TRAMAS DA MONTAGEM

EXERCÍCIOS PARA RECONTAR INCESSANTEMENTE
A HISTÓRIA

Carlos Felipe Guzmán Cuberos

TRAMAS DA MONTAGEM

EXERCÍCIOS PARA RECONTAR INCESSANTEMENTE
A HISTÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa de Estudantes - Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq - Brasil.

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e
pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Guzmán, Carlos Felipe
Tramas da montagem: Exercícios para recontar
incessantemente a história / Carlos Felipe Guzmán. – São Paulo: C. F. .
Guzmán, 2016.
208 p.: il. + Pen Drive.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Martin Grossmann
Bibliografia

1. Montagem 2. história visual 3. cinema 4. artes visuais 5. café I. Gross-
mann, Martin II. Título.

CDD 21.ed. - 700

GUZMÁN, Carlos Felipe
Tramas da montagem: Exercícios para reescrever incessante-
mente a história

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Gradua-
ção em Artes Visuais; área de concentração Poéticas Visuais, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Pau-
lo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em
Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À memória do meu avó,
camponês das montanhas da Colômbia.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Martin Grossmann pelas orientações, a Carlos Ribeiro Vilela da ‘Comissão de Gerência da Reserva Florestal’ da USP por me facilitar o acesso na reserva onde fiz o registro de som usado no vídeo que faz parte desta dissertação. Agradeço aos artistas Alix Camacho, David Peña e David Ayala pela contribuição nas traduções em inglês, à tradutora e corretora de estilo Glauce Cabral pela ajuda nas correções na escrita desta bela língua que falo e escrevo há poucos anos. À professora Isis Baldini e sua aula sobre conservação e restauração de obras de arte. Agradeço aos colombianos em São Paulo: Leandra Plaza, Julia Buenaventura, Waldheim García, Jennifer Anyuli, Omar Sánchez, Diego Guevara, Dagoberto Torres, Mónica Espinel e Viviana Peña. Vocês me ofereceram a oportunidade de me reconhecer como parte de uma comunidade que compartilha uma história, agradeço o tempo oferecido à minha pesquisa. À locutora Verônica Villa pela valiosa contribuição no projeto audiovisual que acompanha este trabalho. Ao programa PEC-PG da CAPES/CNPq. Agradeço o apoio da minha família toda que na distância tornaram possível o normal desenvolvimento deste projeto, agradeço à minha mãe Clemencia Cuberos, ao meu pai Luis Carlos Guzmán, à minha avó Ofelia Rodríguez e aos meus irmãos Ángela Patricia e Andrés Eduardo. Agradeço especialmente aos meus avós Alcira Rodríguez e Luis Carlos Guzmán, pelos depoimentos que alimentaram esta dissertação, pelos documentos que me forneceram, pelo conhecimento transmitido de forma oral ao longo dos anos, pelas temporadas em que passei ao lado deles entre sacos de café, laranjeiras, flores e pássaros e porque o foco principal deste trabalho está inspirado nas vidas de ambos. Também agradeço ao colhedor de café Misael Bueno por compartilhar comigo suas histórias de viagens entre campos de algodão e café, entre as guerras civis e a calma pacífica das cordilheiras. À Ana Tomimori pela companhia, pelo apoio constante e por me ensinar a olhar uma outra cidade, onde o cafeeiro vive ao lado de prédios e a chuva cai no meio do carnaval.

A montagem, [...] é aquilo que faz olhar.”

J. L. Godard

“Meu amigo Hayao Yamaneko encontrou uma solução: se as imagens do presente não mudam mudemos as imagens do passado.”

Chris Marker. *Sans Soleil*.

Resumo

A partir da análise do conceito de ‘montagem’ cinematográfica na obra de Jean-Luc Godard e sua identificação com as noções de ‘história’ e ‘arquivo’, propõem-se ‘exercícios’ que procuram explicar, de modo teórico-prático, a hipótese fundamental do projeto: a ‘montagem’ é uma ferramenta que, apropriada pelas artes visuais, gera conhecimento e permite reordenar a história. A indagação teórica pensa a ‘montagem’ como elemento que desliza do campo audiovisual. O conceito desloca-se no desenvolvimento de um trabalho que gera conexões com a produção artística, tanto quanto com a escrita da história por meio da arte. A primeira parte apresenta um processo de criação em artes visuais onde se desenvolvem ‘exercícios de montagem’. Como artista, coloco-me numa situação de deslocamento, vivendo como estrangeiro na cidade de São Paulo. A série de trabalhos é feita por meio da identificação da história econômica do café, como peça fundamental na construção do estado moderno brasileiro e colombiano. Os trabalhos buscam a emergência de narrações, novos olhares que podem aparecer no choque de imagens, na ‘montagem’ como ferramenta para recontar uma história. A segunda parte apresenta um ensaio, que em sua estrutura, é proposto como um ‘filme’. Este exercício literário tem foco na história da arte colombiana e procura ser um contraponto teórico ao processo de criação em artes visuais.

Palavras-chave:

Montagem; história visual; cinema; artes visuais; café

Abstract

The analysis of the cinematographic notion of ‘montage’ in the work of Jean-Luc Godard, as well as its relation with ‘history’ and ‘archive’, are the points of departure to explain the main concept of this project: ‘Montage’ is a tool which, when appropriated by the Visual Arts, produces knowledge and enables the rearrangement of history. The theoretical framework places ‘montage’ as an element that escapes the audiovisual field. Here, the concept is widened to enable connections with artistic production, as well as with the writing of history through art. The first part deals with a creation process, where ‘montage exercises’ took place. As an artist, I find myself in a situation of displacement, by living as a foreigner in the city of Sao Paulo; works were thereby created by identifying the economic history of coffee as a fundamental element of the formation of the modern states of Brazil and Colombia. The work inquires about narrations and produces a new gaze in the clash of images, and work as a tool in the ‘montage’ to retell a history. The second part is an essay, a literary exercise that in its structure is proposed as a ‘film’. It focuses on the history of Colombian Art, and looks for a theoretical counterpoint to the creative process of visual arts.

Key words:

Montage; visual history; cinematography; visual arts; coffee

Sumario

Resumo	11
Abstract	13
Introdução	19

L a d o A

Para o Leitor	31
---------------	----

1. Da África para a América: a viagem do café	43
2. Projeto ‘Colheita’	49
3. O lavrador de café e a mascarada de Sultana	53
4. Proposta de intervenção no Museu do café: Segunda homenagem ao cafeeiro	67
5. Os cantos silenciosos dos colhedores de café	77
6. A ‘Cantata do Café’	99
7. O Desenvolvimento para fora	113
8. Migrações impossíveis	133
9. Projeto para um museu vivo: doações de plantas de café a instituições culturais	149

L a d o B

Diário de bordo

a. Sem mapa	29
b. Abissínia	39
c. O museu do café	61
d. Homenagem ao cafeeiro	73
e. Selos do correio: Coffea Arábica	75
f. “Café” por Jean Baptiste Debret	85
g. Colheita em São Paulo	87
h. Processamento caseiro de café	91
i. Sementeira de café feita em casa	103
j. Memórias inapagáveis	119
k. Primeiros brotos	123
l. O maior cafezal na cidade	127
m. A maré e a germinação	143

História(s) da arte colombiana: ensaio para um filme inconcluso

	163
1. Projetando o filme	167
2. A(s) história(s) do cinema de Jean-Luc Godard	175
3. A espada de Bolívar contamina o Museu	179
4. Vídeo(arte). Montagem na Colômbia	187
5. Made in China	193
Referências Bibliográficas	199

Introdução

‘Tramas da montagem: Exercícios para reescrever incessantemente a história’ teve como objetivo principal o desenvolvimento de atividades de pesquisa teórica-prática acerca do conceito da ‘montagem cinematográfica’ descrita pelo cineasta francês Jean-Luc Godard e a sua relação com a noção de ‘história’. O projeto parte dos ‘arquivos audiovisuais’ (pré-existentes e em processo de construção) que contêm imagens e afinidade com a memória de um território. O plano descreve a possibilidade de entender a montagem como um conceito expandido, inerente às formas de fabricação e apresentação daquelas “verdades” da história no sentido individual e coletivo. Apresenta-se como hipótese a possibilidade de ingerência direta e transformadora da história sobre o presente.

As referências teóricas delineadas foram complementadas posteriormente pelas teorias da montagem de Georges Didi-Huberman. Mais do que um instrumento do cinema, para o autor, existe uma forma de ‘conhecimento’ que é gerada a partir da ‘montagem’. Neste caso, o uso de um termo vinculado inicialmente ao

campo audiovisual pode ser aplicado em outros espaços:

[...] Temos podido comprová-lo desde Baudelaire e sua definição da imaginação como “faculdade científica” de perceber “as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e analogias” até o estruturalismo de Lévi-Strauss. Warburg e seu atlas ‘Mnemosyne’, Walter Benjamin e seu ‘Livre des passages’ ou Georges Bataille e sua revista ‘Documents’ tem explicado, entre outros exemplos, uma fecundidade de um tal conhecimento pela **montagem** [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 180, grifo nosso, tradução nossa).

Nesta ordem de ideias, a indagação teórica permite pensar a ‘montagem’ como uma ferramenta que desliza do campo audiovisual. Este conceito foi pensado para desenvolver um trabalho que busca gerar conexões com a produção artística, assim como com o papel da arte na construção da história.

A presente dissertação é um trabalho que articula teoria e prática e sugere a identificação da montagem como ‘poética’, como ‘modo de fazer’ nas artes visuais. A partir dessa perspectiva, propõem-se ‘exercícios’ que procuram explicar como a ‘montagem’ é uma ferramenta que a partir das artes visuais gera conhecimento e permite reordenar a história. Esta escrita literária, teórica ou audiovisual entende-se pela origem que os campos compartilham.

A afirmação da ‘montagem’ como ‘modo de fazer’ se dá por meio do paralelismo entre a ‘narrativa histórica’ e a ‘narrativa audiovisual’. Para Barthes: “A estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (por meio dos mitos e primeiras epopéias), transforma-se em signo e, ao mesmo tempo, prova da realidade” (BARTHES, 1987, p. 177, tradução nossa). No século XIX a história tenta se constituir como gênero, é nesse momento quando a narração torna-se “significante privilegiado da realidade” (Ibid.). Esta maneira de afirmar os acontecimentos, pelo menos na origem da história como campo autônomo, tem a partir de Barthes uma origem associada às narrações imaginárias: na

Epopéia, no Romance e no Drama. Partindo-se da genealogia do cinema, entendem-se as conexões com os campos mencionados. A identificação deste fato pode dar sentido às afirmações de Jean-Luc Godard. De modo permanente o cineasta assume seu trabalho como um campo onde a história se revela:

Fazer história e passar horas olhando estas imagens e depois, de repente, contrapô-las, originando uma faísca¹.

A primeira parte deste trabalho aponta para o desenvolvimento de trabalhos em artes visuais tendo como ponto de partida a pergunta: de que forma contaremos nossa história?

Neste ‘Lado - A’ descreve-se uma série de exercícios práticos, trabalhos através dos quais se procura questionar uma narrativa histórica. A história do café é situada como eixo temático que surge a partir de minha experiência como estrangeiro na cidade de São Paulo. O tópico nasceu a partir da identificação da história econômica do café, como peça fundamental no desenvolvimento do país e na construção do projeto do estado moderno brasileiro. Paralelamente, a economia cafeeira acompanha a formação da Colômbia como estado moderno, na primeira metade do século XX. Ao longo da experiência no mesclado, aconteceu um choque de imagens na sobreposição daquela memória paulistana, com a imagem do meu lugar de origem. Reconheço na lembrança uma cultura que distingue o café como parte da formação social e traço característico da “identidade nacional”. Simultaneamente e sobre o assunto, localizam-se as narrativas da sua história contemporânea. No estudo da história econômica de ambas as sociedades é possível identificar amplas proximidades e, ao mesmo tempo, várias diferenças. A hipótese é a de que não existe um diálogo que permita entender em cada contexto como o café transformou nossos povos, tão achega-

¹ Le cinéma a été l’art des âmes qui vécu intimement das L’Histoire (entretien avec Antoine de Baecque)”, Libération, 6-7 de abril de 2002, pág. 45.

dos e distantes na sua história oficial. Ainda sendo sociedades próximas na geografia, na política e em processos econômicos específicos, o Brasil e a Colômbia compartilham uma história paralela. São particularidades como esta que abrem a possibilidade de narrativas alternativas, novos olhares que podem surgir no choque de imagens, na ‘montagem’ como forma de escrita, como ferramenta para recontar a história.

A proposta editorial procura a construção de um roteiro textual, visual e audiovisual. Inicialmente, apresenta-se uma análise histórica, apoiada em fontes bibliográficas que descrevem o papel da economia cafeeira na construção dos estados modernos. A narração intercalam-se pinturas da história da arte, fotografias, anotações e desenhos que constituem um ‘diário de bordo’. O ‘diário de bordo’ é um instrumento utilizado na navegação para registro dos acontecimentos mais importantes. Na linguagem das artes visuais é usado como documento de registro de um processo de criação ao longo do tempo². Este é o fim deste diário no marco da presente dissertação. Por fim, o vídeo ‘colheita’ acompanha este material, que, na sua diversidade e organização, busca a geração daquela “faísca” na qual tenta emergir a “luz” da história.

O ‘Lado - B’ apresenta um ensaio, que em sua estrutura, é proposto como um ‘filme’. Este exercício literário em cinco capítulos tenta explicar a tese na qual se afirma a ‘montagem’ como ferramenta para a construção de conhecimento a partir da história. O ensaio tem foco no contexto da arte colombiana, na história da videoarte e no papel das instituições do campo local. O texto procura descobrir a ‘montagem’ tanto na estrutura narrativa quanto nas propostas artísticas abordadas. No trabalho gera-se uma leitura paralela ao trabalho de Jean-Luc Godard, na sua busca por entender a relação da ‘montagem’ no cinema com a escrita da história.

2 O ‘diário de bordo’ em espanhol se conhece como ‘bitácora’ e em inglês ‘Log’. Quando foi aplicado na navegação pela internet, originou a palavra ‘weblog’ e posteriormente, esta expressão se tornou popularmente conhecida como ‘blog’.

L a d o

A

Por falta de agentes apropriados na Europa, para cuidarem com interesse de tal assunto, sucederia que os colonos, em vez de serem homens aptos para a lavoura, seriam artistas, mecânicos e até literatos, como já temos tido, e que por tal razão ou não se sujeitam aos trabalhos da lavoura ou permanecem mesmo nas fazendas, porém somente para darem prejuízo aos fazendeiros, em vez de proporcionar-lhes lucros [...]

Correio Paulistano, 10 de abril de 1874.

(BEIGUELMAN, 2003, p.103)

Figura 1 ▸
'Rua do Matão 14 - Butantã'. Série de desenhos
de plantas de café encontradas nas ruas de São Paulo.
2014 - 2015

7 de maio de 2014

a. Sem mapa

Sempre faço um mapa ao sair de casa, uma coisa que se aprende quando não existe o norte nem o sul, quando o horizonte some e as ruas tornam-se rios. Perco meu horizonte diariamente e diariamente o encontro.

No ano de 1918, São Paulo tinha 834.000.000 pés de café³. Hoje tem 21.893.053 pessoas na área metropolitana da cidade.

Quantas plantas sobrevivem neste mundo vertical?

Uma planta de café pode viver entre sessenta e setenta anos, a idade média do homem. Diariamente me encontro comigo mesmo, neste matagal.

2 UKERS, William H. "All About Coffee". Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/28500/28500-h/28500-h.htm#Coffee_Estate_in_Antioquia_Colombia. Acesso em 10 de julho de 2014.

Figura 2.
'Mapa de São Paulo'.
Caneta sobre papel. São Paulo, 2014

Para o Leitor

São Paulo se estabeleceu na parte alta de um vértice fundado por dois rios. ‘Pinheiros’ e ‘Tietê’ foram os primeiros limites geográficos dos povos estabelecidos no meio. No centro, a coluna vertebral desse lugar é um pequeno planalto, o lugar mais alto numa geografia de morros relativamente homogêneos. Numa época posterior, homens herdeiros da grande riqueza cafeeira construíram casarões e palacetes nobres e uma estrada principal entre eles, a Avenida Paulista. A população cresceu e transbordou os rios. No século XX tanto as correntes de água como os pequenos córregos que formam o sistema hídrico da cidade foram esquecidos. Muitos deles canalizados são hoje em dia grandes estradas e ruas desta cidade⁴. Por essa razão habitar São Paulo é necessariamente navegar. Não são todas as metrópoles que precisam que seus residentes usem uma “carta náutica” permanentemente, para conseguir percorrê-la e habitá-la⁵.

4 “Documentário: Entre Rios – a urbanização de São Paulo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNic>. Acesso em 31 de agosto de 2015

5 Sair de casa implica necessariamente consultar o itinerário de via-

Não é difícil perder-se em São Paulo. Estive acostumado ao sistema cartesiano de quadrados e linhas retas, herança romana com a qual os conquistadores espanhóis projetaram a geografia urbana das capitais coloniais. Bogotá, o lugar onde nasci e cresci, é uma grade quase perfeita. Também foi, em certa época, a capital do Vice-reino de Nova Granada, pertencente ao Império Espanhol até 1810.

A estrada reta tem uma função principal desde a época dos ‘Césares’: a vigilância e o controle policial. Caminhar pelas ruas bogotanas é sentir um passado marcado pela cruz, a mesma que foi desenhada na geografia. Ainda hoje existe um pensamento retilíneo, moderno, quebrando a sinuosidade de uma cultura milenar. Ao longo da história, as ruas bogotanas e a população da Colômbia têm vivido este conflito permanente: a guerra entre a linha curva e a linha reta. A grade cartesiana tenta se impor à força das sinuosidades e espirais, de montanhas eternamente indomáveis.

Em consequência, fazer um mapa de São Paulo é um desafio para um estrangeiro. No meio destes rios que são ruas, destas ruas que são rios, achei um pedaço da minha memória. Vivendo a cidade, percorrendo seus caminhos, aprendendo sua história e costumes, achei retalhos de um mapa que tinha perdido. O café na Colômbia só é possível nos lugares mais afastados, nas serras mais íngremes e abruptas, nas montanhas da cordilheira dos Andes. Naquela esquina da América do Sul, esta montanha grande de vulcões e nevados divide-se em três. Se as cidades são grades de ruas e estradas alinhadas, de planaltos, o campo colombiano é encurvado, sinuoso e elevado. Existe uma separação gigante entre a realidade das cidades colombianas e o resto do país, na

gem. Os paulistas que tenho conhecido ao longo de dois anos, além dos taxis que tenho tomado, sempre guiam seu caminho nas ruas usando tecnologias informáticas como ‘Google Maps’ ou o aplicativo ‘Waze’ no caso da viagem em automóvel. Como hipótese, afirmo que antes da Internet eram imprescindíveis os mapas impressos que ainda podem ser achados nas bancas de jornal e no mercado informal da cidade.

maior parte povoado por agricultores, camponeses e indígenas⁶.

É por isso que através do olhar, através da minha observação diária de São Paulo, achar um pé de café no meio da cidade é me deparar com um lugar impossível. Viver na capital financeira da América Latina é conviver, então, com esse lugar que só aparece na memória de quem deixou sua terra. Por “terra” não estou me referindo exclusivamente ao projeto de estado ou nação. Além desse conceito, aponto para o abandono do campo e da agricultura pela vida nas grandes cidades.

Em 1950, 52,1% da população dos países mais desenvolvidos era urbana, porém a população rural no conjunto dos países em desenvolvimento representava 81,9%. Isso significava que mais da metade da população urbana mundial localizava-se nos países mais desenvolvidos quando estes últimos só representavam 32,1% da população mundial. (SALADIÉ; OLIVERAS, 2010, p. 81-82, tradução nossa).

Por esse motivo, para a maioria da população da América Latina, os pais, os avós ou bisavós são de origem camponesa. É por isso que algumas gerações têm crescido com um pé no campo e outro na cidade. Aquela passagem de uma realidade para outra implica uma tradução de tempos, símbolos e lugares. Os mundos são diametralmente opostos e olhar no passado é lembrar outro universo povoado por outros homens, por outra forma de ver o mundo, por outro conhecimento. Trata-se em essência da modernidade, a que nos leva neste percurso sem controle. O anjo da história de Walter Benjamin é empurrado pela força do progresso para um futuro distante⁷. Ao olhar para trás com suas

6 “Una dura radiografía del campo colombiano”. In: Revista Semana. Disponível em: <http://www.semana.com/economia/articulo/campo-colombiano-en-la-pobreza/438618-3>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

7 “Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde

asas abertas, este anjo não só vê as ruínas do passado, também observa um mundo agrário, adverte na distância os camponeses que lavram a terra. Enrique Dussell descreve a violência invisível neste processo, porque avançar sem olhar para trás é impossível:

[...] o avanço ‘modernizador’ (o do livre mercado sem planejamento algum, desde que o ‘mito’ da ‘Mão de Deus’ procedente de Adam Smith organiza tudo sabiamente) expulsa os camponeses, privados da possibilidade de reproduzir sua vida no campo, para as cidades. Ali os espera o “destino” do “sexto sol” (o capital), a transformação num dos outros dois “rostos” da “outra-cara” da Modernidade. (DUSSELL, 1994, p.163)

A “outra-cara” da modernidade é o passado oculto no meio da grande cidade. As relações de poder, de classe e de raça são mantidas com leves mudanças desde a época dos barões do café. Vale a pena refletir sobre como essas memórias sobrevivem no cotidiano e como emergem horizontes esquecidos.

O projeto ‘colheita’ é um ensaio, um exercício cartográfico onde tento construir um mapa de retalhos. Nele agrupam-se lugares e pessoas que conheci nos últimos dois anos. Ao mesmo tempo em que comecei a achar pés de café na cidade, fui conhecendo do imigrantes e viajantes, pessoas que trabalham todos os dias para nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.”

Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

encontrar um lugar longe de casa. Estas pessoas também constroem a cidade e tem sido assim desde que chegaram as primeiras grandes migrações a São Paulo, no começo do século XX. Todas essas Migrações, produto das políticas do estado brasileiro e ligadas à grande indústria do café.

Neste caminho surgiram alguns trabalhos, frutos do processo de criação em artes visuais. Inicialmente preparei uma série de textos sobre a história econômica do café e sua relação com a formação dos estados modernos do Brasil e da Colômbia. Ao mesmo tempo desenvolvi um vídeo, uma série fotográfica, uma série de desenhos, um mapa de São Paulo, um cultivo urbano e um projeto de exposição para o ‘Museu do Café’ da cidade de Santos.

Nesta publicação descreve-se este processo. Um diário de bordo alterna-se à série de imagens e textos, constituindo-se numa montagem visual e escrita. A sobreposição destes fragmentos tenta dar lugar a uma nova narração, seguindo a tese principal da dissertação: entender a montagem cinematográfica como um conceito ampliado, ligado à narrativa e às formas de construção da história.

Figura 3 ▸
'Morros de Bogotá, ruas de São Paulo'.
Intervenção em fotografia digital. São Paulo, 2014

2 de outubro de 2014

b. Abissínia

A planta de café é originária do norte da África, da região de ‘Kaffa’ na Abissínia⁸, região conhecida atualmente como Etiópia⁹.

⁸ O ‘**Império etíope**’, conhecido também como Abissínia, foi um reino africano que abrangia os atuais territórios da Etiópia e Eritreia. No período de maior extensão incluía, além disso, os atuais territórios do Djibuti, o norte da Somália, o sul do Egito, o leste de Sudão, o oeste de Iêmen e uma parte sul-ocidental da Arábia Saudita. O Império teve duração de quase 700 anos, desde a queda da dinastia Zague em 1270 até a abolição da monarquia em 1975. É considerado o descendente direto do Reino de Aksum, existente a partir do século IV antes de Cristo, razão pela qual foi considerado por alguns como o estado mais antigo do mundo. Foi também o único estado africano, junto à Libéria, que manteve a independência ao longo da repartição da África pelas potências coloniais europeias no século XIX.

“Império Etíope”. In: Wikipédia. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Imperio_et%C3%ADope. Acesso em 28 de agosto de 2015.

⁹ Por ser considerada descendente direta do reino de Aksum, a Etiópia é conhecida por alguns como o estado mais antigo do mundo, o império Etíope ou Abissínia teve uma duração de 700 anos (1270 – 1936). Wikipédia. “Império Etíope”. In: Wikipédia. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Imperio_et%C3%ADope. Acesso em 28 de agosto de 2015.

Os vestígios humanos mais antigos foram achados no rio 'Homo' (Omo I e Omo II, em 1967) a uma distância aproximada de duzentos e vinte e cinco quilômetros ao nordeste de Addis-Adeba (o Homem de Herto, localizado em 2003¹⁰) e em Ledi-Geraru na região de Afar em 2013¹¹.

O último com 2,8 milhões de anos de antiguidade. Todos foram descobertos na Etiópia, alguns ao nordeste, outros ao sudeste da capital da antiga província de Kaffa, a cidade de Jimma.

O lugar de origem do café é próximo ao lugar de origem do homem.

Figura 4 ▸

'Alameda do café - Parque Ibirapuera - Moema'.

Série de desenhos de plantas de café encontradas nas ruas de São Paulo.

2014 - 2015

10 BBC Mundo. "Más cerca del origen del hombre". Disponível em: http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/science/newsid_2982000/2982632.stm. Acesso em 28 de agosto de 2015.

11 El País. "Encontrado el humano más antiguo". Disponível em: http://elpais.com/elpais/2015/03/04/ciencia/1425489262_481530.html. Acesso em 28 de agosto de 2015.

1. Da África para a América: a viagem do café

O café só cresce em climas tropicais, onde aconteceu a expansão colonial da Europa nas regiões da América, África e Ásia.

A planta é originária do norte da África, da região de ‘Kaffa’ na Abissínia, hoje em dia Etiópia, como já dissemos. Inicialmente não teve muita aceitação na Europa por se tratar de um produto ligado à religião muçulmana. No entanto, a abertura de casas de café em Oxford e em Londres abriu um novo período na história econômica do Ocidente. Desde então o consumo do produto se expandiu rapidamente, em 1708 havia cerca de 3.000 casas de café em Londres. Em Paris o primeiro local foi aberto em 1672 por um armênio de nome Pascal (BENINCASA, 2003, p.18).

Foram os holandeses os que levaram as primeiras plantas para suas colônias de Java e Sumatra, no sudeste asiático durante o século XVIII. Em 1715 os franceses levaram o cultivo para o Caribe americano. Geraram cultivos em sua colônia, o Haiti. Enquanto isso, os holandeses introduziram-na pela vez primeira na

América do Sul, no território hoje denominado Suriname. A partir dali teve um movimento imperceptível, abrindo-se passo, teve dois caminhos para regiões geograficamente opostas: atravessando as 'Guianas' chegou rapidamente à Venezuela e a partir do sul entrou no Brasil (PALACIOS, 1979, p. 17). Ao mesmo tempo, partindo da Venezuela, a expansão dos cultivos atravessou o país do oriente ao ocidente, até chegar em 'Cúcuta' e 'Salazar de las Palmas', províncias fronteiriças da Colômbia.

Entre meados do século XVII e 1870, pragas destruíram as plantações do 'Ceilão' e de 'Java'. Desde então, a América Latina tem sido a principal região produtora do mundo.

Esta é a história de uma planta que viajou da África para a Europa, atravessou os mares até chegar ao sudeste asiático e à América Latina. Como se pode notar nesta rápida descrição, a propagação do cultivo teve uma ampla relação com as expansões imperiais da Europa sobre o trópico do planeta. Como ressalta o historiador Marco Palacios: "desde o século XVIII a geografia da produção do café tem tido uma relação direta com as expansões coloniais e neocoloniais no Ocidente." (PALACIOS, 1979, p. 16, tradução nossa). O café então é um 'produto colonial', produzido numas regiões para seu consumo em outras muito distantes. Por se tratar de uma mercadoria com essas características, tem levado consigo estruturas da época, nas relações de produção e consumo. No século XVIII, por um lado, o café era cultivado, em maior medida, por negros escravos trazidos da África para a América, um paradoxo ao se tratar de uma planta de origem africana. Por outro lado e ainda aumentando esse paradoxo, era consumido em casas de café por brancos europeus. Desde meados do século XIX os Estados Unidos tornou-se o maior comprador e consumidor do mundo.

Figura 5.
'Café'. Cândido Portinari, 1935. Pintura a óleo / tela
130 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes.
Rio de Janeiro, RJ.

Figura 6 ▽

'Rua Purpurina 34 - Sumarezinho'.

Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

2. Projeto ‘Colheita’

No Brasil a colheita de café se faz entre os meses de maio e setembro, enquanto na Colômbia acontece em duas etapas: de março a abril e de novembro a dezembro. No território brasileiro o café se coleta mediante máquinas especializadas ou fazendo uso de técnicas manuais que colhem, de maneira rápida e eficiente, a maior produção do mundo. Nesse país, o produto tem tido uma relação com as grandes fazendas, latifúndios, onde a quantidade é a base do crescimento econômico no setor. Na Colômbia o café é colhido manualmente, grão a grão, os trabalhadores vão caminhando ao longo de solos montanhosos, escolhendo unicamente o grão vermelho ou amadurecido¹². Ali o cultivo do

12 Recentemente, com o surgimento dos ‘cafés especiais’ o Brasil passou a usar o método de seleção manual nas lavouras cafeeiras. Em regiões como o sul de Minas Gerais, a cultura do café apresenta grandes semelhanças com a colombiana, sendo cultivado em serras com altitude superior aos 800 metros acima do nível do mar. Como destaca Jacques Carneiro da empresa ‘Carmo Coffees’, a mudança para o processo de seleção manual procurou o melhoramento na qualidade do café, tendo como exemplo a cultura cafeeira colombiana. The Collaborative Coffee Source. “Jacques Carneiro - Creating Carmo Coffees: producing some of the worlds best naturals and pulped natu-

café tem relação com a pequena propriedade camponesa, com famílias que colonizaram parte da cordilheira ‘Andina’ e o vale do ‘Cauca’ durante o século XIX. O Brasil, por sua vez, é um país formado por grandes migrações ao longo do século XX, uma parte delas, produto da necessidade de mão de obra na produção cafeeira após a abolição da escravidão, dali provém as raízes italiana, alemã, espanhola e japonesa em boa parte de São Paulo. Como vemos, o café transformou os países e faz parte da memória de ambas as sociedades, que tem nesta economia parte da sua história.

Ao mesmo tempo minha história tem um vínculo direto com o café. Sou neto de um cafeicultor da região de ‘Cundinamarca’, divisão territorial que tem no seu epicentro a capital da Colômbia. Meu avô morava rodeado por plantações de café a duas horas de Bogotá, numa casa colonial levantada por seu pai no começo do século XX. Nas bases da minha memória está o aroma dos grãos secos, a textura das folhas, o matagal de café batendo com suavidade meu corpo enquanto percorro a montanha. Também me lembro do meu avô acordando às cinco horas da manhã, sempre com botas de borracha, sempre com chapéu de palha para se proteger do sol. Na minha memória fica a história de uma família ligada intimamente à história de um país.

Agora eu caminho por São Paulo e enxergo no meio da rua um pé de café. No meu antigo contexto seria inimaginável achar este tipo de cultivo em plena cidade. Entretanto, no território estrangeiro e numa das maiores cidades do mundo, sinto-me de novo em casa. Ao ver um pé de café que se ergue do concreto, numa cidade de arranha-céus e helicópteros, volto ao lugar perdido na memória. Dessa forma, penso nesta cidade como minha terra, faço uma montagem na qual o horizonte de São Paulo está povoado pelas montanhas da Colômbia. Nesta montagem histórica os tempos se cruzam um sobre o outro e as regiões uma sobre a outra. Ativar minha história na memória alheia permite a manifestação de um novo território, onde a fronteira se desfaz e é marcada ao mesmo tempo.

rais” <https://vimeo.com/52447142>. Acesso em 23 de Outubro de 2015

Percorro as ruas da cidade procurando meus passos. Desta maneira estabeleço um novo mapa de São Paulo, desta vez localizando os lugares nos quais vou encontrando os pés de café. O mapa vai se construindo através dos meus percursos diários, do dia a dia que a urbe vai me apresentando. Em 1918 São Paulo tinha 834.000.000 pés de café¹³, nessa época meu bisavô já fazia colheita na sua lavoura numa região montanhosa e úmida, cujos vestígios humanos aproximam-se aos 10.000 anos A.C¹⁴. Num país novo reconheço essas raízes perdidas, é provável que eu tenha sangue de ancestrais milenários e disso pode se derivar minha ‘saúde’ pela montanha. Também posso levar no meu corpo uma arqueologia da planta, cuja origem localiza-se onde, hoje em dia, fica a Arábia e a Etiópia. Povos muçulmanos invadiram o território ibérico no século VIII, ocupando-o até 1492, quando a Reconquista unifica o território em torno do catolicismo. Judeus e muçulmanos proscritos são os primeiros habitantes europeus nas colônias espanholas da América. Suely Rolnik afirma que os latino-americanos levam inscritos na pele, a marca das culturas expulsas da África e da península Ibérica¹⁵.

Também carregamos vestígios ameríndios, povos despojados das suas terras e costumes pela bandeira inquisitória da igreja católica. Isto me remete à ‘cumbia’ que na Colômbia é um ritmo representativo dessa mistura ancestral, a flauta indígena ou ‘gaita’ vibra ao ritmo dos tambores africanos. As culturas miniguadas estabelecem raízes no trópico e plantam café. Eu coeto grãos vermelhos em temporada de colheita, faço-o como recordo que fazia nas minhas viagens ao sítio do meu avô. Coeto os grãos como se cada um fosse parte dessa memória fragmentada, que tenta se recompor nas ruas de São Paulo.

13 UKERS, William H. “All About Coffee”. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/28500/28500-h/28500-h.htm#Coffee_Estate_in_Antioquia_Colombia. Acesso em 10 de julho de 2014.

14 CONTRERAS, Álvaro Botiva. “Las ocupaciones prehispánicas”. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/arqueologia/prehisp/cp08.htm>. Acesso em 10 de julho de 2014.

15 ROLNIK, Suely. “Furor de Archivo”. Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia, Enero, 2010. Disponível em: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf. Acesso em 17 de julho de 2014.

3. O lavrador de café e a mascarada de Sultana

De que forma o ‘Lavrador de café’ de Portinari, se transforma ao ficar do lado da ‘Madame de Pompadour mascarada de Sultana’ de Charles-André van Loo?

Existe uma diferença exata de 181 anos entre as duas pinturas, quase dois séculos, e uma distância geográfica de um oceano inteiro. Da mesma forma, a história da arte estabelece as pinturas de Van Loo no estilo ‘Rococó’ francês, enquanto a obra de Portinari é fixada no epicentro do movimento modernista brasileiro. Entretanto, a localização de um quadro ao lado do outro, permite pensar nas relações coloniais (e neocoloniais) dos territórios. Após duzentos anos, o ‘Lavrador’ ainda lembra a escrava que serve o café para a ‘Sultana’. São estas relações puramente anacrônicas? Para Didi-Huberman: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo quando o passado se revela insuficiente, quando constitui um obstáculo à compreensão do passado.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42, 43, tradução de Alberto Pucheu).

Figura 7.
'Madame de Pompadour mascarada de Sultana'.
Charles-André van Loo, 1753.
The State Hermitage Museum, St Petersburg

Figura 8.
'O Lavrador de café'.
Cândido Portinari, 1934.
Museu de arte de São Paulo

O maior produtor de café no século XVIII era a colônia francesa do Haiti. A pintura de Van Loo é uma representação das relações econômicas, políticas e raciais que a Europa e a América tiveram na época de Madame de Pompadour, duquesa-marquesa no reinado de Luís XV. Nessa época “Santo Domingo (Haiti) representou o papel que hoje tem São Paulo, já que a produção do Extremo Oriente era definitivamente secundária.” (PALACIOS, 1979, p. 17, tradução nossa). Em 1804 o Haiti declarou-se independente da França, por meio de uma revolução que, para Eduardo Gruner, foi “mais francesa que à francesa” (GRUNER, 2009).

‘Saint Domingue’, atualmente a República do Haiti, era considerada a mais rica colônia francesa no Caribe. Antes de começar a revolução contava com 500.000 escravos de origem africana, 27.000 colonos brancos e 34.000 mulatos. Quando os haitianos receberam a ‘Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão’, documento fundamental da Revolução Francesa, os escravos negros deram-se conta de que não tinham sido incluídos. A França entendia a importância econômica de sua colônia, que representava um terço da sua economia. Essa é a razão pela qual a população escrava começou uma revolução paralela à que se desenvolvia no seu centro administrativo. O povo do Haiti empreende, no final do século XVIII, uma ‘revolução’ contra a ‘revolução’.

Por sua vez, o Brasil foi o último país em abolir a escravidão. Em 13 de maio de 1888, por meio da lei Áurea¹⁶, deu-se liberdade total e definitiva à população afrodescendente brasileira.

O deslocamento do epicentro da economia mundial cafeeira, do Haiti para São Paulo, tem uma relação direta com o processo de emancipação dos escravos haitianos, e a política escravista do estado brasileiro ao longo do século XIX.

16 Assinada pela Princesa Isabel (Filha de Dom Pedro II).

Figura 9 ▽
'Rua Teodoro Sampaio 2504 - Pinheiros'.
Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

4 de agosto de 2014

c. O museu do café

Visitei o ‘Museu do café’¹⁷. Localiza-se num prédio da antiga Bolsa do Café na cidade portuária de Santos.

Depois do percurso cheguei à conclusão de que a proposta museográfica não corresponde à imponência do prédio, este a diminui. Propõe-se no espaço físico uma referência à história, porém aquela obedece ao olhar dos herdeiros dos grandes barões do café. Isso faz um contraponto com propostas de exposição virtual, como ‘Memórias da Praça’¹⁸, onde surgem novas vozes da cadeia produtiva.

O ‘centro de documentação’ é um espaço interessante, não obstante o tamanho, concentra um grande acervo bibliográfico relacionado à história do café no Brasil. Este espaço está em construção permanente, o serviço oferecido foi ótimo.

¹⁷ Museu do café. Disponível em: <http://www.museudocafe.org.br/>. Acesso em 28 de agosto de 2015

¹⁸ Museu do café. “Memórias da Praça”. Disponível em: http://www.museudocafe.org.br/memoriasdapraca/index_novo.html. Acesso em 28 de agosto de 2015

Da visita fica a imagem da imponência do prédio. Trata-se da tradução da arquitetura de um país que ao longo dos séculos XIX e XX controlou o mercado mundial do café. É preciso entrar ali, para entender a escala da indústria que geriu economicamente toda uma sociedade até moldá-la e transformá-la.

Figura 10 ▸
'Café do Brasil'
Caneta e lápis de cor sobre papel. São Paulo, 2014

BENGUELA

CONGO

ANGOLA

MONJOLO

Figura 11.
Reprodução de gravuras de J. M. Rugendas.
Caneta sobre papel. São Paulo, 2014

4. Segunda homenagem ao cafeeiro

Proposta de intervenção no Museu do café

Projeto baseado na “Viagem Pitoresca através do Brasil” por Johann Moritz Rugendas, livro publicado em Paris em 1835.

A diversidade cultural do Brasil se deu em grande parte por conta da economia do café. Além das imigrações do começo de século XX, hoje temos uma grande população afrodescendente, que chegou em terras brasileiras por conta da agricultura cafeeira. Rugendas retrata, a través da gravura, um país de paisagens, tipos e costumes diversos. Este trabalho se fundamenta na série de gravuras da população negra, feitas pelo artista a longo da sua viagem nos primeiros anos do século XIX.

Materiais

660 kg de café brasileiro tipo pergaminho.
11 sacos de café carimbados.

Figura 12.
Proposta de intervenção no 'Museu do café'.
São Paulo, 2015

Montagem

O projeto requer de (11) onze sacos de café de (60) sessenta kilogramos sem marcar. Os sacos serão carimbados com onze símbolos desenhados pelo artista. Para a instalação dos sacos é preciso de uma parede de, no mínimo, (8,90) oito metros e noventa centímetros. Os sacos devem ser ubicados em fileira, com uma distancia mínima de (10) dez centimetros entre eles.

Figura 13.
Proposta de intervenção no 'Museu do café'.
São Paulo, 2015

1 de novembro de 2014

d. Homenagem ao cafeeiro

‘Homenagem ao cafeeiro’ é um monumento localizado na frente do prédio da Bienal de São Paulo no Parque Ibirapuera. Passa despercebido no meio do estacionamento que o rodeia. Foi realizado pelo italiano Francisco Zeri e inaugurado em 25 de janeiro de 1954.

Ficha técnica:

“Homenagem ao cafeeiro”; Autor: Francisco Zeri; Escultura em bronze: 3,70 m x 1,10m x 1,00m com pedestal em granito de 0,50m x 4,50m x 4,50m. Parque Ibirapuera – São Paulo. 1954

Figura 14.
'Homenagem ao cafeeiro'. Caneta sobre papel.
São Paulo, 2014

La evidencia creíble más temprana de cualquier bebida de café o conocimiento del árbol del café aparece a mediados del siglo XV, en los monasterios sufi de Yemen.

El testimonio escrito más antiguo de la presencia del café en Colombia se le atribuye al sacerdote Jesuita José Gumilla. En su libro 'El Orinoco Ilustrado' (1730) registra su presencia en la misión de Santa Teresa de Tabajé, próxima a la desembocadura del río Meta en el Orinoco.

10 de fevereiro de 2015

e. Selos do correio: Coffea Arábica

No mercado de pulgas de Valparaíso, Chile, achei dois selos ilustrativos do Café Arábica. A primeira é de 1976 da República Árabe do Iêmen. A segunda, de 1947, corresponde à República da Colômbia. O tempo gira num círculo que se fecha:

1. A mais recente evidência acreditável de qualquer bebida de café ou conhecimento da árvore do café aparece em meados do século XV, nos mosteiros Sufi do Iêmen.
2. A testemunha escrita mais antiga da presença de uma planta de café na Colômbia é atribuída ao sacerdote jesuíta José Gumilla. No livro "El Orinoco Ilustrado" (1730) ele registrou sua presença na missão de Santa Teresa de Tabajé, próxima à desembocadura do rio Meta na região do Orinoco¹⁹.

Figura 15.
'Correspondências'. Desenho e selos de correio sobre papel. São Paulo, 2015

19 GUMILLA, Joseph. **El Orinoco Ilustrado**. Bogotá: Editorial A B C, 1944, p. 331, 332.

5. Os cantos silenciosos dos colhedores de café

A grande expansão da economia cafeeira na Colômbia só vai começar depois de 1910. Já que os processos de abolição da escravidão na América se dão ao longo do século XIX, nesta região o café teve um vínculo indireto com este fenômeno do colonialismo. No século XX as pequenas fazendas não empregaram mão de obra escrava. Em 1840 o café chegou ao território colombiano vindo da Venezuela para se estabelecer na região de Santander e “substituir lentamente uma economia agrária baseada em fazendas escravistas de porte médio que produziam cacau nos vales de ‘San José de Cúcuta’, ‘Rosario’ e ‘Salazar de las Palmas’ e que era exportado via Maracaibo e vendido nos planaltos do centro do país” (PALACIOS, 1979, p. 18, tradução nossa). Posteriormente, aproximadamente a partir de 1870, os cultivos migraram para a terra ‘Cundi-Tolimense’ e, finalmente, por volta de 1885, estabeleceram-se na cordilheira central, região que é conhecida atualmente como o ‘Eixo Cafeeiro’. O processo de povoamento desta zona é chamado na história oficial colombiana como a ‘Colonização Antioquena’.

A ‘Colonização Antioquena’ conta a história de famílias que migraram de Antioquia para o sul, abrindo-se caminho entre a floresta inexplorada e montanhosa, fundando cidades e plantando café ao longo do percurso. Procuravam no trajeto novas terras e riquezas. Esta história foi retratada pelo pintor colombiano Francisco Antonio Cano em 1914, no quadro ‘Horizontes’.

Existe um imaginário social que tende a achar este processo como um fator que permitiu não apenas a democratização da terra nesta zona da cordilheira central, mas também o crescimento econômico do Estado a partir das plantações de café. Essa teoria é analisada pelo professor Antonio Bejarano, que afirma que a história da colonização é um relato fruto da generalização e da falta de informação. Para ele o café chegou depois de que as famílias colonizaram a região, já que:

“Se o café [...] ajustava-se ao padrão da colonização de pequenas unidades [...] era porque não precisava grandes investimentos de capital. O café é durável e seu processamento fácil, de modo que não é necessário o investimento de maquinaria cara, nem requer grandes extensões nem economias de escala que precisem mais do que a mão de obra familiar e, finalmente, combina bem com outros cultivos de subsistência e é compatível com os solos ruins. O colono, então, não coloniza para fundar cafezais, mas estes chegam depois do assentamento da colonização.” (BEJARANO, 1980, v.1, p. 123, tradução nossa).

Da mesma forma, a distribuição democrática da terra que segundo a teoria clássica da ‘Colonização’, possibilitou o predomínio da pequena propriedade é questionada pelo argumento de Palacios, quem afirma que “no melhor dos casos imagináveis os colonos camponeses obtiveram 3,3% das terras públicas concedidas a particulares mediante procedimentos legais estabelecidos” (PALACIOS, 1979, p. 256, tradução nossa).

Figura 16.
'Horizontes'. Francisco Antonio Cano, 1913.
Pintura a óleo / tela 95 x 150 cm.
Museu de Antioquia

Tudo isso permite afirmar que ‘Horizontes’ de Francisco Antonio Cano, apresenta uma história que se apoia numa fábula popular. Oculta no interior, habita um complexo processo de povoamento onde se apresentam múltiplos conflitos de terra. O ‘Horizonte’ que assinala Cano, encontra-se fora do quadro, aponta para novas questões que vivem encobertas por histórias mantidas através de construções iconográficas.

A mudança gradual de pequenas regiões escravistas produtoras de cacau em minifúndios cafeeiros operados por trabalhadores livres apresenta relações indiretas com uma estrutura econômica que se baseou em teorias darwinistas.

Em regiões cafeiras do centro do país como ‘Cundinamarca’ e ‘Tolima’ a disparidade cultural e étnica explicava-se pela diferença entre os proprietários ‘brancos’ e os trabalhadores e peões ‘índios’. A partir da capital, localizada no planalto da cordilheira oriental a 2.600 metros acima do nível do mar, os habitantes das terras baixas eram vistos pelos comerciantes bogotanos como “uma raça feia, descorada, que trabalha pouco e que se arrasta no meio de uma vegetação exuberante” (Ibid., p.103). As relações ‘eugenistas’ de superioridade racial, similares às que afirmaram a raça ‘branca’ (europeia) por cima da ‘negra’ (africana), existiram no território colombiano em registros que dão conta de uma separação étnico-cultural entre fazendeiros ‘brancos’ e trabalhadores ‘índios’. Inicialmente estes processos permitiram o estabelecimento de regimes de trabalho repressivos e semiservis em algumas regiões do país. A fazenda ‘La Viña’ no Município de ‘Viotá’, dá conta de um registro que denuncia danos e prejuízos entre os trabalhadores. Na crônica relata-se a história de um peão que, depois de ser amarrado no lugar que os animais ocupavam, foi cruelmente espancado pelo fazendeiro:

[...] uns senhores inconscientes, sem pudor, anticatólicos e sem consciência legal ao ver que eles aqui têm pagado a vários pobres como Pio, mandaram prendê-lo e amarrá-lo a um

‘botalón’²⁰ que há no pátio onde juntam os animais para tratá-los, fizeram o desastre de bater nele ali, preso, sem o pobre homem ter feito afronta nenhuma [...]. (PALACIOS, 1979, p. 162, tradução nossa).

Nestas relações de poder vivenciadas no interior das fazendas e minifúndios, os colhedores de café da Colômbia, carregam no corpo a herança da colonização espanhola. As vozes silenciosas dos trabalhadores cantam nos campos de café, enquanto os grãos são colhidos manualmente, sendo selecionado exclusivamente o fruto vermelho amadurecido.

20 “Botalón. Pau longo que se coloca na parte exterior da embarcação quando convém, para vários usos [Na Colômbia e na Venezuela, bramadero]”; “bramadero. Am. poste no qual se amarram os animais para ferrá-los, domesticá-los ou matá-los”. Dicionário da Real Academia Espanhola. “Botalón”, “Bramadero”.

Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=botal%C3%B3n>. Acesso em 24 de novembro de 2014.

Figura 17 ▽
'Rua doutor João Maia 27 - Liberdade'.
Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

12 de fevereiro de 2015

f. “Café” por Jean Baptiste Debret

Prancha 4

Detalhe, em tamanho natural, da extremidade superior de um galho de cafeeiro. Esta planta dá no Brasil flores e frutos durante todo o ano. A grande floração ocorre no mês de agosto; a colheita pode ser começada em março e prolonga-se até o mês de maio, época de sua maior abundância. A flor é branca e os frutos conservam a sua cor verde até o primeiro grau de maturação; começam então a amarelar; as folhas brilhantes são de um verde escuro. Quando este arbusto se vê privado de ar, perde as folhas e mostra os galhos, em geral bastante finos, carregados com seu fruto precioso. (DEBRET, 1978, p.352)²¹

Figura 18.
Desenho baseado na gravura “Café” por Debret.
Caneta e lápis de cor sobre papel. São Paulo, 2015

21 DEBRET, Jean Baptiste, 1768-1848. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** / tradução e notas de Sérgio Milliet – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 352.

25 de junho de 2015

g. Colheita em São Paulo

Em dezoito meses de trabalho de campo nas ruas da cidade de São Paulo, foram encontradas vinte pés de café. Localizaram-se em oito bairros: Butantã, Sumarezinho, Pinheiros, Moema, Vila Clementino, Paraíso, Liberdade e Cambuci. No total foram mapeadas três zonas da cidade: Zona Oeste; Zona Centro; Zona Sul.

Fizeram-se duas colheitas de café. A primeira no mês de junho de 2014, a segunda entre maio, junho e julho de 2015. A colheita se fez usando os métodos habituais na cultura cafeeira colombiana: seleção manual do fruto maduro, vermelho ou amarelo.

Pelo tamanho dos grãos e as diferenças físicas das plantas é possível afirmar que foram achadas as duas espécies: ‘Arábica’ e ‘Robusta’, esta conhecida como ‘Conilon’ no Brasil. A última planta localizada na região de Pinheiros tinha frutos amarelos, provavelmente trata-se de um ‘Café Arábica’ das variedades ‘Bourbon Amarelo’, ‘Amarelo de Botucatu’ ou ‘Caturra Amarelo’. As últimas duas variedades são originárias do Brasil. O ‘Caturra’

Figura 19 - 20.
'Colheita'. Vídeo monocal: 12' 54''.
São Paulo, 2015

28 de junho de 2015

foi levado das plantações paulistas para o território colombiano, sendo uma das variedades mais cultivadas nas regiões montanhosas daquele país. Esta espécie adaptou-se muito bem ao clima e à altitude tornando-se muito popular entre os cafeicultores. O café colombiano leva nas sementes um pouco das terras brasileiras e uma história que sem dúvida liga os territórios.

Apenas sete das vinte plantas foram encontradas num meio habitual de crescimento, com sombra e diversas árvores frutíferas ao redor. Isso aconteceu no ‘Jardim Japonês’ do ‘Instituto de Biociências’ da Universidade de São Paulo. As outras foram achadas enfeitando a paisagem urbana, nas calçadas desta cidade.

Após as colheitas, os grãos foram despulpados manualmente e secados ao sol, seguindo a intuição e a lembrança sempre viva deste processo nas montanhas da Colômbia.

h. Processamento caseiro de café

Após as colheitas feitas na cidade de São Paulo, o café foi processado artesanalmente na minha residência. Usei um recipiente de plástico e um rodo de borracha, do tipo que é usado para limpar vidros, isso com o fim de revirar o café ao longo do processo de secagem. O sol entra pela janela da sala e consegue dar luz na maior parte do dia, apesar dos prédios que gradativamente vão tornando mais difícil a entrada de luz solar.

Inicialmente deixei as cerejas do café recém colhidas na água durante vinte e quatro horas. Isso ajuda a tirar a casca. Depois tirei a água e, grão a grão, fui removendo a película vermelha ou amarela. Posteriormente, lavi os grãos com água para remover a camada grudenta que fica por cima. Ocasionalmente, deixei-os na água por doze horas, para ajudar na lavagem e ajudar na fermentação. Finalmente, removi a água e coloquei o recipiente ao sol. Em média, os grãos ficaram secos numa semana, em razão do começo do inverno.

Figura 21 - 23.
'Processamento caseiro de café'.
(3) fotografias digitais. São Paulo, 2015

Guardei o café seco, tipo pergaminho, em sacolas plásticas e embalagens de isopor. Ao mesmo tempo conservei a casca das cerejas num recipiente, com o objetivo de usá-lo como fertilizante natural nas plantas das quais obtive o café.

O processo todo foi guiado por minhas lembranças, pelo conhecimento empírico, imitando o processamento de café feito por três gerações da minha família na Colômbia.

Figura 24 ▽
'Avenida Bernardino de Campos 1232 - Paraíso'.
Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

6. A ‘Cantata do Café’

Em 1732 Johann Sebastian Bach compôs ‘Schweigt stille, plaudert nicht’ (Be still, stop chattering), BWV 211, conhecida popularmente como a ‘Cantata do Café’. Para o pesquisador Celso Branco, esta composição musical é um exemplo da maneira como a “música já se prestou a influenciar a opinião pública em relação ao consumo dos chamados ‘produtos proibidos’” (BRANCO, 2011). A ‘Cantata’ foi encomendada a Bach pelo dono de uma ‘Kaffeehaus’ (cafeteria) em Leipzig, um homem conhecido como Zimmermann. Naquela época o café era uma novidade na Europa e ainda era combatido por setores conservadores da sociedade, que acreditavam que o “veneno negro” tinha “a capacidade de causar histeria e esterilidade se ingerido pelas mulheres” (Ibid.). Numa faceta pouco conhecida de Bach, o músico propôs uma sátira na qual se descreve o conflito entre um pai de costumes rígidos e sua filha entregue à nova mania de ingerir café três vezes ao dia.

No seu artigo “Cantata do Café – apologia do consumo de um produto proibido”, Branco oferece a tradução do libreto

pelo prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior. O seguinte fragmento da obra demonstra o desespero da filha pela bebida, circunstância que só pode ter sentido entendendo sua proibição:

Senhor pai,
não seja tão intransigente!
Se eu não puder beber
Minhas três xícaras diárias de café
Então, para a minha tortura,
Eu ficarei igual a uma cabra assada. (Ibid.)

O pedido da menina foi aceito finalmente, e não apenas de maneira simbólica. A Europa caiu rapidamente na febre cafeeira. Na Itália do século XVII o Papa Clemente VII autorizou finalmente seu consumo. A obra de Bach relata não só a história de uma menina com vício por café ou a necessidade do Zimmermann por atrair clientes a seu ‘Kaffehaus’, mas também, no fundo, a obra apresenta os desejos de todo um continente.

Desde o começo, os negros escravos foram usados nas lavouras de café das colônias americanas. Eles também tiveram seus cantos, respostas silenciosas à música instrumental que acompanhava as reuniões e encontros nas cafeterias europeias. O canto dos escravos é conhecido como ‘vissungo’. Como aponta o linguista Gnerre, “a palavra ‘vissungo’, deriva de ‘ovissungo’ que significa, na língua centro-africana ‘umbundu’, cantos.” (ANDRADE, 2012, n.44, p. 337). Trata-se de uma mistura de línguas africanas com o português oficial do império, e há nelas os registros mais antigos das composições musicais feitas nos encontros que os escravos organizavam, quando seus amos se afastavam para assistir à missa religiosa. Para alguns teóricos:

Elas têm em comum o fato de ser uma espécie de código secreto que serve, de preferência, como meio de ocultar as conversas, principalmente em presença de estranhos.

É provável que essas línguas tenham exercido essa mesma função no passado a fim de esconder dos senhores as palavras trocadas entre os escravos. (Ibid. p. 338)

Estes cantos são o símbolo de um amplo processo de resistência, análogo ao trabalho de artistas da MPB como Chico Buarque, que na década de setenta desafiaram a ditadura, fugindo da censura que as manifestações artísticas foram vítimas, por meio de um inteligente uso da linguagem musical²².

Entre a década de vinte e trinta do século XX, Aires da Mata Machado Filho recolheu e transpôs para partituras musicais 65 cantos encontrados na região de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, povoados do município de Diamantina, Minas Gerais. Nas composições registradas poder-se-ia encontrar a resposta à ‘Cantata do Café’ de J. S. Bach. Os escravos africanos pedem licença para cantar:

Ia uê ererê aio gombê
com licença do curiandamba,
com licença do curiacuca,
com licença do sinhô moço,
com licença do dono de terra.
(SAMPAIO, 2009, p. 7)

22 Segundo o Prof. Dr. Roberto Penedo e Nalva Lopes: “(...) em seu ofício de compositor, buscou criar canções com duplo sentido, buscando alertar as pessoas sobre a realidade brasileira, e, ao mesmo tempo, tentando ludibriar a censura militar, que, às vezes, só descobria que suas composições estavam eivadas de crítica social, depois que elas já tinham sido aprovadas e alcançado sucesso.”

Penedo do Amaral, Roberto & De Sousa, Nalva Lopes. “Afasta de mim esse cálice! Chico Buarque e a censura no Brasil pós 1964”. Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – No 02 – Ano I – 10/2012 Reg.: 120.2.095–2011 – PROEXC/UFVJM – ISSN: 2238-6424. Disponível em: www.ufvjm.edu.br/vozes. Acesso em 23 de setembro de 2014.

8 de julho de 2015

i. Sementeira de café feita em casa

Ao fazer a ‘Colheita de café’ nas ruas de São Paulo pensei que conseguiria uma grande quantidade. Imaginei um saco de setenta quilogramas, como os que se veem normalmente nos depósitos de café, que depois são exportados em barcos a partir de grandes portos. Na Colômbia exportava-se para a Europa e para os Estados Unidos através do rio Magdalena, embarcando na cidade de Girardot. Aqui no Brasil o maior porto tem sido o de Santos, a uma hora de São Paulo, onde ainda envia-se ao exterior a maior produção mundial do grão.

O resultado foi diametralmente oposto ao esperado. Obtive menos de um quilograma, não obstante o esforço de quase dois anos localizando as plantas na cidade, a colheita nas ruas e o processamento caseiro de café.

Pensei, então, na potencialidade de uma grande colheita. A semente é um ato em potência, onde a vida pode começar de novo. Uma ativista da ecologia afirma que as sementes e as hortas são essencialmente “esperança”. Num mundo onde muitas

Figura 25 - 27 ▽
'Sementeira'. (3) fotografias digitais.
São Paulo, 2015

sementes já nascem mortas, patenteadas e modificadas geneticamente por grandes companhias, plantar torna-se um ato libertador, um exercício de liberdade.

Cada espaço comunitário deveria se transformar numa horta, porque há duas coisas que hoje em dia são escassas: a esperança e o bom alimento. Uma horta da esperança pode ser um vaso numa varanda, se é o único espaço que você tem. Agora trabalho com os gregos que já cultivam comida nos terraços e varandas e produzem sementes para a Síria. Também procuramos criar mil hortas da esperança em Katmandú (Nepal) com as vítimas do terremoto que o perderam tudo²³. (SHIVA, 2015, tradução nossa).

Hoje plantei oitenta e cinco sementes de café que obtive nas ruas da cidade de São Paulo entre 2014 e 2015. Segundo a informação coletada, entre os trinta e quarenta e cinco dias as

23 El Colombiano. “Agricultura orgánica removerá la pobreza”. Disponível em: <http://www.elcolombiano.com/agricultura-organica-removera-la-pobreza-YY1881760>. Acesso em 28 de junho de 2015

plantas vão germinar. O transplante poderia ser feito aos sessenta dias, exatamente dia quatro de setembro. Usei casca de ovo²⁴, copos vazios de iogurte, um suporte plástico para a sementeira e terra obtida numa feira orgânica. Fiz alguns buracos pequenos na base dos recipientes antes de enchê-los com terra que misturei com pedras pequenas para facilitar a drenagem de água. Depositei as sementes a uma profundidade de um centímetro e meio aproximadamente e depois as cobri com terra. Tenho que irrigar com água diariamente e buscar que o sol sempre chegue perto.

Depois da preparação da sementeira penso que o projeto vai passar a uma nova etapa. A ideia é devolver ao espaço público o que o espaço público me ofereceu. O seguinte passo vai depender da germinação das plantas.

Com o plantio concluído, que é uma coisa totalmente nova na minha experiência, reflito que este exercício gera uma conexão significativa com o espaço e o tempo. A agricultura começou há doze mil anos. Ao plantar sinto-me parte de uma

24 Usando o modelo disponível em: <http://www.urbanicultor.es/blog/un-semillero-con-cascaras-de-huevo>

história que para olhar para frente sempre tem tido que olhar para trás. O povo indígena Aimará tem na palavra que sugere o passado, ‘nayra’, o que denota literalmente olho, visão ou à frente. Por sua vez, “a palavra que traduz futuro, ‘quipa’, significa atrás ou nas costas”²⁵.

As sementes que foram herdadas e aperfeiçoadas ao longo de diversas gerações agora chegam às minhas mãos. Neste processo artístico e sem tê-lo previsto contorno a origem da “cultura”, uma palavra que surge precisamente de “cultivo”, da relação do homem com a terra.

25 (A tradução é minha).

CABRERA, Daniel H. “El atrás como fantasmagoría moderna”. In: Revista Anthropos: Huellas del conocimiento. Walter Benjamin: La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente. No. 225. Barcelona, 2009, p. 44.

Figura 28 ▽
'Praça do Relógio 170 - Butantã'.
Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

7. O Desenvolvimento para fora

Por se tratar do estudo de uma época específica, de formação e desenvolvimento econômico na região dos países do sul, a pesquisa teve como foco a época que na história econômica é conhecida como o “desenvolvimento para fora” entre os anos 1870 e 1930. O período caracteriza o setor agroexportador como peça de desenvolvimento dos países latino-americanos. Neste período e com diferenças graduais, o Brasil e a Colômbia desenvolveram-se economicamente em torno da exportação de matérias primas para os Estados Unidos e a Europa. O café foi um produto fundamental, pelo impacto e representatividade, nas exportações de ambos os países.

A primeira grande diferença na história da região é a que traz o historiador colombiano Marco Palacios. Segundo o seu argumento:

Na América Latina o período que vai desde 1870 até a crise mundial de 1930 geralmente se conhece como o período do ‘Desenvolvimento para fora’ e admite-se que o setor agroexportador foi o motor da economia.

Se aplicássemos esta periodização à história econômica da Colômbia correríamos grandes riscos: um ‘desenvolvimento para fora’ apenas se dá verdadeiramente no nosso país após 1910. (PALACIOS, 1979, p. 31, tradução nossa).

Enquanto o Brasil produzia, no começo do século XX, 75% ou mais do café do mundo (PALACIOS, 1979, p. 208), a Colômbia começava este período com uma crise cafeeira e a maior guerra civil da sua história, ‘A guerra dos mil dias’. Falar da história do café na Colômbia, como assinala o estudo do professor Charles Berquist²⁶, é falar necessariamente dos conflitos sociais e políticos que o território viveu durante o século XIX e início do XX (BERQUIST, 1981). O conflito armado atravessa toda a história colombiana, fato que pode ser entendido a partir da descrição da ‘Sabana de Bogotá’, feita pelo escritor Tomás Rueda Vargas em 1919:

[...] A ‘Sabana’ (de Bogotá) compõe-se, e tem sido assim desde que foi criada a ‘Encomienda’²⁷, por três classes, de

26 Na tese do Berquist a ‘Guerra do mil dias’ na Colômbia teve relação com o crescimento e queda dos preços do café colombiano no mercado mundial: “Na medida em que a oferta mundial começou a satisfizer a demanda do café, principalmente como resultado dos aumentos massivos das exportações brasileiras, os preços do café começaram a cair precipitadamente. Os preços do café colombiano no mercado de Nova York caíram de 15,7 centavos por libra em 1896 a 8,5 em 1899, ano em que irrompeu a ‘Guerra dos mil dias’.” Berquist, Charles W. *Café y conflicto en Colombia, 1886 – 1910: La guerra de los mil días: sus antecedentes y consecuencias*. Medellín: Fondo Rotatorio de Publicaciones FAES, 1981, p. 41.

27 “[...] Na América, instituição de conteúdos distintos segundo tempos e lugares, pela qual se determinava um grupo de índios a uma pessoa para que se aproveitasse do trabalho deles ou de uma tributação fixada pela autoridade, e sempre com a obrigação, por parte do ‘encomendero’, de proporcionar e custear a instrução cristã daqueles índios.” (Tradução nossa)

baixo para cima são: o peão, o mordomo e o patrão. A primeira é de infantaria, as outras duas de cavalaria (RUEDA, 1919, tradução nossa).

Estas situações de conflito social podem ser características que fazem da Colômbia um país que não entrou inicialmente na dinâmica econômica da América Latina. Neste ponto vale a pena citar o caso de Augusto Ramos, que após sua viagem pela Colômbia e no relatório apresentado ao Secretário da Agricultura Carlos Botelho, anotava em 1907 “a destruição física de cafezais e beneficiadores durante a contenda de 1899-1902” (RAMOS, 1907; PALACIOS, 1979, tradução nossa).

Além das contínuas lutas, que só no século XIX representaram oito guerras civis, Bejarano aponta alguns elementos para entender porque na Colômbia o ano de 1870 “não representa o começo de um processo de aceleração e transformação econômica e social como em outros países latino-americanos”. Entre as situações mais importantes apontadas descrevem-se as seguintes:

1. Isolamento do país do mercado mundial na época (1870-1930)
2. Condição secundária da Colômbia na periferia do comércio internacional do café.
3. Pouco capital interno deixado pela colônia na burguesia para o desenvolvimento de atividades em grande escala. (BEJARANO, 1980, p. 120)

Dicionário de língua espanhola. Real Academia Española © Todos los derechos reservados. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=encomienda>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

Ainda em 1913 o governo britânico sintetizava as razões pelas quais o mercado colombiano era considerado “pequeno e estreito para as manufaturas estrangeiras”. O relatório assegurava que a causa disso tinha a ver com “o abatimento resultante da grande guerra civil (1899-1902), a condição geral de atraso da agricultura, a depreciação cambial, as dificuldades de transporte que representam altos preços e as fortes barreiras tarifárias”²⁸ (PALACIOS, 1979, p. 203, tradução nossa).

O território encontrava-se essencialmente desarticulado. Por um lado, a geografia dificultava as comunicações e o transporte²⁹; por outro, as diferenças políticas eram radicais entre as elites. Após tornar-se independente da Espanha em 1810, o território sofreu uma situação de desgoverno que afastou o governo central da população que majoritariamente ocupava os campos.

Figura 29 ▸
'Rua Leandro Dupret 144 - Vila Clementino'.
Serie de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

28 Governo Britânico, Conselho de Comércio, Relatório sobre as condições e perspectivas do Comércio Britânico na Colômbia, Londres, 1913.

29 Bogotá, a capital econômica, política e cultural do país, esteve ligada ao exterior por ferrovia e navegação com o prolongamento da linha do trem Bogotá – Girardot só até 1909.

BERGQUIST, Charles W. **Café y conflicto en Colombia**, 1886 – 1910: La guerra de los mil días: sus antecedentes y consecuencias. Medellín: Fondo Rotatorio de Publicaciones FAES, 1981, p. 276.

19 de setembro de 2015

j. Memórias inapagáveis

À noite e do outro lado da montanha, surge uma linha formada por pequenos pontos de luz. Trata-se de um pequeno povoado localizado a 2.012 metros acima do nível do mar, na beira da cordilheira oriental colombiana. Tem por nome ‘Quipile’, palavra indígena que significa “forte e superior lugar”³⁰.

O velho camponês finaliza o longo dia. Depois do pôr do sol começa a dominar a escuridão e a emergir outro mundo. Os únicos barulhos que se escutam são os dos grilos e animais noturnos. Também batem as folhas das árvores e do cafezal gerando uma composição de sons naturais enquanto os cachorros dormem. De vez em quando eles acordam e latem às sombras intrusas da noite. O homem caminha lentamente pisando as tábuas que rangem pela casa toda, nessa noite flashes de luz emergem nas sombras. Ele quer entender o fenômeno, tem por costume ler a natureza e para ele provavelmente trata-se de uma tempestade que

³⁰ Alcaldía de Quipile – Cundinamarca. “Historia”. Disponível em: http://www.quipile-cundinamarca.gov.co/informacion_general.shtml#historia Acesso em 19 de setembro de 2015.

se aproxima. Mas a surpresa se torna medo porque os brilhos que se veem do outro lado da montanha, não são relâmpagos nem nuvens passageiras. O velho camponês sabe o que acontece, ele tem a sabedoria e compreende os círculos do tempo. Um avião militar silencioso projeta flashes de luz no horizonte. O povoado vizinho, 'Quipile', vive nessa hora uma das várias incursões militares da guerrilha, que aconteceram no começo deste século. O exército é apoiado pelo "avião fantasma" que tenta iluminar a noite dos soldados em combate. Filhos da mesma terra se debatem entre a vida e a morte no horizonte. O velho camponês volta para dentro de casa onde o aguarda minha avó, ele comenta a novidade como se fosse mais uma história da vida, mais uma página no velho livro de história. Aquela noite eles tentam sonhar com outros horizontes.

Quando meu avó narrou essa história para mim, eu tentei imaginar uma ficção, pensei que poderia ser uma invenção produto da idade avançada. A realidade e o país também poderiam ser uma invenção, uma história antiga de exércitos e lutas, de próceres e mártires.

Nessa hora eu imaginei que o idoso pensava em outro tempo e que no silêncio ele recordava o passado. No começo do século XX meu bisavó voltava derrotado da 'Guerra dos mil dias', estava ferido no pé e cavalgava próximo da montanha, perto de casa. Era esperado por uma mulher, uma família e um cafezal.

28 de agosto de 2015

k. Primeiros brotos

O primeiro broto apareceu no dia dezenove de agosto, quarenta e três dias depois da semeadura. A imagem é do dia vinte e seis do mesmo mês. Os cálculos em tempo realizados para esta etapa foram exatos. O café está brotando no tempo previsto. No entanto, nem todas as sementes têm germinado. Possivelmente o tempo frio do inverno não foi o adequado para fabricar a sementeira.

Para fazer o transplante tem que aparecer as primeiras folhas. Nesse momento vão ser transferidas a alguns vasos maiores onde possam se desenvolver e finalmente ao substrato final. O cálculo para o começo da seguinte etapa é o dia quatro de setembro. Falta uma semana para esse dia e ainda não apareceram as primeiras folhas.

No processo começo a entender outro tempo. Acostumados à velocidade das cidades, a natureza mantém-se numa dimensão paralela. Começo a entender a importância do clima, da terra, da água e do sol. Sem o trabalho combinado destes fatores nada

disso é possível. Meu trabalho também é imprescindível. Tenho localizado no apartamento os lugares e horas onde começam a aparecer os raios de luz, movendo a sementeira aos melhores espaços dependendo da sua presença. A arquitetura do prédio transforma-se num relógio solar e enquanto vejo o fim da tarde na janela da sala, a lua olha para mim.

É lua cheia.

Figura 30 ▷
'Broto'. Fotografia digital. São Paulo, 2015

31 de agosto de 2015

1. O maior cafezal na cidade

No último andar do ‘Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo’, na sede próxima do Parque Ibirapuera, divisa-se uma grande plantação de café.

Posso afirmar que achei a Meca ou epicentro do café urbano de São Paulo. Ao começar a encontrar as plantas ao longo da cidade, nunca imaginei que o maior cafezal urbano do mundo achava-se a cinco minutos da Avenida Paulista. Trata-se de uma iniciativa do Instituto Biológico (IB) que começou suas atividades em 1927 para lidar com a ‘broca’, uma praga que naquela época estava destruindo a produção cafeeira do estado. O IB descreve dessa maneira a história e função da instituição:

Na metade da década de 50, junto ao edifício sede do Instituto Biológico, foram plantados cerca de 2.500 pés de café com a finalidade de servir à pesquisa científica e, também, preservar a memória histórica da Instituição. Hoje, o cafezal ocupa uma área aproximada de 10.000 m² e possui 1.536 pés de café das variedades Mundo Novo e Catuaí. Atualmente, seu propósito

maior é didático, histórico e cultural, destinando-se às pessoas que desejam conhecer uma plantação de café, sua história e outras particularidades, além dos princípios das boas práticas agrícolas³¹.

O espaço não é público, porém é possível agendar visitas com fins acadêmicos, didáticos ou turísticos.

Foi preciso passar cerca de dois anos para descobrir o que aparentemente achava-se à vista de todos. No entanto, parte da motivação do projeto é essa necessidade de resgatar o que se passa despercebido, ativar a memória apagada, resistir ao esquecimento. O pintor Paul Klee dizia: “não reproduzir o visível, fazer visível”³².

Na sociedade da informação e das comunicações, a verdade está à vista de todos, mas ninguém a avista.

31 Instituto Biológico de São Paulo. “Cafezal do Instituto Biológico”. Disponível em: <http://www.biologico.sp.gov.br/cafezal.php>. Acesso em 31 de agosto de 2015

32 KLEE, Paul. **Teoría del arte moderno**. Buenos Aires: Calden, 1976, p. 55.

Figura 31 - 32. 'Cafezal e cidade'.
(2) fotografias digitais. São Paulo, 2015

Figura 33 ▽
'Rua Mourato Coelho 375 - Pinheiros'.
Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

8. Migrações impossíveis

A crise institucional na Colômbia gerou uma barreira enorme com as correntes ‘positivistas’ que brotavam em diversas regiões da América Latina. Esta característica particular da história econômica da Colômbia pode ser um argumento à afirmação da crítica de arte Marta Traba, quando em 1973 dividiu os países do sul em duas categorias, como veremos mais adiante neste parágrafo. O desenvolvimento inicial da América Latina pode ter gerado uma série de efeitos na cultura e nas sociedades do século XX. Maneiras particulares das manifestações artísticas aconteceram nos diversos contextos. Esta afirmação torna-se importante para entender as proximidades e diferenças que constroem narrativas históricas. Pensar a América Latina como um território unido por fatores geográficos, políticos e históricos é também analisar suas particularidades. Para Traba na análise da produção artística moderna latino-americana nos anos setenta, na região do sul existiram países de ‘área aberta’ e ‘área fechada’. Segundo ela “a área fechada é uma categoria onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força do ambiente,

o império da raça índia, a negra, e suas correspondentes misturas com a raça branca”. Por sua vez, ‘a área aberta’ está “orientada pelo progressismo, sua vontade civilizatória, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de horizontes e sua tendência à glorificação das capitais” (TRABA, 1973, p. 325, tradução nossa). Na primeira categoria entrariam países como o Peru, o Equador, a Bolívia e o Paraguai, algumas regiões centro-americanas e as ilhas do Caribe que representavam na época, espaços importantes na produção artística (Haiti e Cuba). A Colômbia incluía-se nesta categoria, na ‘área fechada’ do sul. Por outro lado, “mais do que pelos países, a periferia da área aberta esteve formada por cidades”. Neste caso agrupavam-se capitais como Buenos Aires, Caracas, Santiago e Montevideu. Num lugar aparte do grupo da ‘área aberta’ foi descrito o papel de São Paulo, “por ter-se convertido na Meca da arte continental pelas Bienais [...], e por responder vigorosamente ao progressismo antes enunciado e as espetaculares fachadas do desenvolvimento superficial latino-americano.” (Ibid., p. 325).

Nesta análise a crítica argumenta que na Colômbia a vida apresenta condições endogâmicas, características de uma sociedade com escassa ou nula quota migratória.

A indústria do café mudou a geografia social de ambos os países. No entanto, as condições de abertura para o mundo exterior foi uma situação que se viveu de maneira particular tanto no Brasil como na Colômbia.

O ‘Museu da Imigração’ de São Paulo, localiza-se atualmente na antiga ‘Hospedaria dos Imigrantes’ inaugurada em 1887. Ao longo de 91 anos de funcionamento, o local viu passar 2,5 milhões de pessoas que chegaram da Europa, Ásia e do interior do Estado, para inicialmente substituir a mão de obra escrava nas fazendas de café. A professora Paula Beiguelman faz uma análise deste processo a partir do ponto de vista político. Além de se tratar de um projeto que procurou resolver a ausência de trabalhadores, o fenômeno respondeu em maior medida à cria-

ção de um estado novo. A maioria dos imigrantes que chegou às fazendas de café, rapidamente fugiu para as capitais, povoando o território. Além disso, os estrangeiros constituíram uma vantagem em relação aos antigos escravos, os quais representaram um maior custo para os fazendeiros. Um exemplo disso é o caso do visconde de Indaiatuba quem introduziu, durante o ano de 1877, cerca de cinquenta lombardos e 350 tirolese:

Referindo-se a uma família de tirolese de sua colônia Saltinho, composta de quinze pessoas, sendo doze maiores de quinze e três maiores de dez anos, opina: ‘Para o trato e colheita de 17 000 pés de café são indispensáveis 5 escravos que, a 2:300\$000 (preço regular), custaria, 11:500\$000; ao passo que aquela família chegada a 1o de setembro de 1877, sem dúvida por ter vindo à custa do Estado, gastou em dinheiro, roupa, instrumentos de trabalho, médico e botica, até março do corrente ano, apenas 663\$372, quantia paga na primeira colheita em que estamos!’ (BEIGUELMAN, 2003, p. 101).

Toda uma infraestrutura foi criada com o fim de estabelecer a população imigrante dentro do território. Na hospedaria de São Paulo “além dos alojamentos, foi criada uma Central de serviço médico com farmácia e laboratório de análises, serviços de correio e telégrafo, posto policial, lavanderia, cozinha, refeitório e um setor de assistência odontológica”³³. As seguintes são as leis que organizaram a política migratória do Brasil desde o final do século XIX até o começo do XX:

- a. Decreto Imperial n. 4769, de 8 de agosto de 1971. Autorizava o funcionamento da ‘Associação Auxiliadora de Colonização e Imigração’.

33 Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br/o-museu/historico/>. Acesso em 14 de outubro de 2014.

b. Fundação da ‘Sociedade Promotora de Imigração’, de 2 de julho de 1886. Foi encarregado da introdução dos imigrantes através das Hospedarias.

c. Lei n. 1045-C, de 27 de dezembro de 1906 (artigo 35). Criava a Agência Oficial de Colonização e Trabalho.

d. Decreto n. 1598, de 30 de abril de 1908. Autorizava a criação de uma “Creche-Asilo” junto à Hospedaria de Imigrantes da Capital.

e. Decreto 2071, de 5 de julho de 1911. Criação do Departamento Estadual do Trabalho e reorganização dos serviços da Hospedaria de Imigrantes e da Agência Oficial de Colonização e Trabalho do Estado de São Paulo.

f. Decreto n. 2400, de 9 de julho de 1913. Consolidava as leis, decretos de decisões sobre a imigração, colonização e patronato agrícola. (BEIGUELMAN, 2003)

Esta série de argumentos jurídicos permite entender que a imigração de italianos, alemães, espanhóis e japoneses, entre outros, no território brasileiro, foi uma política progressiva e fomentada pelo governo. A série de decretos e leis de estímulo à imigração confirma igualmente o poder político que os barões do café exerceram além do poder do Estado que controlava a oferta mundial.

Por outro lado, este projeto igualmente respondeu à tentativa de criação de um estado moderno, baseado nos princípios do progresso herdados da Revolução Francesa. Para a pesquisadora Fabíola López-Durán, estes fatores que estruturaram os estados modernos latino-americanos estiveram ligados a teorias cientí-

ficas de raça, que surgiram durante a terceira república francesa (1870 – 1940). Para a pesquisadora o projeto moderno no Brasil pode-se ver na arquitetura do século passado, onde reformas urbanas aconteceram desde o Rio até a capital atual, a qual foi inteiramente planejada. Este tipo de projeto de revitalização poderia ter relação com eventos ligados à ‘Eugenia’. Esse princípio foi chamado de a ‘ciência da procriação’ e percorreu vários campos do pensamento, desde a ciência até a arquitetura e o urbanismo ao longo do século XX. Acreditava-se na ideia segundo a qual “bons genes produzem bons arquitetos, que por sua vez produzem um bom governo” (LÓPEZ-DURÁN, 2009). Por sua vez, para a pesquisadora Márcia Yumi Takeuchi, “antes de ser pensada em termos de cultura, ou em termos econômicos, a sociedade brasileira foi pensada em termos de raça.” (TAKEUCHI, 2004).

Nesta ordem de ideias, no Brasil do final do século XIX existiu sem dúvida uma vontade de estabelecer um estado novo, seguindo os princípios da modernidade onde o progresso esteve ligado à utopia, a teorias darwinistas que buscaram um país ‘superior’ na economia, na cultura e na raça. Poder-se-ia falar da tentativa de mudar uma sociedade, que pelas condições da escravidão era majoritariamente ‘negra’, composta por uma grande população escrava e afrodescendente, por um território ‘branco’ de novos imigrantes europeus.

Enquanto o projeto de ‘repovoamento’ do Brasil acontecia desde o século XIX, a Colômbia nunca recebeu uma grande migração promovida para a construção do estado moderno. O primeiro elemento que pode esclarecer esta realidade é a continuidade e permanência do conflito bélico interno. No auge da grande migração brasileira, a Colômbia começava a se recuperar de sua maior guerra civil, a ‘Guerra dos mil dias’. Além das conflagrações armadas, a geografia do país dificultava as comunicações com o mundo exterior. Três cordilheiras, dois mares e um estado centralizado numa capital totalmente afastada da saída portuária, produziram uma sociedade que historicamente tem

olhado no espelho da sua própria realidade, mais do que além da fronteira. Sobre esta situação pode-se ler o depoimento do comerciante Pedro Alejo Forero, que no começo do século XX afirmava:

[...] Quando escuto que o cultivo do café deve trazer muita prosperidade para nossa pátria, eu me alegro, mas me lembro da distância que nos separa do mar, a opressão governamental, a carência de braços, o sossego dos trabalhadores, a falta de dinheiro e das ferramentas, a insegurança na qual vivemos, pois, quando não estamos numa revolução, estamos aguardando-a, nosso atraso nas artes mecânicas [...] (PALACIOS, 1979, p. 62, tradução nossa).

Foi Rafael Uribe Uribe, político ‘Liberal’ colombiano, ativista e defensor radical dos cafeicultores, promotor e general da ‘Revolução Liberal’ que deu origem à ‘Guerra dos mil dias’, quem promoveu por primeira vez a necessidade de chamar imigrantes para a melhoria do setor cafeeiro. Esta ideia foi promulgada por ele depois de sua permanência no Brasil como ‘Ministro Plenipotenciário’ da Colômbia (1905-1909) e responde às observações sobre a indústria cafeeira que aconteciam neste país. Para Uribe, “o problema de organizar a colonização é um ponto-chave. Como bom ‘criollo’³⁴, pede colonos brancos italianos e espanhóis, porque da imigração de ‘chineses e coolies’³⁵ não quero nem ouvir falar.” (PALACIOS, 1979, p. 209, tradução nossa). Com suas propostas é evidente que Uribe quer ‘abrasileirar’ o setor cafeeiro colombiano. Vendo o exemplo de São Paulo,

34 Chamam-se ‘criollos’ aos filhos de espanhóis nascidos na América ou aos seus descendentes. Constituíram a elite política e militar que liderou os processos de independência da Espanha e fundou várias das atuais repúblicas na América Latina.

35 ‘Coolie’c (também grafado cooly, culi, kuli, quli, koelie) é um termo usado historicamente para designar trabalhadores braçais oriundos da Ásia, especialmente da China e da Índia, durante o século XIX e início do século XX.

pede aos cafeicultores ‘Antioqueños’ e ‘Santandereanos’ que se desloquem das regiões montanhosas para o litoral e fundem ali cafezais perto das saídas portuárias. Aquela proposta nunca aconteceu e jamais poderia ter ocorrido, tendo em vista as regiões nas quais o café colombiano pode ser cultivado, além dos processos sociais internos do território. Entretanto, as recomendações evidenciam uma admiração profunda pela indústria cafeeira brasileira e a influência dela nas correntes político-econômicas das regiões vizinhas.

A impossibilidade das imigrações europeias pedidas pelo setor liberal colombiano, pode ter sentido ao entender-se o fato de que o partido Liberal perdeu a ‘Guerra dos mil dias’ contra o governo conservador. Além disso:

Simplemente, não houve emigrantes europeus interessados em vir para a Colômbia e esse tema da migração europeia (...) explica adicionalmente a frustração liberal ante o pouco interesse europeu pela Colômbia como país para investir e emigrar. (PALACIOS, 1979, p. 246, tradução nossa).

Mesmo sem imigrantes e no mesmo sentido do que aconteceu no Brasil, a Colômbia vivenciou situações nas relações laborais no interior da indústria cafeeira, que poderiam se classificar como ‘eugenistas’, apoiadas no Darwinismo Social. No capítulo intitulado ‘Os cantos silenciosos dos colhedores de café’, descreve-se esta característica das sociedades latino-americanas, fundadas todas na base da Revolução Francesa e nas políticas raciais que emergiram nesse país ao longo da Terceira República (1870-1940), período que paradoxalmente coincide com a etapa do ‘Desenvolvimento para fora’ nos países do Sul.

Figura 34 ▸
'Rua Backer 132 - Cambuci'.
Série de desenhos de plantas de café encontradas nas
ruas de São Paulo. 2014 - 2015

23 de outubro de 2015

m. A maré e a germinação

A primeira folha apareceu 83 dias após a semeadura. A maioria das plantas tinha germinado inteiramente três meses depois do plantio na sementeira. Um fato que chama atenção é que a primeira folha verde emergiu na segunda-feira do dia 28 de setembro, um dia após o grande eclipse lunar, fato que só acontece a cada 33 anos e que torna a lua de uma cor vermelha. Ao longo daquela noite o satélite da terra esteve muito próximo dela, alterando os fatores gravitacionais do planeta. É inegável o papel da lua na maré dos oceanos e nos ciclos da vida dos seres vivos, a maioria compostos por uma grande porcentagem de H_2O . O corpo humano na idade adulta tem 65% de água e o líquido é parte fundamental na geração e manutenção da vida. Sem dúvida a lua de outubro é responsável pela germinação do café.

Neste mês a lua tornou-se vermelha, o universo continua em expansão e a vida encontra seu caminho.

Figura 35 - 37
'Germinação'. (3) fotografias digitais.
São Paulo, 2015

9. Projeto para um museu vivo:

Doações de plantas de café a instituições culturais

O desenvolvimento econômico e demográfico de São Paulo dependeu em grande parte da indústria cafeeira, responsável pelas grandes migrações no começo do século XX e motor econômico que tornou a região o centro mundial do comércio.

Este projeto tem como fim a conservação e a manutenção de uma espécie viva da planta ‘*coffea arábica*’, por parte de instituições culturais do Estado de São Paulo. Os espaços aos quais se pretende doar as plantas têm na história uma relação com a cultura do café.

As plantas são produto de um processo de criação em artes visuais. Inicialmente foi feita uma cartografia urbana da cidade de São Paulo a partir da identificação de diversos pés de café localizados ao longo da cidade. Estes pés foram desenhados constituindo um mapa que faz parte do projeto ‘colheita’. Naquela oportunidade foi feita uma seleção manual dos grãos que apresentavam a melhor maturação, seguindo a cultura cafeeira colombiana, na época da safra dos anos de 2014 e 2015. Estes frutos foram processados manualmente conseguindo chegar ao

grão tipo ‘pergaminho’, produto que tem sido exportado pelo Brasil e por diversas regiões do mundo desde o século XIX. Este tipo de grão pode tomar dois caminhos diferentes. O primeiro é o do café torrado, o qual apresenta diversas formas de preparo: ‘Espresso’; ‘Coadado’; ‘Cappuccino’; ‘Mocha’; ‘Aeropress’; ‘Chemex’; ‘Hario V60’; ‘French Press’ (RAPOSEIRAS, 2015, p. 72). O segundo caminho é o de ser uma semente que no futuro pode se tornar uma planta semelhante à que brotou. Este é o percurso escolhido no projeto, que tenta manter viva a cultura do café numa das grandes capitais da América Latina.

A identificação das plantas na cidade confirma a presença de práticas culturais herdadas de modo geracional pelos paulistanos. Afirma, igualmente, a memória da cidade e a relação ainda viva de práticas agrícolas na região urbana. Um dado oferecido por alguns moradores locais é o fato de se acreditar na relação da planta do café como símbolo de riqueza ou prosperidade³⁶. Neste sentido, a presença do ‘*coffea arábica*’ na cidade de São Paulo é a afirmação de um símbolo e uma cultura que sobrevive às grandes mudanças da geografia urbana e ao intenso processo de desenvolvimento econômico do último século.

Com o propósito de tornar visível esta manifestação da cultura local, projeta-se a doação de vinte plantas de café originárias da mesma quantidade de pés achados no espaço público. As instituições escolhidas terão o trabalho de manter as espécies vivas ao longo de sessenta ou setenta anos, tempo de vida da espécie. Posteriormente, espera-se a manutenção desta obra, procurando a reprodução das plantas com a ajuda dos grãos por elas produzidos.

A preservação de obras de arte, dos acervos de bibliotecas e de arquivos requer o cuidado e monitoramento permanente de três fatores essenciais: a iluminação, a umidade relativa e a temperatura. O ‘Projeto de Conservação Preventiva em Bibliote-

36 Assistentes no evento “Ciclo de Pesquisas” do espaço independente ‘Casa Tomada’ em São Paulo confirmaram a informação. O dado foi oferecido inicialmente pela gestora e curadora independente Tainá Azeredo, co-fundadora e diretora do projeto.

cas e Arquivos’ recomenda uma temperatura estável de 21°C ou menos e uma umidade relativa do ar estável entre um mínimo de 30% e um máximo de 50%. Em relação à luz, os níveis visíveis de luz são medidos em lux (lumens por metro quadrado) ou pés-vela e “as recomendações geralmente aceitas afirmam que os níveis para materiais sensíveis à luz, inclusive o papel, não devem exceder 55 lux (cinco pés-vela). Para os materiais menos sensíveis à luz, permite-se um máximo de 165 lux (quinze pés-vela)” (OGDEN, 2001, p. 9).

Por sua vez, o cafeeiro também precisa de um clima específico sem o qual não é possível seu desenvolvimento. As condições de luz, temperatura e umidade presentes no solo brasileiro e nas regiões intertropicais do planeta permitem o crescimento do ‘*coffea arábica*’:

A faixa de temperatura ideal para o cultivo do café arábica fica entre 19 e 22°C. Temperaturas mais altas promovem formação de botões florais e estimulam o crescimento dos frutos. Entretanto, estimulam também, a proliferação de pragas e aumenta o risco de infecções que podem comprometer a qualidade da bebida. O cafeeiro é também muito suscetível à geada e temperaturas abaixo de 10°C inibem o crescimento da planta³⁷.

Ao mesmo tempo, recomenda-se que a temperatura não ultrapasse os 34°C já que a planta de café não requer uma alta exposição à luz solar, adaptando-se ao sombreamento parcial.

Em conclusão, a preservação de acervos em bibliotecas e arquivos é semelhante à preservação de organismos vegetais vivos. Isso é razoável entendendo que os materiais de acervo (livros, fotografias, pinturas, etc.) são feitos de materiais orgânicos extraídos da terra.

37 Embrapa Agrobiologia. “Clima”. Sistemas de Produção, 2 – 2a. edição. Disponível em: http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Cafe/CafeOrganico_2ed/clima.htm. Acesso em 9 de novembro de 2015.

Dessa forma, o projeto de doação de plantas a instituições culturais procura tornar visível essa relação inseparável dos objetos da cultura com a agricultura e a vida natural presente no nosso planeta. Se afirmamos que a terra pertence ao homem é porque o homem pertence por essência à terra.

Instituições culturais de São Paulo participantes³⁸.

- Museu da Imigração

O 'Museu da Imigração' de São Paulo localiza-se atualmente na antiga 'Hospedaria dos Imigrantes' inaugurada em 1887. Ao longo de 91 anos de funcionamento, o local viu passar 2,5 milhões de pessoas que chegaram da Europa, Ásia e do interior do Estado de São Paulo, para inicialmente substituir a mão de obra escrava nas fazendas de café.

A proposta de doação de plantas de café cultivadas na cidade procura dar visibilidade à presença de uma cultura agrícola que sobrevive após 128 anos da abertura da antiga 'Hospedaria dos Imigrantes'.

- Memorial da Resistência

Durante o período de 1940 a 1983 o edifício que atualmente hospeda o 'Memorial da Resistência' foi sede do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo - Deops/SP, "uma das polícias políticas mais truculentas do país, principalmente durante o regime militar." . Foi construído no início do século XX para abrigar os escritórios e armazéns da Companhia Estrada de Ferro Sorocabana. Os armazéns da com-

³⁸ Por sua relação com a cultura e a história do café foram escolhidas uma série de instituições culturais do Estado de São Paulo. No mês de outubro de 2015 o projeto ainda estava em fase de preparação. Espera-se a finalização do trabalho no mês de março de 2016.

panhia serviam, entre outras coisas, como depósito do café que era transportado pelos trens da empresa. Os depósitos que ainda conservam as colunas neoclássicas foram, posteriormente, transformados em espaços de detenção e tortura durante a época da ditadura militar.

A doação da planta do café ao 'Memorial da Resistência' procura gerar uma releitura da história local na análise do uso e transformação da arquitetura do prédio. Uma nova conotação do conceito de resistência pode ser inferida por meio da presença de diversos pés de café ao longo da cidade contemporânea.

- Museu do Café

O Museu fica na antiga Bolsa Oficial de Café e tem como objetivo preservar e divulgar a história do café no Brasil e no mundo por meio de suas exposições e atividades culturais. O Palácio da Bolsa oficial do café localizava-se na rua XV de Novembro, no centro histórico de Santos, Estado de São Paulo. O prédio é uma tradução da arquitetura do poder econômico da indústria cafeeira do Brasil. O país controlava, no começo do século XX, 70% da produção mundial do grão. O estado brasileiro tem tido um relativo controle da produção cafeeira no mundo, ocupando o primeiro lugar na produção nos últimos 150 anos.

A doação das plantas de café cultivadas na cidade de São Paulo e obtidas a partir da colheita feita nas ruas da cidade procura tornar visível uma prática cultural mantida silenciosamente pela população paulistana numa das maiores cidades do mundo.

A presença de pés de café ao longo das ruas e espaços públicos de São Paulo é de certa forma um museu vivo, mantido pelas tradições familiares e uma memória que se afirma diariamente nos espaços do cotidiano.

Instruções de manutenção da obra

Como obra de arte contemporânea, as plantas de café do projeto ‘colheita’ precisam dos seguintes cuidados:

1. Condições de armazenagem em arquivo:

a. Umidade Relativa: 70% - Umidade relativa no ar ambiente de São Paulo. Recomenda-se o monitoramento da umidade ambiente que pode diminuir como resultado de alterações climáticas e poucas chuvas.

b. Luz: Recomenda-se exposição diária à luz solar com sombra parcial.

c. Temperatura: 19°C – 22°C. Temperatura máxima 34°C.

2. Quando o pé de café atinja os 30 centímetros, deve ser replantado em terra com bons nutrientes e drenagem. Pode ser transferido para um vaso maior, com pelo menos sessenta centímetros de profundidade e diâmetro.

3. A planta precisa ser mantida aparada a uma altura de 1 a 1,5 metros. Mantendo a altura é possível que ela consiga viver num vaso numa área interna ou externa.

4. A planta deve receber água por pelo menos dois dias durante a semana.

5. Após o terceiro ou quarto ano, dependendo das condições de temperatura, luz e umidade, a planta começa a produzir seus primeiros frutos. No Estado de São Paulo a colheita deve ser feita entre os meses de maio

e setembro, tempo em que os grãos passam de uma cor verde a uma vermelha. A colheita deve ser feita seletivamente, os grãos colhidos devem apresentar o melhor grau de maturação, devem ser vermelhos em toda a superfície.

6. Os grãos colhidos devem ser imediatamente colocados num recipiente plástico com água. Vinte e quatro horas depois, eles precisam ser descascados manualmente ou, se for possível, por meio do uso de um despulpador de café. Posteriormente, estes devem ser colocados num lugar arejado e ensolarado. Ao longo de uma semana os grãos devem permanecer ao sol e ser mexidos até ficarem secos em sua totalidade.

7. Os grãos secos ou tipo ‘pergaminho’ devem ser armazenados em embalagem de saco plástico de polietileno ou torrados e moídos. A instituição é livre para escolher o destino final dos grãos.

Condições de armazenagem em arquivo de grãos pergaminho:

d. Umidade Relativa: 35%

e. Luz: Sem exposição

f. Temperatura: 10°C – 16°C. Temperatura máxima 34°C³⁹.

39 Informações obtidas de: FAZUOLI, L.C.; BRAGHINI, M.T.; CONCEIÇÃO, A.S.; SILVAROLLA, M.B. Estudo de conservação de sementes de café arábica e robusta. In: II Simpósio de pesquisa dos cafés do Brasil. Disponível em: <http://www.sapc.embrapa.br/antigo/index.php/start-download/ii-simposio-de-pesquisa-dos-cafes-do-brasil/597-estudo-de-conservacao-de-sementes-de-cafe-arabica-e-robusta>. Acesso em 9 de novembro de 2015.

8. Entre os sessenta e setenta anos a planta vai finalizar seu ciclo de vida. Para assegurar sua manutenção no tempo é preciso a fabricação de uma sementeira. Frutos secos tipo ‘pergaminho’ da mesma planta previamente armazenados, devem ser semeados a uma profundidade de 1,5 centímetros. O substrato pode ser terra orgânica para jardim e as sementes podem ser plantadas em copos reciclados de iogurte ou sementeiras plásticas adquiridas no mercado. Qualquer recipiente usado deve estar furado na base para permitir a circulação de água. A sementeira deve ser regada todos os dias e ficar localizada num lugar que receba diariamente pelo menos oito horas de luz solar. As plantas vão germinar inteiramente em três meses.

9. Depois da germinação os pés de café devem ser replantados num vaso maior, igual ou semelhante ao vaso original.

10. O processo deve ser repetido sucessivamente ou até que as condições atmosféricas do planeta restrinjam ou impeçam o crescimento das plantas.

11. Qualquer dúvida sobre o processo de manutenção desta obra pode ser esclarecido na dissertação “Tramas da Montagem: Exercícios para reescrever incessantemente a história” de Carlos Felipe Guzmán, localizada na biblioteca da ‘Escola de Comunicações e Artes’ da Universidade de São Paulo.

Figura 38.
'Cafeeiro No.1 - Projeto para um museu vivo'.
Fotografia digital. São Paulo, 2015

L a d o

B

Tem uma sorte de complexidade que vem de tomar
o que antes era uma situação completamente normal,
convencional, não obstante anônima e, refiná-la, traduzi-
la de novo, em múltiplas leituras sobrepostas de condições
passadas e presentes.

Gordon Matta-Clark

História(s) da arte colombiana:

ensaio para um filme inconcluso

Este escrito começa e termina numa ‘seção de cinema’. Vou contar uma história que contém vários caminhos, que se abrem a partir de um filme. Observo silenciosamente a tela e tento descobrir a ‘trama’ que fica atrás da projeção, a partir disso procuro entender um ‘modo de fazer’, uma ‘poética’ nas artes visuais que parte da ‘montagem cinematográfica’, num estudo particular da obra de Jean-Luc Godard.

Esta busca pela relação do cinema com as artes visuais narra-se em cinco momentos, capítulos ou cenas. A primeira, uma imagem projetada na tela e uma exploração do conceito de ‘montagem’ a partir de Bergson e Deleuze. Surge no primeiro plano a obra de Godard, a(s) ‘História(s) do cinema’, colagem audiovisual realizada para a televisão francesa. A isso soma-se um deslocamento do termo, motivo principal deste ensaio. Vai se procurar o deslocamento da noção de ‘montagem’ a partir do campo cinematográfico para as práticas artísticas, o museu e a crítica de arte (este escrito quer ser um filme). No quarto momento há uma tentativa de relacionar a videoarte na Colômbia.

bia com a pesquisa plástica que o cineasta realiza. Finalmente e como encerramento, descrevo uma interpretação do termo abordado nos capítulos anteriores, a partir da análise de uma proposta artística contemporânea.

Na ‘definição restrita da arte’ Luis Camnitzer expõe a necessidade de um ensino na arte anti, inter e multidisciplinar. Para ele, a conformação da arte como disciplina apagou a origem da prática artística, que sempre esteve ligada majoritariamente, a uma ‘atitude’ diante do mundo (CAMNITZER, 2006). Por isso o ensaio buscará juntar coisas, que não pareciam possíveis de se aproximar. Esta leitura do cinema e da arte pode-se considerar também um exercício de ‘montagem’, que é uma resposta particular ao mundo. Este escrito quer ser um filme.

Primeira cena.

Figura 39.
'Acossado'. Jean-Luc Godard, 1960.
Fotograma da cena final

1. Projetando o filme

Saio da sala do cinema depois de bater palmas, de murmurar, de rir, do encantamento e da desilusão. Aproxima-se o silêncio, o anonimato da obscuridade cobre os corpos.

Após a seção parece que os espectadores saem passivamente através dos compridos e frios corredores, vão para o estacionamento ou para o serviço de transporte público próximo, envolvidos todos numa aura silenciosa. De certa forma, a recepção da imagem supõe um grau de identificação, já não com as possíveis ações que acontecem, nem com os gestos e a aparência dos personagens do filme, mas com algo muito mais profundo e que oculta a imagem em si, algo mais próximo do sentido, algo que se pode comparar com o ‘desejo’.

Mcluhan predestinava justamente este fator transformador em todo meio de comunicação, ao afirmar que o conteúdo deste não é outra coisa do que “outro meio”¹ (MACLUHAN,

1 “En este sentido, es revelador el ejemplo de la luz eléctrica. La luz eléctrica es información pura. Es un medio sin mensaje, por decirlo así, a menos que se emplee para difundir un anuncio verbal o un nombre. Este hecho, característico de todos los medios, implica que el «contenido» de todo medio

1996, p.30) e que os espectadores “mudamos no que contemplamos” (Ibid.p, 40). O processo de identificação que surge no cinema, onde a imagem se transforma em sentimento, emoção, não tem a ver com outra coisa senão com este processo de desejar “virar aquilo que se observa”, procurar a imagem como arquétipo e, de igual forma, afirmar, mediante um processo de relembração, situações do passado que na intersecção de tempos, emerge em expressão visível de uma história. O processo de relembração refere-se à aspiração por um passado ou à busca de um futuro.

O que é prioritário distinguir neste percurso do desejo é que parece falar de duas imagens que se juntam uma sobre a outra. A primeira é projetada no fundo da sala de projeção e uma segunda roda na tela da memória. A última provém de uma história pessoal, algo que também acontece quando se assiste a um momento no vácuo da paisagem enquanto se escuta uma música. Este processo é semelhante à montagem cinematográfica: duas imagens alternadas sobrepõem-se e produzem uma nova história, gerando uma imagem.

O que acontece ao contrapor a situação do espectador de cinema que vira participante e coprodutor de uma história (pessoal, afetiva, emocional), com o espectador da história (de um território) que se torna produtor e testemunha dela?

Este é um tema transversal que sugere o ensaio: a presença simultânea de imagens no tempo da história, como detonante para a reescrita da mesma e nesse sentido para sua transformação. Esta ideia parte da análise das formas de construção da história de um território, a partir do mecanismo que propõe Rancière quando menciona que o espectador confronta realidades marcadas por antagonismos mediante a “copresença de temporalidades

es otro medio. El contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo.”

MACLUHAN, Marshall. **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano**. Barcelona: Paidós, 1996, p. 30.

heterogêneas” (RANCIÈRE, 2009, p. 26) e que o cineasta Jean-Luc Godard conclui quando afirma que “fazer história é passar horas olhando estas imagens e depois, de repente, contrapô-las, provocando uma faísca” (RESTREPO; BORJA, 2010, p. 159, tradução nossa).

Nos dois casos, Rancière e Godard, estão falando de um processo de ‘montagem’, um exercício de cortar e colar. Acrescenta-se ao ‘o mesmo’ de um presente, ‘o mesmo’ de outro tempo, para ativar e mobilizar o conteúdo de uma duração.

No caso de Godard e retomando os parágrafos da introdução, poder-se-ia exemplificar aquela construção da história pessoal por meio da presença simultânea de imagens, com a última cena de ‘Acosado’ (‘À bout de souffle’, 1960).

O protagonista ‘Michael’, cai ferido no chão numa rua de Paris, perseguido pela polícia local e traído por sua companheira sentimental, ‘Patricia’, que com o último diálogo fecha a tentativa de uma escapada inútil. Patricia torna-se irreconhecível à personagem que até então interpretava, por meio de uma resposta que se torna inconcebível no contexto. Finalmente termina com a vida do homem, fixando um ponto final ao filme. Com o fim do ato, ‘Michael’ cai morto e torna-se imagem a representação de um triste fim, desprovido de qualquer esperança. Porém, o que faz interessante a cena é precisamente aquele distanciamento. O espectador entende, pelo inesperado giro mecânico e frio da protagonista, que aquela construção só pode se dar diante de uma câmera de dezesseis milímetros. Assim, à imagem do final da escapada de Michael contrapõe-se a imagem da escapada do espectador, o qual se permite reconhecer na sua realidade, o irreconhecível dos olhos brilhantes com que a atriz nos olha em sua personagem, que parece buscar uma resposta, dirigindo-se ao público para lançar uma pergunta. Tem-se de repente uma montagem extra que se vive fora da cena e dentro da mente de quem a assiste. Quem observa o fato projeta fracassos profissionais e amorosos, mas, simultaneamente, tornam-se evidentes as possibilidades atuais de

finais alternos. Ao mesmo tempo em que ‘Michael’ dá seu último suspiro no fundo da tela de projeção, respira-se de novo o presente da história pessoal, o espectador fala para si mesmo: “estou diante de uma tela, assistindo a um filme”. O público atualiza sua história na presença simultânea de tempos e o entrecruzamento de imagens, a qual o filme projeta e que atualiza a memória de quem o vê.

Ao se falar da possibilidade de uma imagem, que localizada junto de outra produz uma história, tornam-se evidentes noções de ‘tempo’ e ‘montagem’. O tempo, entendido como fator inerente a este processo de justaposição e transformação da história, pode ser contextualizado ao entender os conceitos que Bergson defende em ‘Matéria e Memória’ e aos quais Deleuze se refere em seus estudos sobre cinema (‘A imagem-tempo’, ‘A imagem-movimento’).

Para Bergson, o problema do tempo entende-se a partir da ‘imagem’ como evidência implícita da sua presença. Nesse sentido a certeza ‘atual’ do presente refere-se à evidência ‘virtual’ de um passado, e ambos os aspetos devem conviver ao mesmo tempo porquanto “se o passado já não fosse ao mesmo tempo que o presente, o presente nunca aconteceria” (DELEUZE, 2007, p. 111, tradução nossa). Isso quer dizer que passado e presente juntam-se no mesmo lugar, sem que isso queira dizer que ‘aconteçam’ ao mesmo tempo. Para Bergson, aquela imagem do passado que convive com o presente, é a ‘imagem virtual’ enquanto aquela que se desenvolve no tempo presente é a ‘imagem atual’. A compreensão deste conceito pode-se entender na analogia que explica o presente como ‘percepção’ e o passado como ‘lembrança’. Neste caso, lembrança e percepção convivem numa relação inseparável: “nossa existência atual, na medida em que se desenvolve no tempo, duplica-se, então, numa existência virtual, numa imagem em espelho. Todo momento da nossa vida oferece, então, estes dois aspectos: o atual e o virtual, percepção de um lado e lembrança do outro.” (Ibid.)

As imagens que se juntam uma sobre a outra naquela

montagem se transformam em história (tempo), poderiam ser entendidas como ‘percepção’ e ‘lembrança’, ao atingir a referência de Bergson. Finalmente trata-se de duas formas do tempo (imagens da história) que na sua inter-relação o atualizam.

No ‘Livro das passagens’, Benjamin oferece um resumo que sintetiza este vínculo entre cinema e história. Ao falar do sentido do momento presente, o autor afirma que “uma imagem é aquilo no que o Então e o Agora juntam-se em uma constelação como um flash de luz” (CHARNEY, 2001, p. 393).

Esta ‘montagem’ afasta-se da noção que Deleuze define como ‘A imagem-movimento’², ao mostrar o vínculo entre esta trama e as imagens que residem na memória de quem as observa. Esta noção pode adquirir, desse modo, um novo sentido ao pensar a possibilidade de uma ‘imagem-história’, ou seja, uma imagem vinculada diretamente às formas como se pensa e apresenta a história, já não de um sujeito em particular, mas dele associado a um território, a uma cultura. O que em aparência expõe-se no terreno da ‘micropolítica’, do dia a dia e das práticas cotidianas, torna-se um olhar ‘macropolítico’ que, mesmo assim, mantém relações próximas com a memória íntima. Para Rolnik a história lida em termos ‘micropolíticos’ tem relações conexas ao corpo. Os latino-americanos levam, inscritas na pele, as marcas das culturas expulsas da África e a Península Ibérica (ROLNIK, 2010). A este fato poder-se-ia somar a memória das culturas ameríndias, igualmente desterradas dos seus territórios depois de 1492. O corpo é memória viva, a fonte de nossa história.

O trânsito entre a memória do corpo e a grande história que habita o imaginário coletivo, permite dar forma a uma premissa: o tempo pessoal é a história de uma coletividade, como o ser humano e a humanidade toda. Para Deleuze e Guattari, o pessoal é sempre grupal, o enunciado remete sempre a uma coletividade³.

2 Deleuze define a ‘imagem movimento’ como a inter-relação entre a imagem-percepção (plano conjunto), a imagem-ação (plano meio) e a imagem-afecção (primeiro plano).

3 “O enunciado sempre é coletivo, inclusive quando parece emitido

O diálogo entre ‘o pessoal’ e o que remete a um ‘ser em comunidade’ pode se entender ao fazer uma ‘montagem’ análoga ao cinema. Segundo a tipologia que Bergson propõe, é possível afirmar que, ao confrontar a história pessoal com a história de um território, geram-se ‘percepções’ ou ‘imagens atuais’, a partir da sobreposição de ‘lembranças’ ou ‘imagens virtuais’. Neste processo emerge o passado e reescreve-se a história.

Em síntese, uma imagem da história pessoal pode-se configurar como imagem de uma história coletiva, mediante um processo de ‘montagem’. A memória do corpo é, para Rolnik, o fator catalisador deste processo. Por sua vez, Jean-Luc Godard tenta explicar o princípio por meio de uma proposta audiovisual, na qual o diretor torna-se protagonista e testemunha da história.

por uma singularidade solitária como a do artista (...)”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka. Por una literatura menor.** México: Edições Era S. A. de C. V. 1978, p. 120.

2. A(s) história(s) do cinema de J. L. Godard

História(s) do cinema (‘Historie(s) du cinéma’) é uma proposta audiovisual do cineasta Jean-Luc Godard realizada para a televisão francesa entre o final dos anos oitenta e noventa. O gênero destes ensaios em vídeo é difícil de classificar. O cineasta mistura sua voz com imagens da história do cinema, filmes próprios e textos que se transformam ao longo das sequências que são acompanhadas com um ritmo musical variado.

Godard tenta ao longo dos quatro capítulos que compõem a série, e no termo de aproximadamente dez anos, concretizar uma história do cinema. Porém, esta ‘história’, sem dúvida o projeto mais ambicioso empreendido pelo cineasta, tem múltiplas camadas. Na montagem lê-se uma tentativa de narrar, paralelamente, a história do cinema e a história do Ocidente. No meio deste exercício Godard também é protagonista, desde o primeiro capítulo que aparece em frente de uma máquina de escrever, numa situação de introspecção diante do papel: “Não mudar nada, para que tudo seja diferente”⁴. O diretor também

4 Historie(s) du cinéma. Cap 1a: “Toutes les histories”. Dirigido por Jean-Luc Godard. 1988; França: JLG Films / La Sept/ La Sept/ Fr3

conta sua própria história, inclui-se dentro do projeto audiovisual. Alaim Bergala afirma que a última etapa da obra do cineasta francês é uma virada ao passado. 'História(s) do cinema' é o projeto onde se delinea claramente uma busca pela articulação de três histórias:

[...] o passado da História, quer dizer, o passado do século (é Godard, Anjo da história); o passado do cinema (é Godard, historiador do cinema); seu próprio passado (com um lento percurso de volta à criança que foi na beira do lago). (BERGALA, 2003, p.274, tradução nossa).

Nas 'História(s) do cinema' observam-se, intercalados, vários temas. As histórias surgem pela reunião de imagens tão diversas, que vão e voltam, que se detém para recuar, que se sobrepõem e leem-se ao ritmo dos textos e da voz do cineasta. Godard afirma que busca "aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas nem pareciam possíveis de aproximação" (FRANCISCO, 2008, p. 152). A tentativa por gerar um diálogo entre as imagens da história produz um choque, um 'curto-circuito', que em Benjamin é a verdadeira aparição da imagem do passado (BERGALA, 2003, p. 287).

Este escrito está se dirigindo, agora, à busca do 'curto-circuito'.

Figura 40. Jornal colombiano 'El Tiempo'. 18 de Janeiro de 1974¹

1 Redação 'El tiempo'. 'Assaltada Quinta de Bolívar'. 'El Tiempo', 18 jan. 1974.

3. A espada de Bolívar contamina o Museu

No contexto colombiano encontra-se um fato histórico, que se aproxima da teoria da ‘montagem’ ilustrada previamente nas ‘História(s) do cinema’.

Neste caso, duas imagens juntam-se para atualizar uma história, transformando-a. O cenário para esta segunda referência é o museu, cofre do tempo e ‘utopia possível’ para Foucault, ‘heterotopia’ onde se procura gerar um espaço para guardar todo o tempo do passado, que ao mesmo tempo escapa dele. Neste caso uma imagem da ‘lembrança’, contida no museu, contrapõe-se a uma imagem do presente imediato. O lugar da ‘percepção’ se passa através das paredes invisíveis da história, renovando-a e tirando-a da virtualidade, para sugerir sua mobilização na atualidade.

O caso é descrito da seguinte maneira. Daniel Castro, diretor da ‘Casa Museu Quinta de Bolívar’ e do “Museu da Independência da Colômbia”, numa palestra apresentada na cátedra Manuel Ancízar da Universidade Nacional da Colômbia, fazia uma citação ao basco Santos Zunzunegui, teórico contemporâneo sobre a comunicação e o museu. Afirmava o labor que é

necessário defender nesta instituição. Para ele é imprescindível proteger:

“O potencial perturbador ou de irrupção que possa ter o passado – quer dizer, os modos em que esse passado é igualmente suscetível de volta, já não para legitimar projetos políticos, mas para perturbá-los, dar conta de promessas inacabadas, se mostrar indomesticável, etc.”
(ZUNZUNEGUI, 2003; CASTRO, 2009)

Esta citação com a qual começava a palestra, e que igualmente descreve um processo de ‘montagem’, de procurar na contraposição de imagens a mobilização do presente, era o ponto a partir do qual se procurava falar do roubo da espada de Bolívar da ‘Quinta’.

Janeiro de 1974 foi o momento no qual o ‘Movimento 19 de Abril - M19’ apareceu pela primeira vez na cena pública nacional e na história do país⁵. Os insurgentes furtaram o objeto do museu, assumindo-o como uma arma simbólica com amplas conotações políticas. O assalto usou como assinatura uma frase do ‘libertador’ na qual afirmava que não embainharia a espada até que a América fosse inteiramente livre⁶. Desta forma, o ‘ob-

5 A espada de Bolívar foi roubada na quinta-feira do dia dezessete de janeiro de 1974 por um comando do grupo guerrilheiro que até aquele momento tinha realizado uma campanha de expectativa nos meios de comunicação do país, como um “remédio” para a inatividade, o decaimento, a memória e os vermes, simulando um produto que se anunciava como ‘M-19’. Além de roubar a espada, a guerrilha deixou panfletos no museu e no conselho de Bogotá, que, de igual maneira, foi assalta naquele dia, com um comunicado chamado “Bolívar, tua espada volta à luta”.

6 O grupo guerrilheiro, além do furto da espada de Bolívar, publicou o seguinte comunicado:

“Bolívar, tu espada vuelve a la lucha. La lucha de Bolívar continúa, Bolívar no ha muerto. Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que la encerraron en los museos enmoheciéndola.

jeto de museu’, que habitualmente perambulava pela ‘Quinta’, em muitas ocasiões nem era reconhecível, foi se transformando num objeto legendário, muito conhecido pela população local e nacional. Em torno deste elemento se estruturaram processos políticos importantes para o país. Como é conhecida, pelos colombianos, a volta da espada à ‘Quinta’, abriu caminho para a constituição política de 1991, ao mesmo tempo em que ocorreu um processo de paz com o ‘M-19’. O grupo, além de deixar as armas e devolver o objeto mítico, transformou-se num partido político que ajudou na escrita das leis atuais na ‘Assembleia Nacional Constituinte’, no início da década de noventa.

Neste caso o museu presenciou uma irrupção violenta que veio de fora. Atualizando as conotações simbólicas de um objeto aparentemente inútil do passado, permitiu a mobilização da história no presente. Gerando um diálogo entre os tempos, tornou-se visível o valor implícito dos objetos da história, além dos arquivos que os resguardam. Não foi em vão a atuação do governo colombiano que decidiu transferir a espada de Bolívar para a caixa de segurança do Banco da República, após a cerimônia na qual foi restituída ao museu da ‘Quinta’.

O manifesto que o ‘M-19’ divulgou na hora do assalto ao museu foi apropriado em 2008 pelo artista, docente e crítico de arte colombiano Lucas Ospina. Contextualizando a declara-

Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos, apátridas, aventureros, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Bolívar con su pueblo es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su espada libertadora en nuestras manos es un peligro. Pero Bolívar no está con ellos - los opresores - sino con los oprimidos. Por eso su espada pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y unida a las luchas de nuestros pueblos no descansará hasta lograr la segunda independencia, esta vez total y definitiva (...)” 17 de enero de 1974

VIGNOLO, Paolo. **Cátedra Manuel Ancizar: Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 552.

ção do ‘Movimento 19 de Abril’, ele anunciou anonimamente o roubo de uma gravura de Goya - naquele momento de exposição em Bogotá - pelo imaginário ‘Comando Arte Livre S-11’. O texto foi divulgado no website ‘Esfera Pública’⁷.

7 No texto lê-se o seguinte: “Goya, tu grabado vuelve a la lucha. La lucha de Goya continúa, Goya no ha muerto. Su grabado rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del arte libre de políticos y apunta ahora contra la imagen de todos esos burócratas explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que lo encerraron en los museos enmoheciéndolo. Los que deformaron las ideas de Goya. Los que nos llamarán anarquistas, puristas, mal-educados, sinvergüenzas, aventureros, terroristas, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Goya con su audiencia es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su grabado libertador en nuestras manos es un peligro. Goya no está con ellos —los oportunistas— sino con los oportunos. Por eso su grabado pasa a nuestras manos A las manos de la audiencia que no va a cócteles, que no paga la boleta que cobra la Fundación Gilberto Alzate Avendaño por ver la exposición (¿por qué el lucro? ¿acaso no es una institución pública?). Y unido a las luchas de la audiencia del arte no descansará hasta lograr la independencia del delfinazgo de los Alzate y los Moreno, esta vez total y definitiva... por eso es necesario que ahora, como hace dos siglos, los colombianos veamos el grabado con que Goya retrato la estupidez española heredada por los criollos ilustrados que solo se liberaron de los chapetones para guardarse sus tierras y títulos, pero que juraron de inmediato lealtad ante el Rey de España (y que al menos tuvieron la engañosa suerte de morir como próceres de la Patria). Sin distinción de ninguna especie invitamos a la audiencia a que nos lancemos a recorrer los caminos de “Los desastres de la Guerra”, en lucha por la segunda y completa independencia. Interpretamos al arte cuando recuperamos el grabado de Goya. El grabado “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer” constituye un símbolo que vale más que cien derechos de petición y mil tutelas. Por eso nuestra primera acción consistió en ponerla a circular en manos de la audiencia que lucha por la libertad del arte y quitársela de las manos de estos viles oportunistas y fantoches disfrazados de ilustrados y mecenas: Old Masters Art Brokers y Abad Land Fine Art, la Casa Museo Goya de Fuendetodos, la Diputación de Zaragoza (España), el Alcalde Mayor de Bogotá, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y Ana María Alzate, directora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. ¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder! ¡Presente, presente, presente! —Comando Arte Libre S-11. (enviado a Esfera Pública por Lucas Ospina)”

Esfera Pública. “Goya, tu grabado vuelve a la lucha”. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>. Acesso em 17 de Junho de 2014

Os meios de comunicação transformaram o exercício literário de Ospina. De repente, o fato tornou-se um acontecimento de importância nacional. A descontextualização que teve o texto, ao ter sido observado fora do meio da crítica de arte, fez com que o autor terminasse sendo investigado como suspeito do crime. Ele teve que fazer um depoimento sob juramento perante as autoridades judiciárias.

No meio do problema, Ospina divulgou uma segunda declaração. Nela esclareceu sua condição de autor e o contexto no qual se deu o manifesto do ‘S-11’. Esta segunda mensagem produziu ao mesmo tempo uma segunda etapa no debate. Até então o trabalho do escritor foi semelhante ao exercício que Godard aprimorou na(s) ‘História(s) do cinema’: “Aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas nem pareciam possíveis de aproximação” (FRANCISCO, 2008, p. 152). Ospina faz surgir o passado ao sobrepor duas imagens da história: a origem do ‘Movimento 19 de Abril’ e a história das instituições artísticas na Colômbia. Se imprimíssemos os dois textos em papel vegetal e os colocássemos um em cima do outro, seria quase possível ler no manifesto do ‘S-11’ a proclamação do ‘M-19’. Este exercício de transposição é equivalente à montagem que Godard realiza no seu ensaio audiovisual. A partir daí leem-se outras camadas: o vínculo das reivindicações políticas com a história do país, o papel do museu e das instituições da arte, a função dos arquivos de arte na construção da história, etc. No entanto, a estrutura interna que o manifesto consegue mover, é a relação entre arte e guerra. Godard afirma que foi possível ver a felicidade de Elizabeth Taylor na tela, porque anos antes os campos de concentração nazistas foram filmados em cores. Na espada de Bolívar e no manifesto do ‘M-19’ se leem também os ‘Desastres da guerra’, os de verdade, os que Francisco de Goya fez ao ver o banho de sangue, o horror deixado pela luta entre espanhóis e franceses nas ruas do seu país. Expostos numa sala da ‘Fundación Gilberto Alzate Avendaño’, a série de gravuras era atacada pelo comando imaginário da arte.

No marco do debate que se gerou no circuito artístico de Bogotá, Victor Albarracín escreveu uma crítica à segunda declaração de Ospina. Para ele, os argumentos do autor desarticularam o caráter inicial da proposta literária:

[...] De alguma maneira, esta ficção concedia asas à formação de um processo crítico valioso que não se tornava menos real, pela não correspondência com o roubo ao que se tentava atribuir [...] Tinha-se uma importante reflexão acerca dos fantasmas da história e a forma como em alguns momentos estes podiam contribuir à gestão e indigestão de uma causa específica e a compreensão do presente [...]
(ALBARRACIN, 2014, tradução nossa)

Nas palavras do Albarracín, lê-se um posicionamento próximo às teses que defende Benjamin sobre a emergência do passado e o anjo da história que “gostaria de parar, acordar os mortos e recompor o despedaçado” (CUESTA, 2004, p. 67, tradução nossa). Do mesmo modo, observa-se entre linhas, a busca pela reivindicação da “colisão de imagens”, que permitem a aparição fugaz de uma imagem do passado. Esta surge para mobilizar o presente e, a partir de Rolnik, ativa as forças da criação⁸ (ROLNIK, 2010).

Albarracín dá destaque ao ‘curto-circuito’ provocado pelo texto anônimo do ‘S-11’ e lamenta-se pela sua ‘fugacidade’. Entretanto, o exercício de Ospina parece formalizar uma citação direta a Walter Benjamin: “A autêntica imagem do passado só

8 Suely Rolnik afirma que os arquivos são a base para a ativação das forças da criação. Estas forças se opõem ao neoliberalismo e permitem subtrair a arte da ‘cafetinagem’ ou a prostituição do mesmo, do projeto neoliberal que em muitas ocasiões põe a arte a serviço do capital. O ‘furor de arquivo’ é a ativação das forças essenciais da criação que fazem possível revolver, revolucionar e **reativar a memória no presente**.

ROLNIK, Suely. “Furor de Archivo”. Revista Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia, Enero, 2010. Disponível em: http://www.estudios-visuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf Acesso em 17 Junho de 2014

aparece numa faísca [...] É uma imagem única, insubstituível, do passado, que desvanece com cada presente que não consegue se reconhecer dentro dela” (BERGALA, 2003, p. 287, tradução nossa).

4. Vídeo(arte). Montagem na Colômbia

O caso do roubo da espada de Bolívar no museu deixa evidente um exercício de ‘montagem’, que, como descreve Godard, ‘provoca uma faísca’ e gera uma ‘imagem-história’. Neste sentido, a ideia do ‘curto-circuito’ na máquina da história é a compreensão desta mudança no espaço e no tempo, que acontece no encontro de imagens da memória com imagens da percepção atual. Isso pode ser entendido quando adentrarmos no campo da videoarte.

José Alejandro Restrepo é um artista que há décadas trabalha com arquivos conectados à memória visual colombiana. Ele tem empreendido um estudo das relações que existem entre estas imagens e o componente iconológico que atravessa toda a história nacional, imagens que são o tempo virtual da nossa história, desde o ‘Barroco Neogranadino’ até os nossos dias. O artista descreve a ideia da montagem desta forma:

A outra hipótese, que é muito mais imprevisível é - justamente lembrando a citação de Godard - quando uma imagem encontra-se com outra. Dessa forma, estaríamos

falando de um assunto da montagem. Ali é onde se produz esta faísca, que surge porque duas imagens juntas começam a estabelecer algum tipo de texto, que talvez se fossem independentes não funcionariam. O interessante é que este encontro de imagens pode se tratar de um encontro anacrônico, não tem que ser sincrônico, embora esta imagem A, teve que esperar dez ou quinze anos para que a imagem B aparecesse, encontrasse e formulasse um discurso conjunto. (RESTREPO; BORJA, 2010, p. 162, grifo nosso, tradução nossa).

No trabalho desenvolvido por Restrepo desde os anos oitenta, percebe-se uma tentativa pela compreensão deste ‘caráter cinematográfico’ dos processos históricos, de imagens que no choque mobilizam o tempo. Isso pode ser entendido a partir da natureza da imagem em si, ou seja, no vídeo e na televisão. Igualmente reflete-se no conteúdo que carregam, que finalmente é a evidência de uma história, neste caso a história do território colombiano.

Figura 41. 'Musa Paradisiaca'. José Alejandro Restrepo.
Fotografia: Ben Huser⁹

Daquelles trabalhos realizados pelo artista, vou me referir, por se tratar da história como tema principal e, nesse sentido, pela importância que se supõe para a videoarte nacional, ao projeto 'Musa Paradisiaca' (1993, 1996). Neste trabalho, Restrepo encontra uma gravura da época colonial, provavelmente das nascentes gravuras elaboradas pelos primeiros conquistadores, na qual se retrata uma índia exuberante que posa deitada debaixo de uma bananeira, cujo fruto é cultivado no litoral da região do Pacífico colombiano. O nome científico da planta, dado por Linneo no século XVIII é precisamente 'Musa Paradisiaca'. Restrepo pega aquela imagem, a qual relaciona um cultivo local com um processo de violência, como foi a colonização e extermínio indí-

9 Huser, Ben. "Cantos Cuentos Colombianos" – Casa Daros – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://benhuser.wordpress.com/2013/05/24/cantos-cuentos-colombianos-casa-daros-rio-de-janeiro/> Acesso em 1 de out. 2014

gena nos tempos da Colômbia, e começa a juntá-la com imagens posteriores que, de igual forma, seguem relacionando a ‘Musa Paradisiaca’ com o fenômeno da violência na zona bananeira colombiana. Desta maneira, a gravura inicial gera um diálogo com a chamada ‘matança das bananeiras’ na região, em 1930 pelo exército colombiano. Defendendo a aparente legitimidade da ‘United Fruit Company’ (companhia multinacional norte-americana), os soldados dispararam contra os trabalhadores da empresa que protestavam pela melhoria das suas condições laborais. Este primeiro registro na história do país, da ingerência político-militar das multinacionais na Colômbia, conecta-se novamente com narrativas mais recentes. Neste ponto o artista se refere aos massacres na região de ‘Urabá’, na mesma zona bananeira, por parte de grupos paramilitares que, depois de vários anos, foi comprovada sua vinculação com a ‘Chiquita Brands’, antigamente ‘United Fruit Company’. As corporações pagaram a estes grupos armados ilegais para reprimir a organização sindical durante os anos noventa¹⁰. Nesta época desenvolvia-se justamente a pesquisa que o artista desenvolve em ‘Musa Paradisiaca’.

Restrepo reorganiza as imagens e as entrecruza, realizando uma montagem e mostrando a história em perspectiva. O artista localiza no espaço expositivo vários cachos da ‘Musa Paradisiaca’, a parte onde fica a semente da planta, que cai embaixo do cacho de bananas, junta telas de televisores que estão quase caindo e que se projetam no chão, mostrando notícias que apresentam este fenômeno da violência em ‘Urabá’ em cenas de televisão que informam sobre os massacres paramilitares. Estes fragmentos audiovisuais eram, na época, o cotidiano dos meios de comunicação local.

A tentativa pela compreensão do processo da montagem, da poética da montagem como modo de trabalho nas artes,

10 Redação semana. “Banana ‘para – republic’”. *Semana.com*, Março 17, 2007. Disponível em: http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=101602 Acesso em 9 de fevereiro, 2011

pode se ver em diversos campos: desde situações que envolvem a história das instituições e os Estados até projetos formais de produção artística ou de curadoria e, de igual forma, espaços de pesquisa que em maior grau usam o conceito de arquivo como referente para o trabalho. Isso é o que aponta Suely Rolnik ao falar do ‘furor de arquivo’, quando menciona a necessidade de reativar a memória no presente mediante o uso consciente dos arquivos de arte crítica que os museus guardam. Rolnik, neste caso, fala da necessidade de efetuar uma montagem. Ela enquadra a urgência dessa ‘faísca’ que mobiliza a história ao afirmar que: “O trabalho que nos compete no presente é agitar, no passado, os futuros soterrados”¹¹ (ROLNIK, 2010). Neste sentido mobilizam-se teóricos, artistas e pesquisadores, para gerar imagens que concebiam novas histórias, na imbricação de tempos e transposição de imagens visuais, literárias, teóricas e documentais.

11 Para José Roca “A curadoria pode ser definida como uma série de parâmetros que permitem que as ideias que tem se formado na obra de um artista ou grupo de artistas se somem na construção de um novo jogo de significados por associação, justaposição e acumulação, com o fim de instigar a abertura do campo de significados da obra isolada” (ROCA, 1999). Neste sentido a ‘montagem’ no cinema, pode-se deslocar igualmente à ‘montagem’ como estratégia na curadoria. A montagem por sobreposição em Godard é análoga à noção de justaposição apontada por Roca.

ROCA, José. “Curaduría crítica”. *Columna de Arena*, Septiembre 5, 1999. <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>. Acesso em 17 de junho de 2014

5. Made in China

Jean-Luc Godard dirige em 1967 o longa-metragem ‘A Chinesa’, no qual abandona a ‘Nova Onda’ do cinema francês e penetra numa prática inscrita abertamente na militância política. O filme analisa conceitos do ‘Maoísmo’ e do ‘Marxismo-Leninismo’, a partir da encenação da vida e testemunho da juventude da época. Ao filme segue-se uma etapa na qual o autor se apresenta como um realizador de “filmes revolucionários para audiências revolucionárias”. O começo dessa etapa coincide com as teorias ‘Situacionistas’ que emergem no movimento de estudantes e trabalhadores que agitam grande parte do mundo ocidental em ‘Maio de 68’.

A artista colombiana Lorena Espitia apresentou no final de 2012, na Aliança Francesa de Bogotá, a exposição ‘Remake’. A mostra, tautologicamente um ‘remake’ do longa-metragem ‘A Chinesa’ de Jean Luc-Godard, aponta as relações entre um cenário político atual e uma geração que viveu ao ritmo da Guerra Fria. É evidente o comentário à vigência de teorias que estavam em vigor meio século atrás. A mostra adquire um caráter especial no momento em que o governo colombiano e as ‘FARC’, a guerrilha

Figura 42. 'Remake'. Lorena Espitia. 2012

mais antiga do mundo, adiantam um acordo de paz para dar fim ao conflito armado. O início desta guerra coincide, paradoxalmente (e tristemente), com a estreia do longa-metragem francês. Na exposição percebe-se de imediato um comentário irônico a uma crise aparentemente ideológica. Os paralelos temporais e contextuais das duas 'Chinesas', a de Godard e a de Espitia, permitem gerar uma reflexão sobre o tempo e a história.

Trata-se de um 'remake' de Godard em vários sentidos. Por um lado é uma citação a um longa-metragem específico, o qual provoca ressonância no contexto em que é refeito e apresentado. Por outro lado é uma aplicação prática e direta, das premissas da montagem observadas nas propostas audiovisuais do cineasta, principalmente na(s) 'História(s) do cinema'. Na exibição lê-se uma alternância de imagens: o presente da Colômbia fala com o passado da China de Mao, a intervenção norte-americana, a Guerra do Vietnã e as juventudes estudantis do Ocidente.

Figura 43. "Uma minoria na linha revolucionária correta, não é mais uma minoria". Fotograma de 'A Chinesa'. Jean Luc-Godard, 1967.

A artista aplica a premissa de "aproximar as imagens que nunca tinham sido aproximadas nem pareciam possíveis de aproximação" e igualmente justapõe os tempos, alterna o passado e o presente para gerar um 'curto-circuito'. Para Beatriz Sarlo essa 'alternância' em Godard "permite descobrir o que as imagens em jogo têm em comum, de que modo tornam-se novas num contraste que não tinha sido pensado" (SARLO, 2003). 'A Chinesa' do cineasta francês transforma-se quando no 'remake' escuta-se como trilha sonora, um 'bambuco'¹² de Silva e Villalba: "Cuando en los tiempos de la violencia, se lo llevaron los guerrilleros (...)"¹³

Na sala de projeção e antes do cinema digital, os filmes de trinta e cinco milímetros chegavam ao fim e precisavam ser trocados ao longo da apresentação. Quando a projeção terminava, eram rebobinados. Espitia assume a função de "projeta-

¹² Dança popular colombiana.

¹³ Quando nos tempos da violência, os guerrilheiros os levaram (...).

dora” e rebobina a fita para inaugurá-la de novo no centro de Bogotá. Durante a exposição podia ler-se na fachada da Aliança Francesa: “Uma minoria, na linha revolucionária correta, não é mais uma minoria”. No meio da rua e no coração da capital, a afirmação política retirada do baú das memórias, de gerações convulsas na chegada da revolução social, superava o plano da ironia apresentando um convite à releitura de uma imagem do passado. Quão próximo e presente encontra-se a origem das nossas diferenças? Manifestações políticas semelhantes ainda podem ser lidas nos muros das ruas e campus universitários do país.

A frase e a exposição que ficava atrás da vitrine da Aliança Francesa, ao mesmo tempo fazia um chamado à reflexão sobre ‘a política’ na arte. O texto desenhado na tipografia clássica do diretor francês, além de falar do conceito de ‘ideologia’ que numa aparente sociedade democrática mostrar-se-ia fora de base, apresenta a política num sentido maior. Poder-se-ia sugerir o fato de que a arte não adquire o seu caráter ‘político’ quando atinge ‘temas políticos’ ou quando se desenvolve em contexto de conflito armado ou agitação social. A arte ‘política’ como definição poderia achar argumentos discursivos a partir do sentido que Rancière confere à política, um cenário onde os que não têm sido ouvidos, encontram voz e lugar para a oposição¹⁴. A proposta encontra lugar para fazer resistência ao presente, mediante seu choque com o passado. No projeto emerge uma pugna de

14 A proposta de Rancière define a política, não como um jogo de relações de poder (Foucault), onde as oposições determinam o caráter político das situações (onde aparentemente “tudo é político”), mas como um espaço no qual são redefinidas as condições do jogo. Trata-se de um lugar onde um integrante, que antes não fazia parte da estrutura que definia o contável, o válido, o instituído, ao tomar a palavra onde antes não a tinha, desajusta as formas preestabelecidas. Gera-se então uma nova ordem, na qual se define “a parte dos que não têm parte”.

RANCIÈRE, Jacques. **El desacuerdo. Política y filosofía**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 1996.

opostos, uma luta de tempos e lugares permite a aparição de uma voz dissidente.

Em relação ao papel que membros do campo da arte jogaram durante a ‘Guerra Fria’ e as intersecções entre arte e militância política, a posição de Espitia pode ser um questionamento ao papel do artista contemporâneo num contexto social determinado. Algumas perguntas nascem ao longo da exposição: De que forma contamos nossa história? Somos diretores, espectadores ou protagonistas?

Em sua(s) ‘História(s) do cinema’, Godard reconhece a importância de se afirmar nos três sentidos. Diretor, espectador e protagonista, as histórias abrem caminho e afirmam-se.

A análise de uma cena num velho filme pode achar conexão com novos caminhos. A partir do encadeamento de imagens e referências, de uma justaposição de evidências e termos, é possível gerar uma ‘montagem’ escrita. Esta montagem em forma de texto tem procurado encontrar relações entre os métodos do cinema e os modos de fazer nas artes visuais. Estratégias semelhantes podem ser aplicadas em diversos campos, porém é difícil levantar o mapa dos propósitos. Onde fica a motivação que conduz à realização de um filme, à narração de uma história, à composição de uma música, à apropriação de um longa-metragem, à junção de coisas que não pareciam próximas? Estes desígnios provavelmente respondem ao que Camnitzer afirmava ao sugerir que, na origem, a palavra ‘arte’ era um sinônimo de ‘atitude’.

Finaliza o filme e o público terá que sair do cinema. Você vai terminar de ler e eu vou deixar de escrever. Teremos que dar a cara ao mundo de novo, a rua aguarda sempre, tanto a você quanto a mim. Vão persistir coisas impossíveis de serem ensinadas, mas existirão perguntas permanentemente. Eu sublinho o assunto, esta questão é para nós dois: De que forma narraremos nossa história?

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Ruda Kocubej. **Vissungo e Angu: história e memórias dos moinhos de fubá no alto Jequitinhonha**. In: Projeto História, São Paulo, n. 44. Jun. 2012.

BEIGUELMAN, Paula. **A formação do povo no complexo cafeeiro: Aspectos políticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BENINCASA, Vladimir. **Velhas fazendas: arquitetura e cotidiano nos campos de Araraquara 1830-1930**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens** / edição alemã Rolf Tiedemann; edição brasileira Willi Bolle (organização). São Paulo: Imprensa Oficial, 2009

BERGALA, Alaim. **Nadie como Godard**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

BERGQUIST, Charles. **Café y conflicto en Colombia, 1886 – 1910: La guerra de los mil días: sus antecedentes y consecuencias.** Medellín: Fondo Rotatorio de Publicaciones FAES, 1981.

CAMNITZER, Luis. **La definición restringida del arte.** In: Antología de textos críticos: Artnexus/ Arte en Colombia/ Luis Camnitzer. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006.

CASTRO, Daniel. **Retrato de Museo: Bolívar tu espada vuelve a la lucha.** Ponencia. In: Ciudadanías en Escena - Performance y derechos culturales en Colombia. Universidad Nacional de Colombia, Dirección académica, Facultad de Ciencias Humanas, Facultad de Artes / Cátedra Manual Ancizar, segundo semestre de 2008. Bogotá: Editorial Kimpress Ltda, 2009.

CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade.** In: O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

CUESTA ABAD, José Manuel. **Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin.** Madrid: Abada Editores, 2004.

DEBRET, Jean Baptiste, 1768-1848. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** / tradução e notas de Sérgio Milliet – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1.** Buenos Aires: Paidós, 2007.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka. Por una literatura menor.** México: Ediciones Era S. A de C. V., 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A. , 2011.

DISERENS, Corinne (org.) **Gordon Matta-Clark.** London: Phaidon, 2004.

DUSSEL, Enrique. **1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”.** Bolivia: Plural Editores - Facultad de Humanidades UMSA, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder.** Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1992.

MACLUHAN, Marshall. **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano.** Barcelona: Paidós, 1996, p. 30.

OGDEN, Sherelyn ; [tradução Elizabeth Larkin Nascimento, Francisco de Castro Azevedo ; revisão técnica Ana Virginia Pinheiro, Dely Bezerra de Miranda Santos ; revisão final Cássia Maria Mello da Silva, Lena Brasil]. **Meio ambiente** — 2. ed. — Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

PALACIOS, Marco. **El café en Colombia (1850 - 1970) Una historia Económica, Social y Política.** Bogotá: Ed. Presencia Ltda., 1979.

RAPOSEIRAS, Isabela. **O café**. In: Chefs: Café. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014.

RANCIERE, Jacques. **El desacuerdo. Política y filosofía**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 1996.

RESTREPO, José Alejandro; BORJA, Jaime Humberto. **Los archivos de imágenes, las gramáticas del videoarte**. In: Revista de artes visuales Errata#. No. 1. Arte y Archivos. Abril 2010. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, Fundación Gilberto Alzáte Avendaño, 2010.

SAMPAIO, Neide Freitas. **Vissungos: Cantos afro-descendentes em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2009.

SARLO, Beatriz. **La originalidad de las Historie(s) du cinéma**. In: Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma. Buenos Aires: Paidós, 2003.

VIGNOLO, Paolo. **Cátedra Manuel Ancízar: Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

Teses de doutorado

LOPEZ-DURAN, Fabíola. **Eugenics in the Garden: Architecture, Medicine, and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century**. Tese de Doutorado. Massachusetts Institute of Technology (MIT), 2009.

Dissertação de mestrado

FRANCISCO, Patrícia. **Um outro cinema: cinema documental e memória**. Dissertação de Mestrado em Artes- Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Orientador: Sonia Salzstein Goldberg. São Paulo, SP: 2008.

Texto em periódico

Redação El Tiempo. Asaltada Quinta de Bolívar. In: Diário colombiano “El Tiempo”, Janeiro 18, 1974.

Internet

ALBARRACÍN, Victor. “Tristes Comprobaciones Sobre Lo Que Se Vino Encima”. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>. Acesso em 17 de junho de 2014.

BEJARANO, Jesús Antonio. “Los estudios sobre la historia del café en Colombia”. Cuadernos de Economía. Universidad Nacional de Colombia. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/22448/1/19063-62425-1-PB.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2014.

BRANCO, Celso. “Cantata do Café - apologia do consumo de um produto proibido”. Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 6, Nº1, Rio, 2011 [ISSN 1981-3384]. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5530:cantata-do-cafe-apologia-do-consumo-de-um-produto-proibido&catid=41&Itemid=127. Acesso em 23 de setembro de 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Re-

vista do Programa de Pós-graduação em Artes - EBA/UFGM, v.2, n.4. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>. Acesso em 20 de agosto de 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens”. Tradução Alberto Pucheu. Disponível em: <http://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03/georges-didi-huberman.html>. Acesso em 22 de setembro de 2014.

Dicionário da Real Academia Espanhola. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=encomienda>. Acesso em 15 de Outubro de 2014.

_____ : <http://lema.rae.es/drae/?val=batal%C3%B3n>. Acesso em 24 de Novembro de 2014.

Embrapa Agrobiologia. “Clima”. Sistemas de Produção, 2 – 2a edição. http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Cafe/CafeOrganico_2ed/clima.htm. Acesso em 9 de Novembro de 2015.

Esfera Pública. “Goya, tu grabado vuelve a la lucha”. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22459>. Acesso em 17 de Junho de 2014.

FAZUOLI, L.C.; BRAGHINI, M.T.; CONCEIÇÃO, A.S.; SILVAROLLA, M.B. “Estudo de conservação de sementes de café arábica e robusta”. II Simpósio de pesquisa dos cafés do Brasil. <http://www.sapc.embrapa.br/antigo/index.php/start-download/ii-simposio-de-pesquisa-dos-cafes-do-brasil/597-estudo-de-conservacao-de-sementes-de-cafe-arabica-e-robusta>. Acesso em 9 de Novembro de 2015.

GRUNER, Eduardo. “A partir de hoy todos somos negros”. Todos somos negros. Disponível em: <http://todosomosnegros.blogspot.com.br/>. Acesso em 12 de maio de 2014.

HUSER, Ben. “Cantos Cuentos Colombianos” – Casa Daros – Rio de Janeiro. <http://benhuser.wordpress.com/2013/05/24/cantos-cuentos-colombianos-casa-daros-rio-de-janeiro/>. Acesso em 1 de outubro de 2014.

LOPEZ-DURAN, Fabíola. “Arte, Urbanismo e Arquitetura_ Rio de Janeiro: do desmanche do Morro Castelo à atualidade”. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/cursos-disciplinas/o-lugar-a-funcao-e-o-uso-da-arte-contemporanea/video/arte-urbanismo-e-arquitetura_-rio-de-janeiro-do-desmanche-do-morro-castelo-a-atualidade. Acesso em 14 de outubro de 2014.

Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br/o-museu/historico/>. Acesso em 14 de outubro de 2014.

PENEDO DO AMARAL, Roberto; De Sousa, Nalva Lopes. “Afasta de mim esse cálice! Chico Buarque e a censura no Brasil pós 1964”. Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – No 02 – Ano I – 10/2012 Reg.: 120.2.095–2011 – PROEXC/UFVJM – ISSN: 2238-6424. Disponível em: www.ufvjm.edu.br/vozes. Acesso em 23 de setembro de 2014.

Redacción semana. “Banana ‘para-republic’”. Semana.com, Marzo 17, 2007. http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=101602. Acesso em 9 de fevereiro de 2014.

ROCA, José. “Curaduría crítica”. Columna de Arena, Septiembre 5, 1999. <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>. Acesso em 17 de junho de 2014.

_____. Columna de Arena. Foto: José Alejandro Restrepo. <http://universes-in-universe.de/columna/col50/img-02.htm>. Acesso em 17 de junho de 2014.

ROLNIK, Suely. “Furor de Archivo”. Estudios Visuales Num #7. Retóricas de la resistencia, Enero, 2010. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf. Acesso em 17 de junho de 2014.

SILVA; VILLALBA. “El barcino”. Canção popular colombiana. <http://youtu.be/SeTwglbIER4>. Acesso em 31 de outubro de 2014.

TRABA, Marta. “La resistencia”. The ICAA Documents of 20th-century Latin American and Latino Art digital archive, 1973. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Acesso em 17 de setembro de 2014.

Filmografia

Histoire(s) du Cinéma. Direção, roteiro, montagem: Jean-Luc Godard. Ano de lançamento (França): 1989 e 1998.