

um conjunto de metamorfoses que marcam a separação entre o sensível e o intelegível. Numa das suas notas para *Grand Verre* (o primeiro impulso para esta obra fora-lhe dado por *Impressions d'Afrique* de Roussel), Marcel Duchamp sublinhava: «L'écart est une opération». Em Tropa, como em Roussel, a separação é de facto uma operação de desdobramento, não no sentido da réplica ou da ilusão platónica, mas antes no de uma partenogénese ou de uma morfogénese, de um processo biológico de dissociação e de recomposição, em que cada elemento é, simultaneamente, fragmento dividido e nova matriz. De um modo duchampiano, em Tropa, a operação é frequentemente a do molde em que se enforma o material que vai desdobrar o original.

Em Roussel, o desdobramento é sobretudo linguístico, operação combinatória de palavras e de frases homofónicas que lhe permitem produzir imagens «feitas», mas é também um motivo que transforma o «mundo completo» (na expressão de André Breton) criado por ele num espaço fechado e separado do temporal – mas em crescimento exponencial –, podendo cada pormenor ser objecto de uma paragem, de um desenvolvimento, de uma atenção focal particular.

Êxtase material: em Scheerbart, é de facto a ferramenta (um mecanismo em rotação perpétua, que liberta a humanidade do trabalho, uma arquitectura racionalizada e industrializada ao serviço da beleza), que genera uma infinita *rêverie*, a formação de uma utopia. Esta utopia, lemo-la como o reverso de uma fantasmagoria da era industrial, a meio caminho entre o sonho (sonho de unidade, que faz do mundo uma obra de arte total) e o pesadelo (da uniformização). Porém, tanto em Scheerbart como em Tropa, não há oposição entre natureza e tecnologia. A arquitectura de vidro de Scheerbart, que consiste em transformar o habitat numa jóia, numa gema prismática, é uma ferramenta óptica em simbiose com o ambiente, que magnífica e transcende a natureza, fazendo-a irradiar através de um feixe de cor e de luz. Em Tropa, os materiais – utilizados em estado

bruto ou transformados em objectos técnicos - não mudam de natureza e afirmam-se como materiais elementares, sem hierarquia. O vidro, que Tropa tanto utiliza como parede ou como lente óptica, conserva sempre a sua mesma natureza.

Michel Leiris dizia de Roussel que ele era um criador de mitos, assinalando a pouca influência que a História podia ter na sua obra e na dimensão atemporal, original da mesma. De igual modo escreveu sobre Scheerbart, na *Kritische Tribüne*<sup>6</sup>, o crítico Georg Hecht: «Se um dos seus romances tratar da invenção do movimento perpétuo, esta invenção conduzirá à descoberta de que a própria Terra é 'perpétua.'» Nos dois casos, o êxtase é aqui temporal, numa saída fora do tempo da História, uma forma de stase e de retorno ao tempo do mito. Sob este prisma, através da parte de sentido, que falta, se perdeu, foi esquecida e que incumbe ao estatuto declarado fragmentário dos objectos que compõem o conjunto do tesouro englutido de Francisco Tropa, estamos, também aqui, face a uma obra que reenvia para a sua função de mito, de origem. Com ela se opera um retorno da História: esta passa do fim para a frente, numa projecção ilimitada. O tesouro englutido deixou de ser uma excavação e é o reverso do mundo: um lugar solitário.

François Piron

- 1 No texto *Expérience et pauvreté* (1933)
- 2 Nomeadamente em *Anthologie de l'humour noir* (1945)
- 3 *Raymond Roussel* de Michel Foucault, editado em 1963, é a primeira obra publicada pelo autor.
- 4 In *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935)
- 5 In *Scripta*, Galeria Quadrado Azul, Lisboa, 2010
- 6 *Kritische Tribüne*, n.º 1, Junho 1912, Leipzig

Tradução  
Isabel Lopes Cardoso

Agradecimentos  
Colecção António Cachola  
Culturgest  
Fondation d'Entreprise Hermès



# Tsac

*Tesouros Submersos do Antigo Egipto*

**Entrada**

**Parte Submersa**

**Câmara Violada**

**Terra Platónica**

**Poço**

FRANCISCO TROPA

## O Reverso do mundo

No conjunto da obra que Francisco Tropa apresenta com o título enigmático de *TSAE*, acrónimo de «Tesouros Submersos do Antigo Egipto», nada ilustra a época dos faraós e em vão procuraríamos aqui uma parábola neste sentido. *TSAE* reúne uma série de objectos esparsos, díspares, fragmentários, que não são dados como elementos construídos, mas como objectos achados, provenientes de um lugar englutido, num tempo indeterminado, imemorial. *TSAE* é composto por várias matrizes, esquematizadas num mapa, que efectivamente evocam as salas funerárias de um santuário antigo: um lugar submarino, a «parte submersa»; uma câmara subterrânea parcialmente pilhada (a «câmara violada»); um lugar enfim intacto, porque inacessível (a «Terra platónica»); e, por baixo desta, um poço, relativamente ao qual os mapas não indicam se pode servir de passagem para outros esconderijos mais fundos. A cada uma destas salas correspondem certos regimes de objectos, que descrevemos apenas em parte. São nomeadamente exumados da «parte submersa», objectos que apresentam significativas características sexuadas. Uma coluna de mármore branco e, no seu topo, um pequeno frasco com água; no fundo, repousa um pouco de areia onde se distinguem uma pedra e a sua réplica exacta em ouro. Peças de madeira talhadas em paralelepípedos dispostas aos pares imbricam-se umas nas outras em diferentes configurações: inclusão, encavalitamento, entalhe. A sua divisão (reversível) em princípios masculino e feminino, assim como o carácter fálico da coluna, parecem fazer emanar destes elementos abstractos e geométricos uma origem da representação: o masculino, o feminino, e a reprodução, mas também a metamorfose (a pedra transformada em ouro). Estamos na noite dos tempos, num espaço onde a arte é magia primitiva e transfigura as coisas em seres, desmultiplicando-os e ritualizando os processos humanos.

Pela parte submarina acedemos à «câmara violada». É certamente esta a razão pela qual foi declarada pilhada ou seja, incompleta, esvaziada do seu sentido inicial. Uma vez exibidos, estes objectos perdem irremediavelmente a sua origem - como acontece com os frescos das cavernas pré-históricas quando, em contacto com o ar, se oxidam e se corroem - e apresentam-se-nos como relíquias com funções desconhecidas, fragmentos capazes de suscitar uma crença, a de uma ordem inicial, de uma harmonia primordial e perdida, anterior ao tempo histórico, esse tempo da «infelicidade dos homens». Em contrapartida, segundo o mapa, a câmara «Terra platónica» possui apenas uma entrada tendo, por conseguinte, permanecido intocada; é inviolável, escapa ao tempo e à corrupção. Contrariamente aos objectos da câmara violada - peças de fundição parcialmente queimadas ou que conservam escórias do fabrico, que por sua vez nos reenviam para a sua condição de objectos replicados, de moldes e de contra-moldes -, os objectos da Terra platónica apresentam-se com cores vivas, são «mirabilia» dignos de gabinetes de curiosidades. Um conjunto de serigrafias multicolores representa as relações dos mundos terrestre e celeste, inspiradas nas figurações topográficas de Cosmas Indicopleustês, um exegeta cristão que no século VI combateu a representação esférica da Terra a favor de uma leitura literal dos textos bíblicos: descreveu uma terra achatada, delimitada nas suas duas extremidades por uma abóbada celeste, que forma um

mundo fechado, finito, protegido, e de certo modo perfeito.

Constituem *pendants* destes desenhos, várias pequenas arquitecturas de latão com paredes constituídas por finos cilindros de vidro colorido, que combinam planos quadrados e circulares, semelhantes aos das igrejas românicas. Cruzam-se aqui o universo das formas platónicas, as estruturas da transcendência religiosa e a utopia moderna da geometria e da arquitectura de vidro, formando um mundo fechado, harmónico, uma perfeição a-histórica - um mundo de pura essência e idealidade, e de cálculo matemático sem corpo.

Uma das chaves de leitura da obra de Francisco Tropa talvez resida na associação que o artista estabelece entre dois autores de ficção da passagem para o século XX, através dos quais evoca, ou invoca, mais um parentesco do que propriamente uma filiação: o alemão Paul Scheerbart e o francês Raymond Roussel.

Scheerbart e Roussel, embora contemporâneos, viveram sem dúvida na ignorância recíproca um do outro. Em tempo de vida, nenhum deles foi traduzido na língua do outro pelo que não podiam saber que partilhavam uma fonte comum, um ídolo partilhado, na pessoa de Jules Verne. Os dois escritores tiveram, sob certos aspectos, uma carreira equivalente. Controversos e incompreendidos no seu tempo, apenas escaparam ao anonimato e não ficaram soterrados debaixo dos estratos da História em virtude da intercessão de exegetas famosos: Walter Benjamin<sup>1</sup>, no caso de Scheerbart; André Breton<sup>2</sup> e mais tarde Michel Foucault<sup>3</sup>, no tocante a Roussel. Estes intérpretes orientaram de forma duradoira a leitura posterior da obra de cada um dos autores, ao ponto de por vezes terem exonerado os leitores do regresso à própria fonte que elas constituem, sendo ambas mais polissémicas do que aparentam à primeira vista.

Parece que até hoje ninguém articulou uma relação entre Scheerbart e Roussel, embora entre ambos se desenhe uma rede de ressonâncias temáticas e conceptuais, que aqui fornecem matéria de especulação sobre a obra de Francisco Tropa. Neste aspecto, mais do que uma parábola ou uma alegoria, *TSAE* é um processo (*procédé*) - termo empregado por Raymond Roussel para a construção dos seus textos -, uma superestrutura que permite a formação de um sistema de crença, baseada na dupla pertença dos objectos e imagens que se nos apresentam: pertença ao regime do artefacto, da obra de arte construída subjectivamente, e, simultaneamente, pertença ao domínio mágico da função, da inclusão num conjunto mais vasto onde estes elementos ganham um sentido que para nós permanece desconhecido.

Scheerbart e Roussel são escritores da digressão. Em muitas das suas obras, propõem um quadro narrativo, inscrito em determinados géneros literários, aos quais procuram sempre escapar, tanto estilística como tematicamente. Em *La Machine à mouvement perpétuel* (1910) e *L'Architecture de verre* (1914), Paul Scheerbart faz-se inventor, engenheiro, arquitecto. Quando escreve o diário, na primeira pessoa, do inventor de um mecanismo perfeitamente autárquico que se alimenta do seu próprio movimento, sem energia nem impulso exterior; ou quando celebra a arquitectura de vidro colorido, o seu propósito rapidamente se evade, deixando para trás as considerações técnicas a favor da descrição das possíveis metamorfoses do género humano que, logicamente, decorreriam da aplicação generalizada daqueles princípios. Embora Scheerbart se aplique a

fazer um exercício de demonstração tecnicamente argumentado, rapidamente revela que, na verdade, o seu interesse reside essencialmente na projecção de um futuro indeterminado, mas potencialmente perto, acessível, em que se declinarão as consequências económicas, sociais, morais, estéticas e filosóficas das suas invenções. Aquilo que, *a priori*, se apresenta como um tratado de engenharia, rapidamente revela ser um manifesto lírico, em que o autor se faz imprecador, simultaneamente visionário e burlesco, e em que o imperativo da projecção se sobrepõe ao da exequibilidade. A invenção, mais do que científica, revela-se sobretudo literária.

Em Roussel também, segundo os seus próprios termos, «a imaginação é tudo»<sup>4</sup> e a fantasia narrativa indissociável da invenção. O fio condutor dos seus romances, construído em torno de motivos *a priori* convencionais (*Impressions d'Afrique*: o naufrágio de um navio europeu na costa africana; *Locus Solus*: a visita do parque privado de um grande cientista que vive retirado do mundo), é rapidamente esquecido deixando o lugar a um universo constelado de narrativas, a um entrelaçar de inúmeras micro-histórias e a descrições intermináveis de máquinas e de mecanismos. Cada objecto, cada máquina revela uma anedota ou, dito de outra forma, contém uma função, que carece de uma explicação lógica que Roussel procurará desvendar da maneira mais densa possível. Por detrás do virtuosismo de invenções incongruentes como *Bexium*, metal cuja elasticidade espectacular está sujeita às condições atmosféricas, ou *Hie*, aeróstato concebido para compor um mosaico com dentes humanos; ou de atracções de feira como o galo *Mopsus*, que faz previsões cuspidando sangue, ou uma minhoca capaz de tocar cítara movida pelas suas contorsões num aquário, Roussel revela, a quem o quiser ler, a dimensão metafísica da sua obra. Em *Locus Solus*, o professor Canterel regula tecnicamente a ressurreição dos mortos utilizando uma combinação de electricidade, metais e líquidos condutores. A cabeça cortada de Danton, mergulhada na *Aqua micans* e submetida a um impulso eléctrico, recupera a palavra. Roussel desenvolve então as suas invenções ao serviço dos lutos mais dolorosos, reactivando os cadáveres para elucidar as mortes mais misteriosas. Fechados em câmaras frias e vidradas, os resuscitados revivem e reinterpretam infinitamente, sob o olhar dos vivos, os momentos mais intensos da sua vida, como se de bonecos articulados de um teatro de marionetas se tratasse. Estranha metafísica já que, para Roussel, parecem não existir nenhuma transcendência, nenhum além. Os corpos são reanimados através de uma operação técnica, para além de qualquer desordem moral, e sem nenhuma transcendência, num mundo de perfeição técnica.

O filósofo italiano Federico Ferrari evoca, a propósito da obra de Tropa, um «êxtase material»<sup>5</sup>, uma forma particular de mística, que emana das operações e das manipulações técnicas efectuadas pelo artista. Quer nas suas lanternas, que projectam, aumentados por lentes interpostas, pequenos seres e objectos (mosca morta, gotas de água ou mecanismo de relógio em funcionamento); quer nos diapositivos, que fixam teias de aranha ou o rendilhado dos veios das folhas das árvores; quer ainda nas suas fotografias, que jogam com múltiplas exposições à luz, revelando, no momento da leitura, uma sua indefinição entre negativo e positivo - a prática de Francisco Tropa produz