

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E
INDUSTRIAS MODERNAS: A ARQUITECTURA ANTI-CÚBICA E
CINEMÁTICA DE MALLET-STEVENSON

INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN DECORATIVE AND INDUSTRIAL ARTS:
MALLET-STEVENSON'S ANTI-CUBIC AND KINEMATIC ARCHITECTURE

Ana Mónica Romãozinho*
Instituto Politécnico de Castelo Branco
CIAUD

Resumo

A Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas realizada em Paris consagra, em primeiro lugar, a chamada *Art Déco* enquanto fórmula alternativa ao *pastiche* e à Arte Nova. Por outro lado, constituiu-se como palco de apresentação de pavilhões e interiores projectados pelas vanguardas que visavam não apenas transformações ao nível da linguagem e tipologia de ornamento mas ainda a promoção de valores como a funcionalidade e racionalidade, o impulsionar de mudanças sociais e novos modos de vivência do espaço. Sabemos que uma Exposição internacional, autêntico cenário paralelo à cidade real, se constitui como reflexo da sua época e da sociedade que a promove. Contudo, também sabemos que esta pode vincular visões utópicas do mundo. Estes dois pressupostos são observáveis no caso da Exposição de 1925, cuja predominância da *Art Déco* reflecte uma sociedade consumista, em oposição a uma nova concepção do mundo, anunciada por correntes como o *De Stijl*, Construtivismo, Purismo e Funcionalismo. Destacamos o progressismo do arquitecto francês Robert Mallet-Stevens que envolveu na sua equipa de trabalho interdisciplinar artistas como os irmãos Martel, Francis Jourdain ou Pierre Chareau. Na sequência de uma visão holística da feira, pretende-se com o presente artigo analisar duas arquitecturas efémeras da sua autoria e as utopias a elas vinculadas.

Palavras-chave: Abstracção, Cenografia, Efémero, Exposição, Imaginário, Utopia.

Abstract

The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts held in Paris emphasizes, in a first place, the so-called Art Deco as an alternative formula to *pastiche* and *Art Nouveau*. On the other hand, it constituted a stage for the presentation of pavilions and interiors designed by the avant-gardes that aimed not only transformations in terms of lan-

*E-mail: monica.romaoz@gmail.com

guage and typology of ornaments but also the promotion of values such as functionality and rationality, the driving of social changes and new ways of living space. We know that an international exhibition, an authentic scenario parallel to the real city, is a reflection of its time and the society that promotes it. On the other hand, we also know that this can link utopian views of the world. These two assumptions are observable in the case of the 1925 Exhibition, whose predominance of Art Deco reflects a consumerist society, as opposed to a new conception of the world, announced by currents such as De Stijl, Constructivism, Purism, and Functionalism. The progressivism of the French architect Robert Mallet-Stevens, which involved artists such as the Martel brothers, Francis Jourdain or Pierre Chareau, stands out in his interdisciplinary work team. Following a holistic view, we intend with this article to analyze two ephemeral architectures of his authorship and the utopias linked to them.

Keywords: Abstraction, Ephemeral, Exhibition, Imaginary, Set Design, Utopia.

1. O nascimento da Exposição: A cidade dentro da cidade

Na sequência de debates que se desenrolavam no arranque do século XX em torno das instituições que dominavam as artes decorativas em França e respectivas formas de produção, surgiria em 1907, um primeiro apelo oficial relativo à realização de uma exposição de artes decorativas por parte de Charles-Maurice Couyba (1866-1931), deputado e marchand. Um ano antes, o artista Eugène Gaillard (1862-1933) publicara uma série de textos críticos, relativos a estas instituições dominantes, em que se opunha à ideia de que a Sociedade de Artistas Decoradores havia assegurado o seu salão anual, o Salão de Outono, devido à ajuda da União Central de Artes Decorativas, acusando esta última de ser a verdadeira cidadela de exploradores¹. Esta acusação resultava de desconfiança de que aquela União era dominada pelas manufacturas, mais atentas à especulação comercial do que propriamente às qualidades artísticas dos produtos. Gaillard proporia a reorganização da indústria de artes decorativas, promovendo a abolição dos objectos simplesmente ornamentais em detrimento de objectos pertencentes ao universo das artes aplicadas que pudessem ser reproduzíveis em número ilimitado sem uma perda discernível das suas qualidades essenciais. Couyba recorreria a estes mesmos argumentos para denunciar o fosso que separava a produção artesanal da produção industrial. Neste sentido, Simon Dell defende que Couyba perspectivara a hipotética exposição como uma resposta a esta mesma problemática: “Porque é que os nossos comerciantes e decoradores, que são tão engenhosos no design e na fabricação de peças únicas, não tomam a iniciativa desenhando peças de moderado preço, para distribuição em ilimitado número de cópias?”². Os franceses só valorizariam a ideia de uma exposição internacional em 1908, altura em que a cidade de Munique os impressiona com a sua exposição *Austellung München*, que visava consolidar aquela cidade como centro produtivo do design moderno. Em 1909, o crítico e historiador de arte, Roger Marx (1859-1913), publicaria o texto *De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition* no qual equacionava uma resposta às preocupações manifestadas pelos alemães e

a vontade de corresponder aos comportamentos, ideias e necessidades dos consumidores, perspectivando a arte na sua dimensão social, destinada a todos sem distinção de nível ou casta³. R.Marx daria o exemplo do renascimento das artes italianas após a exposição internacional de Turim de 1902, dedicada às produções modernas. Seria apoiado por artistas como Lalique (1860-1945) ou Maeterlinck (1862-1949) e, de modo mais consequente, pelo grupo de interiores de Munique que integravam a organização designada como *Deutscher Werkbund* e que estiveram presentes no Salão de Outono de 1910. No ano seguinte, a *Société d'Encouragement à l'Art et l'Industrie* proporia apoio financeiro para uma exposição internacional de artes decorativas em parceria com a *Union Central des Arts Décoratifs* e a *Société des Artistes-Décorateurs*. No relatório produzido pelas três instituições⁴ concluía-se que as produções deveriam assumir o seu valor decorativo, de acordo com a sua intenção e função, criando o apoio para a vida quotidiana. Com base neste documento, uma proposta seria submetida à *Chambre des Députés* a 6 de Fevereiro de 1912. O deputado Léon Roblin afirmaria que um só espaço expositivo não seria representativo da diversidade de produções contemporâneas⁵, propondo a construção de vários pavilhões de dimensões reduzidas. Os objectos deveriam surgir inseridos no seu contexto espacial, de modo que os visitantes os percepcionassem não apenas sob o ponto de vista estético, mas sob o “ponto de vista da adequação do material”. Aqui, Roblin recorre ao argumento de Gaillard, segundo o qual os objectos das artes aplicadas são muito mais amplos quanto mais nos convidam a requerer os seus serviços. A comissão dirigida pelo *Ministère du Commerce et de l'industrie des Postes et des Télégraphes* responsabilizar-se-ia pelo planeamento da exposição e o respectivo formato seria sintetizado num relatório elaborado por Fernand Chapsal (1862-1939) e discutido em conjunto com artistas representativos de várias associações num encontro realizado a 25 de Julho de 1913.

Léon Moussinac (1890-1964) exporia na época a problemática do fosso entre artistas e indústrias, recorrendo a argumentos de Guillaume Janneau (1887-1981) que acusava os industriais pela sua reticência em «depositar nas mãos de um artista a direcção espiritual da sua “casa”». Janneau declararia que estes eram perfeitamente sinceros quando declaravam que faziam o “moderno” : *Ce moderne n'est, dans sa pensée, qu'un système ornemental comme un autre, qu'un «style» bien défini, et qu'un répertoire de formes qu'il ne reste qu'à combiner. L'industriel dit: “le moderne”, comme il dit: “le Louis XVI » ; certains éléments caractérisent le premier comme les perlettes, les nœuds, les colonnettes rudentées et les rosaces font le second. Il n'a pas encore dépassé le monde des apparences, et n'a pas cherché la raison des formes nouvelles qu'il se contente d'imiter, fût-ce à la manière du romantisme démarquant le décor “gothique”*⁶. Como observaria Le Corbusier naquela altura: *It pays the manufacturer to employ a decorator to disguise the faults in his products, to conceal the poor quality of their materials and to distract the eye from their blemishes (...) Trash is always abundantly decorated; the luxury object is well made, neat and clean, pure and healthy, and its bareness reveals the quality of its manufacture*⁷. Na perspectiva de Paul Léon (1874-1972), a clientela, finalmente liberta dos Valois ou dos Bourbons, aspirava pertencer ao seu tempo e, nesse sentido, a exemplo dos ingleses, dos holandeses, dos escandinavos, os fabricantes sentiriam a necessidade de

criar a casa verdadeiramente moderna, conforme as nossas necessidades e costumes⁸. O reposicionamento da França nos mercados internacionais era o objectivo primordial e, em 1922, o formato do evento expositivo seria consolidado. Em 1925, já a propósito da abertura muito próxima da exposição, Léon assinalaria o papel fundamental da *Union Central des Arts Décoratifs*, evidenciando a situação dos artistas que continuavam isolados, sem modo de actuação, de produção, de edição, distantes das vozes e necessidades da clientela média, ao mesmo tempo que os industriais, possuidores de capital, de tradições do bom ofício, da mão-de-obra especial, se detinham na cópia das épocas desaparecidas, em que o *pastiche* aparecia em todas as criações⁹. Para Léon, a exposição por não ser universal, não deixaria de ter um vasto campo de aplicação e, apesar de limitada no seu objecto – as artes decorativas e industriais -, ela seria inovadora no seu método, possibilitando a cada um dos participantes organizar o seu *stand*: “Nous ne verrons plus cette fois, des enseignes, mais des oeuvres, rassemblées non sous l’étiquette de quelque raison sociale, mais selon le rôle qu’elles jouent pour composer un ensemble”¹⁰. Concluía que à análise de outrora sucederia uma viva síntese: *Cette méthode qui tend à mettre en honneur l’art de nos “ensemblers” ressuscite, en réalité, des traditions font anciennes. Elle favorise le rapprochement entre celui qui invente et celui qui réalise, entre l’auteur et l’éditeur, entre l’artiste et l’artisan, rapprochement naturel, spontané, inconscient en ces grandes siècles heureux où n’existaient pas encore les vocables séparatistes, où chacun n’avait d’autre nom que celui de son métier. On sait quelle ruptures, fatale s’est produite depuis cent ans, après que la Revolution eut aboli les maîtrises*¹¹. Toda a exposição demonstraria a possível amplitude do campo de aplicação desta nova arte decorativa que reivindicava agora um lugar no quotidiano mas a problemática da barreira entre artes decorativas e industriais ficaria ainda sem resposta: “L’art décoratif appartient mobilier de la maison, la parure de la femme, la figuration de la scène, le décor urbain de nos rues, de nos places et de nos paires, l’installation de nos demeres roulantes, glissantes ou volantes: compartiments de chemin de fer, cabines de bateau et d’avion”¹².

A Exposição de 1925 daria a conhecer ao público uma cidade paralela à cidade real, uma imagem modelo, distante de conflitos sociais ou económicos. Este cenário de gigantes proporções não era mais fruto da mente dos engenheiros. Os arquitectos ganhariam um papel cada vez mais preponderante e a exposição revela-nos as suas pequenas arquitecturas efémeras, cada vez mais distantes de concepções como o Palácio de Cristal, a Galeria das Máquinas ou a Torre Eiffel, como evidencia a autora Maria Helena Souto: “Pela sua natureza efémera, os arquitectos usufruíram neste grandes certames de uma liberdade impensável noutras manifestações arquitectónicas, o que lhes permitia um discurso mais desenvolvido, mas também mais subjectivo”¹³. O conceito de pavilhão nacional, que surgira na Exposição Universal de Paris de 1867, ganha deste modo um significado mais profundo, contribuindo ainda para a conversão do conceito de exposição num espectáculo comercial. A difusão do conhecimento sobre o mundo e o consumo de objectos associados a cada parte deste mundo, marcariam o perfil desta cidade de sonho paralela à cidade do trabalho, dicotomia descrita por Jules Claretie.



Fig. 1. Vista da Fachada ondulante (C. H. Besnard) que cobria a estrutura de base do comboio panorâmico. *L'Illustration* (25 Avril 1925): 49.

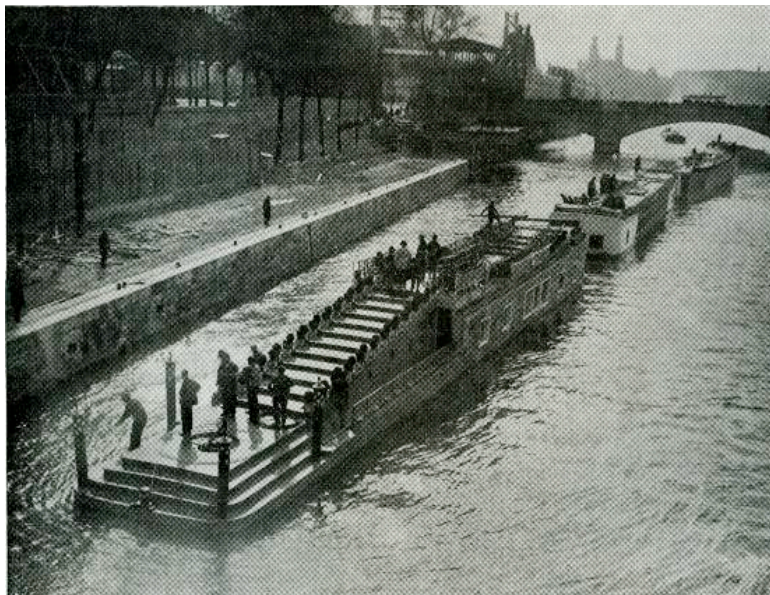


Fig. 2. Os três barcos de Paul-Poiret, que davam a conhecer ambientes e funções diferenciadas: *Amour* (quarto), *Délice* (Sala de Jantar) e *Orgue* (Salão). *Le Crapouillot* (1 Mai 1925): 13.

A abertura teve lugar no centro da cidade de Paris a 28 de Abril de 1925 às três horas da tarde. Para além da França e das suas Colónias, participavam dezoito países convidados. O comissariado da exposição era constituído por Fernand David (1872-1927) – Comissário geral -, e Paul Léon – Comissário geral adjunto e, na altura, director das Belas-Artes. Louis Bonnier (1856-1946) e Charles Plumet (1861-1928), director dos serviços de arquitectura e arquitecto chefe da exposição, seriam responsáveis pela concepção urbanística. O lugar de implantação integrava o *Grand Palais* renovado no seu interior e a ponte

Alexandre III (testemunhos da Exposição Universal de Paris de 1900), assim como o *Cours de La Reine*, a *Esplanade des Invalides* com a sua *domo* e as margens do *Seine*. Este plano seria duramente criticado por alguma imprensa, em particular Paul Vitry, devido à liberdade excessiva dada às concepções que se repercutiam em centenas de pequenas construções heteróclitas de diferentes cores e sem nexos, por alinhar e por relacionar, que invadiam o próprio centro dos *Invalides*, entre as torres e as galerias Plumet e em detrimento do plano conjunto¹⁴. A exploração cénica de elementos como a água e a iluminação artificial, nomeadamente a introdução do néon, conferiam a esta exposição o sentido inequívoco de espectáculo capaz de embriagar multidões, proporcionando-lhes uma viagem imaginária inesquecível no espaço e no tempo. A frente ribeirinha de perfil inconstante, surgia ocupada por cafés, minaretes, barcos-restaurante atracados nos cais e carrosséis. A ponte Alexandre III, criticada devido à sucessão irregular dos seus volumes, metamorfoseava-se nocturnamente pela acção de candelabros, lâmpadas e bicos de gás cujos clarões vermelhos ou azulados se assemelhavam a “serpentina fluorescentes” quando reflectidos na água. Este lugar de passagem renovaria por alguns meses, a função antiga dos seus antepassados, a *Pont au Change*, a *Pont Notre-Dame*, ao se enfeitar de galerias com frontões abertos, pórticos e brilhantes bancas¹⁵. Para alguns críticos apreciadores da arquitectura do ferro, uma exposição essencialmente moderna deveria consagrar a relação da arte com a ciência, lá onde a ciência implica o envolvimento dos artistas¹⁶ e estes artistas poderiam certamente ter um papel na criação das composições lumínicas. Waldemar George afirmaria que havia que “renunciar, sobretudo, a servir-se da electricidade para espalhar nas árvores papagaios de *papier mâché* iluminados inferiormente” e que “os pequenos estrelados azuis” que figuravam nas pontes da Exposição eram “totalmente dignos de figurar em qualquer árvore de Natal”¹⁷. Ao mesmo tempo, a “cidade do trabalho” reafirmava a sua relação poética com o rio: “Le fleuve, lui, qui a fait la ville, renoue sa tradition séculaire et apport eles palais flottants que els artistes ont aménagés dans d’humbles péniches, comme si la vieille batellerie parisienne avait voulu se parer et prendre part à la fête.”¹⁸. Estes jogos de água e de luz estavam ao alcance de qualquer olhar, ao contrário dos objectos da moda e até da gastronomia dedicada à degustação, vendo-se o popular destituído de elementos de “divertimento” como os *gaufres*, os fritos, os mexilhões e os caramanchéis¹⁹. George concluiria: “L’Exposition des Arts Décoratifs marque le triomphe de l’artifice sur la vie quotidienne”²⁰. Mas qualquer Exposição universal ou Internacional nascia na manipulação de muitos artifícios, porque se trata acima de tudo de uma encenação, da chamada exibição. A ilusão do mundo, “aquilo de que as coisas se cobrem para esconder o que são”²¹, era uma constante em qualquer das arquitecturas efémeras apresentadas que, através das suas simbologias, procuravam exercer um poder sobre o visitante. A ilusão do signo ainda não estava perdida: “(...) Les deux villes symboliques resteront encore comme un souvenir, et Paris, constructeur de ces songes, poète de ces symphonies du labeur, continuera son oeuvre et travaillera encore et toujours à quelque exhibition future d’art, des créations et de génie qui dépassera le rêve de 1900 et que des milliers et des milliers qui d’entre nous ne verront pas”²².

Arquitectos e artistas representativos de algumas vanguardas participariam na Exposição de 1925, manifestando teorias e concretizando utopias através dos seus objectos experimentalistas e transgressores de cânones do-

minantes que contrastavam com a própria Art Déco, estilo imortalizado pela exposição, apesar da Alemanha ser uma ausência: *A utopia era assumida pelos protagonistas, Roger Marx e a SAD, mas também por Le Corbusier, sem ilusões sobre a realidade. O êxito das concretizações de prestígio foi efémero. Em 1927, em torno de Robert Mallet-Stevens e de Charlotte Perriand, que integra o gabinete de Le Corbusier os jovens decoradores renunciam à ostentação de riqueza denunciada por Gabriel Mourey. Abandonam a Société des Artistes Décorateurs em 1929 para fundar a Union des Artistes Modernes procurando um enquadramento adaptado à vida moderna*²³. O Pavilhão oficial da URSS, projectado por Konstantin Melnikov (1890-1974) receberia o primeiro prémio. Alexander Rodtchenko (1891-1956) seria responsável pela organização de numerosas secções representativas da cultura russa e pela concepção visionária do Clube Operário. Incidiremos a nossa análise no contributo de Mallet-Stevens, figura eclipsada pelo peso de Le Corbusier que foi o responsável pelo projecto do Pavilhão do *L'Esprit Nouveau*, talvez derivado das suas divergências com a linha do *Congresso Internacional de Arquitectura Moderna*. Mallet-Stevens desenhou para esta exposição o *hall* da Embaixada francesa, o Pavilhão de Informações e Turismo, o estúdio da *Société des Auteurs de Film*, o jardim de árvores em betão em colaboração com os irmãos Jan (1896-1966) and Joël Martel (1896-1966) e, por fim, o Pavilhão do *Syndicat d'initiative de Paris*.



Fig. 3. Mallet-Stevens, Perspectiva do pavilhão e visão da sua estrutura laminar e das lâminas secantes da torre. *Rob Mallet-Stevens architecte* (Bruxelles: Éditions des Archives de l'architecture moderne, 1980), 241.

2. O pavilhão de informações e do turismo

A exposição permitiria a Mallet-Stevens²⁴ a possibilidade de se fazer conhecer aos olhos do grande público e à cena internacional. As suas ligações familiares a Paul Léon, primo afastado – ajudaram-no certamente a participar neste evento²⁵. Mallet-Stevens, arquitecto de uma geração que sucede à de Tony Garnier (1869-1948) ou August Perret (1874-1954), seria determinantemente abalado pelas utopias do futurista italiano Antonio Sant'Elia (1888-1916) e pela vontade de procurar uma estética correspondente a uma vida “moderna”. No livro de desenhos *Une cité moderne* (1917-1922), Mallet-Stevens revela-nos múltiplas arquitecturas, interiores e equipamentos concebidos para uma sociedade em mutação, universos privados e públicos imaginados à moda da arquitectura da Secessão vienense, que também integravam a conceptualização de uma nova metrópole. Mallet-Stevens privilegia a unidade formal entre todas estas volumetrias, em detrimento de estudos mais abrangentes de desenho urbano. A poesia de uma garagem, de uma escola primária ou de um clube operário emerge da abolição das ordens clássicas, da tradicional cobertura, dos arcos, mas também do ornamento geométrico. A justaposição de volumes, os vãos horizontais quadriculados, a eclosão de lâminas de betão em consola, o geometrismo dos pormenores e a elegante tipografia, determinam a linguagem cénica da arquitectura de Mallet-Stevens.

A pesquisa formal em torno do processo de aglutinação de massas ao nível da volumetria havia sido iniciada no pavilhão do Aeroclube, cuja maquete integrou o Salão de Outono em 1922. Este projecto desdobrava-se numa nave central, duas laterais articuladas, ambas volumetrias massivas e numa torre cilíndrica que parece evocar a imagem de um depósito industrial ligado ao restante conjunto através de um “tubo” linear de betão, evocador de um mesmo universo. No ano seguinte, as cenografias criadas para o filme *L'Inhumaine* realizado por Marcel Herbiere (1890-1979), revelavam o Laboratório do Engenheiro²⁶, personagem que acreditava nas ínfimas possibilidades da ciência moderna -, metáfora de uma autêntica máquina, onde fios tensionados, antenas, cones e cilindros metálicos pareciam prestes a captar as ondas eléctricas e as grandes energias do universo²⁷, no qual a linha começa a soltar-se em pormenores como a canópia da entrada. Os vãos de pequena dimensão dramatizavam a aura de mistério, contrários aos da casa da cantora, próximos aos do Pavilhão do Turismo, tal como a oposição entre luz e sombra que sublinhava o jogo de volumes: « (...) This direct lighting defines a universe of clarity and of “sincerity” in which geometric reason, “supreme light”, reigned over all. Thus, the expression of light and dark reached, in the sets for *L'Inhumaine*, a degree of perfection that has rarely been equaled»²⁸. Aqui a pala é substituída por uma rítmica sucessão de planos paralelos que se cruzam com as verticais dos planos da torre. A simetria perfeita do conjunto é intencionalmente abalada pela adição, à esquerda da entrada, de um volume mais baixo abrigando a garagem e os serviços técnicos. Por outro lado, o pavilhão do Turismo enquanto conjunto cénico resultante de diferentes volumes justapostos parecia aproximar-se mais da obra de artistas russos suprematistas, do que o próprio pavilhão russo. Através do suprematismo, Kasimir Malevitch (1879-1935) visava exprimir as sensações do mundo através de figuras geométricas que se distanciavam de qualquer visão objectiva e estendeu esta pesquisa ao

campo arquitectónico. Durante os anos 20, Malevitch daria continuidade à exploração das suas utopias desenhadas, cuja dimensão cósmica era sugerida pela sua aparente suspensão numa leve atmosfera, em modelos tridimensionais conhecidos como *Arquitectones*, *Ornamentos e Monumentos*, um conjunto de paralelepípedos inicialmente executados em cartão e mais tarde em gesso. Estes volumes massivos expressavam a quinta-essência de um novo universo arquitectónico suprematista ou uma nova ordem urbana, funcionando como modelos que poderiam ser adoptados pelos construtores quando as oportunidades se proporcionassem.

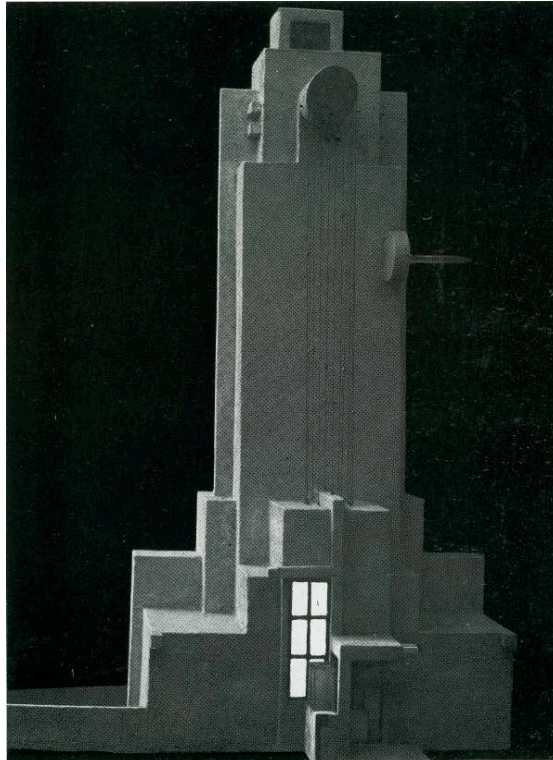


Fig. 4. Maqueta do Laboratório do Engenheiro, para o filme *L'Inhumaine*. Rob Mallet-Stevens architecte (Bruxelles: Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1980), 229.

O pavilhão do Turismo realizava, do mesmo modo, uma arquitectura “anti-cúbica” pronunciada pelo holandês Theo Van Doesburg que, por sua vez, conheceria as teorias delineadas pelo russo Malevitch em torno dos elementos suprematistas fundamentais e do conceito de elementarismo espacial. A nova arquitectura desenvolvia-se a partir de um vocabulário de construção num sentido mais vasto: função, massa, luz, material, plano, tempo, espaço, cor. A nova arquitectura resultava da libertação das superfícies que não estariam mais encerradas num cubo, nascendo do desenvolvimento excêntrico do centro para a periferia. A decomposição do volume, tradicionalmente estável e sólido corresponde ao momento de descoberta de um mundo que não é mais imóvel e desintegrável, um processo iniciado por Picasso e por Braque com a técnica da *assemblage*, que daria forma absoluta ao universo da civilização maquinista²⁹. De certo modo, a desconstrução volumétrica revela uma complexidade, de relação entre os seus elementos, à semelhança dos inúmeros mecanismos

que se reúnem para provocar o movimento da máquina. Em 1922, Van Doesburg convidaria artistas construtivistas e do movimento Dada a participarem nas actividades do periódico *De Stijl*.³⁰ Em Novembro de 1925, duas imagens fotográficas de uma habitação projectada por Mallet-Stevens no ano anterior emergiriam em justaposição a trabalhos de Van Doesburg e Van Eesteren (1897-1988).

Mallet-Stevens, seguidor do movimento *De Stijl*, convidaria o próprio Van Doesburg a participar no projecto da *Villa Noailles*, com uma intervenção pictórica nas paredes de uma pequena antecâmara consagrada à confecção de *bouquets*. Superfícies cromáticas colocadas em diagonal davam-se a revelar parcialmente, invadindo de modo destemido todos os planos construídos, ao mesmo tempo que eram condicionadas pelos direccionamentos dos dois vãos existentes. A linguagem arquitectónica denuncia a manipulação equilibrada de linhas, planos, volumes, numa procura de simplificação através da geometria. Mas se com o *De Stijl* o plano determina toda a plasticidade do projecto, é a linha que desempenha o papel dominante em toda a composição formal do pavilhão, uma linha paradoxal, que assume diferentes dimensões, direccionamentos disciplinados pela ortogonalidade, gesto que percorre o plano ou o volume, uma linha em movimento, cinemática, representativa de um conceito gestaltista de harmonia.



Fig. 5. Superfície de topo que separa o volume central dos laterais.
Robert Mallet-Stevens, L'Oeuvre complete (Paris: Centre Pompidou, 2005), 41.

A linha surge na obra de Mallet-Stevens certamente devido à influência exercida por Josef Hoffmann (1870-1956), autor do pavilhão austríaco, na primeira fase da sua carreira. Uma linha que surge como instrumento de acen-

tuação de massas e de superfícies de uma arquitectura piramidal, observável em obras como a entrada da exposição da *Wiener Werkstätte* (1903-32) em Berlim ou no *hall* do Palácio Stoclet (Bruxelas, 1906-1911), projecto encomendado pelo seu tio e que acompanhara na fase construtiva. A torre do pavilhão, ainda mais despida do que a torre de vigia daquela obra, em que as quatro estátuas são substituídas por esguios planos secantes criando volumes que desenvolvem excentricamente do centro para a periferia, assumia-se como ponto de referência imediato e como remate desta volumetria ascendente. O Homem torna-se simultaneamente insignificante face ao poder desta torre, representativa da autonomia e grandiosidade da máquina, do transporte aéreo, terrestre ou marítimo, do progresso sem o qual o homem não podia moldar e controlar o mundo. A este espaço absoluto, historicamente ligado à ascensão ao saber, poder ou dever, opõe-se um espaço horizontal, que simboliza a submissão³¹. A linha desenhada por Hoffmann permitia uma passagem indiferenciada da arquitectura ao motivo, do plano ao elemento mobiliário³². A linha assume deste modo o papel de eixo orientador, determinando a disposição e articulação de volumes e superfícies. A estabilidade das superfícies dos volumes é abalada pelo movimento impulsionado pelos planos horizontais. Mallet-Stevens comentaria acerca do Palácio Stoclet “Le rythme des façades, la vie des reliefs taillés à grands pans, la sobriété placide de la silhouette générale, l’harmonie des pleins et des vides”³³. No pavilhão do Turismo, a dinâmica das justaposições volumétricas resulta precisamente do incessante jogo de perfis, de saliências e de reentrâncias, em que o equilíbrio do todo é provocado pela oposição entre uma horizontal do corpo funcional ou das sucessões laminares e uma vertical, presente na torre e nas superfícies verticais cortantes de separação impostas pelo programa. Ao contrário do Neoplasticismo de Mondrian, em que a linha demarca a passagem de uma superfície colorida para outra, o pavilhão revela uma linha definida pela espessura delgada das lâminas de betão, presente no rasgamento, uma linha que assegura a unidade entre os vários elementos arquitectónicos, desvelando a distribuição funcional interna.

A este jogo geométrico, surge associado um estilo gráfico, que se expressa através da tipografia exterior ou interior. A informação inserida numa moldura ou numa banda invisível, assume um valor decorativo e essencial na composição das superfícies, a par da valorização de outros pormenores nomeadamente as pequenas palas fragmentadas que antecedem e ritmam o desenho do relógio: “Pour qu’un édifice affecte un caractère d’invention, il ne suffit pas d’en gratter la façade et d’y remplacer par un ornement à la mode un ornement démodé. C’est tout le système qu’il faut transformer. L’architecture nouvelle est précisément celle qui retourne aux principes”³⁴. Outros elementos laminares funcionavam como vigas, permitindo superar sem apoio toda a longitude do edifício (16m) e, quando intersectadas, formavam um pilar cruciforme que se elevava sob a forma de uma torre de 36m. Os quatro suportes laminares que formavam a ossatura derivavam numa sapata de betão armado, assegurando deste modo a estabilidade do conjunto. O betão armado permitia a supressão de numerosos pontos de apoio, a ampliação dos vãos, a libertação das superfícies de consola mas também realizar uma volumetria composta por elementos de forte plasticidade em que a decoração não correspondia mais a um conjunto de colagens aplicadas sobre a fachada.: “Mille formes sont permises, silhouettes imprévus, étranges parfois mais rationnelles, sincères”³⁵.

A justaposição de volumes reflecte uma lógica horizontal, nitidamente influenciada pela arquitectura japonesa, cuja unidade deriva da separação de blocos funcionais e que se serve da linha recta como eixo de esquematização de forças, influenciando aliás os distanciamentos assimétricos das massas horizontais da obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959). Já o conceito parcial de espaço laminar suspenso transporta-nos em direcção aos desenhos axonómicos de Van Doesburg ou aos *Prouns* de El Lissitzky (1890-1941), que reflectem um espaço dinâmico impulsionado por linhas e superfícies com cromatismos contrastantes. A abstracção integra, deste modo, o carácter destes planos paradoxais que integram o Pavilhão do Turismo, pela tensão entre a sua linguagem inovadora e uma linguagem familiar. A linha recta reflectir-se-ia ainda na limpidez da cobertura plana, tendência observável em quase toda a arquitectura *Art Déco* apresentada na Exposição: “La construction en béton armé n’appelle pas de toiture. Pour franchir l’espace à couvrir, la charpente est inutile. Et combien plus belle est la ligne nette qui finit la maison”³⁶. Uma contradição estratégica entre a vertical reguladora das horizontais e racionalizadora do projecto não se reflecte simplesmente na linguagem arquitectónica. Ela determina a relação de proporcionalidade das construções e a própria hierarquia volumétrica na obra de Mallet-Stevens. Uma linha horizontal contínua atravessava o corpo principal, ao mesmo tempo que garantia em conjunto com a iluminação zenital, a entrada de luz natural na sala interior. Ao longo da superfície deste extenso vão poético, sucediam-se velozmente imagens sintetizadas de monumentos e ícones de França, como as que circundavam o hall, como “a retina de um turista, conduzindo um automóvel a 100 km/h”³⁷. Falamos dos vitrais coloridos de Louis Barrilet (1880-1948) e Maurice Le Chevalier (1888-1972), que faziam desfilarem os monumentos de França perante o olhar curioso dos mais atentos.

Por outro lado, a composição geométrica decorre da manipulação de quadrados e da aglutinação de cubos: “Le cube est la base de l’architecture, l’angle droit étant nécessaire”³⁸. Uma casa imaginada pelo autor, no ano de 1924, denuncia este estudo exaustivo de procura do racional e do lógico através da geometria e, segundo o autor, esta parece corresponder a um projecto exploratório de apoio a uma fundamentação teórica. A fachada do pavilhão inscreve-se num quadrado, com excepção da torre. A partir do quadrado e com base em círculos inscritos ou circunscritos, emergiria uma grelha de linhas verticais e horizontais que determinaria a composição dos alçados e das plantas.

Diagonais tangentes a 45° determinariam o desenho de outros elementos. Se a entrada do pavilhão se inscreve num cubo, todas as fachadas se desdobram numa grelha quadriculada, que determina a sequência de planos da torre. Um cubismo, obviamente determinante nos pressupostos do *De Stijl* ou do Suprematismo, conduziria a uma abordagem espacial que recusaria um ponto de vista único. Os planos cubistas avançam e recuam de modo cinematográfico, num jogo de interpenetração. São muitas vezes transparentes, sem que nada os fixe numa posição realista, em grande contraste com as linhas da perspectiva, que convergem para um único ponto focal³⁹. Com esta corrente artística, os planos ganham proeminência e a cor pura conquistaria uma existência autónoma, um valor espacial e abstracto muito próprio. Mallet-Stevens recorre pontualmente a uma delas, o vermelho, para enfatizar o acesso ao volume da garagem, a tipografia e elementos visuais do relógio.

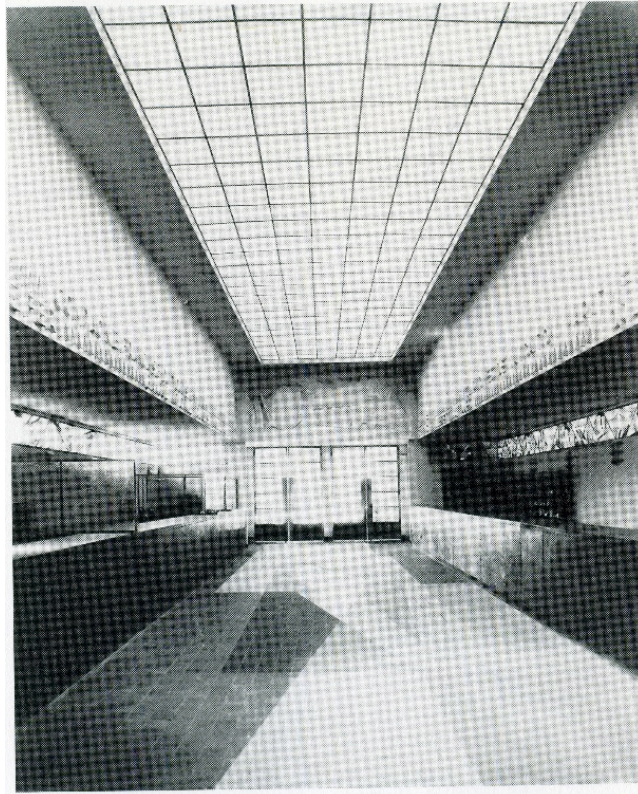


Fig. 6. Nave central do Pavilhão do Turismo. *Rob Mallet-Stevens, Architecture, Furniture, Interior Design* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 65.

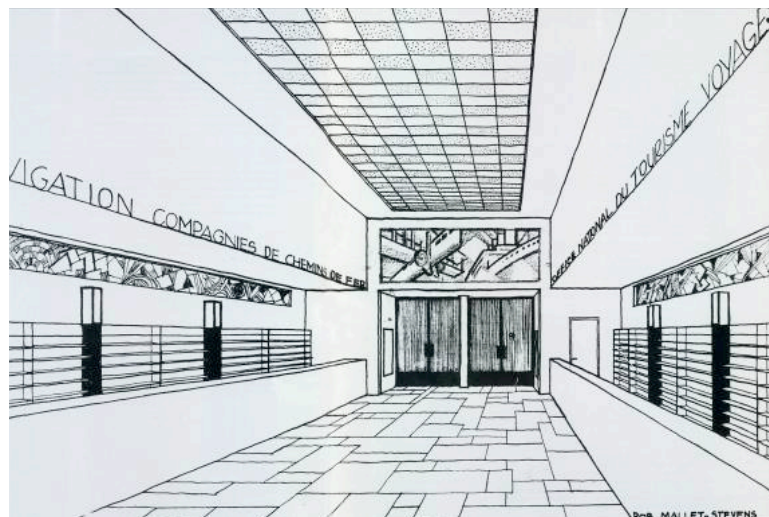


Fig. 7. Desenho processual. *Rob Mallet-Stevens, Architecture, Furniture, Interior Design* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 66-67.

Por outro lado, o abandono de um posicionamento fixo face ao objecto conduziria à valorização de todas as vistas do mesmo. O pavilhão do Turismo poderia ser contornado, contemplado, descoberto sob diferentes pontos de vista, porque ao contrário dos outros pavilhões, este revelava uma multiplicidade de

sensações espaciais resultantes de uma exploração plástica igualmente intensa de todos os alçados. A ideia de simultaneidade das teorias cubistas de Albert Gleizes (1881-1953) demarca este carácter cinemático da obra de Mallet-Stevens. Assiste-se a uma utopia da quarta dimensão, na qual se dá a expansão do ponto para recta, da recta para sucessivos planos, dos planos para sucessivos volumes. O conceito de espaço infinito sugerido por um sistema espacial aberto, do espaço cósmico idealizado por Malevitch ou por Kiesler (1890-1965) na própria secção austríaca de Teatro na exposição, concretiza-se gradualmente. As linhas horizontais prolongam-se alheias a qualquer tipo de hierarquia, invadindo a obra, do exterior ao interior, do motivo ao mobiliário. Pierre Chareau (1883-1950) e a Francis Jourdain (1876-1958) desenhariam o mobiliário e a iluminação respectivamente, colmatando uma experiência iniciada na apresentação do modelo para o Pavilhão do Aeroclube. De uma extremidade à outra, o *hall* encontrava-se ladeado de balcões desenhados por Francis Jourdain. Mallet-Stevens não rompe com o elemento decorativo mas submete-o à geometrização, segundo os princípios da *Art Déco*. Elementos tipográficos salientes, contentores de informações utilitárias, acompanhavam as grandes cimalthas internas, enfatizando a horizontal formada pelos vitrais. Colocados nas extremidades da nave, dois baixos-relevos dos irmãos Martel, também eles fiéis ao rigor da linha recta, evocavam de modo simbólico os transportes modernos. Partindo de uma figuração realista e por aproximações sucessivas, os irmãos Martel simplificariam ao extremo as formas até criarem um mínimo de volumes mais ou menos geometrizados, em que os contornos perfilados são brandos, nascem de arestas próximas que constituem um conjunto de linhas de forças que articulam perfeitamente os volumes entre si, que enfatizam a perspectiva e quando repetidas e próximas, a noção de movimento. O Cubismo terá sido determinante para esta pesquisa plástica mas não só: *Si certaines compositions, comme celles réalisées pour la porte de la Concorde ou le pavillon de la Manufacture de Sèvres, sont purement décoratives, d'autres renouent judicieusement avec la tradition des bas-reliefs égyptiens ou assyriens. Fervents admirateurs de l'art roman, ils recherchent un langage simple et direct, d'une grande lisibilité.*⁴⁰ As silhuetas concebidas frontalmente parecem libertar-se dos planos inclinados que se cruzam, conferindo uma dinâmica inabalável a ambas as composições. Em ambas as composições, duas diagonais determinam o movimento e a velocidade característica destas máquinas. Constituía-se como um convite à viagem, simbolizando a utopia futurista do progresso anunciada pelo pavilhão que resultava de um trabalho de uma equipa que já se conhecia bem: “Le clan Martel (les jumeaux et Jean Burkhalter) comme d'autres, Pierre Chareau en particulier, a été immédiatement séduit par le personnage de Rob Mallet-Stevens, par son brio, ses facilités intellectuelles, son aisance mondaine, son aplomb et bien sûr son génie”⁴¹.

Estamos perante um monumento simbólico que glorifica a técnica e a ciência. Para Mallet-Stevens, a nova arquitectura deveria ser determinada pelo desejo absoluto de uma estética correspondente à vida de então, nesta perspectiva, declararia o triunfo da máquina: “L'oeil comprend la précision, la simplicité des machines. Nous sommes habitués aux lignes des autos, des locomotives, des avions, des téléphones, des radiateurs électriques, des postes de T.S.F. et nous l'aimons. Surfaces unies, arêtes vives, courbes nettes, matières polies, angle droits, clarté, ordre. C'est la maison logique et géométrique de demain”⁴².

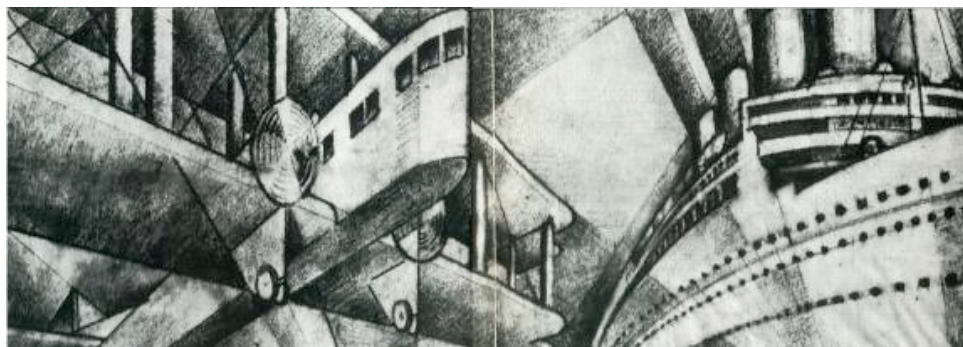


Fig. 8. Desenho de estudo do baixo-relevo *Aeroplano e paquete*. Joël et Jan Martel, *Sculpteurs*

3. O hall da Embaixada

Mallet-Stevens participaria, do mesmo modo, no projecto ambicioso de conjunto do Pavilhão da Sociedade de artistas decoradores, que consistia no projecto de uma embaixada francesa. A linha volta a fluir nas lâminas verticais e delgadas de betão, nos planos de vidro paralelos da iluminação concebida por Mallet-Stevens (reintroduzida no mesmo ano na cenografia do filme *Vertigem*), no desenho oriental da caixilharia em ferro (marcado pela arquitectura japonesa), no plano reticulado que acompanha as escadas, determinando toda uma horizontalidade. A linha invade a superfície de topo, o rodapé ou a escada, assinala os “pórticos” de passagem como se conduzisse o olhar do público. Evidenciamos o tratamento cromático assente em cores como o amarelo, o laranja e o verde, assim como a integração dos pilares na composição espacial. Saliências e reentrâncias provocam planos cénicos de claro-escuro: “Le troisième moyen de donner l’impression de relief ou de profondeur d’un décor consiste à placer des éléments de premier plan qui forment un arrêt pour le regard”⁴³. O autor colocaria as obras de arte contemporâneas em primeiro plano como um baixo-relevo monumental de Henri Laurens (1885-1954) ou uma pintura de Fernand Léger (1881-1955), cuja verticalidade contrastava com a horizontalidade dominante. A geometria apodera-se do espaço, dos objectos, da arte: “(...) les dessins géométriques, le cercle et le carré formeront, par leurs infinies combinaisons, le fond d’ornementation. C’est ici un point très importante, tous les arts: architecture, sculptures, peinture se lieront pour former un ensemble et créer une unité”⁴⁴.

Uma luminária de tecto monumental, em vitral da autoria de Louis Barillet (1880-1948), desdobrava-se em sucessivos planos com motivos geométricos que lhe imprimiam movimento. A célebre obra de Robert Delaunay, *La Femme et la Tour*, tendo como tema a torre Eiffel, é sobriamente evidenciada à maneira de Hoffman, por dois buxos simetricamente colocados: “Une colonne, un arbre, un poteau, un lustre disposés en premier plan éloignent le fond”⁴⁵. A dinâmica dos planos verticais estender-se-ia à sucessão do roda-tecto, em que o perfil tradicional com os seus frisos e ornamentos seria substituído pela sucessão rítmica de três decididas lâminas de betão. Já o rigor e a plasticidade do plano do pavimento revelava a sua importância enquanto parte integrante do “cenário”. O cinema ensinara a Mallet-Stevens a importância de valorizar os planos inferiores, na sequência das películas que limitavam então as ima-

gens a uma proporção de 3 de altura por 4 de largura. O mesmo acontecia com a decoração que deveria surgir ao longo da parte inferior do cenário⁴⁶. Um geometrismo alusivo a Piet Mondrian determinaria os planos ortogonais da porta dupla, evocando a entrada da Casa do engenheiro.

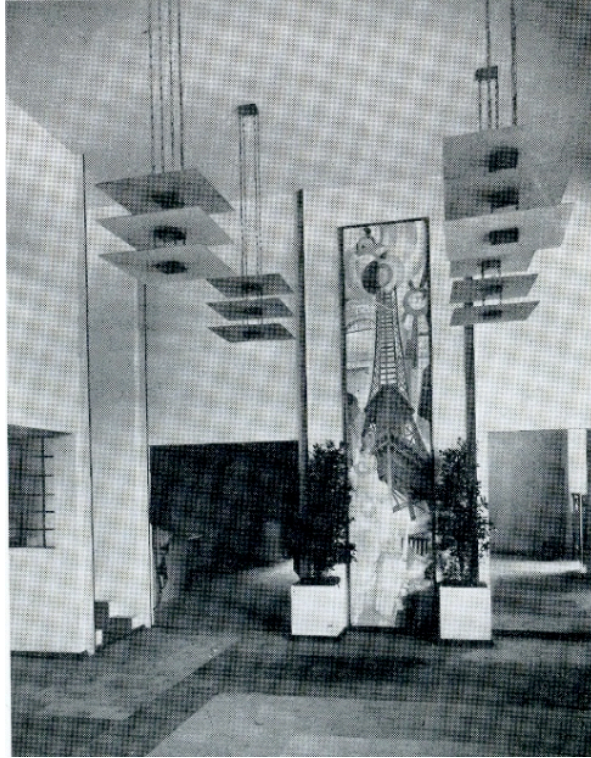


Fig. 9. Obra de Delaunay em primeiro plano. *Rob Mallet-Stevens architecte* (Bruxelles: Editions des Archives d'Architecture Moderne), 235.

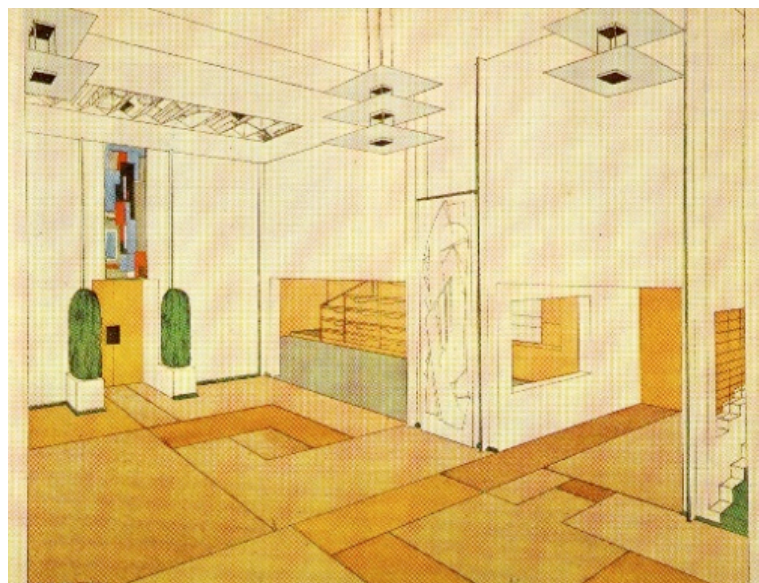


Fig. 10. Hall da Embaixada. Entrada encimada pela pintura de Léger. *Rob Mallet-Stevens architecte* (Bruxelles: Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1980), 237.

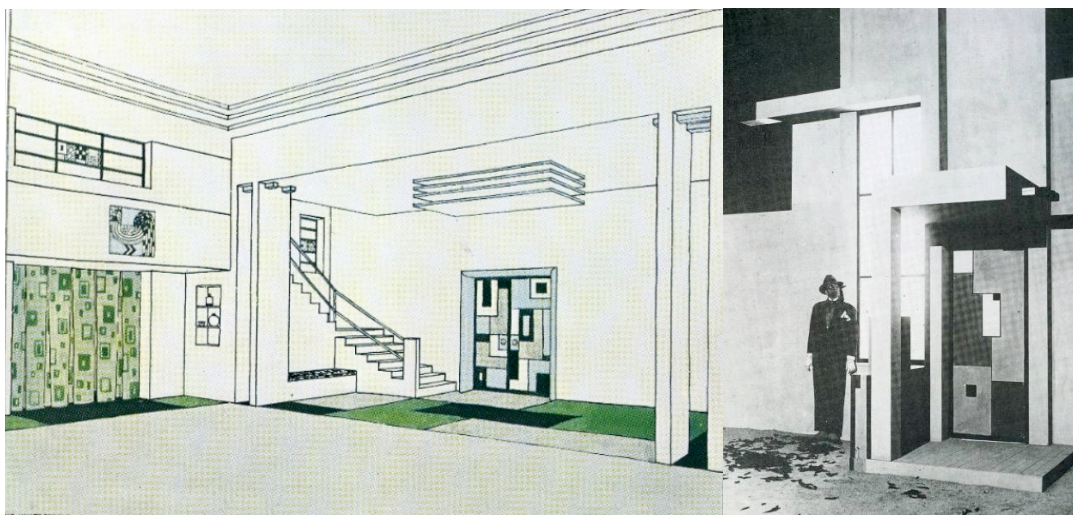


Fig. 11. Hall da Embaixada. Ao lado: Entrada da Casa do Engenheiro, *L'Inhumaine*, 1923. *Rob Mallet-Stevens architecte* (Bruxelles: Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1980), 236,228.

4. Conclusão

É precisamente o reencontro entre real e imaginário que torna um Pavilhão do Turismo tão grandioso. O fascínio pela geometria e pela luz num vai-vém de experiências entre o cinema e a arquitectura traduz-se na valorização do jogo de aparências, na ilusão: «One of Mallet-Stevens great discoveries- not his alone but of all of the filmmakers of the time-was understanding very early that “thruth” in the cinema is not necessarily authentic, that the magic of art, the “likely”, is sometimes more convincing than the “true”, for- paradoxe of paradoxes-“the true can sometimes be very likely»⁴⁷. Esta arquitectura, apesar de ligada formalmente ao modernismo, esconde uma estrutura simbólica que resulta da oposição entre forças e tendências contrárias, que religa o céu e a terra, o real e o sonho, entre o inconsciente e o consciente⁴⁸. E o racional integra este conjunto de forças antagónicas que mais não são senão dualidades simbólicas – horizontal/ vertical, cheio/vazio, luz/sombra. O próprio arquitecto Melnikov observaria que a sua obra se distinguiu de forma clara e original dos seus “compatriotas reaccionários” destacando qualidades como a precisão geométrica da forma, o construtivismo lógico, a sistematização dos volumes que contribuíam para as proporções harmoniosas do todo e se opunham ao luxo inerente ao estilo moderno⁴⁹.

NOTAS

¹ Simon Dell, “The Consumer and the Making of the Exposition Internationale de arts décoratifs et industrielles modernes”, *Journal of Design History*, Vol.12, no.4 (1999):312.

² Ibidem.

³ Ibidem, 313.

⁴ O Relatório seria escrito por René Guillere, presidente da Société des Artistes-Décorateurs e publicado a 1 de Junho de 1911. Ibidem, 314.

⁵ Ibidem.

⁶ “Este “moderno” não é, segundo o seu pensamento, senão um sistema ornamental como outro qualquer, um “estilo” bem definido ou um repertório de formas que há que combinar. O industrial diz: “o moderno, como diz: “o Luís XVI”; certos elementos caracterizam o primeiro como as pérolas, os laços, os colonelos ornados de redentes e as rosáceas fazem o segundo. Ele ainda não ultrapassou o mundo das aparências e não procurou a razão das formas novas com as quais se contenta em imitar, seja à maneira do romantismo ou com a marca da decoração “gótica”. Tradução livre. Léon Moussinac, “L’ Art décoratif en 1925”, *Le Crapouillot* (1er Mai 1925):15.

⁷ “O fabricante emprega o decorador para dissimular as falhas nos seus produtos” (...) O lixo é sempre abundantemente decorado; o objecto de luxo é bem executado, puro e saudável e a sua simplicidade revela a qualidade da sua manufactura”. Tradução livre. Le Corbusier, *The decorative art of today*. Trad. de James I. Dunnett. (London: The Architectural Press, 1987), 87.

⁸ Paul Léon, « Ce que sera l’Exposition – Son caractère et sa portée », *Les Annales* (19 Avril 1925) :415.

⁹ Ibidem.

¹⁰ “Não veremos mais, esta vez, as marcas, mas as obras, reunidas não sob a etiqueta de qualquer estrato social, mas segundo o papel que estas desempenham para compor um conjunto”. Tradução livre. Ibidem, 414.

¹¹ «Cada novo método tende a honorificar a arte dos nossos “decoradores” e ressuscita, na realidade, fortes tradições antigas. Este favorece a aproximação entre aquele que inventa e aquele que realiza, entre o autor e o editor, entre o artista e o editor, aproximação natural, espontânea, inconsciente em grandes séculos felizes onde não existiam ainda os vocábulos separatistas, onde cada um não tinha outro nome que não o do seu ofício. Sabemos que a ruptura fatal é produzida após cem anos, após a revolução ter abolido estes domínios.» Tradução livre. Ibidem, 414.

¹² “A arte decorativa integra o mobiliário da casa, o adereço da mulher, a figuração da cena, o cenário urbano das nossas ruas, dos nossos lugares e dos nossos parques, a instalação de espaços móveis, dinâmicos ou portáteis: compartimentos de caminho-de-ferro, cabines de barco e de avião”. Tradução livre. Ibidem, p.415.

¹³ Maria Helena Souto (2011). Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900. (Lisboa: Ed. COLIBRI / IHA-FCSHUNL, 2011), 107.

¹⁴ Paul Vitry, « L’Exposition des Arts Décoratifs Modernes: L’ Architecture », *Gazette des Beaux Arts*, no. 759 (Juillet-Août 1925): 3-4.

¹⁵Jacques Lambert, “Dans la cité des architectes”, *Les Annales* (19 Avril 1925): 418.

¹⁶ Waldemar George, « Les tendances générales », *L’Amour de l’art*. no. 8 (1925): 289.

¹⁷ Ibidem, 289-290.

¹⁸ O rio, esse, que fez a cidade, renova a sua tradição secular e apresenta palácios flutuantes que os artistas organizaram nos humildes barcos, como se a velha barcagem parisiense tivesse pretendido se deter e fazer parte da festa”. Jacques Lambert, « Dans la cité des architectes », *Les Annales* (19 Avril 1925): 418.

¹⁹ Robert Rey, « L’ Exposition internationale des Arts Decoratifs », *Le Crapouillot* (1er Mai 1925) :16.

²⁰ Waldemar George, « Les tendances générales », *L’Amour de l’art*. no. 8 (1925): 289.

²¹ Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito* (Lisboa: Relógio de Água, 1996), 42.

²² “(...) as duas cidades simbólicas sobreviverão como uma memória e Paris, construtora de sonhos, poeta das sinfonias do trabalho, continuará a sua obra e trabalhará actualmente em qualquer futura exposição de arte, de criações e de génio que ultrapassará a visão de 1900 e que milhões e milhares de nós não chegarão a ver”. Tradução livre. Jules Claretie, « Les Deux Villes », *Les Annales* (19 Avril 1925): 429.

²³ João Pereira and Nuno Vassallo e Silva, coord. *Art Déco 1925*. (Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009), 25.

²⁴ Filho de Maurice Mallet, um comerciante de arte e colecionador de pinturas impressionistas, passa sua infância em Maison-Laffitte e torna-se amigo do escritor Jean Cocteau. Em 1906, graduou-se na Escola Especial de Arquitectura, onde viria a leccionar. Também recebe um prémio de engenharia sanitária. Participou várias vezes no Salão de Outono e também no Salon des Artistes Décorateurs. Em 1923, constrói a sua primeira obra, a vila do Visconde de Noailles em Hyhères, à qual se sucederão outros projectos de habitação, de lojas, museus, cenografia para cinema e inclusivamente projectos para uma cabine para uma linha de barcos e uma linha de equipamento escolar, apresentados no Salão de Outono em 1934 e 1936 respectivamente, entre outros que demonstram a sua versatilidade. Publicou artigos e livros, tendo colaborado com a revista *L'Architecture Vivante*.

²⁵ Paul Léon contribuíra anteriormente para a publicação do álbum *Une cité moderne*, que lhe fora dedicado.

²⁶ Mallet-Stevens conceberia duas volumetrias “inabitáveis”, que reflectiam as personalidades antagónicas dos dois protagonistas do filme. Não havia nenhuma correspondência entre as fachadas e os interiores que seriam desenvolvidos por decoradores. A casa da cantora - fria e altiva - é concebida como uma casa isolada no topo de uma colina, nos arredores da cidade de Ruão, consistindo num conjunto massivo de diferentes volumes justapostos, perfurado por vãos quadriculados, regrado por uma simetria demarcada pela porta monumental e associada à rigidez da personagem.

²⁷ Hubert Jeanneau and Dominique Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens architecte* (Bruxelles: Éditions des Archives de l'architecture moderne, 1980), 130.

²⁸ «(...) Esta iluminação directa define um universo de clareza e de “sinceridade” em que cada fundamento geométrico, “luz suprema”, reina inteiramente. Deste modo, a expressão da luz e da sombra atingiram, nos cenários de *L'Inhumaine*, um grau de perfeição dificilmente equiparável». Tradução livre. Kuc Wouters, “Cinema and Architecture”, in *Rob-Mallet Stevens: Architecture, Furniture, Interior Design* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 98.

²⁹ Manfredo Tafuri, *Design and Capitalist Development* (Cambridge: The MIT Press, 1976), 91.

³⁰ Seria o caso de uma publicação especial sobre o suprematismo, que integraria o livro *About Two Squares: A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions*, escrito por El Lissitzky.

³¹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (Paris: Ed. Anthropos, 2000), 273.

³² Frédéric Migayrou, « Une cinématique des vecteurs », in *Robert Mallet-Stevens: L'Oeuvre complete* (Paris: Centre Pompidou, 2005), 31.

³³ “O ritmo das fachadas, a vida dos relevos talhados em grandes planos, a sobriedade plácida da silhueta geral, a harmonia dos cheios e dos vazios”. Tradução livre. Ibidem, 32.

³⁴ “Não é suficiente trabalhar a fachada e nela substituir um ornamento antigo por um ornamento à moda. Há todo um sistema que há que transformar. A arquitectura nova é precisamente aquela que regressa aos princípios”. Tradução livre. Guillaume Janneau, “L'exposition des arts techniques de 1925 : Que sera, demain, le logic, entretien avec Robert Mallet-Stevens », *Le Bulletin de la vie artistique*, no11 (1er Juin 1923): 230.

³⁵ “Mil formas são permitidas, silhuetas imprevistas surgem, estranhas por vezes, mais racionais, mais sinceras.” Rob Mallet-Stevens, “L'architecture est un art essentiellement géométrique”, *Le Bulletin de la vie artistique*, no. 23 (1er décembre 1924): 533.

³⁶ “A construção em betão armado não precisa de telhado. Para superar o espaço a cobrir, a carpintaria é inútil. E como é bela a linha clara, que finaliza a casa”. Tradução livre. Robert Mallet-Stevens, “Frank Lloyd Wright et l'architecture nouvelle”, in *Wendingen* (1925), 93.

³⁷ Frank Scarlett and Marjorie Townley, *Arts Décoratifs 1925: A personal recollection of Paris Exhibition* (New York: St Martins Press, 1975), 26.

³⁸ “A arquitectura é uma arte essencialmente geométrica. O cubo é a base da arquitectura, o ângulo recto é essencial”. Tradução livre. Rob Mallet-Stevens, “L’architecture est un art essentiellement géométrique”, *Le Bulletin de la vie artistique*, no. 23 (1er décembre 1924) : 532.

³⁹ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, O desenvolvimento de uma Nova Tradição* (São Paulo: Martins Fontes, 2004), 466.

⁴⁰ Marcillac, Félix, « Les frères Martel ont fait descendre le cubisme dans la rue », in *Connaissance des arts*, no.302 (Avril 1977): 67.

⁴¹ Jean-François Pinchon, « Les Martel et MalletStevens », in *Joël et Jan Martel, Sculpteurs 1896-1966* (Paris: Gallimard / electa, 1966), 75.

⁴² “O olho compreende a precisão, a simplicidade das máquinas. Nós estamos habituados às linhas dos automóveis, das locomotivas, dos aviões, dos radiadores eléctricos, dos postos de TSF que tanto admiramos. Superfícies unidas, arestas vivas, curvas claras, matérias polidas, ângulos rectos, clareza, ordem”. Tradução livre. Rob Mallet-Stevens, “L’architecture est un art essentiellement géométrique”, *Le Bulletin de la vie artistique*, no. 23 (1er décembre 1924) :34.

⁴³ “Dar a impressão de relevo ou de profundidade de um cenário consiste em colocar elementos num primeiro plano que formam uma paragem para o olhar”. Robert Mallet-Stevens, “Le Décor », in *L’Art cinématographique* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1929), 10.

⁴⁴ “(...)os desenhos geométricos, o círculo e o quadrado formarão, nas suas infinitas combinações, o fundamento da ornamentação. Eis aqui um ponto muito importante, todas as artes - arquitectura, escultura, pintura - ligam-se para formar um conjunto e criar uma unidade.” Tradução livre. Robert Mallet-Stevens, “L’architecture moderne”, *Comoedia illustré*. no.24 (Septembre 1912) : 996-998. Cit. em Frédéric Migayrou, « Une Cinématique des vecteurs », in *Robert Mallet-Stevens : L’Oeuvre complete* (Paris: Centre Pompidou, 2005), 32.

⁴⁵ “Uma coluna, uma árvore, um pote, um lustre, dispostos em primeiro plano, distanciam o fundo”. Tradução livre. Robert Mallet-Stevens, « Le Décor », in *L’Art cinématographique* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1929), 10.

⁴⁶ *Ibidem*, 28-29.

⁴⁷ «Uma das grandes descobertas de Mallet-Stevens – partilhada pelos cineastas à época- foi o entendimento precoce de que a verdade no cinema não é necessariamente autêntica e de que a magia da arte, a sua narrativa, pode ser muitas vezes mais convincente do que a própria “verdade” contribuindo para que, paradoxo dos paradoxos “a verdade se torne por vezes mais verosímil»». Tradução livre. Kuc Wouters, “Cinema and Architecture”, in *Rob-Mallet Stevens: Architecture, Furniture, Interior Design* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 91.

⁴⁸ Robert Mallet-Stevens - “Les décors et l’architecture”. *Conférence*, no.18 (15 Septembre 1927). Cit. em *Robert Mallet-Stevens: L’Oeuvre complete*. Paris: Centre Pompidou, 2005, 113.

⁴⁹ Konstantine Melnikov, “Mallet-Stevens, diz années de réalisation en architecture et decoration”. Traduction Chantal Xambo. Cit. em Hubert Jeanneau and Dominique Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens Architecte*. Bruxelas: Edition des Archives d’Architecture Moderne, 1980, 22.

Fecha de recepción: 27 de julio de 2021

Fecha de revisión: 7 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 1 de noviembre de 2022