

## O Centre d'Art e os sentidos da arte popular haitiana<sup>1</sup>

Júlia Vilaça Goyatá

Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – Brasil

**Palavras-chave:** Haiti, arte popular, antropologia

Em 1944 nascia no Haiti o *Centre d'Art* – centro de promoção, ensino, exibição e divulgação do que se considerava ser uma arte genuinamente haitiana. Junto a uma série de iniciativas museológicas que aconteciam simultaneamente na capital Porto Príncipe, o centro refletia o compromisso de intelectuais, artistas e homens de política com um projeto de modernização do país, após um longo período de ocupação militar norte-americana (1915-1934) na região. Neste artigo proponho acompanhar, através de um exercício etnográfico com os documentos, as narrativas que permitiram tanto o surgimento dessa instituição nos efervescentes anos 1940, como a circulação de um conjunto de pintores haitianos, que chamados de *populares*, ganharam notoriedade fora do país em função de suas qualidades autodidatas e dos motivos que pintavam.<sup>2</sup>

O caso é interessante não apenas do ponto de vista da história da arte haitiana - é preciso lembrar que o centro de artes se insere em um momento de ebulição política no país, marcado por vozes progressistas e trânsito internacional - mas também da perspectiva das relações, por vezes tensas, entre a antropologia, a arte e os museus. Pretendo refletir sobre como no pós-guerra a categoria *popular*, a meio caminho entre as ditas belas-artes e as artes primitivas, começa a ganhar espaço tanto nos discursos institucionais locais quanto em um circuito internacional das artes, relacionado à criação da Unesco e ao Conselho Internacional de Museus, ambos fundados na mesma década de 1940. Para tal, farei uso de materiais advindos principalmente do acervo institucional do *Centre d'Art*, localizado em Porto Príncipe, mas também de documentos do fundo de René d'Harnoncourt (1901-1968) pertencentes ao arquivo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em Nova Iorque, e do arquivo da Biblioteca Nacional Francesa, em Paris.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

<sup>2</sup> Este trabalho se baseia no terceiro capítulo de minha tese de doutorado (Goyatá, 2019). Nela procurei analisar, além do *Centre d'Art*, a formação de outros dois projetos museológicos contemporâneos no Haiti: a construção do *Bureau National d'Ethnologie* (1941) e a iniciativa envolvendo a criação de uma biblioteca-museu camponesa nos quadros do Projeto de Educação de Base da Unesco em Marbial (1948-1949).

A hipótese é a de que o caso haitiano aqui em questão nos ajuda a refletir de modo mais amplo sobre a circulação, o significado, a resiliência e a pertinência da categoria *arte popular* (e, em última instância, também do *termo cultura popular*), que desde então está presente tanto em projetos museológicos quanto em discursos antropológicos, especialmente no contexto da consideração das materialidades afro-latino americanas e caribenhas.

### **O nascimento do *Centre d'Art***

Dewitt Peters, o fundador e primeiro diretor do *Centre d'Art*, se muda de seu país natal para o Haiti em 1943, enviado com um grupo de professores norte-americanos para ensinar inglês no tradicional *Lycée Pétion*, localizado ainda hoje no coração da capital haitiana. Pintor amador e interessado em artes, desde sua chegada ao Haiti organizava, durante as férias, pequenas exposições de artistas haitianos no Instituto *Haitien-Américain*, instituição cultural vinculada à embaixada estadunidense. Foi em uma dessas ocasiões, segundo sua própria narrativa, que teve a ideia de abrir um local próprio para o desenvolvimento, ensino e divulgação da arte local, abandonando sua carreira como professor para dedicar-se à empreitada.<sup>3</sup> Assim, no final do ano de 1943, se desliga da escola e entrega-se inteiramente à fundação do que seria o *Centre d'Art*, tendo o apoio de alguns membros da elite econômica e intelectual haitiana, como o arquiteto Albert Mangonès (1917-2002), o etnólogo Rémy Bastien (1920-1971) e o artista Geo Ramponeau (1916-2012). A instituição passa a funcionar como uma associação civil sem fins lucrativos, sustentada majoritariamente por um subsídio do governo, obtendo também arrecadações de doações (pessoais e institucionais) e do próprio faturamento interno, advindo das vendas dos artistas, das mensalidades de cursos de arte e das cotas pagas por membros ativos.<sup>4</sup>

O espaço para a instalação do centro artístico é cedido pelo presidente Elie Lescot (1883-1946), que entrega à Peters em abril de 1944 as chaves da *Maison Villejoint*, um casarão colonial na *rue de la Révolution*, no centro da capital. O presidente, que estava

---

<sup>3</sup> Antes de ir ao Haiti Peters havia estudado inglês para estrangeiros na Universidade de Michigan. Depois dos ataques a Pearl Harbour, em 1941, ele se muda para Washington para ajudar nos esforços norte-americanos de guerra. É lá que articula a ida ao Haiti em 1943, como parte de uma parceria entre os governos estadunidense e haitiano para o ensino de inglês em escolas secundárias (Dossiê *Historique Centre d'Art*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*).

<sup>4</sup> Dossiê *Historique Centre d'Art*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*.

preocupado com o desenvolvimento de políticas culturais que colocassem o Haiti à altura de seus colonizadores franceses, modelo cultural particularmente admirado por ele, via com bons olhos a iniciativa do professor norte-americano. Representante da elite conservadora crioula e católica, e nesse sentido bastante diferente de seu sucessor, o progressista e *noiriste* Dumarsais Estimé (1900-1953), Lescot tinha interesse em fomentar instituições culturais e de promoção do conhecimento, acreditando que a ação delas poderia ser traduzida na formação de artistas, cientistas e de um público erudito para o Haiti.<sup>5</sup>

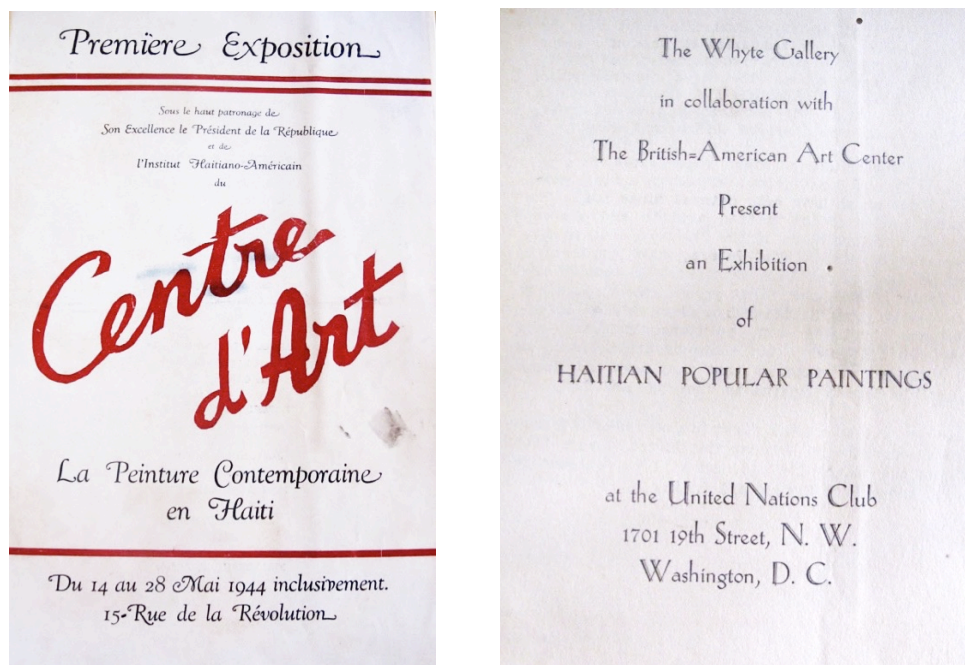
Um mês após a entrega do casarão a Peters, ocorre a inauguração oficial do *Centre d'Art*, com a apresentação de sua primeira exposição ao público. Intitulada “Pintura Contemporânea no Haiti” (Imagem 1), a mostra continha pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de um conjunto de artistas locais, entre eles os próprios fundadores do centro. Nem todos os artistas apresentados eram haitianos, a exemplo do próprio Peters, no entanto, todos residiam no Haiti e traziam obras que tematizavam o país. Daí advém, imagino, o título da exposição: pintura contemporânea *no* Haiti e não *do* Haiti. Os títulos das obras que aparecem no programa do evento indicam que os quadros exibidos retratavam ou uma paisagem natural e humana do Haiti – como cenas nas montanhas, na costa e retratos das pessoas – ou o que se entendia por uma paisagem cultural. Nesse caso, vinham à tona cenas de mercado, da vida coletiva camponesa ou acontecimentos relacionados à vida religiosa, mais particularmente tematizando a iconografia ou os rituais vodu.<sup>6</sup> *Jovem haitiana*, de Xavier Amiama; *Cena de nosso campo*, de Antoine Derenoncourt; *Camponeses haitianos* e *Em direção ao mercado*, de Andrée Malebranche;

---

<sup>5</sup> Estimé é eleito em 1946 após uma série de manifestações populares que, diante da ameaça da permanência de Lescot no poder para além de seus cinco anos de mandato regular, terminam por derrubá-lo. O historiador David Nicholls (1975) assinala que a eleição de Estimé representou a ascensão das classes médias e populares negras ao poder em oposição às oligarquias mulatas que vinham governando o país desde o fim da ocupação norte americana. Em suas palavras: “os eventos políticos de 1946, de expulsão de Lescot em janeiro e eleição de Estimé em agosto, não podem ser compreendidos senão à luz dos conflitos ideológicos do período precedente que estão eles mesmos em relação com a evolução da estrutura de classes do país. Se 1934 marcara a vitória do movimento nacionalista, 1946 viu o triunfo do movimento *noiriste*” (1975, p. 673).

<sup>6</sup> É preciso dizer, de forma breve, que o vodu haitiano é uma prática religiosa e sistema de conhecimento que deita suas raízes no processo de colonização da ilha de São Domingos e na implantação pela França do sistema socioeconômico da *plantation* no século XVIII. Articulando elementos de religiões de matriz africana, do catolicismo, bem como do protestantismo, o vodu só passou a ser considerado uma religião digna de atenção científica e estética no século XX, processo que se deveu também à criação das instituições que analiso na tese, incluindo o próprio *Centre d'Art*. Sobre o vodu e as práticas sociais a ele ligadas desenrola-se uma bibliografia extensa, que vai desde os trabalhos inaugurais de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'Oncle*, 1928; Milo Rigaud, *La tradition voodoo et le voodoo haïtien*, 1953 e Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, 1958; até leituras mais contemporâneas que abordam, entre outros temas, o papel do vodu na construção da história haitiana e de sua diáspora.

*Enterro no campo*, de Geo Ramponeau; *Cerimônia vodu*, de René Vincent; *As lavadoras*, de Pétion Savain; e *A igreja de Santanna vista de La Saline*, de Lucy Poux são alguns dos títulos dos trabalhos expostos.<sup>7</sup>



**Imagem 1:** Programas de exposições do *Centre d'Art*, 1944/1947. Fonte: Acervo *Centre d'Art*.

A primeira exposição do *Centre d'Art* menos que dar destaque aos pintores, valorizava os motivos de suas pinturas, tomados como signos de haitianidade. Não era tanto quem pintava ou como pintava que estava em jogo, mas os temas das telas, em sua maioria paisagens (naturais e humanas) do Haiti. A partir de 1945, esse cenário começa a mudar, diante da centralidade que certos pintores, sem uma formação acadêmica em artes plásticas, passam a ganhar. A arte produzida por eles seria chamada de *popular* ou *primitiva*, tornando-se internacionalmente conhecida através de exposições organizadas pelo *Centre d'Art* dentro e fora do Haiti. Essa produção converte-se em algo bastante visível a partir da circulação da exposição “Pinturas populares haitianas”, que, com pequenas alterações de forma, passa mais de uma vez pelos Estados Unidos e também por Cuba entre 1945 e 1947, como mostra o programa exibido acima referente à exposição em Washington.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Caixa *Expo Centre d'Art 1944-1945*, 1-24. Acervo *Centre d'Art*.

<sup>8</sup> Há menção esparsa no material do *Centre d'Art* à passagem dessa exposição de pintura *popular* também pelo Uruguai e indicações do intuito de fazê-la viajar por outros países. Só encontrei registros concretos, como programas de exposições e cartas, para os casos dos EUA e Cuba.

Seguindo alguns rastros dessa exposição, especialmente das edições realizadas nos Estados Unidos, é possível ver de perto tanto o desenvolvimento do conceito de *arte popular* no âmbito do *Centre d'Art*, quanto compreender o protagonismo que os chamados *pintores populares* ganharam nesse momento. Alguns deles, especialmente Philomé Obin (1892-1986), Rigaud Benoit (1911-1986), Castera Bazile (1923-1986) e Hector Hyppolite (1894-1948), exibiram seus trabalhos também em exposições individuais e em dupla em 1948, graças ao sucesso internacional que essas primeiras exposições coletivas haviam lhes rendido.

### **A emergência da pintura popular e sua circulação**

Historiadores da arte haitiana, como Lerebours (1989) e Célius (2007), assinalam que Peters, quando cria o *Centre d'Art*, não só não previa o nascimento do movimento da arte *popular* pelo qual, depois, sua instituição ficaria conhecida, como também não apreciava o trabalho dos artistas ligados a ele. Foram muitas vezes amigos e parceiros de trabalho que lhe chamaram a atenção para os artistas de rua e os pintores sem educação formal que tinham seus trabalhos espalhados em fachadas e muros de casas ou que vendiam informalmente suas telas em feiras pelas cidades haitianas. Foi o que ocorreu com o caso do crítico de arte cubano José Gómez Sicre (1916-1991)<sup>9</sup>, que, de passagem pelo *Centre d'Art* em meados de 1944, convence Peters a fazer uma viagem de exploração artística no norte do país. Sicre, que organizava uma exposição de arte cubana no *Centre d'Art*, havia se encantado por uma tela de Philomé Obin que vira ali e, a partir disso, incentiva seu colega a conhecer melhor o estilo de pintura desenvolvida no Cabo Haitiano, a antiga capital colonial de onde vinha Obin.

Do quarteto de artistas *populares* que viriam a se tornar célebres ao longo dos anos 1940, Obin fora, de fato, o primeiro a aderir ao *Centre*, antes mesmo que o termo *popular* fosse cunhado para caracterizar sua pintura. Ao saber da inauguração da

---

<sup>9</sup> José Gómez Sicre possuía uma formação em Direito, mas, desde o início dos anos 1940, se envolveu com o mundo da arte através da produção e divulgação de exposições de arte cubana. Nessa época, foi diretor de exposições da *Institución Hispanocubana de Cultura* em Havana, cargo que ocupou até 1946, quando passou a trabalhar na seção de artes visuais da *Pan American Union*, futura Organização dos Estados Americanos (OAS). De 1948 a 1976, ele ocupou a chefia dessa seção, organizando uma série de exposições de arte latino-americana nos Estados Unidos e em toda a América. Segundo Alejandro Anjeus (2005), Sicre teria tido um papel fundamental no sentido de pensar a arte latino-americana, conferindo-lhe um sentido de unidade: “ele foi um dos primeiros, senão o primeiro, crítico/curador a viajar por toda a América Latina e compreender a arte da região como uma série de visualidades hemisféricas que tinham tanto relações comuns quanto divergências” (2005, p. 84).

instituição, ele, que já comercializava seus quadros no Cabo Haitiano, envia uma de suas telas a Peters, com o intuito de participar da nova instituição (Célius, 2007, p. 102). O quadro, que retrata a chegada do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt ao Cabo Haitiano no fim da ocupação militar em 1934, iria transformar-se posteriormente em um dos clássicos da pintura *popular* haitiana. Em setembro de 1945, quase um ano depois do envio da pintura, Obin fica a cargo da abertura da filial do *Centre d'Art* em sua cidade natal, onde se torna responsável por descobrir e instruir novos artistas.

Quando fundado, o *Centre* contava apenas com membros da elite econômica e intelectual de Porto Príncipe, o que se constata no programa da primeira exposição. É somente em fins de 1944 e início de 1945, com a adesão de artistas como Obin, Rigaud, Bazile e Hyppolite, que se constitui, de fato, a ala dos chamados pintores *populares*. Segundo Célius, a primeira declaração oficial de Peters ligando diretamente o *Centre d'Art* à produção dos pintores *populares* data de janeiro de 1947, em um artigo escrito por ele para a revista norte-americana *Harper's Bazaar* (Célius, 2007, p. 106). O artigo, intitulado “Haiti's primitive painters”, é publicado justamente na época em que Peters negociava a exibição, pela segunda vez, da exposição “Pinturas populares haitianas” mencionada acima que ficaria em cartaz no *American British Art Center*, em Nova Iorque, em maio de 1947, seguindo para o clube das Nações Unidas em Washington, em dezembro do mesmo ano.

É interessante perceber como *primitivo* e *popular* aparecem como termos intercambiáveis nos títulos do texto de Peters e da exposição do *Centre d'Art*. As palavras, usadas a princípio para designar a qualidade dos trabalhos de um grupo de pintores, passariam a ser tomadas a partir daí como adjetivos para qualificar as artes plásticas produzidas pelo *Centre d'Art*, estendendo-se também à caracterização da produção haitiana como um todo. A resposta positiva que o público e o mercado de arte conferem a essas primeiras exposições de pintura *popular* faz com que esse grupo de artistas seja projetado como o exemplo da mais autêntica expressão plástica haitiana.

Em um texto preparado por Jean Chenet para ser lido no dia da abertura da exposição “Pinturas populares haitianas” em Washington (6 de dezembro de 1947), a separação operada pelo *Centre d'Art* entre a *arte popular* e a *arte clássica ou avançada* aparece com clareza. A oposição, que já está descrita no estatuto da associação de novembro de 1945, mas que é aqui reforçada, permite compreender melhor em que termos

a exposição e os artistas *populares* foram apresentados ao mundo pelo *Centre*.<sup>10</sup> Na palestra o diretor-assistente do *Centre d'Art* explica como, a partir da abertura da instituição em meados de 1940, surge também um movimento artístico que ele chama de “renascimento haitiano”.<sup>11</sup> Deste, ele explica, dois tipos de artistas se destacam: “os cultos e com formação acadêmica, que encontramos em movimentos artísticos em todos os países, e aqueles que, nem cultos nem formados, muitas vezes mal capazes de escrever e ler, simplesmente pintam, raramente sabendo por quê”.<sup>12</sup>

Sobre os primeiros, os “ortodoxos”, ele diz que falará apenas um pouco, pois “é em honra dos primitivos que estamos aqui essa noite”, salienta.<sup>13</sup> Na sequência da palestra, o autor procura, então, encontrar uma explicação para a existência dos pintores *primitivos* e sua persistência no Haiti. Ele pontua que um dos aspectos mais importantes que deve ser destacado é a relativa falta de influência exterior sofrida pelo país no que concerne à produção artística. Em suas palavras, tal fato tornou o Haiti “uma espécie de estufa estética hermeticamente fechada”.<sup>14</sup> Já no fim da palestra, Chenet assinala que há no bojo da arte *primitiva* dois tipos de trabalho: a arte de cunho religioso, nesse caso diretamente ligada ao vodu e representada majoritariamente pela obra de Hyppolite, e a de cunho infantil, em que, “livres dos cânones artificiais do gosto”, artistas como Obin, Bazile e Rigaud podem ser simples, construindo o mundo da maneira como o sentem.<sup>15</sup> Como sugere o texto do programa da exposição de Washington, não é a técnica que guia o pincel desses artistas, mas um “desejo irrepreensível”.<sup>16</sup>

De acordo com Chenet, a primeira modalidade de arte primitiva - a arte religiosa - tenderia a desaparecer na medida em que a população fosse educada. Ele acreditava que, com o investimento necessário na alfabetização e na educação da população, as crenças no vodu tenderiam a extinguir-se. Já a segunda modalidade – a arte infantil –, advinda, segundo ele, do fato de o Haiti ser uma sociedade jovem, não industrial e com poucas mudanças sociais e influências exteriores, permaneceria. Em seus termos, a “ausência de

---

<sup>10</sup> Caixa ADM01, dossiê *Status 1945*. Acervo *Centre d'Art*.

<sup>11</sup> É importante lembrar que o termo “renascimento” aparece também no título da primeira obra de história da arte haitiana, o livro *Renaissance in Haiti*, escrito por Selden Rodman em 1948. Não se sabe ao certo, mas talvez Chenet possa até mesmo ter sugerido a Rodman o título do livro, já que sua palestra é anterior. De todo modo, em ambos os casos, há uma referência implícita à experiência do *Harlem Renaissance*, movimento de florescimento da cultura negra norte-americana nos anos 1920.

<sup>12</sup> Texto sem título, caixa ADM 01, dossiê *CHENET, Jean*. Acervo *Centre d'Art*.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> Dossiê *Haitian Popular Paintings USA*, caixa *Expositions Internationales*. Acervo *Centre d'Art*.

problemas neuróticos” fez com que o artista haitiano tivesse naturalmente rejeitado formas de arte muito subjetivas, preferindo pintar o mundo ao seu redor.<sup>17</sup> Para Chenet, essa arte infantil não acabaria como, pelo contrário, poderia ser praticada, num futuro próximo, também pelas sociedades modernas, que tenderiam novamente à estabilização depois de um período de tantas mudanças. Além disso, “a necessidade de uma visão infantil da vida é universal”, ele afirma enfaticamente.<sup>18</sup> Se a visão religiosa não está em todos, a infantil certamente está, já que a criança é um estágio preliminar e também permanente na história da vida de um adulto; ela persiste como base da formação subjetiva de todos.

É interessante perceber como a noção de modernidade está também articulada com as exposições de pintura *popular* produzidas pelo *Centre d’Art*. Se na conferência de Chenet a mudança social e o avanço técnico aparecem como opostos à produção dos artistas *primitivos*, vinculados a uma sociedade “estável” e “sem neuroses”, como ele afirma; em outros momentos, arte *popular* e modernidade surgem como elementos associados. Quando isso ocorre, a discussão sobre a identidade nacional costuma vir a reboque, como veremos. Ainda que a exposição “Pinturas populares haitianas” tenha feito mais sucesso nos Estados Unidos, onde passou pelo menos duas vezes, com uma venda significativa de quadros e a publicação de artigos sobre o *Centre d’Art* em revistas, a mostra também passaria por Cuba e, em um formato diferente, pela França, locais onde foi igualmente muito bem recebida. No caso desses últimos locais, a noção de *popular* foi posta em diálogo direto com concepções de modernidade.

### **Arte popular e modernidade**

A exposição de pintura *popular* haitiana em Havana, em junho de 1945, logo após as primeiras mostras nos Estados Unidos, remonta a relações anteriores do *Centre d’Art* com Cuba. Mais precisamente, ela se relaciona a uma primeira exposição de arte cubana acolhida pelo *Centre* entre janeiro e fevereiro de 1945. Essa exposição é a primeira mostra internacional exibida na instituição, que, como destaca Peters, além de ser um espaço de formação de artistas, pretendia também criar uma cultura museológica no Haiti.<sup>19</sup>

---

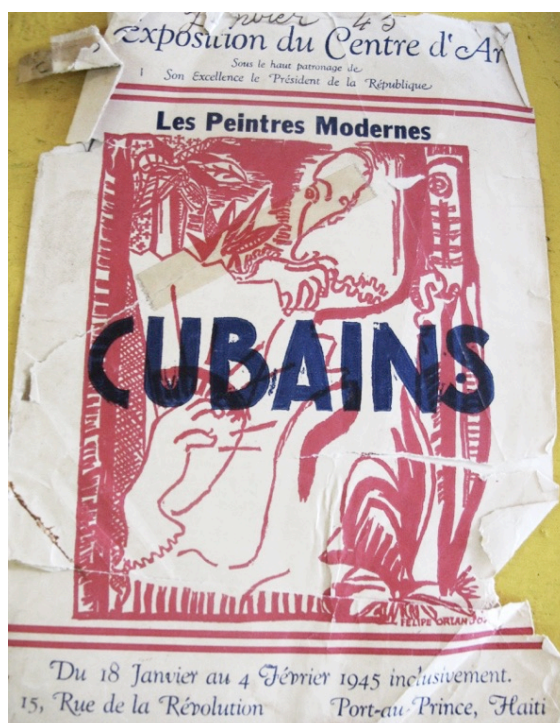
<sup>17</sup> Texto sem título, caixa ADM 01, dossiê CHENET, Jean. Acervo *Centre d’Art*.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Em carta para Mr. Zulueta, um pesquisador associado do MoMA, Peters escreve que “o *Centre d’Art* não queria ser uma mera escola, mas um verdadeiro centro de arte com exposições, conferências, discussões informais, etc. em que os artistas pudessem se estimular para fazer um trabalho melhor e onde o gosto geral



Articulada por Peters e Gómez Sicre, por intermédio de René d’Harnoncourt e Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), diretores do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, a exposição “Pintores modernos cubanos” viria para Porto Príncipe na sequência de sua passagem pelo museu estadunidense, onde esteve em abril de 1944.<sup>20</sup> A mostra apresentava um conjunto de pintores da chamada vanguarda cubana, que, advindos da tradicional escola de belas-artes Academia de *San Alejandro* de Havana (fundada em 1818), buscavam romper com o academicismo. O grupo incluía figuras como Felipe Orlando (1911-2001), responsável pelo desenho original do programa da exposição no Haiti, e o pintor Wilfredo Lam, que voltaria a expor individualmente no *Centre d’Art* no ano seguinte (Imagem 2).<sup>21</sup>



**Imagem 2:** Programa da exposição “Pintores modernos cubanos”, 1945. Fonte: Acervo *Centre d’Art*.

---

do público haitiano pudesse ser criado” (Carta de Dewitt Peters à Mr. Zulueta, 3/02/1945, dossiê René d’Harnoncourt. Acervo MoMA).

<sup>20</sup> Barr Jr. foi o primeiro diretor do MoMA, aberto em 1929. Seu sucessor, René d’Harnoncourt, um entusiasta da arte haitiana, assumiu o cargo na sequência, em 1949.

<sup>21</sup> Felipe Orlando nasceu em Cuba em 1911. Fez uma formação em antropologia, mas se dedicou durante toda a vida à pintura. Em 1946, foi para Nova Iorque e em 1950 tornou-se professor do departamento de artes plásticas da Universidade Nacional do México (UNAM). Em 1960, mudou-se para Málaga, na Espanha, onde viveu até o ano de sua morte, em 2001. Wilfredo Lam nasceu em Cuba em 1902, onde iniciou seu trabalho como artista, mudando-se em 1923 para a Espanha e em 1938 para a França em busca de aprimorar sua formação. Conheceu Breton pouco tempo antes de voltar para Cuba e ilustrou seu poema *Fata Morgana* (1941). Passou pela Martinica com um grupo de artistas em direção ao exílio nas Américas e chegou a seu país natal em 1941. Durante esse período, expôs em Paris e Nova Iorque, para onde se mudou em 1952. Nos anos 1960, foi para a Itália e terminou sua vida em Paris, em 1982 (“Modern Cuban Painters”, *Museum of Modern Art Bulletin*, April 1944, vol. XI., pp. 9).

Barr Jr., em texto sobre a exposição publicado no boletim do MoMA de abril de 1944, é explícito com relação àquilo que unia os pintores cubanos e fazia com que pudessem ser definidos como modernos.<sup>22</sup> Em uma frase que me parece sintetizar seu argumento, ele diz: “a cor cubana, a luz cubana, as formas e os motivos cubanos são plástica e imaginativamente assimilados, mais que realisticamente representados” (Barr Jr.,1944:4). A modernidade dos pintores apresentados na exposição em questão viria, assim, não apenas de sua novidade e das referências contemporâneas com as quais dialogavam, como o cubismo e o surrealismo, mas também de sua proposta de uma forma cubana de arte. Esses pintores desafiavam o cânone e as regras aprendidas na tradicional escola colonial de artes de Havana para pesquisar cor, pincelada e estilo, tendo Cuba como ponto de partida. É no sentido da inovação da forma, vinculada a uma discussão sobre a emergência de uma arte nacional, que os *populares* haitianos são aproximados dos *modernos* cubanos. Desse modo, os pintores haitianos entram em Cuba tendo como ponto de partida e referência a exposição cubana precedente.

Exposições internacionais envolvem relações diplomáticas entre países, necessitando acordos entre embaixadas, autorizações alfandegárias para transporte das peças e outras burocracias de Estado para acontecerem. É também por esse motivo – isto é, abrir-se a novas relações de troca política e cultural – que a recepção da exposição de arte cubana fazia sentido para o governo haitiano e também para o *Centre d’Art*. Ela poderia significar, como de fato aconteceu, a realização de uma exposição de arte haitiana em Cuba no futuro, e, nesse caso específico, a abertura das portas do MoMA para o Haiti.

Outros aspectos devem ser citados para pensar as interseções artísticas entre os três países. Em fevereiro de 1944, d’Harnoncourt, em viagem ao Haiti, tinha comprado o primeiro exemplar de arte haitiana para a coleção do museu norte-americano, despertando o interesse do diretor da instituição, Alfred Barr Jr., pelo *Centre d’Art* e, especialmente, por seus pintores *populares* (Imagem 3). Por sua vez, a passagem do escritor e jornalista Alejo Carpentier (1904-1980) pelo Haiti em 1943, nessa época encarregado das relações culturais do governo cubano, também teve sua importância. Ele é uma das figuras

---

<sup>22</sup> A mencionada edição do boletim do MoMA de Nova Iorque foi encontrada nos arquivos do *Centre d’Art* com o nome de Dewitt Peters na capa, o que revela o provável envio do volume do MoMA para o *Centre d’Art*.

mencionadas no programa da exposição cubana no *Centre d'Art* por ser um dos primeiros colaboradores do projeto de intercâmbio cultural entre Haiti e Cuba.<sup>23</sup>



**Imagem 3:** *Combat de Coqs*, René Vincent, óleo sobre tela, 1940 – Primeira pintura haitiana do acervo do MoMA. Fonte: MoMA, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78992>. Acesso em: 15 jan. 2019.

A recepção da exposição cubana no Haiti levaria, de fato, à realização de uma mostra dos pintores *populares* em Cuba poucos meses depois, em junho de 1945. Não há muitos rastros dessa exposição nos arquivos do *Centre d'Art*, mas, pela troca de correspondências de Peters com o MoMA, a exposição seria realizada no *Lyceum* de Havana, um clube de mulheres citado por Barr Jr. como sendo um dos principais espaços de exibição da pintura moderna na capital cubana (Barr Jr., 1944:7). Mangonès, um dos membros do conselho diretor do *Centre d'Art*, em um curto texto de divulgação publicado em um jornal haitiano da época, acrescenta que a escolha dos pintores *populares* para a exposição de Cuba tinha se dado em função do sucesso já alcançado por eles em Washington e Nova Iorque nos meses anteriores.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Em carta a d'Harnoncourt de 30 de dezembro de 1943, Peters diz: “Mr. Carpentier, *Cultural Relations Officer* do governo cubano, esteve aqui recentemente e me prometeu uma série de exposições da melhor pintura contemporânea cubana. Quais as chances de termos exposições de boa pintura norte-americana mandadas do museu?” (dossiê René D’Harnoncourt 11.16. Acervo MoMA). A marca do Haiti na obra literária de Carpentier, um dos grandes narradores modernos, tornou-se evidente com a publicação em 1949 de *El reino de este mundo*, romance baseado em fatos da história haitiana, especialmente a Revolução Haitiana (1791-1804) e o reinado de Henri Christophe (1811-1820). Segundo a interpretação de Richardson e Fijalowski (1996), Carpentier foi ainda um dos grandes críticos do surrealismo, movimento com o qual teve amplo contato no período em que viveu na França (1927-1939). Para Carpentier, dizem os autores, o verdadeiro domínio do surrealismo não seria a Europa, mas “a América Latina e o Caribe, onde o mágico faz parte da vida cotidiana” (1996: 13).

<sup>24</sup> “Exposition de peinture populaire haïtienne”, recorte de jornal, sem título, março/1945, Caixa *Centre d'Art 1944-1945*, dossiê *Peinture Populaire Haïtienne Expo*. Acervo Centre d’Art.

Outro indício da exposição dos populares em Cuba é uma carta escrita por Peters a Barr Jr. como resposta a um pedido do diretor do MoMA por mais informações sobre “os trabalhos dos artistas mais interessantes e representativos da escola haitiana”.<sup>25</sup> Nessa carta, de março de 1945, Peters escreve que lhe envia seis fotografias representando “pinturas contemporâneas” haitianas “da modalidade popular”, cinco delas eleitas para figurarem na exposição que abririam em breve em Havana.<sup>26</sup> O diretor do *Centre d’Art* aproveita para dizer a Barr Jr. que tinha contado com a preciosa ajuda de René d’Harnoncourt, de passagem breve por Porto Príncipe naquele momento, para escolher as pinturas a serem levadas para Cuba. Ele não deixa também de mencionar seu desejo de ver essa mesma exposição novamente nos EUA e quem sabe no MoMA, que já recebera tão calorosamente seus vizinhos cubanos.<sup>27</sup>

Infelizmente não há rastros das fotos que Peters teria mandado para Barr Jr., tampouco do programa ou do catálogo da exposição em Havana. Ainda assim, é possível concluir, com base nos documentos, que a mostra “Pintura popular haitiana” ocorrida em Cuba só pode ser compreendida nesse triângulo de relações mútuas e interdependentes entre promotores e críticos de arte haitianos, cubanos e norte-americanos. É também a partir dessa rede de relações que a pintura haitiana parece ser apreendida em um sentido *moderno*, tal qual a pintura cubana desse momento. Embora os pintores *populares* haitianos se diferenciasssem dos cubanos, principalmente pela ausência de uma formação técnica em artes plásticas, eles ao mesmo tempo se aproximavam, na medida em que eram tidos como o retrato de uma renovação com relação à forma de pintar. Eram, como seus vizinhos, os novos porta-vozes de uma arte que se queria própria do Haiti.

É certo que o *Centre d’Art* não formula explicitamente uma associação entre a pintura *popular* e as vanguardas artísticas modernas, argumentando inclusive que seus pintores ficaram preservados de ausências externas, não obstante, a instituição incorpora interpretações estrangeiras que classificam suas pinturas em uma chave modernista. Nessa discussão, a participação dos haitianos na Exposição Internacional de Arte Moderna da Unesco em 1946 aparece também como um momento exemplar para a articulação entre as noções de *popular* e *moderno* feita pela via das artes plásticas, como veremos a seguir.

---

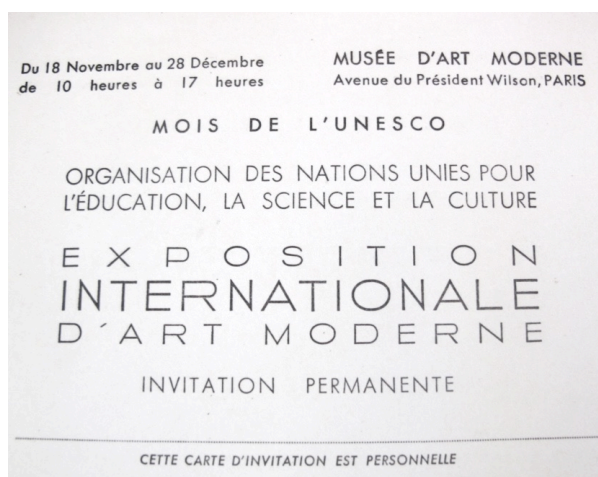
<sup>25</sup> Carta de Alfred H. Barr Jr. a Dewitt Peters, 19/12/1944, dossiê RENÉ D’HARNOUNCOURT 11.16. Acervo MoMA

<sup>26</sup> Carta de Dewitt Peters a Alfred H. Barr, 12/03/1945, dossiê RENÉ D’HARNOUNCOURT 11.16. Acervo MoMA.

<sup>27</sup> *Idem*.

## Os populares roubam a cena em Paris

Como consta em seu catálogo, a Exposição Internacional de Arte Moderna da Unesco havia sido planejada para ocupar os salões do Museu de Arte Moderna de Paris durante a primeira conferência geral da organização recém-fundada, entre novembro e dezembro de 1946 (Imagem 4). Com a intenção de mostrar “as diferentes tendências da arte moderna no mundo”, o texto de abertura declara que “essa exposição poderia constituir uma primeira etapa para uma colaboração entre artistas e organizações artísticas de diferentes países, o que é também um dos objetivos da Unesco, segundo a sua constituição”.<sup>28</sup> Seguindo a tendência universalista e humanista da organização, a exposição internacional se propunha a pôr, lado a lado, formas de arte de distintas origens, visando a estimular o respeito à diversidade e a cooperação entre países. A exibição abarcava a pintura e também as artes gráficas e a arquitetura (esta última por meio de fotos), mas excluía a escultura por conta da dificuldade do envio de peças. O catálogo destaca ainda que a exposição de arte seria feita em paralelo a duas outras, uma científica e outra educacional. Todas elas parte da programação cultural complementar à primeira grande conferência da Unesco, havendo, assim, a previsão de espetáculos de teatro, concertos e palestras espalhados por Paris.



**Imagem 4:** Convite para a Exposição Internacional de Arte Moderna, 1946. Fonte: Acervo *Centre d'Art*.

<sup>28</sup> Catálogo “Exposition Internationale d’Art Moderne: peinture, art graphique et décoratif, architecture”, Unesco, 1946, p. 6. Dossî 8-V-59969, acervo *Bibliothèque Nationale Française*.

O convite para participar da exposição foi feito pela Unesco ao governo de cada um dos países membros das Nações Unidas, sendo que era de responsabilidade deles escolher as obras que seriam levadas para Paris. A recomendação dos organizadores da mostra era que os comitês de escolha se constituíssem “em cada nação com a participação das principais organizações artísticas e de seus artistas mais representativos”.<sup>29</sup> No caso do Haiti, o convite oficial da Unesco chegou via Ministério da Educação, que o encaminhou, por sua vez, ao *Centre d’Art*, junto a uma carta datada de 6 de outubro de 1946. A responsabilidade de selecionar as obras a serem enviadas a Paris ficou, portanto, a cargo de Peters e sua equipe, a menos de dois meses da data prevista para o evento.<sup>30</sup>

Diferentemente das exposições internacionais que acompanhamos há pouco, em que apenas pinturas *populares* foram contempladas, dessa vez, o *Centre d’Art* decide enviar à França quadros de seus dois grupos de pintores, os *avançados* e os *populares*. Contudo, explica Peters em carta ao diretor geral da Unesco, era preciso que a separação entre esses dois tipos de pintura ficasse muito clara na exposição:

A pintura contemporânea haitiana está dividida em dois grupos: ‘pintura avançada’ e ‘pintura popular ou primitiva’. A última foi introduzida em Washington e Nova Iorque na última primavera e teve uma brilhante recepção. A pintura avançada nunca foi vista fora do Haiti. Gostaríamos, se possível, que os dois tipos de trabalho fossem mostrados separadamente um do outro. E insistimos que cada artista seja representado por pelo menos um de seus trabalhos.<sup>31</sup>

Não se sabe exatamente o motivo de Peters, após o sucesso dos artistas *populares* no exterior, considerar a participação dos *avançados* na exposição de Paris. Como ele mesmo salienta, era a primeira vez que esses artistas seriam apresentados fora do Haiti. É possível imaginarmos que a opção de levar o máximo possível de artistas haitianos, fossem eles *populares* ou *avançados*, tenha ocorrido em função do caráter da exposição internacional, predeterminado pela Unesco. Além de oferecer um parâmetro bastante flexível com relação ao número de obras a serem enviadas por cada país, o catálogo da exposição explica que a Unesco preconizava a participação da maior diversidade possível de artistas e estilos que pudessem ser representativos de cada nação, de modo que cada uma delas

---

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Carta da *Direction Générale de l’Enseignement* a Dewitt Peters, 6/10/1946, caixa *Expo Centre d’Art 1944-1945*, dossiê *FR05*. Acervo Centre d’Art.

<sup>31</sup> Carta de Dewitt Peters a Julian Huxley, 19/10/1946, caixa *Expo Centre d’Art 1944-1945*, dossiê *FR05*. Acervo Centre d’Art.

pudesse ser composta como uma unidade heterogênea.<sup>32</sup> A recomendação era, então, “não se contentar em escolher apenas obras de artistas de primeiro plano”, procurando “não negligenciar obras importantes que revela[sse]m as tendências buscadas”, bem como “obras de artistas cuja reputação não est[ivesse] ainda bem estabelecida”.<sup>33</sup> Também era aconselhável atentar tanto para as “obras que a guerra e os movimentos nacionais de libertação trouxeram à luz e cujo caráter nacional é muito marcado”, quanto para os trabalhos “em que a origem é claramente local, como é comumente o caso quando se tratam de artistas do tipo *naïf*”.<sup>34</sup>

Ainda que o conjunto apresentado pelo *Centre d'Art* na exposição internacional na França fosse mais heterogêneo que aquele enviado para suas exibições em Cuba e nos Estados Unidos, tal como estipulava a recomendação da Unesco, persiste a ênfase nos artistas *populares*. De fato, daquilo que o Haiti levava, tanto a imprensa quanto o público e o próprio *Centre d'Art* destacaram novamente os *populares*. Ao se referir à exposição da Unesco em um trecho de seu diário, recuperado por Ute Steibich em 1978, Peters atribui aos pintores *populares* o sucesso da contribuição haitiana:

Dois anos e meio depois [da abertura do *Centre d'Art*] um grupo de pinturas haitianas foi mandado, sem fanfarra e grandes expectativas, para uma exposição internacional de pinturas organizada pela Unesco em Paris. Nunca esquecerei aquela manhã em que casualmente abri a última cópia da [revista] *Time* e, indo primeiro para as páginas de arte, li com grande excitação e emoção o repórter de Paris: a pequena contribuição do Haiti tinha tomado o mundo internacional da arte como uma tempestade – meus amigos ‘primitivos’ tinham roubado a cena!” (Peters *apud* Steibich, 1978: 14-15).<sup>35</sup>

Pela primeira vez na Europa, os tais artistas *primitivos* que, segundo Peters, tinham roubado a cena, eram de novo, no título da exposição da Unesco, identificados com a arte

---

<sup>32</sup> Para se ter uma ideia da flexibilidade com relação à quantidade de trabalhos que poderiam ser enviados à exposição, basta ver a variedade dos números de obras conforme os países participantes. Por ordem em que aparecem no catálogo: os EUA levaram 84 peças, enquanto a França levou 88, a Grã Bretanha, 60, as colônias britânicas (África Ocidental e Nigéria), 15, o Haiti, 28, a Holanda, 31, Luxemburgo, 7, a Noruega, 21, a Polónia, 30, a Suécia, 26, a Tchecoslováquia, 37, a Turquia, 41, o Uruguai, 24, a Venezuela, 11, a Yugoslávia, 18, a China, 12, a Índia, 93 e o Peru, 5. (Catálogo “Exposition Internationale d’Art Moderne: peinture, art graphique et décoratif, architecture”, Unesco, 1946. Quota 8-V-59969. Acervo BNF).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Steibich afirma ter recuperado o diário de Peters em documentos guardados pelo colégio Saint Pierre de Porto Príncipe, detentor também de uma importante coleção de arte haitiana, incluindo trabalhos de artistas do *Centre d'Art*. Em Porto Príncipe, não tive a oportunidade de visitar o museu de arte haitiana do colégio, fechado desde o terremoto de 2010, quando sofreu danos irreparáveis. Hoje em dia, a coleção recuperada está alocada em um espaço que divide com a Universidade Episcopal do Haiti..

moderna. A relação entre *primitivo e moderno* no campo das artes já foi muito explorada e remonta à declarada inspiração que as vanguardas artísticas europeias diziam ter nas formas e expressões dos povos de ultramar, que os ajudavam a “escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real” (Lagrou, 2008:224). A arte moderna, com “seus pressupostos ontológicos”, como chama a atenção Pedro Cesarino, foi, assim, fundada em função de uma “captura e recategorização das coisas e modos expressivos alheios”, estabelecendo com eles uma relação de proximidade e distanciamento que, no entanto, nunca foi verdadeiramente simétrica (Cesarino, 2017:2). Ao mesmo tempo que procuravam elevar as expressões primitivas à categoria de arte, os artistas modernos precisavam, para continuarem modernos, manter delas certa distância, de modo que permanecessem marcadas por seu caráter exótico.<sup>36</sup>

No caso dos artistas *populares* haitianos, essa tensão com relação à arte moderna permanece, mas com novos contornos. Há um novo movimento em sua apreensão pelo público e crítica europeias, mas ainda associado à abordagem primitivista do entre-guerras europeu. O caso da exposição de arte moderna da Unesco mostra uma oscilação importante: identifica os referidos pintores a uma espécie de pré-modernidade ou tempo ancestral longínquo, porém, coloca-os também na esteira de uma nova produção artística. A noção de *popular* funciona, desse modo, para designar um compromisso presente com uma produção entre a arte primitiva, no sentido dado a ela pelo imaginário dos artistas europeus do entre-guerras, sobretudo os surrealistas, e a arte moderna. Dito de outro modo, o *popular* aparece como sendo, ao mesmo tempo, o lado primitivo do Haiti e sua maior novidade ou possibilidade de sua inserção no mundo internacional da circulação e comercialização da arte. Ter uma arte própria correspondia, assim, aos anseios de conquista de uma estrutura política democrática moderna, uma economia viva e a soberania da nação assegurada. É seguindo essa mesma lógica que os pintores *populares* aparecem como objeto de interesse antropológico (nacional e internacionalmente) e como vanguarda artística do país, sendo postos ao lado dos artistas modernos cubanos e também dos surrealistas.

A passagem de André Breton (1896-1966) pelo Haiti em 1945, quando voltava do exílio nos Estados Unidos, é fundamental para a leitura surrealista dos pintores *populares*

---

<sup>36</sup> Para uma discussão mais detida sobre o primitivismo e suas consequências em exposições e museus, ver: Clifford (1988); Price (2000); Debaene (2002); L'Estoile (2007); Gell (1998, 2001), Goldstein (2008), Cesarino (2017).



que foi feita nessa época.<sup>37</sup> A importância de Breton decorreria do fato de ele ter sido o primeiro célebre artista estrangeiro a encantar-se pela pintura *popular* haitiana, em particular pelo trabalho de Hector Hyppolite, que era também um sacerdote vodou<sup>38</sup>. Breton chega a convidar Hyppolite para expor na Exposição Internacional do Surrealismo de maio de 1947, alegando que sua pintura religiosa continha “a conciliação entre um realismo de alta classe com um sobrenaturalismo de toda exuberância”, abrindo espaço para uma não diferenciação entre “representação visual” e “representação mental” (1965: 398-399).

Conclui-se, assim, que a projeção da arte *popular* haitiana como arte nacional decorre de um duplo movimento: de dentro do *Centre d'Art* para fora, através da circulação dos chamados *populares* pelo mundo, mas também de fora para dentro, na medida em que naqueles anos 1940 o Haiti passava a se constituir como região etnográfica e como rota no circuito das artes internacionais. Estas, interessadas e impulsionadas pelo modernismo e por pautas universalistas como as das Nações Unidas, voltavam seus olhos para produções locais, não mais entendidas sob a antiga chave do primitivismo artístico, mas sob a insígnia da valorização da diversidade cultural.

### **Arte primitiva e arte popular: sentidos e transformações**

O caso haitiano nos ajuda a pensar como a categoria *popular*, que por vezes, mas não por acaso, é substituída pelo *Centre d'Art* pela palavra *primitivo*, é carregada de ambivalências. No contexto analisado ela revela tanto um deslocamento feito pela antropologia europeia do pós-guerra, que passa a ter como objeto de estudo e interesse não apenas as sociedades coloniais, mas também as pós ou neocoloniais, quanto um

---

<sup>37</sup> Breton chega ao Haiti em 4 de dezembro de 1945, para passar, a princípio, uma temporada de dois meses em Porto Príncipe, a convite de seu amigo Pierre Mabille (1904-1952), o diretor do recém-fundado Instituto Francês do Haiti. Sua passagem pelo país inclui compromissos como visitas diplomáticas, conferências e a participação na abertura de uma exposição no *Centre d'Art* em que a grande estrela é o cubano Wilfredo Lam, de quem ficara amigo na França no final dos anos 1930. Sobre a rede de intelectuais e artistas franceses exilados nos EUA nesse período ver Durantou-Crabol (2000) e para a passagem de Breton pelo Haiti ver Geis (2015).

<sup>38</sup> Hector Hyppolite foi um pintor haitiano trazido para o *Centre d'Art* em 1945 por Dewitt Peters e pelo escritor haitiano Philippe Thoby-Marcelin (1904-1975). Na narrativa sobre o encontro fortuito com o trabalho do pintor em uma viagem exploratória ao interior do país, conta-se que foram justamente as chamadas “decorações primitivas, mas originais e sutis”, de portas e janelas de uma casa na região de Montrouis que chamaram a atenção deles para o trabalho do artista (Chenet & Thoby-Marcelin, 1948: 40). Hyppolite expôs dentro e fora do Haiti durante os quatro anos como artista vinculado ao *Centre d'Art*, tendo falecido em 1948 de um ataque cardíaco, mesmo ano em que conquistou sua primeira exposição individual em Nova Iorque.

desvio operado no campo das artes, que passa a abarcar em seu escopo objetos, nesse caso pinturas, que antes não ocupariam as galerias ocidentais, mas apenas os museus etnográficos reservados para a arte dos Outros<sup>39</sup>. O *popular* é, portanto, o primitivo nacional, que pode entrar pela porta da frente em uma exposição da Unesco como representante do Haiti, mas, simultaneamente, é algo apreendido pelos surrealistas europeus e pelos próprios intelectuais e artistas caribenhos, por exemplo, por suas qualidades extra-rationais – por suas “iluminações”, mais que “elucidações”, nos termos de Lagrou (2008:224).

Muitas são as críticas, especialmente a partir de um ponto de vista dos estudos pós-coloniais, ao uso das noções *primitivo* e *popular* para caracterizar a produção dos artistas considerados aqui. Embora essas críticas apontem para o reducionismo contido nesses rótulos, elas muitas vezes não questionam a própria divisão entre as belas-artes e artes *populares* operadas por instituições como o *Centre d'Art*, contentando-se em dizer que há mais variedade no interior da categoria *popular* do que se pode imaginar. O trecho de Ute Steibich (1978) explicita bem o ponto:

Chamar todos os trabalhos de artistas não treinados de “primitivo”, “*naïf*” ou “popular” é certamente impreciso e inapropriado – se é que não o tenha sido sempre. A ampla gama de estilos individuais e capacidades artísticas desmentem essas classificações fáceis. É verdade que a *folk art* deu base para a maioria dos artistas autodidatas, mas muitos se distanciaram desses começos. Isso não é para dizer que a *folk art* desapareceu. Ela continua a florescer nas pinturas e esculturas dos templos vodu, nos *tap taps* [veículos de transporte público], placas de lojas e nas decorações das casas e cemitérios (1978: 8).

Outro caso é o da crítica mais contemporânea apresentada por Régine Cuzin, curadora da exposição *Haiti, deux siècles de création artistique*, que diz tomar a arte haitiana para além do “filtro do exotismo e das referências mágico religiosas”, valorizando “a legítima reivindicação dos artistas haitianos de serem reconhecidos pela pertinência de seu trabalho mais que pelo simples pertencimento a um território” (Cuzin, 2015a:14). Todavia, ainda que consciente das relações de poder que envolvem a execução de uma exposição que se quer ser a expressão da arte haitiana no último século, a postura relativista adotada por Cuzin não resolve inteiramente o problema da projeção da noção ocidental de arte para parte dos trabalhos ali exibidos. É preciso pensar se o esforço em,

---

<sup>39</sup> Michel-Rolph Trouillot (1992) chama a atenção nesse sentido para o deslocamento da perspectiva antropológica despertado pela consideração do Caribe como região etnográfica, segundo ele uma região “indisciplinada”: a meio caminho entre as sociedades ditas primitivas e os contextos pós-industriais.

digamos, elevar a arte haitiana ao patamar das belas-artes ocidentais, tidas como universais, é suficiente para construir uma postura simétrica entre essas distintas produções.

Seja como for, cabe nos perguntarmos, na esteira das reflexões produzidas por Alfred Gell (2018), dentre outros, se a própria categoria “arte”, dentro da qual se inserem as insígnias “primitiva” e “popular” são suficientes para dar conta das produções materiais e expressivas de criadores, que como no caso apresentado, foram inseridos como nos discursos de produção de uma arte nacional.

### **Referências bibliográficas:**

ANJEUS, A. José Gómez Sicre and the ‘Idea’ of Latin American Art. *Art Journal*, Vol. 64, No. 4 (Winter, 2005), pp. 83-84.

BRETON, André. “Hector Hyppolite”. In: BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965 (1947), pp. 394-399.

CÉLIUS, C. A. *Langage plastique et énonciation identitaire*. L’invention de l’art haïtien. Québec: Les presses de l’Université Laval, 2007.

\_. “Dynamiques de création en Haiti”. In: CUZIN, Régine at alii. *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015.

CESARINO, P. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n.93, 2017, pp. 2-17.

CHENET, J. & THOBY-MARCELIN, P. “La double vie d’Hector Hyppolite (extraits)”. *Conjonction*, n. 16, août, 1948, pp. 40-44.

CUZIN, R. “Avant-propos”. In: CUZIN, Régine at alii. *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015.

DURANTON-CRABOL, A. “Les intellectuels français en exil aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale: aller et retour”, *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, n°60, 2000, pp. 41-47.

GELL, A. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: UBU Editora, 2018.

GEIS, T. “Myth, History and Repetition: André Breton and Vodou in Haiti”, *South Central Review*, v. 32, n. 1, 2015, pp. 56-75.

GOYATÁ, J. V. “Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação”. Tese de Doutorado (Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LAGROU, E. "A arte do Outro no surrealismo e hoje", *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, 2008, pp. 217-230.

LEREBOURS, M. *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980 : souffrances et espoirs d'un peuple*. Port-au-Prince: L'imprimeur II, 1989.

MÉTRAUX, A. *Le vaudou haïtien*. Paris: Gallimard, 1958.

NICHOLLS, D. "Idéologie et mouvements politiques en Haïti, 1915-1946"; *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 30e année, N. 4, 1975. pp. 654-679.

PRICE-MARS, J. *Ainsi parla l'Oncle*. Port-au-Prince: Les Éditions Fardin, 2011 (1928).

RICHARDSON, M. & FIJALKOWSKI, K. *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*. New York: Verso Books, 1996.

RIGAUD, M. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien (son temple, ses mystère, sa magie)*. Port-au-Prince: Éditions Fardin, 2015 [1953].

STEIBICH, U. (org). *Haitian Art*. The Brooklyn Museum, 1978.

TROUILLOT, M.R. 1992. "The Caribbean region: an open frontier in anthropological theory", *Annual Review of Anthropology*, v. 21, n. 1, pp. 19-42.