

Passagens



Passagens. Revista Internacional de História
Política e Cultura Jurídica

E-ISSN: 1984-2503

historiadodireito@historia.uf.br

Universidade Federal Fluminense
Brasil

Cerqueira Filho, Gisálio

A BIENAL DE XANGAI-2008 VALE UN POTOSÍ. Cidade, Poder e Circularidade Cultural

Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, vol. 1, núm. 1, enero-junio,
2009

Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327170006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A BIENAL DE XANGAI-2008 VALE *UN POTOSÍ*
Cidade, Poder e Circularidade Cultural

SHANGHAI BIENNIAL–2008 IT'S WORTH A *POTOSÍ*
City, Power and Cultural Circularity

DOI: 10.5533/1984-2503-20091105

Gisálio Cerqueira Filho

RESUMO

Translocalmotion é o tema da Bienal de Xangai-2008. A Praça do Povo é tomada como ponto zero de transferência e passagem. A partir deste local realizam-se conexões, interconexões, encontros e trocas sociais, econômicas, culturais, afetivas. Trata-se da retomada de uma certa emoção em movimento (*emotion in motion*) mais adequadamente escrita como *e.motion in motion* onde os mecanismos tecnológicos em rede jogam um papel fundamental. Queremos aproximar temporalidades históricas distintas: a Potosi de ontem que ecoa ainda na Bolívia de Evo Morales de hoje, interrogando o futuro de uma sociedade miscigenada e a Bienal de Xangai-2008, China, que fala, sob o signo da *translocalmotion*, ao passado-futuro das maças de Hutong e dos pássaros nas prosaicas gaiolas de bambu.

Palavras-chave: passagens, modernidade, futuro passado, metodologia indiciária, método clínico.

RESUMEN

Translocalmotion es el tema de la Bienal de Xangai-2008. La Plaza del Pueblo es considerada como punto cero de transferencia y pasaje. Desde este local se realizan conexiones, interconexiones, citas y cambios sociales, económicos, culturales y afectivos. Se trata de la reanudación de una cierta emoción en movimiento (*emotion in motion*) más adecuadamente escrita como *e.motion in motion* donde los mecanismos tecnológicos en red poseen papel fundamental. Queremos acercar temporalidades históricas distintas: a Potosi de ayer que todavía resona en la Bolivia de Evo Morales de hoy, interrogando el futuro de una sociedad mestiza y la Bienal de Xangai-2008, China, que habla, bajo el signo de la *translocalmotion*, al pasado-futuro de las manzanas de Hutong y de los pájaros en las prosaicas jaulas de bambú.

Palabras-clave: pasajes, modernidad, futuro pasado, metodología indiciaria, método clínico.

ABSTRACT

Translocalmotion is the theme of the Shanghai Biennial-2008. The People's square becomes the starting point for transfer and passage. From this place connections, interconnections and social, economical, cultural and emotional exchanges occur. It's about resuming a certain emotion in movement (*emotion in motion*), more appropriately described as *e-motion in motion*, where technological network mechanisms play a key role. We want to reapproach distinct historical times: yesterday's Potosi, which still reverberates in today's Evo Morale's Bolivia, interrogating as to the future of a mixed society and Shanghai Biennial-2008, China, under the symbol of *translocalmotion*, talking about the past-future of Hutong's apples and the birds in ordinary bamboo cages.

Key words: passages, modernity, future past, abductive (symptomatic) methodology, clinical method.

RÉSUMÉ

Translocalmotion est le thème de la biennale de Shanghai-2008. La Place du peuple servira de point central de correspondance et de passage. A partir de ce lieu se réaliseront les connexions, interconnexions, rencontres et échanges sociaux, économiques, culturels, affectifs. Il s'agit de la reprise d'une certaine émotion en mouvement (*emotion in motion*), orthographiée *e.motion in motion*, faisant ainsi jouer un rôle fondamental aux mécanismes technologiques en réseau. Nous souhaitons ici rapprocher des temporalités historiques distinctes : le Potosi d'hier dont l'écho se retrouve encore aujourd'hui dans la Bolivie d'Evo Morales pour s'interroger sur le futur d'une société métissée et la Biennale de Shanghai-2008, en Chine, qui se place sous le signe de la *translocalmotion*, pour parler du passé-futur des pommes de Hutong et des oiseaux enfermés dans les prosaïques cages de bambou.

Mots-clés : passages, modernité, futur passé, méthodologie indicielle, méthode clinique.

Tiananmen

Um dia,
há cinquenta e tantos anos,
túnicas, jaquetas, casacos,
o amarelo-mostarda
tomou a praça e foi um alívio
porque a guerra acabara.

Outro dia,
braços vestidos de cinza
empunharam vermelhos livros
na mesma praça
e foi uma ansiedade
porque a revolução cultural começara.

Hoje a praça é testemunha emudecida
- lá se vão as maçãs de Hutong -
- os pássaros nas gaiolas de bambu -
altos vidros espelhados
sob o sol e pó
de soberbas construções que avançam
Tiananmen,
quadrilátero pós-moderno,
interroga aos de ontem
o que o futuro lhes reserva.

A BIENAL DE XANGAI-2008 VALE *UN POTOSÍ*

Cidade, Poder e Circularidade Cultural

SHANGHAI BIENNIAL–2008 IT'S WORTH A *POTOSÍ*

City, Power and Cultural Circularity

Gisálio Cerqueira Filho

*“... as portas do futuro são abertas,
ao mesmo tempo, pela razão e pela poesia”¹*

Vale “*un potosí*” é expressão que significa “vale muito”; “vale ouro”, embora, no caso, a riqueza da Vila Imperial de Potosi seja a prata. Observemos que se a tonelada da prata se realizar como valor de uso através da sua alienação, isto é, através da passagem das mãos de um agente em que o não-valor de uso se transfira para a posse de um outro agente para quem é valor de uso, realiza ao mesmo tempo seu preço e, de ouro, figurado que era, torna-se ouro real.²

O que Xangai tem a ver com Potosi. É o que vamos ver e por aí o que temos em mente é a questão da circularidade cultural

O tema central da Sétima Bienal de Xangai, inaugurada no dia 8 de setembro de 2008 é, em inglês, assim definido: ***translocalmotion***.

Por certo que faz emergir as transformações da Praça da Paz Celestial, na capital Beijing, e recordadas no poema de abertura deste breve ensaio.

“A praça é do povo como o céu é do condor”. A evocação poética de Castro Alves é propícia para uma Bienal de arte (*7th Shanghai Biennale*) que toma a praça

¹ Bedin, Véronique, In Verne, Julio (1995). *Paris no século XX*. São Paulo: Ed Ática, pp 10-11.

² Karatani, Kojin (2003). *Transcritique: on Kant and Hegel*. Cambridge: MIT Press, p. 9. Ver ainda: Zizek, Slavoj (2008). *A visão em Paralaxe*. São Paulo: Boitempo, p. 76.

pública como local primevo e ponto zero de transferência e passagem. A partir deste local realizam-se conexões, interconexões, encontros e trocas sociais, econômicas, culturais, afetivas. Trata-se da retomada de uma certa emoção em movimento (*emotion in motion*) mais adequadamente escrita como *e.motion in motion* onde os mecanismos tecnológicos em rede jogam um papel fundamental de velocidade eletrônica e de aposta na vivência do processo histórico na instantaneidade. (Ver <http://www.shanghaibiennale.com/>). O tempo é então colocado em questão.

Xangai é uma cidade que hoje ultrapassa os 25 milhões de habitantes. A Praça do Povo, um antigo hipódromo³, antes da Revolução de 1949, foi tornada espaço público após as fortes transformações vividas pela China. Hoje, um ponto de referência da cidade, a praça assiste à construção de mega-projetos arquitetônicos e urbanísticos. O museu de Xangai, onde a Bienal acontece, disputa espaço com o prédio do JW Marriot e o Salão de Exibições de Planejamento Urbano.

A Praça do Povo, em Xangai é tomada como ponto de partida para a deflagração de experimentos artísticos capazes de projetar a relação do homem com a cidade, a partir da microfísica de poder que a praça pública circunscreve e projeta adiante como território de confronto para grandes problemas, que não são apenas da China, pois hoje todos enfrentamos migrações em larga escala, a questão da inclusão de grandes contingentes populacionais, a transformação célere de uma economia de base agrária para uma economia de base industrial, a questão da informática e dos efeitos sociais, políticos e culturais com múltiplas conseqüências. Poderíamos então falar de “arte da mudança”? Ou “arte da transição”? Ou para retomar a expressão que nos anima, “arte de passagem”? Que retoma uma certa tradição (efêmera?) da modernidade e da obra *PASSAGENS*, de Walter Benjamin?

O tema ***translocalmotion*** não é só uma metáfora para a colossal mobilidade, em todos os sentidos, que a China hoje experimenta. A denominação está inspirada no trem de levitação magnética que faz o percurso do aeroporto de Pudong para Xangai, distante cerca de 30 km, em apenas alguns poucos minutos. Quando o trem alcança a

³ Também o local do atual estádio do Maracanã, esse templo do futebol no Brasil foi, na primeira metade do século XX, um hipódromo.

velocidade de 300 km/h, a imagem fora da janela, sobretudo os carros na estrada “A-1”, bem próxima, transforma-se num ponto borrado e os olhos já não podem discernir aquilo que pretendem ver. É impossível reconhecer quantos povos e etnias se justapõem, por exemplo, na placas dos automóveis. É experiência visual rara e impactante.

Isto nos faz recordar as palavras de Julio Verne, escritas no final do século XIX imaginando o que seriam os transportes de Paris no século XX, por volta do ano de 1960...

“...Um tubo vetor, de 20 cm de diâmetro e 2 mm de espessura, imperava ao longo de toda a extensão da linha, entre os dois trilhos, contendo um disco de ferro maleável que deslizava em seu interior impulsionado pelo ar comprimido a várias atmosferas. Esse disco, movido a grande velocidade no interior do tubo como a bala no cano, levava consigo o primeiro vagão do trem. Mas como esse vagão estava ligado ao disco fechado no interior do tubo, visto que este último não podia ter a menor comunicação com o exterior? Pela força eletromagnética. Com efeito, o primeiro vagão levava entre suas rodas imãs distribuídos à direita e à esquerda do tubo, mas sem tocá-lo. Esses imãs operavam através das paredes do tubo sobre o disco de ferro maleável. (enquanto um eletroímã pode suportar um peso de 1000 kg ao contato, ele mantém uma força de atração de 100 kg a uma distância de 5 mm). Sempre que uma composição tinha que parar, um empregado da estação girava uma torneira; o ar saía e o disco permanecia imóvel. Fechada a torneira, o ar forçava o disco e a composição retomava sua marcha imediatamente rápida”.⁴

Introduzindo então a obra de Júlio Verne, Véronique Bedin nos dá conta que

“... Todos os que se recordam com deleite da anatomia do aparelho de Ruhmkorff, levado pelos viajantes ao centro da Terra, nunca mais conseguirão tomar o metrô sem ouvir secretamente o rangido dos tubos elétrico-pneumáticos que impulsionam suavemente o elétrico de “Paris no século XX”. A informação científica de Verne (fins do século XIX) é precisa, recente e perfeitamente assimilada. O motor dos carros a gás não

⁴ Verne, Júlio (1995). *Paris no século XX*. Op. cit, p. 47.

é uma energia vaga e misteriosa. É o motor a explosão de Lenoir, inventado em 1859, que só em 1889, com Daimler, teria sua primeira aplicação no automóvel. O fac-símile não é transmitido por um passe de mágica, mas pelo Pantelégrafo Caselli, inventado em 1859. E como ainda ocorre, cento e trinta anos depois em algumas fábricas de papel, é o sistema de Watt e Burgess, criado em 1851, que em poucas horas transforma um tronco de árvore em resma de papel.

Mas em Paris no século XX, Júlio Verne não se limita a interrogar as máquinas: ele projeta no futuro a sociedade, o dinheiro, a política e a cultura do seu tempo.

É preciso ler Paris no século XX e reler Júlio Verne para recordar que as portas do futuro são abertas, ao mesmo tempo, pela razão e pela poesia.”⁵

Do ponto de vista formal, o projeto Bienal de Xangai-2008 visa à integração do museu propriamente dito com o espaço exterior, transformando-o também num museu ... ao ar livre, sujeito às intempéries.. Entre os mais de 60 artistas que expõem suas obras, lá está o brasileiro Ricardo Basbaum com o projeto *passageway*. Trata-se de um projeto que reúne experiência sensorial, instalação, monitores de TV, vídeo, filmagens e participação dos visitantes, mas o que queremos ressaltar aqui é o efeito do pleonismo *passage & way* amalgamados numa única palavra *passageway*, reificando aqui a denominação da revista *PASSAGENS*.

Um andar exclusivo do museu é reservado para Yue Mingjun, importante artista plástico chinês, para a dupla Lonnie van Brummelen e Siebren de Haan, originária da Holanda, e para o norte- americano Mike Kelly.

Como que afirmando a máxima do Manifesto Comunista, de Marx e Engels, de que *tudo que é sólido se desmancha no ar*, um dos signos e mote da modernidade, também trabalhada na obra de igual nome assinada por MarshallBermann, da *New York University*, Yue Mingjun, apresenta os seus “**Godzillas**” risonho-cínicos **destruidores** no projeto ***colourfull running dinosaurs***.

⁵ Bedin, Véronique. Op. cit, p. 10-11.



Godzillas - Projeto colourfull running dinosaurs
Bienal de Xangai-2008

De todo modo, não haveria aqui a apresentação de um paradigma que temos denominado estético-expressivo? Que não se satisfaz com o exercício exclusivo da razão e dos métodos experimentais, com o recurso da dedução/ indução, mas se desdobra na questão do imaginário, onde a abdução tem um papel metodológico fundamental. Poderíamos chamá-lo de método clínico? Sim, porque inclui o *pathos* como questão a ser considerada. Até mesmo na tradição confrontada desde Platão, Aristóteles, Tucídides. Onde história, retórica e prova se entrelaçam e não se excluem. Nesse caso *ethos* e *pathos* vinculam-se entre si como, aliás, Jacques Lacan já prenunciava na tríade RSI (Real, Simbólico, imaginário)?

Carlo Ginzburg sugere, divertido e divertindo-nos, “que *provare* significa, por um lado, ‘validar’ e, por outro, ‘experimentar’, como já observara Montaigne em seus *Ensaio*”.⁶

E mais:

“... que, no inglês moderno, a fórmula do ensaio e erro (*trial and error*) evoca a verificação (*test*) e a tentativa (*attempt*), o Tribunal e a Casa da Moeda. Quem controla as ligas metálicas é o *saggiatore* (ensaiador, em inglês *the assayer*): palavra que agradou a Galileu. Caminhamos às apalpadelas, como o luthier que bate delicadamente, com os nós dos dedos, na madeira do violino: uma imagem que Marc Bloch contrapôs à perfeição mecânica do torno, para sublinhar o inextirpável componente artesanal do trabalho do historiador”.⁷

Nas discussões atuais que envolvem metodologia nas ciências humanas, a redução da história à retórica, dispensado o recurso às provas e às evidências fáticas em base documental é um equívoco. Em nome, talvez, de uma relação fraca entre retórica e história esta opinião acabou por tornar-se corrente. Todavia, o paradigma indiciário que também nomeia o paradigma estético-expressivo rechaça tal procedimento.

Esta reavaliação pode estar apoiada tanto numa releitura da riqueza intelectual da tradição que remonta a Aristóteles quanto na sua tese central de que as provas longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo fundamental.

Retomemos a figura daquele que controla as ligas metálicas, na Casa da Moeda o *saggiatore* (ensaiador, em inglês *the assayer*): palavra que como vimos, tanto agradou a Galileu pela evocação da verificação (*test*) e da atenção para com o experimento (*attempt*), sempre presente a hipótese do erro. E tomemos para exemplo a *Casa de la Moneda de Potosí*, Bolívia. A extração da prata naquelas alturas andinas possibilitou tantas transformações econômicas, políticas e culturais, que acabou por ensejar a construção da primeira *Casa de la Moneda* (1572) naqueles territórios. Virrey

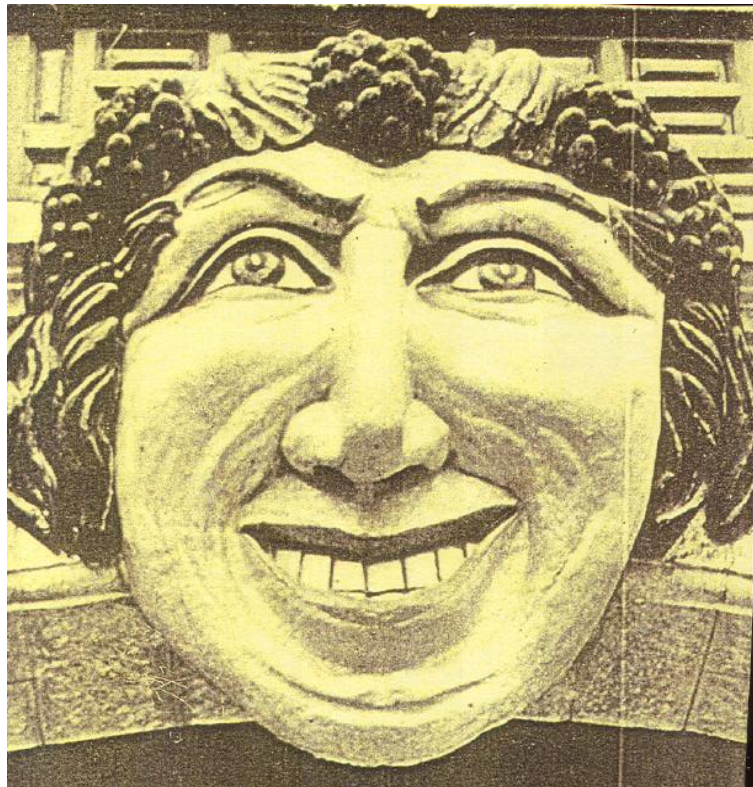
⁶ Ginzburg, Carlo (2002), *Relações de Força. História, Retórica, Prova*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, p11.

⁷ Ginzburg, Carlo. Op. cit., p. 12.

Francisco Toledo e o potosino Jerónimo de Leto trabalharam na construção e na direção das obras, que duraram três anos.

Desde aquela época, 1572, e até 1767, a Casa da Moeda funcionou ininterruptamente ecoando para o mundo a expressão “vale um Potosí” que chamava à localidade andina a metáfora de valor ensejado pela prata abundante convertida em unidade monetária. Hoje o prédio é um museu e apresenta na portada de entrada uma grande máscara (*maskarón*) talhada em pedra, provavelmente por Eugenio Mulón, artista francês, em 1856. Mulón trabalhava como entalhador e gravador na Casa da Moeda. Muito provavelmente, gravava e dava as devidas garantias seladas na cunhagem de moedas e medalhas, embora seja difícil dar uma versão definitiva para as suas funções, uma vez que não há provas documentais, mas baseadas em relatos apenas.

El mascarón – Casa de la Moneda de Potosí



Todavia, vale determo-nos na figura desta máscara que encima a *Casa de la Moneda* de Potosí. Muitos tentaram interpretar o enigma da imagem às atividades de cunhagem e controle das ligas metálicas; outros, à presença do ensaiador (*saggiatore*, *assayer*) e, por contigüidade, à atividade do ensaio e erro (verificação, *test*) que, como já dissemos, solicita a atenção para com a experiência ou o experimento (*attempt*), tão valorizados pela ciência positivista e pelos modelos experimental e probabilístico. No sorriso, enigmático, a imagem *del mascarón* passa um ar de surpresa e espanto, por vezes tão presente na experimentação científica.

Para uns é o Deus Baco (Dioniso) que é assinalado pela coroa de uvas que alude à abundância; alguns conotam *el mascarón* ao deus dos indígenas, pois muitos vinham venerar o ícone vistoso ou então ao presidente (Deus na terra?) que, por ocasião da fabricação da máscara, governava a Bolívia. Manuel Isidoro Belzu, que assumia posições controversas carregadas de traços populistas e radicais, apareceria caricaturado numa figura miscigenada, de origem árabe. Mas há também quem veicule a referida máscara seja à caricatura do primeiro indígena nativo que extraiu prata do *Cerro Rico*, Diego Haullpa; seja simplesmente ao então Diretor da *Casa de la Moneda* com quem o artista Eugenio Mulón não mantinha relações amistosas.

De nossa parte, preferimos destacar o flagrante emocional vinculado à conquista hispânica e motivado pela avidez e cobiça dos colonizadores espanhóis. Mas também a um retrato burlesco que, ressaltando a miscigenação do personagem, apresenta com mais realce ainda um sorriso enigmático; todavia, debochado, a quem o enfrenta com o olhar. Para nós *el mascarón*, é sobretudo uma apresentação crítico-burlesca que ridiculariza, brinca e burla a palavra; fala simultaneamente do imaginário desejante frente ao caldeirão de emoções díspares no qual Potosí se transformara.

Para a finalidade interpretativa que estamos apontando devemos chamar a atenção para a necessária inclusão do *pathos* na compreensão do humano, aproximando a tragédia grega (arte) da reflexão filosófica e política. Este procedimento é menos generalizante, talvez, porque realizado a partir de um estudo de caso concreto

e vinculado a um sintoma ou indício. Eventualmente, poderíamos chamá-lo de método clínico, a partir de alguns fundamentos epistemológicos.

Para Manoel Berlinck, “o método clínico possui especificidade quando comparado com outros métodos científicos: o causal e o probabilístico”.⁸ Assim, por exemplo, ele não visa estabelecer relações de causa e efeito nem realizar grandes generalizações a partir de observações amostrais. Agora, se por um lado, o método clínico baseia-se no estudo de um caso singular; por outro lado, ele realiza inferência, ou seja, estabelece algumas generalizações aproximativas a partir da observação do caso.

*“A inferência é um processo enigmático para o conhecimento científico, pois se trata de um processo que lança mão de recursos subjetivos. A inferência é um caminho metafísico naturalista, ou seja, supõe que haja uma correlação epistêmica entre o observado e a generalização. Além disso, ele contém uma dimensão hermenêutica. O método clínico apresenta, como todo método científico, limitações intrínsecas particulares. O método clínico é típico da medicina, da psiquiatria e da psicanálise e em cada um desses campos, possui especificidades. Com toda certeza o tratamento psicoterapêutico baseia-se no método clínico e, portanto, há uma relação entre método clínico e psicoterapia”.*⁹

Alguns autores se referem ao método clínico também quando aplicado à clínica em extensão. Isto é quando a psicanálise, enquanto método, é convocada para a reflexão acerca dos afetos e emoções presentes nas relações sociais. Poderíamos exemplificar o quanto aspectos afetivos decisivos como a megalomania, o narcisismo, a arrogância, o autoritarismo absolutista, o masoquismo, a fixação materna, obsessão, hostilidade, misoginia, mania de perseguição, o parricídio, tudo isto pode estar presente como índice do *pathos*, constitutivo do humano e atuante nas relações sociais, muitas

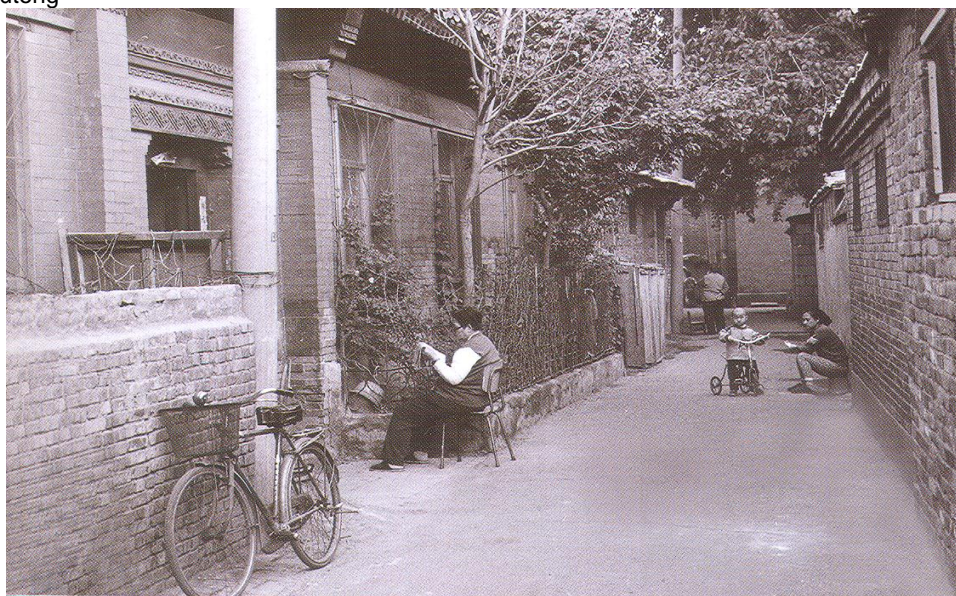
⁸ Berlinck, Manoel Tosta. Anotações do autor referidas ao curso “O Método Clínico” ministrado por Manoel Tosta Berlinck no III Congresso Internacional e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental, 04 a 07 de setembro de 2008, UFF, Niterói.

⁹ Ementa do curso “O Método Clínico” ministrado por Manoel Tosta Berlinck no III Congresso Internacional e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental. Op. cit.

vezes, entrelaçado a um aspecto que é crucial para a ciência Política: as relações de poder.¹⁰

Daí porque podemos aproximar temporalidades históricas distintas; a Potosi de ontem que ecoa ainda na Bolívia de Evo Morales de hoje e interroga o futuro de uma sociedade miscigenada e a Bienal de Xangai-2008 que fala, sob o signo da *translocalmotion*, ao passado-futuro das maçãs de Hutong e dos pássaros nas prosaicas gaiolas de bambu. Ainda assim, sempre correremos o risco de dizer “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”...¹¹

Hutong



¹⁰ Cerqueira Filho, Gisálio (2006). “Dor e Medo na clínica em extensão”, in *Psicologia Clínica*, PUC-RIO, Rio de Janeiro, Vol. 18 N.1, p. 123-135.

¹¹ Gonçalves Dias (1823-1864), alusão ao verso do poema “Canção do Exílio”.

REFERÊNCIAS

Berlinck, Manoel Tosta (2008). “O Método Clínico”, Curso ministrado no III Congresso Internacional e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental, 04 a 07 de setembro de 2008, UFF, Niterói.

Cerqueira Filho, Gisálio (2006). “Dor e Medo na clínica em extensão”, *in Psicologia Clínica*, PUC-RIO, Rio de Janeiro, Vol. 18 N.1, p. 123-135.

Ginzburg, Carlo (2002), *Relações de Força. História, Retórica, Prova*, São Paulo: Editora Companhia das Letras.

Karatani, Kojin (2003). *Transcritique: on Kant and Hegel*, Cambridge: MIT Press.

Verne, Julio (1995). *Paris no século XX*, São Paulo: Ed Ática.

Zizek, Slavoj (2008). *A visão em Paralaxe*, São Paulo: Boitempo.

Gisálio Cerqueira Filho

Doutor em Ciência Política e Professor Titular de Sociologia. Docente e Pesquisador na Universidade Federal Fluminense.

gisalio@superig.com.br