

pintura, aos seus projetos de cenários e escultura, uma tendência diferente. E aqui deve-se dizer uma palavra a respeito do lugar especial ocupado, na poética futurista, pelo *Tertium Organum* (1911) de Uspenski.

Diversamente dos cubistas, cujas teorias da quarta dimensão tiveram uma base lógico-matemática na geometria não-euclidiana, particularmente na teoria do “hipercubo” de Jules Poincaré<sup>22</sup> – uma teoria livremente interpretada pelos pintores como uma licença para renunciar à perspectiva e criar um “espaço motor” no qual os objetos são pintados de forma fragmentada ou parcial, como se aparecessem a partir de múltiplos pontos de vista –, a vanguarda russa considerava a capacidade de visualizar o objeto de todos os lados ao mesmo tempo como apenas o primeiro degrau para a ambicionada “consciência mais alta” que Uspenski associava à quarta dimensão. Assim, Matiúchin declarou no prefácio de *Troe (Os Três)*, livro escrito em colaboração em 1913: “Talvez não esteja longe o dia em que os fantasmas dominados do espaço tridimensional, de uma época aparentemente abandonada, de melancólica causalidade [...] revelem ser para nós exatamente o que são: as aborrecidas grades de uma gaiola em que está aprisionado o espírito humano”<sup>23</sup>. E em *Novie puti slova (Os Novos Caminhos da Palavra)*, que também aparece em *Troe*, Krutchônikh observa que *zaúm* é então possível porque, além da “sensação, movimento e conceito”, a quarta unidade, “a intuição mais alta”, está sendo formada (RF 127; MPF 65).

A quarta dimensão, como Uspenski e seus seguidores usaram o termo, não tinha nada a ver com a teoria da relatividade de Einstein, que não foi conhecida correntemente na Rússia antes da

22. Ver Lucy Adelman e Michael Compton, “Mathematics in Early Abstract Art”, em *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art, 1910-1920*, ed. de Michael Compton, Londres, Tate Gallery, 1980, pp. 64-89.

23. *Troe (Os Três)*, de V. Khliébnikov, A. Krutchônikh, E. Guro; ilustrado por K. Maliévitch (1913); em microficha na UCLA Research Library, p. 2; citado em inglês em WB 102.

Revolução<sup>24</sup>. A discussão central do *Tertium Organum*, tal como é esboçada no capítulo 2, é bastante fácil de ser resumida:

[1.] Tomado como um objeto, isto é, visualizado como algo fora da nossa consciência, o espaço é para nós a *forma do universo*. [...] podemos mensurá-lo em três direções independentes apenas: extensão, largura, altura. [...] Além do mais [...] não podemos *visualizar* mais do que três perpendiculares.

[2.] Mas dizemos que o espaço é infinito. Portanto, desde que a primeira condição da infinidade é infinidade em todas as direções e em todas as relações possíveis, devemos presumir que o espaço tem uma quantidade infinita de dimensões.

[3.] [Portanto,] a idéia da *quarta dimensão* ergue-se da presunção de que, além das três dimensões conhecidas da nossa geometria, existe uma quarta, por alguma razão inacessível e desconhecida para nós, isto é, que, além das três perpendiculares conhecidas por nós, uma misteriosa quarta perpendicular é possível<sup>25</sup>.

Para amparar essa suposição, Uspenski nos dá diversas “provas” geométricas. Embora não possamos visualizar um corpo quadridimensional, podemos, postula ele, deduzir sua existência de certos tipos de evidência. Por exemplo:

Se imaginarmos um plano horizontal que corte a copa de uma árvore numa direção paralela à terra, então nesse plano as seções dos galhos aparecerão separadas e completamente desconectadas umas das outras. E contudo, em nosso espaço, do nosso ponto de vis-

24. Ver, sobre esse ponto, Linda Dalrymple Henderson, “Appendix A: The Question of Cubism and Relativity”, em *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 353-65. Subseqüentemente citado como *FD*. Henderson escreve: “O engano dos historiadores de arte ao tratar do cubismo [ou futurismo] e da relatividade tem sido o de retroagir à literatura cubista de 1911 e 1912; o desenvolvimento, na teoria física, de um *continuum* espaço-temporal não-euclidiano que só se revelou completamente por volta de 1915 ou 1916. [...] Einstein emergiu como celebridade somente em novembro de 1919, quando as descobertas de uma expedição astronômica inglesa para fotografar o eclipse de maio de 1919 foram anunciadas na Royal Society em Londres. O deslocamento fotografado na orla do sol confirmou que os raios de luz das estrelas eram de fato determinados pela massa gravitacional do sol. Com essa confirmação empírica, a Teoria Geral da Relatividade ganhou subitamente uma nova legitimidade, que os cientistas e os leigos, a um só tempo, não podiam mais ignorar” (p. 358).

25. P. D. Uspenski, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World* (1911), rev. e trad. de E. Kadlubóvski e do autor, New York, Alfred A. Knopf, 1981, pp. 15-16. Subseqüentemente citado como *TO*.

ta, elas são seções dos galhos, de *uma árvore* que formam uma copa, que é alimentada por uma raiz comum e que lança uma sombra.

TO 23

Ou ainda, um exemplo que apela para os poetas e pintores:

Se tocarmos a superfície de uma mesa com as pontas dos cinco dedos de uma mão, haverá na superfície da mesa apenas cinco círculos, e sobre *esta superfície* é impossível ter qualquer idéia seja da mão seja do homem a quem a mão pertence. Haverá cinco círculos separados. [...] Nossa relação com o mundo quadridimensional pode ser exatamente igual à relação entre a consciência que vê cinco círculos sobre a mesa e *o homem*.

TO 24

Uspenski sugere, por sinal, que nossos conceitos tradicionais de tempo e espaço sejam reajustados. Geralmente consideramos que o passado não existe mais e o futuro ainda não existe. O presente é então "*o momento da transição de um fenômeno de não-existência para dentro de outra*. [...] Mas na realidade esse breve momento é uma ficção. Não tem dimensão. [...] Não podemos nunca apreendê-lo. Eis por que aquilo que captamos *já é sempre passado!*" (TO 26).

Mas pensemos o tempo em termos menos restritos. "Na realidade, nossa relação com o passado e o futuro é muito mais complexa do que parece. No passado, no que está atrás de nós, reside não apenas aquilo que foi, mas também *aquilo que poderia ter sido*. Do mesmo modo, no futuro reside não apenas o que será, *mas também tudo que poderá ser*." Se pensarmos o passado e o futuro como igualmente indeterminados, como existentes em todas as suas possibilidades, então poderemos vê-los existindo "simultaneamente com o presente": "Por tempo queremos significar a *distância* que separa os acontecimentos na ordem da sua seqüência mantendo-os unidos em diferentes conjuntos. Essa distância reside numa direção não contida no espaço *tridimensional*. Se pensarmos nessa direção como jazendo no espaço, teremos uma *nova extensão do espaço*". "Essa nova extensão", diz Uspenski, "preenche todas as condições que requeremos da *quarta dimensão*". Desde que "extensão no

tempo” é extensão num espaço desconhecido, o tempo é a “quarta dimensão do espaço” (TO 33).

Devemos, em outras palavras, transcender os limites da nossa observação comum:

Se um homem sobe uma montanha ou vai para o alto num balão, vê *simultaneamente* e de *uma vez só* uma grande quantidade de coisas que é impossível ver simultaneamente e de uma só vez em terra – o movimento de dois trens em direção um ao outro que deve resultar numa colisão frontal; a aproximação de um destacamento inimigo de um acampamento adormecido; duas cidades separadas pelo cume de uma montanha e assim por diante.

TO 33-34

Dessa maneira, o tempo se torna espaço, e o espaço é percebido como superfície. Uspenski cita Charles Hinton: “Uma superfície não é mais nem menos do que a relação entre duas coisas. Dois corpos tocam um ao outro. A superfície é a relação entre um e outro” (TO 35).

A recepção da geometria mística de Uspenski pela vanguarda russa foi escrupulosamente documentada por Linda Dalrymple Henderson<sup>26</sup>. O que é importante, para o nosso propósito aqui, é que aquilo que podemos chamar de “tendência Uspenski” manifesta-se como uma insistência, da parte dos artistas, na não-causalidade, nas relações não-lógicas e na existência simultânea, sobre um plano de superfície, de acontecimentos verbais e visuais aparentemente não-correlacionados. Assim, uma das primeiras litografias que Maliévitch fez para Krutchônikh foi chamada de *Morte Simultânea de um Homem num Aeroplano e na Estrada de Ferro* (Fig. 4.2), e o próprio Krutchônikh começou a fazer experiências com relações visuais de letras, palavras e imagens como modos de gerar

26. Ver particularmente capítulo 5, “Transcending the Present: The Fourth Dimension in the Philosophy of Ouspensky and in Russian Futurism and Suprematism”, *FD* 238-99; e a tradução de Henderson do manifesto de 1913 *Of the Book by Gleizes and Metzinger, “Du Cubisme”*, de M. V. Matiúchin, em *Union of Youth*, que aparece no Apêndice C, pp. 368-75. Matiúchin repete algumas das afirmações de Uspenski quase *verbatim*.

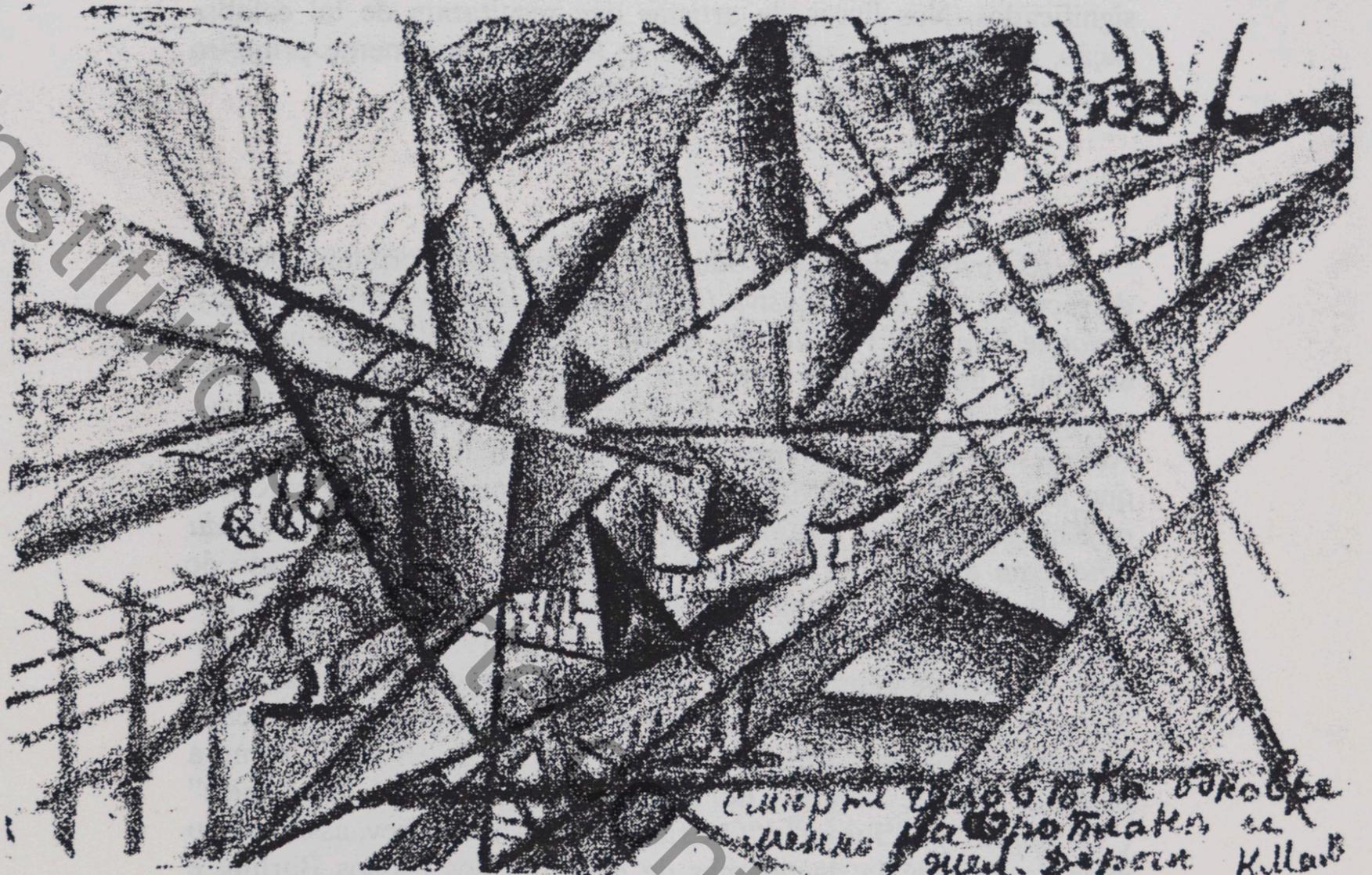


Fig. 4.  
Kazimir Maliévitch  
*Morte Simultânea de um Homem num Aeroplano e na Estrada de Ferro  
Vzorval' (Detonação)* de Aleksiei Krutchônikh e outro:  
São Petersburgo, 1913, fl. 17. Cortesia: British Library, Londres

significados. Nos livros de artistas que resultaram de tal colaboração, a estética da colagem, que se tornou proeminente primeiro no cubismo, tomou uma nova e importante direção.

## II

As revistas de arte produzidas na Rússia na primeira década do século XX – *Mir Isskustva* (*O Mundo da Arte*), *Vesi* (*As Escalas*), *Zolotoie Runo* (*O Velocino de Ouro*) – foram publicações pródigas em que a nova literatura aparecia par a par com dispendiosas reproduções de obras de arte em cor, bem como ensaios sobre elas. Até mesmo *Estúdio dos Impressionistas* de Nikolai Kúlbin, de 1910, que introduziu a “Zakliatie smekhom” (“Encantação pelo Riso”) de Khliébnikov para o público<sup>27</sup>, que seguiu o formato de *Mundo da Arte*, com exóticas ilustrações *art-nouveau* em páginas ao lado do texto, impresso em forma convencional (Figs. 4.3 e 4.4). *Sadok Sudei* (*Uma Armadilha para Juízes*) também de 1910, avançou um degrau: o livro, de cento e trinta páginas, foi totalmente impresso no verso de papel de parede decorativo, com a titulação colada à capa de papel de parede. *Uma Armadilha para Juízes* é notável como a primeira grande coleção de poesia futurista: inclui “Zverinets” (“Zoológico”) e “Juravl” (“O Crânio”) de Khliébnikov, assim como mais de uma dúzia de poemas de cada um dos irmãos Burliuk e também muitos de Elena Guro. Mas o princípio de separação dos meios ainda não fora violado.

Contra esse pano de fundo, a publicação de *Starinnaia liubov* (*Amor Antigo*), em outubro de 1912, pode ser vista como o anúncio de uma nova estética. O pequeno livro, impresso numa edição de apenas trezentos exemplares, tem apenas catorze folhas, em tama-

27. Sobre “Zakliatie smekhom”, famosa experiência de Khliébnikov em derivação morfológica (o poema todo é feito de neologismos construídos pelo acréscimo de prefixos e sufixos à raiz russa *smekh-*, “riso”), ver RF 7-8. Sobre *World of Art*, ver Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, ed. resumida, Londres, Thames and Hudson, 1971, pp. 37-54. Ver também WB 68.