

SOBRE A UNIDADE DE TODAS AS COISAS, UMA EXPOSIÇÃO DE DIOGO COSTA AMARANTE, 2017 | Nicole Brenez

Como descrever o mundo na era do antropoceno, ou seja, nesse tempo em que, entre outros fenómenos, o ser humano recusa e destrói qualquer hierarquia do vivente, ao mesmo tempo que constata os estragos e as hecatombes causadas pela sua presença predadora sobre a terra? Os artistas contemporâneos exploram inúmeras soluções, sejam respostas novas ou o regresso a antigas e supostas sabedorias: animismo, panteísmo, animalismo, antiespecismo, anti-pós-humanismo, refundição do Direito dos seres sensíveis... Quanto a Diogo Costa Amarante, explora o domínio da visão, aqui uma *rêverie* diurna que aprofunda um estado psicológico, simultaneamente de meditação e de suspense, esse sentimento que se experimentaria à beira de uma catástrofe, no momento de registar os derradeiros instantes de felicidade, os últimos vislumbres de beleza, os últimos clarões de luz antes de adormecer, porventura para sempre.

A instalação *A unidade de todas as coisas* desenvolve-se em dois ecrãs onde nove planos passam em *loop*. Todos fixos, todos imbuídos de uma extrema solidão, todos acompanhados de sons minimalistas, constroem conjuntamente um mundo destruído, como se William Burroughs tivesse recortado algumas páginas de *Os Trabalhos e os Dias de Hesíodo* e as houvesse dado a recolar a Perugino. Mas, ao contrário dos polípticos tradicionais, que se agrupam e acabam por formar uma só imagem, o políptico de Diogo Costa Amarante não apenas se mantém disperso no espaço da sala, como afirma o afastamento dos motivos que o compõem. Este mundo não pode voltar reunir-se, cada um dos fragmentos aqui apresentados esvai-se e deriva sozinho a ponto de, quando a similitude dos motivos é comprovada, esta se tornar tóxica e destruidora. *Demasiado longe, demasiado próximo*: assim poderia intitular-se a instalação de Diogo Costa Amarante, em simetria com *Demasiado cedo demasiado tarde* (1980) de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, obra-prima da descrição fílmica crítica.

Sobre uma das faces do ecrã maior sucedem-se três dípticos. O primeiro deles afrenta a diferença de escala entre um rosto de mulher em grande plano, à esquerda, e um flanco de montanha em plano geral, à direita. Estes dois motivos, imóveis, são rodeados de vibrações: ervas, no caso da jovem, bruma, no caso da montanha. Daí nasce um diálogo entre o monumental e o efémero, colocado sob o signo de uma meditação aparentemente subjectiva, nascida de uma consciência humana.

O segundo díptico associa dois planos largos perfeitamente homólogos na sua composição, no seu cromatismo e no seu carácter agreste: uma camponesa num quintal, à esquerda, ovelhas num prado, à direita. Em amorce, curvados para a terra na mesma postura, os corpos da camponesa e da ovelha estão desenquadrados, decapitados, à maneira de certos quadros impiedosos de Félix Vallatton ou de Pierre Bonnard. Assim, a similitude deixa de ser uma harmonia potencial para se transformar, pelo contrário, em violência irónica.

Opondo, desta vez, motivo rural e motivo urbano, o terceiro díptico entrelaça mais ironicamente ainda o trajecto das ovelhas num caminho campestre e o percurso dos consumidores nas escadas rolantes de um centro comercial. Enquanto o plano das ovelhas se esvazia, no espaço urbano surge de repente um grande jacto de água, vestígio irrisório e falacioso de um elemento natural domesticado no mundo consumista.

SOBRE A UNIDADE DE TODAS AS COISAS, UMA EXPOSIÇÃO DE DIOGO COSTA AMARANTE, 2017 | Nicole Brenez

Como descrever o mundo na era do antropoceno, ou seja, nesse tempo em que, entre outros fenómenos, o ser humano recusa e destrói qualquer hierarquia do vivente, ao mesmo tempo que constata os estragos e as hecatombes causadas pela sua presença predadora sobre a terra? Os artistas contemporâneos exploram inúmeras soluções, sejam respostas novas ou o regresso a antigas e supostas sabedorias: animismo, panteísmo, animalismo, antiespecismo, anti-pós-humanismo, refundição do Direito dos seres sensíveis... Quanto a Diogo Costa Amarante, explora o domínio da visão, aqui uma *rêverie* diurna que aprofunda um estado psicológico, simultaneamente de meditação e de suspense, esse sentimento que se experimentaria à beira de uma catástrofe, no momento de registar os derradeiros instantes de felicidade, os últimos vislumbres de beleza, os últimos clarões de luz antes de adormecer, porventura para sempre.

A instalação *A unidade de todas as coisas* desenvolve-se em dois ecrãs onde nove planos passam em *loop*. Todos fixos, todos imbuídos de uma extrema solidão, todos acompanhados de sons minimalistas, constroem conjuntamente um mundo destruído, como se William Burroughs tivesse recortado algumas páginas de *Os Trabalhos e os Dias de Hesíodo* e as houvesse dado a recolar a Perugino. Mas, ao contrário dos polípticos tradicionais, que se agrupam e acabam por formar uma só imagem, o políptico de Diogo Costa Amarante não apenas se mantém disperso no espaço da sala, como afirma o afastamento dos motivos que o compõem. Este mundo não pode voltar reunir-se, cada um dos fragmentos aqui apresentados esvai-se e deriva sozinho a ponto de, quando a similitude dos motivos é comprovada, esta se tornar tóxica e destruidora. *Demasiado longe, demasiado próximo*: assim poderia intitular-se a instalação de Diogo Costa Amarante, em simetria com *Demasiado cedo demasiado tarde* (1980) de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, obra-prima da descrição fílmica crítica.

Sobre uma das faces do ecrã maior sucedem-se três dípticos. O primeiro deles afrenta a diferença de escala entre um rosto de mulher em grande plano, à esquerda, e um flanco de montanha em plano geral, à direita. Estes dois motivos, imóveis, são rodeados de vibrações: ervas, no caso da jovem, bruma, no caso da montanha. Daí nasce um diálogo entre o monumental e o efémero, colocado sob o signo de uma meditação aparentemente subjectiva, nascida de uma consciência humana.

O segundo díptico associa dois planos largos perfeitamente homólogos na sua composição, no seu cromatismo e no seu carácter agreste: uma camponesa num quintal, à esquerda, ovelhas num prado, à direita. Em amorce, curvados para a terra na mesma postura, os corpos da camponesa e da ovelha estão desenquadrados, decapitados, à maneira de certos quadros impiedosos de Félix Vallatton ou de Pierre Bonnard. Assim, a similitude deixa de ser uma harmonia potencial para se transformar, pelo contrário, em violência irónica.

Opondo, desta vez, motivo rural e motivo urbano, o terceiro díptico entrelaça mais ironicamente ainda o trajecto das ovelhas num caminho campestre e o percurso dos consumidores nas escadas rolantes de um centro comercial. Enquanto o plano das ovelhas se esvazia, no espaço urbano surge de repente um grande jacto de água, vestígio irrisório e falacioso de um elemento natural domesticado no mundo consumista.

Aqui, a justaposição vale por uma substituição, uma época não acabou ainda de desaparecer e já uma outra a suplantou, rígida, gélida, sinistra.

Em seis planos fixos, Diogo Costa Amarante conta-nos um sonho de história: longe das idades de ouro ou de prata de Hesíodo, é a história da substituição da natureza pelos seus próprios simulacros.

Sobre a outra face deste mesmo ecrã estende-se uma só imagem, em formato panorâmico. À beira de um rio, tendo por fundo uma típica aldeia portuguesa, um homem deitado sobre a relva e protegido burlescamente por um guarda-sol curvado, acaricia o seu ventre aquecido pelo sol. Este motivo de grande tranquilidade bucólica e de grande beatitude pagã despoja o bíblico esquema figurativo do Sonho de Jacob de qualquer traço de religiosidade: não evoca nenhuma ascensão, nenhuma fertilidade, nenhuma descendência, nenhum devir. Ele opõe-se, também, aos planos que passam do outro lado do ecrã, pelo seu formato, pela sua unicidade e, contudo, ecoa com cada um deles, seja pelos seus motivos de erva, de água, de corpos simultaneamente ordinários e inesperados. Mas, por causa dele, a origem do sonho difrata-se e dispersa-se: a *rêverie* deixa de ser atribuível apenas ao rosto feminino e talvez o efeito oniroide provenha desse corpo masculino, também ele deitado, mas sem rosto; mas, então, igualmente dessa camponesa sem cabeça no seu quintal, desses transeuntes mecânicos, das ovelhas, dos vegetais vigorosos, da bruma... Graças a este plano não podemos permanecer tranquilos, subitamente o espírito inquieta-se graças a esta imagem de repouso, o espírito põe-se a ferver porque subitamente as fontes de consciência abrem-se por todo o lado. Vêm-nos ao espírito as frases de Gaston Bachelard em *O Direito de Sonhar*: "A voz do locutor empurra-o pelas costas dizendo-lhe: 'Vai, vai ao fundo de ti mesmo. Eu, eu sigo o meu caminho, mas não exactamente dessa maneira. A minha aldeia estava ensolarada, porém escolhi cantos de sombra. Entramos na noite: começamos precisamente o caminho dos sonhos'" («Devaneio e rádio», 1949).

À entrada da sala, sobre um segundo ecrã de formato panorâmico, quebrado por um reenquadramento interno, passa uma outra imagem. Desta vez, sim, efectivamente a noite caiu, o negro ilimita os bordos do ecrã, numa roulotte de feira, uma jovem vê televisão enquanto um néon pisca sobre o tecto ao som do interminável "Rhythm of the Night" (1993), de Corona, e de um rumor de chuva ou de tempestade iminente. A composição, o cromatismo e os motivos remetem para as telas de Edward Hopper, bem como para a apropriação que delas faz Wim Wenders. Os efeitos de imobilidade são aqui tão fortes que chegamos mesmo a duvidar da veracidade dos movimentos no plano: a intermitência do néon, um ligeiro gesto da rapariga, um pequeno vulto branco diante da janela, guardanapo ou toalha. Terá a imagem sido manipulada, será uma fotografia à qual se acrescentaram pontos de movimento? Ou estará o mundo actualmente possuído por uma tal gravidade, de tal modo com falta de ar, a tal ponto asfíxiado que nada mais nele possa vibrar, que nenhuma onda natural nele possa embater?

Afigurar-se, assim, que – em nove planos – Diogo Costa Amarante nos ofereceu também uma história das imagens. Cada plano é não só assombrado por múltiplas reminiscências pictóricas, fotográficas, fílmicas (Ambrogio Lorenzetti para as paisagens agrestes, Odilon Redon para a dolorosa solidão de cada um face aos seus sonhos, o *Mediterrâneo* de Jean-Daniel Pollet e o seu trabalho sobre a passagem comparativa de um motivo ao seguinte, a série de Michelangelo Antonioni sobre as ilhas Eólias em 1993, no que toca à leveza das montanhas...), como, sobretudo, o conjunto de planos nos fez viajar da simples captação empática do nosso semelhante – passando pela crítica de qualquer semelhança – à hipótese de uma estria de presença pouco antes do apocalipse, se não for pouco antes da negra vertigem do sono.

Aqui, a justaposição vale por uma substituição, uma época não acabou ainda de desaparecer e já uma outra a suplantou, rígida, gélida, sinistra.

Em seis planos fixos, Diogo Costa Amarante conta-nos um sonho de história: longe das idades de ouro ou de prata de Hesíodo, é a história da substituição da natureza pelos seus próprios simulacros.

Sobre a outra face deste mesmo ecrã estende-se uma só imagem, em formato panorâmico. À beira de um rio, tendo por fundo uma típica aldeia portuguesa, um homem deitado sobre a relva e protegido burlescamente por um guarda-sol curvado, acaricia o seu ventre aquecido pelo sol. Este motivo de grande tranquilidade bucólica e de grande beatitude pagã despoja o bíblico esquema figurativo do Sonho de Jacob de qualquer traço de religiosidade: não evoca nenhuma ascensão, nenhuma fertilidade, nenhuma descendência, nenhum devir. Ele opõe-se, também, aos planos que passam do outro lado do ecrã, pelo seu formato, pela sua unicidade e, contudo, ecoa com cada um deles, seja pelos seus motivos de erva, de água, de corpos simultaneamente ordinários e inesperados. Mas, por causa dele, a origem do sonho difrata-se e dispersa-se: a *rêverie* deixa de ser atribuível apenas ao rosto feminino e talvez o efeito oniroide provenha desse corpo masculino, também ele deitado, mas sem rosto; mas, então, igualmente dessa camponesa sem cabeça no seu quintal, desses transeuntes mecânicos, das ovelhas, dos vegetais vigorosos, da bruma... Graças a este plano não podemos permanecer tranquilos, subitamente o espírito inquieta-se graças a esta imagem de repouso, o espírito põe-se a ferver porque subitamente as fontes de consciência abrem-se por todo o lado. Vêm-nos ao espírito as frases de Gaston Bachelard em *O Direito de Sonhar*: "A voz do locutor empurra-o pelas costas dizendo-lhe: 'Vai, vai ao fundo de ti mesmo. Eu, eu sigo o meu caminho, mas não exactamente dessa maneira. A minha aldeia estava ensolarada, porém escolhi cantos de sombra. Entramos na noite: começamos precisamente o caminho dos sonhos'" («Devaneio e rádio», 1949).

À entrada da sala, sobre um segundo ecrã de formato panorâmico, quebrado por um reenquadramento interno, passa uma outra imagem. Desta vez, sim, efectivamente a noite caiu, o negro ilimita os bordos do ecrã, numa roulotte de feira, uma jovem vê televisão enquanto um néon pisca sobre o tecto ao som do interminável "Rhythm of the Night" (1993), de Corona, e de um rumor de chuva ou de tempestade iminente. A composição, o cromatismo e os motivos remetem para as telas de Edward Hopper, bem como para a apropriação que delas faz Wim Wenders. Os efeitos de imobilidade são aqui tão fortes que chegamos mesmo a duvidar da veracidade dos movimentos no plano: a intermitência do néon, um ligeiro gesto da rapariga, um pequeno vulto branco diante da janela, guardanapo ou toalha. Terá a imagem sido manipulada, será uma fotografia à qual se acrescentaram pontos de movimento? Ou estará o mundo actualmente possuído por uma tal gravidade, de tal modo com falta de ar, a tal ponto asfíxiado que nada mais nele possa vibrar, que nenhuma onda natural nele possa embater?

Afigurar-se, assim, que – em nove planos – Diogo Costa Amarante nos ofereceu também uma história das imagens. Cada plano é não só assombrado por múltiplas reminiscências pictóricas, fotográficas, fílmicas (Ambrogio Lorenzetti para as paisagens agrestes, Odilon Redon para a dolorosa solidão de cada um face aos seus sonhos, o *Mediterrâneo* de Jean-Daniel Pollet e o seu trabalho sobre a passagem comparativa de um motivo ao seguinte, a série de Michelangelo Antonioni sobre as ilhas Eólias em 1993, no que toca à leveza das montanhas...), como, sobretudo, o conjunto de planos nos fez viajar da simples captação empática do nosso semelhante – passando pela crítica de qualquer semelhança – à hipótese de uma estria de presença pouco antes do apocalipse, se não for pouco antes da negra vertigem do sono.