



Pablo Picasso (1881-1973). *Garrafa de Vieux Marc, Taça e Jornal*. Carvão, colagem e pinos sobre papel, 63 x 49cm, 1913. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Cubístico, cúbico e cubista

Yve-Alain Bois*

Para Francesco Passanti

Questionando a existência de uma arquitetura cubista, o autor recusa aproximações morfológicas: seja o entendimento do cubismo como um estilo geometrizarante, ou como uma operação com formas puras. Entendendo o cubismo como um sistema semiológico, a partir da subversão das condições de representação empreendida por Picasso e Braque, considera cubistas as obras arquitetônicas que resultam do jogo estruturalista no qual signos arbitrários têm definida sua significação.

Cubismo, arquitetura moderna, Le Corbusier

Há uma arquitetura cubista? Talvez não. Por exemplo, não vejo nada de cubista – mas nada mesmo – na celebrada *Maison Cubiste* de Duchamp-Villon. E, apesar de possuir a seu respeito conhecimento apenas limitado, eu poderia dizer o mesmo da chamada arquitetura “cubista” de Praga.

É tudo uma questão de definição. Minha definição do cubismo é decididamente restrita: tem pouco a ver com o estilo geometrizarante¹ que provocou agitações por todo mundo ocidental nos primeiros anos do século XX e se desdobrou em *art déco* uma década depois. De preferência, minha definição leva em conta exclusivamente a análise das condições da representação pictórica, e sua subversão deliberada, feita por Picasso e Braque. Em outras palavras, aferro-me à distinção acerca do trabalho desses dois artistas, primeiramente colocada por Daniel-Henry Kahnweiler, que depois foi mais elaborada por John Golding e Edward Fry, e se refere aos trabalhos do período de 1907 a 1914. Distinção essa que também serve a todos os outros pintores e escultores comumente colocados sob o pendão do cubismo (sobretudo os tão aplaudidos “teóricos” do “movimento”, Gleizes e Matzinger). Apesar de tal distinção poder ser feita de muitas outras maneiras, o que há de mais eminente nela é a percepção de que o cubismo de Braque e Picasso teria sido mais ou menos um caso privado, enquanto o de outros pintores ocupava os Salões e era vastamente discutido na imprensa. A questão do eixo público-privado, apesar de extrínseca às próprias obras, é notavelmente consistente. Foi, em grande parte, justamente com o objetivo de não serem confundidos com os outros que Braque e Picasso, sob a recomendação de Kahnweiler, deixaram sua arte relativamente indisponível para o grande público na França (e isso não é o mesmo que dizer que não

Tradução Jason Campelo

Revisão técnica Roberto Conduru

*Yve-Alain Bois é professor na School of Historical Studies, no Institute for Advanced Study, em Princeton. Publicou *Painting as Model, Formless: A User's Guide* (com Rosalind Krauss) e *Matisse and Picasso*.

¹ A palavra inglesa é *geometrizing*. Optamos por um neologismo por entender não só que as obras cubistas, pelo recurso à geometria, trariam a iniciativa de colocar a nu a questão representativa, como também que as próprias linhas, combinadas, induziriam o olhar do espectador a um movimento dinâmico e ininterrupto de construção de formas para o qual o termo “geometrizarante” forneceria uma perspectiva mais sugestiva. (NT)

havia público para sua arte, mas sim que essa arte era extrema e voluntariamente limitada).² De fato, uma exceção pode ser feita para Juan Gris e Fernand Léger. Apesar de ambos terem exercido importante papel na cena do cubismo público, esses artistas não podem ser completamente colocados nesse cenário e não se equiparam a seus colegas. É certo que o Gris do período 1913-1914, particularmente em seus *papiers collés*, manteve um diálogo bem informado com a produção recente de Picasso e Braque.³ Já Léger, apesar de ter a princípio trilhado o caminho de Gleizes, Metzinger e companhia (aos quais passaremos a chamar, daqui em diante, de G. M. & G.a.), ou seja, o de empreender uma imitação do cubismo analítico de Picasso e Braque sem dele entender muito, logo desenvolveu seu estilo próprio, baseado na recombinação de elementos seletos e emprestados de Braque e Picasso – entre outros, a busca de um “modo unitário de notação”, conforme dito por Pierre Daix,⁴ e da dissociação entre armação linear, graduação e cor. (Além disso, a forma exclusiva de cubismo de Léger levou-o a cruzar a soleira da abstração em 1913 e, novamente, em 1924, sendo que dessa segunda vez tal ultrapassagem se deu como uma “síntese” intencional entre a pintura e a arquitetura. Ademais, há o fato de que, de todos os pintores cubistas, até onde conheço, ele foi o único que em vários momentos de sua vida dedicou atenção à arquitetura; isso o coloca em uma categoria exclusiva. Mas o tópico “Léger e a arquitetura”, por mais fascinante que seja, já vem sendo bem explorado por Christopher Green⁵ e também por Robert Herbert em seu artigo⁶ e desloca-nos da questão que aqui nos preocupa, ou seja, pode-se ou não falar em uma arquitetura cubista.)

É tudo uma questão de definição, eu disse, e o cubismo, desde seu princípio, tem sido para muitos o “movimento” que emergiu em 1909-10 e foi aglutinado em dois Salões (o des Indépendants e o d'Automne) em 1911, consolidando-se nos mesmos Salões em 1912, como também na exposição Section d'Or, ainda nesse ano, e sendo definitivamente lançado no livro de Gleizes e Metzinger. Picasso e Braque não têm papel nisso (simplesmente condescenderam): os heróis são os inevitáveis G & M. e também artistas como La Fresnaye, os irmãos Duchamp e, até mesmo – ainda que obviamente de maneira diafanamente perpendicular –, Marie Laurencin.

Tomemos o caso de um dos primeiros dissidentes do movimento, como Le Fauconnier. Apesar de sua fama ter correspondido a uma pequeníssima parte no todo do movimento (por volta de 1912 mesmo G. & M. já o tinham como figura de outrora, excluindo-o da exposição do Section d'Or), sua reputação vacilante durante o período 1909-1911 oferece-nos o exemplo mais saliente de uma linha divisória no eixo do público-privado. Além disso, quando sua reputação começou a tropeçar em casa, encontrou outros caminhos: seus textos foram largamente publicados em muitos países, e no

2 Quase que desde o início, pelo menos de 1911 em diante, a literatura sobre o cubismo reconheceu tanto a lacuna entre cubismo público e privado quando tentou fechá-la, conforme foi feito de forma abundantemente clara na antologia dos textos da época escritos por Edward Fry, *Cubism* (Londres: Thames and Hudson, 1966). A situação não mudou muito nos dias de hoje. Ninguém nega a existência de uma grande divisão, e todo mundo concorda que poucas obras de Braque e Picasso tenham ficado à mostra, em qualquer momento, nas paredes da minúscula galeria Kahnweiler; e ainda que alguns acadêmicos tendam a exagerar o número de visitantes nos ateliês desses dois artistas (Patrícia Leighton, por exemplo, firma em 300 o número de visitantes à mostra pública, apesar de não oferecer nenhuma evidência para isso. Em contraste, ao falar particularmente do período Bateau-Lavoir, Pierre Daix nos lembra que mesmo testemunhas privilegiadas, como Kahnweiler, Salmon e Gertrude Stein, tinham conhecimento muito limitado do que acontecia no ateliê de Picasso no período de 1908-1909. Cf. discussão que seguiu o ensaio de Theodore Reff in *Picasso and Braque: A Symposium*, editado por Lynn Zelevansky [Nova York: Museu de Arte Moderna, 1992, p. 44-56.] Por outro lado, o “cubismo” é discutido de maneira teórica como uma entidade homogênea, e as teorias de Gleize e Metzinger ainda são lidas como fontes de valor explicativo no que diz respeito à obra de Braque e Picasso; como se a divisão a ponto de ser admitida devesse ser repudiada no que tange à análise das obras. Uma exceção na literatura atual nos é fornecida pela análise de David Cottingham: ele usa o conceito de “subcultura”, cunhado na escola de sociologia de Birmingham, com o objetivo de definir o público limitado de Picasso e Braque (Kahnweiler, Stein e daí por diante) como um grupo social específico com expectativas artísticas específicas; também para destruir o mito da “torre de marfim” que é implicado pela oposição público/privado. De qualquer maneira, ao fazer isso, Cottingham não consegue erradicar a oposição, e até mesmo a fortalece (Cf. Cottingham, “Cubism, Aestheticism, Modernism”, in *Picasso and Braque: A Symposium*, p. 58-72.)

3 A respeito dessa questão específica, cf. Christine Poggi, *In Defiance of Painting* (New Haven: Yale University Press, 1992), especialmente p. 105-123. Para uma reavaliação séria de Gris, em geral, cf. Christopher Green, *Juan Gris*, (New Haven: Yale University Press, 1992).

4 Veja Pierre Daix e Joan Rossette, *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916* (Boston: New York Graphic Society; London: Thames & Hudson, 1979). Para uma discussão da noção do “modo unitário de notação” ver meu “The Semiology of Cubism”, in Zelevansky, ed., *Picasso and Braque:*

Raymond Duchamp-Villon (1876-1918).
Fotógrafo anônimo. Fachada da Maison
Cubiste, 1932 (modelo). Foto: Arquivos
André Mare, Paris

A *Symposium*. Sobre a imitação cabeça oca de Picasso e Braque pelos outros artistas "cubistas", eu não estou de modo algum propondo algo novo aqui: isso aparece muito cedo na literatura (primeiro, talvez, em "Anecdotal History of Cubism" de André Salmon, de 1912, traduzido em *Cubism*, de Edward Fry, p. 81-90), e é aceito por muitos especialistas. Entretanto, apesar de os textos clássicos sobre o cubismo, como os de Golding (*Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, 3d ed. [Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1988]) e Fry, proverem amplas evidências consolidando essa linha de argumentação, eles paradoxalmente tiveram o efeito oposto e contribuíram para a percepção comum do cubismo como um movimento homogêneo no qual haveria diferenças de grau (em qualidade) e não de natureza entre a arte de um Picasso e a de um Gleizes. Além disso, especialistas em Gleizes, Metzinger e outros artistas cubistas "públicos" tenderam a negar a validade do argumento de Salmon como um clichê. Eu estou simplesmente afirmando que, por vezes, clichês são justificados.

5 Cf. Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde* (New Haven: Yale University Press, 1976).

6 Herbert, Robert L. "'Architecture' in Léger's essays, 1913-1933". Blau, Eve & Troy, Nancy (editores) *Architecture and Cubism*. Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 77-88. (NT)

7 Sobre a fama precoce de Le Fauconnier, cf. Ann H. Murray, "Henri Le Fauconnier's Das Kunstwerk": um relatório inicial sobre a Teoria Estética Cubista e seu entendimento na Alemanha", *Arts Magazine* 56, n. 4 (dezembro de 1981), p. 125-131. A respeito da carreira holandesa de Le Fauconnier, cf. o excelente artigo de Jan van Adrichem, "The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as *pars pro toto*", *Simiolus* 21, n. 3 (1992), p. 162-211.



final de 1912 ele já havia participado de exposições na Rússia, Alemanha (incluindo uma retrospectiva no Museu Folkwang, em Hagen, uma espécie de Meca primitiva do Modernismo), Suíça, Bélgica e Holanda. É verdade que, quando ele se mudou para este último país (em 1914), já perdera grande parte de seus defensores, mas também é fato que, na exposição em que os artistas holandeses descobriram o cubismo – a primeira exposição organizada pelo *Moderne Kunst Kring* no outono de 1911, em Amsterdã –, ele desfrutava de muito mais prestígio do que Braque ou Picasso. Mesmo Mondrian, durante um breve instante, foi enganado.⁷



Prestemos atenção, agora, ao trabalho mais celebrado de Le Fauconnier, *L'abondance*, comprado pelo crítico e artista holandês Conrad Kickert logo após sua (muito aclamada) exposição no Salon des Indépendants de 1911 e mais tarde doado ao Gemeentemuseum, em Hague. É fácil concordar com Golding: nesse trabalho Le Fauconnier “simplesmente apodera-se do aspecto mais acessível do cubismo, ou seja, o tratamento das formas em termos de facetas simples, angulares, como sendo uma maneira fácil de lidar com um objeto monumental. Não há suspensão atmosférica, e a perspectiva é completamente tradicional. As casas e a estrada têm um ponto de fuga mais ou menos consistente (a rua indubitavelmente conduz o olho para seu centro, para o fundo), e há uma diminuição lógica de escala, de um plano para outro”.⁸ Resumindo, é uma pintura *pompier* do século XIX sobre cuja superfície foram rapidamente borrifados alguns cézannismos, como na urgência de correr atrás do trem que já vai saindo da estação.⁹ É claro que ele perde o trem – não só porque lá pelo ano de 1911, desde sua investigação inicial sobre a obra de Cézanne, Pícasso e Braque já estavam quilômetros à frente, mas também porque Le Fauconnier não tinha a menor idéia da motivação que compelia Pícasso e Braque à geometrização da figura (e de tudo mais), pelos idos de 1908-09.

Agora, qualquer um que deseje considerar tal obra cubista – conforme vários críticos contemporâneos abundantemente fizeram – de fato deve também aceitar a Maison Cubiste de Duchamp-Villon: assim como Le Fauconnier faz alguns ajustes cosméticos na superfície de um quadro de Salão do século XIX, Duchamp-Villon polvilhou uma versão burguesa oitocentista do *hotel particulier* Luís XVI com partículas de facetamento angular.

Raymond Duchamp-Villon (1876-1918).
Fotógrafo anônimo. Fachada da Maison
Cubiste, 1932 (modelo). Foto: Arquivos
André Mare, Paris

⁸ Golding, *Cubism*, p. 158-159.

⁹ Penso que van Adrichem é muito indulgente com Le Fauconnier quando relaciona *L'abondance* à escola da *Alegoria de Outono*, de Botticelli, no Musée Conde em Chantilly (“Introduction of Modern Art in Holland”, p. 165). Em vez disso, eu teria procurado uma versão estilo Bourguereau, do mesmo objeto.

De minha parte, já que são necessários de rótulos, eu chamaria esse tipo de trabalho não de cubista, mas de *cubístico*.

* * *

O projeto parcialmente realizado de Duchamp-Villon representa a primeira tentativa de expandir o "cubismo" ao território da arquitetura. Parece-me que a segunda tentativa de realizar tal desejo por expansão veio dos arquitetos. A mediação foi suprida pelo discurso acerca do cubismo (e não só aquele dedicado ao cubismo público, já que até mesmo Kahnweiler produziu uma versão do argumento – versão kantiana –, que dizia respeito aos próprios Braque e Picasso): um dos clichês mais persistentes da literatura referente ao cubismo desse período de fato tem a ver com a idéia de que o cubismo se relaciona à "essência" atemporal do objeto (na medida em que é oposta a sua "aparência" contingente). Claro que isso nada tem a ver com Picasso, mas mostrou-se extremamente popular. Ouso dizer que isto também não tem muita relação com Braque, apesar de ter sido ele quem inaugurou esse *topos* idealista, em 1908.¹⁰ A invocação às formas geométricas do Filebo de Platão foi um acontecimento relativamente tardio em toda essa peleja (de acordo com Fry, a primeira ocorrência pode ser encontrada em um artigo de Ozenfant, em 1916),¹¹ porém, em 1912, o despropósito acerca da "essência" e da "verdade absoluta" já estava em todo lugar (nos escritos de Roger Allard, Olivier-Hourcade, Jacques Rivière, Maurice Raynal, entre outros), variando apenas nos graus de sua crueza.

Se por acaso menciono o nome Ozenfant aqui, certamente o faço porque a vertente neoplatônica foi elevada por ele e por seu acólito, Le Corbusier, ao nível de uma plataforma programática. De qualquer maneira, esse purismo pode ser um mero epifenômeno, e a translação que se testemunha do discurso sobre pintura para a arquitetura, na época imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial, talvez acontecesse mesmo sem tal purismo. (Pode-se recordar, entre outros exemplos, a invocação ao cubismo de J. J. P. Oud em muitos textos, escritos a partir de 1916, completamente ignorantes a respeito da posição de Le Corbusier – ignorância essa que, aliás, levou Oud, ao ler o *Por Uma Nova Arquitetura*, de Le Corbusier, a acreditar que fora plagiado).

Mas, se o purismo não era essencial para que a translação mencionada acima ocorresse, a própria translação deve ser tida como um sinal da potência do discurso sobre o cubismo público daquele tempo. Arquitetos, lutando contra as ordens clássicas e a ornamentação, e a favor da verdade dos materiais e dos meios de construção, foram levados a saudar a geometria pura como seu código retórico mestre. Eles não precisavam do cubismo (nem de sua versão purista diluída)

10 Cf. declaração de Georges Braque a Gelett Burgess, primeiramente publicada em 1910, mas possivelmente de data anterior, durante o outono ou inverno de 1908: "Eu quero expor o Absoluto, não simplesmente a mulher factícia". Reimpresso in Fry, *Cubism*, p. 53.

11 O texto de Ozenfant foi publicado em *L'Élan*, n. 10 (1 dezembro de 1916). Cf. Fry, *Cubism*, p. 153.

para isso: até onde sabemos, nem Tony Garnier, nem Adolf Loos devotaram muita atenção a isso. O que parece ter atraído os arquitetos é o fato de que, graças ao debate que envolvia o cubismo público na imprensa, uma explicação modernista tinha sido amplamente divulgada (a “lei da economia”, a pintura como uma entidade autônoma, etc.), um discurso *ready-made*¹² de que eles – ou, com muito mais frequência, seus campeões – poderiam facilmente se apropriar. Não importava que houvesse alguns poucos cubos precisos na pintura cubista: os arquitetos advogavam em prol dos prismas – não é? – e cubos eram prismas, não? Havia algumas vantagens óbvias em trabalhar em conjunto com os “cubistas”.

Tal combinação nominalista foi suficiente para garantir o sucesso de toda uma literatura devotada ao efeito da arte cubista na arquitetura do século XX. Para poder ser rotulada cubista, foi suficiente que a arquitetura fosse simplesmente *cúbica*.

Há versões mais sofisticadas de tal amálgama na crítica arquitetônica, segundo as quais não é o cubo a ser invocado, e sim outros itens selecionados a partir da coleção de clichês que abundam na literatura sobre o cubismo. O mais penetrante é dado por Sigfried Giedion, em *Space, Time and Architecture*, um livro outrora lido como uma grande, se não a principal, avaliação histórica do movimento moderno de arquitetura.

Endossando totalmente a leitura idealista do cubismo mencionada acima, Giedion repete a hipótese, formulada por Metzinger em 1911 e servida *ad nauseam* na maioria dos relatos acerca do cubismo analítico. De acordo com essa hipótese, os pintores cubistas “haviam-se permitido mover ao redor do objeto, de modo a dar, sob o comando da inteligência, uma representação concreta dele, feita de muitos aspectos sucessivos”, dessa maneira incluindo o tempo em seu arsenal pictórico.¹³ Cubismo como um empreendimento cognitivo, cubismo como a legitimação de um conceito moderno de espaço-tempo: torna-se desnecessário discriminar os inumeráveis textos escritos nessas linhas, freqüentemente apresentando a invocação direta a Bergson (se não a Einstein). Eu seria o último a negar a fascinação de G. M. & C^{ia}. pela filosofia de Bergson e seria até levado a aceitar que ela teve algum efeito na arte deles (eu seria levado a aceitar se me dessem uma descrição satisfatória desse efeito em suas obras efetivas). Mesmo assim, eu não aceitaria o reforço negligente de Giedion sobre o “espaço-tempo” e os múltiplos pontos de vista do cubismo em geral, pois nego categoricamente que o cubismo de Picasso e Braque tenha qualquer coisa a ver com isso. Há que ter em mente: eu não sou o primeiro a protestar. A quem interessar possa,

12 Mantivemos o termo em inglês por causa de sua associação imediata aos ‘ready-mades’ propriamente ditos, mas o autor parece fazer um uso dúbio da expressão, porque o empregaria tanto no de discurso ‘ready-made’ quanto (preferivelmente, devido ao teor crítico do ensaio) de discurso “pré-fabricado”. (NT)
13 Jean Metzinger, “Cubism and Tradition” (1911), trans. Em Fry, *Cubism*, p. 66-67. Veja Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1941 – Espaço, Tempo e Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2004), p. 357.

sugiro a extraordinária demonstração de Leo Steinberg em "The Algerian Women and Picasso At Large", em que, para todos os efeitos, aquele cubismo talvez represente o único momento, na longa carreira de Picasso, em que sua "fantasia de um observador-Argos, cujos olhos vêem de centenas de pontos" encontra temporariamente algum abrigo. "Um objeto cubista nunca é apreensível a partir de muitos lados de uma só vez, nunca o aspecto reverso disso é concebível, e nenhum objeto, em uma obra de cubismo 'analítico' de Picasso ou Braque, aparece como a soma de visões diferentes", conclui Steinberg.¹⁴

O clichê do tempo-espaço no livro de Giedion é seguido por outro, o da "transparência" dos planos sobrepostos e interpenetrantes, o que poderia caracterizar a sintaxe do cubismo analítico. Estou longe de ter certeza de que o termo "transparência" tenha sido particularmente bem escolhido para o que procura descrever (uma disjunção radical entre desenho e gradação, as contradições espaciais que essa disjunção produz). Mas, mesmo que se pudesse admitir que a transparência tem o papel principal no cubismo, o que têm a ver os planos grandes e sobrepostos da *L'Arlésienn*, de Picasso (exemplo dado por Giedion mais adiante)¹⁵, ou seu *Retrato de Vollard* (para nos referirmos a uma obra mais conhecida) com a austera fachada de vidro da Bauhaus de Gropius?

Entre aqueles que contestaram a importância da "transparência" na pintura cubista, Colin Rowe e Robert Slutzky rapidamente denunciaram a associação superficial de Giedion, caracterizando a parede de vidro de Gropius como uma "superfície sem ambigüidade aplicada sobre um espaço sem ambigüidade".¹⁶ O "cubismo" da Maison Cubiste ao menos era baseado em sua similaridade a alguma coisa como, por exemplo, *L'abondance*, de Le Fauconnier (nego o cubismo de ambos, mas aceito inteiramente a afinidade entre os dois); não há a menor similaridade entre os planos flutuantes de Picasso e a tela seca de Gropius. O único elo possível entre eles é a escassez de linguagem (o fato de que o mesmo termo, "transparência", seja usado para denotar fenômenos visuais expressamente diferentes).

Ao criticar a atração mal concebida de Giedion por Gropius, substituindo-o pela arquitetura de Le Corbusier, Rowe e Slutzky nos dão uma pista de como a questão referente à existência de uma arquitetura cubista (em oposição à cubística e cúbica) pode ser respondida. Aquilo que eles designam como "transparência" na villa em Garches de Corbusier, e para o qual acham um precedente no cubismo analítico de Braque e Picasso, de fato foi descoberto pelo

14 Leo Steinberg, "The Algerian Women and Picasso at Large", in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art* (Londres: Oxford University Press, 1972), p. 160.

15 Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 402.

16 Colin Rowe e Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal" (1963), in Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge: MIT Press, 1976), p. 167. ("Transparência: literal e fenomenal". *Gêvea*, Rio de Janeiro, FUC-Rio, setembro, 1985, p. 33-50.)

cubismo – apesar de não ser o que supõem. A “transparência” em questão é consanguínea ao plano virtual da famosa escultura de 1912 de Picasso, *Guitar*, em que é um produto (assim como a arquitetura de Le Corbusier) da articulação do espaço vazio como um signo positivo. A *Guitar* de Picasso assinala uma aceitação revolucionária do espaço na história da escultura ocidental, que é feita por uma lógica estruturalista que Le Corbusier emula – conscientemente ou não – na “transparência” de Garches: e assim é porque os signos não são definidos pela sua substância, mas por sua relação de oposição a todos os outros signos em um dado sistema, de modo que uma ausência, uma virtualidade, pode manter um valor positivo e se tornar um marco entre outros.¹⁷

A mesma lógica, como demonstrou Bruno Reichlin em vários artigos, governa o tratamento que Le Corbusier dispensa às janelas (em Garches como nas demais obras), assim como às paredes.¹⁸ Apesar de tal tratamento abstrato (pelo menos antianatômico) de elementos arquitetônicos ser mais diretamente dependente do trabalho formal do De Stijl do que da própria leitura acerca do cubismo feita por Corbusier (tal coisa ocorre pela primeira vez nas Villas La Roche-Jeanneret, a construção na qual seu débito com o De Stijl é mais notável),¹⁹ e tal coisa não seria possível – nem também muito da escultura moderna – sem o que eu chamaria de invenção picasseana do espaço como assunto escultural.

Mas e quanto à pintura cubista (isto é, o cubismo de Picasso e Braque)? Ela produziu algum efeito sobre a arquitetura? Podemos encontrar algum equivalente arquitetônico seu? Estaríamos errados, creio eu, em procurar isso no simples nível morfológico (o nível superficial no qual operam as analogias que definem a arquitetura cubística e cúbica). Tal coisa poderia antes ser encontrada no nível estrutural da formação do cubismo como um sistema semiológico. Venho escrevendo uma pequena história da semiologia do cubismo na qual a grade tem um papel decisivo no desdobramento do cubismo analítico de Braque e Picasso, e na qual a descoberta da total potencialidade do que Saussure chamou de arbitrariedade do signo marca o nascimento do cubismo sintético.²⁰ Contrariamente ao que se poderia esperar, não estou convencido de que a análise da função da grade no cubismo analítico possa render qualquer *insight* interessante no que diz respeito à arquitetura (assim como arquitetos não precisaram do cubismo para pensar a respeito de formas prismáticas, eles não precisaram dele para saber algo sobre grades). Por outro lado, o tipo de multivalência que Picasso explora em seus *papiers collés* parece-me muito próximo às contradições e “falsas relações” detectadas há muito tempo por Steen

17 A esse respeito, cf. meu “Kahnweiler’s Lesson”, in *Painting as a Model* (Cambridge: MIT Press, 1990), p. 65-97.

18 Veja, em particular, Bruno Reichlin, “Le Corbusier vs De Stijl”, em Yve-Alain Bois e Bruno Reichlin, eds., *De Stijl et l’architecture en France* (Brussels: Pierre Mardaga, 1985), p. 91-108.

19 Reichlin compara o tratamento formal de janelas nas casa La Roche-Jeanneret a esta passagem do manifesto de Theo van Doesburg “Towards Plastic Architecture” (1924): “A nova arquitetura não possui momento passivo. Ela abandonou o uso de espaços mortos (buracos na parede). A clareza de uma janela tem um significado ativo contra a clausura da superfície de uma parede. Um buraco ou vácuo não conduz a nenhum lugar avante, tudo é estritamente determinado pelo seu contrário”. Traduzido por Joost Baljeu (aqui levemente modificado) em seu texto *Theo van Doesburg* (Londres: Studio Vista, 1974), p. 144.

20 Sobre isso tudo, cf. meu “*The Semiology of Cubism*”.

Eiler Rasmussen (bem mais tarde por Robert Venturi, depois novamente por Bruno Reichlin) na obra de Le Corbusier. Rasmussen cita como exemplo uma sala da casa La Roche (nas Villas La Roche-Jeanneret), em que Corbu estende a margem superior de uma grande janela até o balcão da biblioteca, de modo que a verga da janela parece nele descansar. Ele analisa essa inversão formal da estrutura anatômica (suporte/ suportado) por meio do copo de Rubini, um famoso caso de reversibilidade figura/fundo, discutido em grande parte dos tratados acerca da psicologia Gestalt.²¹ Se conhecesse melhor a obra de Picasso, Rasmussen teria sem dúvida preferido uma alusão a suas *collages* cubistas – pois enquanto o copo de Rubini demonstra uma relação de “em vez de/ou”, uma alternativa exclusiva, Picasso beneficia a polissemia da relação “e/ ou”. A jocosidade semiológica de Le Corbusier me faz lembrar de um *papier collé* bem específico, de 1913: *Bottle of Vieux Marc, Glass and Newspaper*. Nele, há não apenas um copo definido por uma lacuna (sua base é a silhueta negativa recortada de uma peça de papel de parede decorativo representando a toalha de mesa na qual esse copo supostamente estaria situado), mas o conteúdo do copo, passando por cima da borda, é feito do mesmo recorte de papel cuja ausência define a base. Este tipo de manipulação, um jogo sem fim com a mutabilidade dos signos que seguem seu caráter arbitrário, abunda no cubismo sintético de Picasso. Quando Le Corbusier se entrega aos mesmos tipos de jogos caprichosos – e o faz muito freqüentemente – fico satisfeito em lhe conferir o título de arquiteto *cubista*.

21 Steen Eiler Rasmussen, “Le Corbusier — die kommende Baukunst?”, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 10, n. 9 (1926), p. 381, citado por Reichlin, “Le Corbusier vs. De Stijl”, p. 98-99.