Zur Verbeugung”, mesmo porque as mais recentes experiências comprovam que o verdadeiro entusiasmo, que é a realidade humana, que o verde é repulsivo e que o azul produz a tranquilidade orgânica e ao sentimento de ideias fixas.

Se, indubitavelmente, o liberalismo

“COR-PIGMENTO” e “COR-LUZ”

Ainda não foi resolvido de maneira definitiva a questão satisfatória que pertence uma fundamentação filosófica

CONCLUSÃO

Se é verdade que “o historiador da estética segue as etapas do seu poderoso avançar, no qual (e eis outra magia do pensamento) o vencedor, em vez de perder fôrças ante os golpes que o adversário lhe inflige, adquire com êstes golpes novas fôrças, e à eminência desejada chega repelindo o adversário e, entretanto, na sua companhia” não menos verdadeiro é que tal “eminência” ainda se não tornou um novo Sinai de onde alguém trouxesse as Tábuas da Lei reguladora do cromatismo artístico na composição decorativa. Impossível é negar, entretanto, o efeito psicológico produzido pelas côres já longamente mencionado por GOETHE no seu célebre “Zur Farbenlehre”, mesmo porque as mais recentes experiências comprovam que o vermelho entusiasma, que o alaranjado estimula, que o verde é repcusante e que o azul predispõe à tranqüilidade orgânica e ao banimento de idéias fixas;

Se, indiscutivelmente, o binômio.

“CÔR-PIGMENTO” + “CÔR-LUZ”

Ainda não foi resolvido de maneira tão amplamente satisfatória que permita uma fundamentação ótico-fisio-

lógica de aplicação prática na decoração, bem pueril seria negar, porém, o valor real representado pela harmonia (seja de “análogas”, seja de “contrastes”) resultante da “LEI DO CONTRASTE SIMULTANEO DAS CÔRES” formulada por CHEVREUL;

Se, por outro lado, a história da arte mostra que à ornamentação policrômica dos povos artisticamente bem dotados concorrem “n” fatores específicos representativos de particularidades do clima, de recursos naturais, de características étnicas, do grau de civilização, do aculturamento, etc., é indiscutível que uma fatoração adequada permite reduzi-los pura e simplesmente a dois: a **estilização da forma e o convencionalismo no emprêgo do colorido.**

Concluindo:

Pelo exposto acima, parece-nos que, nas presentes circunstâncias, o problema da côr na composição decorativa não admite solução sob uma fundamentação específica, mas eclética.

BIBLIOGRAFIA

- 1 — ALAIN — Propos sur l'Esthétique — Paris, 1949.
- 2 — A. P. de C. VELASCO — El Museo Pictórico ó Escala Optica — Teórica de la Pintura — Buenos Aires, 1944.
- 3 — A. LESKOSCHEK — Kinderzeichnen als Erfahrungslehre — (in "Die Quelle") — Viena, 1925.
- 4 — A. L. GUPILL — Color in Sketching and Rendering — New York, 1943.
- 5 — B. CROCE — Breviário de Estética — S. Paulo — S/data.
- 6 — Ch. LACOUTURE — Répertoire Chromatique — Paris, 1890.
- 7 — Ch. LALO — Los Sentimientos Estéticos — (trad.) — Madrid, 1925.
- 8 — Ch. BLANC — Grammaire des Arts du Dessin — (Nova ed.) — Paris — S/data.
- 9 — Ch. BLANC — Grammaire des Arts Décoratifs — (Décoration intérieure de la maison) — Paris, S/data.
- 10 — Ch. DUGAS — AISON et la Peinture céramique à l'époque de Péricles — Paris, 1930.
- 11 — C. DESROCHES-NOBLECOURT — Le Style Egyptien — Paris, S/data.
- 12 — D. D. SAWER — Art in Daily Life for Young & Old — New York, 1935.
- 13 — E. COUTY — Le Dessin et la Composition Décorative appliqués aux Industries d'Art — Paris, 1913.
- 14 — E. BRUECKE e H. HELMHOLTZ — Principes Scientifiques des Beaux-Arts — Paris, 1878.

- 15 — E. DIGESTE — Los problemas del Arte — Buenos Aires, 1940.
- 16 — E. MEUMANN — A Estética Contemporânea — (trad.) — Coimbra, 1930.
- 17 — E. BRUECKE — Les Couleurs — Paris, S/data.
- 18 — E. LÉVY e J. B. CAPRONIER — Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique — Bruxelles, 1860.
- 19 — E. WOELFFLIN — Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte — Madrid, 1925.
- 20 — G. T. BUSWELL — How people look at Pictures — Chicago — Illinois, 1935.
- 21 — G. HIRTH — Physiologie de l'Art — (trad.) — Paris, 1892.
- 22 — G. T. FECHNER — Vorschule der Aesthetik — Leipzig, 1876.
- 23 — H. DAUTHENAY — Répertoire de Couleurs — Paris, 1905.
- 24 — J. A. H. HATT — The Colorist — New York, (3.^a edição), S/data.
- 25 — J. D'UDINE — L'Orchestration des Couleurs (Analyse, classification et synthèse mathématiques des sensations colorées) — Paris, 1903.
- 26 — J. GAUTHIER e L. GAPELLE — Traité de Composition Décorative — Paris, S/data.
- 27 — J. C. ROBINSON — Treasury of Ornamental Art — Londres, S/data.
- 28 — J. G. GOULINAT — La Technique des Peintres — Paris, 1926.
- 29 — J. W. v. GOETHE — Teoria de los Colores — (trad.) — Buenos Aires, 1945.
- 30 — J. RUSKIN — On Color and Composition (in "The Elements of Drawing") — The Complete Works, Volume XI — New York, S/data.
- 31 — L. de SAINT-VALÉRY — Tendances d'Art — Paris, S/data.
- 32 — L. STEFANINI — Il problema del Bello e Didattica dell'Arte — Turin, 1924.

- 33 — M. GRAVES — The Art of Color and Design — New York e Londres, (1.^a ed.), 1941.
- 34 — MAGNUS — Histoire de l'évolution du Sens des Couleurs — Paris, 1878.
- 35 — M. DENIS — Teorias — (trad.) — Buenos Aires, 1944.
- 36 — N. C. MEYER — Art in Human Affairs — New York e Londres, 1942.
- 37 — N. M. GUYAU — Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine — Paris, 1913.
- 38 — NUEL — La Visión — (trad.) — Madrid, 1905.
- 39 — O. N. ROOD — Théorie Scientifique des Couleurs et leurs applications a l'Art et a l'Industrie — Paris, 1881.
- 40 — P. DEVAMBEZ — Le Style Grec — Paris, S/data.
- 41 — R. S. STITES — The Arts and Man — New York e Londres, 1940.
- 42 — R. M. OGDEN — The Psychology of Art — New York, 1938.
- 43 — T. LIPPS — Los Fundamentos de la Estética — (trad.) — Madrid, 1924.
- 44 — VIOLLET-LE-DUC — Histoire d'un Dessinateur — Paris, 1879.
- 45 — ZAHN — Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach dem Originalen in ihren eigenthuemlichen Farben dargestellt — (2.^a ed.) — Berlin, 1853.

30 — M. GRAVIER — The Art of Colors and Design — New York
 a London, (1st ed.), 1941.

29 — MAONIS — Histoire de l'Évolution de l'Art des Origines
 — Paris, 1938.

28 — M. DENIS — L'Art — L'Évolution — L'Économie — L'Art
 — New York — Art in Human Affairs — New York
 — London, 1942.

27 — N. M. GUYAU — Les Problèmes de l'Évolution
 — Paris, 1933.

26 — NOEL — La Vision — (trad.) — Madrid, 1935.

25 — O. N. KOOD — The Art of Design — The Art of
 — Paris, 1931.

24 — P. DEVAHNE — Le Cerveau — Paris, 1931.

23 — H. S. SHTES — The Art and Man — New York
 — London, 1940.

22 — H. M. OGDEN — The Psychology of Art — New York
 — London, 1932.

21 — T. LIPPS — Les Fondements de la Psychologie — (trad.)
 — Madrid, 1931.

20 — VIOLLET-LE-DUC — Histoire d'un Destinataire — Paris
 — 1930.

19 — ZAHN — Ornamente und plastischer Entwurf
 nach dem Organismus in ihrer wissenschaftlichen
 — (2^{te} ed.) — Berlin, 1930.

18 — ...

17 — ...

16 — ...

15 — ...

14 — ...

13 — ...

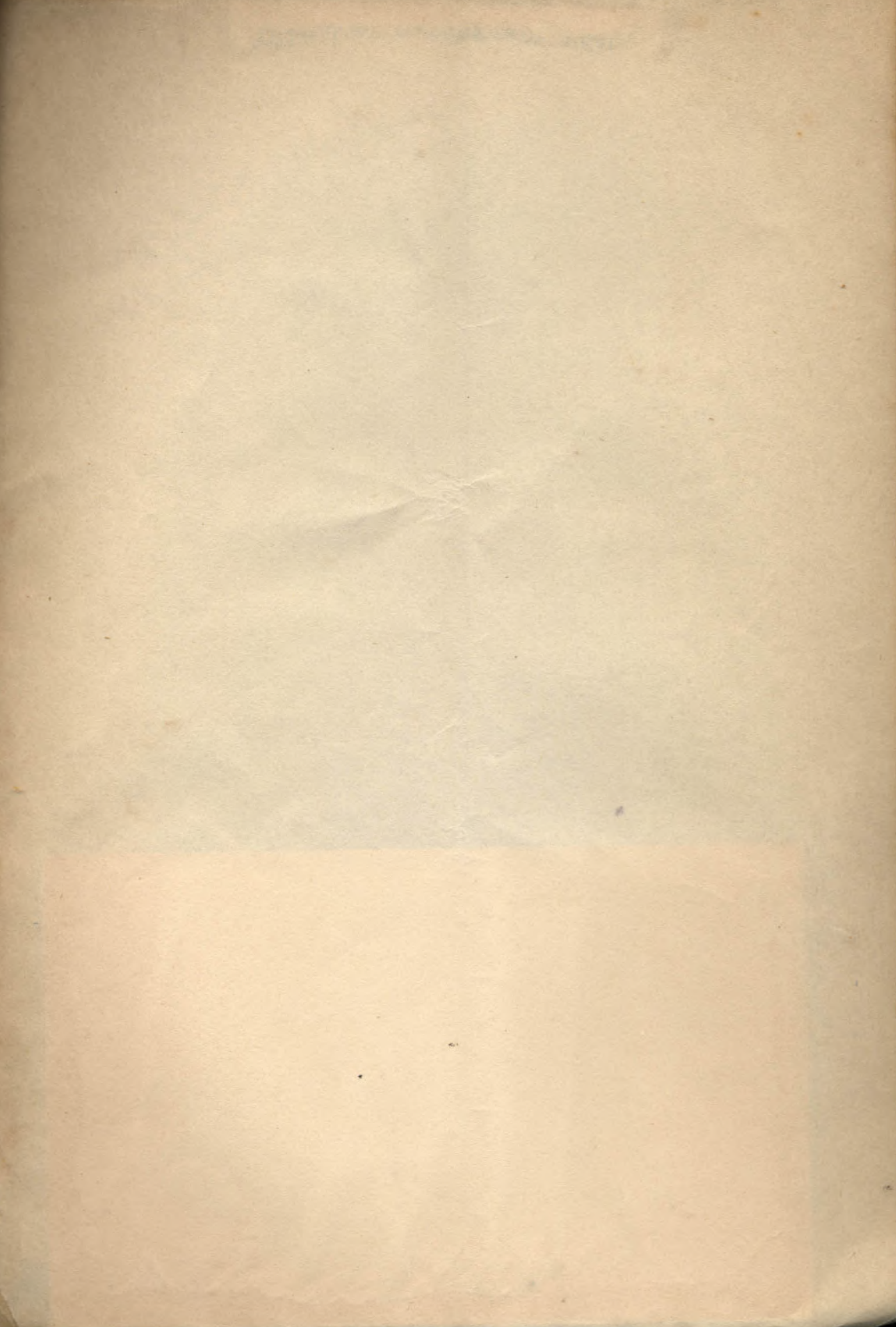
12 — ...

11 — ...

10 — ...

Composto e impresso na
GRÁFICA EDITORA AURORA, LTDA.
Rua vinte de Abril, 16
RIO DE JANEIRO.

COMPANHIA DE IMPRESSÃO E
LITOGRAFIA S. PAULO S. A.
RUA S. CARLOS, 130
S. PAULO, S. PAULO



ESTABLISHED 1850

GRÁFICA EDITORA AUROBA, LTDA.
Rua Vinte de Abril, 16