

PASSAGENS, PARADOXOS E TRANSLABORAÇÃO. EM TORNO DO TRABALHO FOTOGRÁFICO DE LUÍS CAMPOS.

José Miranda Justo

Desde que conheço fotografias do Luís Campos encontro nelas uma ocupação com aquilo a que chamaria provisoriamente a "passagem". Recordo-me de alguns trabalhos mais antigos em que, por exemplo, a imagem era atravessada por um vulto, de passagem, uma figura feminina submetida a uma exposição longa. Recordo-me de imagens em que o elemento central era uma janela, passagem de luz e metáfora de passagens. Recordo-me de autênticos estudos sobre a sombra. Recordo-me das fotografias seleccionadas de uma viagem à Itália, nas quais se trata da passagem do tempo, mas na nossa relação com a passagem do tempo. E assim por diante. Estes começos são significativos de duas coisas: uma unidade conceptual nitidamente definida, perseguida, e uma multiplicidade inteiramente aberta de vias de experimentação e de descoberta.

Depois, um dia, veio a morte. Se é que não tinha vindo mais cedo, mas isso não sei. Ela veio antes ainda dos "Limiares", ou seja, veio antes ainda de ser ideia. Veio. Brutal e irrazoável, como lhe compete. Que é assim que ela nos ensina alguma coisa a que, à falta de melhor, chamamos vida. Veio e o Luís Campos, algum tempo depois, organizou um conjunto de "situações" – deixem-me dizer assim – a que chamou "Reencontros". Eram de facto situações propiciatórias do "reencontro" com a memória de uma passagem, a do Joaquim Bravo, propiciatórias do "reencontro" com imagens-sinais dessa passagem, do "reencontro" também connosco mesmos na experiência da falta, e de outros "reencontros" ainda, que não vêm ao caso.

Depois, sim, a morte transformou-se em ideia. Por via de um trabalho conceptual continuado, o Luís Campos fê-la passar por diversos crivos, da sociologia à história, da definição médica às implicações sociais e políticas, da ideologia às mentalidades, da ética à estruturação dos afectos. Para a conduzir cada vez mais a um plano em que todas essas dimensões se cruzassem. E descobriu duas coisas: descobriu que esse cruzamento acontece no plano da experiência estética, e descobriu que a morte, ao ser trabalhada como metáfora da passagem, do transcurso, do limiar, não só nada perde da sua seriedade radical, como redimensiona o nosso estar, o nosso agir, o nosso viver.

O que especifica a experiência estética não é nenhuma essência da arte, mas sim a conjugação indismembrável do sentir material e do pensar. Assim, o núcleo activo da experiência estética é duplo: diz respeito, por um lado, à singularidade de certas experiências sensíveis que se não deixam reduzir na mera abstracção, na linguagem do geral, na simples classificação; diz respeito, por outro lado, ao trabalho de transposição entre diferenciados planos de coerentização da experiência, a uma actividade de translação entre diferentes "jogos de linguagem". A metáfora tem aqui, portanto, um duplo papel. Por um lado, ela dá nome ao que não tem nome, circunscreve a singularidade, coloca a exigência de sentido para o que se não deixa reduzir nos sentidos conhecidos. Por outro lado, porque ela mesma é já transposição, pode atravessar diferentes planos, diferentes linguagens — disciplinares, vivenciais, etc. — e conectá-las segundo uma lógica que nenhuma delas, por si só, está em condições de estabelecer.

O trabalho fotográfico do Luís Campos passou então a centrar-se, já não exactamente na "passagem", mas mais propriamente na articulação da materialidade da experiência visual com a multiplicidade de linguagens que essa materialidade pode fazer convergir sobre si. A "passagem" ou a "fronteira" tomou-se agora uma espécie de sinal da insuficiência da materialidade,

se ela fosse apenas materialidade, se não fosse um apelo ao pensamento. Porque a "fronteira" é o paradoxo da simultânea indeterminação e rigorosa definição daquilo que ela separa. Ao mesmo tempo, o rosto tomou-se quase omnipresente, porque o rosto e a expressão do rosto transportam consigo um segundo paradoxo que é precisamente o da singularidade: quanto mais opaco mais expressivo, quanto mais expressivo mais irredutivelmente opaco.

As imagens de "Limiars" trabalhavam este duplo paradoxo. Ora, paradoxal suscita certamente uma suspensão, uma paragem, um silêncio, uma espécie de retirada estratégica da verbosidade corrente, mas suscita também qualquer coisa de aparentável com aquilo a que os psicanalistas chamam a "perlaboração": o reinício difícil de uma discursividade capaz de tomar vivível (ou revivível) aquilo que deixou de funcionar, capaz de vencer resistências, capaz de integrar o que a consciência se recusa a aceitar. E a esta discursividade transpositiva, agregadora e motivadora de linguagens aparentemente díspares, que chamo "translaboração". E importa-me este aspecto: a "translaboração", uma vez que é lançada a partir da metáfora da morte, guardará sempre alguma coisa da analogia com o "trabalho do luto".

Tudo isto se aplica às montagens da série "Transurbana". E no entanto tudo mudou: mudaram os planos, mudaram os enquadramentos, mudou a metáfora, mudou a materialidade, mudaram as personagens... A translaboração parte agora de uma outra colocação dos paradoxos. Paradoxo da "fronteira": uma terra-de-ninguém tem os seus habitantes. Paradoxo da expressão: adequação e incomensurabilidade entre o rosto e a paisagem.

As coisas complexificam-se bastante quando chegamos à "Última visão dos heróis". Por duas razões: porque se introduz o abismo de olhar o olhar que olha o olhar; e porque, combinada com esta questão do olhar, está a da transfiguração de uma biografia em tragédia de um herói. Digamos que aos dois paradoxos até aqui enunciados se vem juntar o paradoxo do "olhar". Tentemos perceber como se coloca. Em dois tempos.

Primeiro tempo. Deixou de se ver um rosto, que no entanto está lá, rigorosamente definido pela metonímia do respectivo olhar. Mas esse olhar é ficcionado por alguém que nos dá a ver o seu olhar (interior, mas material) sobre esse olhar. E é sobre a materialidade desse olhar que ficciona que recai finalmente o nosso olhar. Segundo tempo: o olhar que ficciona e o olhar que recebe a ficção, procedem, cada um por si, à transfiguração da personagem em herói, ou seja, à transposição naquilo a que poderíamos chamar um singular investido na função de mito, se por mito entendermos uma narrativa com função estruturante, a um tempo cognitiva e axiológica.

Digamos então que o paradoxo do olhar começa a esboçar-se aqui como acentuação do trabalho sobre a memória e da responsabilização que esse trabalho envolve. A translaboração começa, portanto, a escolher deliberadamente um ponto de vista. Mas não se trata do efeito redutor de uma perspectiva fechada. Pelo contrário, uma vez que só pelo trajecto anterior aqui se pode chegar, trata-se antes da compreensão de que quem dá a ver, dá a ver segundo um ponto de vista. Ora, a escolha e a exibição de um ponto de vista é ao mesmo tempo um acto estético, um acto político e um acto autoral. Actos que, aliás, só têm interesse na exacta medida em que convidam cada um de nós à sua translaboração pessoal.

Na última exposição do Luís Campos ("One killer and thirty-five good people"), para além do desenvolvimento desta responsabilização autoral, o que sobressai é precisamente o trabalho de aprofundamento daquilo a que chamo o paradoxo do olhar. O olhar (o nosso) procura, atentamente, entre todas aquelas personagens, o assassino. Procura de facto, não o assassino, mas o olhar do assassino. Procura no olhar do assassino uma marca, um traço, um vestígio material dessa singularidade. Mas não há resposta... Trata-se de um jogo. Mas porque é um jogo marcado pelo interdito e pela não-solução, rapidamente começam a irromper outras dimensões discursivas. O apelo, o difícil apelo à translaboração.

in Encontros da Imagem, catálogo da exposição, Braga, 1998, pp. 114-115 ;
versão alemã in Tage der Dunkelheit und des Lichts. Zeit-genossische
Kunst aus Portugal, catálogo da exposição, Bona, 1999, pp. 80-85;