

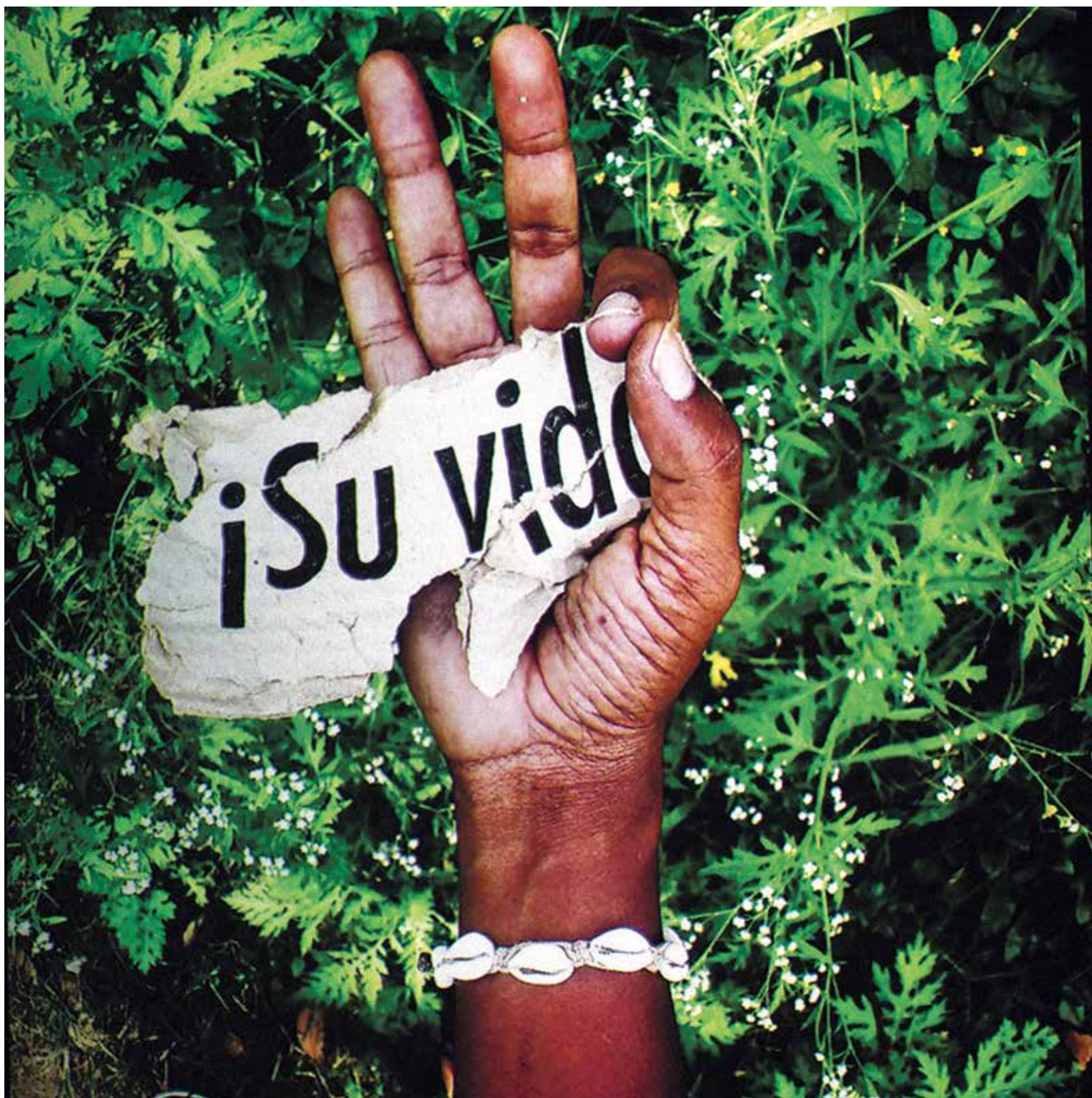
NÚMERO 01
C&AL 2018
UMA REVISTA
DE ARTE

PERSPECTIVAS E
CONEXÕES ENTRE
A AMÉRICA LATINA,
O CARIBE E A ÁFRICA

C&

AMÉRICA LATINA

#WEARECONTEMPORARYAND



AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

C&AL

CONCEITO

Julia Grosse
Yvette Mutumba

EQUIPE EDITORIAL

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela
Olivia Buschey
Theresa Sigmund

DESIGN GRÁFICO

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, Londres

COLABORADORES

Lorena Vicini
Adriana Bustos
Aldeide Delgado
Hernán D. Caro

TRADUÇÕES

Soraia Vilela
Nathália Dothling Reis
Nicolás Gelormini
Renata Ribeiro da Silva

IMPRESSÃO

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen

Ainda que tenhamos tentado de boa fé obter de terceiros os direitos que consideramos necessários para incluir suas obras, não garantimos que o uso do conteúdo exibido não infrinja nem viole os direitos de terceiros.

© autores/fotógrafos/C&
Todos os direitos reservados

CAPA E ÍNDICE

Moisés Patrício, *Aceita?*, 2014-2017. Slide show fotográfico. Foto: Pedro Napolitano Prata. Exposição *Somos Todxs Negrxs?*, 2017. Cortesia Acervo Histórico Videobrasil

C& AMÉRICA LATINA
É PUBLICADA POR



NOTA DOS EDITORES

Após o lançamento da plataforma online da Contemporary And América Latina (C&AL), no início de 2018, temos o prazer de apresentar a vocês nossa primeira versão impressa.

Ao lançarmos a C&AL, queremos oferecer a leitores de todo o mundo um espaço dinâmico e crítico, que se concentra nas conexões da arte entre a América Latina, o Caribe e a África. Nossos leitores vivem em diversos países, entre eles no Peru, no Reino Unido, no Brasil, na Colômbia e nos Estados Unidos.

Mas voltando rapidamente à nossa história: desde 2015 a revista de arte Contemporary And (C&) tem abordado os vínculos entre a África e sua Diáspora global. Em 2016, publicamos nossa primeira edição impressa em São Paulo, em colaboração com a revista e plataforma O MENELICK 2º ATO, dedicando entrevistas, reportagens e ensaios ao panorama afro-brasileiro da arte.

Considerando as muitas experiências compartilhadas, bem como as diferenças, debates e intercâmbios entre a América Latina, o Caribe e a África, nos pareceu mais que lógica a tentativa de criar e estabelecer uma plataforma completamente nova, que oferecesse tempo e espaço para abordar estas conexões com mais profundidade, através de artigos, colunas e entrevistas tanto em espanhol quanto em português.

Com a C&AL, esperamos criar uma rede em constante crescimento, que reflita nossa ideia de Diáspora global.

Nesta primeira edição impressa, analisamos o “desaparecimento do negro” da identidade argentina, um mistério intrigante na história do país: a artista Adriana Bustos fala sobre seu projeto *O retorno do reprimido*, cujo tema são as profundas distorções relacionadas ao legado africano na Argentina. A autora Lorena Vicini conversa com a artista brasileira Anita Ekman sobre sua prática artística de examinar identidades afro-indígenas. A curadora e historiadora Aldeide Delgado lança um olhar sobre várias exposições recentes de arte cubana e levanta questões críticas. Por fim, o artista Fabio Melecio Palacios discorre sobre sua interpretação de tradições afro-colombianas e a história da região do Pacífico Colombiano através de suas performances permeadas de emoção.

Desejamos que vocês continuem seguindo nossos enfoques temáticos e desfrutando da leitura!

A equipe da C& América Latina

C&AL

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND

A Contemporary And América Latina (C&AL) é uma revista de arte dinâmica e crítica, com enfoque na conexão entre a Afro-América Latina, o Caribe e a África.

CONTEÚDO



4 – 5

ENTREVISTA COM FABIO MELECIO PALACIOS

Fabio Melecio Palacios reinventa o modo de observar as tradições de comunidades afrodescendentes da Colômbia. Suas intervenções artísticas recriam costumes, ofícios e lugares para contar histórias de sobrevivência.

6 – 7

COLEÇÕES DE ARTE CUBANA CONTEMPORÂNEA

Várias mostras recentes de arte contemporânea cubana colocam em evidência o interesse internacional pela produção artística da ilha. Mas, também, colocam algumas questões.

8 – 9

O PASSADO AFRO DA ARGENTINA

O “desaparecimento do negro” da identidade argentina é um dos mistérios mais intrigantes da história do país. A artista Adriana Bustos fala sobre seu projeto *O retorno do reprimido*, que analisa as distorções relacionadas ao legado africano na Argentina.

10 – 13

A ARQUEOLOGIA AFRO-INDÍGENA DE ANITA EKMAN

Em suas performances, a artista Anita Ekman escava o passado pré-colombiano e africano do Brasil para decolonizar o olhar sobre o presente.

#WEARECONTEMPORARYAND

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

ABUNDÂNCIA E RESISTÊNCIA NO PACÍFICO

FABIO MELECIO PALACIOS reinventa a maneira de observar as tradições das comunidades negras da Colômbia. Suas performances reconstituem costumes, ofícios e lugares, a fim de narrar histórias de sobrevivência.

C& AMÉRICA LATINA Como surgiu seu interesse pela arte?

FABIO MELECIO PALACIOS Ele começou e foi crescendo na escola, sem que eu soubesse que faria arte mais tarde. Quando estava no quarto ano, vi um desenho do rosto de Simón Bolívar no livro de espanhol de uma colega. Gostei da forma como tinha sido feito: a lápis, apenas linhas. Sem saber que desenhava, também fiz meu Simón Bolívar, meu primeiro desenho. Depois, desenhava tudo: quadrinhos, árvores, frutas. Não sabia explicar por que fazia isso, mas gostava de desenhar. Em 1995, já com conhecimento prático de desenho, comecei a estudar Artes Plásticas na Casa de Cultura de Palmira, e depois no Instituto Departamental de Belas Artes de Cali.



C&AL As tradições do Pacífico Colombiano são centrais em performances como *Enseñando a comer sancocho de pescado hecho con coco*, *BMR (Bamba, martillo y refilón)* ou *Tramo/traza. 500 metros de abundancia y resistencia*. O que pretende investigar através delas?

FMP Há muito tempo, o tema afro me interessa bastante: o ser negro e suas práticas de habitar, de sentir e de se representar. Fiz um acordo comigo mesmo de falar sobre o que sei e sobre meu contexto. Pensando em *O artista enquanto etnógrafo*, de Hal Foster, entro e saio dos sistemas que me permeiam e que expressam realidades ou costumes de sobrevivência afro. Tenho interesse em expor diferentes modelos de interpretação, ofícios, a memória, a cotidianidade, a fim de entender o outro, de me colocar na posição do outro.

C&AL Como essas obras nasceram?

FMP *Enseñando a comer sancocho de pescado*... surgiu dos costumes herdados, porém, além disso, está a questão do que a sociedade considera de bom ou de mau gosto. O que o negro faz é visto como “de mau gosto”, “estranho” e uma série de mitos foi tecida:

os negros são os melhores dançarinos, têm o maior pênis, são exóticos, barulhentos, preguiçosos, brutos, só servem para o trabalho duro, só comem peixe, e suas casas cheiram assim etc. Desde o conceito de família e o que implica comer à mesa, minha performance pretende transmitir habilidade e gestualidade, questionar atitudes depreciativas relacionadas a tabus: “essa comida é para negros, não coma peixe, porque vai ficar preguiçoso, por um lado a carne, por outro a espinha” etc. Quero investigar modelos de como o negro se mostra e é representado e concebido na sociedade, como seus costumes são enxergados. Com *BMR (Bamba, martillo y refilón)*, quis fazer uma homenagem aos cortadores de cana-de-açúcar. Meu pai trabalhou 25 anos como cortador, e, durante todo esse tempo, eu o vi se levantando às 3 horas da manhã para ir trabalhar. Todos os dias, afiava sua ferramenta e esse som registrou em mim algo sublime, que não entendia quando jovem, mas queria enaltecer esse trabalho. Em 2007, coloquei em cena 15 cortadores amigos de meu pai afiando seus facões: um concerto de afiação

de facões. Durante o desenvolvimento do projeto, entre 2007 e 2010, aconteceram várias coisas: uma greve de cortadores, o término de contratos por tempo indeterminado, o pagamento ruim, a impossibilidade de se aposentar. Era o protesto de 18 mil cortadores, toda uma comunidade que pedia para ser escutada. Assim, meu pai e seus amigos se transformaram na representação disso. Por trás de tudo isso, há a reflexão sobre ser negro e seus ideais, os problemas ambientais, o recrutamento de pessoal, a nação, a desigualdade. Os facões se transformam em objetos que evocam uma luta incansável pela sobrevivência. *Tramo/traza. 500 metros de abundancia y resistencia* surgiu de uma conversa com Yolanda Chois e Úrsula Mendoza sobre o projeto “Carretera al mar”, do Goethe-Institut, em cooperação com o Museu La Tertulia, para o qual desenvolvi uma obra em agosto de 2018. Minha ideia inicial era reconstruir trechos que faltavam na estrada de ferro entre Cali e Buenaventura. Não encontramos nenhum trecho que faltasse, mas achei uma parte da estrada que estava escondida pela vegetação e



todas as imagens / esta página e a oposta
Fabio Melecio Palacios, *BMR (Bamba, martillo y refilón)*, 2011.
Vista da instalação. Cortesia do artista.

depois voltava a aparecer. Daí surgiu a ideia: tentar revelar esse trecho incrustado na mata, ativar a memória como cúmplice da realidade aparente e cotidiana.

C&AL Que papel o fato de ser afro-colombiano exerce em sua reflexão artística?

FMP Minha exploração artística é guiada pela intuição, pelas vivências pessoais e pelo que sinto socialmente, onde o componente negro é o ponto de partida para me situar num plano horizontal que envolve uma observação crítica dos contextos em que me movimento. Tenho interesse em falar do negro a partir da criação de obras estéticas que provoquem, questionem e indaguem a partir da densidade da história negra.

C&AL Existe racismo no ambiente artístico colombiano?

FMP Existe, mas opera de maneira sutil e através de uma inclusão disfarçada de benevolência, que não passa de uma

exclusão tácita. Obviamente há um jogo de micropoderes em todos os contextos possíveis.

C&AL Que papel você considera que a arte pode ter na sociedade colombiana, marcada pela guerra, injustiça e instabilidade social e institucional?

FMP Atrevo-me a dizer que é um papel de confronto e restauração a respeito das realidades que não queremos que se repitam. É cada vez mais doloroso observar como o violento permanece e se permeia sem feridos, mas, sim, com muitas vítimas.



“
MEU TRABALHO É NEGRO, FEMININO E MARGINAL.
LEIA NA ÍNTEGRA EM
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

—
HERNÁN D. CARO conduziu a entrevista. É doutor em Filosofia pela Universidade Humboldt de Berlim e coeditor da *C&AL*. Escreve sobre cultura para diversas mídias na Colômbia e na Alemanha.

BONS TEMPOS, MAS É PRECISO VER PARA ALÉM DO “BOOM”

Várias mostras recentes de arte contemporânea cubana colocam em evidência o interesse internacional pela produção artística da ilha.

Mas, também, expõem algumas questões críticas.



Vista da exposição *Art x Cuba – Contemporary Perspectives Since 1989*, Aachen, Alemanha, 2017.

Cortesia Artificialis.

As exposições *Ola Cuba!* e *Artes de Cuba*, que aconteceram no decorrer de 2018 na Gare Saint Sauveur, em Lille, na França, e no Kennedy Center em Washington D.C., nos Estados Unidos, geraram um certo paralelismo entre produção artística e bem-estar social. Em Cuba, aumentam as medidas coercitivas com relação à produção independente. No entanto, as mostras se apresentaram como proclamações da liberdade de expressão e do diálogo entre os artistas dentro e fora da ilha. Desta forma, exposições correm o risco de se tornarem instrumentos ideológicos, ainda que não tenham uma mensagem política. Outras mostras recentes impulsionadas por colecionadores ofereceram uma abordagem distinta da arte cubana. No decorrer de 2017, o Museu de Arte Pérez em Miami (PAMM) apresentou um programa em três capítulos: *On the Horizon – Contemporary Cuban Art from Jorge Pérez Collection* expôs 170 obras doadas por Jorge Pérez, colecionador filho de cubanos. Os três

capítulos da exposição se aprofundaram nos conflitos e inseguranças do indivíduo na sociedade cubana contemporânea.

Por outro lado, *Adiós Utopía – Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950*, exposição apresentada no Centro de Arte Walker no começo de 2018, foi concebida pela Fundação Cisneros Europa e Miami. A mostra, autodescrita como “a mais completa e significativa de arte moderna e contemporânea cubana ocorrida nos Estados Unidos”, estabeleceu uma narrativa sobre como as aspirações e os fracassos utópicos de Cuba afetaram mais de 50 anos de produção artística. A mostra dialogou com os eventos-chaves da história do país desde os anos 1950 até os dias atuais.

A colecionadora cubana Ella Fontanals-Cisneros – assim como Jorge Pérez – desempenhou um papel fundamental no apoio à arte latino-americana e à ativação da cena cultural de Miami. Além disso, influenciou o processo de revalorização do movimento de abstração



Vista da exposição *Art x Cuba – Contemporary Perspectives Since 1989*, Aachen, Alemanha, 2017.

Cortesia Artificialis.

cubana e de figuras como Carmen Herrera, Loló Soldevilla e Sandú Darié (*Triângulo*, 2017-2018).

A coleção de arte cubana de Chris von Christerson, sul-africano radicado em Londres, dá ênfase aos múltiplos rastros da África na cultura cubana. *Sin máscaras – Arte afrocubano contemporâneo* (2017), do Museu Nacional de Belas Artes de Cuba, Havana, apresentou 150 obras. Segundo o curador Orlando Hernández, a coleção constrói-se a partir da investigação de obras de artistas menos conhecidos regionalmente, mas com alto prestígio internacional. E identifica temáticas mais além dos vínculos religiosos: os preconceitos, estereótipos e a discriminação existentes na realidade cubana. *Sin máscaras* colocou a Coleção Von Christerson como uma ampla e diversa representação internacional de arte afro-cubana.

Por último, outra exposição apresentada como “mostra mais extensa de arte cubana” foi *Art x Cuba – Contemporary Perspectives since 1989*. Inaugurada em agosto de 2017 no Fórum de Arte Internacional Ludwig, em Aachen, Alemanha, examinou os vínculos entre cultura e política, arte e mercado, globalização e poder, mediante obras pertencentes a uma das primeiras coleções de arte cubana na Europa: a coleção de Peter e Irene Ludwig.

Essas exposições evidenciam como colecionadores internacionais apostam na promoção de distintas gerações de artistas cubanos. O apoio à produção de exposições e projetos de pesquisa mediante alianças com museus, universidades e curadores reconhecidos possibilita o estudo de períodos artísticos silenciados e estimula a criação de artistas jovens.

Em janeiro de 2018, o portal Cuban Art News informou a respeito da iniciativa da casa de leilões Phillips de incorporar a arte latino-americana às vendas de arte contemporânea internacional. Os registros em vendas de artistas cubanos como Carmen Herrera superam um milhão de dólares; outros, como Zilia Sánchez, Mario Carreño, Tomás Sánchez, Roberto Fabelo e Alexander Arrechea, alcançam preços notáveis. A criação de diferentes galerias em Havana, de estúdios e a presença contínua em festivais e bienais de arte internacionais contribuem para um incremento da participação da arte cubana nos circuitos comerciais.

Em 2017, mais de 20 exposições posicionaram as práticas artísticas cubanas em relação a outros contextos. Entre elas, destacaram-se as retrospectivas itinerantes de Wifredo Lam e Belkis Ayón na Tate Modern e no Museo del Barrio; as três mostras *Cuba Is*, *HOPE*

e *The Cuban Matrix* no programa de exposições *Pacific Standard Time: La/La*, assim como *Cuba – Tatuare la storia*, no Padiglione d’Arte Contemporanea (PAC) em Milão, Itália. Por outro lado, em 2017, destacou-se a participação de Maria Magdalena Campos na documenta 14 e de Carlos Martiel na Bienal de Veneza, enquanto Tania Bruguera teve, em 2018, uma exposição individual, *Untitled* (Havana, 2000), no MoMA de Nova York, a exposição *Hablándole al poder* no Museu Universitário de Arte Contemporânea na Cidade do México e fará uma intervenção na Tate Modern de Londres. Algo está acontecendo. Algo que muitos chamam de “boom”. No entanto, falar da existência de um “boom” da arte cubana a partir do interesse pela ilha provocado pelo relaxamento das políticas diplomáticas entre Cuba e Estados Unidos (2014), a morte de Fidel Castro (2016) e a posterior retração das relações depois das medidas implementadas por Donald Trump (2017), corre o risco de simplificar as condições que definem a produção cubana. Seria necessário examinar este fenômeno não só a partir das tensões entre Cuba e Estados Unidos, mas em toda sua complexidade: no marco do incremento da participação da comunidade latina e chicana nos Estados Unidos, da reivindicação de uma curadoria de caráter subjetivo-ativista, das viagens ao exterior com retorno dos artistas cubanos, do interesse de galerias por Cuba, das estratégias de execução político-cultural do governo cubano e, sobretudo, do desenvolvimento de um colecionismo focado na institucionalização da arte e na sua disponibilidade social.

—
ALDEIDE DELGADO é historiadora e curadora. *Contemplada* com a *Bolsa de Pesquisa e Produção de Texto Crítico* 2017, teve seu trabalho exposto no *California Institute of Arts*, no *Centro Cultural Espanhol Miami* e na *12ª Bienal de Havana*. Estudou História da Arte na *Universidade de Havana*.

STATUS DE RELACIONAMENTO: COMPLICADO

O “desaparecimento do negro” da identidade argentina é um dos mistérios mais intrigantes da história do país. A artista **ADRIANA BUSTOS** fala sobre seu projeto *O retorno do reprimido*, que analisa as distorções relacionadas ao legado africano na Argentina.

Entre 2006 e 2011, realizei o projeto *Antropologia da mula*, através do qual pretendia documentar a presença de cavalos utilizados na coleta de papelão na cidade argentina de Córdoba depois da crise econômica de 2002. Minha pesquisa me conduziu à história da cidade como produtora de mulas nos tempos coloniais. A partir do século 16 até bem tarde no 18, a economia da região dependia da criação de mulas, que logo eram transportadas até o Cerro Rico de Potosí, nos Andes bolivianos, para a exploração de metais preciosos cujo destino era a Europa. No ano de 2006, foi revelado um escândalo relacionado à companhia aérea argentina Southern Winds, que passou anos traficando cocaína da Bolívia para a Espanha, passando por Córdoba. Compreendi que as antigas rotas coloniais se sobrepujam às atuais rotas do narcotráfico. Além disso, descobri, com assombro, que 70% da população carcerária feminina cumpria pena por delitos vinculados ao narcotráfico, ou seja, mais da metade das mulheres presas eram traficantes informais ou, como são chamadas na América Latina: “mulas”. Mas voltemos à época colonial. A criação de mulas e seu traslado até Potosí era uma atividade realizada em grande parte pela mão de obra escrava negra. Esse fato vai contra o relato oficial, segundo o qual o trabalho forçado era realizado por indígenas. Essa distorção me surpreendeu ainda mais quando descobri estatísticas de meados do século 17, segundo as quais as pessoas negras formavam em torno de 60% da população total de Córdoba, cuja população negra é hoje em dia quase inexistente.

A partir do início de 2017, comecei a desenvolver um novo projeto ao qual dei o nome de *O retorno do reprimido*, em alusão literal aos conteúdos culturais negados que, no entanto, voltam de alguma forma. Investigar os arquivos sobre colonialismo me permitiu lançar um olhar sobre a genealogia do racismo e do capitalismo. Racismo e colonialismo são inseparáveis e, de certo modo, são os pilares fundamentais do capitalismo moderno. Não é possível pensar a raça sem o olhar classificatório do poder colonizante, que biologiza a desigualdade a fim de justificar a dominação, a escravidão, a servidão e a anulação do Outro, visto como supostamente “inferior”. No final do século 19, depois das guerras da independência, teve início na Argentina, e nos outros países latino-americanos, um processo de construção da identidade nacional. Essa identidade foi forjada a partir de mitos de origem, símbolos e heróis nacionais. Assim surgiu um novo espelho, no qual era possível reconhecer-se como “argentino”. Numa espécie de branqueamento da população, foram promovidas políticas migratórias que estimularam a imigração europeia. O suposto desaparecimento do negro é um dos mistérios mais intrigantes da história argentina, mesmo que o relato oficial proponha explicações distintas. Uma delas é a do declínio do tráfico de escravos

depois da abolição da escravidão em 1813. Uma segunda explicação fala do desaparecimento do negro como consequência das guerras da independência, nas quais combateram espanhóis, indígenas, brasileiros e paraguaios, bem como milhares de soldados afro-argentinos que teriam morrido em batalha. Uma terceira hipótese fala da mestiçagem: devido à escassez de homens como consequência das guerras, as mulheres negras e mestiças, a fim de melhorar sua mobilidade social, teriam se dirigido a homens brancos para ter filhos de pele mais clara. Um quarto argumento refere-se às baixas taxas de natalidade e às altas taxas de mortalidade resultantes das condições econômicas e sociais precárias da população negra. Ou seja, os negros teriam morrido mais jovens que os brancos. Seu desaparecimento teria culminado, como um golpe de graça, com a epidemia da febre amarela de 1871. Embora as explicações tradicionais sejam em parte corretas, foi feito pouco para prová-las. Elas são antes de tudo distorções, que tendem a obscurecer o papel da população afro-argentina na história do país. Em sua fase inicial, a Argentina declarou-se um projeto de nação branca, europeia e civilizada. Para que isso fosse possível, tornou-se urgente o extermínio do indígena e o ocultamento do negro. A invisibilização de negros intelectuais, artistas, poetas, escritores e jornalistas é resultado de uma leitura parcial da história de uma parcela importante da população, que apenas aparentemente morreu sem deixar rastros de feitos ou realizações.

Na Argentina, existem as categorias “negro de pele” e “negro de alma”. O negro de pele refere-se ao fenótipo negro, visto como aquele que vive somente em outros países latino-americanos como Brasil, Uruguai, Cuba etc. Seus traços deixaram de ser visíveis para se transformar em genótipos não visíveis, e a negritude se converteu em algum ponto em condição de espírito. Na Argentina, fala-se de uma pessoa “negra de alma” quando sua conduta é considerada de mau gosto, sexualizada, supostamente primitiva. Ao desaparecerem os indicadores externos da cor da pele, os sinais de qualquer atitude suspeita ou ameaçadora passaram a ser reconhecidos como “de negro”. A relação que muitos argentinos têm com a questão da raça é uma fantasia esquizo-paranoide.

Um documento contundente é a imagem que encontrei no Arquivo Geral da Nação, no Departamento de Documentos Fotográficos, seção “Afro-argentinos”, que sintomaticamente não tem quase nada em termos de material. É uma imagem de 1891, que supostamente retrata a “Sociedade dos negros congo”. Mas na imagem não há pessoas negras. Trata-se de pessoas maquiadas postas em cena. Além de ser a imagem de uma invisibilização, é possível fazer muitas leituras desta imagem. Uma delas poderia ser: as corporalidades negras não se consideravam dignas de serem eternizadas em uma fotografia.



—
ADRIANA BUSTOS utiliza diversas mídias para refletir sobre a opressão. Graduada em Belas Artes e Psicologia, recebeu em 2016 o Prêmio Federico Jorge Klemm de Artes Visuais. Sua obra esteve presente na arteBA, ARTBO, ARCO, Projects Frieze e em várias bienais internacionais.



acima Adriana Bustos, de *Retratos de barcos negreiros e narconaves*, 2017. 60 aquarelas sobre papel de 20x20 cm. Cortesia da artista.
abaixo/à esquerda Adriana Bustos, imagem da série *Antropologia da mula*, 2006-2011. Cortesia da artista.
abaixo/à direita Anônimo, foto *Sociedade dos negros congo*, 1891. Arquivo Geral da Nação, Argentina.

“ESSA IDEIA DE QUE SÓ É BELO SE TODO MUNDO CHEGA JUNTO”

Em suas performances, a artista **ANITA EKMAN** escava o passado pré-colombiano e africano do Brasil para decolonizar o olhar sobre o presente.



Nzo Oula na performance *Cemitério dos Pretos Novos*, Rio de Janeiro, 2018. Cortesia da artista.

C& AMÉRICA LATINA Um dos temas que permeia sua prática artística é o questionamento da identidade afro-indígena. Como você pensou esta questão na performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios*?

ANITA EKMAN Dos 10 milhões de africanos que chegaram às Américas como escravos, 40% desembarcaram na costa atlântica brasileira, milenarmente ocupada por povos indígenas Tupi. O Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, foi o porto que recebeu a maior quantidade de escravos no mundo. Os que chegavam mortos ou morriam ao desembarcar eram jogados à flor da terra, no Cemitério dos Pretos Novos. Mas antes de ser o Cemitério dos Pretos Novos, aquele lugar era o Sambaqui do Propósito. Sambaquis são formações de cascas de moluscos realizadas pelos seres humanos – a própria origem tupi da palavra sambaqui significa “amontoado de conchas” – que datam de 6 mil anos e se estendem por todo o litoral do Brasil. Repare que não estou falando de 500 anos, estou falando de uma prática que vem mudando a paisagem da costa atlântica há milênios. Trabalhos arqueológicos recentes encontraram ossadas dentro de sambaquis, mostrando que eles tinham usos rituais funerários. Então se aquele lugar é o Cemitério dos Pretos Novos, é também o dos Velhos Índios. Estamos nesta terra e os indígenas foram tão escravos e tão terrivelmente dizimados quanto os africanos. Isso tem que ser discutido.

C&AL *Tupi Valongo* também parece conectar passado, presente e futuro quando mostra a Serra da Capivara (pré-história), o Valongo

(o colonial) e as imagens de Marielle Franco (vereadora executada no Rio de Janeiro em 2018 pela sua militância em prol dos direitos humanos). Foi essa a ideia, uma grande costura entre os tempos e os espaços?

AE O geógrafo Milton Santos me aclara muito as ideias quando fala que “espaço é acumulação desigual de tempo”. Foi na Serra da Capivara que foram encontrados vestígios de fogueira que datam de 50 mil anos e que levaram Niède Guidon a criar a teoria de que foi uma migração vinda da África, o que contradiz a versão até agora aceita de que a primeira migração do homem americano teria vindo da Ásia. Para mim, decolonizar é isso, é se conectar com essas histórias antigas, profundas e presentes. É como diz o título de um livro de Carlo Levi: *O futuro tem um coração antigo*. A performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios* traz para a cena essas várias camadas, o espaço e a acumulação desigual de tempos. E isso para mim é muito forte, a ideia de que está tudo ali: o cesto feito pelos guaranis, a presença de Hugo Germano, que é da Favela do Cantagalo (Rio de Janeiro), o uso da técnica milenar dos carimbos para a pintura corporal, as máscaras de Nzo Oula, refugiado da Costa do Marfim da etnia Gouro, especialista em máscaras.

C&AL Pensando na questão do lugar de fala e da representatividade: como você se enxerga no papel de artista falando da questão indígena sem ser indígena?

AE O meu nome em guarani é Jaxuca, é a que aponta a direção, a que leva a caminhada. É assim que encaro meu lugar nessa história,

como um lugar agregador. *Tupi Valongo* não é uma obra minha, eu sou só a que reúne. Estou aqui, mas essa é uma obra da Sandra Benites, que recita *Nhandecy* etc.; também da Lidia Pankararu, que fez a música; do Oula, que fez as máscaras. O meu lugar ali não é de representação de uma mulher indígena: aqueles desenhos dos carimbos não são indígenas, são meus. Recupero uma técnica que é muito antiga, e crio a partir dela. Quero esse caminho aberto para todo mundo trabalhar junto no Tenondê Porã, essa ideia de que só é belo se todo mundo chega junto.

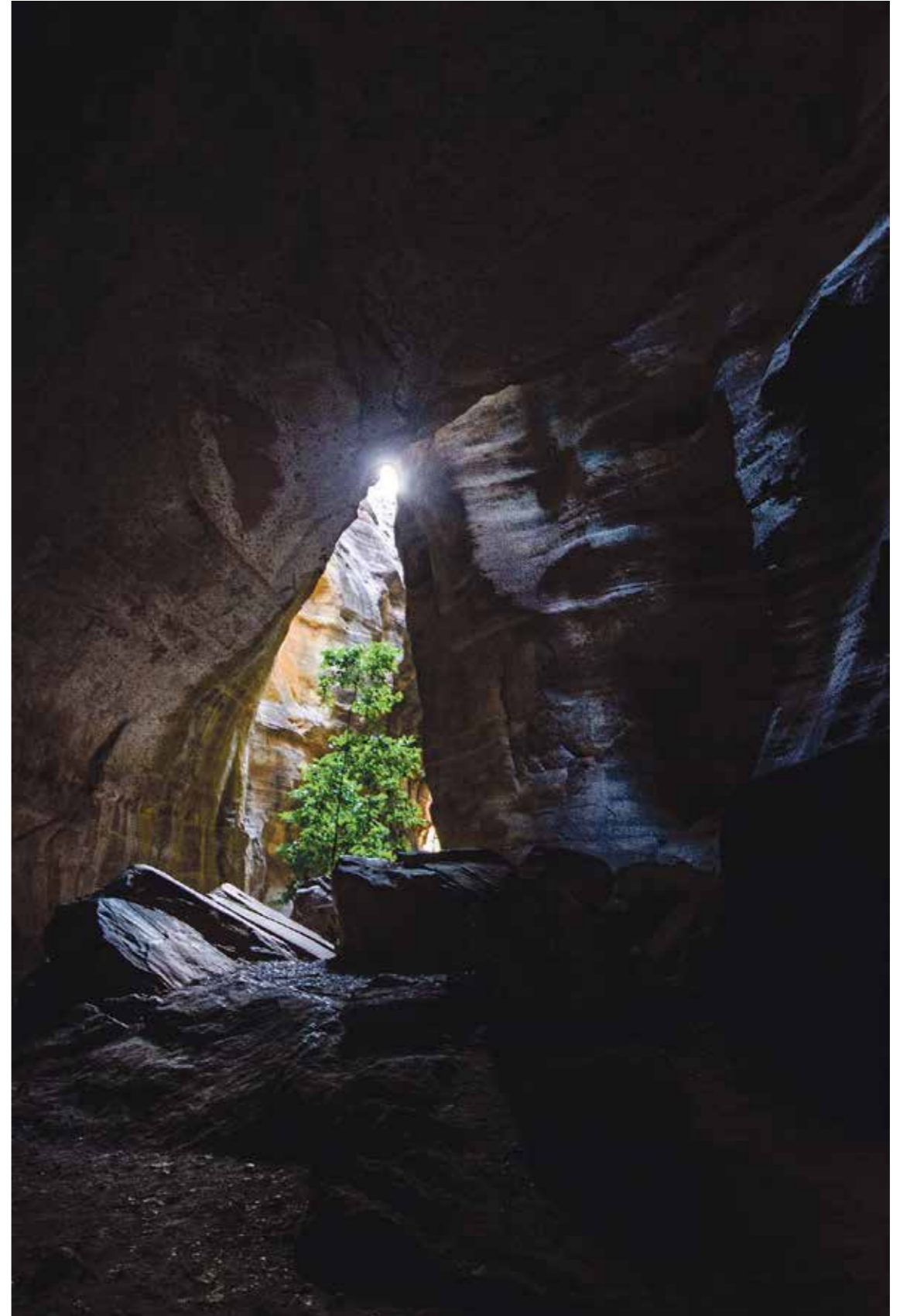
C&AL Podemos ver, tanto em *Tupi Valongo* como em *Vagina: caverna da terra*, que seus trabalhos enfocam também o protagonismo feminino na história da arte. Como você trata esse aspecto?

AE Boa parte da nossa visão fragmentada sobre a questão afro-indígena vem da necessidade profunda de rever o protagonismo das mulheres na história. Porque se a maior parte dos escravos chegados da África eram homens, está claro que no nosso sangue corre o sangue de mulheres indígenas que foram violentadas, domesticadas. Mas essas mulheres foram apagadas da história. Então, quando proponho uma performance que convida as mulheres a pintarem seus corpos com carimbos e repetirem as posições que encontramos nas pinturas rupestres, estou convidando para entendermos o nosso lugar nessa história da arte decolonizada. Quando uso o ocre, que é óxido de ferro, estou restabelecendo conexões com o sangue, com esse elemento que dá vida e morte. Líndia [apelido de Joselma Santos], uma das mulheres, que participou da performance *Ocre*, faz parte do grupo de capoeira de São Raimundo Nonato e é descendente de uma índia provavelmente da nação Pimenteira, que foi quase dizimada. É o cruzamento de várias histórias surgindo na superfície da pele como forças do passado.



Anita Ekman na performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios*, Salvador, 2018. Foto: Taylla de Paula. Cortesia da artista.

—
LORENA VICINI realizou a entrevista. Ela é editora, pesquisadora e gestora cultural. Coordenou os projetos “Episódios do Sul” e “Ecos do Atlântico Sul” pelo Goethe-Institut São Paulo.



acima e do lado oposto Anita Ekman, *Vagina: caverna da terra*, 2018.
Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Ana Mesquita. Cortesia da artista



arriba y al lado opuesto Anita Ekman, *Vagina: caverna da terra*, 2018.
Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Ana Mesquita. Cortesia da artista