

Arquiteturas *do tempo*



Itinerary for aerial journey, de
Pavel Tchelitchew, de 1945,
guache sobre papel,
fotografia (detalhe).

Raul Antelo

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Autor, entre outros livros, de *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. antelo1950@gmail.com

Arquiteturas do tempo*

Architectures of time

Raul Antelo



Lo magno de Macedonio es la voluta, la espiral nueva del humorismo, la mezcla de lejanías en la paradoja, la operación en la forma.

Ramón Gómez de la Serna (1944)

Em 1938, a pedido de André Breton, o arquiteto chileno Roberto Matta Echaurren (quem se transferiria a Nova York, a convite de Duchamp, em outubro de 1939) redige “*Mathématique sensible – Architecture du temps*”, texto em que rompe com o funcionalismo para pensar as camadas de tempo simultâneo e anacrônico que agem em nós mesmos. «Renversons tous les étalages de l’histoire avec leurs styles et leurs élégantes gaufrettes afin qu’en furent des rais de poussière dont la pyrotechnie doit créer l’espace». Matta pensa então em superfícies que se desmancham flácidas, “comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques”¹, e o homem que nesse espaço habita é agitado por espasmos e ameaçado pela vertigem. São as primeiras manifestações de um organicismo arquitetônico que podemos rastrear, recuando até o palácio de Bomarzo, mas, lançando-nos ao futuro, vindo às esculturas de Ernesto Neto. Em 1942, obras de Roberto Matta seriam incluídas nos *First papers of surrealism*, título ambíguo que joga com os primeiros textos que documentam essa tendência estética, mas também com os primeiros documentos de seus praticantes, todos eles europeus emigrados na América e sujeitos a expulsão. Na ocasião, Marcel Duchamp ligou, com metros e metros de fita, feito teia de aranha, todas as peças que invadiam o espaço da Whitelaw Reid Mansion, destacando a eliminação de perspectivas e a multiplicação de linhas de fuga entre as próprias imagens. A história da arte não passa de uma luta entre imagens. Nesse mesmo ano, o totem colocava-se no centro das vertigens cicládicas dos surrealistas nucleados pela revista mexicana *Dyn* (1942-1944).

Dois anos antes, porém, em dezembro de 1940, os leitores de *Sur* liam pela primeira vez “As ruínas circulares” de Borges. Nesse relato, um homem cinza, uma sorte de golem, galga o barranco da margem de um rio

até um recinto circular coroado por um tigre ou cavalo de pedra, que um dia foi da cor do fogo e agora era da cor da cinza. Essa arena é um templo que antigos incêndios devoraram, que a selva do pântano profanou e cujo deus não recebe honra dos homens

* Texto-base de palestra proferida no seminário “A força da espiral: cinemas, literaturas, memórias”, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em outubro de 2023, e que está a caminho de publicação em livro.

¹ MATTÁ ECHAURREN, Roberto. *Mathématique sensible – Architecture du temps*. *Minotaure*, n. 11, Paris, 1938, p. 43.

[Esse templo era o lugar que o “invencível propósito” do protagonista postulava, algo que não era impossível, mesmo que sobrenatural].

[...]

Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.

[...]

No início, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética. O forasteiro sonhava consigo mesmo no centro de um anfiteatro circular que era de algum modo o templo incendiado [...]. Durante o sonho e a vigília, o homem considerava as respostas de seus fantasmas, não se deixava engabelar pelos impostores, adivinhava em certas perplexidades uma inteligência crescente. Buscava uma alma que merecesse participar do universo.

[...]

Certo dia, o homem emergiu do sonho² como de um deserto viscoso, olhou a luz vã da tarde que de imediato confundiu com a aurora e compreendeu que não sonhara.

[...]

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que os sonhos são feitos é o mais árduo que um varão pode empreender [...].

[...]

Nas cosmogonias gnósticas, os demiurgos moldam um Adão vermelho que não consegue ficar de pé; tão inábil e rude e elementar feito esse Adão de pó era o Adão de sonho que as noites do mago tinham fabricado.

[...]

Depois de algum tempo que certos narradores de sua história preferem computar em anos e outros em lustros, foi despertado por dois remadores à meia-noite: não pôde ver o rosto deles, mas lhe falaram de um homem mágico num templo do Norte, capaz de pisar no fogo sem se queimar. [... Mais adiante] As ruínas do santuário do deus do Fogo foram destruídas pelo fogo. Num amanhecer sem pássaros o mago viu o incêndio concêntrico agarrar-se aos muros. Por um instante, pensou se refugiar nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.³

Ao redigir esse conto, Borges está repensando a literatura a partir de Nietzsche, tal como em “Algunos pareceres de Nietzsche”⁴ ou “Tres formas del eterno regreso”.⁵ Trata-se de uma apoteolipse, para retomarmos o conceito

² Ou do sono, conforme a tradução de Paul Bowles, que é distinta da de Davi Arrigucci Jr., na qual me baseio.

³ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, respectivamente p. 46-48 e 50-52.

⁴ *Idem*, *Algunos pareceres de Nietzsche*. *La Nación*, Buenos Aires, 11 fev. 1940.

⁵ *Idem*, *Tres formas del eterno regreso*. *La Nación*, Buenos Aires, 14 dez. 1941. O escritor Lionel Abel publica na *View*, em 1946, seu muito pioneiro ensaio “George Bataille and the repetition of Nietzsche”, que ilumina também certas relações da tradição (Mallarmé, Valéry, Leonardo) operando em Borges. Nele, Abel afirma que “in French poetry we have one wonderful example of such a mysterious reduplication of one man’s life and work by an entirely different life and work: I mean the repetition of Mallarmé by Paul Valéry. And it might be remarked here that repetition is not influence. Would it not be absurd to say that Valéry was influenced by Mallarmé? And when we think of the relationship between these two men, does it not seem most probable that a third was necessary to unite them, that Valéry was only able to repeat Mallarme after he had discovered Leonardo? And would Bataille have attempted a repetition of Nietzsche without having read Kierkegaard? [...] Only a man, the sight of whom would make one think that he had been seen before, could be repeated, repetition being repetition of a repetition. And finally, does not this immolation of the self to another require the sacrifice of existence, the acceptance of death? But then, the one repeating Nietzsche would become the very opposite of Nietzsche, so that in the nature of the case, an authentic repetition of Nietzsche would be impossible”. ABEL, Lionel. *George Bataille and the repetition of*

do maestro Marcelo Rebuffi. Sabemos, além do mais, que o tema da recorrência espiralada do tempo atraiu muito aos simbolistas e vanguardistas: basta pensar na figura do molusco caracol em Jarry, Duchamp, nas *Constelações* de Miró ou em seu resgate, por Breton e Paalen, como emblema de *Dyn*. Tristan Tzara incluiu um ricochete no manifesto Dada de 1918 e Francis Picabia desenhou uma espiral na capa do sétimo número de *Dadaphone* (mar. 1920). Nada disso era estranho para Borges.⁶ Seu alter-ego (ou efeito Chuang-Tzu), Pierre Menard, preocupado pelo traço e pelo vestígio, guarda correlação com um efetivamente existente dr. Pierre Menard, autor de *L'écriture et le subconscient: psychanalyse et graphologie*.⁷ Previamente, em dezembro de 1929, Menard (o histórico) analisara a escrita do marquês de Sade, na revista *Documents*, de Georges Bataille e Carl Einstein, e faria outro tanto com o conde de Lautréamont, em maio de 1939, em outra revista, a *Minotaure*, de André Breton e Pierre Mabile.

Seis anos depois, em janeiro de 1946, os leitores do sexto número de *View* ("Through the eyes of poets", 1941-1947) teriam experiência equivalente com "The circular ruins", graças à tradução de Paul Bowles, esse orientalista da estirpe de Camus ou de... Borges, quem, em maio de 1945, dedicara todo o número 2 da revista à *Tropical americana*. A publicação alinhara-se, a essas alturas, explicitamente, com os postulados surrealistas, muito embora o elemento "mágico", presente nos editoriais, tentasse substituir Marx e Freud, já que seu objetivo não era bem o choque, mas a surpresa. Conste que, nos anos 40, *América tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos* (1932), o mural que Siqueiros pintara na rua em Los Angeles, já tinha sido coberto por cal. Não havia memória dele. A capa de outro dos números, a *Americana fantastica* (*View*, série 2, n. 4), concebida por Joseph Cornell, em janeiro de 1943, é bem eloquente da virada estética dos surrealistas novaiorquinos. Se a partimos em duas, *Americana* à esquerda, e *Fantástica*, à direita, ou seja, uma capa onírica e

Nietzsche. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (ed.). *On Bataille: critical essays*. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 58 e 59. André Masson retoma a dupla ancestral de Mallarmé, em MASSON, André. Mallarmé, portraitist of Baudelaire & Poe. *View*, série 2, n. 3, New York, out. 1942, p. 16 e 17.

⁶ Podia talvez desconhecer a montagem de *Ubu cocu*, de Alfred Jarry, feita por Lincoln Kirstein, no Théâtre Ubu de Nova York nos anos 40. Mas o crítico de arte Edgar Wind relembra um julgamento de Edmund Burke. "He observado con frecuencia — dice a sí mismo — que al remedar las actitudes y gestos de hombres coléricos, o apacibles, o atemorizados, o intrépidos, he hallado mi alma involuntariamente inclinada a la pasión cuyas manifestaciones externas me esforzaba por imitar; más aún, estoy convencido de que es difícil evitarlo, por más que uno se empeñe en deslindar la pasión de sus gestos correspondientes'. Si aceptamos como válidas estas observaciones — y sería difícil negar que los juegos inocentes no siempre son inocentes, y que la ficción tiende a echar raíces en la realidad — las consecuencias son de lo más desagradables, pues nos vemos obligados a tomar el arte tan seriamente como Platón, quien al final nos aconseja designar a un drástico censor. Nosotros sabemos que este es mal consejo, porque la censura efectiva es una contradicción *in terminis*. Como la poda de las plantas, infunde renovador vigor allí donde efectúa sus cortes; pero si ataca la raíz, destruye la planta que se había propuesto mejorar. No obstante, teniendo en cuenta claramente todas estas reservas, aún podemos aprender bastante de Platón si observamos cómo imagina a su censor en funciones, cómo estima que un estado ideal debe proceder cuando oficialmente destierra a un poeta peligroso. 'Si un hombre de tal especie — dice— viene a nosotros para mostrarnos su arte, nos arrodillaremos ante él como ante un ser sagrado, maravilloso, cautivador: pero no lo permitiremos quedarse entre nosotros. Le ungiremos con mirra y pondremos una corona de cintas en su cabeza, y le enviaremos a otra ciudad'". Diante dessa simulação, argumenta Wind, a impressão esvai-se, quando se torna familiar, como nas cores berrantes dos *Fauves*, ou na monstruosa maquinação de *Ubu roi*. Ver WIND, Edgar. *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus, 1967, p. 16-21. Edgar Wind foi amigo muito estreito de Pavel Tchelitchew, Pavlik, quem, por sua vez, o chamava de Mágico. Cf. THOMAS, Bem. *Edgar Wind and modern art: defence of marginal anarchy*. Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

⁷ MENARD, Pierre. *L'écriture et le subconscient: psychanalyse et graphologie*. Paris: Alcan, 1931.

uma América preterida como contracapa da publicação, vemos um conjunto heteróclito de tipografia *demodée*, século XIX, e algumas colagens, mais ou menos *déjà vues*, que criam certa vertigem temporal. No fundo, as quedas do Niágara, fundo onipresente, remetem ao sublime natural e acentuam a ausência de base material para toda a construção. À direita, no campo *Fantástica*, vemos um trapezista. Em um círculo, em cuja base lemos “Circunferentia centri gravitatis”⁸, uma mulher de vestido claro, sentada num banco, espreita o espectador. Na parte inferior da imagem, um indígena e um explorador consultam um mapa. A outra metade, a da América, remete ao presente. No canto superior esquerdo, um fotograma de fantasia fílmica americana e três rostos envolvidos pela queda d’água. À direita, ocupando a lombada da revista, o ícone do progresso americano, o Chrysler Building, coroado por King Kong, enquanto outras figuras balançam, no trapézio, arrematando a alegoria. No interior da revista, um dossier de 16 páginas, *The crystal cage* [Portrait of Berenice], a personagem de Poe, também de Joseph Cornell, completa a estrutura de imagens e palavras, ecoando, provavelmente, o *Trou de serrure*, de Frederick Kiesler.⁹ Mas o editorial “The point of view”, de um número posterior, em 1945, dedicado à América tropical¹⁰, é ainda mais claro. Nele, a aguda escuta de Bowles¹¹, refinada pelo efeito *inframince* de Duchamp, estampado nesse mesmo número, recusando a política indigenista de Vargas, explicita a ambição global do iminente após-guerra: “Indeed, this is what tropical America is all about. It offers the tragic, ludicrous, violent, touching spectacle of a whole vast region still alive and kicking, as here it welcomes, there it resists, the spread of so-called civilization. The avant-garde is not alone in its incomplete war against many features of modern civilization; with it are the ponderous apathy and the potential antipathy of the vestigial primitive consciousness”.¹²

Tão importante, porém, quanto o texto de Borges, cuja tradução em livro ainda demoraria (Cornell admite estar lendo as *Ficções* a partir da tradução de Anthony Kerrigan de 1962), é o *Itinerary for aerial journey*, a *gouache* de Pavel Tchelitchew (1898–1957), que ilustra o conto. Marcado por uma educação ortodoxa, no meio aristocratizante de uma pequena cidade russa, Kalouga, a partir da Revolução soviética Tchelitchew emigrou a Kiev (1918-1920), onde estudou com Alexandra Exter, ex-aluna de Léger, e Isaac Rabinovitch; a Odessa (1920-1921); Berlim (1921-1923), onde produziu, entre outros, *Le coq d’or*, na Berlin Staatsoper, e a Paris (1923-1934), onde toma distância de futuristas e construtivistas, em busca de uma dimensão cósmica para a sua arte. Torna-se então protegido de Gertrude Stein e amante de René Crevel, protagonizando várias exposições. Embora inicialmente próximo da vanguarda russa nos anos 20, a existência na diáspora nele determinou uma trajetória muito

⁸ Na quarta série de *View* (n. 1, New York, mar. 1944) o poeta Charles Glenn Wallis publica “Astronomy: microcosmic and neo-classic”, matéria ilustrada por *The Geography of the Heaven*, de Vurritt (1835).

⁹ Ver *Joseph Cornell/Marcel Duchamp . . . in resonance*. Catálogo. Houston, Philadelphia Museum of Art and The Menil Collection, 1998, e NEGRONI, Maria. *Elegia Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

¹⁰ É curioso não serem citadas relações entre a América tropical e a magia, já que podiam ter lembrado, entre tantos outros, do *Tratado da ciência cabala* (1724), de Francisco Manuel de Melo.

¹¹ Paul Bowles estampa um texto pioneiro, “The jazz ear”, ilustrado pelo *Boogie-Woogie* de Mondrian, doação de Maria Martins ao MoMA, na *View*, série 3, n. 1, New York, abr. 1943, p. 28.

¹² Além do editorial de *View* (maio 1945), Paul Bowles abordara o assunto em *Brazil: aboriginal obstacles*. *Time*, New York, 29 jan. 1945.

solitária e, em grande parte, voltada ao teatro, com cenografias e vestuários, inicialmente por meio de Diaghilev, a seguir, em colaboração com George Balanchine e Igor Stravinski.¹³ Trata-se, se seguimos a lição de Jean Starobinski, de colocar, de maneira oblíqua e hermética, a própria questão da arte, da representação e da semelhança. No final dos anos 30, o artista russo, engajado na temática da metamorfose, vinha discutindo sua obra, entre outros, com Gaston Bachelard, quem julgava suas telas “de total vertige”.¹⁴ De fato, após sua obra prima, *Esconde-esconde* (*Cache-cache* ou *Hide and Seek* 1940-1942), que alguns indicam como “o Guernica do MoMA”, dado o fluxo de visitas que convoca, o artista ensaia uma sorte de visão amplificada de um globo ocular¹⁵, procedimento que não só resgatava as bolhas presentes desde o balé *Ode* (1928), mas empreendia uma sorte de paródia hegeliana (tal como a ativada por Breton, ao querer transcender a contradição), paródia de uma paródia, de remota ascendência em *Bataille*¹⁶, exibindo assim uma equivalência entre a luz e as “intestinações”, para usarmos uma palavra muito João Cabral. Nesse contexto, Tchelitchev observou que, no outono, as folhas das árvores tornam-se cada vez mais transparentes e aí concebeu a sua tela como um círculo das quatro estações e das quatro etapas de nossas vidas, “o número quatro feito coisa /ou a coisa pelo quatro quadrada” (João Cabral), concluindo então que o inverno seria o tempo menos denso e foi precisamente nesse instante que se viu a si próprio, enquanto metamorfose, “not only inside a leaf, but also inside a human body, conceived as a crystal vase”.¹⁷

Embora caído em relativo esquecimento, a partir de 1941, quando instalado em Nova York, com seu companheiro Charles Henri Ford, editor da *View*, sua tela *Esconde-esconde* devolveu-lhe alta fortuna imaginária, nas obras de Jack Kerouac e William Burroughs¹⁸, Allen Ginsberg¹⁹, Saul Bellow²⁰, Willi-

¹³ Pavel Tchelitchev monta *Apollon Musagète*, de Igor Stravinski, e *Concerto*, sobre melodias de Mozart, no Teatro Colón, em 1942. Ele pode ter conhecido a obra de Borges nessa viagem, embora nada confirme essa hipótese.

¹⁴ Roger Caillois publicara seu ensaio sobre a vertigem, traduzido por Charles Henri Ford e ilustrado por Kurt Seligman, em *View*, série 2, n. 3, New York, out. 1942. Bachelard vê nele a realização dos quatro elementos. “En fait, pour Tchelitchev, rien n'est simultané; tout s'ordonne pour la vision dans un mouvement de préséance où les couleurs se succèdent prestement. Pour apprendre à voir dynamiquement, j'ai écouté la leçon du peintre. L'œil, m'a-t-il dit, obéit à la loi des quatre éléments. L'œil d'abord voit l'ocre, la couleur solide, la couleur sans drame, symbole de la terre. Puis l'œil soumis à la dialectique la plus simple, celle du haut et du bas, voit le bleu symbole des légèretés aériennes. La chimie rétinienne commence : ocre et bleu donnent ensemble « l'illusion du vert ». l'illusion de l'élément trompeur qu'est l'eau féminine. Cette eau n'a pas de géométrie personnelle, elle prend pour ses reflets la géométrie des autres. Mais voici enfin le principe floral qui enflamme les objets : le rose le plus léger, le rose complémentaire pictural du vert, le rose qui est le premier feu. Pour Tchelitchev, un blanc naîtra au terme de toutes ces couleurs légendaires, un blanc de pure lumière, un blanc étheréen”. BACHELARD, Gaston. *Préface d'une exposition à la galerie Rive Gauche*. Paris, 1954.

¹⁵ *The flower of sight: the eye*, de Tchelitchev, hoje no Philadelphia Museum of Art, figura na capa do *Vertigo Issue* (*View*, série 3, n. 4, New York, dez. 1943). Parker Tyler fala, nesse caso, de um simbolismo meramente superficial, “the fleshing of all his nudities”.

¹⁶ Cf. SELIGMAN, Kurt. Heritage of the accursed. *View*, série 5, n. 5, New York, dez. 1945, p. 5.

¹⁷ Depoimento do artista em *Recent drawings and gouaches: Pavel Tchelitchev*, Worth Avenue Gallery. Palm Beach, Florida, 3-15 mar., 1952.

¹⁸ Ver KEROUAC, Jack & BURROUGHS, William. *And the hippos were boiled in their tanks*. New York: Grove Press, 2008.

¹⁹ Ginsberg escreveu uma monografia acadêmica sobre *Esconde-esconde* em seu curso na Columbia University de Nova York, em 1943.

²⁰ Ver BELLOW, Saul. What kind of a day did you have? In: *Him with his foot in his mouth and other stories*. New York: Harper and Row, 1984.



am Carlos Williams²¹ e, mais difusamente, Vladimir Nabokov²², talvez porque a pintura de Tchelitchev se notabilizara pelo enfoque da metamorfose e da mudança de formas e percepções.²³ Interessavam-lhe, de fato, os fluxos da natureza, o crescimento orgânico e a sexualidade integrada num cosmos hierárquico, organizado em função de remotos sistemas cosmológicos²⁴, mas sempre ultrapassando dualismos de matéria / espírito, razão / magia ou corpo / natureza.²⁵ Essas metamorfoses desenhavam, com efeito, um círculo mágico, tal como nas ruínas borgeanas, mas também como numa série de outros textos contemporâneos, tais como os *Magic circles*, de Kurt Seligman²⁶, ou os *Magi Circles*, de Gabrielle Buffet²⁷, predecessores de uma revista alternativa dos poetas californianos George Leite e Bern Porter, *Circle* (1944-8), onde Yvan Goll antecipa “The magic circle”²⁸, uma das peças de *Les cercles magiques* (1951), volume ilustrado por Fernand Léger. Em Buenos Aires, teríamos, simultaneamente, a revista surrealista *Ciclo* (dois números: nov-dez 1948; mar-abr. 1949), que publica Georges Bataille e tira seu título do poema homônimo de Michel Leiris, que alude, precisamente, à linhagem Rimbaud-Lautréamont. Ciclos.

Nos seus inícios, em maio de 1942, a revista *View* dedica um número monográfico a Tanguy e Tchelitchev, com colaborações de Lincoln Kirstein, William Carlos Williams e Parker Tyler. O pintor era um paradigma do imaginário sustentado pelo grupo.²⁹ No último número, ainda, em 1947, Parker Tyler, sempre atraído pelo mito (não só como primeiro teórico do cinema de massas, mas também como divulgador de aspectos culturais marginais³⁰, e até

²¹ Ver WILLIAMS, William Carlos. Cache-cache. *View*, série 2, n. 2, New York, maio 1942.

²² Ver NABOKOV, Vladimir. *O dom* [1937]. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017. É o modelo do pintor Romanov.

²³ *Metamorfoses* foi o título da exposição de Tchelitchev na galeria de Julien Levy, em Nova York, em 1943. Marcado pela teoria da relatividade de Einstein, Tchelitchev definia o conceito nos seguintes termos: “It consists in three different subjects happening in three separate moments of time and seen from three points of view which must correspond to the three levels of perspective: above, straight-on, and below. In this manner each point of view is attached to a separate moment of time, which in the condition of metamorphosis inhering in the painting exist as one, simultaneously, indivisibly and independently”. TCHELITCHEV, Pavel *apud* SOBY, James Thrall. *Tchelitchev: paintings, drawings*. New York: Museum of Modern Art, 1942, p. 34.

²⁴ Em “Magic and the arts” (*View*, série 6, n. 1, New York, out 1946, p. 15-17), Kurt Seligman diz que, para Tchelitchev, o elemento mágico era “revelation, whether spontaneous or forced, of universal incomprehensible laws”.

²⁵ Ver MILLER, Angela. Vibrant matter: the countermodern world of Pavel Tchelitchev. *The Art Bulletin*, n. 102:2, New York, 2020, p. 121-145.

²⁶ Ver *View*, série 1, n. 11-12, New York, fev.-mar. 1942, p. 3.

²⁷ O ensaio, tomado da revista francesa *Cahiers d’Art* (1936), analisa os discos em rotorelievo de Duchamp. Cf. *View*, série 5, n. 1, New York, mar. 1945, p.14.

²⁸ Ver GOLL, Yvan. The magic circle. *Circle*, n. 7-8, São Francisco, 1946.

²⁹ Ver TYLER, Parker. The heroes. *Poetry*, v. 60, n. 2, maio 1942, p. 62-65. Poema dedicado a Tchelitchev. Os amigos de Borges, porém, estão nas antípodas. A revista *Sur* (n. 110, Buenos Aires, dez. 1943) resenha a *View* de junho daquele ano e, sem mencionar a obra de Leonor Fini, reproduzida na revista, desdenha a *Golden leaf* de Tchelitchev, ilustrando um ensaio de Benjamin Péret sobre poesia e magia: “*View*, número 2 de la serie III, Nueva York. En la cubierta, una fotografía de Man Ray: su enigmática tontería está agravada por la perfección técnica. En una página de color — carísima — la fotografía de un fardo atado de cuerdas. Un excelente ensayo de Etiemble sobre el misterio, y la luz y Quintin Matsys. Una de esas ectoplásmicas y radiográficas cosas de Tchelitchev. En general, el contenido de este número no es tan pueril como el de otros”.

³⁰ Parker Tyler é autor, entre outros, de *The Hollywood hallucination* (New York: Creative Age, 1944), da qual conhecemos a hipótese vertebradora, Hollywood in disguise; gods and goddesses paid to be alive, publicado logo no segundo número da *View*, em outubro de 1940; *Magic and myth of the movies* (New York: Henry Holt and Company, 1947); *Sex psyche etcetera in the film* (New York: Horizon Press, 1969); *The divine comedy of Pavel Tchelitchev: a biography* (Wolverhampton: Fleet Publishing, 1967), e *Underground film: a critical history* (New York: Grove Press, 1969).

mesmo, como biógrafo de Hernando de Soto ou Ponce de León), volta a analisar a obra de Tchelitchev e destaca, nessa sua nova fase, fortemente marcada pelo trabalho de Andreas Vesalius, a emergência do visceral e de uma certa amebíase, em que a vida, desumanizada, aproxima-se do universo de Picasso e Tanguy, com os sujeitos existindo aquém, e não além, de sua própria pele, através de uma linha tênue que, segundo a poeta Edith Sitwell, estreita amiga de Tchelitchev, era mera alegoria do tempo.³¹

The peculiar orientation of modern art in relation to the human image has been to create the effect of art (its subjectivity in the sense of the emotion created by beholding it) with methods which make the subjective at an idea coincide with the subcutaneous as an image. Thus has been created an arbitrary, whimsical, and varyingly valuable representation of man's entrails and skeletal structure. With this, a new type of vision arose, much more radically 'subjective' than that of the African savage, which itself had provided one source of the new art. It was a tough Picasso tried to arrive at the 'magical' sensibility of the savage through a direct association of plastic ideas.³²

Parker Tyler discute então a questão da morte na obra de arte contemporânea, concluindo que a explosão da descoberta não anula nunca essa linha circular que circunscreve um espaço metafísico, o do mais puro e imóvel abismo.³³

³¹ Ver SITWELL, Edith. Notes from a poet's notebook (to Pavel Tchelitchev). *View*, série 7, n. 1, New York, out 1946.

³² TYLER, Parker. Human anatomy as an expanding universe. *View*, série 7, n. 3, New York, mar. 1947, p. 7.

³³ "The pearl is singular, bare, alone: without context; it is death as well as life. Previously, I spoke of the absence from modern painting of the idea of death as a decisive human event. What is the context of death? It is life, just as death may be the context of life, something chemically alive remaining in the very body of death. What is the context of pearl? In the immediate sense, especially in the sense of 'natural background', it is oyster. And we know also that a pearl, being the isolated disease of an oyster, is a symbol of death. Is not death the isolated disease of life? So the image of death, the skull, has been isolated by Tchelitchev from the background of life. But it becomes the symbolized richness of its background by being a pearl, since a pearl, isolated from its oyster, become the oyster's most precious part. In the way that Tchelitchev has isolated death ('the pearl') it becomes the most precious part of life. Regarded as a metaphysical value, the skull becomes fleshed with its absent background, its invisible parent: life symbolically an oyster. *The Living Shell*, with its periphery of the human head in profile, is the one painting in which, above all the others, the frontiers of the human image seem decisive. Here is the silhouette which apparently Tchelitchev will never abandon despite his fabulous preoccupation with the subcutaneous enclosure of the body. At the same time, however recognized, essential, and intimate this human silhouette, it seems, in the supra cutaneous sense which is implied (man viewed from outside his skin), almost a flimsy arbitrary form, something that may disappear any moment at the evocation of the metaphor involved: the *leaf*, the *flower*, the *shell*, the *pearl*; something's, in being only a small detail of the human identity and become a planet – a concretion whose complete visibility we must imagine. ... If Tchelitchev's world of diaphanous and winding structures – a space through which the path is never single or even of clear three-dimensional nature – tends to give birth even to 'planets', then the anatomic world takes on the dimensions of stellar space itself – a dizzy air that exists in the closed, ever-changing cubicles of human anatomy. Under the terrific pressure – so dangerous to some, they are wise in not scaling such air – Tchelitchev insists on keeping his equilibrium and his consciousness. Through the device of a highly complex analysis, he has conceived man's body as an expanding universe, ever capable of new degrees and contours of visual consciousness by an apparently inward movement that in the spiritual sense is actually an outward movement. Yet no matter what the speed of this centripetal-centrifugal gesture, no matter what subcutaneous reality is bared, what anatomic secrets displayed, what 'planet' reached, Tchelitchev's painting tells us that the rate of expansion, the explosion of discovery, will never snap the circuitous string of that periphery that flies (undulating) through space: the human silhouette-around, beneath, and above whose nervous circumference exists only the pure, moveless abyss". *Idem, ibidem*, p. 8 e 9. Nesse mesmo número, o derradeiro de *View*, Tyler analisa a música de John Cage. A hipótese Tchelitchev devia poder ser aplicada a outros artistas. O acervo de Tyler, no Harry Ramson Center da University of Texas em Austin, conserva um datiloscrito: "Matta, Painter of the Visceral Mannikin".

Ora, é bom lembrar que *View* surgiu contemporaneamente ao expressionismo abstrato americano, mas em aberta oposição ao elitismo de Clement Greenberg, discriminando vanguarda e *kitsch*, ou ao reacionarismo estético de Philip Rahv, fundador da *Partisan Review*.³⁴ Costuma ser lida como a transição pacífica e ordeira do surrealismo francês ao âmbito americano³⁵, mas mesmo quando acatemos a leitura de Serge Guilbaut, de uma rapina cultural pós-bélica, é impossível não reconhecer, na revista e em seus colaboradores mais conspícuos, dentre eles, Tchelitchev, uma compreensão anômala do moderno. Pensemos que um desses estudos-retratos de anatomia onírica, como o que ilustra “As ruínas circulares”, foi capa do catálogo *Pavel Tchelitchev: pinturas y dibujos 1925-1948*, exposição organizada pelo Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, em agosto 1949, mostra que, por sinal, deixou não só o artista, mas também amigos dele como Wind, muito satisfeitos, e que só precedeu, em poucos meses, seu trabalho como cenógrafo da companhia de Louis Jouvet (*O anúncio feito a Maria*, de Paul Claudel. Teatro Odeón, Buenos Aires, 1950). Um passo à frente, outro para trás.

Isto posto, devemos então ressignificar o interesse, compartilhado aliás com Borges, pela quarta dimensão³⁶ e pela correspondência, pura e simples, entre cultura e vida.³⁷ Não se trata, eurocentricamente, de que Tchelitchev seja neo-romântico ou neo-humanista. Essa sua preocupação pela dobra matéria / espírito explica-se, mais adequadamente, à luz da sobrevivência, em seu pensamento, do programa cosmista russo. Com efeito, em 1922, em plena efervescência revolucionária, o Partido dos Biocosmistas-Imortalistas, redigiu um manifesto, de orientação anarquista, em que se reivindicava o direito à ressurreição e a imortalidade, ou seja, uma coletivização não apenas material, mas também imaterial, temporal da existência.

Nikolai Fedorov (1829-1903), mestre escola e bibliotecário (como o próprio Borges, que escreveu “As ruínas circulares” na viagem de bonde até a biblioteca Miguel Cané), além de autodidata (como o próprio Tchelitchev), é o autor da *Filosofia da tarefa comum*, texto-guia dos cosmistas russos, que marcou, inclusive, escritores como Tolstoi e Dostoievski. Encontramos, de fato, menções ao cosmismo, anteriores a Fedorov, no Barão du Prel, Madame Blavatsky, Piotr Ouspenski, Max Théon, e até mesmo nos evolucionistas anglo-americanos, por exemplo, nas *Outlines of cosmic philosophy based on the doctrine*

³⁴ Ver GREENBERG, Clement. The renaissance of the Little Magazine. *Partisan Review*, New York, jan.-fev. 1941, p.72-76; TYLER, Parker. *View* objects. *Partisan Review*, New York, maio-jun. 1941, p. 255; CALAS, Nicolas. *View* listens. *View*, série 1, n. 2, New York, out, 1940, p. 1-5, e *idem*, Liberty is intolerant. *View*, série 1, n. 6, New York, jun. 1941.

³⁵ Ver FORD, Charles Henri and TYLER, Parker (eds). *View: parade of the Avant-garde: an anthology of View magazine, 1940-1947*. Nova York: Thunder's Mouth Press, 1991; RUBIN, William Stanley. *Dada, surrealism and their heritage*. New York: Museum of Modern Art, 1968; NAUMANN, Francis M. *New York Dada*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994; UNGUREANU, Delia. *From Paris to Tlön: surrealism as world literature*. Londres: Bloomsbury, 2018, e FLAHUTEZ, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe: mutations du surréalisme, de l'exil américain à l' "Écart absolu" (1941-1965)*. Dijon: Presses du reel, 2020.

³⁶ Ver TYLER, Parker. The fourth dimension of romance (sobre Julian Gracq). *View*, série 1, n. 11-12, New York, fev.-mar. 1942, p. 8, e MARIEN, Marcel. Psychological aspects of the fourth dimension. *View*, série 7, n. 2, New York, dez. 1946. O surrealista belga Marien (1920-1993) foi militante do Letrismo, movimento precursor do Situacionismo.

³⁷ Após o fim da guerra, um humanista belga muito vinculado a D'Annunzio estuda o mimetismo a partir da coleção do Museu de História Natural de Nova York e da exposição *Arts of the South Seas*, no MoMA (jan.-maio 1946). Cf. KOCHNITZKY, Léon. A magic pórtico. *View*, série 5, n. 3, New York, maio 1946.



of evolution de John Fiske (1874) ou em Richard Bucke, em sua *Cosmic consciousness: a study in the evolution of the human mind* (1901). Houve, ainda, em Munich, a inícios do século XX, um efêmero “Círculo cósmico” (*Kosmikerkreis*). E Walter Benjamin, leitor de Kafka, destacava suas alegorias não se passarem no tempo histórico, mas no tempo cósmico. Ora, seguiram-se a Fedorov, mais adiante, não poucos artistas e intelectuais, como o pai da cosmonáutica, Konstantin Tsiolkovski; o estudioso da geoquímica e da noosfera Vladimir Vernadski; o criador da cosmobiologia, Alexandre Tchijevski; ou os filósofos Vladimir Soloviov e Pavel Florenski, este último autor de uma obra que concebia o ser como dobra. Aos antigos traços paracientíficos e ocultistas, presentes nas telas de Tchelitchew, acrescenta-se, após a derrocada soviética, uma ideologia *new age*, em consonância com a era Putin, que não apaga, contudo, as duas vertentes do cosmismo, a tecno-científica e a poética.

O cosmismo russo (conceito que só aparece por volta de 1970) descansa no paradoxo de que o passado é o único projeto para o futuro, que se justifica, aliás, exclusivamente, como restituição desse passado: toda criação é recriação e toda evolução precipita uma revolução porque arte e revolução sempre retornam a algo passado.³⁸ Trata-se de uma concepção holística e antropocêntrica do universo, pautada por uma evolução teleologicamente determinada, que busca conceder uma alternativa aos homens, já que o universo, privado de lógica e de salvação, condena, portanto, a humanidade à perpétua destruição. O homem, egresso da “matéria viva” da terra, é destinado, no entanto, a um papel decisivo na evolução dos cosmos, ocupando hoje um ponto intersticial entre a biosfera (domínio da “matéria viva”) e a noosfera (ou campo da razão). Não surpreende então que a revolução seja assim a forma de mudança mais apreciada pela técnica e política modernas: ambas pensam sua relação com o mundo, exclusivamente, sob o signo de sua transformação radical. Mas a técnica impõe-se a si própria um limite: ela é o paradigma exclusivo da mudança, que não pode, e nem mesmo deve, tocar o sujeito. Um instrumento técnico não deve se modificar quando transforma aquilo que toca. Mas esse paradoxo interno / externo, ativo / passivo, danação/salvação desdobra-se, ainda, em outro. Admitindo que o capitalismo é uma dimensão do silêncio, ao não ser interpelado em suas ações, o sujeito contemporâneo permanece apático e sem fala.³⁹ Toda crítica ao capitalismo que não passe pela linguagem é igualmente muda, porque logo perde seu valor de uso, absorvido pelo mero valor de troca, de modo que é preciso, de início, criar uma linguagem social para depois poder criticá-la radicalmente. Nesse sentido, *View* nada tem da puerilidade que lhe achacava *Sur* (“una de esas ectoplásmicas y radiográficas cosas de Tchelitchew”) pois, através de Charles Henri Ford, Parker Tylor, Paul Bowles, Leonard Kirstein, Joseph Cornell, Charles Glenn Wallis, e mesmo Tchelitchew, a revista deu consistência a um estilo *gay* e boêmio, transatlânti-

³⁸ Ver GROYS, Boris. *Postdata comunista*. Buenos Aires: Cruce, 2015; *idem* (ed.). *Russian cosmism*. Nova York: MIT Press/e-flux., 2018, e SIMAKOVA, Marina. No man’s space: on Russian cosmism. *e-flux journal* # 74, New York, 2016.

³⁹ Ver CALAS, Nicolas. Nothingness plus [sobre *O estrangeiro*, de Camus, e *Thomas, o obscuro*, de Blanchot]. *View*, série 6, n. 2-3, New York, mar.-abr. 1946.

co, nos anos 40⁴⁰, mesmo que tenha recuado posteriormente e não tenha se engajado em reivindicações políticas de minoria (talvez por isso mesmo, por faltar a estas a dimensão do comum). É claro que a linha de fuga desse cosmismo é formada por pensadores atuais, como Emanuele Coccia ou Eduardo Viveiros de Castro.

Pouco depois da tradução em *View* e da viagem aérea de Tchelitchev, em fevereiro de 1947, Borges publica “Los inmortales”, na revista *Papeles de Buenos Aires*. Depois, ao incluir o relato em *O Aleph*, muda o título para o singular, “O imortal”. No relato, a morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens, comoventes por sua própria condição de fantasmas. Cada ato que executavam podia ser o último e sentiam não haver rosto que não estivesse por dissolver-se, como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso, nos diz Borges. Entre os imortais, pelo contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros tantos que, no passado, antecederam-no, sem princípio visível, nem fiel presságio de mais outros, que, no futuro, tornarão a repeti-lo até a vertigem.

Ora, é uma visada antropológica, mais do que propriamente estética ou histórica, a que nos devolve a relação entre dois objetos anacrônicos, o relato de Borges e a *gouache* de Tchelitchev. Não se parecem entre si, mas assemelham-se por seus recíprocos sistemas de diferenças. A espiral que os vincula é fortemente negativa, uma transformação, quase uma antropofagia, para a qual Didi-Huberman reserva uma série de atributos negativos (encarnada, indigna, incerta, incessante, inclassificável, indicial, incongruente, desconhecida, inaugural, ineficaz, incontestável, incontrolável, inconveniente, indefinida, inegável, indisciplinada, instintiva, instrumentalizada inexprimível, inextrincável, inúmera, indizível, insistente, insignificante, intensa, inventada, intempestiva, intemporal, inesperada, inadaptada...).⁴¹ Nessas arquiteturas do tempo, cria-se um espaço, nunca extensivo, sempre intensivo, *Erfüllung*, segundo Werner Hamacher, todo ele feito de tensões, separações, distanciamentos, diferenças e diferimentos. Esse espaço não é um objeto, não possui limite que o separe de outro espaço, e nem mesmo de um não-espaço. Ele é não só o limite da Ideia da coisa, mas é o próprio limite do limite. As figuras pandinâmicas de Paalen, por exemplo, giram sempre mais depressa nas suas bordas, desenhando uma espiral que se alonga para abaixo e emerge novamente para o alto, exatamente como uma baleia, totem, aliás, do grupo *Dyn*, concebido por James Speck, um artista kwakiutl. Quando alguma coisa é abandonada no centro desse vórtice, aquilo que Agamben chama “il gorgo”, e que nada mais é do que a linguagem sem voz da Gorgona, conservará, em seu eterno girar, sempre rodando, como dizia Alexander Calder, o sentido do espaço-tempo, que revela, em última análise, a direção do vórtice, figura pandinâmica cujo raio equivale a zero, isto é, à pupila do zero. O cosmismo russo também gira em torno de si mesmo e não espanta observar o poder golêmico de Tchelitchev pintando “paisagens interiores”, cabeças e torsos realizados a partir de uma proliferação de linhas

⁴⁰ Ver FORD, Charles Henri and TYLER, Parker. *The young and evil* [1933] Londres: Gay Men Press, 1989, e HAFER, Thomas Winfield. *The last of the great bohemians: film poetry, myth, and sexuality. In: Greenwich Village And The Atlantic, 1930-1975.* (Tese de doutorado) – City University of New York, New York, 2014.

⁴¹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'humanisme altéré: la ressemblance inquiète*, I. Paris: Gallimard, 2023, p. 10.

curvas, como diria Michel Leiris, "là-bas en Amérique / où le sel est la gemme plus précieuse que le gel"⁴², Leiris, aliás, cujo *Espelho da tauromaquia*, *A África fantasma* e *A idade viril* são exemplos dessas ruínas circulares.

Texto recebido em 4 de fevereiro de 2024. Aprovado em 29 de fevereiro de 2024.

⁴² LEIRIS, Michel. Cycles. *La révolution surréaliste*, n. 7, Paris, 15 jun. 1926.