

Modos de (vi)ver o mar

Carlos Augusto Ribeiro

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Universidade Nova de Lisboa)

Deus tem três chaves: a da chuva, a do nascimento e a da ressurreição dos mortos
(Talmude)

*[...] É o rio que é a vida. É o rio que lhes dá o trabalho. É o rio que proporciona o melhor aproveitamento do solo pelo trabalho do homem.
[...] É o rio que lhes dá o pábulo para o espírito nas suas lendas, crenças e encantamentos. É o rio que lhes dá o alimento, o peixe, o camarão, o caranguejo e o marisco. É o rio que lhes dá as lágrimas aos olhos quando traga seus entes queridos. É rio também que lhes dá a alegria de viver.*
(Alceu Maynard Araújo)

É o rio [Mapocho] onde a cidade [Santiago] nasceu e onde, durante a ditadura, vinham à tona os corpos dos desaparecidos, desfigurados pelas torturas.
(Francesco Careri)

Diz-se que a água tem memória. Eu creio que, também, tem voz.
(Patricio Guzman)

Gota de chuva me caiu na mão, / oriunda do Ganges e do Nilo, / dos bigodes da foca benditos de geada, / da água dos potes em pedaços de Tiro e de Ys. / Na ponta do meu indicador / o mar Cáspio é mar aberto / e o Pacífico desagua aconchegadamente no Rudawa, / esse que feito nuvem voou sobre Paris / no ano de setecentos e sessenta e

quatro, / sete de Maio, às três da madrugada. / Não há bocas que bastem, água, para dizer os teus nomes fugazes. / Teria que nomear-te em todas as línguas, / dizendo ao mesmo tempo todas as vogais / e calando ao mesmo tempo para um lago / ao qual não coube qualquer designação / e não o há na terra – assim como no céu / estrela que nele se reflita. / Alguém se afogou, alguém por ti clamou quando morria. / Foi isto outrora e foi ontem ainda. / Salvaste de incêndios casas e casas arrasaste, / bem como árvores, bosques e cidades. / Estiveste em beijos e pias baptismas, / em banhos de cortesãs e mantos fúnebres. / Roendo pedras, nutrindo o arco-íris, / no suor e orvalho de pinheiros, pirâmides. / E quão levemente nas gotas de chuva, / quão delicado o mundo me tocando. / Seja onde for, o que for e quando for que tenha acontecido, / escrita está em água uma babel.

(Wisława Szymborska)

I

A água é – juntamente com o alimento e a energia – um dos três factores essenciais para a manutenção da vida humana, permitindo a sua dispersão pelos diversos habitats terrestres. Preponderante no corpo humano e na superfície do nosso planeta (desacertadamente denominado Terra), a água é fundamento de vida para comunidades de pessoas, animais e plantas. Além de ser biologicamente indispensável, a água está intimamente presente na história humana e na cultura de diversos povos (cosmogonia, hilogenia, hierofania, iconografia). A arquitectura (componentes de um edifício) está intimamente ligada a fluxos de água.

Matriz universal de todas as formas e suporte de quaisquer possibilidades de existência ou de devir universal (Eliade, 1992: 243-244), a água simboliza a substância primordial que determina, no plano histórico e cósmico, os ciclos de origem (nascimento e regeneração) e de dissolução (por regressão ou cataclismo) das formas vivas. O devir universal dessas formas (derivadas por descendência directa ou participação simbólica da substância cósmica) é orquestrado por ritmos lunares e aquáticos. Assim, à reintegração periódica nas águas se segue (repete) a criação. Ao participar de um simbolismo da fecundidade (Eliade, 1992: 245), a água é, muitas vezes, o fulcro do ritual religioso, terapêutico, mágico e funerário.

Enquanto princípio vital, a água rege as nossas paisagens, nossos corpos e nossas vidas. É fonte de saúde, higiene e bem-estar. Por essa razão, é (ou deveria ser) um (inegável) direito humano básico.

Não obstante, o elemento aquático é potencialmente ameaçador: a ele se associa uma dimensão de medo, porque os efeitos dos seus aspectos negativos tocam de modo desigual uma sociedade, consoante uma dada geografia marcada pelo baixo estatuto socio-económico.

II

Em termos de mitologia da água, André Bazin distingue a água jorrante, superficial, da água mar/oceano enquanto meio a três dimensões, mais estável e homogêneo do que o ar, cujo envolvimento nos liberta de cadeias terrestres (1992: 44).

O oceano, envolvendo a margem do mundo habitável, é o lugar mítico de monstros, um elemento estranho prenhe de potências e deuses indomáveis. Em simultâneo, rei dos mares e rei dos tremores de terra (gerados alegadamente pela erosão das águas e, segundo Tales de Mileto, comparável ao tremular da embarcação sobre o mar), Poseidon é “selvagem, desagradável, pérfido” tal como a natureza oceânica (Eliade, 1992: 263). Destacamos o excerto de um poema do autor de *Moby Dick*, intitulado “Seixos”, acerca da intrepidez humana e da implacabilidade oceânica:

[...] IV. No Oceano [...], / O Homem, sofredor castigador, aí sofrendo navega. // V.
Implacável, eu, o velho implacável Mar: implacável quando mais sereno sorrio – /
Contentado, não acalmado, por miríades de destroços em mim. (Melville, 2009: 63).

Apesar de ser um ser vivo da terra firme, o homem procura compreender o curso da sua existência na sua totalidade, de preferência através do imaginário da viagem marítima – em função do qual, os riscos no alto-mar contrastam e enaltecem a comodidade e tranquilidade, segurança e serenidade, do porto onde a viagem deve chegar ao seu fim (Blumenberg, 1990: 22).

O mar é, ainda, em certa medida, um dos muitos tipos de paisagem assustadora – uma “paisagem de medo”, segundo a definição de Yi-Fu Tuan. ‘Paisagem de medo’ diz respeito a estados psicológicos (o medo, incluindo alarme e angústia, perante as inúmeras manifestações omnipresentes das forças do caos, naturais ou humanas) e a ambientes tangíveis (do ponto de vista individual e de grupo – contextualizável numa dada moldura histórica) (Tuan, 1979: 6-8). Por ser considerado um dos exemplos de terra erma, o litoral foi, durante muito tempo, ignorado e desprezado pela sua inutilidade; temido por ser uma zona de incalculáveis riscos

e perigos, um território hostil e desconhecido (Ritter, 2011: 105). Motivos empíricos nutrem o ódio dos habitantes das zonas costeiras relativamente ao alto mar (Sloterdijk, 2008: 48) ou a “estranha ligação de amor-raiva que os homens da beira-mar foram mantendo com os oceanos” (Vasconcellos, 2002: 22). Acrescente-se, ainda, uma razão religiosa para a aversão ao mar: a montanha e o mar estão associados à maldição, por serem o rosto e o vestígio do Dilúvio. Dito de outro modo: instrumentos de punição e relíquia da catástrofe. Faz parte das promessas do Apocalipse de João o fim de todos os mares (Blumenberg, 1990: 22).

Sob este quadro mental pré-moderno, não espanta que – enquanto “local de manifestação do mal” (Blumenberg, 1990: 22) – o mar surja como sorvedouro e abismo de todos os males. Além disso, com uma garantia adicional – necessária, como vimos em outra ocasião, para a eficácia de um repertório de ‘artes de cura’ activado por uma medicina de cariz popular: os males ficam irremediavelmente aprisionados muito para além dos limites do mar conhecido (Ribeiro, 2019: 220).

O mar é suspeito para a crítica da cultura – Hesíodo opõe a seriedade e sensatez do trabalho agrícola às oportunidades (ilusórias e incertas) da navegação costeira durante as incertezas da primavera (Blumenberg, 1990: 23). Motivo para a passagem da terra para o mar: “tédio do escasso abastecimento pela natureza e do monótono trabalho agrícola”; o “olhar ávido do lucro num golpe de mão, de ganhar mais que o razoavelmente necessário” (Blumenberg, 1990: 22-23). Na fronteira entre a terra firme e o mar seria perpetrada, senão a queda no pecado original, o primeiro passo em falso para o inconforme e desmesurado. Nesta censura emerge, segundo Blumenberg, a ligação crítico-cultural de dois elementos definidos pela sua liquidez: a água e o dinheiro (atijando os corações insensatos a venerá-lo mais do que a própria vida).

III

A mentalidade pré-moderna é consentânea com uma natureza materialmente pouco dominada – prévia à realidade moderna de um planeta conquistado, desenraizado, moldado pelo processo económico e técnico-científico do desenvolvimento capitalista, dominante nos últimos dois/três séculos.

O oceano é causa de terror, instilando o assombro ou o medo de dor ou o medo da morte, imaginária ou real, no espírito humano. Bloqueando a faculdade de acção e raciocínio do espectador, o terror é – de modo evidente ou implícito – o princípio

do sublime (Burke, 1993: 66). Segundo Edmund Burke, o que é de algum modo terrível, associado a objectos terríveis ou actuando de modo análogo ao terror, é uma fonte de sublime, pois que incita a ideias de dor e perigo no espectador.

O dualismo na representação do mar expressa-se, ora pelo reconhecimento da sua beleza e poder, ora pelo reconhecimento do seu potencial de perigo e sublimidade. Apreendido, no início, imaginariamente, e depois, visualmente, em panoramas, enquanto espaço coerente e integrado, o mar é um espaço de tentação e medo.

Se, para a mentalidade pré-científica, as áreas selvagens são o símbolo de um poder demoníaco (fonte de intrusões maléficas) fora do controlo humano, para a modernidade técnico-científica, elas tendem a ser vistas menos como possuídas por uma vontade nociva para a humanidade e mais como uma frágil teia de vida requerente de protecção e cuidado humanos (Tuan, 1979: 212). Compreende-se a urgência contemporânea de um questionamento da forma de estar e de ser negativa que ignora a vulnerabilidade nos equilíbrios ecológicos, a complexidade nas relações e a escassez relativa de recursos. Uma visão simplista e não-integrada das pescas – motivadora de uma insustentável forma de estar e ser – desrespeita o interesse colectivo, porque aprofunda as consequências nefastas de uma perigosa espiral assente na exploração excessiva, na facilidade do lucro e no desperdício no uso de recursos naturais (Vasconcellos, 2002: 29).

Ao sublime natural (o mar indomesticável) há que somar um sublime industrial, decorrente de invenções humanas desafiadoras das forças da natureza. Independentemente de a causa do terror ser natural ou industrial (trazendo inevitável medo e dor), os perigos do mar são agravados pelos perigos das paixões “despertadas pelo desespero e livres de todo o freio pelo sentimento imperioso da conservação individual” (*Naufrágio da Medusa*, 15).

IV

Presente em diversas mitologias e religiões, o mar (ou a água) é ao longo do tempo representado nas artes visuais enquanto refúgio e sustentáculo de formas de vida e espaço de circulação.

A vitória do alto-mar é o alicerce para a instauração progressiva de um sistema de ligações universal (Braudel, 1992: 365) conducente a uma redução da distância

geográfica. Um êxito que, durante séculos, conferiu à Europa o primado universal (Braudel, 1992: 352). A globalização terrestre, iniciada no século XVI, foi aperfeiçoada (e consumada) no século XX através de (não descurando os desenvolvimentos técnicos nos transportes) “os invólucros virtuais, uma espécie de feltro electrónico a envolver a terra como uma segunda atmosfera” (Sloterdijk, 2008: 151), em suma, de “um novo ambiente do satélite e da informação electrónica” (McLuhan, 2009: 99).

V

As primeiras paisagens litorais e marítimas remontam a começos do século XVII (Holanda). Caracterizadas por um modo descritivo e topográfico (pressupondo um espectador móvel, tal como a cartografia), não-narrativo, as pinturas holandesas apresentam um espaço expansivo e panorâmico. Obedecendo ao impulso cartográfico, as pinturas holandesas podem ser vistas como “alegorias do império, no qual a identidade nacional e a ameaça externa e domínio são persistentemente figurados por meios descritivos e topográficos” (Sekula, 2002: 47).

A construção romântica das paisagens marítimas veio realçar a natureza selvagem do mar (tempestades de Joseph Vernet). O romantismo do mar – tal como o das montanhas – é uma invenção da sensibilidade urbana moderna (Sloterdijk, 2008: 48). O fascínio romântico com as forças da natureza aguça, por seu turno, a consciência da fragilidade humana.

Imagens pictóricas representativas e narrativas proporcionam descrições do espaço marítimo (sublinhando os seus aspectos de abertura e infinitude), traduzidas em paisagens panorâmicas, nas quais se demonstra um interesse por efeitos de luz e meteorologia (como o fez William Turner) e evoca incidentes reais, históricos, tanto quanto ficcionais, ocorridos no mar, na sua infinitude (como o fizeram na pintura, Turner, Géricault e Caspar Friedrich). Turner pinta *Navio Negroiro* (1840), inspirando-se numa atrocidade ocorrida em 1781 e celebrizada como ‘Massacre de Zong’: 132 escravos africanos, doentes, foram lançados vivos ao mar (alguns ainda algemados), durante três dias consecutivos, de um navio negroiro britânico chamado Zong para morrerem afogados. A decisão do capitão da embarcação era motivada por estritos motivos mercantis e financeiros, embora tivesse alegado, em sua defesa, a escassez de água potável: como os escravos tinham perdido o seu valor por estarem doentes, contribuindo assim para a descida do preço médio da carga do navio e a conseqüente redução da margem de lucro, o capitão esperava

ser ressarcido financeiramente com o pagamento do seguro. Anos antes, a *Jangada de Medusa* (1819) foi pintada por Théodore Géricault, inspirando-se em testemunhos dos sobreviventes de uma evitável tragédia real, ocorrida em 1816, envolvendo uma fragata de nome Medusa (um dos quatro navios da expedição francesa enviado para se reapossar do Senegal). Fixando um momento de equilíbrio entre desespero e esperança precária dos naufragos da jangada, esta “tela-catástrofe marinha clássica do Império” (Sloterdijk, 2008: 91) é uma denúncia das más-acções dos grandes, a qual contribuiu para desacreditar a monarquia dos Bourbons, acabada de se reinstalar em França. A balsa de medusa enquanto metáfora da crise expõe “o que significa andar à deriva, sem recursos, num oceano agitado, depois de um desastre perfeitamente evitável e cujas consequências nefastas foram multiplicadas pelo cruel ‘salve-se quem puder’ daqueles mesmos que o causaram, sob o signo da cobardia, da voracidade e da incompetência” (Jappe, 2012: 9-10). Uma cena de naufrágio, idealizada no mar Ártico, é pintada por Caspar David Friedrich: *Mar de Gelo* (1823–1824), também intitulado, *Naufrágio de Esperança*.

Modos históricos de representar o espaço marítimo vieram a ser desafiados – embora a sua representação visual ainda hoje se conforme aos modelos estabelecidos pela pintura holandesa do século XVII. Com Turner dá-se a representação do colapso do espaço marítimo. O mar foi a forma aquática e o motivo preferencial de Monet, que pintou as diferentes formas da água e os cambiantes de luz diurna e os distintos tempos atmosféricos.

Gradualmente, as artes plásticas vão-se emancipando da mera representação plástica (reprodução ilusionística de um ‘fragmento’ espacial) em direcção à construção plástica do espaço, integrando propostas e técnicas plásticas tradicionais, novos meios bem como meios e suportes não-plásticos, do ponto de vista clássico (Jiménez, 2005: 52-53). A cada pessoa corresponderia uma ou mais paisagens interiores: mar, montanha, campo ou deserto. Uma dada paisagem interior, mental, organiza a relação do indivíduo com o mundo; determina a sua pintura interior (Virilio, 1997: 109-110).

Tendo como pretexto o cais e o mar e o desejo de expressar a vastidão da natureza, na sua expansão, unidade e repouso (Moszynska, 1993: 50), Mondrian realiza uma série de pinturas numa pequena região costeira (Domberg), tal como *Composição n.º 10* (1915). Com essa série, Mondrian atinge um grau de abstracção à custa da perda de referência naturalística, operando a transformação gradual da paisagem marítima (a partir de um ponto de vista concreto) num mapa

(Alpers, 1983: 258). Amante da água e de variantes de azul (evocação de diferentes sentimentos de felicidade) numa pintura (entendida como uma espécie de mapa emocional) no limiar do não-perceptível, Agnes Martin joga em *Night Sea* (1963) com a dicotomia entre tonalidades etéreas e linhas cuidadosamente medidas (azul luminoso e dourado). Resultando de uma abordagem do processo de desenho assente na dualidade entre proximidade e distanciamento, os desenhos a grafite de Vija Celmins são traduções elaboradíssimas, lentas e meticolosas, de imagens fotográficas da superfície do oceano (usadas como *ready made*) em termos de tonalidade e planaridade. A série de vinte e duas performances de longa duração de Marina Abramović e Ulay, realizadas em dezanove locais de vários continentes, intitula-se *Night Sea Crossing / Conjunction* (1981-1987 / 1983). Em cada performance, os dois artistas ficam sentados, durante horas, nas extremidades de uma longa mesa, frente-a-frente, silenciosos e imóveis, em estado meditativo. A navegação em causa (implicando um olhar auto-reflexivo) faz-se num mar interior, desconhecido – o inconsciente (Abramović / Abramović, 2000: 207) – aliando o espiritualismo tibetano aos ensinamentos da cultura aborígine na Austrália (i.e. nomadismo, ausência de posses, crença no aqui e agora, a vida como cerimónia) (Abramović, 2016: 121-131). Em conversa com o irmão filósofo, Velimir Abramović, Marina Abramović considera-se como uma ponte, possibilitando a transmissão de ideias artísticas. A sua tarefa enquanto artista é a de tornar-se o conceito da peça. E para que ocorra a desejada troca de energia entre a audiência e o artista, ela tem de preparar-se física e mentalmente para a transmissão. Suprimindo o ego, purificando-o de preocupações quotidianas e conectando-o com um nível mais elevado, corpo e mente clarificam-se e tornam-se assim receptivos à ideia originadora da performance. Velimir Abramović entende que a arte é, então, uma viagem da ideia através do artista, à semelhança de um barco que desliza no canal (Abramović / Abramović, 2000: 206).

VI

O tema central da obra multimédia de Fabrizio Plessi é, a partir da década de sessenta do século XX, a água, em todas as suas dimensões, manifestações e funções.

Fabrizio Plessi adopta o vídeo e a imagem electrónica, atraído pela afinidade entre a água e a luz. Água e vídeo surgem assemelhados (apesar da naturalidade de um e da tecnicidade do outro) pela mobilidade líquida; pela cor azul; por um ser meio de transporte de materiais e o outro, o de ideias e de imagens em fluxo.

Numa sala circular de um dos pavilhões da Bienal de Veneza, 2011, é inundada pelo azul do vídeo e pelo som ininterrupto de tumultuosas águas. Na arrojada instalação intitulada *Mare Verticale*, as massas de água filmadas parecem cair no interior de sucessivos barcos, lavradas verticalmente por uma quilha imaginária. Seis barcos levantados, dispostos obliquamente (a quarenta e cinco graus) por relação ao chão e às tinas rectangulares (cheias de água), formam esta frota. Cada barco expõe o seu interior – uma estrutura de ecrãs – de águas jorrantes, orientado para a entrada na instalação. No lado oposto (onde se torna visível a quilha e a respectiva tina em que o barco se apoia), o barco parece emergir da água imóvel em direcção ao ar, separando-se do seu reflexo.

Muitas propostas artísticas contemporâneas celebram as virtudes e propriedades de elementos, meios e processos naturais (Nils Udo, Andy Goldsworth, Klaus Rinke, De Maria, Robert Smithson, Christo e Jeanne-Claude, Buren ou artistas de Arte Povera como Pino Pascali). Por via da integração, a água está presente nelas não exclusivamente como metáfora, mas como realidade efectiva. Decorrente de uma exploração dos seus vários estados físicos e efeitos dinâmicos, a água surge como matéria, suporte, meio de imersão, força motriz passível de ser controlada, represada, canalizada e armazenada. Quando são visadas as propriedades físicas da água ou a sua transformação poderá estar em jogo uma dimensão ecológica: mais exactamente, em propostas com a finalidade de recuperação e reutilização da água. Quando são visadas as potencialidades metafóricas da água enquanto elemento móvel, vivo e fluido, o foco de atenção pode implicar (ou não) uma dimensão política.

Com o intuito de reciclar resíduos de carvão provenientes de centrais hidroeléctricas, de obstar aos estragos causados pela pesca intensiva, à degradação de áreas húmidas costeiras através de despejos prejudiciais no oceano, Betty Beaumont cria uma obra de arte singular, invisível: *Ocean Landmark* (1978-80). Valorizada como precedente histórico para as actuais colaborações entre arte e ciência, a escultura subterrânea existe no fundo do oceano Atlântico, à distância de quarenta milhas do porto de Nova Iorque. Um habitat marinho onde foram usadas quinhentas toneladas de um derivado de resíduos de carvão processados e compactados em 17.000 blocos, quimicamente estabilizados, os quais foram depositados no fundo oceânico segundo a configuração de um monte – por esta ser a mais adequada à finalidade de revitalização da pesca costeira. Com o tempo, a escultura subterrânea foi-se tornando em novo ecossistema produtivo, um sustentável recife artificial, durável, ainda em contínua evolução e sujeito a monitorização de cinco em cinco anos.

À semelhança de outros projectos realizados pela artista, *Ocean Landmark* implicou um aprimorado processo de investigação e de resolução inter- / trans-disciplinar de problemas conforme a uma compreensão abrangente de ‘ambiente’ (integradora de vários planos, pessoal, social, espiritual, físico, tecnológico, cultural e económico). Sobressai a audácia da artista na abordagem da relação de natureza e artifício, ecologia e tecnologia – uma zona frequentemente problemática e ambígua – quando evita estabelecer como pólos inconciliáveis o ambientalismo e a tecnologia.

VII

Allan Sekula desenvolveu vários projectos sobre o mar. O tema do estivador enquanto figura do trabalho e da labuta é um *leitmotiv* do seu trabalho. Para ele, as docas são um sistema, uma máquina, cujo funcionamento depende de pessoas, “mesmo que o número delas seja reduzido” por causa da automatização (*apud* Gelder, 2015: 84). Nas palavras do próprio artista: “o trabalho nas docas e do espaço físico em mutação das cidades portuárias andam lado a lado.” (Gelder, 2015: 118-119).

Em *Fish Story* (instalação e livro de 1989-95), Allan Sekula examina as complexidades sociais e económicas do capitalismo globalizado. Através de textos e fotografias, documenta o movimento internacional de mercadorias; atende a práticas laborais diferenciadas e questionáveis que afectam trabalhadores de grandes navios (cargueiros), os quais enfrentam condições de vida e trabalho humanamente inaceitáveis, sobrecarregados de trabalho e mal-pagos. Uma aparente continuidade histórica: as tripulações no mar eram recrutadas entre os miseráveis da Europa e do mundo (Braudel, 1992: 373). Hoje em dia, maioritariamente, são os migrantes de velhos e novos terceiros mundos (filipinos, indonésios, indianos, chineses, hondurenhos e polacos) que constituem a tripulação de navios, navegando com bandeira de conveniência, a qual permite ao proprietário do navio esquivar-se a encargos fiscais e contornar normas de segurança e formação vigentes no seu país. A contentorização das mercadorias (uma inovação do final da década de 50, assegurando o anonimato das mesmas) veio permitir a redução do tempo de carga / descarga nos portos, o aumento do seu volume no movimento global, tendo alterado de forma radical a relação entre portos e cidades, regiões metropolitanas (centros) e periferias exploráveis (sustentando a busca internacional por salários mais baixos). Os contornos dos portos marítimos alteram-se na década de 70: rectangularidade de espaços abertos e lisos destinados ao armazenamento

de contentores; implantação de portos marítimos longe de centros urbanos. Uma analogia formal para a mudança histórica de zonas portuárias pelo capital transnacional: a organização vertical dos contentores (identificados por logotipos de empresas globais, impressos nas superfícies metálicas onduladas) assemelha-se formalmente a molhos de notas.

A automatização do trabalho portuário intensificou a crescente degradação das condições de trabalho dos estivadores e implicou a perda do controlo do seu processo de trabalho. As mudanças legais introduzidas posteriormente (desregulação dos mercados de capital internacional; acordos de comércio internacional; desregulação dos mercados laborais; sistema de registo de bandeira-de-conveniência) reforçam as transformações infraestruturais (de mais de três décadas). As fábricas tornam-se móveis como navios (verificando-se desconexão entre propriedade e localização: deslocam-se na busca frenética de mão-de-obra barata), enquanto os navios (cada vez maiores) se parecem com comboios ou camiões – e, por consequência, o mar, não se distingue de uma auto-estrada. Diz Sekula: “To the victories of steam and the container, we can add the flag of convenience: a new ensign of camouflage and confusion, draped over the superficial clarity of straight lines and boxes.” (50) Antes imprevisível, o tempo marítimo é regularizado ao libertar-se, com o vapor, da dependência do vento. A superfície do mar transforma-se num campo horizontal de acção, abstracto e liso.

A recente globalização capitalista assenta – ao contrário de uma idealizada economia desmaterializada, informacional – na circulação acelerada de mercadorias pelos automatizados portos de todo o mundo. Apoia-se, em certos aspectos, na divisão e combinação entre sociedades desiguais: sociedades de velocidade (de fluxos acelerados) e sociedades de movimentos deliberadamente mais lentos (lado tenebroso e destrutivo do capitalismo globalizado). Outro aspecto da divisão entre sociedades da velocidade e sociedades lentas: os cruzeiros (semelhantes a máquinas de *apartheid* do divertimento pós-moderno) contribuem para o obscurecimento das miseráveis condições de trabalho das suas tripulações; as viagens aéreas promovem um cosmopolitismo burguês (sem exigência de contacto com o mar). O capital transnacional impulsiona um esquecimento do mar – espelhado nos media e na prosa jornalística: as notícias sobre o mar restringem-se a histórias de desastres ambientais, guerra e êxodo, distantes dos dramas da vida quotidiana. Um esquecimento que se reflecte na transformação do espaço portuário: demolição ou transformação de bordéis em condomínios, aburguesamento de áreas

portuárias, transformação de área de construção e reparação de navios (convertidos) em cenários de cinema (por exemplo: a aldeia piscatória mexicana de Popotla). Popotla localiza-se ao lado das instalações da Fox Studios. Para o filme mais caro da história, *Titanic*, foi construído um muro para o tanque gigantesco (necessário para ter um controlo sobre as marés durante a filmagem), cortando, dessa maneira, o acesso entre a aldeia piscatória e a respectiva faixa federal de costa oceânica. Fruto de uma concessão da Zona Federal, com a cumplicidade de funcionários públicos locais e da polícia, sem quaisquer entraves de procedimentos burocráticos e exigências de prévios estudos ambientais, a construção deste tanque saldou-se por um desastre ecológico (nomeadamente: água do mar contaminada com elevadas concentrações de cloro, solventes e resíduos humanos, dado que o tanque do *Titanic* era esvaziado todos os dias; destruição da vida marinha com detonação de explosivos debaixo de água) (Edwards, 2015: 43-44).

VIII

Ao invés de lugar propício à aventura e ao lazer, o mar é também, na história contemporânea, um canal de escape para refugiados (perseguidos por razões religiosas ou políticas) e migrantes (em situação de vulnerabilidade social e económica).

A obra de Jun Nguyen-Hatsushiba, intitulada *Towards the Complex – For the Courageous, the Curious and the Cowards* (2001) é um filme historicamente alegórico sobre o sofrimento e a luta pela sobrevivência de milhões de refugiados vietnamitas, fugindo, em barcos, da agitação histórica e económica do país, causada pelo conflito com os EUA. Sob o carácter narrativo e onírico da sua vídeo-instalação, desenvolve-se um drama aquático que exige resistência e coragem: seis personagens (encarnadas por pescadores locais) se deslocam nas suas bicicletas, pedalando debaixo de água, em solo rochoso e acidentado; desprovidos de botijas de oxigénio, elas são obrigadas a intercalar o esforço físico na deslocação com subidas recorrentes à superfície para que, após cada retoma do fôlego (um pedaço de vida), possam continuar o seu percurso. Mais do que referência simbólica ao passado, esta lenta ‘performance’ dos seis ciclistas traduz o carácter perigoso da prova física e espiritual de se manter vivo (no subaquático «mundo de silêncio» e da gravidade inversa – o princípio de Arquimedes). No fim da procissão, abandonam as bicicletas (símbolo das cidades do Sudoeste Asiático, instrumento de trabalho para ex-combatentes no fim do conflito e símbolo anacrónico para o governo presente) e descobrem várias redes mosquiteiras fixadas no fundo azul do oceano

e sacudidas pela corrente. Os mosquiteiros são símbolos tumulares dos vietnamitas que pereceram na fuga, após a queda de Saigão, durante o Verão de 1975.

Ai Weiwei elabora documentação e reflexão sobre a actual crise migratória global, a vaga de refugiados, migrantes e exilados que, ora incendeia telejornais (quando o potencial emocional é elevado), ora se extingue numa breve nota-de-rodapé do noticiário da noite. Durante a estada na ilha grega de Lesbos, em 2016, filma a chegada e resgate de refugiados. Envolve-se com as suas histórias pessoais, entrevistando os protagonistas em campos de refugiados ou em zonas de conflito. Apela a uma compreensão pública mais esclarecida e abrangente da situação intolerável destas pessoas – maltratadas na origem e na chegada, transformadas em fáceis alvos de demagogia e de visões políticas estreitas, baseadas sistemática exclusão e discriminação do outro. Perante a gravidade histórica da situação (mortes diárias de adultos e crianças; tráfico humano imparável), Ai Weiwei assume a urgência da sua exposição mundial, para contestar a indiferença e inércia instaladas na Europa (Weiwei, 2016: 149-150). Visando o mapeamento do movimento de humanos, investiga políticas de imigração, a história por detrás de cada crise, bem como as repercussões sobre a economia, a paisagem, a cultura e a política. Analisa mensagens mediáticas (media tradicionais e media sociais) para ver como a situação está a ser manipulada e por que tipo de linguagem. A gigantesca crise migratória (desde a II Guerra Mundial) instila a dúvida sobre actuais instituições e regimes. As suas instalações incluem, ainda, a organização do montante de restos deixados nos campos de refugiados – coletes salva-vidas, roupas e sapatos, previamente limpos e fotografados.

Retrata estas pessoas como fortes, resistentes e capazes, apesar do sofrimento, das privações, da dor e do trauma suscitado por separação ou perda de familiares. Forçados a sair de casa, devido às consequências de todo o tipo de conflitos sobre a vida quotidiana e a erosão das condições básicas de sobrevivência individual. Pessoas que são vítimas da guerra e o produto das nossas políticas e do mundo. Pessoas invisíveis – negligenciadas, desprezadas e esquecidas – acantonados, sem voz, sem identidade, nem como cidadãs. Todos nós somos refugiados, diz o artista, numa demonstração de compreensão à luz da sua história pessoal e familiar, passada e presente. Somos e seremos cada vez mais (como adverte uma personagem migrante de *Migraaaantes* de Matéi Visniec: “Um dia vocês [europeus] também vão ser migrantes. [acrescentando um apelo:] este é o momento de fundar [...] um humanismo migratório” (2017: 120). Por conseguinte, o momento de partilha

do acesso à felicidade do mundo. Todavia, os muros vão crescendo pelo mundo. Ninguém está seguro. Visto do litoral, o mar é um panorama cintilante de luz e (sob o azul dos céus) um espaço de liberdade imaginada; mas também, um meio hostil no qual o refugiado (na figura de destroço à deriva) se vê enredado num jogo de probabilidades. Na melhor das hipóteses: uma nova vida em outro lugar; na pior delas, quiça, o término da vida, tornando-se o mar como túmulo comum. O negro barco, insuflável (réplica gigante), fica totalmente lotado de refugiados, figuras análogas sem rosto, representadas no mesmo material negro.

IX

A “revolução da fluidificação” persiste e cresce: se, no passado, “todas as cidades se tornaram cidades portuárias, pois, quando elas não foram ao mar, o mar foi a elas”, hoje em dia, o fluxo informacional gera “correntes no que se poderia designar, como mais fundamento, como os oceanos de dados.” (Sloterdijk, 2008: 151-152).

Os meios electrónicos (enquanto extensões do corpo humano e do sistema nervoso a nível planetário) fazem circular a informação de forma instantânea, segundo uma configuração simultânea e implicando o envolvimento sensorial e afectivo do espectador. O ambiente da informação, electronicamente programado, influencia o modo de perceber (ver e ouvir) e sentir(-se) do público, envolvido “em modalidades colectivas e conjuntas de consciência” (McLuhan, 2009: 124). Com as tecnologias da comunicação (eléctrica ou computadorizada), os factores de tempo (velocidade como factor central da vida moderna) e espaço (fronteiras geográficas) são encurtados pelo fluxo de informação. Efectivamente, a “electricidade cria o ser angélico ou desencarnado do homem electrónico, que não tem corpo.” (McLuhan, 2009: 258).

A expressão “aldeia global” foi corrigida por McLuhan – contrariando a interpretação da mesma como significando local de harmonia – para descrever um mundo tribal selvagem, onde a tolerância humana é posta à prova por meio de uma situação de proximidade: “As pessoas de uma aldeia não gostam muito umas das outras. A aldeia global é um local com interfaces agrestes e situações de grande fricção.” (McLuhan, 2009: 240). A globalização, tornando o mundo mais pequeno, fechado sobre si próprio através da velocidade, a velocidade das imagens e a rapidez dos transportes, traz uma nova pressão psicológica (num espaço claustrofóbico de fricções sociais, agravadas pela ausência de uma visão do mundo), suscitando fenómenos de exclusão, repulsa, terrorismo político e doméstico (Virilio

/ Lotringer, 2005: 77-78). Uma personagem migrante em *Migraaaantes* de Matéi Visniec afirma: “Temos de todos navegar no mar das nossas diferenças, dos nossos ódios, das nossas contradições e dos nossos dilemas.” (121). Ou recordar a lição antiga transmitida por Francesco Careri em *Caminhar e Parar*, sublinhando o facto de os migrantes serem construtores de cidades antigas e de a cidade ter envolvido o encontro de povos diversos: “[...] hoje, ao contrário, não se reconhece aos migrantes um papel de reconstrutores das nossas cidades, de nossos espaços públicos, e quem sabe – justamente – de nosso sentido cívico” (2017: 54). E, mais adiante, acrescenta: “Os migrantes carregam consigo essa capacidade de transformação informal da cidade que, no passado, permitiu-nos construir nossas cidades.” (Careri, 2017: 58)

Bibliografia

- Abramović, Marina (2016), *Walk Through Walls – A Memoir*, Grã-Bretanha, Fig Tree /Penguin Books.
- Abramović, Marina / Velimir Abramović “Time-Space-Energy or Talking About Asystemic Thinking” in Margery Arent Safir (ed.) *Connecting Creations – Science-Technology-Literature-Arts*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000.
- Ai Weiwei / Hans Ulrich Obrist (2016), *Ai Weiwei Speaks*, Reino Unido, Penguin Books.
- Bazin, André (1992), *O Que É o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Blumenberg, Hans (1990), *Naufração com Espectador*, Lisboa, Vega.
- Burke, Edmund (1993), *Uma Investigação Filosófica Sobre A Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, S. Paulo, Papirus.
- Braudel, Fernand (1992) *Civilização Material, Economia e Capitalismo Séculos XV-XVIII – As Estruturas do Quotidiano*, Lisboa, Teorema.
- Careri, Francesco (2017), *Caminhar e Parar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Edwards, Steve (2015), “Os Cronótopos de Allan Sekula: o Capitalismo Desigual e Combinado” in Hilde Van Gelder (ed.) (2015), *Allan Sekula Ship of Fools / The Docker’s Museum*, Lisboa, Lumiar Cité / Maumaus.
- Eliade, Mircea (1992), *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Asa.
- Gelder, Hilde Van (ed.) (2015), *Allan Sekula Ship of Fools / The Docker’s Museum*, Lisboa, Lumiar Cité / Maumaus.

- Jappe, Amselm (2012), *Sobre a Balsa da Medusa – Ensaio Acerca da Decomposição do Capitalismo*, Lisboa, Antígona.
- Jiménez, José (2005) “Pensar o espaço” in José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho (eds.), *Revista de Comunicação e Linguagens*, Espaços, n.º 34 e n.º 35, Lisboa, Relógio D’Água.
- Júnior, Maximiano Lemos (1997), *Naufrágio da Medusa*, Lisboa, Expo 98.S.A.
- Lotringer, Sylvère / Paul Virilio (2005), *The Accident of Art*, Nova Iorque / Los Angeles, Semiotext(e).
- McLuhan, Marshall (2009), *Compreender-me – Conferências e Entrevistas*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Moszynska, Anna (1993), *Abstract Art*, Londres, Thames & Hudson.
- Melville, Herman (2009) *Poemas*, trad. Mário Avelar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Ribeiro, Carlos Augusto (2016), “Las Aguas en el Arte Contemporáneo” in Maria Isabel Morales Sánchez, Sara Robles Ávila e Maria da Natividade Pires (eds.) *Lecturas del Agua – Un Acercamiento Interdisciplinar Desde la Cultura Y el Turismo*, Catarata, pp. 110-120.
- __ (2020), “Mar: Zona de Proscrição e Confinamento de Males” in Davis Pereira de Paula, João Alveirinho Dias, Luís Cancela da Fonseca; Maria Antonieta C. Rodrigues; Miguel da Guia Albuquerque e Monique Palma (Eds.), *Diálogos em torno da linha de costa: O oceano que nos une*, IX Tomo BRASPOR.
- Ritter, Joachin (2011) “Paisagem – Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna” in Adriana Veríssimo Serrão (Ed.). *Filosofia da Paisagem – Uma Antologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 95-122.
- Sekula, Allan (2002) *Fish Story*, Dusseldorf, Richter Verlag.
- Sloterdijk, Peter (2008), *Palácio de Cristal – Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Tuan, Yi-Fu (1979), *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Vasconcelos, Marcelo de Sousa (2002), *A Condição Humana e os Oceanos – Breviário de Meditação*, Lisboa, Instituto de Investigação das Pescas e do Mar (IPIMAR).
- Virilio, Paul (1997), *El Ciber mundo, La Política de lo Peor*, Madrid, Ediciones Catedra.
- Visniec, Matéi (2017), *Migraaantes*, Almada, Teatro Municipal Joaquim Benite.