UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

JÚLIA VILAÇA GOYATÁ

Haiti *popular*:
saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950)

Versão Corrigida

São Paulo
2019

JULIA VILAÇA GOYATÁ

**Haiti *popular*:
saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950)**

Versão Corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título de
Doutor em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia Social

Orientação: Prof.^a Dr.^a Fernanda Arêas
Peixoto

São Paulo
2019

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Goyatá , Júlia Vilaça
G724h Haiti popular: saberes antropológicos e
artísticos em circulação (1940-1950) / Júlia Vilaça
Goyatá ; orientadora Fernanda Arêas Peixoto. - São
Paulo, 2019.
231 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Antropologia. Área de concentração:
Antropologia Social.

1. Haiti . 2. antropologia. 3. arte popular. 4.
museus etnográficos . I. Peixoto, Fernanda Arêas,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Júlia Vilaça Goyatá

Data da defesa: 26/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fernanda Arêas Peixoto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/04/2019

Fernanda Arêas Peixoto

GOYATÁ, J. V. **Haiti popular**: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950). 2019. 231 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Fernanda Arêas Peixoto
PPGAS/USP – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Olívia Maria Gomes da Cunha
PPGAS/UFRJ/MN

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz
IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. Christiano Key Tambascia
IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. Pedro de Niemayer Cesarino
PPGAS/USP

São Paulo, 26 de fevereiro de 2019

RESUMO

Este trabalho acompanha a produção e a circulação transatlântica de uma das muitas imagens do Haiti: o Haiti *popular*, paisagem estético-antropológica amplamente proliferada na metade do século XX. Com a ajuda de uma série de fontes documentais e tendo o antropólogo franco-suíço Alfred Métraux (1902-1963) como um dos principais guias, a pesquisa explora a construção de três experiências institucionais no país nos anos 1940: o museu do *Bureau d'Ethnologie*, fundado em 1941, a biblioteca/museu do projeto Unesco em Marbial, concebida em 1948, e o *Centre d'Art*, inaugurado em 1944. Embora distintos, esses experimentos, que agregam os campos da museologia, da educação e da produção científica, compartilham não só um propósito semelhante – o de fornecer ao Haiti uma cultura tradutível em objetos, formas e imagens –, mas também uma mesma rede de circulação de pessoas: intelectuais, artistas, políticos e gestores haitianos e estrangeiros encarregados de sua produção. A análise proposta segue, com base em um exercício de imaginação etnográfica com os documentos, o trânsito de pessoas, coisas e ideias presentes na formação de tais instituições, desvendando o sentido do Haiti *popular* que passa a ser pendurado em paredes, apoiado em estantes e exibido em exposições.

Palavras-chave: Haiti, antropologia, arte, museus, Unesco.

ABSTRACT

This work follows the production and the transatlantic circulation of one of the many images of Haiti: the *popular* Haiti, an aesthetic-anthropological landscape widely proliferated in the middle of the XX century. Through a series of documentary sources and having the Franco-Swiss anthropologist Alfred Métraux (1902-1963) as main guide, the research explores the creation of three institutional experiences in the country in the 1940s: the *Bureau d'Ethnologie* (1941), the Unesco museum / library in Marbial (1948) and the *Centre d'Art* (1944). Despite its different natures, these experiments, which combine the fields of museology, education and scientific production, share not only a similar purpose - to provide Haiti a culture translatable into objects and images -, but also the same network of people in charge of its production: haitian and foreign intellectuals, artists, politicians and bureaucrats. The research is therefore an exercise of ethnographic imagination with the documents that follows the flow of people, things and ideas present in the emergence of these institutions, unraveling the meanings of the *popular* Haiti that was in this period displayed on walls, shelves and exhibitions.

Key-words: Haiti, anthropology, art, museums, Unesco.

RÉSUMÉ

La thèse s'intéresse à la production du *Haïti populaire* : un paysage esthétique et anthropologique largement répandu à partir de la première moitié du 20^{ème} siècle. En suivant la trajectoire de l'anthropologue franco-suisse Alfred Métraux (1902-1963) dans le pays caribéen, la recherche interroge la création de trois expériences muséologiques ayant vu le jour dans les années 1940 : le musée ethnographique du Bureau d'Ethnologie, fondée en 1941, la bibliothèque et musée ruraux de l'Unesco à Marbial, conçus en 1948, et le Centre d'Art de Port-au-Prince, ouvert en 1944. Bien que particulières, ces expériences institutionnelles articulaient simultanément les domaines de la muséologie, de l'éducation et de la production scientifique en ayant un objectif commun : celui de fournir à Haïti une culture traductible en objets, formes et images. Elles partagent également le même réseau de personnes : intellectuels, artistes, politiques et techniciens haïtiens et étrangers chargés de leur production. À travers un exercice d'imagination ethnographique avec les documents historiques, la thèse suit le transit de personnes, de choses et d'idées présentes dans la formation de tels musées. L'objectif est d'élucider les sens de cet *Haïti populaire* qui a été accroché aux murs, appuyé sur des étagères et affiché lors des expositions nationales et internationales.

Mots-clés: Haïti, anthropologie, art, musées, Unesco.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa que deu origem a esta tese de doutorado só pôde ser realizada graças aos auxílios que recebi do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), entre 2014 e 2015, e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), entre 2015 e 2019. A última instituição também proporcionou os subsídios para minha estadia na França entre 2016 e 2017, por meio de uma Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE). A essas instituições e a seus funcionários, responsáveis pelos trâmites necessários ao andamento de minha pesquisa, agradeço-lhes imensamente. Sou grata também ao parecerista anônimo que acompanhou meu projeto na FAPESP, dando sempre sugestões valiosas para o aprimoramento e continuidade do trabalho.

A realização do doutorado se deu graças ao vínculo, cultivado desde o mestrado, com o Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP). Agradeço a todos os funcionários, aos professores e alunos com os quais pude ter contato nesses últimos anos e que fazem da universidade pública um espaço tão plural e tão fundamental para a produção científica em nosso país. O rico ambiente de trocas do PPGAS-USP foi, sem dúvida, determinante para minha formação como antropóloga. Agradeço especialmente aos professores Júlio Simões, Márcio Silva, Marta Amoroso, Renato Sztutman, Lilia Schwarcz, Ana Cláudia Marques, Heloísa Buarque, Pedro Cesarino e João Felipe Gonçalves, pelas aulas dadas, os papos de corredor e as generosas inspirações profissionais que me ofereceram durante este tempo. Aos colegas de doutorado da turma de 2014 também agradeço pelo caminho compartilhado, sobretudo às minhas conterrâneas e amigas de longa data Luísa Girardi e Denise Pimenta, ao meu parceiro de trajetória acadêmica e amigo Bernardo Machado e à minha colega de doutorado sanduíche, Renata Machado. Da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), lembro com carinho especial da professora Léa Perez e de meus colegas de iniciação científica, com quem explorei as belíssimas festas do catolicismo popular mineiro em minha primeira experiência de pesquisa.

Minha orientadora, professora Fernanda Arêas Peixoto, se tornou, ao longo desses nove anos que completamos trabalhando juntas, não só uma referência intelectual das mais importantes para mim, como também uma amiga preciosa. É impossível imaginar a

existência deste trabalho sem seus conselhos, seu olhar sempre tão atento e rigoroso, seu incentivo e sua parceria no pensar. Foi uma alegria enorme ter podido ser sua orientanda, ter frequentando seu círculo (tão especial) de pessoas e ter aprendido tanto das dores e delícias do nosso ofício. Também agradeço à Fernanda pelo núcleo de orientandos e ex-orientandos que ela reuniu em seu entorno e que deu origem ao nosso tão querido coletivo ASA (Artes, saberes e antropologia). Aline Murillo, Adriana Taets, Alexandre Bispo, Bruno Pereira, Bruno Zorek, Diogo Maciel, Eduardo Pedrosián, Isabela Oliveira, Júlia di Giovanni, Luísa Valentini, Luís Felipe Sobral, Lorena Avellar, Pedro Galdino, Rodrigo Ramassote, Thaís Waldman, Thaís Brito e Vinícius Spira leram distintas versões deste trabalho e me ajudaram de diversas formas com seus comentários, abraços calorosos e com as leituras e debates constantes que fizemos em grupo. Agradeço também a Carlos Gomes de Castro, que me ajudou imensamente com a cuidadosa revisão do texto da tese.

Nos períodos que passei no Haiti e na França contei com a ajuda indispensável de profissionais, especialmente pesquisadores e arquivistas, e de amigos que fiz pelo caminho. A viagem ao Haiti no início de 2016 não teria ocorrido não fosse o acolhimento que recebi dos colegas Flávia Dalmaso e Rodrigo Bulamah, antropólogos mais experientes que eu em matéria de haitianidades. Flávia e Rodrigo me ofereceram acesso a suas redes de contato, me ensinaram um pouco de *kreyòl* e me deram as mãos nas ocasiões de maior dificuldade. Os momentos que compartilhamos no Haiti ficarão na memória como a brisa quente daquele lindo carnaval que passamos em Jacmel. Durante meu período de pesquisa em Porto Príncipe, contei ainda com o apoio de Jacques Bartoli e Maryse, que me acolheram em suas casas e com quem tomei intermináveis cafés; de Magali Laviotte, vizinha que se tornou uma companheira fundamental em meu cotidiano; de Joanna da Hora e Pedro Braum, que tantas vezes me carregaram, literalmente, para cima e para baixo, contando histórias incríveis de suas vidas na capital haitiana; de Wisskn, meu mototáxi, tradutor e fiel escudeiro; de Patrick Tardieu, responsável pela biblioteca do *Pétit Séminaire Saint Martial*, que me cedeu materiais e me auxiliou na busca por documentos; e, finalmente, de Véronique Parmentier, a arquivista que abriu para mim as portas do acervo ainda em construção do *Centre d'Art* e com quem tanto dividi durante o período que passei trabalhando em uma mesa

improvisada a seu lado. Também devo um agradecimento à Louise Perrichon, diretora do *Centre d'Art*, por ter-me permitido consultar os acervos e por ter-me cedido os direitos de imagem para a tese. Não tenho dúvida de que o encontro com o Haiti foi uma das experiências mais fortes da minha, ainda curta, vida de antropóloga.

Agradeço também ao professor Federico Neiburg, que me recebeu em seu grupo de pesquisas e em uma de suas disciplinas pouco tempo depois de minha volta para o Brasil, oferecendo um espaço fundamental de aprendizado em um campo de estudos que era (e ainda é) uma grande novidade para mim. Lembro também das críticas e indicações interessadas que recebi de João Felipe Gonçalves e Olívia Cunha durante meu exame de qualificação em agosto de 2016. À Olívia, agradeço, igualmente, pela presença em minha banca de defesa de tese, junto aos professores Pedro Cesarino, Omar Ribeiro Thomaz e Christiano Tambascia, que, referências importantes para meu trabalho, ofereceram contribuições valiosas para sua continuidade. Agradeço também aos professores que aceitaram participar como membros suplentes da banca: Ana Cláudia Marques, Laura Moutinho, Heloísa Pontes, Mariana Françoze e Federico Neiburg.

O estágio de pesquisas que realizei na França, entre outubro de 2016 e novembro de 2017, só foi possível graças à rica supervisão que recebi de Christine Laurière, pesquisadora do *Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture* (LAHIC), da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), de Paris. Christine me cedeu materiais, me aconselhou em minha pesquisa nos arquivos franceses e me convidou para apresentar meus resultados de trabalho em um colóquio extremamente interessante no fim de minha estadia. Agradeço-lhe pela generosidade e pelos desafios que me colocou e que, certamente, contribuíram imensamente para minha formação. Sophie Assal, responsável pelos arquivos do *Laboratoire d'Anthropologie Sociale* do *Collège de France*, onde desenvolvi boa parte da pesquisa, foi também uma interlocutora essencial; agradeço-lhe a amizade e, especialmente, o interesse em meu trabalho. A Daniel Métraux, agradeço pela autorização que me concedeu para consultar os fundos documentais de seu pai. Na Unesco, contei com a pronta e eficiente ajuda dos arquivistas Alexandre Coutelle e Zine El Abidine Larhfiri, a quem também sou muito grata. Do mesmo modo, agradeço a Tom Rosenbaum, da fundação Rockefeller, que, mesmo à distância, foi extremamente solícito e eficiente na busca e envio de materiais. Mathilde

Périvier e Abigail Dardashti foram dois preciosos encontros: parceiras de trabalho, com quem debati a pesquisa, dividi os materiais e discuti a escrita de alguns textos. Aos muitos e queridos amigos que fiz em Paris (e que seria difícil nomear, sem correr o risco de me esquecer de alguém): foi maravilhoso compartilhar a cidade-luz com vocês. Obrigada pelos colos nos dias de inverno e pelos lindos passeios nos dias de sol; esse foi um ano realmente especial, em que aprendi e vivi tanto. Ao Gregory Valente, meu companheiro oficial de viagens, obrigada pelas aventuras compartilhadas.

Durante os cinco anos de doutorado, fiz muitas mudanças e me adaptei a distintos lares, línguas e sotaques, que de alguma maneira se refletem em meu trabalho. Agradeço ao Felipe Bier, com quem dividi a rotina em meu primeiro ano, quando pude também passar três produtivos meses em Providence, nos Estados Unidos, frequentando a incrível biblioteca da *Brown University*; ao meu amigo Bernardo Machado, que me cedeu seu apartamento em Perdizes para que eu pudesse construir um lar em um momento tão importante para mim; a Pedro Pinheiro Chagas, Milena Buchmann, Milena Estorniolo, Arthur Saraiva, Ana Carolina Jácome, Isabela Welter e Romain Crouzet, que me acolheram em distintos momentos em seus tipicamente pequeninos e aconchegantes lares parisienses; à Rubia Piancastelli e Mercedes Barusso, com quem dividi tantos bons momentos no charmoso apartamento da avenida Pompéia; à Carolina Cordeiro, que me emprestou seu cantinho em meus últimos meses de escrita; à Nina Neves e Victor Próspero, que me deram a oportunidade de ter “uma casinha dentro da casona”; e, finalmente, à Lilith Neiman, que guardou cuidadosamente a minha biblioteca, um gesto tão significativo.

Por fim, devo um agradecimento mais detido àqueles que, de uma forma ou de outra, se envolveram de perto com toda a aventura que foram os últimos anos. Com minhas amigas Natália Fazzioni, Renata Mourão e Michele Escoura dividi angústias, conquistas e muitos congressos. Sou extremamente grata pelo caminho que construímos lado a lado. Carlos Filadelfo, Natacha Leal e Marina Barbosa são também parte dessa rede antropológica de apoio e carinho. Especialmente no último ano de doutorado, passei as tardes nas bibliotecas da Medicina e da Saúde Pública em São Paulo na companhia de Maria Chiaretti, Eugenia Brage, Nina Neves, Lila e Nana Foster. Ali, apesar dos dias corridos e da solidão da escrita, fizemos de nossos almoços e cafés espaços de respiro,

diversão e acolhimento. Não há trabalho intelectual sem rotina e sem afeto, aprendizado que levo pra vida e que devo também a elas.

Laura Capanema e Maria Chiaretti, companheiras de uma vida toda, obrigada por saberem exatamente quem eu sou e por terem estado atentas e presentes nos últimos anos. À Laura e ao Adriano Soares, agradeço também por poder acompanhar o crescimento do pequeno Caio, que, por sorte, me esperou voltar da França para chegar ao mundo. Às minhas companheiras tão queridas da época de colégio, aos “los amigos” com quem dividi os gloriosos anos de Fafich/UFGM; à família de amigos que construí em São Paulo desde 2010, muito obrigada pela torcida. Caio Werneck apareceu no último ano de tese, presenteando minha tão agitada existência com sua leveza, serenidade e bom humor sem iguais. Obrigada pela paciência, pelo incentivo e pelos tantos mares que ainda navegaremos juntos. Finalmente, agradeço ao meu irmão, Adriano Goyatá, por todo o carinho e cuidado que dedica a mim e a nossos pais; à minha avó Maria Concebida Vilaça, que como boa avó mineira destinou a mim muitas de suas eficazes orações; e aos meus pais, Martha Célia Vilaça e Francisco Goyatá, pelo apoio incondicional. Seu exemplo de dedicação, engajamento e amor ao ofício são marcas de minha formação e, inevitavelmente, deste trabalho. A tantos outros que fazem e fizeram parte deste caminho, meus sinceros agradecimentos.

SUMÁRIO

16	LISTA DE ABREVIATURAS
17	INTRODUÇÃO
20	Da França ao Haiti, do Haiti à França: uma antropóloga nos arquivos
25	Acervos haitianos
27	O <i>BUREAU D'ETHNOLOGIE</i> É <i>CHO</i>
30	ARQUIVOS EM PEDAÇOS
32	Acervos franceses
34	Alfred Métraux, um guia de pesquisa
37	Um exercício de imaginação etnográfica com os documentos
41	CAPÍTULO 1
	Materialidades vodú e o museu do <i>Bureau d'Ethnologie</i>
41	A fogueira
48	Jacques Roumain nas origens do <i>Bureau</i>
55	As aparições do tambor <i>assotor</i>
60	Projetos de museu
64	O Museu do Homem e suas vitrines
71	Ilustres visitantes
78	Um passeio pelo museu
82	Objetos haitianos no museu francês
86	CAPÍTULO 2
	A Unesco no Haiti: o projeto piloto de Educação de Base em Marbial e sua biblioteca-museu
86	“Dokte Linesko” chega à Marbial
90	A experiência-testemunho
94	A pesquisa etnográfica
98	Ensaando a antropologia aplicada
102	A biblioteca-museu rural
107	Desafios da aclimação
111	“La bon Mademwazel”
117	Instrumentos para ver e ouvir
125	O ateliê de Oddon e Ramponeau
133	Na estrada
139	A vida camponesa em traços
144	Entre arte e técnica
146	O museu que não aconteceu

150	CAPÍTULO 3
	O <i>Centre d'Art</i> e a pintura <i>popular</i> haitiana
150	A morte de Hyppolite
155	O nascimento do <i>Centre d'Art</i>
168	Os pintores <i>populares</i> e suas exposições
171	OS <i>POPULARES</i> VÃO AOS EUA
177	OS <i>MODERNOS</i> VÊM AO HAITI E OS <i>POPULARES</i> VÃO À CUBA
182	ARTISTAS HAITIANOS VÃO À FRANÇA
189	O caso Breton
195	O pintor objeto
206	CONSIDERAÇÕES FINAIS
213	REFERÊNCIAS
213	Acervos consultados
213	Bibliografia
231	Filmografia

LISTA DE ABREVIATURAS¹

AYU: Yale University Archives, New Haven, Estados Unidos

BHFIC: Bibliothèque Haïtienne des Frères d'Instruction Chrétienne, Porto Príncipe, Haiti

BNE: Biwo Nasyonal Etnoloji/Bureau National d'Ethnologie, Porto Príncipe, Haiti

BNF: Bibliothèque Nationale de France, Paris, França

CdA: Centre d'Art, Porto Príncipe, Haiti

FPV: Fundação Pierre Verger, Salvador, Brasil

LAS: Laboratoire d'Anthropologie Sociale du Collège de France, Paris, França

MNHN: Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris, França

MoMA: The Museum of Modern Art, Nova Iorque, Estados Unidos

MQB: Musée du quai Branly, Paris, França

RF: Rockefeller Foundation, Nova Iorque, Estados Unidos

Unesco: Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, Paris
França

¹ Refere-se aos arquivos consultados em ordem alfabética e na língua original em que aparecem nos documentos.

INTRODUÇÃO

Em “The odd and the ordinary: Haiti, the Caribbean, and the world”, artigo que se tornou leitura obrigatória para todo haitianista desde sua publicação em 1990, o antropólogo Michel-Rolph Trouillot faz uma contundente crítica ao que chama de “excepcionalismo” haitiano (1990b:3).² Segundo sua avaliação, a imagem predominante do Haiti no mundo, construída fundamentalmente por intelectuais do século XX, tem como característica principal uma excessiva ênfase nas particularidades históricas, sociais e culturais do país, tornando-o inexplicável e incomparável a qualquer outra realidade social do Caribe e do mundo. Máximas que nos acostumamos a ouvir a cada vez que a palavra Haiti é evocada – por exemplo, “foi uma das primeiras independências das Américas”, “foi o berço da primeira revolução negra do mundo” e a tão repetida frase “é o país mais pobre do continente americano”, reforçada pelo discurso midiático produzido após o terremoto de

² As traduções de trechos em língua estrangeira presentes ao longo da tese são todas de minha autoria. Quanto às palavras grafadas em itálico, elas se referem tanto a conceitos nativos, isto é, advindos dos materiais de pesquisa que consultei - com destaque para a palavra *popular* -; quanto dizem respeito a noções de autores trabalhados ao longo da tese. Também estão marcadas em itálico e na língua original, de modo a destacá-las, as instituições analisadas na tese – o *Bureau d’Ethnologie* e o *Centre d’Art* –, que são também entendidas como agentes da pesquisa. Por fim, o itálico é usado igualmente para outras palavras em língua estrangeira. Procurei realizar o tanto quanto pude as traduções dos nomes de instituições e de expressões, mas em alguns casos, para preservar o sentido, mantive-as na língua original. As aspas duplas são utilizadas apenas para citações diretas, seja de interlocutores no tempo presente, seja do material de arquivo ou de excertos da bibliografia. Finalmente, destaco que as referências aos acervos se encontram sempre nas notas de pé de página indicadas por suas siglas, tal como constam na lista de abreviaturas, e que as informações e fontes das imagens reproduzidas estão contidas em suas legendas.

2010 – são expressões vivas do tal excepcionalismo de que fala Trouillot.³ Seja pela via do excesso, seja pela da falta, a ideia de que o Haiti é um lugar estranho ou incompreensível se tornou, segundo o autor, um “escudo” perfeito para isolá-lo politicamente, afastando-o da integração a um mundo “dominado pelo Cristianismo, pelo capitalismo e pela branquitude” (ibidem:7).

O texto de Trouillot tem um tom de denúncia e é certamente uma advertência, em especial para os antropólogos que trabalham no ou sobre o Haiti, com relação aos perigos de torná-lo um caso particular ou exótico. Contudo, em minha leitura, o artigo do antropólogo haitiano pode ser visto também como um convite: um convite para que o Haiti seja tomado, cada vez mais, como um objeto de interesse no campo das ciências humanas em geral. Em outras palavras, ele é um aceno para que ultrapassemos a barreira do inexplicável e apreendamos os desafios haitianos em sua complexa, mas também corriqueira, vida cotidiana, a partir de seus dilemas históricos próprios e, por vezes, compartilhados por tantas outras sociedades pós ou neocoloniais do Caribe, das Américas e da África. Um chamado para que olhemos o Haiti de perto e também de longe, de forma a tirarmos o binóculo para ver essa porção da ilha de Santo Domingo como parte fundamental das dinâmicas de interação mundial. Em suma, Trouillot nos convida a tornar o Haiti tangível e comparável, sem banalizar, porém, suas particularidades como sociedade e nação.⁴

Retomo aqui tal texto de Trouillot por mais um outro motivo. A meu ver, ele é inspirador para apresentar o meu trabalho, tanto de um ponto de vista temático quanto teórico-metodológico. Com relação ao tema, é preciso dizer que esta tese trata de compreender justamente uma das muitas facetas do dito “excepcionalismo” haitiano. De

³ O Haiti foi vítima de um violento terremoto no dia 13 de janeiro de 2010, tragédia que destruiu boa parte da cidade de Porto Príncipe, matou por volta de 230 mil pessoas e deixou tantos outros milhares de feridos e mais de um milhão de desabrigados. A magnitude do tremor foi de 7,0 Mw na escala MMS. Para mais dados sobre o terremoto, consultar os mapas feitos pela BBC News. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/8466385.stm>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁴ O texto de Trouillot inspirou a reflexão de praticamente toda a produção antropológica subsequente. Citaria, contudo, dois trabalhos que se reportam diretamente a ele e que me parecem contribuições fundamentais: o artigo de Dash (2011), em que ele recupera o modo pelo qual a oposição universalismo *versus* particularismo foi tratada em boa parte do pensamento social haitiano; e a coletânea organizada por Benedicty-Kokken, Byron, Glover & Schuller (2016), na qual é retomado o argumento de Trouillot para apresentar trabalhos antropológicos contemporâneos feitos no Haiti que teriam como horizonte metodológico justamente uma reflexão sobre o excepcionalismo.

modo mais específico, a pesquisa se debruça sobre a circulação de práticas e saberes que tornaram possível a elaboração de uma das muitas essencializações que fizeram do Haiti um país conhecido nacional e internacionalmente.⁵ Trata-se do que chamo de Haiti *popular*, imagem gestada na primeira metade do século XX que ganhou expressivo alcance a partir dos anos 1940, com o fim da ocupação militar norte-americana (1915-1934), e que acabou por lançar, ainda que a contrapelo, as bases para o discurso identitário e racializante que sustentou os regimes autoritários de François e Jean-Claude Duvalier, Papa e Baby Doc, entre 1957 e 1986.

Para acompanhar a produção do Haiti *popular*, inclino-me sobre a gênese de três experiências institucionais inauguradas, paralelamente, na década de 1940: o museu do *Bureau d'Ethnologie*, nascido em 1941 em Porto Príncipe; a biblioteca-museu da Unesco em Marbial, projetada nas imediações da cidade de Jacmel entre 1948 e 1949; e o *Centre d'Art*, criado em 1944, também na capital haitiana. Possuindo em comum o fato de terem sido pensadas para serem híbridos de museus, escolas e centros de produção de conhecimento, essas experiências se assemelhavam também em seus objetivos. Por um lado, pretendiam preservar objetos, imagens e instrumentos considerados representativos da cultura *popular* haitiana; por outro, apostavam na criação de novos artefatos que pudessem valorizar tal cultura e, ao mesmo tempo, projetá-la mundialmente. Além disso, ao seguir o nascimento desses empreendimentos, é possível observar a intensa circulação de pessoas, coisas, saberes, técnicas e afetos que os constituíram mutuamente.

Um segundo aspecto do texto de Trouillot que gostaria de destacar diz respeito à minha posição como pesquisadora e aos desafios teórico-metodológicos por mim enfrentados. De saída, diria que aceitei o convite feito por Trouillot em seu texto, na medida em que não só tomo o Haiti como objeto de interesse e compreensão, como também o faço de uma perspectiva que considero particular. País caribenho de passado colonial, escravocrata e de economia baseada na exploração agrícola, o Haiti, que tanta história compartilha com o Brasil, ainda é alvo de poucas investigações antropológicas

⁵ A noção de essencialização usada aqui se inspira na forma como Michael Herzfeld (2005) a articula. Essa ideia será trabalhada com mais detalhe no Capítulo 3. Por ora, basta dizer que ela se refere à compreensão da produção de estereótipos como efeitos de práticas estatais e cotidianas, tratadas pelo autor como atividades simétricas e concomitantes.

realizadas por pesquisadoras e pesquisadores brasileiros.⁶ Empreender um estudo sobre o Haiti desde o Brasil, e não partindo dos Estados Unidos ou da França, de onde, até então, mais se produziu conhecimento sobre esse país, já é levar a sério a mirada comparativa sugerida por Trouillot. Destaco, ainda, as potências de um olhar mais horizontal para a desconstrução de certos estereótipos e para o entendimento de alguns dos problemas desses vizinhos caribenhos que são, muitas vezes, comuns aos brasileiros. Nessa direção, embora não vá realizar uma comparação sistemática entre Haiti e Brasil ao longo da tese, há que se considerar o quanto pesquisas sobre o primeiro podem iluminar múltiplas miradas sobre o segundo.

Por fim, devo deixar claro que não pretendo reforçar o “excepcionalismo” denunciado por Trouillot, muito embora aposte vivamente no exercício de um olhar aproximado para algumas experiências haitianas. Não defendo, portanto, que o Haiti seja um caso excepcional nem ratifico uma postura universalista, que seria sua face oposta. O desafio com o qual me envolvo é aquele contido em toda produção de conhecimento antropológico: aproximar-se para descrever o detalhe miúdo, surpreender-se com a diferença, sem perder de vista o que ela pode ensinar sobre outras formas de viver e conhecer.

Da França ao Haiti, do Haiti à França: uma antropóloga nos arquivos

Se este trabalho é sobre produção de saberes em circulação – isto é, sobre intelectuais que atravessam mares discutindo ideias e projetos, sobre objetos que saem de casas e vão parar em museus, sobre técnicas que orbitam entre centros de produção do conhecimento

⁶ O número de pesquisas etnográficas feitas por brasileiros no Haiti cresceu consideravelmente nos últimos dez anos, graças a projetos envolvendo os professores Omar Ribeiro Thomaz (Unicamp) Federico Neiburg (MN-UFRJ) e seus orientandos. Resultado disso, são as dissertações de mestrado e teses de doutorado produzidas nos anos 2000 tendo o Haiti como tema: Dalmaso (2009, 2014), Evangelista (2010), Baptista (2012), Bulamah (2013, 2018), Braum (2014), Jorge (2014), Bersani (2015), Fiod (2015) e Handerson (2015). Algumas dessas pesquisas foram resultado ainda da parceria de intelectuais haitianos e estrangeiros em torno da fundação, em 2007, do Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento do Haiti (INURED). Numa cooperação estabelecida entre tal instituto e a ONG Viva Rio, Federico Neiburg e Natasha Nicaise produziram também dois relatórios de pesquisa: “A vida social da água” (2009) e “Lixo. Estigmatização, Comércio e Política” (2010), baseados em etnografias na cidade de Porto Príncipe. Destaco, ainda, os artigos de Thomaz, “Eles são assim: racismo e o terremoto de 12 de janeiro de 2010 no Haiti” (2011) e “Haitian elites and their perceptions of poverty and inequality” (2013) e a coletânea recentemente organizada por Neiburg, *Conversas etnográficas haitianas* (2019, no prelo), que retoma alguns dos trabalhos de mestrado e doutorado citados acima.

–, ele não poderia ter sido feito de outro modo senão em trânsito. A diversidade de documentos que pude coletar, os quais descrevem relações e trocas transatlânticas, tem, assim, relação direta com a variedade de acervos que visitei em distintos lugares, especialmente na França e no Haiti.

Nas próximas páginas, apresentarei meu percurso de pesquisa, descrevendo meus deslocamentos pelo espaço e, com eles, os deslocamentos feitos durante a construção e análise do objeto de pesquisa. Como deixo explícito no título desta seção, foi a partir da França, especificamente do interesse de certos antropólogos e artistas franceses pelo Caribe francófono, que cheguei ao Haiti e seus arquivos. Não obstante, somente após minha passagem pelo Haiti, junto do desvio metodológico que essa viagem me permitiu, foi que voltei à França. Ao longo do percurso destacaram-se também materiais advindos de acervos norte-americanos, que, infelizmente, não pude manusear, mas que foram essenciais na composição do mapa de relações que descrevo.

A pesquisa de doutorado que apresento aqui se reporta à minha investigação de mestrado, tanto no que concerne à construção do tema, desenvolvido a partir de uma pista encontrada naquele momento, quanto em relação a alguns procedimentos metodológicos, que, embora tenha ensaiado sua aplicação na dissertação, só pude aprofundá-los posteriormente. No mestrado, me debrucei sobre a produção de Georges Bataille (1897-1962) e Michel Leiris (1901-1990), bem como sobre os usos que ambos fizeram da noção antropológica de *sagrado*, tendo em vista sua participação em distintas associações artísticas e políticas que emergiram na Paris do entreguerras.⁷ Conquanto não tenha frequentado arquivos, uma vez que utilizei, durante a pesquisa, bibliografias e documentos já publicados em livro, na época, lidei com um material histórico, procurando, por meio dele, articular e redesenhar uma série de debates e experiências. Naquele momento procurava formatar uma abordagem antropológica para meu estudo, que se aproximava da sociologia da cultura e da história das ideias, mas recusava explicações baseadas no contexto social ou em avaliações *a posteriori* sobrepostas ao momento específico que eu investigava, ou seja, uma história contada do ponto de vista

⁷ A pesquisa de mestrado, intitulada *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado*, foi realizada entre 2010 e 2012 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação de Fernanda Peixoto. Em 2016, a dissertação foi publicada no formato de livro, contando com um generoso prefácio de Emerson Giumbelli. Cf. Goyatá (2016a).

dos “vencedores” e não das “controvérsias sociotécnicas” que envolvem a produção de fatos, para usar o vocabulário de Bruno Latour (1994).⁸

O exercício de um olhar aproximado às experiências dos autores e o comprometimento com a descrição de suas ideias no momento mesmo em que surgiram teve como inspiração o próprio método etnográfico.⁹ Também a máxima que dá nome ao livro do historiador e geógrafo norte-americano David Lowenthal (1985) – *the past is a foreign country* – me fez perceber que, da mesma forma que o deslocamento de um espaço a outro se constitui como um procedimento de encontro com a alteridade, a imersão em outros tempos também pode gerar o mesmo efeito. Nesse sentido, o passado se apresenta como um ambiente profícuo para exploração não apenas de historiadores, mas também de antropólogos.¹⁰

A descrição de relações e trocas que se deram em outro espaço e, adicionalmente, em outro tempo foi, assim, o desafio da minha pesquisa de mestrado, tendo seguido, com novas implicações, para o doutorado. No entanto, há diferenças importantes entre os dois momentos investigativos. Ainda que continue a apostar em um olhar aproximado para o tempo passado e para a gestação de ideias, dessa vez, entra em cena um novo e constitutivo elemento: o movimento. Não mais a descrição de um debate circunscrito a um local preciso – a tão revisitada Paris do entreguerras –, o que está em jogo é a apresentação de um cenário de trocas mais amplo e inédito, cujo ponto de partida é o

⁸ Os trabalhos de Eduardo Vargas (2000) sobre Gabriel Tarde e de Márcio Goldman (1994) sobre Lucien Lévi-Bruhl são contraexemplos fundamentais de uma história das ideias contada do ponto de vista dos “vencedores”. Os trabalhos procuram não apenas restaurar a gênese do pensamento desses autores, mas também mostrar de que modo suas ideias “vencidas” forneceram um novo patamar de observação para aquelas que foram definidas como “vencedoras”.

⁹ A aposta em uma análise antropológica das ideias e os desafios apresentados por tal tarefa são especialmente descritos por Fernanda Peixoto (2008; 2015) e Luísa Valentini (2013), ambas inspirações fundamentais. Peixoto atenta-se para o fato de que a perspectiva antropológica tende a “escapar de dicotomias como análise interna ou externa”, frequentemente trazidas à tona em estudos sociológicos de trajetórias intelectuais (2008:21). Já Luísa Valentini (2013) chama a atenção para os perigos de uma leitura anacrônica de experiências passadas, que tende torná-las “teoria ultrapassada”, impedindo que novas perspectivas possam ser levantadas a partir de “velhas formas de fazer” (2013:30).

¹⁰ Sobre as vastas relações entre antropologia e história, destaco as considerações de E.E. Evans-Pritchard, quando, em artigo de 1961, ele explica como se dera a partilha entre espaço e tempo operada por antropólogos e historiadores, antes “indissociáveis” (1990: 67). A partir justamente desse texto de Pritchard, Lilia Schwarcz (2005) faz um excelente resumo da história do pensamento antropológico, tendo em vista sua relação com o tempo e os movimentos de aproximação e distanciamento estabelecidos com disciplina a histórica. Em outro momento, arrisquei-me também nesse debate, mas pensando em como dois antropólogos franceses, Leiris e Lévi-Strauss, trabalharam a noção de história no pós-guerra (Goyatá, 2015).

Haiti, mas que se estende para a França e os Estados Unidos, com ressonâncias no resto do Caribe e América Latina. Dessa forma, a reconstituição dos debates que estiveram nas bases da criação das três instituições haitianas que acompanho na tese só pôde ser feita graças à minha circulação por arquivos situados no Haiti e na França. Posso afirmar, portanto, que minha pesquisa de doutorado propôs novos enfrentamentos metodológicos não só em razão de um aumento de volume de material, mas também em função da complexidade de relações que se abriram a partir do contato com os arquivos mencionados. Antes de apresentar tais enfrentamentos metodológicos, volto ainda ao mestrado para demonstrar como cheguei ao Haiti como tema e aos arquivos haitianos e franceses como agentes de pesquisa.

Durante o mestrado, entrei em contato com uma coletânea de artigos de Leiris que, embora tenha ficado fora do escopo da dissertação, me chamou a atenção pela diferença, em termos de tema e tom, dos textos que conhecia do autor. Tratava-se do livro *Cinq études d'ethnologie* (1969), que continha textos dos anos 1950 e 1960 claramente relacionados ao cenário do pós-guerra e afinados à crítica colonial produzida pelos escritores do movimento da negritude.¹¹ Entre os artigos presentes na coletânea, estava “Regard vers Alfred Métraux” (1964), uma homenagem póstuma de Leiris ao antropólogo Alfred Métraux (1902-1963), com quem ele conta ter compartilhado bons momentos em uma passagem pelo Haiti no fim da década de 1940, e “Antilles et poésie des carrefours” (1948), uma conferência originalmente proferida pelo autor na sede do Instituto Francês do Haiti, em Porto Príncipe.¹² Neste último, Leiris tematiza as especificidades da paisagem social do Caribe francófono via uma leitura crítica do

¹¹ O movimento da negritude foi gestado entre 1930 e 1940 por intelectuais negros residentes em Paris, com o objetivo de contestar o colonialismo e o racismo por meio do fortalecimento e da circulação da expressão artística dos povos de origem africana. A revista *Présence Africaine*, fundada em 1947, é uma pista interessante para a compreensão do movimento. Para mais detalhes, ver a edição especial da revista *Gradhiva* sobre a *Présence Africaine*, organizada por Sarah Frioux-Salgas (2009).

¹² O livro conta, ainda, com os seguintes textos: “Race et Civilisation” (1951), escrito por encomenda da Unesco; “L’ethnologue devant le colonialisme” (1950), de tom fortemente crítico e publicado na revista *Temps Modernes*; “A travers ‘Tristes Tropiques’” (1956), resenha do livro de Lévi-Strauss; e “Communication au Congrès culturel [de La Havane]” (1968), apresentação sobre as possibilidades da ciência, sociologia e criação artística em “países subdesenvolvidos”.

Ocidente e suas formas apolíneas, atentando-se para a potência poética e artística da região.¹³

Diante da paisagem que se descortinou para mim a partir da leitura desses textos de Leiris, desenvolvi meu projeto inicial de doutorado, que envolvia, de um lado, refletir sobre a criação de novos paradigmas antropológicos na Europa do pós-guerra e, de outro, investigar o surgimento das Antilhas francesas e do Haiti como objeto de interesse artístico e etnográfico. Para isso, propus o exercício de compreensão das passagens de Leiris e Métraux pela região. Contudo, à medida que me aproximei da tão interessante trajetória de trabalho de Métraux no Haiti, que tinha também relações íntimas com o nascimento da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) em 1946, as curtas incursões de Leiris ao Caribe se tornaram menos centrais para a pesquisa.¹⁴ Não só em função de sua enorme atuação institucional, mas também de sua importante obra sobre o vodu (1958), o autor se tornou, assim, uma espécie de guia de pesquisa e interlocutor privilegiado, especialmente depois da minha primeira incursão aos arquivos haitianos, realizada em janeiro de 2016. A essa altura, já havia planejado também um estágio de pesquisa de um ano na França, onde visitaria o arquivo da Unesco e manipularia partes do fundo documental de Métraux, depositadas no Laboratório de Antropologia Social do *Collège de France* e no Museu Nacional de História Natural, ambos em Paris.

¹³ Leiris fez duas viagens oficiais às Antilhas francesas: uma em 1948, por meio de uma bolsa de estudos concedida pelo Ministério da Educação em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, quando se encontrou com Métraux no Haiti, outra em 1953, ao receber da Unesco a encomenda de um estudo sobre relações raciais na Martinica e em Guadalupe. Dessa última incursão, resultou o livro *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* (1955). Sobre a presença de Leiris nas Antilhas, ver o artigo de Sally Price (2002), que retoma sua passagem pela região, a biografia escrita por Aliette Armel (1997) e o artigo de Gabriela Theophilo (2018), que trata das influências dos textos do antropólogo francês sobre a região nos trabalhos de Édouard Glissant.

¹⁴ Métraux e Leiris se conheceram, em 1934, via Bataille, ex-colega de Métraux na *École des Chartes* e amigo de longa data de Leiris. Nos anos 1940, no entanto, as trocas entre os autores, já etnólogos profissionais, parecem ter sido mais intensas. Sobre a relação com Métraux, Leiris relata, em homenagem póstuma, o interesse de ambos pelo universo das religiões africanas e afro-americanas. Ele diz: “é certo que as numerosas conversas profissionais e extraprofissionais que tive com ele, tanto em Paris quanto no Haiti, onde estivemos juntos em 1948, me ajudaram a ver de maneira mais clara essa que foi, científica e humanamente, uma das nossas preocupações comuns: os cultos baseados na possessão (Leiris, 1969[1964]: 131). As observações de Métraux sobre as incursões feitas com Leiris aos santuários vodu estão documentadas em seus diários, parte deles publicada por André-Marcel d’Ans em *Itinéraires I* (1978). Para uma reflexão que aproxima diretamente os dois autores, ver Guy Poiry (1996).

Acervos haitianos

A incursão que fiz à capital do Haiti no início de 2016 teve uma duração total de quarenta dias. Ela me permitiu visitar três distintos espaços de arquivamento: a biblioteca do *Bureau National d'Ethnologie*, a Biblioteca Haitiana dos Irmãos da Instrução Cristã, pertencente à escola São Luiz Gonzaga, e o arquivo do *Centre d'Art*.¹⁵ De antemão, planejei visitar apenas o primeiro desses locais. Com os outros dois, estabeleci um encontro ao longo da viagem. As visitas ao *Bureau National d'Ethnologie* e ao *Centre d'Art* foram tão fundamentais que eles se tornaram não apenas fontes da minha pesquisa, como também objetos dela.

Cheguei a Porto Príncipe em 28 de janeiro de 2016. Após o primeiro turno das eleições que definiriam o sucessor do presidente Michel Martelly, cujo resultado deu, em 25 de outubro de 2015, a maioria dos votos ao candidato da situação, Jovenel Moïse, em oposição ao segundo lugar, Jude Celestin, uma intensa onda de protestos tomou conta das ruas de Porto Príncipe. Sob alegação de fraude eleitoral, a população pedia a anulação do segundo turno das eleições.¹⁶ Na semana de minha chegada, ainda que não compreendesse bem o *kreyòl*, pude perceber que a cidade estava com todas as suas

¹⁵ Destaco aqui que *Bureau d'Ethnologie* e *Bureau National d'Ethnologie* ou *Biwo Nasyonal Etnoloji* são nomes de uma mesma instituição. A mudança da nomenclatura ocorreu em 1982, numa reforma da estrutura burocrática operacionalizada pelo governo Duvalier, que criou o Instituto nacional haitiano de cultura e artes (Inhaca) no intuito de agrupar instituições culturais e artísticas públicas. Essa mudança, contudo, de acordo com Rachelle Charlier-Doucet (2005:115), não produziu transformações nas dinâmicas de atuação da instituição nem proporcionou o aumento de investimentos direcionados a ela. Durante toda a tese, quando me refiro ao acervo do *Bureau*, uso seu nome atual – *Bureau National d'Ethnologie* –, por sua vez, quando faço referência à instituição nos anos 1940, utilizo o título lhe dado naquela época – apenas *Bureau d'Ethnologie* ou simplesmente *Bureau*.

¹⁶ Com o aumento da violência nos protestos, cujo ápice foi a declaração de Celestin de que não participaria mais das eleições, decidiu-se, através da intervenção da cooperação internacional junto ao governo, que o segundo turno não ocorreria na data prevista, fevereiro de 2016, sendo adiado para abril. O pleito só ocorreu de fato em 20 de novembro de 2016, após mais de um ano de governo provisório. O vencedor das eleições e sucessor de Michel Martelly pelo partido PHTK foi Jovenel Moïse, atual presidente do Haiti e favorito desde as eleições de 2015. Vale pontuar que Martelly foi eleito presidente do Haiti em abril de 2010, após uma também conturbada disputa eleitoral com Jude Celestin. Para mais detalhes dessa eleição, ver a descrição de Braum (2015). A complexa história política do Haiti, desde a Revolução Haitiana (1791-1804) e independência (1804), passando pela ocupação norte-americana (1915-1934), o duvalierismo da segunda metade do século XX e os governos de Jean-Bertrand Aristide entre 1990 e 2000, já foi abordada por uma série de historiadores e tem sido revista nos últimos anos. Alguns trabalhos fundamentais sobre o tema são: Trouillot (1990b, 1995), James (2000), Dubois (2012, 2016). Para uma história urbana de Porto Príncipe, ver Corvington (2007).

energias voltadas para a política.¹⁷ A tensão era tamanha que até mesmo as festividades de carnaval, que acontecem tradicionalmente no *Champ de Mars*, centro cívico da capital haitiana, tinham sido canceladas.

Instalei-me num pequeno apartamento no bairro Pacot, parte de uma espécie de complexo residencial envolvendo uma casa e dois prédios, onde viviam, em sua maioria, estrangeiros que trabalhavam em organismos internacionais.¹⁸ Fiquei pouco mais de um mês no Haiti e, embora não tenha planejado inteiramente as visitas aos arquivos, minha meta era começar o trabalho por dois espaços, em que que poderia encontrar rastros da presença de Métraux no país: a biblioteca do *Bureau National d’Ethnologie*, primeiro órgão de pesquisas e museu etnológico do Haiti; e a Biblioteca Haitiana dos Padres do Espírito Santo, vinculada ao *Petit Séminaire Saint Martial*, escola católica fundada em 1865, a qual conservava boa parte dos acervos históricos haitianos, como o fundo documental da antropóloga autodidata Odette Menesson-Rigaud. Sabia que Métraux travara relações de amizade e troca intelectual com ela desde pelo menos 1944.¹⁹

Antes de chegar a Porto Príncipe, já havia imaginado que meu acesso ao acervo de Menesson-Rigaud seria difícil, dada a completa destruição da biblioteca do *Petit Séminaire* pelo terremoto de 2010. Ainda assim, em contato por e-mail com o responsável pela biblioteca, insisti na importância dos documentos deixados pela antropóloga haitiana

¹⁷ O *kreyòl* ou *créole haïtien* se tornou língua oficial do país, ao lado do francês, apenas em 1987, embora seja a única língua falada pela maioria da população. Estima-se que menos de dez por cento da população seja bilíngue. Ainda que não tenha tido tempo de aprender formalmente o *kreyòl*, durante a minha estadia no Haiti, pude estudar um pouco e conhecer melhor a língua por meio de meus interlocutores. Uso, ao longo da tese, a ortografia oficial desenvolvida pelo Instituto Pedagógico Nacional (IPN), contida no *Dictionnaire Haïtien-Français/Français-Haïtien*, escrito por Prophète Joseph, da Edisyon Konbit (2008).

¹⁸ Pacot era um bairro residencial burguês de casas grandes, com muros altos, localizado na região central de Porto Príncipe, que, para mim, oferecia a vantagem de ser relativamente próximo dos arquivos que pretendia visitar. Segundo a percepção dos donos do local, Pacot vinha tornando-se um bairro mais “deserto” e “perigoso” devido à falta de movimento nas ruas, já que, após o terremoto de 2010, todo o comércio da cidade – bares, restaurantes, supermercados e hotéis – havia “subido” para Pétion Ville e até mesmo para Kenskof, comunas conurbadas a Porto Príncipe, localizadas na região mais montanhosa da cidade.

¹⁹ Embora Menesson-Rigaud seja mencionada pela bibliografia (especialmente, Laurière, 2005; Richman, 2007; Brumana, 2017), nenhum dos autores cita sua data de nascimento e morte, nem apresenta dados de sua trajetória – informações que, provavelmente, seu acervo ajudaria a esclarecer. Sobre suas relações com Métraux, há fortes indícios de sua colaboração à produção do autor francês. A ela e à sacerdotisa Lorina Delorge, por exemplo, é dedicada a monografia *Le vaudou haïtien* (1958). Métraux faz também a apresentação de um estudo de Menesson-Rigaud, intitulado *The feasting of Gods in Haitian Vodou*, de 1946. Posteriormente, nos acervos do LAS, descobri 16 cartas de Menesson-Rigaud enviadas a Métraux entre 1946 e 1955, nas quais fala basicamente de suas experiências com o vodou, como pesquisadora e frequentadora.

para a minha pesquisa. Ele me disse que tentaria me ajudar, mas não podia me garantir nada. Como previsto, recebi, algumas semanas depois, a notícia de que de fato, por razões de conservação e organização, não poderia ver o fundo de Menesson-Rigaud nem qualquer material pertencente àquela biblioteca. Pouco tempo depois, em uma visita extraoficial ao *Petit Séminaire*, atestei a grave situação de todo o acervo da Biblioteca Haitiana dos Padres do Espírito Santo, que, guardado em centenas de caixas de papelão, amontoava-se em uma espécie de depósito no pátio do colégio, aguardando recursos para a sua realocação.

A essa altura, já havia começado a fazer minhas visitas ao *Bureau National d'Ethnologie*, ao mesmo tempo que frequentava a Biblioteca Haitiana dos Irmãos da Instrução Cristã, que me havia sido fortemente indicada por meus amigos haitianos, por conter acervos de revistas e jornais da década de 1940 que poderiam me interessar. Ambos os arquivos se localizavam no centro da cidade, para onde eu descia todos os dias, por vezes, a pé, outras, de moto-táxi.

O BUREAU D'ETHNOLOGIE É CHO

Como dito acima, a conjuntura política em Porto Príncipe não era das melhores quando cheguei ao país, o que agravava as preocupações por vezes exageradas de meus recentes amigos haitianos com relação à minha segurança. Além de me precaver de uma série de eventos e imprevistos que podiam ocorrer com mulheres *blans* como eu, que não conheciam o país e mal falavam *kreyòl*, eles destacavam o perigo de estar nas imediações do *Bureau Nationale d'Ethnologie* naqueles dias.²⁰ “Cuidado, lá é um lugar *cho*”, meu amigo e motorista de moto me dizia, “é preciso ir na parte da manhã bem cedo e voltar

²⁰ *Blan* é inegavelmente uma categoria racial, mas ultrapassa a diferenciação pela cor, funcionando como um signo de alteridade no Haiti. A palavra significa literalmente “branco”, mas possui usos variados: o mais comum é acionado para denotar a condição de estrangeiro, mas a palavra pode demarcar também pertencimentos de classe. Sobre esse ponto, José Renato Baptista (2012) explica que “[...] tal oposição se torna mais complexa com a adição de um terceiro termo, os negros, pardos ou mulatos não haitianos, que passam a ser denominados *blanc nwa* (*blanc noir*), literalmente, branco negro, mas com o sentido de distinguir o estrangeiro branco do estrangeiro de cor. Essa classificação pode se tornar ainda mais complexa quando em algum diálogo entre um estrangeiro e um haitiano este possa classificar o outro como *mullatre* [mulato], *rouj* [vermelho] ou *jann de coulè* [pessoa de cor]” (2012: 23-24). A categoria *blan*, no sentido de estrangeira, foi acionada constantemente, especialmente em conversas que tive com as pessoas em meus trajetos para os arquivos. Para mais detalhes da discussão entre raça, cor e classe no Haiti, ver o quarto capítulo do livro de Truillot (1990a), intitulado “Culture, color and Politics”.

antes das três horas da tarde”. Ao lhe perguntar o significado da frase, ele me explicou que as manifestações políticas costumavam terminar na frente do *Bureau*, atingindo ali o ápice da agitação e, por vezes, da violência.

O *Bureau Nationale d'Ethnologie* e a Faculdade de Etnologia, localizados um ao lado do outro, ficam no coração cívico da cidade, isto é, no *Champ de Mars*, onde historicamente acontecem todas as manifestações políticas e festas mais importantes do país. É lá onde se localiza o Palácio Nacional, hoje em processo de restauração, e o museu mais expressivo do país, o Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH), assim como grande parte dos poucos monumentos que vi no Haiti – estátuas em bronze de heróis da Revolução (Touissant Louverture, Jean Jacques Dessalines e Henri Christophe) e o monumento ao Bicentenário da Independência, alta estrutura em concreto que abriga a “chama nacional”. Contudo, para além da localização do prédio do *Bureau* nessa região central, surpreendeu-me naquele momento a construção da frase que vinculava diretamente as palavras *etnoloji* (etnologia) e *cho* (quente). O termo *cho* me parecia remeter não apenas aos atuais eventos políticos, mas também à memória de uma efervescência cultural própria daquele lugar, um ponto simbólica e espacialmente importante em Porto Príncipe – monumento que compunha, ao lado de outros, a estrutura do *Champ de Mars*.

Relacionado a esse fato, outro aspecto saltava aos olhos: as palavras *etnoloji* (etnologia) e *etnologue* (etnólogo) não causavam nenhum estranhamento nas pessoas com as quais eu conversava em meu dia a dia de idas e vindas aos arquivos.²¹ Elas chegavam a ser de uso corriqueiro na cidade. A Faculdade de Etnologia da Universidade do Estado – embora tivesse esse nome, comportava também os cursos de sociologia, filosofia e psicologia – era um ponto extremamente conhecido e citado em Porto Príncipe. Ouvi diversas vezes frases como: “Ah, sim, você vai à *etnoloji*, conheço, sim!” ou “Ah, do lado da *etnoloji*, sei sim onde é!”. Ainda que não soubesse exatamente o que entendiam por etnologia, claro estava que, no mínimo, a palavra fazia parte de um vocabulário corrente.

21 Etnologia e etnólogo são palavras que na tradição antropológica francesa se referem ao que convencionalmente chamamos no Brasil de antropologia e antropólogo, já que aqui a etnologia corresponde a uma área de estudos dedicada à compreensão de e ao diálogo com grupos ameríndios. Embora as etimologias das palavras remetam a sentidos específicos – etnologia à análise de sociedades locais em suas especificidades e antropologia ao estudo comparativo amparado pela categoria comum *homem* – utilizo-as como sinônimo. Assim, o termo etnologia será usada para se referir à disciplina, e não apenas a um campo de estudos.

Imagem 1: Vista aérea do *Champ de Mars* com o Palácio Nacional ao fundo, 1949

Fonte: <http://ufdc.ufl.edu>. Acesso em: 18 ago. 2016.

As situações que vivi durante minha circulação pelo *Bureau Nationale d'Ethnologie* naquele mês de turbulências políticas deram-me pistas interessantes para a pesquisa. Tanto a instituição quanto a antropologia pareciam ter um lugar de destaque na vida pública de Porto Príncipe. O contato com o *Bureau*, local *cho* no presente, me ajudou, assim, a desenhar algumas hipóteses a respeito de sua construção em um passado não tão distante. Ao folhear os primeiros números de seus *Bulletins*, guardados na biblioteca da instituição, vi como o *Bureau d'Ethnologie* foi, de fato, palco de experimentações e debates ligados à formulação de uma ideia de cultura haitiana, cujos prolongamentos chegam até os dias de hoje. Nessas publicações inaugurais, causaram-me especial interesse os processos e os parâmetros a partir dos quais os fundadores do *Bureau* buscavam instituir o que seria o primeiro museu etnológico haitiano. A produção de um imaginário sobre vodu e vida camponesa, tidos como objetos constituintes de uma antropologia nacional, tornou-se algo de grande relevância; além disso, houve um amplo debate com os modelos de museus europeus, principalmente franceses.

Pelo que se vê, operou-se uma transformação em minha perspectiva de pesquisa: cheguei ao *Bureau Nationale d'Ethnologie* procurando Métraux, mas saí de lá com os projetos da instituição para seu museu.

ARQUIVOS EM PEDAÇOS

Outro encontro fundamental, ocorrido quase no fim de minha estada no Haiti, foi com o precioso acervo do *Centre d'Art*, instituição de ensino e promoção das artes plásticas haitianas, nascida em 1944 e ainda em pleno funcionamento em Porto Príncipe.²² Embora conhecesse o *Centre* pela bibliografia que tinha lido, quando desembarquei no Haiti não possuía muitas informações sobre seu acervo nem sabia, menos ainda, se teria a possibilidade de consultá-lo. Em uma visita ao espaço, mediada por uma amiga, conheci Véronique Parmentier, profissional vinculada à ONG francesa Arquivistas sem fronteiras, que naquele momento reorganizava o acervo da instituição após a destruição que o terremoto havia causado ali. Tal arquivista, nas poucas semanas que me restavam na cidade, deu-me acesso a toda a documentação que ela já havia organizado.²³ Entre as caixas a mim disponibilizadas, estavam aquelas que continham os papéis relativos aos primeiros anos de atividade do *Centre d'Art*, além de uma rica correspondência entre o fundador da instituição, Dewitt Peters (1896-1966), e seu braço direito, Jean Chenet (1918-1963), e dos programas das primeiras exposições realizadas no Haiti e no exterior.

²² Para conhecer as atividades do Centre d'Art, ver: <https://www.lecentredart.org/?lang=en>. Acesso em: 27 jan. 2019.

²³ Véronique me contou que havia ido ao Haiti pela primeira vez em 2010, como integrante de uma missão para recuperação de parte dos Arquivos Nacionais haitianos destruídos pelo terremoto. Foi nessa ocasião que conheceu o *Centre d'Art* e, a convite da direção, realizou uma primeira avaliação do material da instituição, que havia sido recuperado pela diretora logo depois do terremoto e estocado em um contêiner. Após constatar o valor histórico dos documentos, ela voltou em 2015, dessa vez com um financiamento da organização francesa, para fazer uma primeira triagem do material. Quando a conheci, ela continuava o trabalho que havia começado no início de 2015, agora financiada pelo próprio *Centre d'Art*, fazendo uma terceira organização mais detalhada do material e treinando uma pessoa para ocupar seu posto (já que seu contrato de permanência no Haiti ia de novembro de 2015 a abril de 2016). Em conversa recente (novembro de 2018), ela me contou que tinha voltado ao *Centre* em 2017 e que conseguira finalmente inscrever os arquivos em um programa da Unesco intitulado *Mémoire du Monde*, voltado para a conservação do patrimônio documental mundial. Para mais detalhes das missões dos Arquivistas sem Fronteiras no Haiti, ver: <http://archivistessansfrontieres.fr/-Haiti-34->. Acesso em: 30 mar. 2016. Para a inscrição do *Centre d'Art* no programa da Unesco, cf. <https://www.lecentredart.org/actu/les-archives-du-centre-dart-patrimoine-documentaire-pour-lamerique-latine-et-les-caraibes/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

No arquivo do *Centre d'Art*, encontrei, assim, materiais que sinalizavam para preocupações semelhantes às aquelas que tinha verificado nas páginas consultadas dos *Bulletins* do *Bureau d'Ethnologie*. Em ambos os casos, notei a busca por um meio de estabilizar o Haiti em objetos e formas, relacionando-o basicamente a dois universos: o do campesinato e o do vodu, temas privilegiados tanto pelos estudos antropológicos quanto pelas telas dos pintores do período. Além da circulação dos saberes antropológicos e museológicos que havia encontrado nos documentos do *Bureau*, deparei-me, pois, com os saberes artísticos. Estes pareciam se construir em paralelo àqueles, e, mais que isso, formavam com eles uma espécie de articulação simbiótica, sendo difícil distinguir onde começavam uns e terminavam os outros.

Realizava, simultaneamente, pesquisa na Biblioteca Haitiana dos Irmãos da Instrução Cristã. Em contato com revistas e jornais dos anos 1940, descobri ainda que os anos 1940 tinham sido um momento de extrema efervescência cultural e política no Haiti, com a promoção de políticas que facilitavam a vinda de estrangeiros para o país e a ida de haitianos para o exterior, muitas vezes promovidas pelos próprios *Bureau d'Ethnologie* e *Centre d'Art*. Tamanha circulação me fez compreender que a chegada de ideias e técnicas estrangeiras contribuíram tanto para a formação e conformação dessas novas instituições quanto para a exportação de uma imagem do Haiti até então pouco conhecida no exterior.²⁴

Por fim, o fato de não ter visto o fundo documental de Odette Menesson-Rigaud – um dos objetivos iniciais da minha viagem ao Haiti – permitiu-me buscar outros acervos, que, por sua vez, foram determinantes na formatação de um novo recorte de pesquisa. Ademais, devo assinalar que foi fundamental ver de perto os efeitos do terremoto de 2010 na Biblioteca Haitiana dos Padres do Espírito Santo e em tantas outras bibliotecas e

²⁴ Os materiais que consultei na Biblioteca Haitiana dos Irmãos da Instrução Cristã foram: a revista *Conjonction*, publicação do Instituto Francês do Haiti; os jornais diários *La Nouvelliste*, *Le reveil* e *Le Matin Quotidien*; o semanário *Les Griots*, organizado pelos então etnólogos do *Bureau d'Ethnologie*, Lorimer Denis (1904-1957) e François Duvalier (1907-1971); as revistas ilustradas *Cahier d'Haïti* e *Aya Bombe!*, sendo a primeira vinculada oficialmente ao governo de Lescot e a segunda, uma revista de variedades, espécie de coluna social do Haiti. Como procurava pela presença de Métraux no Haiti, priorizei vasculhar edições dos anos em que o antropólogo visitara o país: 1941, 1944 e 1948-1949. Ainda que não tenha visto todas as edições desses periódicos, tive acesso a um amplo repertório de notícias que mostravam a efervescência cultural do Haiti naquela década, intensificada pela eleição de Dumarsais Estimé (1900-1953), que representava a tão esperada “ascensão da classe média negra ao poder”, em oposição às oligarquias mulatas (Charlier-Doucet, 2005: 111).

arquivos haitianos. A imagem daquele acervo sem uso, empilhado em tantas caixas de papelão, deu-me, como contraponto, a dimensão da riqueza do que tinha em mãos: documentos que eram, eles também, sobreviventes daquela tragédia. Foi assim que, procurando por Métraux, terminei encontrando-me com instituições, intelectuais e objetos haitianos, mantidos vivos pela resistência daqueles papéis. Desse modo, não mais o olhar francês para e sobre o Haiti, mas o cruzamento – o *carrefour*, para usar a imagem de Leiris – entre franceses, haitianos, norte-americanos e tantos outros que por lá passaram nos agitados anos 1940 se tornou o objeto da minha pesquisa. Se forma e conteúdo são dimensões inseparáveis do trabalho etnográfico, posso dizer que o deslocamento proporcionado pela viagem ao Haiti e o encontro com seus acervos – inteiros e em pedaços – constituíram um desvio essencial em meu olhar e uma transformação em meu objeto de pesquisa.

Acervos franceses

O período de um ano que passei em Paris, França, permitiu-me conduzir uma pesquisa sistemática no acervo antropológico do Laboratório de Antropologia Social, vinculado ao *Collège de France*, e no arquivo histórico da Unesco.²⁵ No primeiro, examinei o extenso fundo documental de Alfred Métraux, mais especificamente o material referente a suas três passagens pelo Haiti nos anos 1940. Já no segundo, acompanhei a realização de uma das primeiras missões da Unesco, que, levada a cabo no Haiti, entre 1948 e 1953, contou com intensa participação de Métraux: o Projeto Piloto de Educação de Base de Marbial. De forma paralela, tomei contato também com documentos provenientes do Museu Nacional de História Natural, do Museu do Quai Branly e da Biblioteca Nacional da França. Tais instituições continham dados que, conquanto esparsos, complementavam

²⁵ Passei um ano na França para um estágio supervisionado de pesquisas na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), com o auxílio de uma Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) oferecida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Nesse período, contei com a orientação da pesquisadora Christine Laurière, que não só coordena uma enciclopédia internacional de história da antropologia, intitulada *Bérose*, como também está escrevendo uma biografia intelectual de Alfred Métraux. Essa estudiosa me auxiliou em minha pesquisa de arquivo, além de ter-me fornecido acesso a uma série de materiais recolhidos por ela mesma para sua pesquisa. Para mais detalhes sobre *Bérose*, consultar: <http://www.berose.fr/>. Acesso em: 21 jan. 2018.

aqueles que já havia mapeado no Haiti ou que vinha encontrando no Laboratório de Antropologia Social e na Unesco.²⁶

Nesse período, pude coletar, ainda, documentos oriundos de três arquivos estadunidenses. Embora não os tenha visitado, alguns de seus materiais chegaram a mim através de demandas feitas à distância ou via outros pesquisadores. Tive acesso, assim, aos relatórios e correspondências que a Fundação Rockefeller trocou com o *Centre d'Art* de Porto Príncipe na década de 1940 – material advindo dos arquivos da própria Rockefeller; vi as cartas que Métraux enviou a Yvonne Oddon (1902-1982) entre 1935 e 1951, documentação procedente dos arquivos da Universidade de Yale; por fim, entrei em contato com toda a troca de correspondências do museólogo René d'Harnoncourt (1901-1968) com personalidades haitianas envolvidas na construção do *Bureau d'Ethnologie* e do *Centre d'Art* – acervo depositado nos arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.²⁷

Como relatei, rumei para a França depois do desvio de perspectiva que a viagem ao Haiti havia operado na pesquisa. Contudo, mantive em minha incursão nos arquivos franceses a mesma estratégia adotada anteriormente nos arquivos haitianos. Continuaria, por assim dizer, de mãos dadas com Métraux, deixando que seu percurso no Haiti guiasse meu trajeto pelos papéis. Foi agindo dessa maneira que descobri nos arquivos franceses não apenas mais informações sobre o *Bureau d'Ethnologie*, o *Centre d'Art* e sobre a circulação de estrangeiros pela capital haitiana, como também percebi a importância da Unesco como articuladora de uma série de debates que se davam ali e que se ramificavam em distintas direções. A discussão em torno de modelos museológicos e técnicas de ensino, a proposição de uma antropologia aplicada e a realização de exposições eram algumas das pautas que, abarcadas pelo projeto educacional realizado pela Unesco na região rural de Marbial, se irradiavam também para os experimentos institucionais que eu havia acompanhado no Haiti. Em outras palavras, a experiência da Unesco,

²⁶ É importante dizer que a documentação relativa à vida pessoal e profissional de Métraux não se encontra concentrada em apenas um arquivo. Embora o Laboratório de Antropologia Social contenha a maior parte do material, há documentos espalhados em distintos acervos e em posse de sua família. Encontrei no Museu Nacional de História Natural e no Museu do Quai Branly, por exemplo, documentos do período de Métraux no Haiti. Há também correspondências dele em acervos norte-americanos.

²⁷ No caso da Fundação Rockefeller, os documentos chegaram a mim via e-mail, através de um pedido formal feito à instituição. Nos casos dos arquivos da Universidade de Yale e do MoMA, os documentos me foram cedidos gentilmente pelas pesquisadoras Christine Laurière e Abigail Dardashti.

especialmente a proposta de criação de uma biblioteca-museu rural em Marbial, iluminava as experiências do *Bureau d'Ethnologie* e do *Centre d'Art*, ajudando a compreender como a tal cultura *populaire* haitiana fora forjada. Cada um desses projetos funcionava como uma espécie de patamar de onde eles podiam observar-se mutuamente.

Se, para mim, a experiência da Unesco no Haiti terminou por formar uma tríade com o *Bureau d'Ethnologie* e o *Centre d'Art*, servindo, como veremos, de estrutura para os capítulos da tese, qual foi então o papel ocupado por Métraux no conjunto da pesquisa? O que os documentos recolhidos no Laboratório de Antropologia Social – cadernos de campo, desenhos, notas, correspondências e fotografias do antropólogo – puderam me dizer sobre a circulação de ideias entre essas instituições? É preciso esclarecer como utilizo esses materiais e qual o lugar de Métraux em minha investigação. De início, já afirmo: de objeto de estudo, Métraux tornou-se um interlocutor, sendo crucial em minha entrada e manutenção em campo.

Alfred Métraux, um guia de pesquisa

Métraux deixou de ser objeto desta pesquisa assim que entrei em contato com os acervos haitianos. Contudo, o leitor perceberá o lugar de destaque que o antropólogo tem, especialmente nos dois primeiros capítulos, já que sua voz é frequentemente acionada para a composição dos debates em torno dos projetos que descrevo. Embora sua participação tenha sido oficial apenas no projeto da Unesco em Marbial – instituição para a qual trabalhou formalmente na época –, sua circulação no Haiti extrapolou o âmbito desse projeto. Métraux promoveu, ao longo de toda a década de 1940, parcerias e interlocuções que se refletiram em todas as experiências que procuro mapear ao longo da tese. Dessa forma, ainda que não pretenda fazer uma biografia ou história intelectual do autor, é preciso mobilizar alguns aspectos de sua trajetória para explicar por que o tomei como um interlocutor privilegiado, demonstrando que isso não se trata simplesmente de um artifício retórico, mas de uma consciente escolha metodológica.

Métraux exerceu, para mim, a função de um guia, isto é, de alguém que abre portas e facilita a passagem. Por meio de suas descrições e relatos, resguardados em uma série de documentos de distintos formatos, circulei por Porto Príncipe, seus santuários

vodu, suas instituições em construção; fui levada a conhecer Jacmel, Marbial e os meandros do trabalho na Unesco, além de ter conhecido tantos outros personagens que participaram daqueles intensos anos 1940. Mas não foi por acaso que, ao procurar por Métraux, tenha encontrado tantas outras relações que a partir dele se disseminavam. Sua alternância entre a antropologia aplicada e a vida acadêmica, bem como entre a antropologia francesa e a norte-americana, sem falar de sua vasta experiência etnográfica nas Américas, permitiram-me encontrar uma rede de conhecimentos e trocas que dificilmente acederia por outros caminhos.

Espécie de homem ponte, a figura de Métraux se mostrou particularmente interessante para pensar de que forma o Haiti, nesse período específico, foi imaginado dentro e fora de suas fronteiras, principalmente com relação à interlocução com a França e os EUA, suas ex-metrópoles.²⁸ Esse antropólogo não só se deslocou constantemente por tais lugares ao longo da vida, como também sua experiência profissional colocou-o em contato, a todo momento, com as matrizes antropológicas francesa e norte-americana. De origem franco-suíça e tendo feito sua formação acadêmica em Paris, onde estabeleceu parcerias duradouras, sobretudo com os antropólogos e funcionários do Museu do Homem, Métraux se naturalizou estadunidense a partir de seu casamento com a antropóloga Rhoda Bubendey (1905-1980) no início dos anos 1940. Nessa época, ele se mudou para os Estados Unidos, onde conviveu com figuras como Margaret Mead (1901-1978), de quem Rhoda era aluna diletta, Melville Herskovits (1895-1963), que se construía como referência no tema do afro-americanismo, e Claude Lévi-Strauss (1908-2009), exilado em Nova Iorque durante a guerra. Foi nesse momento também que Métraux fez suas primeiras incursões no Haiti, em 1941 e 1944. Sua volta a Paris se deu logo após sua contratação pela Unesco em 1947, quando teve a oportunidade de passar mais dois anos no Haiti.

Além do trânsito entre a França e os Estados Unidos, o percurso de Métraux desafia, constatemente, as fronteiras entre a produção acadêmica e político-institucional,

²⁸ Antônio Candido (1978) usa também a imagem do homem ponte ao falar do pintor, escritor e crítico de arte Sérgio Milliet (1898-1966) e da inspiração que teria fornecido ao grupo de intelectuais da qual fez parte, o grupo da revista *Clima* (que contava também com Paulo Emílio Salles Gómez, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado e Antônio Branco Lefèvre). Contudo, Candido usa a ideia de ponte para tomar Milliet como marca de uma transição geracional, enquanto que eu falo de Métraux em função de seus deslocamentos em um mesmo período histórico. Para mais detalhes ver Candido (2004).

já que, ao longo de sua curta, mas intensa, carreira, ele trabalhou tanto em instituições de promoção de políticas sociais e pesquisa – como o Instituto Smithsonian, nos Estados Unidos, e a Unesco, na França – quanto produziu trabalhos de fôlego teórico e etnográfico, como um livro sobre a ilha de Páscoa (1941) e uma monografia sobre o vodu haitiano (1958).²⁹

A figura profissional de Métraux foi, assim, marcada pela experiência de estar entre – lugares, pessoas, instituições, marcos teóricos. Nesse sentido, é produtivo tomá-la como guia quando o que se quer ver é a troca ou a circulação.³⁰ Espécie de embaixador haitiano fora do Haiti e de representante internacional dentro dele, o *doutor* Métraux, como é comumente referido nos documentos, articulou uma série de relações em torno desse lugar imaginado e praticado por tantos intelectuais, artistas, homens de política. Trata-se, então, de tornar sua experiência no Haiti o ponto de partida da análise, ainda que esta esteja centrada não nele, mas na malha de relações que ele permite vislumbrar.

²⁹ Na década de 1920, Métraux frequentou a renomada *École des Chartes*, seguindo sua formação como etnólogo na *École Pratique des Hautes Études*, em Paris, onde foi aluno de Marcel Mauss (1872-1950). Com base em pesquisas no acervo do museu de Gotemburgo na Suécia, defendeu sua tese, *La civilisation matérielle des tribus tupi-guarani*, em 1928. Daí em diante, passou por uma série de instituições e realizou trabalhos etnográficos em diversos lugares. De 1928 a 1934, residiu em Tucumán na Argentina, onde, indicado por Paul Rivet (1876-1958), do Museu Etnográfico do Trocadéro, fundou o Instituto de Etnologia da Universidade de Tucumán. Nesse período, realizou também investigações sobre as populações do Chaco paraguaio e dos altiplanos argentinos e bolivianos. Entre 1934 e 1935, Métraux conduziu uma missão na ilha de Páscoa, também sob os auspícios do Museu do Trocadéro de Paris, que incluiu trabalho de campo na região e pesquisas documentais no Museu Bishop, em Honolulu, Havaí. De 1939 a 1941, ele voltou a campo, dessa vez na América do Sul. Entre 1941 e 1945, trabalhou com Julian Steward (1902-1972), no Instituto Smithsonian, Washington, na redação e preparação do *Handbook of South American Indians* (1940-1947). Antes de sua entrada na Unesco, em 1947, o antropólogo passou ainda pelo México, na qualidade de professor visitante na *Escuela de Antropología*. Como nota Claude Lévi-Strauss, é impressionante a variedade de experiências vividas por Métraux em tão pouco tempo de atividade profissional: “uma riqueza de experiência que jamais nenhum etnólogo possuiu” (Lévi-Strauss, 1964:7). Métraux suicidou-se no dia 11 de abril de 1963, aos 61 anos. Para mais detalhes da trajetória de Métraux, ver: Laurière (2005; 2014); o dossiê do colóquio “Métraux: relectures transatlantiques”, publicado em 2016 no número 102/2 do *Journal de la Société des Américanistes*; a homenagem póstuma ao autor publicada em 1964 no tomo 4, número 2 da revista *L’Homme*.

³⁰ Outra imagem interessante para pensarmos a figura de Métraux, a qual é trazida por Pierre Verger em uma resenha escrita para o livro *Le vaudou haitien* em 1960, é a do *equilíbrio*. Segundo Verger, ele operou em seu estudo uma atitude rara em antropólogos que estudam religiões de matriz africana, realçando sua capacidade em se manter cuidadosamente entre “o entusiasmo daqueles que são tomados por uma espécie de vertigem sagrada e terminam por compartilhar da credulidade dos adeptos” e “a atitude desses ‘voltairianos’ desconfiados” que pensam que tudo não passa de uma fraude (1960:111). Para ele, “o livro de Métraux é um sábio equilíbrio entre essas duas atitudes” (idem).

Um exercício de imaginação etnográfica com os documentos

Antes de passar propriamente à descrição dos capítulos da tese, gostaria de realizar uma última reflexão sobre a especificidade deste trabalho no que diz respeito à sua relação com o método. Em primeiro lugar, saliento, novamente, que esta pesquisa foi feita a partir de arquivos situados em locais pensados de formas distintas pela teoria antropológica clássica, profundamente ligada às partilhas coloniais: a França, entendida como centro de produção do conhecimento, e o Haiti, tomado como região etnográfica por excelência. A ida ao Haiti para a realização de uma investigação em arquivos – e não para a execução de um trabalho de campo tradicional, envolvendo uma estadia prolongada junto a um grupo específico de pessoas – trouxe, assim, desafios metodológicos próprios.

De saída, diria que minha investigação contribui para desconstruir uma distinção, de origem colonial, que determina que certos lugares são mais adequados à pesquisa de campo nos moldes tradicionais e outros, à pesquisa de arquivo. Uma oposição que remete à antiga máxima das sociedades “com” e “sem” história problematizada por Lévi-Strauss (1952), revestida hoje de debates contemporâneos em torno, por exemplo, do patrimônio e da repatriação de bens culturais. Essa discussão também remete ao problema levantado há pouco sobre os métodos de análise da antropologia e da história, que, supostamente, encampariam para si, de um lado, a pesquisa de campo em sociedades *primitivas* e nos chamados países *subdesenvolvidos*, e, de outro, o trabalho nos arquivos, centrado nas grandes metrópoles coloniais. Embora essa não seja uma oposição estanque – já que se sabe que etnógrafos também manipulam documentos em seus campos e que pesquisa em arquivo envolve uma boa dose de “observação participante”, nos termos clássicos de Malinowski (1922) – a partilha entre esses dois modos de fazer pesquisa é ainda operante. Trabalhei no sentido de desestabilizar essa oposição, de forma a alargar o que se compreende tradicionalmente por etnografia e por objeto etnográfico, bem como por história das ideias e objeto historiográfico. Desse modo, ao mesmo tempo que estabeleço um diálogo com as produções antropológicas que se interessam por arquivos coloniais e

seus sentidos, procuro conversar com as histórias da antropologia e da arte e com os estudos etnográficos feitos contemporaneamente no Haiti.³¹

Proponho essa reflexão não para reivindicar uma espécie de credencial etnográfica com a viagem que fiz ao Haiti – o famoso “estar lá”, fonte da autoridade etnográfica sobre a qual fala James Clifford (2008). Tampouco pretendo dizer que realizei exatamente uma “etnografia dos/nos arquivos” haitianos, nos termos de Olívia Cunha (2005). O trabalho que apresento a seguir não envolve, portanto, a elaboração de questões que me foram colocadas pelos haitianos de carne e osso com os quais convivi nem trata exatamente dos arquivos que visitei, embora ambas as experiências me tenham sido fundamentais. O que fiz, na verdade, foi o que chamo de um exercício de imaginação etnográfica com os documentos.

Inspirada pela ideia de “efeito etnográfico” de Marilyn Strathern (2014 [1999]), entendo este trabalho como sendo o efeito de meu encontro com os arquivos franceses e haitianos e seus documentos, que me falam de um outro mundo. Esse mundo – o do Haiti dos anos 1940 – se comunica com o mundo no qual escrevo, mas é, ao mesmo tempo, radicalmente diferente dele. Em uma composição com os documentos, procuro descrever as relações, os debates e as trocas que se deram nesse outro mundo, que é também um determinado momento da história haitiana. Tomo os diversos papéis que pude recolher – cartas, projetos, memorandos, relatórios técnicos, fotografias, reportagens de jornal, desenhos, programas de exposição e diários de campo – como agentes de minha descrição. Menos que representações de uma realidade histórica coerente, que estaria por detrás deles e que caberia a mim desvendar, intento compreendê-los como agentes que alinhavam e compõem comigo uma narrativa etnográfica sobre saberes-fazeres de outros tempos, sendo que a minha própria narrativa é também criadora desses saberes-fazeres.³²

³¹ Como vimos, o Haiti tem sido cada vez mais visitado por antropólogos brasileiros, contudo, poucas dessas pesquisas se debruçaram prioritariamente sobre fundos documentais (ver nota 6). Para uma abordagem antropológica de arquivos coloniais, que mostram a implicação destes na produção de ideias e práticas em torno da construção de um Outro exótico, ver os trabalhos inspiradores de Stoler (2002, 2009), McClintock (2009) e França (2014).

³² A apreensão dos documentos como agentes ou “actantes” se inspira em uma linhagem de autores que, desde o estudo inaugural de Bruno Latour (1994 [1991]), trabalham etnograficamente *com* as coisas (e não *sobre* as coisas), entendendo-as como parte ativa das relações sociais e da produção de conhecimento. Citaria nesse sentido as coletâneas organizadas por Annelise Riles (2006) e Henare, Holbraad e Wastell (2007), além do trabalho de Carlos Gomes de Castro (2014), os quais me serviram de inspiração para pensar uma forma etnográfica de manipular os documentos.

Com relação ao procedimento, procuro trabalhar de forma criativa com os documentos, de modo a misturá-los e separá-los a cada vez que quero criar uma cena – movimento semelhante ao que fazemos quando manipulamos sucessivamente um caleidoscópio. Assim, não há uma realidade histórica total a ser recomposta, mas apenas fragmentos ou “conexões parciais” (Strathern, 1991) que os materiais me permitiram experimentar e recriar, dando pistas dos modos de conhecer que orbitaram em um determinado momento e lugar, o Haiti dos anos 1940.³³

Por fim, assinalo que o tema e a forma como trabalhei com os documentos se refletem na estrutura formal e na divisão dos capítulos da tese. Por esse motivo, minha descrição se orienta mais pela circulação espacial que pela cronologia, de modo que os capítulos não se ordenam na sequência de nascimento dos projetos por eles acompanhados. A ordem dos capítulos tampouco altera consideravelmente a compreensão do conjunto. De certa maneira, toda a tese está contida em cada um dos capítulos, que são peças independentes, associadas, como os documentos que os compõem, por “conexões parciais” (Strathern, 1991). Assim, cada capítulo acompanha um experimento institucional que ilumina os outros dois; ao longo deles, circulam pessoas, ideias, técnicas e coisas que aparecem repetidamente, mas de formas distintas. Semelhantemente, os documentos também se movem entre os capítulos. É certo que em cada uma das partes sigo um projeto, majoritariamente descrito por um acervo documental, todavia, é também verdade que tais acervos dialogam uns com os outros ao longo da tese. De modo resumido, cada capítulo orbita em torno de um acervo específico, mas é visitado por documentos de outras partes, com as quais estabelece alguma interlocução.

³³ *Partial connections* é a expressão que dá nome ao ensaio de Marilyn Strathern (1991), em que autora questiona, como o faz em outros trabalhos (Strathern (2014 [1990])), a ideia de totalidade entendida como estrutura fechada, autocontida e composta por partes. Ela discute escala e complexidade na teoria antropológica, mostrando como “uma ‘pequena’ coisa pode dizer tanto quanto uma ‘grande’ coisa”, salientando que “se conseguimos fazer ‘grandes’ questões de ‘pequenos’ dados então a diferença entre pequeno e grande desaparece” (1991: XIX- XX). Essa discussão me parece extremamente frutífera para o trabalho antropológico com documentos, já que ele se constitui sempre de associações parciais entre papéis que se conectam para criar uma imagem, para logo depois se separarem, formando com outros papéis novas conexões possíveis, numa espécie de rede infinita, tal qual os livros na biblioteca de Jorge Luis Borges (2007 [1944]).

Para concluir, apresento uma breve descrição dos temas abordados nos capítulos. O Capítulo 1 trata da experiência de construção do museu do *Bureau d’Ethnologie*, estando baseado majoritariamente em seus *Bulletins*, recolhidos na biblioteca da instituição. Também passam por ele relatos de Métraux obtidos nos arquivos do Laboratório de Antropologia Social, correspondências de René d’Harnoncourt que vieram dos acervos do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e documentos da Unesco sobre o debate museológico na França. O Capítulo 2 apresenta o Projeto Piloto de Educação de Base da Unesco em Marbial e as ideias em torno de sua biblioteca-museu rural. Ele foi composto com os documentos advindos da Unesco, juntamente de materiais do Museu Nacional de História Natural da França, do Museu do Quai Branly, dos arquivos da Universidade de Yale e do Laboratório de Antropologia Social. O Capítulo 3 mapeia a discussão em torno da produção da pintura *popular* haitiana e da criação do *Centre d’Art*, sendo construído a partir do acervo do *Centre* e de documentos advindos da Biblioteca Haitiana dos Irmãos da Instrução Cristã, da Biblioteca Nacional da França, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, da Fundação Rockefeller, do Laboratório de Antropologia Social e da Fundação Pierre Verger. Como dito, não por acaso, os documentos do Laboratório de Antropologia Social, os quais descrevem a trajetória profissional de Métraux, aparecem em todos os capítulos, como se os alinhassem, sempre a partir da interlocução que manteve com o autor ao longo da tese.

Finalmente, observo que a fim de priorizar o processo de imaginação etnográfica com os documentos e meu deslocamento pelos arquivos – motivo pelo qual os capítulos também não foram ordenados cronologicamente –, as considerações propriamente históricas, biográficas e bibliográficas foram propositalmente postas nas notas de rodapé, que podem ser lidas como uma espécie de enciclopédia paralela. Com isso, evitei a interrupção constante da descrição a cada vez que aparecem fatos da vida política haitiana, personagens novos e/ou discussões externas ao momento analisado. Também estão arroladas nas notas as fontes dos arquivos e algumas considerações específicas sobre eles.

CAPÍTULO 1

MATERIALIDADES VODU E O MUSEU DO *BUREAU* *D'ETHNOLOGIE*

A fogueira

Na introdução de sua clássica monografia sobre vodu haitiano (1958), Métraux narra aquele que seria o episódio catalisador do início de seus estudos em torno do tema. Em suas palavras:

Foi em Croix-des-Bouquets, perto de Porto Príncipe, que tive a revelação do vigor com o qual os cultos africanos tinham proliferado no Haiti: a enorme pirâmide de tambores e ‘objetos supersticiosos’ que se elevavam no pátio presbiteral esperando o dia fixado para um auto de fé solene era um símbolo disso. Implorei em favor de algumas peças que, por razões estéticas ou científicas, mereciam ser poupadas. Em vão: o padre me explicou que a honra do Haiti estava em jogo e que tudo devia ser destruído. A amplitude da ofensiva dirigida contra o vodu e a brutalidade das medidas tomadas contra seus adeptos pareciam pressagiar sua desapareição, o que despertou em mim o desejo de fazer um estudo, antes que fosse tarde demais. (1958:13)³⁴

A cena faz eco à campanha antissuperstição lançada pela Igreja Católica em 1941, com o apoio do então presidente Élie Lescot (1883-1974). Ela, provavelmente, ocorreu entre julho e agosto de 1941, durante a primeira incursão de Métraux no Haiti, para onde voltaria pelo menos por mais duas vezes – em 1944, convidado a participar do primeiro

³⁴ *Le vaudou haïtien* foi publicado oficialmente em 1958, mas, ao longo dos anos 1940 e 1950, Métraux publicou uma série de artigos independentes, depois retrabalhados como capítulos desse livro (Cf. Métraux 1946a, 1946b, 1950c, 1952, 1953a, 1953b, 1953d, 1954a, 1954b, 1955, 1956a, 1956b, 1956c, 1957a, 1957b, 1957c, 1957d).

Congresso Internacional de Filosofia promovido pela *Société Haïtienne d'Études Scientifiques*, e entre 1948 e 1949, como coordenador da Missão de Educação de Base do Vale de Marbial, desenvolvida pela Unesco, sobre a qual falaremos mais detidamente no segundo capítulo.³⁵

A campanha antissuperstição não era uma novidade, pelo contrário, repetia modelos de perseguição ao vodu empreendidos desde o século XIX. Entre outras coisas, estimulava os praticantes a abandonarem suas práticas rituais, com a entrega aos padres católicos de seus objetos de culto pessoal e com a assinatura das chamadas “cartas de renúncia” à religião.³⁶ A prática repressiva foi descrita por Métraux em seus cadernos de campo haitianos, quando, já em 1948, se empenhou em coletar memórias de camponeses e padres sobre a bem-sucedida campanha de 1941 na região de Marbial, onde estava a serviço da Unesco.

Em seus apontamentos, o antropólogo salienta que as tais cartas eram, em sua maioria, assinadas com a impressão digital dos camponeses, afirmando o compromisso de abandono do vodu. Os objetos entregues à Igreja eram todos aqueles que, embora usados no espaço doméstico, tivessem qualquer relação com a prática ritual: os pratos utilizados nas oferendas às divindades, denominados *mangé loa*; os chocalhos *ason*, empregados na comunicação com os *loas* no momento da possessão; os objetos decorativos que compunham os altares, como bandeiras, velas e garrafas para libação; os

³⁵ O congresso de filosofia, embora de pequeno porte, tinha a pretensão de discutir grandes temas, principalmente aqueles que se relacionavam à guerra então em curso. Os objetivos do evento encontram-se descritos no jornal *Le Nouvelliste*: “O estudo da cooperação intelectual, da organização da paz, dos problemas de educação e dos preconceitos sociais, fontes de conflito entre os homens” (“Reglements du Congrès”, *Le Nouvelliste*, 23 de setembro de 1944. Acervo BHFIC). Era um congresso de filosofia, mas os participantes não eram necessariamente filósofos, estando assim presentes intelectuais (alguns deles religiosos) advindos de distintas áreas do conhecimento e de países diversos, como o escritor martinicano Aimé Césaire (1913-2008) e o historiador e ativista norte-americano W.E.B. Dubois (1868-1963). O evento, apoiado pelo então presidente Élie Lescot, procurava também reforçar os laços intelectuais e diplomáticos do Haiti com países do continente americano.

³⁶ A criminalização do vodu é uma constante na história haitiana, remontando ao século XIX. O historiador Laurent Dubois afirma que o código penal de 1835 declarava que “todos os fabricantes de *ouangas*, *caprelatas*, *vaudoux*, *donpèdre*, *macandals* e outros feitiços [deveriam ser] punidos com um a seis meses de prisão”; além disso, estavam proibidas “todas as danças e práticas que [tivessem] como natureza manter o espírito do fetichismo e da superstição nas populações” (Dubois, 2016:81-82). Vale destacar também que durante o governo do general Fabre Geffrard (1806-1878) ocorreu a entrada maciça da Igreja Católica no país. A partir de 1860, ano do reconhecimento formal do Haiti pela Igreja após a revolução (1791-1804) e subsequente independência (1804), muitos padres vieram da França com um espírito missionário, dispostos a “moralizar” o país, que oferecia “uma esplêndida oportunidade para a conversão” (ibidem: 71). Nesse contexto, Laënnec Hurbon (1986) chama a atenção para a continuidade entre a primeira campanha antissuperstição, em 1896, e aquela de 1942.

pakèt, pacotes-fetichê redutos dos *loa*; os colares *agouessans*, marca dos deuses nos corpos dos sacerdotes e fiéis vodu; os tambores em suas variedades e outros objetos associados ao culto.³⁷ Somente após essa entrega ocorria a preparação para a fogueira, a respeito da qual fala o trecho citado acima. Esta era acendida sobretudo em espaços públicos, marcando o abandono sacrificial das práticas religiosas vodu, com a subsequente conversão ao catolicismo. A queima era, muitas vezes, seguida de “crises de *loa*” e de “exorcismos” executados pelos padres em praça pública, como observa Métraux.³⁸

Muitos dos objetos que compuseram fogueiras feitas durante a campanha antissuperstição foram desenhados, descritos e colecionados por Métraux ao longo de seus estudos sobre o vodu nos anos 1940. Seus diários de campo trazem uma profusão de esboços, que vão desde objetos mais cotidianos e domésticos do culto, como pratos e garrafas, até mapas dos seus posicionamentos nos *péristyles*, pátios centrais dos santuários. Do mesmo modo, plantas de *hounfòs* (os santuários) e descrições de sua composição arquitetônica são constantes em suas anotações, o que demonstra sua preocupação para com a materialidade vodu na interação com os espaços (Imagens 2 e 3). Métraux ensaia, também, desenhar os *vèvès* – grafismos complexos tradicionalmente riscados no chão dos *péristyles* com farinha de trigo e milho, simbolizando cada um dos *loa* cultuados no momento do ritual (desenhos amplamente difundidos como representações visuais do vodu até os dias de hoje). Os *vèvès* produzidos por Métraux fazem parte da composição final de sua monografia sobre vodu haitiano, ocupando as páginas que acompanham a descrição de cada um dos principais *loas* do panteão vodu (Imagem 4).³⁹

³⁷ *Loas* são os nomes dados às divindades do panteão vodu, que, como explica Métraux (1958), não pode ser considerado um grupo fechado, já que é composto de inumeráveis espíritos, cultuados coletivamente, mas também em família ou individualmente. Contudo, há alguns representantes de destaque que correspondem a divindades africanas ancestrais, como Legba, Agoué, Damballah-wèdo, Aida-wèdo, Simbi, Ogou, Chango, Loco, Zaka e Erzuli-Freda (Métraux, 1958: 71).

³⁸ Extratos de caderno de campo, dossiê 2AP6C5, acervo MNHN.

³⁹ As descrições e os desenhos aqui referidos encontram-se nas anotações de Métraux dos cadernos de campo de 1948, preservados nos arquivos do MNHN (2AP6C1 a 2AP6C5) e do LAS (FAM.H.MT, *carnet* 83 a *carnet* 89), assim como em pastas que guardam desenhos feitos por pesquisadores e interlocutores que trabalharam com o antropólogo no Haiti entre 1948 e 1949 (FAM.H.MT 04.01 a 04.04).

Imagem 2: Altar vodou caseiro

Fonte: Desenho de Métraux em lápis sobre papel de seda. Dossiê FAM.H.MT 04.01.
Acervo LAS.

Imagem 3: Planta desenhada por Métraux em lápis, com indicação da disposição dos objetos de culto: tambores, pratos *marassa*, bandeiras, espadas, potes e corpos no espaço

Fonte: "Um hounfô em um subúrbio de Porto Príncipe". Dossiê 2AP6C5. Acervo MNHN.

Imagem 4: *Vêves* desenhados por Métraux em uma cerimônia em Croix-des-Bouquets. Na sequência: 1) Emblemas de tambores; 2) Agoué-taroyo; 3) Ogou-badagri; 4) Desenhos em torno do *poteau-mitan*; 5) Erzuli; 6) Damballah-wedo; 7) Emblemas de tambores.

Fonte: Métraux, *Le vaudou haïtien* (1958: 146).⁴⁰

Os objetos e formas expressivas criadas pelo (e para o) vodou chamaram particularmente a atenção de Métraux, mas não só a dele. De fato, a apreensão em relação à extinção dos artefatos e a constatação de seu valor científico e estético, condensados pela oposição à imagem da fogueira antissuperstição, foram compartilhadas por outros antropólogos, intelectuais e artistas estrangeiros que passaram pela ilha durante a primeira metade do século XX, bem como pela antropologia haitiana nascente.

A criação, em 1941, do *Institut d'Ethnologie*, de vocação educativa, e do *Bureau d'Ethnologie*, instituto de pesquisas e museu, marcam a institucionalização da disciplina no país, consolidando os estudos em torno do vodou e da chamada cultura afro-haitiana.⁴¹

⁴⁰ O desenho original pertence à coleção do MQB, cota PP0101334.

⁴¹ Ambas as instituições ainda funcionam em Porto Príncipe, porém com nomes diferentes, como mencionei na nota 14. O *Institut d'ethnologie* se tornou *Faculté d'Ethnologie* em 1979 e o *Bureau*

Na época, a segunda instituição, principalmente, já gozava de um papel central no que tange à formação de uma coleção de materialidades vodú, além de ser também um polo de circulação dos saberes transatlânticos em torno do assunto, recebendo em sua sede uma série de estrangeiros atraídos pelo vodú, seus aspectos científicos e estéticos. Ao longo da tese, veremos como será difícil dissociar claramente essas dimensões, sendo o vodú um tema de interesse a meio caminho entre os campos da antropologia e das artes plásticas e/ou performáticas. No caso da apreensão realizada pelo *Bureau*, contudo, a dimensão científica tenderá a sobrepor-se à artística, especialmente com relação ao tratamento dos objetos.

Embora não pretenda aqui descrever a fundação do *Bureau d’Ethnologie* nem desenhar sua história com minúcia, trabalho já realizado por outros estudiosos, desvendarei alguns dos propósitos de seu museu, preocupado com a formação de uma coleção de objetos vodú e de inventários sobre a sua prática.⁴² O pressuposto desse museu é o de que as coisas, imagens e formas vodú seriam tanto índices dessa prática religiosa como testemunhas históricas da presença africana na cultura haitiana. Dito de outro modo, os objetos seriam, ao mesmo tempo, veículos e provas da existência do vodú: prática, conhecimento e legado afro-haitiano.

É preciso sublinhar, contudo, que o sentido de urgência dado à tarefa de salvar o vodú e seus artefatos do desaparecimento não tem apenas relações com a mencionada campanha antissuperstição ou com o contexto nacional haitiano pós-ocupação militar norte-americana (1915-1934), o qual favoreceu o florescimento de movimentos identitários. A questão da conservação e do estudo detalhado de objetos e imagens como índices de cultura é recorrente dentre as preocupações antropológicas da metade do século XX, em particular nos casos da França e dos Estados Unidos – modelos exemplares para as instituições museológicas haitianas de então. A ideia de que certas manifestações culturais consideradas tradicionais poderiam desaparecer devido ao avanço industrial desenfreado faz parte do universo de questões da antropologia do pós-guerra, que tinha, não por acaso, relações íntimas com os museus. A isso, deve ser somada a

d’ethnologie de la République d’Haïti se tornou *Bureau National d’Ethnologie/Biwo Nasyonal Etnoloji* em 1982.

⁴² Sobre o *Bureau* e a história da antropologia haitiana, ver: Dossiê *Gradhiva*, “Haïti et l’anthropologie”, publicado em 2005, especialmente o artigo de Charlier-Doucet; Picard-Byron (2014); Benedicty-Kokken, Picard-Byron, Glover, Schuller (2016).

ambição salvacionista gerada pelo trauma da destruição nos anos que se seguiram ao conflito mundial, com a fundação da Organização das Nações Unidas (ONU) e suas diversas agências, destacando-se seu braço para a Educação a Ciência e a Cultura, a Unesco, especialmente voltada, pelo menos em seus propósitos iniciais, para a preservação e valorização das culturas e suas expressões materiais, assim como para o convívio delas em sua diversidade.

O *Bureau d'Ethnologie* e seu museu constituem, assim, casos exemplares de um interesse nacional e internacional da antropologia por objetos, formas e imagens daquilo que se convencionou nomear de *cultura popular* ou *folclore* (em oposição a termos como *cultura metropolitana* ou *erudita*). Ao longo do capítulo, apresento de que forma o vodu figura na instituição como uma das camadas da denominada *cultura popular* haitiana, forjada nos anos 1940 e 1950. Exploro as propostas do museu do *Bureau d'Ethnologie* com relação à abordagem dos artefatos vodu e seus desdobramentos, tomando-os como pontos de irradiação para abordar a circulação de ideias e práticas entre intelectuais e instituições haitianas e estrangeiras, sobretudo norte-americanas e francesas. Finalmente, trato das relações entre o *Bureau* e outras instituições haitianas de promoção da *cultura popular* formadas nesse momento, de modo a desenhar um mapa dos fluxos em Porto Príncipe na década de 1940. Tal cartografia ficará ainda mais explícita e complexa no decorrer da tese.

Jacques Roumain nas origens do *Bureau*

O projeto do *Bureau d'Ethnologie* concebido pelo escritor, antropólogo e político haitiano Jacques Roumain (1907-1944) previa uma instituição de pesquisa aliada a um museu.⁴³ Métraux conta, em um texto escrito em homenagem a Roumain no ano de sua morte, que a ideia inicial era criar “uma instituição de Estado para recolher vestígios do

⁴³ Quando abriu o *Bureau d'Ethnologie* em 1941, Roumain já era escritor, tendo passado pela *Revue Indigène* (1927), sede do movimento literário moderno de mesmo nome, e homem de política, tendo sido o fundador do Partido Comunista do Haiti, em 1934. Ele também fez uma breve formação em antropologia com Paul Rivet na França, após uma tentativa fracassada de estudar com Franz Boas na Universidade de Columbia. Entre 1942 e 1944, deixou suas atividades no *Bureau* para ir ao México como *Chargé d'affaires étrangers* do Haiti. Morreu pouco tempo depois, ainda em 1944, de razão desconhecida, sendo conhecido o fato de que sua saúde se fragilizou durante o tempo que foi preso por “atividade subversiva”, no governo de Sténio Vincent, entre 1934 e 1936 (Hoffman, 2003:1216-1217).

passado da ilha” (Métraux, 1944: 23). Segundo ele, o esboço da instituição surgiu de suas conversas com Roumain em uma expedição arqueológica e etnológica que fizeram juntos à ilha de *La Tortue* entre julho e agosto de 1941, durante sua primeira visita ao Haiti, realizada ao lado de Rhoda Bubendey. Eles recolheram objetos encontrados em grutas e também em sítios arqueológicos indígenas, os quais formaram a primeira coleção do futuro *Bureau*, aberto alguns meses depois. Métraux relata também algumas das preocupações de Roumain reveladas no curso de tal viagem, como o fato de não haver no Haiti recursos para escavações frequentes e de muitos objetos raros irem parar nas mãos de pessoas indiferentes ao seu valor histórico e antropológico.

Com uma breve e tardia formação em antropologia, tendo passado pelas aulas de Paul Rivet (1876-1958) no *Institut d’Ethnologie* de Paris entre 1938 e 1939, quando lá esteve durante um período de exílio político em função de sua militância comunista, Roumain voltou ao Haiti com a ideia de construir o primeiro museu de etnologia haitiano nos moldes do *Musée de l’Homme* de Paris.⁴⁴ Motivado pelo desejo de ver preservados os objetos da cultura haitiana – arqueológicos e antropológicos – e de desencadear um novo interesse científico e pedagógico em torno deles, ele inaugura o *Bureau* em outubro de 1941, paralelamente à abertura do *Institut d’Ethnologie*, sob direção do médico e etnólogo Jean Price-Mars (1876-1969).

Curiosamente, a inauguração do *Bureau* ocorre no mesmo ano em que tem início a campanha antissuperstição, empreendida no começo da gestão do presidente Lescot, eleito após o longo governo de Sténio Vincent (1874-1959).⁴⁵ O que poderia parecer, a princípio, paradoxal, já que Lescot era um católico fervoroso que, ao mesmo tempo, apoiava e tinha simpatia pelo trabalho de Roumain, talvez seja, como afirma Kate Ramsey, uma situação mais “consistente que contraditória” (2005: 177). A antropóloga

⁴⁴ André Marcel d’Ans (2003) assume uma postura bastante crítica com relação à atuação de Roumain como antropólogo. Segundo ele, o encontro com Métraux em 1941 teria sido fundamental para sua legitimação como homem de ciência: “(...) sabemos que ele nunca tinha feito nenhuma escavação arqueológica nem recebido nenhum ensinamento para tal. Seu despreparo para a etnografia era do mesmo calibre. Ainda assim, Alfred Métraux, rico de uma experiência que já lhe tinha dado um alto reconhecimento internacional não hesita em dar o aval ao jovem companheiro” (2003: 1394).

⁴⁵ Eleito em 1930, ainda sob a égide da ocupação norte-americana, Vincent teve seu mandato estendido em 1935 através de um plebiscito que o tornou presidente até 1941. Além de ser conhecido pela oposição que fez à ocupação, seu governo também ficou célebre pela perseguição ao Partido Comunista de Roumain e por um dos eventos mais catastróficos da história haitiana: o massacre de Parsley em 1937. Nessa ocasião, milhares de haitianos foram mortos na região fronteira da República Dominicana a mando do ditador Rafael Trujillo (1891-1961), sem sofrer grandes retaliações por parte do governo haitiano.

explica como, desde a lei de 1935 contra “práticas antissupersticiosas”, operou-se uma fissura na compreensão do Estado sobre o vodu, com uma diferenciação das práticas *populares* de dança e canto daquelas vinculadas a sacrifícios rituais, principalmente de animais, em nome de deuses e entidades. Com tal lei, as primeiras práticas foram não só permitidas, como também receberam o status de algo que ajudaria a criar uma imagem do Haiti no exterior (isto é, a de um país que valorizava seu folclore); já as segundas foram proibidas e penalizadas pelo Estado. Essa divisão, segundo Ramsey, fez com que o Estado tivesse a prerrogativa necessária para condenar e, concomitantemente, valorizar o vodu, fazendo com que “os regimes penal e eclesiástico contra o vodu durante os anos 1930 e início dos 1940 [servissem][...] como incentivo para o florescente trabalho etnográfico da religião popular haitiana no momento” (Ramsey, 2005: 178). Além disso, embora fosse um típico representante da elite mulata, católica e conservadora, Lescot procurou promover políticas educacionais e de incentivo às associações intelectuais e artísticas haitianas como parte do projeto de modernização de seu governo, que queria pôr Porto Príncipe em lugar de destaque no mapa cultural do Caribe e da Américas em geral.

A criação do *Bureau* nos anos 1940 liga-se, assim, a um debate mais amplo sobre a formação da identidade nacional e a uma postura crítica em relação às elites locais, debate que vinha sendo feito desde meados da década de 1920 e cujo marco é o livro de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l’Oncle*, publicado em 1928. Até então, as elites políticas e econômicas haitianas, como argumenta o autor, se negavam a reconhecer e positivar suas origens africanas e suas tradições populares e campesinas, insistindo na valorização da cultura europeia, especialmente por meio da produção intelectual e das artes francesas, em particular a literatura.⁴⁶ Para Price-Mars, ocorria no Haiti um “bovarismo coletivo”, isto é, a prática “de se conceber como aquilo que não se é” (Price-Mars, 2011:8). Essa

⁴⁶ De acordo com Omar Ribeiro Thomaz (2013) um dos bens simbólicos mais poderosos das elites haitianas foi e continua sendo o uso da língua francesa, um demarcador que constituiu historicamente sua diferença com relação à maioria da população, falante do *créole*. Segundo o autor, “distintos do resto da população, que fala quase que exclusivamente *créole*, as elites preferem usar o francês, que aprenderam na escola em Porto Príncipe ou no exterior. O conhecimento do francês é necessário para acessar cargos públicos e a mobilidade social em geral. A inabilidade de falar e escrever em francês é um dos mecanismos de exclusão social: os pobres, não importa se de origem rural ou urbana, estão imersos em um universo que se expressa em *créole* e percebem que todas as portas para a mobilidade social estão fechadas” (2013:137).

atitude, disseminada nos círculos intelectuais, refletia a incorporação de valores da “cultura branca do colonizador”, impostos de fora, com uma subsequente desvalorização das origens africanas, base formadora da sociedade haitiana, nos termos de Price-Mars.⁴⁷

A obra de Price-Mars e a *Revue Indigène*, criada por Roumain e outros escritores haitianos, como Philippe Thoby-Marcelin (1904-1975), marcam a consolidação, em 1927, do movimento indigenista no Haiti – movimento literário que reivindicava, semelhante a outras iniciativas latino-americanas, como a do movimento modernista de 1922 no Brasil, por exemplo, o encontro com as raízes identitárias nacionais, em oposição a um discurso evolucionista implantado pela colonização e absorvido pelas elites locais.⁴⁸ Tratava-se de um momento crucial da história haitiana, em que se via um esforço inaugural no sentido de se opor, política e culturalmente, à imagem de barbárie associada ao Haiti e ao vodu, agravada com a ocupação norte-americana.⁴⁹

⁴⁷ É interessante observar, como sublinha Marianne Palisse (2014), que tanto Roumain quanto Price-Mars “não eram exatamente profissionais de ciências humanas e sociais” (2014:85). Roumain “tinha uma formação em engenharia e agronomia, mas era, antes de tudo, um militante comunista e um homem de letras, poeta e romancista”. Mars, por sua vez, “formado em medicina, f[ez] uma carreira política e diplomática” (idem). Ainda segundo a autora, os projetos desses intelectuais para a etnologia haitiana eram, sobretudo, políticos. Eles estavam interessados, cada qual a seu modo e em momentos distintos, em “lutar contra aquilo que lhes parecia um absurdo, prejudicial ao ‘progresso’ do país”, a saber, “a atitude dos haitianos para com eles mesmos” (Palisse, 2014:85-86). Destaco que havia uma diferença geracional entre eles: Mars era mais velho, tendo sido uma inspiração para Roumain e para toda uma geração de jovens escritores, artistas e intelectuais.

⁴⁸ Os irmãos Phillipe Thoby-Marcelin e Pierre Marcelin (1908-?) foram dois escritores fundamentais para o movimento indigenista haitiano do fim dos anos 1920, tendo fundado com Roumain a *Revue Indigène*. São os autores do romance *Canapé Vert* (1944), que, segundo o crítico literário Michael Dash, “dá ênfase aos aspectos positivos da cultura haitiana”, compondo o cenário da “redescoberta do Haiti” pós ocupação norte-americana (Dash, 1997: 79). Os irmãos Marcelin aparecem também com frequência nos diários de Métraux. Ali além de Phillipe (apelidado Phito) e Pierre aparece também Milo, o caçula, que também escritor, no fim dos anos 1940 trabalhava em um livro sobre a mitologia vodu (Caderno de campo 82-I, dossiê FAM.H.MT 01.11, acervo LAS). Em 1944, Métraux conta que Phito teria o levado para conhecer a região de *Canapé Vert*, em Porto Príncipe, inspiração para seu livro homônimo (Caderno de campo 89, dossiê FAM.H.MT 01.04, acervo LAS). David Nicholls (1975) cita também como importantes nessa época o órgão de juventude *La nouvelle ronde*, criado em 1925, e a revista *La Trouée*, estabelecida no mesmo ano que a *Revue Indigène*, sobre os quais não encontrei informações precisas. Segundo o autor, em torno desses órgãos, reunia-se um certo número de jovens escritores mulatos, que, “embora advindos de famílias de elite, estavam revoltados contra o passado e indignados com a ocupação de sua terra natal pelos americanos” (1975:661). Nicholls ainda pontua que “todos eles tinham o espírito nacionalista, mais que isso, em seus poemas, romances e obras críticas se interessavam pela vida camponesa haitiana que representava, segundo eles, aquilo que havia de mais específico e autêntico no Haiti” (idem).

⁴⁹ O livro do viajante americano William Seabrook (1929), *The Magic Island* (1929), é considerado um marco da produção de “relatos sensacionalistas” e de “peseudoetnografias” na época da ocupação norte-americana (Magloire & Yelvington, 2005: 139). Essas narrativas apresentavam o vodu como “terreno de possessões demoníacas, superstições absurdas e zumbis” e serviram de inspiração para os primeiros filmes com a temática zumbi nos EUA (Dubois, 2001:92). De acordo com Lannaec Hürbon (1986), o Haiti exibido nesses livros – “país onde ‘a raça negra’ demonstra suas características de selvageria, barbárie e

Ainda que gestada mais de dez anos após a publicação de *Ainsi parla l'Oncle* (1928), a iniciativa do *Bureau* não se separa do ambiente de contestação precedente, além de fazer parte da crescente aparição do vodu como um dos tópicos centrais da valorização das origens culturais haitianas, algo acentuado com a campanha antissuperstição de 1941. É interessante sublinhar que o *Bureau* não se desenhou, ao menos em sua origem, como uma instituição com a meta específica de preservar o vodu. Na descrição oficial dos objetivos da instituição, expostos na contracapa das primeiras edições do *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, não há qualquer menção direta ao vodu. Fala-se genericamente em estudar e conservar “peças etnográficas” e “arqueológicas” e de organizar um “museu de etnologia haitiana” (Imagem 5).

A tímida relação do *Bureau* com o vodu em seus primeiros anos parece dever-se à própria ligação de Jacques Roumain – seu fundador – com o tema. Ele não era, como seriam aqueles que o sucederam, um entusiasta do vodu nem, muito menos, de sua interpretação numa chave identitária. De fato, em seu texto sobre Roumain, Métraux (1944) pontua que a motivação do escritor haitiano para a construção do *Bureau* teve origem menos em um interesse propriamente etnológico que em um aporte histórico e arqueológico. O centro de sua preocupação era a preservação de coisas e de práticas do passado; e é também em um sentido histórico que ele acaba por pensar o vodu: como uma forma de conhecimento em vias de extinção, por isso mesmo, passível de interesse.

canibalismo” – tem também relação com o contexto norte-americano de reforço da segregação da população negra (1988:98).

Imagem 5: Contracapa do primeiro número do *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, com objetivos e carimbo da instituição, 1943

Fonte: *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, n. 1, mars, 1943, contracapa. Acervo BNE.

Em um artigo que escreve para o jornal *Le nouvelliste* em 1942, intitulado “À propos de la campagne anti-supersticieuse”, é notório como a postura e o interesse de Roumain pelo vodou se diferem da de Price-Mars, por exemplo, e também daquela que Métraux viria a ter em *Le vaudou haïtien*.⁵⁰ Ao contrário de seus colegas, Roumain não pretende alçar o vodou à qualidade de marco de uma identidade nacional, como o faz Price-Mars, nem ao status de religião, esforço efetuado deliberadamente por Métraux para tirá-lo da categoria

⁵⁰ Segundo o editor das obras completas de Roumain, Léon-François Hoffman, esse texto foi publicado inicialmente em três números do jornal *Le Nouvelliste*, em 11, 13 e 18 de março de 1942, saindo, em seguida, como monografia em uma versão bilíngue francês/espanhol, destinada também ao público mexicano, já que a partir de outubro de 1942 Roumain exerceu cargo diplomático no México (2003:742).

de superstição. Embora se empenhe em criticar a campanha antissuperstição, a crítica de Roumain recai sobretudo sobre a forma violenta como esta se deu e não no quanto ela depreciou o vodu. Em outras palavras, Roumain, mesmo que não endossasse a campanha, acreditava que o vodu, entendido como crença, era um empecilho ao desenvolvimento da sociedade haitiana. Com formação marxista sólida, o autor entendia a vida religiosa de um ponto de vista funcionalista, isto é, só existiria religião enquanto as condições materiais não fossem suficientes para o desenvolvimento da educação – a religião era o referido *ópio do povo*, nos termos de Marx. Ao criticar a atitude da Igreja na campanha antissuperstição, Roumain afirma:

É preciso que a massa haitiana se livre naturalmente de seus entraves místicos. Não se triunfa sobre suas crenças com violência ou ameaçando-os de ir para o inferno. [...] Se queremos mudar a mentalidade religiosa arcaica do nosso camponês, é preciso educá-lo. E não podemos educá-lo sem transformar ao mesmo tempo sua condição material. A Escola em nosso país é sobretudo um problema de estradas e de elevação da vida econômica das massas rurais. (2003: 750-751)

Ainda que seja possível ver a posição reticente de Roumain com relação ao vodu – entendido como muleta afetiva e simbólica para uma sociedade carente de recursos materiais e de estrutura educacional –, isso não o impede de interessar-se por ele como fenômeno histórico, visto, como mencionado, de uma perspectiva evolucionista. Para Roumain, era preciso estudar o vodu, inventariar suas práticas, guardar seus objetos, já que, em condições econômicas favoráveis, a religião tenderia a desaparecer. A tomada de consciência das populações iletradas com relação à sua condição faria com que elas mesmas paulatinamente abandonassem o vodu.

Certamente, a ausência de uma ênfase explícita no vodu como objeto maior de interesse do *Bureau* em seu primeiro ano de funcionamento – processo que ao longo dos anos 1940 vai acentuando-se – deve-se às marcas do pensamento de Roumain nas origens da instituição. Sua relação com o tema era, talvez, mais objetiva e menos apaixonada que a de seu sucessor na direção, o etnólogo Lorimer Denis (1904-1957), formado pelo *Institut d'Ethnologie* e bastante próximo do futuro presidente François Duvalier (1907-

1971), também etnólogo e a esta altura membro do *Bureau*.⁵¹ No entanto, ainda que de forma tímida, já nesse momento embrionário encontram-se pistas do interesse do *Bureau* na conservação dos objetos vinculados aos rituais vodu, entendidos como parte importante da cultura material haitiana, ao lado dos artefatos arqueológicos das populações indígenas que um dia ali estiveram. A proposta de Roumain era a de olhar para esses objetos de um ponto de vista científico.

As aparições do tambor *assotor*

Na Imagem 5, junto da descrição dos objetivos do *Bureau*, há um sinal que indica a presença do vodu: o carimbo institucional que contém como emblema o desenho de um tambor *assotor*, que não sabemos ao certo se remonta aos anos 1940 ou se é mais recente.⁵² De formato alongado, com uma superfície em madeira pintada, cobertura em couro de boi e os característicos sete “dentes” que se localizam ao longo da circunferência, ajudando a fixar a cobertura, o tambor *assotor* é um objeto ímpar na cosmologia vodu. Instrumento ativo de mediação entre os *loas* e seus devotos, ele é também um agente espiritual, tendo uma vida própria e rituais únicos que preparam sua entrada e saída das cerimônias e festas religiosas.

O *assotor* foi alvo do primeiro estudo oficialmente publicado pelo *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*: “Le sacrifice du tambour Assotó(r)”. Escrito por Roumain, o texto saiu na primeira edição do periódico em março de 1943. Nele, há uma descrição, como indica o título, do ritual de sacrifício oferecido em nome do tambor/divindade, ao lado de rituais adjacentes consagrados aos *loas*. Baseado na relação que estabeleceu com um dos

⁵¹ Michael Dash (2011) chama a atenção para outro aspecto da abordagem antropológica de Roumain que o diferencia de seus contemporâneos Denis e Duvalier. Segundo Dash, o autor não se deixou seduzir pela ideia da construção identitária por meio de um discurso pautado no pertencimento racial, concentrando-se mais, como também mostra o texto acima, no problema da grave divisão e desigualdade de classes no Haiti. Para ele, a questão de classe encerrava o problema racial e religioso e refletia-se em uma oposição entre cidade e campo extremamente perversa para a grande maioria da população haitiana. Nas palavras de Dash: “o que faz a força do imaginário de Roumain é que ele foi capaz de prever e predizer o impasse das pesquisas sobre o atavismo cultural do movimento indigenista do Haiti dos anos 1920” (2011:4). Para Dash, Roumain tinha consciência do perigo de um discurso particularista sobre o Haiti: “ele sinalizava para os leitores haitianos que era profundamente perigoso viver no isolamento cultural” (idem).

⁵² Infelizmente não consegui obter a informação de quando o tal carimbo foi exatamente feito. Tampouco tive acesso às tabelas de itens comprados pelo *Bureau* ou doados à ele, o que poderia ter me auxiliado na datação. Mas pela leitura dos *Bulletins*, tudo indica que o tambor foi dos primeiros itens a figurar no museu.

informantes do *Bureau*, o *houngan* Elorge Abraham, o estudo não é o resultado de observação participante, mas de entrevistas feitas por Roumain com o sacerdote no próprio espaço do *Bureau*. É o primeiro trabalho de caráter científico realizado por um antropólogo haitiano sobre vodu, depois do livro inaugural de Price-Mars (1928). Com relação tanto à forma quanto ao tema, o texto de Roumain diz muito sobre as preocupações científicas do *Bureau* daquele momento. Ele não é nem um ensaio, como *Ainsi parla l'Oncle*, nem uma análise crítica, mas um artigo descritivo, no formato de um inventário, no qual um objeto e as práticas dele derivadas são esmiuçadas.⁵³

Em 2016, tive a oportunidade de ver um *assotor*, um grande exemplar azul de 138 centímetros recolhido pessoalmente por Roumain, exibido no saguão de entrada do atual espaço do museu do *Bureau* (Imagem 6).⁵⁴ Ele volta a aparecer em janeiro de 1948 na edição número 10 do *Bulletin*, no “Essai d’organographie haïtienne”, de Emmanuel C. Paul (?) e Lorimer Denis. Como um inventário de instrumentos musicais típicos usados dentro e fora das cerimônias vodu no Haiti, o texto dedica algumas linhas à descrição do famoso tambor. Ele se encontra também desenhado nas páginas da etnografia de Métraux sobre vodu, em que o autor se refere ao objeto coletado pelo colega e alvo de seu estudo nos primeiros anos de funcionamento da instituição (Imagem 7).

Essas sucessivas aparições do *assotor* mostram o modelo de prática de conhecimento em jogo no *Bureau*: coletar, compreender e expor – não necessariamente nessa ordem – os objetos arqueológicos ou antropológicos haitianos em ameaça de desaparecimento. Além disso, a presença do tambor no carimbo da instituição indica um

⁵³ A forma inventário e o excesso de informações do texto de Roumain são vistos como graves problemas em uma análise – a meu ver, um tanto anacrônica – feita por André-Marcel D’Ans. Segundo ele, o ensaio sobre o *assotor* é “uma obra bizarra, enigmática, ao mesmo tempo rica em informações e dificilmente legível: transbordante de detalhes muito vivos (percepções de rituais, textos de cantos, etc.), mas também encoberta de uma sequência de digressões comparativas e excursões interpretativas completamente disparatadas, referindo-se de maneira confusa tanto à Antiguidade (greco-latina, mesopotâmica, etc.) quanto à Índia, à África, ao México, à Cuba e outras áreas culturais do mundo moderno” (2003: 1419). Ainda segundo esse autor, a ausência de trabalho de campo pode ser um dos motivos da imprecisão do trabalho de Roumain, que ele considera confuso em sua progressão e análise e, antes de tudo, um “exercício imposto para justificar sua ambição de se dizer etnólogo” (ibidem: 1422). Pondo de lado a interpretação de André-Marcel D’Ans, pode-se dizer que sua análise ajuda a ver a forma pela qual Roumain constrói seu texto através de uma série de detalhes descritivos, tal como destaquei acima.

⁵⁴ O museu do *Bureau* ocupa, atualmente, um prédio recém-reformado, parte do complexo do Bureau National d’Ethnologie no Champ de Mars. Este, por sua vez, se compõe de um espaço aberto, semelhante a uma pequena praça, e de dois outros edifícios pequenos: a administração e a biblioteca. O museu ainda hoje pode ser considerado o eixo das atividades do *Bureau*, com visita frequente, principalmente por escolas, como me disse um dos guias do próprio museu.

fenômeno que passa a ocorrer com mais frequência a partir da crescente valorização dos objetos vodu operada pelo próprio *Bureau*: a transformação dos objetos em imagens. Em paralelo ao desenvolvimento da antropologia e ao seu interesse pelos objetos, entendidos como representantes da cultura, encontra-se também a produção de arte, notadamente a plástica, voltada para os temas vodu – algo que o desenvolvimento do *Centre d'Art* deixa bastante evidente. Junto disso, há a proliferação de artigos para o mercado do turismo em expansão na época, o que faz circular *souvenirs* como pequenos quadros, caixas pintadas e até mesmo esculturas – tudo isso impulsionado pelas atividades do *Bureau* e do *Centre d'Art*.

Imagem 6: Exposição de tambores no museu do *Bureau* (Tambor *assotor* em azul, à direita)

Fonte: Foto da autora, fevereiro de 2016, Porto Príncipe, Haiti.

Imagem 7: Desenho do tambor *assotor* na etnografia de Métraux

Fonte: Métraux, A. *Le vaudou Haïtien*, 1958.⁵⁵

Apesar de já ter figurado no trabalho de Roumain e nos primeiros anos de atividade do *Bureau*, como nos mostra o exemplo do tambor, a presença do vodu se torna mais marcante na instituição com a entrada de Lorimer Denis como seu diretor em 1942.⁵⁶ A partir desse momento, os objetos vodu passam de fato a conferir identidade ao *Bureau*, tornando-se o carro-chefe de suas pesquisas e atuação. Desse modo, além do *assotor*, outras aparições importantes começam a compor as materialidades vodu no *Bureau*, como objetos expostos nas vitrines de seu museu e em inventários, bem como estudos e gravações em torno da prática ritual. A presença de informantes, *mambos* e *houngans*,

⁵⁵ A legenda da figura no livro de Métraux é a seguinte: “tambor *assoto(r)*, proveniente de Cabaret, noroeste de Porto Príncipe. Altura 1m38cm, Musée du Bureau d’Ethnologie” (Métraux, 1958:164).

⁵⁶ Como visto, Roumain saiu da direção do *Bureau d’Ethnologie* em 1943, em função de sua nomeação como *Chargé d’Affaires Étrangers* do Haiti no México, cargo que ocupou até 1944, quando voltou ao Haiti.

dançarinos e praticantes do vodu torna-se, igualmente, frequente no espaço, algo expresso, por exemplo, nas apresentações artísticas e entrevistas realizadas no local.⁵⁷

A centralidade dos objetos vodu no perfil e vida da instituição mostra-se claramente na seção “Relatório de atividades” dos boletins trimestrais, espécie de resumo das movimentações da instituição. Encontram-se aí descrições das aquisições de objetos pelo museu, dos planos para sua organização, dos eventos e da progressão diária do trabalho.⁵⁸ Com relação ao vodu, esses relatórios permitem perceber não só que os objetos ganham mais espaço a partir de 1942, através de novas peças adquiridas para a “seção de etnografia afro-haitiana”, como também que há o despontamento de uma nova abordagem sobre o tema, cada vez mais associado ao problema da definição de uma identidade étnica para o Haiti. Embora não seja a intenção reconstruir aqui inteiramente tal debate, é preciso dizer que este foi uma marca da reflexão de Denis desde o fim dos anos 1930, quando produziu com o futuro Papa Doc, em paralelo às atividades do *Bureau*, o semanário *Les Griots*. Nesse espaço, ambos se dedicaram à publicação de textos que, relacionados às temáticas tratadas no *Bureau*, se voltavam especialmente para a construção de uma narrativa identitária para o Haiti, baseada na evocação de um pertencimento étnico e racial.⁵⁹

⁵⁷ *Houngan* e *mambo* são os nomes, masculino e feminino, respectivamente, dos sacerdotes vodu responsáveis pelos *houngfòs*, espaços de celebração ritual e de acolhimento.

⁵⁸ Tive acesso a dez exemplares dos *Bulletins du Bureau d’Ethnologie*, publicados entre 1940 e 1950: quatro em forma de monografias e seis periódicos com relatórios e artigos diversos, preservados pela biblioteca do *Bureau National d’Ethnologie*. Durante 1945 e na primeira metade de 1946, a publicação dos *Bulletins* foi interrompida, não se sabe exatamente por que motivo; tudo indica, porém, que isso ocorreu devido à crise política instaurada no país, com a possibilidade de permanência do presidente Élie Lescot (1883-1974) no poder para além de seu mandato de cinco anos. A crise culminou com a saída de Lescot do poder, com a subsequente eleição de Dumarsais Estimé (1900-1953), em 1946. No fim desse mesmo ano, as publicações do *Bureau* reapareceram sob a administração de Lorimer Denis. Sua numeração foi alterada, adquirindo, a partir de então, a insígnia “série II”.

⁵⁹ *Papa Doc* é o nome pelo qual ficou conhecido François Duvalier durante o tempo que governou o Haiti, isto é, entre 1957 e 1971. Após a sua morte o ditador foi sucedido por seu filho, Jean-Claude Duvalier (1951-2014), *Baby Doc*, que governou até 1986. O semanário *Les Griots* foi lançado em 1938 e se tornou plataforma do movimento político de mesmo nome, que se interessava pelas origens africanas da cultura haitiana, vendo na identidade racial ancestral as bases para a construção do orgulho nacional. *Les Griots* conviveu, assim, com as iniciativas do movimento indigenista e com a institucionalização da antropologia haitiana, diferenciando-se deles pela ênfase na questão racial. Havia nesse momento um debate acalorado sobre a preponderância ou não da “questão da cor” para a construção da identidade nacional. Como bem mostra Trouillot (1990a), muito da legitimação política do governo de Duvalier a partir de 1957 teve relação com esse problema. O autor argumenta, inclusive, que Duvalier, que era negro e não fazia parte da elite mulata tradicional do Haiti, herdou de Dumesais Estimé (1900-1953), eleito em 1946 após uma revolta popular, a legitimidade do discurso político em torno da identidade negra haitiana, levando-o, no entanto,

Projetos de museu

A primeira observação sobre o museu do *Bureau d’Ethnologie* em seus *Bulletins* aparece no segundo número, em julho de 1943. No “Relatório Trimestral”, encontram-se descritos os passos dados pela instituição e a quantidade de peças adquiridas para seu museu até então, em forma de doações e de coletas feitas por seus membros. Naquele momento, diz o relatório, a coleção contava com 3.089 itens, sendo que 469 eram peças Taíno e 353 Ciboney – as populações indígenas que viveram na ilha de Hispaniola antes da colonização. Esses fragmentos arqueológicos foram coletados por Roumain em suas incursões pela ilha de *La Tortue*, no norte do país, e também em expedições pela baía de Porto Príncipe. O relatório ainda informa a aquisição de 87 novos objetos recuperados por Roumain e Kurt A. Fisher (1908-?), secretário geral do *Bureau*, em presbitérios de diversas cidades haitianas atingidas pela campanha antissuperstição.⁶⁰ Desses objetos, 28 eram provenientes da ilha de *La Gonâve*, localizada a oeste da capital. No total, ao longo de seu primeiro ano de funcionamento, o *Bureau d’Ethnologie* adquiriu, então, 705 peças para a “Seção de etnografia afro-haitiana”.⁶¹

Nesse mesmo número dos *Bulletins*, o museu do *Bureau* é apresentado, em linhas gerais, no informe intitulado “O museu do *Bureau d’Ethnologie*”, assinado por Jacques Roumain. Ali, o autor descreve, brevemente, os elementos principais que conformaram a organização e a concepção do museu, seus intuítos e anseios, assim como explica de que forma pretendia estruturar materialmente o espaço, a partir de duas seções: a de arqueologia e a de etnologia. O texto, que começa com a frase “um museu é antes de tudo um organismo social e pedagógico”, é programático.⁶² Como o trecho indica, Roumain destaca o papel de instrumento educativo que o dito museu deveria ter. Segundo ele, o

para uma direção oposta, a saber: aquela que produzia uma coincidência entre a ideia de nação e Estado autoritário (1990a:110).

⁶⁰ Kurt A. Fisher foi um arqueólogo e colecionador austríaco. Fez parte da comunidade alemã que chegou ao Haiti durante a Segunda Guerra Mundial. Não há muita informação sobre sua trajetória, mas suspeita-se que ele tenha morrido no Haiti por volta dos anos 1980 e que uma parcela de sua coleção tenha sido vendida por sua esposa em leilão. Hoje, o acervo digital da New York Public Library (NYPL), comporta retratos de líderes revolucionários da coleção de Fischer. Para mais detalhes, ver: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/kurt-fisher-haitian-history-collection#/?tab=about>. Acesso em: 27 jan. 2019.

⁶¹ *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, n. 2, juillet, 1943, p.34. Acervo BNE.

⁶² ROUMAIN, Jacques. “Le musée du Bureau d’Ethnologie”; *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, n. 2, juillet, 1943, p.34. Acervo BNE.

espaço seria destinando “às camadas mais amplas da população”, funcionando, essencialmente, como “um livro aberto e explicado”.⁶³ “Sua missão não [seria] seduzir uma curiosidade passiva, mas instruir e estimular o estudo”.⁶⁴

Era, portanto, o princípio pedagógico que guiaria, segundo Roumain, a organização do museu, cuja prioridade não seria o aspecto estético dos objetos, mas seu papel de testemunha de uma experiência social e histórica a ser recuperada. Com esse objetivo, nos informa o texto que três tipos de vitrines foram concebidas para a seção de arqueologia: as vitrines de *síntese*, de *séries* e de *sítios*. No primeiro caso, os objetos seriam classificados de acordo com sua representatividade em um conjunto de relações sociais; no segundo, a classificação partiria da inscrição técnica e temporal dos artefatos; no terceiro, o foco seria o espaço onde eles foram encontrados. Além disso, em cada uma das vitrines, os artefatos viriam acompanhados de uma ficha descritiva, com documentação cartográfica, fotográfica e referências bibliográficas. Roumain menciona, ainda, a produção de painéis explicativos sobre a técnica de polimento de pedra dos índios Taíno, sobre a evolução da técnica de ferramentas líticas e sobre a indústria da pedra talhada entre os Ciboney. “Cada vez que for necessário, o aspecto estético será sacrificado pela necessidade pedagógica”, salienta o autor, antes de passar à descrição da organização da “seção de etnografia afro-haitiana”.⁶⁵

Para essa outra seção do museu, Roumain prevê a confecção de um grande mapa da África, acompanhado de um histórico do tráfico negreiro e dos povos africanos que contribuíram para a formação étnica e cultural do povo haitiano. Os objetos seriam expostos de modo a realizar uma distinção entre as três principais raízes de ritos africanos praticados no Haiti: Rada, Congo e Petro.⁶⁶ Um outro dispositivo de exposição planejado por ele era a reconstituição de um altar vodu, “com sua disposição rigorosamente ritual dos instrumentos de culto”, junto de uma foto ampliada com a localização de cada um

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Em sua monografia sobre vodu, Metraux sustenta que toda a base de classificação dos espíritos segue a divisão entre as duas grandes categorias *rada* e *petro*: “a palavra *rada* é a forma tomada no Haiti da cidade e do reino de Arada no Daomé. [...] Cada categoria de *loa* tem seus ritmos de tambor, seus instrumentos musicais, suas danças e saudações próprias. Ninguém pode confundir uma cerimônia *rada* com uma *petro*, de tal forma que a oposição entre os dois rituais se exprime por detalhes característicos” (1958:75).

dos objetos e uma explicação do seu significado.⁶⁷ Roumain previa ainda, para quando o museu tivesse mais espaço, uma sala para uma outra seção de etnologia, que abarcaria a “vida popular haitiana”, e onde seriam exibidos “instrumentos de trabalho (agricultura, pesca etc.), maquetes de casas e objetos da indústria camponesa: cestaria, cerâmica, cordaria, trançaria, fiação e outras”.⁶⁸

É curioso perceber como a concepção do museu é transformada com a saída de Roumain da direção em 1943. No boletim de dezembro de 1946, publicado três anos após o texto programático inicial, o novo diretor escreve um relatório em que transparece a mudança de abordagem do *Bureau*. Embora desse continuidade a certas dimensões do projeto de Roumain, com destaque para a mesma importância oferecida ao museu, o vocabulário e o tom do relatório de Lorimer Denis reforçam, propositadamente, alguns aspectos e deixam outros na penumbra. Sua ênfase é claramente posta na “etnografia afro-haitiana”, não sendo sequer mencionada a seção de arqueologia. A ideia era enfatizar a origem africana do Haiti, sublinhando a identidade coletiva pela cor, isto é, por um pertencimento étnico que excluía o passado indígena e, sobretudo, a presença branca europeia. Quanto ao vodu, salienta-se sua origem africana, não seu caráter de religião híbrida, como fizeram, por exemplo, os estudos de Herskovits (1937) empreendidos pouco tempo antes e de Métraux (1958), pouco tempo depois.

Referente aos objetivos do museu, Denis afirma que a instituição iria ocupar-se, a partir dali, das “criações da grande massa da comunidade haitiana, tanto na ordem técnica quanto nas artes”, desempenhando um papel central na educação nacional.⁶⁹ O aporte pedagógico salientado por Roumain ganha, assim, novas proporções: não bastava educar os visitantes com a ajuda das exposições, era preciso vincular o *Bureau* a um projeto mais amplo de educação nacional, de modo a levar os princípios do museu para fora de seus muros.

Na mesma edição do boletim, Denis assinala “a importância do *Bureau d’Ethnologie* na Educação Nacional”, com a sugestão de cursos de “cultura africana” nas escolas, que deveriam ser ministrados por membros do *Bureau*. Em um número de 1947,

⁶⁷ ROUMAIN, Jacques. “Le musée du Bureau d’Ethnologie”; *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, n. 2, juillet, 1943, p.35. Acervo BNE.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, décembre, 1946: 1. Acervo BNE.

por sua vez, o relatório de atividades fala em aulas de etnografia em escolas secundárias e em “excursões patrióticas”, espécies de imersões etnográficas que levariam os estudantes a conhecer melhor o interior do país.⁷⁰ É interessante notar que há uma instrumentalização da etnografia para fins educativos: ela parece significar não um método de pesquisa, mas uma técnica de contato com certos grupos sociais – nesse caso, camponeses e praticantes do vodu – passível de ser ensinada a jovens estudantes, a fim de sensibilizá-los para os pertencimentos raciais enfatizados por Denis.

Por essa razão, no relatório de 1946 não há nenhum comentário sobre a seção de arqueologia do museu, tão celebrada por Roumain. Sabe-se que ela existia fisicamente, pois aparece nos comentários de alguns dos visitantes, mas Denis menciona apenas a parte “afro-haitiana” e suas peças, descrita a partir de uma nova divisão, que, no texto, aparece como uma meta futura a ser implementada no museu. Enquanto Roumain a apresentava como um único conjunto, Denis exhibe a proposta de cinco conjuntos temáticos para agrupar os objetos: “seção africana”, dedicada aos objetos propriamente africanos; “seção de etnografia religiosa”, destinada aos objetos vodu “carregados de sentido místico”, essencialmente peças rituais; “ciclo carnavalesco”, com coisas vinculadas à tradição do carnaval – bandas *rara*, por exemplo; “seção de etnografia do uso”, com objetos de artesanato, principalmente ligados ao campesinato e seus instrumentos de trabalho; “seção de artes musicais”, dirigida aos instrumentos, “alguns empregados na dança sagrada e outros na dança profana”.⁷¹

Denis destaca nesse relatório a grande quantidade de peças da “seção de etnografia religiosa”, classificando-as sob as insígnias de “utensílios sagrados”,

⁷⁰ *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, décembre, 1946: 6-7; *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, juillet, 1947: 3. Acervo BNE.

⁷¹ Ibidem: 2-6. As bandas de *rara* e as *bands à pied* são, segundo nos explica Mathilde Périvier (2017), “bandas musicais que deambulam pelas cidades, animando desde a Independência da República haitiana as cidades durante o período de Carnaval” (2017:68). Essas bandas musicais normalmente se vinculam ao calendário de festas cristão, seguido também pelo vodu. Em sua etnografia, que acompanha as bandas na cidade de Porto Príncipe, Périvier relata que antes de saírem às ruas, os grupos passam por uma curta cerimônia vodu: “por meio dos *ougans* e das *mambo* a banda interpela seus *lwa* protetores, como Legba e Mèt Kafou para pedir a abertura das passagens e dos caminhos, a proteção dos músicos e dos *fanatik* [o público que as segue] durante todo o percurso. Essa cerimônia de proteção, às vezes qualificada de ‘primária’ é bem mais curta que uma cerimônia vodu de muitas horas. Ela, contudo, é obrigatória para as bandas. Caso contrário, elas correm o risco de se expor a uma série de eventos maléficos que podem atrapalhar suas belas apresentações, ou pior, lhes fazer ‘contra-performar’ em plena rua” (ibidem: 76).

“mobiliário sagrado”, “emblemas”, “signos”, “talismãs” e “magia”.⁷² Entre os objetos mencionados, estão pratos, cabaças, altares, colares, roupas sacerdotais, *pakèts*, bandeiras, estátuas em madeira e ferro representando os *loa*, desenhos de *vèvès*, bonecas, garrafas, cruzes, crâneos e caixões. Diante de uma coleção numerosa que ocupava “grande parte da nossa única sala de exposição”, o maior desafio do museu era o aumento do espaço para a exposição das peças, considerado muito pequeno.⁷³ Denis salienta também a importância do enriquecimento das outras seções com mais objetos, especialmente da “seção de etnografia do uso”, ainda em estado de esboço – ao que parece, ela nunca chegou a ser exposta.

Não há como saber se as subdivisões propostas por Denis foram de fato executadas no espaço físico disponível no fim dos anos 1940. Tendo em vista relatos de visitas ao museu em 1944, tem-se a impressão de que a organização do local foi feita com base na primeira proposta de Roumain de 1943, ano em que provavelmente o museu é organizado e abre suas portas à visitação. De todo o modo, é possível observar, pelos relatos de visitação de 1944 (e mesmo nos dias atuais, a partir da visita que realizei em 2016) que a maior parte do espaço estava dedicada aos objetos africanos e ao vodú, como Denis também salientou. Não há dúvida de que esse museu etnográfico pode ser chamado, especialmente a partir de sua administração, de um museu vodú.

O Museu do Homem e suas vitrines

O tratamento dado aos objetos arqueológicos e etnográficos nos textos de Roumain e Denis possui relação direta com a linha de trabalho estabelecida pelo Museu do Homem de Paris, poucos anos antes. Inaugurado em 1938, o museu francês revelava um projeto de modernização e de reunião das coleções de antropologia física do Museu de História Natural e do museu etnográfico instalado no antigo palácio do Trocadéro.⁷⁴ Nas palavras

⁷² *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, décembre, 1946: 6-7; *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, juillet, 1947: 6. Acervo BNE.

⁷³ Idem.

⁷⁴ O palácio do Trocadéro foi demolido em 1934 para dar lugar à construção do palácio de Chaillot, erguido na Praça do Trocadéro, em Paris, para a Exposição Universal de 1937. O Museu do Homem se instalou nesse edifício, onde até hoje se encontra, embora tenha sido novamente reformulado após a criação, em 2005, do Museu do Quai Branly, que passou, desde então, a abrigar a coleção etnográfica originária do Trocadéro, enriquecida na segunda metade do século XX por coleções do Museu do Homem. Para mais

de Paul Rivet, em uma matéria de jornal que apresentava o museu no ano de sua inauguração, tratava-se de unir “antropologia e etnografia”, suprimindo as “separações fictícias entre pré-história, proto-história, história e vida atual” (Rivet *apud* d’Ans, 2003:1386). Segundo ele, “a linguística também encontraria seu lugar nessa exposição global da vida passada e presente das populações do mundo” (idem). Projeto que engajou Rivet durante boa parte de sua vida científica e política, o Museu do Homem era ambicioso. Como indica Christine Laurière (2008), a instituição exprimia bem a trajetória do antropólogo: “entre o intelectual e o político, o etnólogo e o homem de esquerda” (2008:418).⁷⁵

Em 1948, num artigo escrito para o primeiro volume da recém-criada revista do Conselho Internacional de Museus (ICOM), intitulada *Museum*, Rivet, ao examinar os princípios de organização de um museu de etnologia, se volta à descrição do Museu do Homem.⁷⁶ O antropólogo francês explica que, embora tenham nascido dos gabinetes de curiosidades, os museus etnográficos em geral e o Museu do Homem em particular ampliaram sua tarefa, devendo ser “um fator essencial de educação popular”. Para tanto, aconselha que a apresentação das coleções seja “despojada de todo pedantismo e de todo vocabulário técnico”, com linguagem o mais acessível possível ao público (Rivet, 1948:68- 69). As vitrines não deveriam, na sua visão, acumular objetos, daí a necessidade de escolher as peças mais representativas, “as que têm caráter educativo mais eficaz” (idem). Por fim, Rivet salienta a importância de “dar vida aos objetos expostos”, o que

detalhes sobre o percurso desses museus e sobre as controvérsias em torno da construção do Museu do Quai Branly, ver: Dias (1991); Price (2000); Débaene (2002); l’Estoile (2007); Lagrou (2003, 2008); Goldstein (2008).

⁷⁵ Laurière salienta que o projeto do museu existia desde 1931, mas foi concluído apenas em 1938, com apoio do *Front Populaire*, coligação de partidos de esquerda que governou a França entre maio de 1936 e abril de 1938. Ela destaca, entretanto, a importância de Rivet nas negociações políticas: “Paul Rivet soube se aproveitar de seus apoios políticos para obter os créditos necessários para a conclusão das obras em 1937-1938; é preciso dizer, contudo, que, em qualquer governo, sempre foi extremamente difícil fazer com que os homens de política, de direita ou de esquerda, desbloqueassem créditos para um museu de etnologia. Em nenhum governo, isso não foi uma prioridade legítima. Foi necessária uma incrível beligerância para chegar a esse fim. Os arquivos [de Rivet] são testemunho disso” (2008:412).

⁷⁶ O ICOM nasceu em 1946, sendo vinculado à UNESCO. É um conselho internacional de e para profissionais de museus. Sua sede se encontra no prédio da Unesco ainda nos dias atuais e sua missão, de acordo com seu estatuto, adotado na assembleia geral de 9 de junho de 2017, é: dedicar-se à “pesquisa, conservação, perenidade e transmissão do patrimônio natural e cultural mundial, presente e futuro, material e imaterial” (“Status du Conseil International des musées” ICOM, 2017:2). Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2017_ICOM_Statuts_FR_02.pdf, Acesso em: 4 abr. 2017.

significa apresentá-los com a ajuda de recursos: notas escritas com clareza, fotografias, estereoscópio, dioramas, audições musicais e filmes. Em sua opinião, estes últimos eram especialmente importantes para acompanhar as exposições, pois davam movimento aos objetos fixados na vitrine, mostrando-os em atividade no tempo e espaço.

Na mesma edição de 1948 da revista *Museum*, há também um artigo com descrições de como as vitrines do Museu do Homem foram concebidas e organizadas. Elaborado por Roger Falck, membro do Conselho Internacional de Museus, o relato ajuda a compreender tanto a relação entre os objetos etnográficos e seus modos de exposição quanto algumas formas da produção antropológica e museológica do período.⁷⁷ Ainda que trabalhe com características do Museu do Homem de Paris, o texto é útil para analisar também aspectos de outros museus da época, servindo de auxílio na construção de conjecturas acerca de que forma e a partir de que parâmetros as vitrines do museu do *Bureau d'Ethnologie* foram confeccionadas.

Dois tipos de vitrine são descritos por Falck: a vitrine “síntese” (Imagem 8) e a vitrine “padrão” (Imagem 9). A primeira, como apresentado, é explicitamente citada por Roumain em seu projeto de museu, publicado no *Bulletin* de 1943, como uma das estantes planejadas para a seção de arqueologia do museu do *Bureau d'Ethnologie*. Nas imagens 8 e 9, não é possível ver em detalhe quais são os objetos exibidos, mas pode-se observar o tipo de móvel utilizado para expô-los, bem como sua disposição em prateleiras de diferentes alturas e suspensões variadas, sempre próximas de suas respectivas fichas técnicas descritivas.

⁷⁷ Não encontrei informações sobre Roger Falck, nem sequer outras publicações suas. Todavia, em função de sua participação nessa primeira edição de *Museum*, tudo leva a crer que ele tenha tido algum vínculo com o ICOM e que tenha trabalhado com métodos para a elaboração de mobiliário para museus, dado o detalhamento de suas descrições técnicas.

Imagem 8: Vitrine “síntese” do Museu do Homem, Paris, 1948

Fonte: FALCK, Roger. “Technique de présentation des vitrines au Musée de l’Homme”, *Museum*, vol. 1, 1948, p. 71. Acervo UNESCO.

Imagem 9: Vitrine “padrão” do Museu do Homem, Paris, 1948

Fonte: FALCK, Roger. “Technique de présentation des vitrines au Musée de l’Homme”, *Museum*, vol. 1, 1948, p. 71. Acervo UNESCO.

As vitrines, indica Falck, são fabricadas em madeira e vidro e possuem uma lâmpada em seu exterior focalizando os objetos. Isso pode ser visto na vitrine da imagem 8, que tem, ao lado, um grande cartaz com fotos, mapa e texto. Supomos que tal painel contenha informações sobre o grupo social a que os objetos pertencem. Trata-se, nesse caso, de uma vitrine “síntese”: vitrine e cartaz funcionam conjuntamente para criar um sentido de unidade coerente para um agrupamento humano. É essa a vitrine que, nos termos de Falck, “comanda” as demais: um grupo de outras cinco, dentre elas as de modelos “padrão”, “sino” (vitrine alta e pequena, para um ou poucos objetos) e “mesa” (de onde se olha de cima, usada normalmente para a composição de sequências) (idem).

Ao descrever a vitrine “padrão” – a mais usada no Museu do Homem francês –, Falk explica que, ao contrário da vitrine “síntese”, ela exprime um aspecto parcial, não totalizante, de um grupo social, “uma subdimensão geográfica ou política de uma população” (idem). No exemplo da imagem 9, vê-se uma vitrine sobre agricultura, pertencente à unidade “Sudão francês”, como mostra a etiqueta com fonte branca na parte superior. Falck apresenta com minúcia as técnicas de construção dessa vitrine, a qual, segundo ele, permite que os objetos ganhem alturas diferentes e uma composição, de modo “a apresentar as peças o mais próximas possível de seu sentido de utilização, de sua atitude funcional”, respeitando também sua “zona de visibilidade” (ibidem: 72). A fim de alcançar tal objetivo, o autor explica que os painéis de fundo da mobília devem ser equipados com barras perpendiculares móveis, sobre as quais se alojariam prateleiras em distintas alturas. Além disso, fios quase invisíveis deveriam ser instalados no alto para que os objetos pudessem flutuar dentro do móvel. De acordo com Falck, essas técnicas de construção permitiriam o desenho de uma “rede de possibilidades verticais ou oblíquas” e, em consequência, “efeitos de ilusionismo”, considerados essenciais para atrair o interesse do público pelo museu (idem). “Todas as possibilidades de elevação e suspensão podem intervir nesse momento” (idem).

As diversas possibilidades de apresentação são, assim, desejáveis devido à própria diversidade do material etnográfico, que impõe desafios e “interdita todo apelo de ‘composição’ que se refira à composição clássica” (idem). A variedade de posições, suspensões e apoios na vitrine é fundamental para que os objetos possam “se exprimir por

eles mesmos”, guardando indícios de seus usos e despertando a curiosidade dos frequentadores para a descoberta das civilizações a que pertencem ou pertenciam (idem).

A descrição das vitrines por Falck é interessante pois materializa as concepções museológicas de Rivet e Roumain para os casos dos museus francês e haitiano, que se ancoram em alguns eixos comuns: sobreposição do aspecto funcional ao estético; destaque ao objeto etnográfico, que pode falar por si mesmo, dando-lhe visibilidade; apresentação das peças em contraste com o que Falck chama de “composição clássica”, referindo-se provavelmente às expografias em belas artes, que priorizariam o aspecto formal na disposição dos objetos (idem).

O aspecto do ilusionismo trazido por Falk é também intrigante, já que lida com o problema de como criar um efeito ambíguo nos objetos exibidos, de modo que eles produzam nos visitantes a sensação de serem, simultaneamente, símbolo de uma cultura e indício dela. Ao mesmo tempo que deveriam mostrar suas características funcionais e suas relações de pertencimento à sociedade de origem, era desejável que guardassem em si uma ponta de mistério, gerando curiosidade sobre sua ação no mundo, seus usos rituais e efeitos espirituais. O museu deveria ser capaz de mostrar, assim, uma relação tanto metafórica quanto metonímica dos objetos com sua sociedade de origem. A tal curiosidade seria necessária e fundamental para despertar no público o interesse pelo estudo e pela pesquisa mais sistemática sobre os complexos sociais e culturais ali exibidos.

Não se intenciona dizer, com os aspectos expostos, que o *Bureau* fosse uma espécie de réplica tropical do Museu do Homem de Paris. Na verdade, pretende-se explicitar as circulações de concepções de museu etnográfico entre os dois lados do Atlântico. A ênfase dada ao aspecto educacional e científico salta aos olhos em ambos os casos, principalmente quando sabemos dos estudos de Roumain com Rivet, no Instituto de Etnologia de Paris, e da amizade que ele desenvolveu com Métraux nos anos de formação do *Bureau*. A inspiração que o intelectual haitiano retira do modelo museológico-antropológico francês da época é, assim, bastante evidente. Entretanto, não é possível desconsiderar as diferenças existentes entre os projetos. A implantação do museu etnográfico no Haiti tem seus próprios desafios. De início, vale pontuar que não se trata da formação de um museu colonial, mas de um museu nacional, com objetos que

dizem respeito à cultura de um outro interno ao próprio Haiti, não de alteridades distantes expostas nas instituições metropolitanas. Nesse sentido, a operação feita é a de constituir esse diferente que é também igual, dito de outra maneira, de produzir e inventar a imagem de uma alteridade que marque, concomitantemente, a identidade do país. É por esse motivo que o museu do *Bureau d’Ethnologie* foi também considerado um museu de *folclore*, termo utilizado para designar os artefatos e práticas de populações camponesas e rurais, assim como de grupos indígenas minoritários no contexto nacional.⁷⁸ A palavra *folclore* tem uma continuidade interessante com as palavras *povo* e *popular* que aparecem, com frequência, na caracterização do empreendimento dos outros museus com os quais trabalho ao longo da tese.

Sobre o parentesco observado entre o Museu do Homem e o museu do *Bureau d’Ethnologie*, é interessante perceber como elas se inscrevem em uma discussão mais ampla acerca das especificidades da colonização francesa na África e no Caribe. Michael Richardson & Krzysztof Fijalkowski (1996) sinalizam para o caráter assimilacionista da colonização francesa, que procurou enfatizar não a inferioridade biológica dos povos colonizados – como faziam, por exemplo, os ingleses – mas a sua subalternidade cultural. Os autores comentam que “a acepção para os negros colonizados era a de que eles poderiam se tornar civilizados, ‘franceses com pele negra’, na medida em que renunciassem à sua própria cultura, supostamente inferior, para abraçar a civilização francesa” (1996:2).

A dimensão da produção cultural e a instauração de instituições para abrigá-la são, assim, especialmente centrais nos processos de emancipação das colônias francófonas, de acordo com o argumento dos autores. Era preciso provar para si mesmas seu domínio das letras, das artes e do pensamento em geral, signos de sua entrada na “civilização” modelar francesa. Ainda que depois das independências das colônias, os conteúdos dos livros e dos museus tenham começado a ganhar contornos novos e próprios, a “criolizar-se”, para usar o termo de Édouard Glissant (2005), isso não significa que tenha ocorrido o abandono dos modelos institucionais europeus. No caso

⁷⁸ O Museu de Artes e Tradições Populares da França pode ter sido também uma referência para o museu do *Bureau*. Seu criador e diretor, Georges-Henri Rivière (1897-1985), trabalhou com Rivet no Museu do Homem. Em 1949, ele fez uma viagem ao Haiti a convite dos organizadores da Exposição Internacional do Bicentenário de Porto Príncipe, para a realização do Museu do Povo Haitiano. Para mais detalhes sobre o Museu de Artes e Tradições Populares, ver o livro de Martine Segalen (2005).

haitiano, sua independência em 1804, anterior às outras colônias caribenhas, não significou uma emancipação mais rápida com relação aos padrões artísticos e intelectuais da antiga metrópole. Por muitos anos, as elites econômicas e intelectuais haitianas reproduziram valores franceses, acreditando provar, através deles, as habilidades do povo haitiano para alcançar a dita “civilização”. A construção do *Bureau d’Ethnologie* se localiza em uma encruzilhada: entre um novo movimento pela busca de instituições com formatos próprios capazes de expressar a cultura local e a persistência dos modelos institucionais e intelectuais franceses, ainda referências no país.

Note-se também que o *Musée de l’Homme* funcionou como modelo de inspiração e selo de garantia e credibilidade para as atividades do *Bureau* haitiano, como atesta, entre outros, um número de 1948 do semanário *Les Griots*, que traz uma nota com a seguinte colocação de Lorimer Denis: “a equipe do nosso *Bureau* adotou o método de Paul Rivet, Georges Henri-Rivière, Alfred Métraux, André Schaeffner, etc. [...] e graças a esse método ganhou o entusiasmo e a admiração das sociedades intelectuais de além-mar”.⁷⁹ O “método” mencionado por Denis diz respeito, em especial, às técnicas de construção de vitrines e de disposição dos objetos desenvolvidas, em grande medida, por Rivet e Rivière para o museu francês, as quais foram, de alguma forma, reproduzidas por Roumain no museu haitiano. Este se encontrava, assim, respaldado pelo museu francês e pela visita de intelectuais estrangeiros que divulgavam sua atividade pelo mundo. É dessa maneira que ele entra em um circuito de trocas institucionais internacionais, sendo um atrativo e uma vitrine do Haiti, sobretudo o Haiti representado pelo vodu e pela herança africana.

Ilustres visitantes

Numa nota em seu diário de campo, em 22 de setembro de 1944, Métraux diz ter visitado o museu do *Bureau d’Ethnologie* e ficado com uma boa impressão. Era a segunda visita do antropólogo ao país, cuja motivação foi a participação no Congresso Internacional de Filosofia.⁸⁰ Métraux, que compartilhara com Roumain as primeiras

⁷⁹ *Les Griots*, 28 de maio de 1948. Acervo BHFIC.

⁸⁰ Ver nota 35.

ideias em torno da criação do *Bureau*, ainda não havia tido a chance de ver a instituição em funcionamento. Ele relata:

[...] numa sala, embaixo de um edifício público de estilo espanhol, os objetos são expostos em belas vitrines. [...] Senhor Mangonès vem ao meu encontro, ele parece um músico ou um ator envelhecido. Muito cortês, trocamos amabilidades. O museu de folclore está muito bem, muito interessante. Vou estudá-lo em detalhe. Há ali uma estátua africana de grande interesse.⁸¹

O edifício em estilo espanhol mencionado por Métraux é o prédio da prefeitura da cidade de Porto Príncipe e Edmond Mangonès (1884-1967), seu então prefeito. Desde seu nascimento, em outubro de 1941, a sede administrativa do *Bureau* e seu respectivo museu estavam alojados no subsolo do mencionado edifício da municipalidade, situação que se estendeu até 1950.⁸² O museu ocupou, assim, em sua primeira década, apenas o espaço de uma sala, provavelmente improvisada para esse fim, já que era parte de um prédio administrativo de pouca atração para o grande público.

Embora pequeno, o museu fora, ainda assim, avaliado por Métraux como “muito interessante”, tendo sido atraído até mesmo por certo objeto: uma estátua africana. O indício revela a presença marcante de peças africanas no museu, que foram adquiridas por doação e/ou empréstimo de colecionadores locais. Justo na edição de fevereiro de 1944 dos *Bulletins* do *Bureau*, pouco tempo antes da visita de Métraux, é destacada a aquisição por empréstimo de “dezesseis objetos africanos autênticos, dentre eles, máscaras do Alto Ogoué [no Gabão], bronzes do Bénin e do Togo e estatuetas de madeira do Daomé, que foram agrupados no painel norte da Sala de Exposição, em torno de um mapa da África desenhado por [René] Bastien”.⁸³ Esses objetos foram doados por Milo Rigaud e Odette Menesson, ambos estudiosos autodidatas do vodu e figuras importantes

⁸¹ Caderno de campo 88, dossiê FAM.H.MT 01.04. Acervo LAS.

⁸² Em 1951 a instituição mudou para dois dos prédios antes destinados à Exposição Internacional do Bicentenário de Porto Príncipe, aberta em 1949 – um deles era o antigo pavilhão de móveis e mobília e o outro, o prédio ocupado pelo falecido Museu do Povo Haitiano. Finalmente, em 1959, o *Bureau* se deslocou para o edifício do antigo Museu Nacional do Haiti; depois, para a região do *Champ de Mars*, onde se encontra nos dias de hoje (Charlier-Doucet, 2005:12). Não encontrei fontes sobre o mencionado Museu Nacional. Sabe-se que foi inaugurado em 1938 como um museu de história do país, contando com objetos arqueológicos em sua coleção. Rachelle Charlier-Doucet salienta que a ocupação do prédio pelo *Bureau* ocorreu quando o dito museu foi transferido para “a vila do ex-presidente Magloire” (2005:12).

⁸³ *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, février, 1944: 6-7. Acervo BNE.

na rede de relações, nacionais e internacionais, em torno no tema.⁸⁴ Em um relatório sobre o museu, nessa mesma edição do boletim, há ainda uma nota que destaca a conclusão da organização da seção de etnografia afro-haitiana, junto da intenção de promover estudos científicos com base nela. O número anuncia, assim, que “seis categorias de objetos – *ason*, *ogan*, *plats-marassa*, tambores, colares e luminárias – serão assunto de um estudo detalhado destinado ao próximo boletim”.⁸⁵

Métraux frequentaria o *Bureau* nos meses seguintes, aproveitando para realizar entrevistas sobre rituais vodu com informantes privilegiados da instituição, como a cantora e dançarina Marie-Noël e o *houngan* Abraham, com quem Roumain também havia trabalhado. “Pediram 20 dólares para reconstituir as cerimônias, depois abaixamos para 10”, diz Métraux em seu diário, relatando um dos pagamentos realizados a Abraham por intermédio do *Bureau*.⁸⁶ Poucos dias depois, ele ainda anota: “pesquisa com Marie-Noël no *Bureau*. Descubro que ela é lavadeira e passadeira de profissão. Não é casada e não tem filhos para poder se dedicar inteiramente à dança”.⁸⁷ Fora as pesquisas dentro dos muros do *Bureau*, Métraux também faria diversas visitas a santuários ao longo da temporada de quatro meses em Porto Príncipe, em 1944. É nesse momento que ele

⁸⁴ Odette Menesson-Rigaud era de origem francesa, mas ganhou nacionalidade haitiana ao se casar com Milo Rigaud. Pouco se sabe da biografia de ambos; é certo que estiveram associados ao *Bureau d'Ethnologie* e que mantiveram relação, especialmente Odette, com diversos intelectuais estrangeiros que passaram pelo Haiti durante o século XX. Para além da relação com Métraux, que era uma espécie de incentivador de sua carreira etnológica, Karen Richman (2007) assinala sua relação com outros intelectuais. Harold Courlander, musicólogo que esteve no Haiti nos anos 1930 e 1950, diz, em entrevista concedida a Richman, que Menesson-Rigaud era “a última *insider*. Ela conhecia todo mundo, era a melhor informante para todos os pesquisadores e acadêmicos”. Já Erika Bourguignon, antropóloga que esteve no Haiti em 1947, afirma que “Odette Menesson-Rigaud fez de si mesma a guia e intérprete oficial do vodu”, conseguindo trabalhar “em uma variedade de níveis (social e cultural)”. Além disso, “ela tinha um carro, o que poucos tinham” (*apud* Richman, 2007: 391). Já Leiris a descreve, segundo Jean Jamin, como “uma grande mulher morena e opulenta, às vezes, com um ar inspirado e autoritário de papa, em outras, com uma explosão de riso um pouco canalha” (Leiris *apud* Jamin, 2005: 229).

⁸⁵ O *ason* é um chocalho de cabaça usado pelo sacerdote vodu durante as cerimônias de possessão. O *ogan* é um tipo de instrumento percussivo. Já os *plats-marassa* são recipientes usados para servir as oferendas aos *marassa*, gêmeos que fazem parte do panteão vodu (*Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, février, 1944: 6-7. Acervo BNE).

⁸⁶ Nota de 7/11/1944, Caderno de campo 89, dossiê FAM.H.MT 01.04. Acervo LAS.

⁸⁷ Nota de 14/11/1944, Caderno de campo 89, dossiê FAM.H.MT 01.04. Acervo LAS. Sobre Marie-Noël, aparece também um texto na edição de março de 1947 do boletim do *Bureau* – uma homenagem à sua morte, ocorrida em outubro de 1946. Nele, é ressaltada sua colaboração para a instituição e para os trabalhos de Métraux: “A exatidão e o valor das informações cedidas por Marie Noël não eram apreciadas e usadas apenas pelo *Bureau d'Ethnologie* do Haiti. Ela foi também a principal informante do professor Alfred Métraux em uma pesquisa levada a cabo por ele em parceria com Lorimer Denis sobre os conceitos populares de ‘*petit*’ e ‘*gros bon-ange*’”, conceitos de alma segundo Métraux (1958) (*Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, mars, 1947: 28. Acervo BNE).

estabelece com Odette Menesson-Rigaud uma relação de confiança e trabalho mútuo que se perpetua nos anos seguintes, como indica sua correspondência e a dedicatória que lhe é feita em seu livro sobre vodu.⁸⁸ Com ela, Métraux visita *hounforts* urbanos, impressionando-se com “a incrível diversidade de objetos simbólicos” neles contidos.⁸⁹

Os objetos de matriz africana no museu do *Bureau d’Ethnologie* que atraem Métraux são também destacados por René d’Harnoncourt (1901-1968), curador e futuro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (de 1949 a 1967), quando de sua visita ao museu em 1944. Era sua segunda viagem exploratória no Haiti, já como vice-diretor e encarregado do setor de relações internacionais do museu norte-americano. Martha Dansie e Abigail Dardashti (2018) apontam que é na viagem de 1944 que d’Harnoncourt adquire o primeiro exemplar de arte haitiana das coleções do MoMA: o quadro *Le combat des coqs* (1940), de René Vincent, pintor vinculado ao *Centre d’Art*. A pintura, levada à Nova Iorque por d’Harnoncourt, foi vendida oficialmente ao MoMA em setembro de 1944 (cf. Imagem 46, Capítulo 3).⁹⁰

Em carta ao prefeito Mangonès, na qual agradece a acolhida e hospitalidade no Haiti, o curador norte-americano elogia a atuação do *Bureau d’Ethnologie*, especialmente a construção de seu museu:

Quero expressar minha sincera admiração pela esplêndida obra realizada sob sua direção no *Bureau d’Ethnologie*. Fiquei particularmente interessado na instalação do material etnológico que o mestre Lorimer Denis fez e que representa, de uma maneira viva e ao mesmo tempo autêntica, um aspecto muito importante do folclore haitiano, até o presente negligenciado pelos homens de ciência, infelizmente. A galeria etnológica do museu de vocês não é somente interessante do ponto de vista puramente científico, mas também representa uma riqueza de formas que,

⁸⁸ A dedicatória do livro diz: “À memória de Lorgin Delorge, *mambo* de *La Salines*,t cujo ‘nome valente’ foi ‘Deus na frente’, e à Madame Odette Menesson-Rigaud, *mambo* ‘assegurada’, sem a ajuda da qual esse livro não poderia ter sido escrito” (1958). No original: “À la mémoire de Lorgina Delorge, *mambo* de *La Salines* dont le ‘nom vaillant’ fut ‘Dieu devant’, et à Madame Odette Rigaud *mambo* ‘assurée’, sans l’aide de qui ce livre n’aurait pu être écrit”.

⁸⁹ Nota de 7/11/1944, caderno de campo 89, dossiê FAM.H.MT 01.04. Acervo LAS. Nesse mesmo dia, quando também conhece Odette Menesson-Rigaud, Métraux escreve em seu diário: “Ela é uma parisiense de tipo algeriano que frequenta a boemia de Montparnasse. Vive em um mundo bizarro, no limite do vodu e do ocultismo. Ela sabe muitas coisas, mas acumula seus conhecimentos para fins obscuros. É preciso estimulá-la e forçá-la a escrever”.

⁹⁰ Especialista em artes indígenas e objetos etnográficos, d’Harnoncourt fez no total quatro viagens exploratórias ao Haiti entre os anos 1940 e 1950, sendo a primeira em 1942, quando conheceu seu futuro amigo Dewitt Peters, fundador do Centre d’Art de Porto Príncipe (Dansie & Darshati, 2018:1).

ainda que originalmente africanas, são agora haitianas por meio de um processo de aclimação cultural e podem constituir uma fonte de inspiração para a arte e a indústria de seu país. Meu grande interesse e admiração pela arte indígena das Américas me fez apreciar especialmente a organização da sua seção de arqueologia. A apresentação e o catálogo da exposição dão a essa seção um grande valor educativo. Transmita, por favor, meus parabéns a Kurt Fisher, que, graças à sua rica experiência nos museus de Vienna e Londres, contribuiu grandemente para a causa da arqueologia haitiana. Parabenize também René Bastien, pela apresentação clara e agradável dessas exposições.⁹¹

A carta de d'Harnoncourt deixa ver uma série de aspectos que se concretizaram no museu planejado por Roumain e organizado por Lorimer Denis e Kurt Fisher, respectivos diretores das seções de etnografia afro-haitiana e de arqueologia a partir de 1943. Vale sublinhar, especialmente, sua observação em relação à riqueza estética dos objetos apresentados, que, embora não fosse o elemento prioritário na concepção do museu, não lhe passa despercebido. A “riqueza de formas” mencionada pelo curador é destacada no momento em que ele fala dos objetos etnológicos, leia-se, peças africanas e vodu. É preciso lembrar que d'Harnoncourt, oriundo de uma instituição vinculada às artes plásticas, tinha um olhar para a dimensão estética, ao contrário de Métraux, formado no campo das ciências sociais e mais interessado no aspecto científico do museu. O interesse do curador estadunidense pelo Haiti se deu em função da produção artística que florescia no país naquele momento – um tipo de produção que andava de mãos dadas com a valorização das formas e temas vodu.

A observação de d'Harnoncourt sugere que há, na absorção das materialidades haitianas desse momento, um deslizamento importante: é possível, de um lado, tomá-las como artefato etnográfico e, de outro, como objeto artístico, porém, muitas vezes, essas dimensões se confundem. A sugestão de que essas formas afro-haitianas poderiam ser fonte de riquezas para o país – seja através da circulação artística, sendo os temas vodu expressos pela pintura dos artistas do *Centre d'Art* por exemplo, seja por meio de estudos científicos sobre o tema ou de uma indústria de objetos artesanais vendáveis para turistas – é central aqui. Como frisa Karen Richman (2007), é impossível pensar o vodu de hoje sem refletir sobre a circulação dos estrangeiros que ajudaram a constituí-lo como saber e também como mercadoria nesse momento.

⁹¹ Carta de René d'Harnoncourt a Edmond Mangonès, 2/2/1944, dossiê RDH 11.16. Acervo MoMA.

Na mesma carta de d'Harnoncourt, há uma menção ao processo de “aclimação cultural”, que faria com que os objetos apresentados na seção de etnografia afro-haitiana pudessem ser tomados como pertencentes à África, sua matriz, e, ao mesmo tempo, ao Haiti, onde sofreram adaptações culturais no contato com uma nova realidade e outras culturas. A ideia remonta diretamente às teses do antropólogo norte-americano Melville Herskovits (1895-1963) e a seu trabalho no país, fundamental para toda uma geração de estrangeiros que passaram pelo Haiti. Certamente conhecido por d'Harnoncourt, que, como ele, vivia e trabalhava nos Estados Unidos, Herskovits tinha uma longa pesquisa ancorada na investigação das “sobrevivências” africanas nas Américas.⁹² Chamando a atenção para as permanências, mas também para as transformações sofridas pela cultura no processo de transposição forçada engendrada pela escravidão, o antropólogo procurava entender a pregnância dos traços africanos no tecido social das ex-colônias.⁹³

A partir de uma etnografia pioneira, *Life in a Haitian Valley* (1937), resultado de uma pesquisa de campo de três meses feita em 1934 no vale de Mirebalais, centro do país, Herskovits apresenta a tese do “amalgama” haitiano, que consiste em pensar a formação social do Haiti como marcada pelas origens africana e europeia: “[...] impulsos culturais variados que deram forma à vida das pessoas até os dias de hoje” (Herskovits, 1971:64). O antropólogo toma o vodu como expressão máxima desse “amalgama” e também das “sobrevivências” africanas, sendo resultado do cruzamento das práticas religiosas do Daomé e da Nigéria e do catolicismo europeu. Na obra, ele se mostra também atento à integração do vodu ao cotidiano das pessoas em Mirebalais, entendendo a possessão como uma prática comum, ao contrário das interpretações correntes que tomavam tal fenômeno como exceção – do ponto de vista sociológico, ele seria uma manifestação anômica, do psicológico, algo associado à histeria. Em suas palavras: “[...] em termos dos padrões da religião haitiana a possessão não é anormal, mas normal, ela está definida em seu molde cultural, como estão todas as outras fases da vida

⁹² Sobre o impacto de Herskovits e suas ideias no Brasil, ver as teses de Rossi (2011) e Oliveira (2012), que abordam os trabalhos e as redes de relações de Édison Carneiro (1912-1972) e Donald Pierson (1900-1995), respectivamente.

⁹³ É preciso mencionar a pesquisa feita por Herskovits e sua esposa, Frances Herskovits, entre 1928 e 1929, com os chamados *Bush Negroes*, descendentes de escravos fugidos do Suriname. Segundo Magloire & Yelvington, ela foi decisiva para a produção seguinte de Herskovits, já que a partir dela ele iniciou seu projeto de “procurar e documentar as sobrevivências culturais africanas”, distribuídas pelo continente americano, baseadas sobretudo em uma “linha cultural de base” advinda da África Ocidental (2005: 147).

convencional” (ibidem: 148). Essa abordagem – inovadora para a época – foi compartilhada com muitos de seus interlocutores e acabou dando ao vodu um lugar inédito como objeto científico, em particular diante da comunidade estadunidense, normalmente exposta aos relatos sensacionalistas difundidos pela ocupação militar no Haiti.

Magloire e Yelvington (2005) realçam, ainda, as relações estreitas entre Herskovits e Price-Mars e as marcas deixadas por elas na geração seguinte, cuja reverberação pode ser vista tanto nos trabalhos de intelectuais haitianos, por exemplo, nos de Roumain, quanto nos de antropólogos estrangeiros que viriam a fazer pesquisa no Haiti entre 1930 e 1950: Métraux; a antropóloga Érika Bourguignon (1924-2015), aluna de Herskovits na *Northwestern University*; a bailarina e etnóloga Katherine Dunham (1909-2006); a também etnóloga e cineasta Maya Deren (1917-1961); e o etnomusicólogo Harold Courlander (1908-1996).⁹⁴ Todos eles foram marcados pelas discussões do “assimilacionismo”, da “aclimatação cultural” e da “aculturação”, postas na mesa do debate antropológico norte-americano desde os escritos de Franz Boas (1858-1942), mas centrais para o caso haitiano a partir das pesquisas empreendidas por Herskovits.⁹⁵

A tópica do assimilacionismo produziu ecos também na constituição do *Bureau d’Ethnologie* e em seu museu. Como é possível constatar nas observações de Métraux e d’Harnoncourt, havia na organização museológica uma preocupação com a elucidação das “sobrevivências” africanas na cultura haitiana. Ao longo da administração de Denis, essa tópica se tornou ainda mais expressiva no ambiente do *Bureau d’Ethnologie*. Não por acaso, os objetos vodu estavam alocados, de acordo com a descrição de d’Harnoncourt, nas vitrines perto das estatuetas e máscaras africanas, para que pudessem ser relacionados e comparados entre si.

⁹⁴ As relações entre Herskovits e Price-Mars começaram a ser travadas no fim dos anos 1920, quando o primeiro explicitou ao segundo seu interesse em fazer pesquisa no Haiti. Price-Mars intermediou a ida do antropólogo norte-americano para o Haiti, ajudando-o a escolher a região onde faria seu trabalho etnográfico. Segundo Magloire e Yelvington, em seguida, Herskovits apresentou Métraux e sua esposa Rhoda a Price-Mars, antes da primeira visita deles ao país, em 1941 (Magloire & Yelvington, 2005: 151).

⁹⁵ Uma visão crítica ao projeto de Herskovits pode ser encontrada em Price & Mintz (2003). Nesse trabalho, os antropólogos procuram mostrar como a valorização política dos traços africanos pode ocultar o aspecto criativo das novas culturas forjada nas Américas. Partem, assim, de um pressuposto oposto ao proposto por Herskovits: “*Grosso modo*, as continuidades formais diretas da África constituem mais exceção que regra em qualquer cultura afro-americana” (2003: 86, grifos dos autores).

Para além dos relatos de Métraux e d'Harnoncourt, não encontrei muitas imagens ou descrições minuciosas do espaço físico do museu do *Bureau d'Ethnologie*, tampouco algo que remetesse diretamente à organização de suas vitrines em seus primeiros anos de funcionamento. Diante disso, convido o leitor a imaginar sua configuração material a partir de rastros deixados por três fotografias encontradas nas páginas de um dos *Bulletins*. Devo adiantar que não realizo um exercício de reconstituição histórica precisa, mas, sim, um experimento de imaginação etnográfica com os documentos, como já destacado na introdução.

Um passeio pelo museu

Não encontrei imagens oficiais do espaço do museu do *Bureau d'Ethnologie* nos anos 1940, quando foi erigido e começou a ser frequentado. Não há nenhuma foto de registro ou desenho da disposição do museu ao longo das páginas dos relatórios dos *Bulletins* durante esse período inaugural. As únicas imagens com as quais me deparei foram algumas fotos que serviram de ilustração a um estudo de Lamartinière Honorat (1918-2014), etnólogo e membro do *Bureau* na época, intitulado “Les danses folkloriques haïtiennes”, publicado em março de 1955. Como sinalizam as legendas originais, as fotos foram tiradas em 1948, durante um “festival folclórico” ocorrido nas dependências do *Bureau*, incluindo a sala onde sabemos que se instalou o museu.

A prática de convidar cantores, músicos e bailarinos para apresentarem suas performances diante de um público de intelectuais locais e estrangeiros não era incomum na agenda do *Bureau* dessa época. Kate Ramsey (2005) destaca que, a partir de 1942, palestras, seguidas de demonstrações performáticas, começaram a fazer parte do programa público do *Bureau*. A instituição criou, inclusive, sua própria trupe artística, nomeada *Mater Dolorosa*. Tido como “o primeiro coro popular folclórico do Haiti”, o grupo era dirigido por Abraham, o *houngan* que havia sido informante de Métraux e Roumain, e contava com “um grupo de mais ou menos doze artistas, a maioria mulheres, saídas de sua própria *sosyete* [comunidade vodu] em Porto Príncipe, nas imediações do forte Saint Claire” (Ramsey, 2005: 171). Dimitri Béchacq (2014) reforça os dados apresentados por Ramsey ao afirmar que, nessa época, o *Bureau* era um verdadeiro

“epicentro intelectual” – local onde se encontravam pesquisadores estrangeiros e haitianos e onde se gestaram as famosas “trupes folclóricas nacionais” (2014:129; 139). Com efeito, por ali passaram os grupos de dança e música tradicionais que se apresentaram fora do Haiti ao longo de toda a década de 1950, especialmente nos Estados Unidos. Parte de uma política de propaganda da cultura nacional e estímulo ao turismo, vinculadas ao governo, as chamadas trupes nacionais procuravam não se identificar ao vodú como religião, dizendo-se representantes de uma cultura haitiana *popular* mais ampla. Contudo, como Béchaq indica, as fronteiras entre a compreensão do vodú como religião, ciência e arte eram bastante tênues, a começar pelas apresentações e pelas trocas entre artistas e antropólogos ocorridas no próprio espaço do *Bureau*, uma instituição notadamente científica (ibidem: 146).

As fotos presentes no ensaio de Honorat e reproduzidas abaixo, testemunham um desses acontecimentos performáticos no *Bureau*. As imagens, de fotógrafo desconhecido, documentam a apresentação de duas bailarinas, Mérencia Renaud e Andrée Content (chamada também de “rainha *yanvalou*”), executando a dança *Petro* durante o festival folclórico de 1948.⁹⁶ Ainda que não seja uma evidência, é possível imaginar a presença de figuras como Métraux e d’Harnoncourt em meio ao público, masculino em sua maioria, todos elegantemente vestidos e sentados em volta das dançarinas, como se pode ver na imagem 11, com mais evidência.

O museu do *Bureau d’Ethnologie* aparece nessas imagens apenas como cenário para as performances, já que o foco delas são as bailarinas e os movimentos de seus corpos. Mesmo assim, é possível entrever, ainda que de forma imperfeita, o espaço ao fundo e ter uma ideia da disposição museológica. Provavelmente, houve mudanças no arranjo espacial em função do evento, mas, de toda maneira, as fotos ajudam a dar uma ideia de como era o museu no período.

⁹⁶ *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, mars, 1955: 111. Acervo BNE.

Imagens 10, 11 e 12: Apresentação da dança *Petro* – museu do *Bureau d’Ethnologie*, festival folclórico de 1948

Fonte: HONORAT, Lamartinière. “*Les danses folkloriques haïtiennes*”, *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, mars, 1955: 111, acervo BNE). Em destaque, as dançarinas Mérencie Renaud e Andrée Content.

Nas imagens 10 e 12, por exemplo, observa-se, com alguma nitidez, um dos lados da sala do museu, onde estão dispostos aparatos expográficos. Encostadas à parede, três vitrines “sino”, como as mencionadas por Falck no artigo que vimos, acomodam-se lado a lado, com os característicos pés altos, deixando ver uma ou duas esculturas no interior da caixa de vidro, sem que seja possível afirmar, porém, se são africanas ou haitianas. Pode-se notar também uma prateleira contendo quatro estatuetas pequenas e, na parede, três máscaras africanas. Estas últimas parecem ser, justamente, as peças emprestadas pelo casal Rigaud ao museu e que receberam um destaque no boletim de fevereiro de 1944. Isso pode ser dito porque, na ocasião, a nota textual indicava o local onde esses objetos seriam expostos: “[...] agrupados no painel norte da Sala de Exposição em torno de um mapa da África desenhado por [René] Bastien”.⁹⁷ O mapa mencionado é também visível na imagem 9. Ele ocupa boa parte da parede onde estão as máscaras e a prateleira, local que, assim supomos, corresponderia à ala norte da sala dedicada à seção de etnografia afro-haitiana. O mapa relembra também o cartaz disposto ao lado da “vitrine síntese” na foto do Museu do Homem (Imagem 8). A imagem 12 mostra ainda, nessa mesma parte da sala, dois instrumentos musicais no chão, provavelmente tambores.

Já na imagem 11, que revela o lado oposto da sala, aparece não só a audiência atenta à apresentação, mas também outros elementos: uma bandeira haitiana do lado direito e, ao fundo, uma vitrine maior, talvez de tipo “padrão”, sobre a qual um espectador apoia os cotovelos. Atrás da vitrine, uma grande janela faz lembrar as condições de instalação do museu no subsolo de uma repartição pública.

As imagens são indiciárias. Elas, realmente, não reconstituem o edifício do museu com precisão, mas são capazes de nos transportar para seu espaço. Como já mencionado, não é feita aqui uma recuperação histórica do percurso da instituição, a ideia é tentar entender como alguns de seus princípios se traduziram materialmente. Assim sendo, junto dos relatos de visita de Métraux e d’Harnoncourt e do plano escrito por Roumain, as fotos ajudam a construir um mapa das motivações e do funcionamento do museu nesse período inicial. Para demonstrar a importância desse tipo de empreitada analítica, alguns elementos sobre o próprio objeto pesquisado devem ser elencados. Em primeiro lugar, a experiência do *Bureau* com relação ao destaque dado por seu museu às materialidades

⁹⁷ *Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, février, 1944: 6-7. Acervo BNE.

vodu mostra como esses objetos fizeram parte de um projeto mais amplo de construção de um *folclore* nacional, no interior do qual havia uma vinculação entre o vodu e a noção de *popular*. Em segundo lugar, o tratamento das materialidades vodu no momento de institucionalização da antropologia e das artes no Haiti oscilaram entre uma apreensão científica e estética, oscilação a que, nos dias atuais, esses objetos, imagens e formas ainda estão submetidos. Tendo em vista esses dois aspectos, é possível afirmar que um olhar etnográfico para a história, como o que ensaio aqui, explicita como a apreensão do vodu nunca foi unívoca ou fácil. As muitas tentativas de conhecê-lo refletem a dificuldade de torná-lo exclusivamente um objeto religioso, científico e/ou artístico; ele se equilibra entre esses três sentidos, a despeito das tentativas de “purificação” a que foi submetido.⁹⁸

Vale a pena destacar, ainda, outro ponto antes de passar ao próximo capítulo: se o museu do *Bureau* se inspirava na estrutura do Museu do Homem de Paris, as fotos evidenciam as enormes diferenças em termos de proporção e recursos entre as duas instituições. Ademais, é possível dizer que havia uma nítida desigualdade quanto ao interesse de uma instituição pela outra, o que pode ser interpretado como fruto da herança colonial, como discutem Richardson e Fijalkowski (1996). Era o recente museu haitiano que se voltava para o modelo europeu, recebendo, ao que parece, pouca atenção como retorno, e isso se reflete, por exemplo, nos poucos objetos haitianos presentes no museu francês.

Objetos haitianos no museu francês

Dificuldades e dessemelhanças à parte, existem algumas ressonâncias da criação do museu do *Bureau d’Ethnologie* nas coleções do Museu do Homem de Paris. Por exemplo, foi somente após a criação da instituição haitiana e a provável divulgação de Métraux que o museu francês passou a interessar-se pelas materialidades daquele país, especialmente as vinculadas ao vodu.⁹⁹ Até o fim dos anos 1940, o Museu do Homem

⁹⁸ O termo “purificação” remete ao trabalho de Bruno Latour (1994 [1991]), em que o autor caracteriza a ciência moderna por sua ação purificadora, em oposição à profiferação de agentes “híbridos”.

⁹⁹ No boletim de julho de 1947, é destacado o papel de Métraux como divulgador das atividades do Bureau d’Ethnologie no exterior: “o professor Métraux [...] não cessa de dar testemunhos de sua consideração e

ainda não tinha adquirido peças vodu para a composição do mapa cultural mundial que procurava construir, mesmo Santo Domingo tendo sido a menina dos olhos das colônias francesas. A pouca quantidade de peças haitianas no atual Museu do Quai Branly é algo notório até os dias de hoje, como comentam Catherine Benoît e André Delpuech (2015), ao analisarem a compra de um objeto vodu – uma estátua *bizango* que remonta às narrativas sobre os vínculos entre o vodu e a revolução – para a coleção permanente em 2008:

as coleções advindas do Haiti, herdadas do Museu do Homem, são muito limitadas, para não dizer insignificantes. Há somente 98 objetos desse país no Museu do Quai Branly, fora as peças de arqueologia pré-colombiana, o que não deixa de espantar, quando conhecemos os laços históricos entre o Haiti e a França e o fascínio que o vodu sempre exerceu no Ocidente. (2015:135)

Em 1948, com a visita de Michel Leiris ao Haiti, os primeiros objetos vodu são recolhidos para a coleção do Museu do Homem (Imagens 13 e 14). Uma carta também sugere o envio de peças ao museu por Odette Menesson-Rigaud em 1953, provavelmente incentivada por seus colegas franceses. Como ela conta a Métraux, duas bonecas vodu, nomeadas *chanci* e *coua-coua*, teriam sido expedidas.¹⁰⁰ Sobre elas, não encontrei nem dados catalográficos nem imagens no acervo atual do Museu do Quai Branly, o que indica que talvez não tenham chegado a Paris. Não se sabe exatamente em que lugar as peças que Leiris levou para o Museu do Homem foram adquiridas, mas é muito possível que tenham sido intermediadas por Métraux e Menesson-Rigaud, com os quais ele visitou santuários vodu nos arredores de Porto Príncipe em setembro de 1948.

interesse por nossas pesquisas e trabalhos. Na ONU, instituição a que está vinculado, ele não para de fazer propaganda de nosso trabalho em torno do Museu” (*Bulletin du Bureau d’Ethnologie*, juillet, 1947: 10-11. Acervo BNE).

¹⁰⁰ Carta de Odette Menesson-Rigaud a Alfred Métraux, 28/02/1953, dossiê FAM.H.C.01.02. Acervo LAS.

Imagem 13: *Pakèt*, recolhido por Michel Leiris – Coleção *Musée de l'Homme*, 1948

Fonte: Dossiê PV0069579 71.1948.70.10 D. Acervo MQB.

Imagem 14: *Plat-marassa*, recolhido por Michel Leiris – Coleção *Musée de l'Homme*, 1948

Fonte: 71.1948.70.10 D. Acervo MQB.

O exemplo da visita de Leiris nos faz pensar na relação entre o vodu e a cidade de Porto Príncipe nesse momento. É importante salientar que o circuito dos estrangeiros interessados pelo vodu estava basicamente concentrado na capital, sendo que a passagem pelo *Bureau* para assistir a palestras e performances de dança e canto era praticamente obrigatória, tais como as visitas aos *hounforts* da vizinhança, conduzidas por *madame* Menesson-Rigaud.

Com essa caracterização, não se quer afirmar que haveria um vodou rural, supostamente mais autêntico que o urbano, sendo este depreciado pelo turismo e pela circulação estrangeira – argumento que parece permanecer, ainda que sutilmente, nas reflexões de Karen Richman sobre vodou e turismo (2007;2008). O que se constata, de fato, é que houve uma relação entre a institucionalização da antropologia (principalmente com a criação do *Bureau d'Ethnologie*), a circulação de estrangeiros e o interesse crescente pelas materialidades vodou. Foi esse mapa de relações, saberes e práticas que procurei reconstruir com minúcia neste capítulo, demonstrando como o vodou se constituiu em objeto de interesse artístico e etnográfico por meio da criação de um museu que lhe deu um lugar central.

No capítulo seguinte, é feito um deslocamento da capital para o campo, quando a categoria *rural* é mobilizada na construção de um discurso sobre o Haiti *popular*, cujo foco não recai mais na ancestralidade africana e nos objetos classificados como vodou, mas nos saberes, objetos e técnicas considerados típicos da vida camponesa. Nesse desvio de rota, acompanharemos o projeto de construção de uma biblioteca-museu rural no vale Marbial, sudoeste de Porto Príncipe, onde se desenvolveu, entre 1948 e 1949, um projeto de educação de base da Unesco, coordenado por Alfred Métraux.

CAPÍTULO 2

A UNESCO NO HAITI: O PROJETO PILOTO DE EDUCAÇÃO DE BASE E SUA BIBLIOTECA-MUSEU

“Dokte Linesko” chega a Marbial

A reportagem abaixo, de 17 de julho de 1949, foi encontrada em uma das seis pastas que compõem parte do arquivo profissional de Métraux depositado hoje no Museu de História Natural de Paris (Imagem 15). Recortada do jornal inglês *This Week* e de autoria de Louise Levitas, a matéria foi guardada pelo antropólogo em meio a diversos documentos relativos ao projeto da Unesco que coordenou no Haiti entre abril de 1948 e julho de 1949: o Projeto Piloto de Educação de Base do vale de Marbial.¹⁰¹ O título da reportagem, “Mr. Unesco goes to Haiti”, ironiza o fato, relatado ao longo do texto, de que os habitantes da região rural de Marbial, localizada no departamento sudoeste, às bordas do rio Gosseline e ao sul da capital Porto Príncipe, costumavam considerar a Unesco – ou *Linesko* em *krèyol* – como uma pessoa, não como uma instituição. Especialmente durante os primeiros meses de projeto, os moradores se referiam à Unesco como alguém de família rica que tinha vindo ajudar os habitantes do vale e “fazer o bem”, como comenta o próprio Métraux quando entrevistado pelo jornal.¹⁰²

¹⁰¹ Pelo recorte de jornal encontrado no acervo de Métraux, não é possível saber o nome do periódico em questão. Nele, são indicadas apenas as iniciais TW e a data de publicação da reportagem, no canto inferior direito. A fonte foi descoberta em uma bibliografia elaborada por Dorothy B. Porter e publicada na revista *The Journal of Negro Education*, em 1950. (PORTER, 1950: 193).

¹⁰² Métraux também menciona o fato em trecho de um de seus cadernos de campo. Nota sem data, dossiê 2AP6C4a. Acervo MNHN.

Imagem 15: Reportagem “Mr. Unesco goes to Haiti”

Fonte: Reportagem de 17/07/1949 do jornal *This Week*, reimpressa em 1950 no número 8 da revista norte-americana *The Negro Digest*. Dossiê 2AP6C6e. Acervo MNHN.

O título do artigo brinca também com a figura do próprio Métraux: ele personifica a instituição, é o *Mr. Unesco* que chega ao Haiti. De fato, o antropólogo era conhecido no país pela insígnia de *dokte* (doutor) tanto nos meios políticos e intelectuais quanto entre a população de Marbial, com quem estabeleceu contato nos dois anos que esteve à frente do projeto. A legenda da fotografia que aparece na reportagem também destaca a persona *dokte* de Métraux, marcando sua autoridade e trajetória científica e sua experiência em

instituições norte-americanas: “O chefe do projeto, Dr. Métraux, ensinou na UCLA e em Yale, trabalhou para quatro nações e para o *Smithsonian Institut*”, diz o trecho logo abaixo da foto, à esquerda.

A publicação, que fala basicamente dos ganhos e desafios do projeto até aquele momento, põe em relevo, igualmente, uma ilustração de camponeses haitianos de Marbial sendo beneficiados pela presença da Unesco. O desenho no alto da página mostra, em primeiro plano, uma fila de pessoas, com seus chapéus e lenços, isto é, debaixo do sol, que aguardam para ser vacinadas por um funcionário de avental e óculos, provavelmente representando um enfermeiro ou agente sanitário treinado pela Unesco. À esquerda, em segundo plano, um camponês parece moldar vasos de cerâmica sob uma árvore frondosa. Ao fundo, crianças assistem a uma aula em uma cabana instalada ao ar livre. Nota-se também, no quarto plano, ao centro, o que parece ser um poço artesiano para coleta de água. Por fim, à direita, no último plano da imagem, uma paisagem montanhosa, com casas embaixo de palmeiras e alguns homens no teto de uma delas, o que parece remeter à construção de moradias salubres no campo.

A ilustração funciona como resumo das áreas que, naquele momento, eram cobertas pelo projeto de Educação de Base da Unesco em Marbial: saúde, educação, saneamento, alimentação, agricultura e cultura. Embora a imagem possa dar a impressão de uma empreitada assistencialista, não se pode dizer que o projeto caiba nesse rótulo. Ao entrar em contato com a documentação que acompanha sua elaboração nos arquivos da Unesco, pude ver que a missão de Educação de Base, como também era chamada, foi uma experiência marcada por tentativas constantes de aproximação, que geraram também tensionamentos, entre os saberes e técnicas científicos e tradicionais, entre o chamado *dokte Linesco* e o camponês haitiano.

Este capítulo está dedicado à apresentação do referido projeto, mas se concentra, sobretudo, em uma de suas faces, justamente aquela que tem uma relação direta com as duas outras empreitadas descritas na tese. Acompanharei a construção de uma biblioteca-museu que, integrada à missão de Educação de Base, foi pensada pela Unesco para atender à população rural. Ao seguir essa experiência e suas controvérsias, é possível mapear as parcerias entre a Unesco e as instituições haitianas e os procedimentos que procuraram lançar mão para se aproximar da população camponesa. O rastreamento do

projeto da biblioteca-museu de Marbial também permite ver como foi produzida uma ideia do que seria o camponês haitiano típico, o chamado *tipo popular*. Como era sua casa, a mobília, os artefatos domésticos, os instrumentos de trabalho, sua vestimenta, sua relação com a terra, sua dinâmica de relações? Essas foram algumas das perguntas que guiaram a pesquisa feita pela Unesco na região, concomitante a seu intuito de estabelecer ali uma clínica, uma escola para a formação de professores e a dita biblioteca-museu.

Métraux foi um dos grandes entusiastas da biblioteca-museu de Marbial – o incentivo que deu para a incorporação de Yvonne Oddon (1902-1982), bibliotecária do Museu do Homem, ao projeto é prova disso. Oddon, que será uma personagem fundamental deste capítulo, chega ao Haiti em 1948, com o auxílio de uma bolsa concedida pela Fundação Rockefeller em parceria com a Unesco, estabelecendo-se no país entre julho e dezembro de 1948 e, depois, de março a julho de 1949. Ao longo do ano, concebe toda a parte artística e cultural do projeto de Educação de Base, desde expografia e materiais expositivos do futuro museu, até ilustrações dos livros didáticos que seriam distribuídos pela Unesco em seu centro educacional. Com o artista plástico Geo Ramponeau (1916-2012), membro do *Centre d'Art* de Porto Príncipe, ela põe em funcionamento uma oficina de criação de desenhos, cartazes e materiais para exposições rurais itinerantes.¹⁰³ Esse ateliê de produção audiovisual mostra um horizonte de possibilidades, até então inédito, para a produção de exposições voltadas para os camponeses, que passam a tornar-se público-alvo de políticas culturais que os excluía sistematicamente, já que, quase sempre, eram tidos como analfabetos e ignorantes. A concepção do projeto da biblioteca-museu oferece ainda elementos para refletir sobre as tentativas de transposição de modelos institucionais euro-americanos para o Haiti e sobre as dificuldades e desafios envolvidos nessa tarefa – tópico que já apareceu no capítulo anterior.

¹⁰³ É preciso dizer que duas grafias do nome do artista haitiano aparecem nos documentos: Ramponeau e Ramponneau. Escolho utilizar a primeira, que além de ser mais recorrente, aparece nos documentos oficiais de fundação do *Centre d'Art*.

A experiência-testemunho

Antes de conhecer o projeto da biblioteca-museu rural de Marbial, é preciso ver, ainda que brevemente, as motivações da missão de Educação de Base da Unesco, à qual o primeiro se liga. Saliento, desde já, o caráter experimental e inaugural da missão educacional, bem como o de sua biblioteca-museu, chamando a atenção para os diálogos, por vezes hesitantes, entre os personagens e instituições envolvidos em sua manufatura. Do fato de ser uma experiência inédita, advieram tanto os fracassos quanto os frutos do empreendimento.

O projeto de Educação de Base da Unesco no Haiti surge por meio de uma parceria entre a recém-criada organização internacional e o governo progressista de Dumarsais Estimé (1990-1953), eleito em 1946, após um período de instabilidade política e de grandes manifestações populares que culminaram no pleito. Articulado durante a Segunda Conferência da Unesco no México em 1947, o projeto é estruturado tendo como premissa a ideia de que o Haiti precisava ser modernizado e de que a educação seria um instrumento imprescindível para tal fim. A missão no Haiti fazia parte das diretrizes para a Educação Fundamental, definidas na mencionada conferência de 1947 e que concebiam a educação a partir de um aporte alargado de acesso a melhores condições de vida.¹⁰⁴ Nesse sentido, estavam previstos três eixos para a atuação da Unesco no Haiti: a educação para a saúde; os projetos agrícolas de combate à erosão do solo e incentivo à produção econômica local; e as frentes de luta contra o analfabetismo. Por seu caráter inaugural, a missão, uma das primeiras realizadas pela Unesco, ganhou também o nome

¹⁰⁴ “Educação de base” é um termo que designa “ao mesmo tempo o ensino popular de primeiro grau e a educação de adultos iletrados”. Já por “Educação fundamental”, na qual a educação de base está compreendida, entende-se: “Ajudar homens e mulheres a viver vidas mais completas e felizes em harmonia com seu ambiente em constante mudança, a desenvolver os melhores elementos de sua própria cultura e a atingir os progressos sociais e econômicos necessários para que ocupem seu lugar no mundo moderno”. Esses conceitos foram definidos pela Unesco na conferência do México em 1947, na qual foram lançados dois outros programas piloto de educação de base: um na China e outro, na África, aos quais não tive acesso por meio da documentação. Sabe-se que em março de 1947 uma “sugestão de plano experimental para educação fundamental no Haiti” foi proposta pelo ministro haitiano em Paris à Unesco, e é a partir dela que o projeto de Marbial começou a ganhar corpo. As definições acima foram encontradas nos planos de trabalho do projeto de Marbial, que não têm uma data precisa, mas foram elaborados provavelmente antes da conferência e aperfeiçoados depois dela, portanto, entre julho e dezembro de 1947. (Série 375 (729.4) A 61, parte 1ª. Acervo Unesco).

de “experiência-testemunho de Marbial”, já que deveria ser um teste e, se bem-sucedida, um modelo para futuras aplicações em outros países.

Do ponto de vista do governo haitiano, o empreendimento era uma oportunidade ímpar de o país possuir, em uma só iniciativa, conselheiros estrangeiros, recursos financeiros e também publicidade. Sabe-se que a internacionalização e o turismo estavam na agenda do presidente Estimé, sendo seu maior feito a produção da Exposição Internacional do Bicentenário de Porto Príncipe (1949), projeto ambicioso que unia essas duas dimensões de seu programa político.¹⁰⁵ Nesse contexto, a vinda de uma instituição internacional para o país casava muito bem com a “promessa política de um Haiti moderno” feita por Estimé em finais de 1940 (Polyné, 2013:18). Para a Unesco, como mencionado antes, era a oportunidade de lançar um projeto piloto que poderia servir de modelo para a aplicação posterior em uma série de países com problemas econômicos e sociais semelhantes, principalmente o analfabetismo; uma chance de colocar em prática, pela primeira vez e com o apoio explícito do governo, as diretrizes do programa de Educação Fundamental elaborado na Segunda Conferência.

A região de Marbial foi sugerida à Unesco pelo próprio governo haitiano como região ideal para a execução do projeto (Imagem 16).¹⁰⁶ A área conteria, segundo as autoridades presentes na conferência de 1947, uma boa amostra dos problemas sociais e econômicos que assolavam o Haiti de maneira geral: erosão, analfabetismo, miséria,

¹⁰⁵ De acordo com o contrato da Exposição Internacional do Bicentenário, publicado pelo jornal *Le Matin Quotidien* do dia 16 de agosto de 1948, o evento teria lugar em uma espécie de cidade a ser construída à beira-mar em um “*boulevard* de 2 quilômetros de comprimento por 30 metros de largura” onde seriam instalados nove pavilhões permanentes, além dos pavilhões dos países estrangeiros, além de entrada principal, fonte luminosa, cinema para 400 pessoas e um pavilhão administrativo e de informação. Os pavilhões permanentes, a cargo do governo haitiano, seriam: “a) pavilhão presidencial, b) pavilhão do turismo, c) pavilhão do correio, d) pavilhão da agricultura, e) pavilhão das belas artes, f) pavilhão das artes religiosas, g) pavilhão da independência haitiana, h) grupo dos pavilhões da seção industrial e i) ao menos 42 locais de lojas de fachada moderna” (Acervo BHFIC). Sabe-se que a dita exposição abriu no dia 8 de dezembro de 1949 e fechou em 12 de fevereiro de 1950, coroando o fim da gestão de Estimé.

¹⁰⁶ Em seu caderno de campo, Métraux descreve a geografia haitiana, anotando estar o Haiti dividido geopoliticamente em 535 seções, subdivisões das 14 regiões do país, sendo Marbial uma seção da região sudoeste (Caderno de campo 83, 1948, dossiê FAM.H.MT 01.14. Acervo LAS). Contudo, nos documentos referentes ao projeto Unesco e nos mapas em geral, quando se fala em “região de Marbial”, pode-se compreender a designação não apenas de uma, mas do conjunto de sete seções, sub-regiões do entorno de Jacmel, a maior cidade do sudoeste haitiano. Os vilarejos ou seções abarcados pelo projeto são assim: *Bas du cap rouge*, planície de *Lafon*, *Cochon-gras*, *Grande-rivière*, *Marbial*, *La gosseline* e *Fond-melon*. Essas designações foram encontradas no material de Métraux sobre a missão e em mapas dessas regiões desenhados à mão e sem autoria precisa. Dossiês FAM.H.AA.01.01 e 01.02. Acervo LAS.

epidemia de malária, conflitos religiosos, entre outros.¹⁰⁷ Acolhida a sugestão pela organização internacional, deu-se início à elaboração dos primeiros planos de trabalho da missão, esboçados ainda em 1947. A escolha de Marbial, contudo, gerou controvérsias a partir do começo do projeto, já no ano seguinte. O próprio Métraux, logo de sua chegada ao país, confessa suas dúvidas com relação à seleção da região como lugar ideal para execução da empreitada. Segundo ele, a área conhecia graves problemas de acesso e infraestrutura, o que poderia gerar dificuldades para o alcance de resultados visíveis.¹⁰⁸

Imagem 16: Mapa do Haiti, com a região de Marbial em destaque

Fonte: Relatório parcial da missão: “L’expérience témoin d’Haiti, première phase, 1947-1949”, Unesco, Paris, 1951:10.

Métraux foi o primeiro funcionário da Unesco a pisar no Haiti, iniciando oficialmente os trabalhos do projeto em abril de 1948. “Sou o único representante da Unesco aqui”, diz ele à amiga Yvonne Oddon em uma carta em maio do mesmo ano, “o que quer dizer que

¹⁰⁷ Os delegados haitianos na Conferência da Unesco de 1947, que ocorre na Cidade do México, são Emile St. Lot, Arthur Bonhomme e Rémy Bastien (Unesco, 1947: 86). Os dois últimos trabalhavam diretamente na missão: Bonhomme, como representante do governo, e Bastien, como assistente de pesquisa de Métraux.

¹⁰⁸ Carta de Alfred Métraux para John Bowers, 07/05/1948, série 375 (729.4) A 61, parte II. Acervo Unesco.

sou administrador, agente contábil (horror!), diplomata e muitas outras coisas”, conclui.¹⁰⁹ Funcionário da instituição desde 1947, ele fora designado pelo diretor geral do projeto, John Bowers (1912-2004), para executar uma primeira etapa do projeto, que consistia em uma pesquisa etnográfica sobre a região de Marbial.¹¹⁰ O objetivo era coletar informações que pudessem auxiliar na posterior implementação da clínica, das escolas, do centro de formação para professores e da biblioteca-museu.¹¹¹ Contudo, Métraux acabou permanecendo no país além dos seis meses previstos inicialmente pela investigação e assumindo o posto de coordenador local do projeto ao longo de todo o ano. Ele aportou em missão oficial em abril de 1948 e partiu em julho de 1949, com um breve retorno no início de 1950, quando se desligou definitivamente do projeto.¹¹²

Vale a pena recuperar os procedimentos e os debates em torno da pesquisa realizada por Métraux, já que ela deixa ver as tentativas da Unesco de aproximar-se da população camponesa de Marbial, procurando, primeiro, compreender suas necessidades para, em seguida, implementar de fato o projeto. Tal investigação é também um interessante modo de mostrar as relações, por vezes tensas, entre a administração do

¹⁰⁹ Carta de Alfred Métraux a Yvonne Oddon, 01/05/1948, dossiê GEN MSS 350. Acervo AYU.

¹¹⁰ Inglês com formação diplomática, Bowers havia atuado nos quadros da administração colonial do Sudão anglo-egípcio antes de entrar para a Unesco, a convite de seu presidente, Julian Huxley (1887-1975), em 1946. Sabe-se que nessa época ele já desenvolvia projetos que, “sob o nome de ‘educação de base’”, tratavam de “favorecer o desenvolvimento social e econômico dos moradores, em sua grande maioria, analfabetos, do território africano” (Maurel, 2009: 143).

¹¹¹ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) foi fundada em 1946 em Paris, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Métraux se torna funcionário da ONU nesse mesmo ano, ocupando, pouco tempo depois, em 1947, um cargo na Unesco. Em 1950, ele passa a ser diretor do setor de relações raciais do Departamento de Ciências Sociais da instituição. Em carta de 7 de maio de 1946, Métraux comenta com Yvonne Oddon de sua contratação nas Nações Unidas: “Laugier [secretário geral adjunto das Nações Unidas] me designou como um de seus diretores da ONU e eu espero a confirmação oficial para esse posto que me dará certa influência científica, mas ao mesmo tempo irá me distanciar da etnografia, o que é uma pena” (Dossiê GEN MSS 350. Acervo AYU). Depois, em 4 de fevereiro de 1947, ele relata à amiga a negociação de sua transferência para a Unesco: “A solução que vislumbrei e que, ao menos teoricamente, foi aceita por Huxley [diretor geral da Unesco] é que eu me torne funcionário da Unesco, o etnógrafo da casa” (idem).

¹¹² Durante 1948 e 1949, a Unesco fez algumas tentativas frustradas de contratar alguém para assumir a direção do projeto, substituindo Métraux. Houve uma grande dificuldade em encontrar alguém que, com experiência e francês fluente, conhecesse tão bem o país e circulasse desembaraçadamente entre as elites governantes de Porto Príncipe como Métraux. Em maio de 1949, o espanhol Alberto Fernández Ballesteros (1901-1972) chega para dirigir o projeto, mas, devido a desentendimentos com Arthur Bonhomme (?), representante do governo haitiano no projeto, é afastado do cargo seis meses depois. Métraux volta, então, à ativa e só é finalmente substituído em 1950, pelo norte-americano Conrad Oppen, com quem tem boas relações. Em 13 de abril de 1950, Métraux escreve em um memorando para o diretor geral da Unesco: “No momento da minha partida do Haiti (1º de março), a experiência testemunho de Marbial, que vinha de uma crise muito severa, estava de novo num bom caminho”, graças à “firmeza de Oppen”. (Memorando interno, série 375 (729.4) A 61, parte XVII).

projeto, Métraux e os antropólogos haitianos de sua equipe. Por fim, ela fala, ainda, sobre a produção de uma antropologia aplicada, modelo de pesquisa que ganhava forças nessa época, sobretudo no âmbito da Unesco, onde produção de saber e gestão de projetos de assistência estavam intimamente ligadas.

A pesquisa etnográfica

Projetada “como uma espécie de seminário prático para o treinamento de estudantes haitianos nos métodos antropológicos”, a pesquisa proposta e coordenada por Métraux em Marbial é a primeira atividade oficial da missão de Educação de Base no Haiti (Métraux, 1951a:295). Ela é não só a porta de entrada de Métraux no projeto educacional haitiano, como também se configura numa oportunidade de trabalho para jovens antropólogos locais formados pelo *Institut d’Ethnologie* e pelo *Bureau d’Ethnologie*, nessa época em plena atividade, como discutido no capítulo anterior. Prevista nos primeiros planos de trabalho da missão (de 1947), a pesquisa etnográfica, que começa em abril de 1948, é o pontapé da missão. A verba usada no pagamento de Métraux, compra de materiais e contratação de pessoal local não sai, contudo, dos cofres da Unesco, é garantida por uma parceria com a *Viking Fund*, atual Fundação Wenner-Gren, sediada nos Estados Unidos.¹¹³

Logo que chega ao Haiti, a primeira tarefa de Métraux é fazer uma seleção de profissionais para trabalhar com ele, atividade que requeria “certa quantidade de diplomacia”, habilidade que lhe seria exigida ao longo de todo o projeto.¹¹⁴ Era preciso, Métraux comenta, equilibrar na equipe a presença de antropólogos do *Institut* e do *Bureau d’Ethnologie*, de modo a não privilegiar nenhuma das instituições nem causar

¹¹³ *Viking Fund* foi o primeiro nome da atual Fundação Wenner-Gren para a pesquisa antropológica, criada em 1941 para dar suporte financeiro à pesquisas na área das ciências sociais e educação. Ilja A. Luciak (2016) argumenta que para compreender a atuação da fundação nos anos 1940 é preciso entender as relações entre o sueco Axel Wenner-Gren (1881–1961), fundador e mecenas, e o húngaro Paul Fejos (1897–1963), diretor científico em seus primeiros anos. Em resumo, segundo a autora, “o empreendedor sueco criou a *Viking Fund* com a intenção de apoiar todos os tipos de descoberta científica e promover ‘pesquisa e trabalhos educacionais, técnicos e científicos’” (2016: 309). A primeira expedição, realizada na América hispânica, já teria, contudo, o viés antropológico que marcaria a instituição a partir dali. Em 1951 ela se torna, assim, a *Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research*.

¹¹⁴ Carta de Alfred Métraux para John Bowers, 08/04/1948, série 375 (729.4) A 61, parte II. Acervo Unesco.

qualquer mal-estar. Pensando nisso, ele acaba por compor sua equipe com os seguintes nomes: o agrônomo Edouard Berrouet; os etnólogos Lamartinière Honorat, Roger Mortel e M. Michelson Hyppolite; a assistente social Jeanne Sylvain; e Rémy Bastien, que se tornaria assistente de pesquisa direto de Métraux. O casal de antropólogos Jean Comhaire e Suzanne Comhaire-Sylvain, que já fazia pesquisas no Haiti na ocasião, foi também incorporado posteriormente ao grupo.¹¹⁵

Na imagem 17, vemos Métraux rodeado, ao que tudo indica, por um grupo de colaboradores. Embora não haja identificação ou legenda indicando quem é cada uma das figuras, há indícios – como as vestimentas formais (camisas, gravatas e paletós) e a máquina fotográfica pendurada no pescoço de um dos homens – de que pelo menos algumas delas compunham a equipe. Além disso, a fotografia é claramente posada e tem um tom de registro oficial. Pode-se imaginar ainda que a casa, diante da qual os fotografados se encontram, tenha sido o local onde o grupo se instalou nos primeiros meses de investigação, descrita, por Laurière (2005: 195), como “uma pequena casa alugada no vilarejo de Cochon-Gras”, uma das áreas vizinhas a Marbial. Finalmente, nota-se a ausência de Jeanne Sylvain, a única mulher do grupo, na imagem (teria ela feito a foto?). Jeanne, contudo, pode ser vista na imagem 18, na qual ela aparece tomando notas de pesquisa em Marbial.

¹¹⁵ Sabe-se que Berrouet era agrônomo, Bastien, etnólogo assistente de Métraux, Honorat, também etnólogo membro do *Bureau d’Ethnologie*, e que a única mulher do grupo, Jeanne Sylvain, era “uma assistente social conhecida por seu engajamento nas favelas de Porto Príncipe” (Laurière, 2005: 195). Sobre esta última, Métraux escreve em carta a Bowers de maio de 1948: “Estou especialmente feliz de ter garantido sua participação no projeto. Ela foi treinada nos EUA e é conhecida no Haiti pelo seu esplêndido trabalho nas favelas. Espero que estimule os dois homens [Berrouet e Bastien], dos quais tenho duvidado da energia” (Série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco). Quanto a Jean Comhaire, ele foi um etnólogo belga, africanista, e Suzanne Comhaire Sylvain (1898-1975), uma etnóloga haitiana, também africanista. Ela havia feito sua formação na França e na Inglaterra, onde trabalhou com Bronislaw Malinowski (1884-1942) e, no momento da pesquisa, estava interessada em estudar problemas de linguagem e gênero em seu país. Suzanne era uma das “irmãs Sylvain”, que tanto aparecem nos diários haitianos de Métraux. Junto a Yvonne, médica ginecologista e obstetra, e Madeleine, ativista feminista, fazia parte de uma das famílias da elite intelectual de Porto Príncipe frequentadas pelo antropólogo durante o tempo que morou no Haiti. Para mais detalhes da trajetória de Suzanne Comhaire Sylvain, ver o trabalho de recuperação de seu arquivo, hoje na Universidade de Stanford, feito por Fatoumata Seck: <http://hosted-p0.vresp.com/260487/a18d029cbd/ARCHIVE>, acesso em 8 Abr. 2019.

Imagem 17: Métraux e seus colaboradores em Marbial

Fonte: Acervo pessoal de Métraux.¹¹⁶

Imagem 18: Jeanne Sylvain toma notas em Marbial

Fonte: Dossiê PF0120877. Acervo MQB.

¹¹⁶ A foto faz parte do acervo pessoal de Métraux e foi-me cedida gentilmente por Christine Laurière. Ela também foi publicada em um artigo da autora (2005) que apresenta um panorama complementar da experiência de Métraux em Marbial.

As várias notas de campo feitas por Métraux e pelos membros de sua equipe serviram de base para a publicação, em 1951, do relatório *L'expérience témoin d'Haiti, première phase, 1947-1949*, brochura editada pela Unesco como parte da série *Monographies sur l'Éducation de Base*. Presentes nos cadernos de campo do período haitiano e guardadas nos acervos de Métraux no Museu de História Natural e no Laboratório de Antropologia Social, as notas originais abrangem temas mais vastos que os considerados na publicação da Unesco. Elas percorrem assuntos que englobam distintas esferas da vida social, como religião, parentesco, trabalho, alimentação, saúde, organização política e econômica. De forma sintética, é possível dizer que o tema da religião é abordado via comentários sobre os conflitos entre catolicismo e protestantismo existentes na região e também por meio de inventários sobre práticas de cura e conversas sobre vodu. No campo da economia, as anotações dão destaque às práticas agrícolas e aos modelos de trabalho coletivo, em especial os *kombit* – mutirões de trabalho organizados com base em um complexo sistema de troca de favores.¹¹⁷ As observações sobre parentesco compreendem temas como casamento, infância, compadrio e herança. Já a cultura material é abordada com a ajuda da construção de inventários de objetos de uso cotidiano, com atenção especial reservada à casa camponesa, seu modo de construção, distribuição de cômodos e mobiliário. A política, por sua vez, aparece nos relatos sobre as autoridades religiosas locais e sobre o comportamento dos chefes de seção (poderes locais que tinham tanto função jurídica quanto policial).¹¹⁸

As notas mostram como, a despeito de seu caráter intensivo e etnográfico, a pesquisa coordenada por Métraux tinha uma ambição totalizante, interessada em buscar uma grande quantidade de dados sobre a região, de maneira a compor um quadro o mais completo possível do modo de vida da população. Não por acaso, a pesquisa foi muitas vezes nomeada, pelos funcionários da Unesco e até mesmo por Métraux, de *survey*,

¹¹⁷ Para uma análise mais precisa dos *konbit*, ver o livro escrito por Rémy Bastien após a experiência em Marbial intitulado *Le paysan haïtien et sa famille: Vallée de Marbial*, publicado originalmente em 1951.

¹¹⁸ De acordo com uma nota de Métraux, “a nomeação do chefe de seção depende do padre, do deputado, do magistrado comunal, de um grande figurão da cidade e de a pessoa ter boas relações com o comandante do distrito. O chefe exerce seu poder por três anos” (Notas de trabalho, dossiê FAM.AA. 01.30. Acervo LAS). Em outra nota, ele diz que o chefe de seção “regula todos os conflitos entre famílias”, mas que os “casos graves de tribunal vão a Jacmel”. Conta também que o chefe “porta um fuzil”, recebe “10 dólares”, usa um “uniforme amarelo” e “vem a cada sábado para inspeção” (Caderno de campo 83 (1948), dossiê FAM.H.MT 01.14. Acervo LAS).

denominação que expressa certa ambiguidade quanto ao caráter propriamente antropológico do estudo. Em carta a Bowers, em 24 de janeiro de 1949, momento em que escrevia o relatório do trabalho realizado, Métraux demonstra desconforto com o termo, alertando para que não houvesse confusão entre os campos da sociologia e da antropologia e insistindo no fato de ter lançado mão de métodos antropológicos na coleta de dados em Marbial. Em suas palavras:

Em todos os documentos da Unesco, nosso *survey* está referido como um “*sociological survey*”. Isso está errado. Embora não haja uma diferença clara entre os campos dessas duas ciências, a aproximação e os métodos do sociólogo e do antropólogo não são os mesmos. Como você sabe, eu sou um antropólogo e tenho usado o método do trabalho de campo, envolvendo análises quantitativa e qualitativa. Além disso, o *survey* tem sido uma tentativa de olhar para a cultura como um todo e para as relações entre seus vários aspectos de um ponto de vista antropológico. Pareceu-me, desde o começo, que este seria o método mais rentável para os propósitos da educação fundamental. Cá entre nós, acho que talvez seja útil manter as etiquetas corretas.¹¹⁹

A insistência de Métraux na vocação etnográfica do estudo relacionava-se não apenas à sua formação como antropólogo, mas também com o próprio projeto Unesco, que procurava construir uma ampla base de dados sobre a região. Havia também o pressuposto de que o método etnográfico favoreceria o estabelecimento de laços afetivos com a população, aproximação desejável do ponto de vista da implementação do projeto. Nesse sentido, Métraux reivindicava, no seio do projeto, a produção de uma antropologia aplicada, que buscava coletar informações, mas precisava realizar também intervenções na paisagem social de Marbial.

Ensaando a antropologia aplicada

A relação de Métraux com sua equipe haitiana é ambivalente: ao mesmo tempo que ele constata o despreparo profissional dos jovens contratados, arrependendo-se em alguns momentos, sustenta a importância da presença deles na pesquisa, fala de seu empenho e

¹¹⁹ Carta de Alfred Métraux para John Bowers, 24/01/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VII. Acervo Unesco.

do bom andamento de seus trabalhos. Em carta a John Bowers, em 7 de maio de 1948, essa ambivalência se faz presente num relato vivo das primeiras semanas de campo:

Estou satisfeito com os primeiros resultados do nosso grupo de trabalho. Em duas semanas, recolhemos um material abundante e valioso; se continuarmos nesse ritmo, estou convencido de que o *basic survey* vai chegar perto do ideal que estabeleci no relatório para você. [...] Os meninos da equipe são ótimos, mas o fato de serem graduados pelo *Institut d’Ethnologie* não significa que saibam muita coisa de antropologia. Eles são praticamente analfabetos e o máximo que vou conseguir é que sejam treinados como bons entrevistadores. Nesse sentido, estou satisfeito com eles, mas não são, nem nunca serão, cientistas.¹²⁰

Ainda que fosse crítico a respeito da formação dos antropólogos haitianos – pertencentes, vale indicar, à primeira leva de alunos formados pelo *Institut d’Ethnologie*, fundado, na época, há menos de dez anos –, Métraux, em consonância com a linha do *Bureau d’Ethnologie*, entendia a prática e o ensino da antropologia como ferramenta pedagógica e, em última instância, política. A etnografia era compreendida como um instrumento capaz de sensibilizar a população rural a adquirir uma “autoconsciência cultural” necessária à transformação da realidade (Métraux, 1951a:295). Assim, conquanto não fossem os “cientistas” que Métraux acreditava que deveriam ser, o trabalho de trazer os jovens etnólogos haitianos para a pesquisa da Unesco valia como exercício do ofício, servindo como aprendizado do caráter de intervenção da antropologia, o qual ultrapassava o domínio exclusivo da produção de conhecimento científico.

Essa era a concepção de antropologia aplicada que, depois da guerra, vinha ganhando cada vez mais espaço, especificamente no meio científico norte-americano que Métraux frequentara nos anos anteriores à sua ida para o Haiti. Como comenta Mauro Almeida (2004), “a Segunda Guerra fez muitas vítimas e uma delas, de fato, foi a inocência da pesquisa colonial da ‘unidade etnográfica’ contida em ilhas remotas” (2004: 66). Com o retorno das ideias de tipo evolucionistas e racializantes, instrumentalizadas pelo nazi-fascismo, os antropólogos repensaram seu ofício, atentos para o perigo de um uso político (perverso) de seus estudos. Nessa revisão pós-guerra, o fazer etnográfico ganhou uma dimensão mais intervencionista: era preciso compreender e, conjuntamente,

¹²⁰ Carta de Alfred Métraux à John Bowers, 07/05/1948, série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco.

ajudar a transformar a realidade dos povos pesquisados.¹²¹ Nos Estados Unidos, onde Métraux residiu entre 1940 e 1947 e de onde adveio boa parte da articulação financeira do projeto de Educação de Base de Marbial, por meio de fundações como a Rockefeller e o *Viking Fund*, esse tipo de reflexão sobre o papel do antropólogo em instituições e projetos sociais e sua capacidade de intervenção na realidade local foi central.¹²² Talvez possamos pensar, seguindo o argumento de Almeida, que o fato de haver “nativos concidadãos” nos Estados Unidos, como também ocorre no caso haitiano e, em geral, em sociedades pós-coloniais, tenha levado a antropologia estadunidense, diferentemente da europeia, a lidar, desde cedo, com “uma experiência de militância social e política que ultrapassa[sse] o trabalho acadêmico” (ibidem: 73).

Em carta a Oddon, Métraux enfatiza seu gosto pelo novo trabalho na missão haitiana, que vinha permitindo-lhe tornar-se um “*applied anthropologist*, isto é, um homem de ação”. Isso era algo diferente do que executara até então, confessando, inclusive, que a experiência lhe “seduzia infinitamente”.¹²³ Pouco tempo depois, ele escreve ao presidente da Unesco em tom semelhante, com um agradecimento à oportunidade de participar do projeto de Marbial: “uma das experiências mais interessantes da minha carreira”, “oportunidade única de mostrar o valor prático da antropologia”.¹²⁴ As considerações de Métraux apontam para a singularidade e a novidade do trabalho antropológico que ele executava no Haiti. Uma atuação que estava no limiar entre o trabalho técnico e o científico, já que ele se dividia entre as atividades de pesquisa e a administração da entrada da Unesco no país – isso sem falar no engajamento que o projeto pretendia ter com as políticas públicas de saúde, educação e cultura. A dimensão coletiva do trabalho, que exigia a colaboração de distintos

¹²¹ Para uma apreensão de como a noção de *raça* foi trabalhada no pós-guerra, especialmente pela Unesco, ver Maio (1997;2004), Maurel (2007) e Maio & Santos (2010). Nesses trabalhos os autores descrevem como foram elaboradas as primeiras declarações sobre raça da Unesco e como se deu o primeiro projeto de relações raciais da instituição, ocorrido no Brasil em 1950, com participação ativa de Métraux em sua coordenação.

¹²² A Unesco e o governo haitiano financiam a maior parte do projeto de Marbial, mas contam com ajudas monetárias parciais: o *Viking Fund*, por exemplo, custeia a pesquisa prévia coordenada por Métraux em Marbial, fornecendo um total 9 mil dólares, sendo que mil dólares viriam na forma de uma bolsa de doutorado para Rémy Bastien, assistente de pesquisa de Métraux. Já a Rockefeller provê, em forma de bolsa de estudos (no total, 7.500 dólares), a ida de Yvonne Oddon ao Haiti para a execução de materiais voltados para museus e bibliotecas rurais (Unesco, 1951:13).

¹²³ Carta de Alfred Métraux para Yvonne Oddon, 02/03/1948, dossiê GEN MSS 350. Acervo AYU.

¹²⁴ Carta de Alfred Métraux à Julian Huxley, 22/10/1948, série 375 (729.4) A 61, parte V. Acervo Unesco.

profissionais – técnicos, políticos, etnógrafos aprendizes, artistas –, era outro elemento central do projeto, algo que contrastava com a imagem clássica do antropólogo solitário em campo, à moda de Malinowski.

De fato, a experiência no projeto haitiano era nova para Métraux, para os demais funcionários da Unesco e do governo nele envolvidos, bem como para a população de Marbial e do resto do país, para onde a missão repercutia por meio de jornais e noticiários. Em carta a Bowers, em 22 de outubro de 1948, momento de finalização de sua pesquisa etnográfica, Métraux faz um comentário acerca da visibilidade do projeto: “Marbial se transformou em um lugar famoso. Mais e mais pessoas vêm visitar o projeto. [...] Até mesmo as pessoas da embaixada americana estão dando contribuições para Marbial”.¹²⁵ Na mesma correspondência, ele assinala que recebera professores de escolas de todo o Haiti, enviados pelo governo para “terem um treinamento básico em antropologia e métodos de campo”. Sobre as aulas de antropologia que deu para os professores, Métraux explica:

Lecionei para eles por duas semanas (2 horas por dia) e dei um seminário informal. Os homens responderam magnificamente bem a meu ensino. Cada um escreveu um detalhado relato da sua vida como professor rural e eles me forneceram amplo material folclórico.¹²⁶

Tudo se passava como se para ser professor nas escolas rurais fosse preciso aprender métodos antropológicos, entendidos como formas de aproximação à população camponesa. Não era apenas uma questão de transmitir conteúdos e ensinar a ler, mas de aproximar-se do outro, entender suas demandas, para, então, ensinar. O método etnográfico ganha, assim, um sentido de preparação para o ensino nas escolas normais no campo, tornando-se uma forma de imersão na cultura camponesa. Considerando tal modelo, o trabalho que Métraux pede aos professores no fim de seu seminário é um testemunho das condições das escolas em contexto nativo.

O caráter de laboratório subjacente à designação “experiência-testemunho” é, talvez, a marca mais interessante do projeto de Educação de Base da Unesco no Haiti, incluídas aí as ambições da biblioteca-museu, que veremos a seguir. As hesitações são

¹²⁵ Carta de Alfred Métraux à John Bowers, 22/10/1948, série 375 (729.4) A 61, parte V. Acervo Unesco.

¹²⁶ Idem.

constantes, assim como as decepções acerca da eficácia dos trabalhos, que, ao saírem do papel, não se adéquam como esperado aos modos de vida e às realidades concretas de Marbial, precisando ser constantemente repensados. O que o material sobre o projeto mostra são idas e vindas ao redor dos objetivos e prioridades da missão, evidenciando uma dinâmica viva de acordos e traduções em torno de ideias e modelos de sociedade, educação, arte e desenvolvimento.

É importante destacar como a presença do projeto educacional de Marbial vai incidir sobre as instituições haitianas recém-criadas, em especial o *Bureau d’Ethnologie* e o *Centre d’Art*. Ambas forneceram pessoal e, no caso da segunda, também o espaço físico, para a realização de algumas etapas do projeto da Unesco. O *Bureau* indica antropólogos para trabalharem na pesquisa com Métraux, como vimos, e o *Centre d’Art* oferece artistas e um espaço para o ateliê montado por Oddon em 1949.

A biblioteca-museu rural

Desde os primeiros rascunhos do Projeto de Educação de Base de Marbial, datados de 1947, há menções à construção de uma biblioteca-museu rural na região. De acordo com o plano oficial da missão, o complexo de edifícios do Centro de Educação de Base da Unesco em Marbial seria composto dos seguintes equipamentos: 1) “salas de aula, para treinamento de professores, treinamento em higiene e treinamento em agricultura”; 2) “duas escolas rurais primárias”; 3) “centro comunitário, biblioteca, museu e centro de arte”; 4) “dormitório para 30 dos 50 alunos”; 5) “casas para a equipe local”; 6) “casa de visitantes”.¹²⁷ O projeto previa também o estabelecimento de uma clínica médica e de uma fazenda modelo, projetadas em parceria da Unesco com as agências especializadas das Nações Unidas para a saúde e a agricultura (WHO e FAO, respectivamente).¹²⁸

Sobre o “centro comunitário, biblioteca, museu e centro de arte”, o relatório pontuava:

¹²⁷ “Working plan”, série 375 (729.4) A 61, parte 1a. Acervo Unesco.

¹²⁸ A *World Health Organization* e a *Food and Agriculture Organization* são, assim como a Unesco, braços especializados das Nações Unidas, sendo que a primeira nasce em 1948, em Genebra, Suíça, e a segunda em 1945, em Roma, Itália. Os objetivos dessas agências são basicamente desenvolver a assistência à saúde, combatendo especialmente doenças endêmicas, além de combater a fome, trabalhando pela erradicação da pobreza no mundo (Fontes: <http://www.who.int/about-us> e <http://www.fao.org/about/en/>. Acesso em: 7 nov. 2018.

O prédio e o equipamento serão bem simples, mas deverão ser concebidos desde a origem com engenhosidade e ousadia, tendo em vista um centro cultural cheio de vida, agrupando um conjunto de atividades visuais, literárias e auditivas. Esse centro será dotado de um equipamento para organizar exposições e dará lugar, pouco a pouco, a coleções de quadros, maquetes, filmes, objetos expositivos, discos, livros, além de oficinas de artes e de ofícios indígenas, tudo devendo ser utilizado e exposto no dito centro e no conjunto da região. O centro possuirá igualmente as instalações necessárias para a projeção de filmes e para manifestações coletivas musicais, teatrais e outras.¹²⁹

A ideia era reunir em um único espaço três empreendimentos distintos, relacionados entre si: a biblioteca e o museu, entendidos como uma unidade – daí grafia “biblioteca-museu” predominante nos documentos oficiais –, e o centro de arte, pensado como um braço do *Centre d’Art* de Porto Príncipe. O espaço atenderia, assim, a dois fins: serviria como local de exposição com finalidades didáticas direcionadas à população camponesa, com vistas a estimular a autovalorização e a construção de identidades locais e seria um instrumento de auxílio ao ensino formal, já que a Unesco acreditava ser importante explorar recursos visuais e auditivos, em paralelo ao processo de alfabetização formal conduzido nas escolas.

Logo após a instalação de Métraux e seu grupo de pesquisadores haitianos em Marbial, em maio de 1948, o antropólogo sublinha as dificuldades impostas ao projeto pela falta de infraestrutura, principalmente no que tange ao acesso. Em carta a Bowers, ele esclarece:

De um ponto de vista prático, nenhum lugar no Haiti poderia ser mais indesejável para um projeto piloto da Unesco. [...] Está claro que o vale tem todos os problemas do Haiti multiplicados por cem, mas ele tem também obstáculos que exigem gastos superiores aos orçamentos mais otimistas. Nada pode ser feito em Marbial, se a estrada não for consertada ou reconstruída. [...] É óbvio que o programa cultural não pode começar

¹²⁹ *L’expérience témoin d’Haiti, première phase, Monographies sur l’Éducation de Base*, Paris, Unesco, 1951: 77. O “working plan” que aparece nessa publicação, junto ao relatório da pesquisa etnográfica de Métraux e dos primeiros resultados da missão, é o que se torna oficial. Nos arquivos da Unesco, tive contato com as versões preliminares, que ajudam a entender a permanência da ideia da biblioteca-museu, presente em todas as variações do documento, até a publicação da versão oficial classificada pela insígnia *Educ/59*.

enquanto não tivermos acomodações adequadas e água potável. Vai levar pelo menos seis meses para que qualquer um, com exceção do antropólogo, possa viver em Marbial.¹³⁰

A carta expressa o desânimo de Métraux em relação à escolha da região, ainda que conclua não ser possível desistir da empreitada:

Meu conselho seria abandonar Marbial, isso se não tivesse me dado conta de que a Unesco não pode abandonar esse povo, que acredita que o projeto piloto é a única esperança para seu futuro. Temos que ir em frente contra os grandes obstáculos.¹³¹

Suas palavras refletem o enorme desconhecimento que a Unesco possuía da região antes do início do projeto. Elas fazem transparecer, ainda, certa ingenuidade na concepção do plano de trabalho da missão, que, diga-se de passagem, não se modificou depois da entrada de Métraux em campo e de suas observações desencorajadoras sobre Marbial.

Contudo, apesar dos obstáculos elencados por Métraux e de sua menção à ausência de condições estruturais para o início do “programa cultural”, o que vemos não é um recuo, mas, pelo contrário, o início das articulações em torno do empreendimento da biblioteca-museu. Ao lado das primeiras obras de infraestrutura – construção de uma estrada de acesso e de poços artesianos, por exemplo –, é feita, em agosto de 1948, a contratação de Yvonne Oddon, a fim de dar início às atividades de pesquisa e à organização da biblioteca-museu. A reiterada atenção da Unesco à parte cultural do projeto, mesmo que com todas as dificuldades, parece revelar a importância que a constituição de coleções e espaços de exibição tinha tanto para as concepções de desenvolvimento da instituição internacional quanto para os projetos do governo haitiano. A presença de algo desse tipo em Marbial parecia constituir, do ponto de vista desses segmentos, a marca da entrada do país em certo projeto de modernidade.

Para acompanhar de perto as concepções e aspirações da biblioteca-museu de Marbial, olhemos para um documento intitulado “Instalação da biblioteca/museu de Marbial” (sem datação e autoria, mas provavelmente de 1948), que mostra o quão

¹³⁰ Carta de Métraux para Bowers, 7/5/1948, série 375 (729.4) A 61, parte II. Acervo Unesco.

¹³¹ Idem.

cuidadosamente esse espaço foi pensado, desde os primeiros anos da missão. O documento contém uma planta e a indicação do mobiliário planejado para o espaço, auxiliando-nos a compreender como o ambiente foi imaginado (Imagem 19).

Imagem 19: Planta da biblioteca-museu de Marbial

Fonte: Extrato do documento “Installation de la bibliothèque/musée de Marbial”.
Série 375 (729.4) A 61, parte 1a. Acervo Unesco.

De acordo com as legendas originais, cada um dos itens demarcados representa um elemento diferente: a letra A assinala “uma pequena escrivaninha com uma gaveta com chave e uma ou duas gavetas-arquivo”; as letras B e C correspondem a “duas mesas em madeira de lei, de preferência redondas” e “de fabricação local”; D é um “armário de suprimentos”, com fundo reservado para “a classificação de cartazes, quadros etc.”, as letras E, F, G, H, I e J indicam prateleiras de diferentes tamanhos, “suporte para os materiais de exposição”; a letra K, por sua vez, faz referência a um “carpete-tapete” que será feito em *pite* ou *latanier*, fibras vegetais locais, no futuro ateliê de artesanato; finalmente, L e M são “mesas com cadeiras-poltronas a serem colocadas na varanda e utilizadas depois que o local estiver fechado”. No documento, lê-se ainda que “painéis

móveis em cortiça devem também fazer parte do mobiliário permanente da Biblioteca-Museu”.¹³²

Com a ajuda do desenho e das legendas, que chamam a atenção pelo detalhamento na especificação dos móveis e a preocupação com a ocupação do lugar, podem ser feitas algumas conjecturas sobre as intenções da Unesco e sobre os objetivos da própria missão educacional no Haiti. Em primeiro lugar, o uso de matérias-primas da região para a confecção de móveis (como madeira) e de elementos decorativos para o espaço (tapetes artesanais) dá indícios da motivação da Unesco de estimular a produção local. Também a mão de obra camponesa, que o projeto ajudaria a organizar em cooperativas, deveria ser empregada sempre que possível, como salienta o documento em outro momento. A ideia era que o projeto contasse com a participação direta dos moradores para que, depois, ele se tornasse autossustentável e pudesse continuar vigorando; isso também era incentivado porque seria preciso, como vimos, pôr os camponeses em contato com sua própria produção, de modo a fazer com que a valorizassem, contribuindo, por conseguinte, para a construção de uma *cultura popular* haitiana.

Além disso, o objetivo de compor uma coleção de livros e objetos expositivos, explícito no plano de trabalho, materializa-se na planta da biblioteca-museu. O mobiliário projetado incluía: estantes nas paredes, aproveitando os espaços cegos e a luz natural, conveniente às exposições, bem como um armário para alojar livros, cartazes e quadros. Ao lado dos livros e objetos de arte produzidos em Marbial, sob supervisão da Unesco, uma parte do acervo da biblioteca-museu deveria abrigar produções de outros países, adquiridas por meio de doações. Seriam requeridas especialmente obras sobre projetos educativos correlatos que fossem instrutivos para o caso haitiano e úteis para os profissionais e professores da região ligados à missão da Unesco. O fim último era produzir uma coleção local, representativa da cultura camponesa em geral e da haitiana em particular, sobretudo aquela cultivada em Marbial e adjacências. Veremos adiante como o ateliê montado por Oddon em 1949, um predecessor da biblioteca-museu rural, respondeu a essa demanda.

¹³² “Installation de la bibliothèque/musée de Marbial”. Série 375 (729.4) A 61, parte 1a. Acervo Unesco.

Desafios da aclimação

A planta da biblioteca-museu explicita a tentativa e a preocupação da Unesco em adequar o projeto educacional escrito em 1947 às necessidades dos moradores da região. Depois de feito o primeiro contato, mais informações sobre os anseios da população de Marbial ficaram disponíveis, o que provocou uma discussão sobre a melhor forma de construir as escolas, de desenvolver a biblioteca-museu, de elaborar a clínica médica etc. Um outro caso interessante que indica essa preocupação para com a adequação à realidade local é a crítica aos primeiros projetos arquitetônicos do Centro Rural de Educação de Base. Havia um debate interno à Unesco sobre a acomodação dos projetos arquitetônicos à área, relacionado ao problema mais amplo de saber se modelos institucionais tipicamente europeus fariam sentido em países e localidades sobre os quais pouco se conhecia.

As posições discordantes estão presentes, por exemplo, em um memorando interno da Unesco de 19 de abril de 1948, no qual Edward Carter, chefe da seção de bibliotecas, faz uma crítica contundente ao conjunto de projetos arquitetônicos desenhados para a missão haitiana em Marbial. Elaborados entre dezembro de 1947 e janeiro de 1948 por dois engenheiros haitianos, L.R. St Macary e F. J. Alphonse, os projetos foram rechaçados por Carter, tanto por seu aspecto funcional quanto estético (Imagens 20 e 21).¹³³ No memorando endereçado à Bowers, Carter denuncia problemas de acesso, de posicionamento dos cômodos e do mobiliário, segundo ele antigos e inadequados à construção de escolas “modernas”. O documento salienta também que as plantas são “fracas em riqueza de detalhes” e que “não têm nenhuma relação com as condições tropicais”.¹³⁴ Ainda sobre a adequação aos *trópicos*, ele acrescenta que “a arquitetura escolar nos países tropicais foi objeto de pesquisas numerosas e excelentes”, citando o caso mexicano como exemplar nesse sentido: nele, “sete ou oito salas de aula experimentais foram construídas pelo Ministério da Educação” com base em prédios

¹³³ Infelizmente, não encontrei dados biográficos nem de Carter nem de Macary e Alphonse, os engenheiros haitianos mencionados. Os quatro projetos assinados por eles com os quais me deparei nos arquivos da Unesco estavam enumerados como “projeto número 2”, embora se referissem a distintos prédios: a clínica médica, a escola normal, a escola primária e a residência para o pessoal doméstico. Curiosamente, não encontrei nem o desenho do Centro Comunitário, onde supostamente ficaria a biblioteca-museu, nem aquele da fazenda modelo, ainda que tivessem sido mencionados por escrito nos planos de trabalho da missão. Imagino que esses desenhos tenham sido executados, mas não arquivados.

¹³⁴ “LBA Memo 121”, série 375 (729.4) A 61, parte II. Acervo Unesco.

locais, tendo sido inclusive visitadas por membros da própria Unesco. Carter diz achar “o aspecto geral dos prédios extremamente monótono”, e indaga: “eles constituiriam um exemplo da melhor arquitetura local?” (grifos do autor).¹³⁵ Finalmente, recomenda a Bowers que os projetos sejam não somente refeitos com o aconselhamento de especialistas, mas também retirados das publicações oficiais da Unesco.

A tentativa de adequação aos *trópicos* é um tema central no projeto da Unesco no Haiti, estando presente na documentação sobre a construção da biblioteca-museu rural. A menção ao uso de matérias-primas locais no mobiliário e a tentativa de trazer para o espaço objetos fabricados na região são esforços externos no sentido de haitianizar o Haiti ou de tropicalizar os *trópicos* – externos porque tais esforços, embora quisessem se aproximar de concepções locais, baseavam-se também em noções euro-americanas sobre o que seria a cultura haitiana e sobre os caminhos para a sua concretização.

Imagem 20: Planta da clínica de Marbial

Fonte: Conjunto de desenhos feitos para o complexo do Centro Rural de Educação de Base da Unesco em Marbial, 1947-1948. Série 375 (729.4) A 61, parte 1a. Acervo Unesco.

¹³⁵ Idem.

Imagem 21: Detalhe da planta da Escola Normal

Fonte: Conjunto de desenhos feitos para o complexo do Centro Rural de Educação de Base da Unesco em Marbial, 1947-1948. Série 375 (729.4) A 61, parte 1a. Acervo Unesco.

Roy Wagner (2010 [1975]) mostra como a noção de cultura para as sociedades ocidentais, principalmente as europeias, tem um duplo caráter, associado às noções de cultivo e ilustração – a cultura como “sala de ópera”, como ele designa (2010: 54). É no seio dessas sociedades específicas que museus e bibliotecas, junto a “orquestras sinfônicas, universidades e talvez parques e zoológicos”, são formulados como espaços onde a cultura “é mantida viva” (ibidem:55). “Santuários especializados”, como chama Wagner, essas instituições guardam, em si, o status de preservação e refinamento, sendo compostas por “uma panóplia de ideias, fatos, relíquias, segredos, técnicas, aplicações, fórmulas e documentos tidos como ‘nossa cultura’, a soma de nossas maneiras de fazer as coisas, a soma do ‘conhecimento’ tal como o conhecemos” (ibidem: 55-56).

O caso do projeto Unesco em Marbial e também as outras iniciativas examinadas nesta tese, isto é, o museu do *Bureau d’Ethnologie* e o *Centre d’Art*, dizem respeito à invenção de uma cultura haitiana (*vaudouissant*, camponesa e rural), o que torna explícito o sentido ambíguo que a noção de cultura ocidental carrega, tal qual o entendimento de

Wagner.¹³⁶ Ainda que com adaptações locais, como queria a Unesco, a instalação de instituições como escolas, bibliotecas e museus em Marbial nos anos 1940 – uma região onde não havia nem mesmo estradas – pode ser lida como marco da presença da noção “reificada” de cultura, “como acúmulo de ideias, invenções e realizações” (ibidem: 64). É com base nessa noção de cultura como acumulação que a palavra *desenvolvimento* começa também a ganhar sentido e a circular no pós-guerra; na esteira disso, órgãos como a Unesco passam a ser requeridos pelos tais países *tropicais* mencionados na carta de Carter a Bowers. Do ponto de vista dos técnicos da Unesco e dos cientistas sociais que trabalhavam em Marbial, como Métraux, era preciso recuperar a cultura haitiana, salvá-la, dar-lhe condições de existir como conjunto acumulável e ensinável. Para usar as palavras de Manuela Carneiro da Cunha, tudo se passa como se essas regiões “já tivessem ‘cultura em si’ ainda que não tivessem ‘cultura para si’” (2009: 313).

Apesar de distinta da noção de evolução mobilizada por parte dos autores do chamado evolucionismo do século XIX, a concepção desenvolvimentista, ancorada no culturalismo, é ao mesmo tempo dele herdeira. Como nota Chloé Maurel (2009), havia nos projetos de educação de base da Unesco, como o de Marbial, um “sentimento inconsciente de superioridade ocidental”, herança institucional colonialista e missionária (2009: 149). Os primeiros anos de atuação da Unesco são, ela afirma, marcados por essas vozes e por uma “retórica colonial familiar a uma missão civilizatória dos ocidentais em ultramar” (idem). Havia o combate ao discurso racista, com uma elevação do humanismo e da diferença cultural a um lugar de valor primordial, no entanto, não é possível dizer que não restava ali certo ranço civilizatório.

Na documentação relativa ao projeto de Marbial, é possível ver como ele está ancorado em um paradigma culturalista.¹³⁷ Há nessa experiência da Unesco uma aliança

¹³⁶ A palavra *vaudoisant* é usada na bibliografia e nos documentos dessa época para adjetivar coisas, pessoas e práticas vinculadas ao vodú.

¹³⁷ A formulação boasiana da cultura, elaborada na primeira metade do século XX em contraposição às teorias evolucionistas e difusionistas, que tinham no conceito de raça o centro de suas concepções, é a matriz mais evidente da compreensão e do uso que a Unesco faz da noção. Entendida como uma totalidade integrada que tem um curso histórico próprio, a cultura, para Boas, deve ser compreendida em si mesma, mas também em relação à universalidade dos comportamentos humanos. Segundo ele, “é nossa tarefa descobrir, entre todas as variedades do comportamento humano, aqueles que são comuns a toda a humanidade. Por meio de um estudo da universalidade e da variedade das culturas, a antropologia pode nos ajudar a moldar o futuro curso da humanidade” (2004:109). Essa última frase se adequa perfeitamente aos objetivos e missão da Unesco quando de sua fundação.

entre a persistência de alguns paradigmas institucionais europeus e, junto disso, a tentativa de empreender novos modelos mais adequados às demandas dos *trópicos*. Isso se traduzia, de certa forma, no desejo de fazer um museu e uma biblioteca camponeses, procurando entrar em contato com as necessidades daqueles que usufruiriam do espaço, mas sem abrir mão do pressuposto de que essas instituições eram ali imprescindíveis. O mesmo se dá para o caso da arquitetura das escolas. Afinal, não poderia haver cultura sem livros, objetos históricos e obras de arte a ser guardados.

Ademais dos planos do projeto, que exprimem as propostas da Unesco para a região, percorreremos a execução dos primeiros trabalhos em torno da biblioteca-museu, concretizados com a chegada de Yvonne Oddon ao Haiti. Sua interação com os moradores e com as instituições locais mostram que se, por um lado, a insistência da Unesco pela construção de uma biblioteca-museu tinha uma face civilizatória – no sentido de querer trazer formas institucionais tipicamente europeias para a região –, por outro, a abertura para o estabelecimento de um diálogo com as instituições haitianas e com os camponeses proporcionou parcerias e aprendizados, dando uma nova direção ao sentido da troca: dos *trópicos* para os gabinetes da Unesco em Paris e Nova Iorque.

“La bon Mademwazel”

No plano de trabalho da biblioteca-museu, menciona-se a contratação de um “especialista-consultor” em matéria de museus e bibliotecas para conduzir a construção do espaço e a concepção dos materiais de exposição necessários para preenchê-lo.¹³⁸ Em uma primeira fase, o profissional seria enviado a Marbial para estudar de que forma realizar o empreendimento, descobrindo, em parceria com os educadores e etnógrafos já em atividade no local, as técnicas para desenvolver projetos adaptados à população rural – exposições, atividades culturais e também toda a parte de ilustrações dos livros didáticos a serem oferecidos nas escolas. Em um segundo momento, essa mesma pessoa começaria o trabalho de produção do espaço e dos materiais e colaboraria, igualmente, na formação dos jovens haitianos que, no futuro, iriam responsabilizar-se pelo

¹³⁸ “L’expérience témoin d’Haiti, première phase”, Monographies sur l’Éducation de Base, Paris, Unesco, 1951: 77.

empreendimento da Unesco e, quem sabe, desenvolveriam projetos similares em outras partes do país.

Foi Yvonne Oddon, “*la bon Mademwazel*”, como ficou conhecida entres seus amigos haitianos, a escolhida pela equipe da Unesco para atuar como “especialista-consultora” e guiar a produção da biblioteca-museu de Marbial.¹³⁹ Não sabemos ao certo como Oddon chegou ao cargo ou quem a indicou para ocupá-lo; é fato que ela mantinha boas relações tanto com Métraux, seu amigo íntimo dos tempos de convivência no Museu do Homem, quanto com John Marshall (1903-1980), diretor do Departamento de Humanidades da Fundação Rockefeller, entre 1940 e 1962. Marshall era seu conhecido desde pelo menos 1934, quando a Rockefeller lhe concedeu uma bolsa de estudos para aprimorar seus conhecimentos biblioteconômicos na Biblioteca do Congresso, em Washington. Ambos, Métraux e Marshall, eram figuras influentes no projeto Unesco e tinham relações diretas com Bowers, diretor geral da missão, que foi quem, provavelmente, convidou oficialmente Oddon para o cargo.

O currículo de Oddon reunia o conhecimento técnico e a sensibilidade etnográfica requeridos pela Unesco para o trabalho a ser realizado no Haiti. Ela acumulava experiência como bibliotecária do Museu do Homem, antigo Trocadéro, desde 1928, tendo passado pelo referido estágio pela Biblioteca do Congresso norte-americana. Tal experiência permitiu-lhe reorganizar e modernizar a biblioteca do museu francês em sua reforma principal, quando passou de Museu do Trocadéro para Museu do Homem em meados da década de 1930. Alguns anos mais tarde, ela ainda foi uma figura chave na constituição de um foco de resistência à ascensão do nazi-fascismo e à invasão alemã na França. De acordo com Christine Laurière (2008), a partir de 1940, ano em que a França é rendida pela Alemanha, Oddon e seu companheiro na época, o também membro do museu Anatole Lewitzky (1901-1942), costumavam dormir nas dependências do Palácio de Chaillot para evitar o fechamento de suas portas e prevenir pilhagens (2008: 526).¹⁴⁰

¹³⁹ Nas cartas para Oddon, escritas entre 1948 e 1950, em momentos em que ela não se encontrava no Haiti, Métraux diz que, quando se referiam à bibliotecária, todos perguntavam pela “*bon Mademwazel*” ou pela “*Mademwazel blan*” (27/11/1948; 03/01/1950; série GEN MSS 350. Acervo AYU).

¹⁴⁰ Laurière ainda comenta que os primeiros projetos de resistência anti-Vichy foram evocados no escritório de Oddon e que em 1941 ela chega a ser presa pela Gestapo alemã na companhia de outros membros do museu, sendo, por sorte, solta alguns dias depois (ibidem: 530; 536). Para uma história detalhada da resistência no Museu do Homem, ver Alain Monod (2015).

Yvonne Oddon contava, assim, com os requisitos profissionais para a empreitada no Haiti e também tinha experiência política e conhecimento etnológico, sabendo, através de seus colegas antropólogos, das agruras do trabalho etnográfico. Essas vivências pareciam prepará-la psicológica e tecnicamente para a investigação em Marbial, em condições, segundo Métraux, de “solidão e afastamento bem-vindas ao antropólogo”, mas que requeriam, por vezes, “uma alma missionária”.¹⁴¹ Além disso, em função de sua já longa trajetória no Museu do Homem, ela transitava entre distintas linguagens ali recorrentes: a acadêmica, a política e a técnica. Sua posição profissional no museu etnográfico francês a obrigava a lidar tanto com intelectuais da universidade quanto com administradores e técnicos advindos das instituições públicas de arte e ciência, bem como do próprio governo. A interseção entre as práticas e discursos intelectuais e institucionais – também uma marca da experiência profissional de Métraux – era importante para o projeto, que dependia de boas relações políticas e diplomáticas no Haiti. Numa carta a Bowers, em junho de 1948, Métraux sublinha tal ponto, enfatizando a versatilidade de Oddon: “Ela é uma das poucas pessoas que combinam verdadeiro idealismo com bom senso e visão prática das coisas. Sua ajuda será inestimável!”.¹⁴²

Por fim, o trânsito entre as línguas francesa e inglesa e a passagem pelos EUA também favoreciam a presença de Oddon no projeto da Unesco no Haiti. O país mantinha relações externas importantes com ambos os países, dos quais, de distintas formas e em diferentes momentos, estabeleceu relações de dependência política, cultural e econômica. Além do Haiti, a Unesco dependia das relações franco-estadunidenses. A instituição possuía seu escritório e boa parte de seus funcionários em Paris, mas estava em constante intercâmbio com a sede das Nações Unidas em Nova Iorque, onde estavam alguns de seus mais importantes colaboradores, por exemplo, fundações norte-americanas como a Rockefeller e a *Viking*, para mencionar apenas as que participaram do financiamento do projeto de Marbial.

É, então, com essa bagagem que *Mademwazel* desembarca em Porto Príncipe em agosto de 1948 para executar a primeira fase do projeto da biblioteca-museu de Marbial, focada no estudo das condições para a sua instalação. Sua primeira estadia no país fora

¹⁴¹ Carta de Alfred Métraux a John Bowers, 12/04/1948, série 375 (729.4) A 61, parte II. Acervo Unesco.

¹⁴² Carta de Alfred Métraux a John Bowers, 09/06/1948, série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco.

planejada para coincidir com a pesquisa etnográfica de Métraux. Essa conjunção tinha como intuito facilitar tanto a entrada de Oddon em campo – a presença feminina não era preponderante na composição do projeto – quanto sua apreensão de dados sobre a região.¹⁴³ Métraux parecia contar com a ajuda de Oddon, ainda que informalmente, para administrar a experiência-testemunho – sabemos, pelas correspondências que os dois trocaram previamente à viagem, que o antropólogo francês estava animado em apresentar-lhe o Haiti, certo de que ela faria jus à contratação. Em fevereiro de 1948, momento em que sua ida estava sendo negociada, Métraux envia-lhe estas palavras de estímulo:

Como dizem as pessoas daqui, você é uma ‘natural’ para o Haiti. Tem absolutamente tudo para ter sucesso na missão que lhe será confiada. Quanto ao Haiti, você sabe o que penso. [...] Todas as vezes que volto, o faço com prazer e lamento a cada vez que tenho que partir. É um belo país.¹⁴⁴

A ida de Oddon ao Haiti foi viabilizada por uma bolsa de estudos de 7.500 dólares, com duração inicial de seis meses, concedida pela Rockefeller em parceria com a Unesco. Articulada por Bowers junto a Marshall, a bolsa representava a única contribuição da fundação norte-americana para a missão. Como a atuação da Rockefeller era fundamentalmente na área de financiamentos científicos e culturais, estava justificada a parceria no auxílio à elaboração da biblioteca-museu de Marbial. Em carta, Métraux afirma que Oddon foi “o pivô da participação da Rockefeller no projeto”, sendo sua escolha um estímulo para a concessão da bolsa por parte de John Marshall, que guardava por ela ‘grande estima’.¹⁴⁵

¹⁴³ Em carta a Bowers de 7 de maio de 1948, preocupado com a vinda de uma cartógrafa para Marbial para ajudar na elaboração de alguns mapas, Métraux destaca que tanto ela, *Miss Dawkins*, quanto Oddon, não deveriam ser instaladas em Marbial, local onde estariam expostas aos perigos da malária e às más acomodações, sendo melhor encontrar um pouso na cidade de Jacmel. Em suas palavras: “Nós estamos todos apertados em uma pequena cabana camponesa e por duas semanas tive de dormir ao relento para ter pelo menos alguma privacidade à noite. Agora, estou precariamente alojado no topo de um depósito de café, uma acomodação indesejável para uma moça da cidade [...]. Minha conclusão é definitiva: ao menos que eu esteja aqui para cuidar de *miss Dawkins*, ela não deve vir. Marshall me mostrou a carta que lhe mandou e concordo com ele que *miss Oddon* também não deve ser exposta aos óbvios perigos que a região de nossa futura estação em Marbial apresenta” (série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco).

¹⁴⁴ Carta de Alfred Métraux a Yvonne Oddon, 04/02/1948, dossiê GEN MSS 350. Acervo AYU.

¹⁴⁵ Carta de Alfred Métraux a Yvonne Oddon, 01/05/1948, dossiê GEN MSS 350. Acervo AYU.

Imagem 22: Chegada de John Marshall ao Haiti

Fonte: Autoria desconhecida. Dossiê PP0043269. Acervo MQB.¹⁴⁶

Antes de autorizar a viagem de Oddon, o diretor da Fundação Rockefeller fez uma breve visita a Marbial para conhecer as condições de execução do projeto e ver de que forma seria possível apoiá-lo. Voltou, contudo, desanimado, dizendo a Bowers que considerava que estavam em uma fase muito inicial do projeto, isto é, em uma “*engineering phase*”, na qual precisava ser dada ênfase à infraestrutura e “nada em artes deveria ser começado”.¹⁴⁷ Ele partilha, assim, da opinião de Métraux quando de sua entrada em Marbial: a região possuía grandes obstáculos para o sucesso do experimento, mesmo assim, não cabia abandonar os planos. “Seria criminoso fazer uma mudança de local agora”, diz Marshall, pois “as pessoas têm grandes expectativas”.¹⁴⁸ Na imagem 22, Marshall, ao centro, passeia pelo mercado municipal de Porto Príncipe ou de Jacmel, cidades pelas quais, com certeza, passou antes de dirigir-se a Marbial, estando cercado

¹⁴⁶ A legenda original dessa foto, que coincide com a anotação em seu verso, é: “A chegada de Mr. Marshall”.

¹⁴⁷ Carta de John Marshall a John Bowers, 11/05/1948, série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco.

¹⁴⁸ Idem.

pelos *blans* que o recepcionam: Métraux, à direita, e, provavelmente, Arthur Bonhomme, representante do governo haitiano no projeto, à esquerda.

Apesar das preocupações sobre a não finalização das obras de infraestrutura em Marbial, Bowers acabou convencendo o colega norte-americano de que valeria a pena investir seus recursos na ida imediata de Yvonne Oddon para a região. Sua recomendação era de que ela fosse alocada, a princípio, na pesquisa de Métraux, para qual certamente seria útil, enquanto isso, ganhava-se tempo para o desenvolvimento das estruturas necessárias à montagem da biblioteca-museu. Nas palavras de Bowers:

Embora não ache, como você, que seja o momento de começar algo em artes, acredito que, como parte do *Basic Survey*, a preparação para o uso de ajudas gráficas e para um serviço rudimentar de museu e biblioteca adaptados ao ambiente local, como elemento vital do currículo da Educação Fundamental, pode e deve ser feita. Não acho que é cedo para desenvolver essa parte do programa e acredito que *Mlle. Oddon* estará bem preparada para levar a cabo a tarefa. Tenho uma carta de Métraux dizendo que espera que ela seja enviada para se juntar a ele em junho. Também estou anexando uma nota que acabei de receber dela, em que ela mostra não temer as condições primitivas do vale, que acredita poder fazer um trabalho útil em parceria com Métraux e que está ansiosa para levar isso adiante.¹⁴⁹

De fato, pouco tempo depois do envio dessa carta, a ida de Oddon é autorizada pela Rockefeller e um plano de atividade é formulado pela Unesco.¹⁵⁰ O documento de 20 de julho de 1948 enfatiza, tal como fizera Bowers, que, embora a parte cultural do projeto tenha sido adiada até o *basic survey* ser completado, “as propostas para uma biblioteca, museu e centro de arte comunitários da sessão 11 de Educ/59 pode[ria]m servir adequadamente como foco do trabalho de *Mlle Odon*”.¹⁵¹ Nele, encontram-se explicitados ainda os três objetivos específicos da missão de Oddon: 1) “pesquisar técnicas em museografia para a educação fundamental”, 2) “desenvolver um plano para o museu, biblioteca e centro de arte do projeto piloto haitiano” e 3) “escrever uma pequena

¹⁴⁹ Carta de John Bowers a John Marshall, 10/06/1948, série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco.

¹⁵⁰ Oddon é designada para a missão de estudos na experiência-testemunho de educação de base no Haiti de 01/08/1948 a 31/01/1949, tal como descrito pelo pedido de seu passaporte diplomático pela Unesco em 23 de junho de 1948 (Série 375 (729.4) A 61, parte III. Acervo Unesco).

¹⁵¹ “Suggested plan of work for *Mlle Oddon*”, p. 3, 20/07/1948, série 375 (729.4) A 61, parte IV. Acervo Unesco.

nota sobre serviços técnicos de bibliotecas para especialistas e profissionais da educação fundamental”.¹⁵²

Além de sua permanência por seis meses no Haiti, o plano previa uma curta passagem de Oddon pelos Estados Unidos e pelo México, onde conheceria algumas iniciativas museológicas que aliavam arte, ciência e educação e “estudar[ia] técnicas de educação audiovisual empregadas em museus e bibliotecas populares”, as quais poderiam ser inspiradoras para o caso haitiano.¹⁵³ Na lista de instituições enumeradas para serem visitadas estavam: o Museu Americano de História Natural, em Nova Iorque, principalmente sua seção de educação visual; o Museu Nacional da Infância, em Washington; o Museu de Ciências e da Indústria, em Chicago; o Museu da Saúde de Cleveland; o Museu Nacional da Higiene e o Museu Nacional de Antropologia, ambos na Cidade do México. Depois do período no Haiti e das subsequentes visitas a instituições norte-americanas e mexicanas, Oddon estaria apta, então, a desenvolver as “técnicas de ver e ouvir”, auxiliares ao desenvolvimento educacional haitiano, bem como a coordenar a construção da biblioteca-museu rural em Marbial.¹⁵⁴

Com o intuito de compreender melhor quais foram as atividades realizadas por Oddon no Haiti, proponho uma análise de sua correspondência com a diretoria do projeto entre 1948 e 1949, quando já estava instalada no Haiti, e de alguns relatórios produzidos por ela e pela Unesco.

Instrumentos para ver e ouvir

Era preciso, segundo os princípios do programa de educação fundamental da Unesco, desenvolver na biblioteca-museu de Marbial as “técnicas de ação direta sobre os olhos e os ouvidos”, entendidas como “perfeitamente adaptadas à educação de base”.¹⁵⁵ Em

¹⁵² Ibidem: 4.

¹⁵³ Carta de John Bowers a Mr. Disher, série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo Unesco. Nessa carta, Bowers escreve ao responsável pelo departamento de museus da Unesco descrevendo a missão de Oddon e propondo que ela escrevesse um artigo para a revista *Museum* sobre a experiência vivida no Haiti – artigo que ela nunca chegou a fazer.

¹⁵⁴ “L’expérience témoin d’Haiti, première phase”, Monographies sur l’Éducation de Base, Paris, Unesco, 1951:77.

¹⁵⁵ *L’expérience témoin d’Haiti, première phase*, Monographies sur l’Éducation de Base, Paris, UNESCO, 1951:77.

outras palavras, havia a necessidade de criar métodos de aprendizagem que não passassem somente pela leitura, encontrando, em imagens e sons, recursos alternativos à linguagem escrita, lembrando que a população do vale era quase inteiramente analfabeta.¹⁵⁶ Como reforçava o parecer escrito por Grace Morley (1900-1985), consultora de museus da Unesco entre 1946 e 1949 e editora da revista *Museum*, em casos como o de Marbial, os museus deveriam ser entendidos como "meios de comunicação", oferecendo "estímulos visuais e auditivos" para aqueles que não podiam ler.¹⁵⁷

Havia na Unesco uma importante discussão sobre o remodelamento de museus e sua inserção em contextos populares e rurais, debate que extrapolava o caso de Marbial, mas, ao mesmo tempo, abarcava-o como exemplo, já que o projeto haitiano era um dos primeiros experimentos da atuação da Unesco no mundo. Como mostrava a revista *Museum*, a discussão envolvia a análise da forma de os museus se constituírem não apenas como espaços contemplativos, mas também como ambientes ativos de aprendizagem. Os dois primeiros números da revista, de 1948 e 1949, respectivamente, tinham seções especialmente dedicadas à reflexão do problema da popularização dos museus e sua relação com a educação. Os títulos delas eram “Museus e educação”, no primeiro número, e “Os museus a serviço de todos”, no segundo. Seus artigos procuravam mostrar experiências bem-sucedidas de museus voltados para a ciência e educação. Além do Museu do Homem, tratado no capítulo anterior, foram mencionados o Museu da Saúde de Cleveland (Imagens 23 e 24) e o Museu de Ciências e da Indústria de Chicago – ambas as instituições que seriam visitadas por Oddon no segundo semestre de 1948 e que serviriam de modelo para o plano da biblioteca-museu rural haitiana.

¹⁵⁶ Em um memorando interno de 12 de maio de 1949, Bowers fala em uma taxa de analfabetismo de 90% na região do vale de Marbial. É bem possível que a estatística mencionada tenha sido fornecida pelo governo haitiano e confirmada pelo *survey* de Métraux. Série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo UNESCO.

¹⁵⁷ “Proposals for Haiti Project in terms of Libraries and Museums from the Museums point of view”, série 375 (729.4) A 61, parte 1b. Acervo UNESCO.

Imagem 23: *Who is your doctor?* – Exposição sobre saúde e medicina no Museu da Saúde de Cleveland

Fonte: GEBHARD, B. “The Cleveland Health Museum”, *Museum*, vol. 2, 1949: 134-135. Acervo Unesco.

Imagem 24: Museu como sala de aula – Exposição no Museu da Saúde de Cleveland

Fonte: GEBHARD, B. “The Cleveland Health Museum”, *Museum*, vol. 2, 1949: 134-135. Acervo Unesco.

Mais que receptáculos da cultura, os museus passavam a ser tomados como seus promotores, ou seja, como instituições multidisciplinares comprometidas com a educação, funcionando, como mostra a imagem 24, como salas de aula interativas. No número de 1949, Morley assina o texto “Les musées et l’Unesco”, em que reforça os mesmos argumentos dados em seu parecer sobre a missão de Marbial. Nele, a autora discorre sobre o papel dos museus como fomentadores de educação e espaços de exercício da cidadania. Em suas palavras:

O movimento que visa a tornar os museus ao mesmo tempo mais úteis e mais interessantes exerceu uma profunda influência em sua evolução. Sob sua influência, a concepção das exposições se modificou no que concerne às normas, aos métodos e aos objetivos. Isso fez com que museus de todas as categorias elaborassem novos planos de atividades. É uma tendência interessante e oportuna o fato de numerosos museus mostrarem seu desejo de não se limitarem às obras primas das artes, da cultura e das ciências em benefício de uma elite restrita, mas de iniciar, cada um em seu domínio próprio e segundo suas visões vastas e esclarecidas, um público cada vez mais numeroso [...]. Isso significa que os museus tendem a se associar ativamente à obra educativa, trazendo a um maior número, num mundo democrático, um fermento de cultura e saber.¹⁵⁸

A tendência exposta por Morley localizava-se no coração do projeto da biblioteca-museu de Marbial; a comunicação com a população era um tema central do projeto haitiano. Ao lado da pesquisa etnográfica de Métraux para o projeto, a vinda de Odon como consultora em bibliotecas e museus fazia parte de uma estratégia para a aquisição de objetos e informações dos moradores, assim como se configurava como uma forma de aproximação e comunicação com as pessoas do local. Ao promover a pesquisa etnográfica e preconizar a biblioteca-museu, a intenção da Unesco era estimular, criativamente, tal diálogo. A ideia era preparar a população para que, no futuro, sem a presença da instituição, pudesse levar adiante suas próprias técnicas de ensino e produção artística.

Durante o período que passou no Haiti, entre junho e novembro de 1948 e posteriormente entre março e junho de 1949, quando teve sua bolsa renovada pela

¹⁵⁸ MORLEY, G. “Les musées et l’UNESCO”, *Museum*, vol.2, 1949: 7-8. Acervo Unesco.

Rockefeller, a tarefa de Oddon foi trabalhar na criação de conteúdos para as atividades sugeridas pelo plano de trabalho de 1947, entre as quais:

[...] o uso de filmes, tiras de filme estáticas [*slides*], gravações de som, música e palavra cantada, discussão em grupo, ‘contação’ de histórias e círculos dramáticos e, acima de tudo, exposições propositivas especialmente preparadas.¹⁵⁹

O que ela fez, de fato, foi concentrar-se na concepção de materiais para as exposições educativas, como, por exemplo, cartazes, dioramas e painéis. Enquanto aguardava a conclusão das obras do prédio do Centro Comunitário de Educação de Base de Marbial, que, em tese, abrigaria a biblioteca-museu, ela elaborou exposições itinerantes, concebendo tanto as imagens e os objetos a serem apresentados quanto seus suportes de exibição, especialmente adaptados para o trânsito por espaços rurais sem infraestrutura prévia.

Não há imagens do trabalho feito por Oddon nos acervos da missão haitiana na Unesco. A única foto que encontrei foi a do cartaz abaixo, que, tirada por Métraux em 1949, faz parte dos arquivos do Museu do Homem, hoje depositados no Museu do Quai Branly (Imagem 25). Nela, além do cartaz exposto, aparece o suporte, uma espécie de cavalete, que provavelmente foi também concebido por Oddon para as tais exposições itinerantes que organizou. Na imagem estão representados três camponeses que, segurando livros nas mãos, olham, enquanto um deles aponta, para os seguintes dizeres, grafados em *kréyol*: “â nou aprân li ak ekri”. Algo que poderia ser traduzido em português pela frase motivacional: “vamos aprender a ler e a escrever?!”. Abaixo e à direita do cartaz também estão os dizeres: “Direção geral de educação de adultos – ateliê Unesco”, que denunciam a fonte do cartaz, o ateliê de criação concebido por Oddon e Ramponeau, como veremos em seguida.

¹⁵⁹ “Working plan”, série 375 (729.4) A 61, parte 1a. Acervo Unesco.

Imagem 25: Cartaz do projeto de Educação de Base da Unesco em Marbial

Fonte: Dossiê PP0101251. Acervo MQB.

Embora o termo não apareça na documentação da época, Oddon pode ser vista como uma espécie de curadora, já que ela analisa, a partir da pesquisa etnográfica de Métraux em Marbial e de sua interação com a população, os conteúdos iconográficos específicos a serem trabalhados nas exposições e, posteriormente, nos livros didáticos produzidos no bojo do projeto Unesco no Haiti. O objetivo era compor uma rede integrada de imagens educativas que seriam um legado da Unesco para o país caribenho.

Ao deixar o Haiti, em novembro de 1948, depois de finalizar a primeira etapa de seu trabalho, Oddon escreve a Bowers dizendo ter enviado seu relatório de atividades aos escritórios da Unesco em Paris e da Fundação Rockefeller em Nova Iorque.¹⁶⁰ Diz estar nos EUA, após breve passagem pelo México para visitar os museus previstos e de um curto desvio de rota para ir a New Orleans, a fim de “investigar o trabalho conduzido aí

¹⁶⁰“L’expérience témoin d’Haiti, première phase”, Monographies sur l’Éducation de Base, Paris, Unesco, 1951, p.77.

sobre a ‘*negro adult education*’”.¹⁶¹ Seu plano era ficar em território norte-americano até a decisão sobre o seu eventual retorno ao Haiti, pedido submetido pela Unesco à Rockefeller em fevereiro de 1949. Em carta a Marshall, responsável pela bolsa de Oddon, Bowers destaca que seria desejável “para o bem do projeto de Marbial” que ela voltasse ao Haiti nos próximos três meses para “desenvolver o museu-biblioteca-centro comunitário, nos termos indicados no plano original.”¹⁶² Acrescenta, ainda, que “Métraux est[ava] indubitavelmente ansioso para tê-la com ele (eu recebi uma carta dele hoje pedindo-nos para mandá-la de volta)” e que não tinha dúvidas de seu potencial para aplicar o conhecimento adquirido e “substanciado por seus relatórios”.¹⁶³

É provável que os tais relatórios da primeira parte da missão de Oddon, escritos parcialmente com Métraux (não localizados nos arquivos da Unesco), referiam-se às descobertas da pesquisa etnográfica e às demandas dos professores e alunos de Marbial. Relacionavam-se também aos museus visitados nos Estados Unidos e no México, onde ela relata, em outra carta a Bowers, agora de 28 de janeiro de 1949, ter coletado “amostras” que “gostaria de ter a oportunidade de discutir com os educadores haitianos” para “tentar alguns experimentos”.¹⁶⁴ Para justificar sua volta ao Haiti “por pelo menos alguns meses”, Oddon argumenta: “Parece aconselhável que essas amostras sejam exibidas e explicadas no Haiti, principalmente para os futuros ilustradores”.¹⁶⁵ É certo que os cartazes e desenhos dos museus que visitou, como os painéis e montagens do museu de Cleveland que aparecem nas imagens acima, foram inspiradores na produção das exposições que pretendia realizar no Haiti.

Após o retorno de Oddon ao Haiti, em 2 de abril de 1949, Métraux escreve a Bowers contando sobre a primeira exposição organizada pela amiga, cuja finalidade era mostrar os materiais recolhidos em sua pesquisa sobre museus educativos nos EUA e no México. Segundo o antropólogo, o plano era exibir “cartilhas de leitura, *health exhibitions* e *slides* de demonstração de higiene”, entre outros materiais.¹⁶⁶ Ele diz que a exposição seria aberta dia 17 de abril em Porto Príncipe; a intenção de Oddon era que ali

¹⁶¹ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 11/11/1948, série 375 (729.4) A 61, parte VI. Acervo Unesco.

¹⁶² Carta de John Bowers a John Marshall, 11/02/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VII. Acervo Unesco.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 28/01/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VII. Acervo Unesco.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Carta de Alfred Métraux a John Bowers, 02/04/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

circulassem especialmente os profissionais envolvidos com o projeto Unesco. No dia 10 do mesmo mês de abril, Métraux volta a escrever a Bowers, quando afirma que, apesar dos poucos recursos, “Miss Oddon” trabalhou na exposição “com uma energia impressionante” e que ele considerava a montagem “instrutiva” e “arranjada com muito bom gosto”.¹⁶⁷

Sobre tal exposição, a própria Oddon explica ao diretor da missão suas intenções:

A exposição que estou preparando pretende ajudar a nossa equipe daqui na preparação dos primeiros materiais educativos na língua *créole*. Artistas, educadores e professores de escolas precisam ver o que foi feito em outros países. Infelizmente, não há mais material do que aquele que fui capaz de coletar. Isso quer dizer que estou mostrando os materiais ‘audiovisuais’ quase que completamente, com exceção de alguns pôsteres e *slides* brancos e alguns *kits* de ensino que não se adaptam bem aos nossos propósitos.¹⁶⁸

A exposição possuía caráter informativo e formativo – Oddon acreditava ser útil que as pessoas conhecessem a existência dos museus que visitara no exterior para que pudessem pensar, a partir deles, uma versão haitiana. A mostra teve lugar no *Centre d’Art*, espaço em que também foi instalado um ateliê, onde ela, em parceria com o artista haitiano Geo Ramponeau, coordenou uma oficina para produção de “um material simples, composto de cartazes, diagramas e filmes fixos (*slides*)”, com temas vinculados aos maiores problemas encontrados nas regiões rurais do Haiti, tal como o cartaz mostrado na imagem 25, sobre o problema do analfabetismo.¹⁶⁹ É a partir desse ateliê que a biblioteca-museu de Marbial ganha certa concretude.

Sobre o espaço que Dewitt Peters, diretor do *Centre d’Art*, lhe ofereceu, Oddon pontua que se tratava de um porão, mas que, com um “esforço de limpeza e remoção de entulhos”, seria adaptado perfeitamente aos seus propósitos, já que havia “espaço suficiente” e “boa luz”.¹⁷⁰ Explica, ainda, que, conquanto realizado em Porto Príncipe, seu intuito era que a oficina se mantivesse ligada a Marbial, fornecendo “a maioria dos materiais a serem usados no nosso museu-biblioteca, exceto, claro, o que for feito

¹⁶⁷ Carta de Alfred Métraux a John Bowers, 10/04/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

¹⁶⁸ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 05/04/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

¹⁶⁹ “L’expérience témoin d’Haiti, première phase”, Monographies sur l’Éducation de Base, Paris, Unesco, 1951: 60.

¹⁷⁰ Carta de Yvonne Oddon à John Bowers, 05/04/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

localmente, como parte da experiência-testemunho”.¹⁷¹ As atividades de Oddon no ateliê montado no *Centre d’Art* de Porto Príncipe tiveram início logo após a sua volta ao país, em março de 1949.

O ateliê de Oddon e Ramponeau mostra de que forma a experiência da Unesco em Marbial estabeleceu trocas fundamentais com o *Centre d’Art* de Porto Príncipe. Quando Peters forneceu o espaço à Unesco, foi possível abrigar o ateliê e, acrescentando elementos, disponibilizar mão de obra para o projeto. A instituição haitiana alimentou-se das imagens (feitas para cartazes e livros didáticos) produzidas no ateliê de Oddon e Ramponeau, que, por sua vez, beberam da experiência adquirida dos artistas do *Centre d’Art*. Dessa parceria, portanto, depreende-se uma circulação institucional que envolve profissionais franceses e haitianos, linguagens artística e técnica, além do trânsito entre cidade e zona rural, outro aspecto característico do projeto.

O ateliê de Oddon e Ramponeau

As correspondências entre Oddon, Bowers e Métraux mostram que o segundo período de Oddon no Haiti, que corresponde à prorrogação de seu financiamento de março a julho de 1949, é extremamente produtivo. Ramponeau tornou-se seu braço direito, revelando-se uma figura importante na intermediação entre a Unesco e o *Centre d’Art*.

Oddon conheceu o artista em sua primeira temporada no país. Ela descreve-o, em um de seus relatórios oficiais, como um “especialista da gravura sobre linóleo”.¹⁷² No momento que procurava por um assistente, ela chega a perguntar a Métraux, em carta de 27 de novembro de 1948, sobre a reputação do artista. Ao que o antropólogo responde:

Dele não conheço mais do que um desprezível quadro pendurado no aeroporto de Porto Príncipe. É preciso que eu me informe com Dewitt Peters e outros. De toda forma, vou ver o que temos e quem seria recomendável como ilustrador.¹⁷³

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² “Programme de travail de l’atelier”, p.3, série 375 (729.4) A 61, part X. Acervo Unesco.

¹⁷³ Carta de Alfred Métraux a Yvonne Oddon, dossiê GEN MSS 350. Acervo AYU.

A despeito do tom crítico de Métraux, Oddon termina por contratar Ramponeau, sob recomendação de Peters, logo que volta ao Haiti para começar a produção do material educativo das exposições e livros didáticos. Numa carta a Bowers, em 6 de junho de 1949, ela se diz satisfeita com o trabalho do artista:

Quanto mais incumbido do trabalho Ramponeau está, mais convencida estou de que ele foi a melhor pessoa que poderíamos ter encontrado para o posto. Toda tarde ensino a ele tudo o que aprendi sobre museologia e educação visual. Devo dizer que também estou aprendendo muito com nossos experimentos; ele tem imaginação, entusiasmo e habilidade incomuns.¹⁷⁴

Quando começou a trabalhar com Oddon, Ramponeau já era um artista relativamente estabelecido no Haiti, tendo exibido quadros em exposições dentro e fora do país, desde as exposições iniciais do *Centre d'Art*, em 1945. Havia participado, inclusive, da Exposição Internacional de Arte Moderna da Unesco, parte das atividades culturais da primeira Conferência Geral de 1946, dedicada, segundo seu programa, a ser “uma ilustração da diversidade de esforços e tendências”, um “testemunho” do estado da arte nas diferentes nações, “aproximadas pela primeira vez”.¹⁷⁵

Ao lado de outros 25 artistas haitianos e do arquiteto Albert Mangonès (1917-2002), que também trabalharia nos projetos arquitetônicos do complexo de Marbial após as críticas de Carter (que acompanhamos há pouco), Ramponeau exibiu duas de suas telas nas salas do Museu de Arte Moderna de Paris. Ao escrever para a seção de bibliotecas da Unesco, explicando quem seria o assistente de Oddon, Bowers refere-se à participação de Ramponeau na exposição como uma espécie de credencial legitimadora de sua capacidade profissional: “sua pintura foi exibida na Unesco outra noite”. E complementa: parece ser “a pessoa capaz de representar a expressão haitiana”.¹⁷⁶

É preciso enfatizar que a proposta da biblioteca-museu da Unesco incluía o estabelecimento de um “centro de arte rural” no mesmo espaço. O plano era construir um

¹⁷⁴ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 06/06/1949, série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo Unesco.

¹⁷⁵ *Exposition Internationale d'Art Moderne - peinture, art graphique et décoratif et architecture*, Unesco, 1946. Dossiê 8-V-59969, acervo BNF. Voltaremos a falar com mais vagar dessa exposição no capítulo seguinte.

¹⁷⁶ Carta de Bowers à seção de bibliotecas da Unesco, 4/4/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

uma pequena filial do *Centre d'Art* de Porto Príncipe em Marbial, vinculado à biblioteca-museu educativa. Sobre o assunto, Dr. Julian Huxley, diretor da Unesco, escreve diretamente a Dewitt Peters, diretor do *Centre d'Art*, em fevereiro de 1948, antes do início das atividades da experiência-testemunho, informando-o do interesse em “enviar um dos artistas haitianos para abrir um pequeno centro de arte rural na área do projeto”.¹⁷⁷ Embora a parceria entre a Unesco e o *Centre* nunca tenha sido firmada nesses termos e o *small CdA*, como foi chamado, jamais tenha funcionado em Marbial, principalmente devido a dificuldades orçamentárias, a colaboração entre as instituições estava prevista desde o início do projeto. De alguma forma, o ateliê de Oddon foi a solução encontrada para que os artistas do *Centre d'Art* fossem aproveitados pelo projeto Unesco. Para ela, era desnecessário “operar um Centro de Arte permanente em Marbial”, pois as “visitas frequentes dos [...] especialistas de Porto Príncipe” pareciam-lhe suficientes para o aconselhamento e desenvolvimento das artes locais no espaço da biblioteca-museu.¹⁷⁸

O intuito do projeto era, como assinalado, criar uma linguagem visual que fosse capaz de comunicar e atingir as pessoas de Marbial, mas que, ao mesmo tempo, servisse de exemplo para a população rural haitiana em geral. Com a participação dos artistas do *Centre d'Art* na formulação das ilustrações para livros didáticos que seriam distribuídos nas escolas da região, tal objetivo talvez fosse atingido com mais facilidade, já que uma das propostas da própria instituição artística era figurar uma arte voltada para temas tidos como folclóricos: a vida no campo, a religiosidade, as festas populares, entre outros. Além disso, a ala dos artistas *populares* do *Centre d'Art* – assim chamados por não terem treinamento formal – poderia inspirar o trabalho em Marbial. Eles eram conhecedores de uma linguagem artística não acadêmica, o que se tornava interessante para o projeto da Unesco e suas tentativas de aproximação à população camponesa.¹⁷⁹ Ainda que a

¹⁷⁷ Carta de Julian Huxley a Dewitt Peters, fev./1948, série 375 (729.4) A 61, parte 1d. Acervo Unesco.

¹⁷⁸ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 05/04/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

¹⁷⁹ Embora pintasse motivos *populares*, como mostram os títulos de alguns de seus quadros encontrados em panfletos de exposições do *Centre d'Art* (*Vierges folles* e *L'attitude haïtienne*, levadas a Paris, e *Le repas au marché*, *Marché* e *Enterrement à la Campagne*, apresentadas em exposições no próprio *Centre*), Ramponeau não é classificado como um artista *popular* pela instituição. Essa classificação, estabelecida por Dewitt Peters, se baseava menos nos temas pintados que nas origens iletradas de seus pintores. (Dossiê Expo CdA 1944-1945; dossiê *Expositions Internationales* - FR05 e dossiê *Haitian Popular Paintings-EUA 1947*. Acervo CdA). No capítulo seguinte, sobre o *Centre d'Art* e a pintura *popular*, falarei mais detidamente de seu nascimento e de suas propostas e funcionamento como instituição.

documentação não mencione diretamente quais artistas trabalharam no ateliê – com exceção das recorrentes referências a Ramponeau –, alguns trechos de cartas levam a crer que vários desses profissionais passaram por ele e contribuíram com a feitura de ilustrações e objetos; o que não é difícil imaginar se considerarmos que o *Centre d'Art* era o espaço de trabalho cotidiano de muitos pintores e desenhistas. Sobre o assunto, Métraux escreve a Bowers em 27 de maio de 1949, dizendo:

O ateliê de Miss Oddon está totalmente instalado, em pleno vigor e produzindo coisas muito interessantes. Foi uma ideia feliz estabelecê-lo no *Centre d'Art*. Os diversos artistas que lá trabalham dão palpites, oferecem sugestões e críticas e muitas vezes ajudam com o trabalho. Assim, o ateliê se tornou um centro animado. [...] É uma pena que ela tenha de partir em algumas semanas, justo no momento em que seu trabalho está a todo vapor.¹⁸⁰

Na mesma carta em que comenta o trabalho de Ramponeau, Oddon ressalta também o ritmo intenso das atividades no ateliê a Bowers:

Nossas horas de trabalho são longas como em qualquer escritório da cidade e meus colaboradores adoram o trabalho, tanto que nem a chuva os impede de vir (o que é bem incomum...).¹⁸¹

Em outro momento, ela se queixa com o diretor da falta de recursos financeiros da Unesco para a contratação de mais pessoal:

Ramponeau está cheio de entusiasmo, mas odeio vê-lo cortando papelão e serrando madeira quando há tanto para planejar, desenhar, pintar e esculpir... nós precisamos de ajuda na parte artesanal.¹⁸²

Os relatos sobre o ateliê mostram que havia uma troca constante entre os conhecimentos adquiridos por Oddon nos quadros do projeto da Unesco, especialmente a partir da pesquisa anterior sobre museologia e educação que fizera nos Estados Unidos e no México, e os conhecimentos dos artistas do *Centre d'Art* que atuavam criativamente na execução dos materiais de exposição e ilustração dos livros, cartazes e painéis, bem como na fabricação de dispositivos técnicos para exposição, como suportes, maletas e dioramas.

¹⁸⁰ Carta de Alfred Métraux a John Bowers, 27/05/1949, série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo Unesco.

¹⁸¹ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 07/06/1949, série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo Unesco.

¹⁸² Carta de Oddon para Bowers, 5/9/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco.

Quanto às coisas produzidas no ateliê, é possível ter uma dimensão de seus conteúdos com o exame das cartas enviadas por Oddon a Bowers e dos relatórios de atividades feitos para a Fundação Rockefeller e para a Unesco, intitulados “Programa de trabalho do ateliê” e “Preparação do material educativo”, finalizados em junho de 1949. Em ambos, observa-se que a produção se dividia em pelo menos três categorias de objetos. Em primeiro lugar, os materiais de exposição propriamente ditos: cartazes e painéis ilustrados com desenhos; pinturas e diagramas; dioramas e *slides* de projeção. Em segundo, estavam os materiais expográficos, como malas, painéis de exposição fixos e móveis, suportes e vitrines que permitiam a realização de exposições portáteis no interior do Haiti. Finalmente, as ilustrações dos livros didáticos, que, em tese, tinham de estar integradas às temáticas abordadas nas exposições.

Entre as criações do ateliê, os materiais de exposição parecem ser o principal alvo da paixão e do esforço de Oddon, que se mostrava animada com a ideia de preparar o museu em Marbial e de criar um acervo móvel de exposições educativas inspiradas em suas pesquisas anteriores. Em uma de suas cartas a Bowers, ela enumera as principais atividades de Ramponeau. A lista permite enxergar com clareza os tipos de artefatos que estavam sendo preparados e experimentados no ateliê e as temáticas trabalhadas. De acordo com Oddon, as primeiras tarefas de seu assistente eram:

- 1) Refazer a cartilha de Laubach [para a educação de adultos], de forma mais legível e com um arranjo artístico;
- 2) Planejar um grande painel ilustrando o uso do sisal: com pinturas, fotos e objetos reais;
- 3) Supervisionar a feitura de três cartazes tridimensionais sobre comida, inspirados em um modelo do Museu da Saúde de Cleveland;
- 4) Instruir um dos seus – até agora – assistentes voluntários a produzir *slides* feitos à mão (uma série de 10 a 15 fotos sobre mosquitos e malária);
- 5) Ilustrar uma canção popular com dois ou três desenhos coloridos simples (o primeiro já será exibido e acho que é muito eficaz);
- 6) Ajudar a fazer um diorama sobre proteção do solo. Bill Burnes, do Museu Americano de História Natural, enviou-me gentilmente as instruções detalhadas, o que torna fácil para Ramponeau supervisionar o trabalho. Mas não quero começar isso antes que o ateliê seja organizado;
- 7) Planejar um painel sobre conservação do solo em cooperação com Berrouet (que, na próxima semana, está vindo de Marbial por alguns dias para nos ajudar). Isso será fácil pelo fato de que acabei de receber uma incrível coleção de fotografias em tamanho grande enviadas pelo

Escritório de Agricultura dos EUA, departamento de conservação do solo. Vamos fazer o nosso melhor para tornar esses documentos inteligíveis, com pequenas legendas em *créole*. Não sei como nossos camponeses vão reagir, mas estou aqui para experimentar...¹⁸³

Em meio a essa lista de atividades, fica clara a inspiração de Oddon no conhecimento adquirido nas incursões museológicas nos EUA e também na pesquisa etnográfica coordenada por Métraux em Marbial. Não é estranho, assim, que profissionais com os quais estabeleceu contato nesses ambientes apareçam no documento: por exemplo, um funcionário do Museu Americano de História Natural e o agrônomo haitiano Berrouet, que trabalhara diretamente com Métraux, tendo produzido dados sobre solo e agricultura camponesa.

Os temas indicados na produção dos objetos presentes na lista acima fornecem um resumo dos assuntos que percorrem todo o projeto Unesco, todos considerados problemas graves da região: a alfabetização, que Oddon menciona através da preparação da cartilha ilustrada de Laubach; a saúde, especialmente tratada pela via da alimentação e da prevenção à malária; a agricultura, com o planejamento de painéis dedicados a ensinar o cultivo do solo; o artesanato, que deveria ser apresentado como incentivo ao aumento da renda camponesa; a valorização da chamada *cultura local*, pensada a partir da recuperação de tradições artísticas, de festas e expressões escritas como o cancionário popular. Outro ponto interessante elencado no fim da lista é a confessada dimensão experimental do trabalho: Oddon assume que, de algum modo, o ateliê procurava responder às expectativas dos camponeses. Como mostraremos adiante, havia, de fato, uma abertura para o remodelamento dos cartazes, pôsteres e ilustrações a partir das sugestões dos moradores de Marbial. Depois de prontas, as imagens passavam por uma

¹⁸³ Carta de Yvonne Oddon a John Bowers, 05/04/1949, série 375 (729.4) A 61, parte VIII. Acervo Unesco. A “cartilha de Laubach” mencionada no trecho acima refere-se a um método de alfabetização desenvolvido pelo missionário protestante Frank Charles Laubach (1884-1970), produzido a partir de trabalho nas Filipinas na primeira metade do século XX. O método consistia em dar ênfase às primeiras letras de cada palavra, evocando, com elas, objetos e experiências do cotidiano daquele que aprendia. O projeto Unesco em Marbial tendeu a adotar esse método porque tinha a intenção de alfabetizar adultos e crianças tanto em *créole* quanto em francês. Em 1943, junto de outro missionário, Ormonde McConnel, Laubach propôs o primeiro sistema fonético para a escrita da língua *créole*, o método McConnel-Laubach. Para mais detalhes, ver o artigo do linguista Robert A. Hall Jr. (1950), que esteve à frente de estudos sobre a escrita do *créole* durante a pesquisa da Unesco em Marbial. Ele ficou encarregado de estudar qual a grafia a ser usada nos livros didáticos bilíngues que seriam fornecidos pela Unesco.

avaliação da população, para só então serem finalizadas e circularem, tornando-se também parte do acervo da Unesco.

Um dos relatórios de Oddon descreve o protótipo de criação de um “personagem popular típico”, espécie de alegoria da vida nas zonas rurais haitianas, que figuraria nos cartazes expositivos e livros didáticos.¹⁸⁴ Contava-se, por meio de uma história em quadrinhos, a saga do ancião camponês *Ti Josèf* após a entrada da Unesco em Marbial, enfatizando as conquistas da região a partir desse momento. A imagem construída relembra, e não por acaso, o clássico livro de Price-Mars lançado dez anos antes, em 1928, que retoma, desde o título, *Ainsi parla l’Oncle* (*Assim falou o tio*), os ensinamentos e histórias de *Ti Malice*, o velho homem camponês, símbolo da tradição haitiana esquecida. Como discutido no Capítulo 1, Price-Mars procurava afirmar e valorizar a tradição rural haitiana, com a meta de retomar aspectos da cultura e da história oral do país, até então considerados como sinônimo de retrocesso pelas elites afrancesadas. *Ti Josèf*, o protótipo do camponês criado no ateliê de Oddon, seria, contudo, figurado de forma a salientar não a sua sabedoria ancestral, como no livro de Price-Mars, mas a sua ignorância e sorte miseráveis, transformadas com a chegada da Unesco àquelas terras.

A ideia era que a história em quadrinhos de *Ti-Josèf*, tal como apresentada no relatório de Oddon, fosse contada em episódios, de forma a seguir uma sequência de eventos e, dessa maneira mostrar como a situação do camponês melhora com o aparecimento da Unesco e com seu progressivo contato com melhores condições de vida. Assim, sugere-se que a narrativa comece com um quadro em que seja exposta a casa empobrecida de *Ti-Josèf* e sua família aos farrapos. Em seguida, viria a entrada do camponês em uma cooperativa de trabalho para a construção de uma estrada. Nesse instante, *Ti-Josèf* veria também a chegada de um caminhão com instrumentos e insumos agrícolas – signos do desenvolvimento dos cultivos locais e da prosperidade financeira que acabaria com a desnutrição e a fome no vale. Em outro quadro, *Ti-Josèf*, doente, receberia doses de quinina na nova clínica médica. Ainda com relação à saúde, pretendia-se desenvolver ilustrações que representassem “a crença que os camponeses têm nos maus espíritos, ou *loas*, que residem na lagoa” e que, segundo eles, seriam responsáveis

¹⁸⁴ “Programme de travail de l’atelier”, série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo Unesco.

pelo adoecimento da população.¹⁸⁵ Intencionava-se, pois, descreditar a versão nativa, mostrando como saúde e vodu não deveriam misturar-se. Haveria um momento em que a alfabetização seria apresentada ao camponês, com a qual ele poderia “se defender do futuro”, não se deixando explorar por pessoas da cidade que quisessem arrendar suas terras.¹⁸⁶ Para tal, o relatório recomenda a feitura de um quadro com um diálogo entre Ti-Josèf e um “explorador da cidade”.¹⁸⁷ Por último, apareceria a construção de uma casa nova, com suas ditas vantagens em comparação à anterior, “mal distribuída, insalubre e perigosa”.¹⁸⁸

Utilizando como exemplo essa sequência de cenas ilustradas, o relatório de Oddon destaca, ainda, que a história poderia estender-se também a outros membros da família de *Ti-Josèf*, como sua esposa e filhos, com a ampliação de informações que se mostrassem relevantes. Assim, havia a “possibilidade de escolher como tema muitas das histórias que o centro da Unesco recolhe da boca dos camponeses e ajuda a esclarecer”.¹⁸⁹

A elaboração das cenas ilustradas em torno de *Ti-Josèf* é interessante, pois mostra tanto como um estereótipo do camponês haitiano foi figurado pela Unesco – um homem pobre e ignorante, mas que, se estimulado, responderia bem ao crescimento econômico e à alfabetização –, quanto como se dava o processo de criação no ateliê de Oddon e Ramponeau.¹⁹⁰ Nele, procurava-se elaborar narrativas imagéticas diretamente relacionadas às narrativas escritas para que fossem sistematizadas nos futuros livros didáticos em *krèyol*. Histórias que, nesse caso, funcionavam, ao mesmo tempo, como instrumentos de aprendizagem e propaganda política e institucional. As ilustrações propostas enfatizavam os aspectos a serem trabalhados com a população – como

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ A figuração de *Ti-Josèf* nos remete inevitavelmente à figura do *Jeca Tatu*, personagem forjada por Monteiro Lobato (1882-1948) em 1918 e que se torna, como afirma Nísia Trindade Lima, a “representação caricatural do homem rural brasileiro [...], um dos mais expressivos tipos criados em nossa literatura” (2013:198). Tal como *Ti-Josèf*, *Jeca Tatu* também é evocado em função de um debate sobre saúde pública, a partir da campanha sanitária dos anos 1920. Lima mostra como o personagem foi alvo de debates que procuravam aferir sua representatividade e abrangência como estereótipo do homem do interior do Brasil. Ainda segundo a autora, “cristalizou-se a ideia do Jeca anemiado, doente, mas capaz de se regenerar com o auxílio da ciência”, imagem análoga àquela de *Ti-Josèf*, um homem entristecido, pobre e doente, mas salvo com a chegada da Unesco (Lima, 2013:199).

educação, saúde e agricultura – e, junto disso, sublinhavam os benefícios da vinda da Unesco sob a égide do governo de Estimé, propagando dentro e fora do Haiti o exemplo bem-sucedido da experiência-testemunho.

Na estrada

Uma parte da expografia elaborada no ateliê foi pensada para a realização de exposições itinerantes. Como já mostrava o plano de trabalho do projeto, a intenção era ter o centro de Marbial como base e, em seguida, montar exposições ao ar livre em lugares afastados e sem infraestrutura. Em um dos relatórios de Oddon, encontram-se listados itens voltados para essas exposições nômades e para a interação com o público *in loco*. Segundo o documento, de junho de 1949, os objetos seriam fabricados no ateliê; uma vez prontos, eles seriam levados para a biblioteca-museu de Marbial, onde ficariam alojados. Oddon destaca que já haviam sido fabricados os seguintes itens expográficos:

- 1) Um painel de exposição fixo, com pés, destinado a exposições permanentes em centros importantes;
- 2) Um painel cavalete, com grades de metal, desmontável, destinado a demonstrações improvisadas e fácil de ser exibido ao ar livre, nos mercados e reuniões;
- 3) Uma mala exposição, destinada a exposições combinadas de desenho, imagens etc. e objetos reais, permitindo um transporte fácil;
- 4) Uma mala de exposição automática, caixa mural com exposição de imagens sobre tela, manipuladas por uma manivela. Móvel leve e de mecanismo simples, destinado a ser acionado pelo público;
- 5) Um painel-tela em grade com elementos desmontáveis. Destinado a exposições importantes, mas em postos e estações que não ofereçam nenhuma facilidade de apresentação: nenhuma superfície mural nem meios de pendurar telas, nem mesas e vitrines de nenhum tipo;
- 6) Uma vitrine exposição com painel móvel, a ser manipulada pelo público, para exposição permanente em um centro;
- 7) Uma mala porta-cartazes, além do estudo de um diorama transportável.¹⁹¹

A questão da circulação e do transporte aparece também em outros materiais coletados pela própria Unesco, bem como no horizonte de preocupação de outras instituições da

¹⁹¹ “Préparation du matériel éducatif”, série 375 (729.4) A 61, parte IX. Acervo Unesco.

época, como o *Centre d'Art*. A possibilidade de circulação de livros, quadros, painéis, *slides* e filmes ligava-se à ideia de que era preciso popularizar o conhecimento: não bastava que os museus mudassem suas dinâmicas de organização para acolherem a população urbana, era preciso que eles também fossem até aqueles que não podiam ir à cidade para visitá-los.

Em meio à documentação sobre o projeto de Marbial, encontra-se, por exemplo, um folheto enviado pela Associação Americana de Bibliotecas para a seção de bibliotecas da Unesco sobre uma experiência nos Estados Unidos que poderia servir de inspiração à construção da biblioteca-museu haitiana. Tratava-se do *Georgia Library Program*, uma biblioteca itinerante que funcionava no interior de um *jeep*. É interessante notar que o título do folheto, “Construindo estradas com livros”, e as imagens escolhidas para ilustrarem-no destacam a dificuldade de acesso às zonas rurais e, portanto, as barreiras enfrentadas pelo programa: os ganhos só seriam conquistados com esforço institucional e empenho da população. Na legenda de uma das fotos do folheto, lê-se: “O único *jeep* operado pelos bibliotecários viajantes da Geórgia passa pelas águas geladas de um riacho em seu caminho para entregar livros nas colinas longínquas” (Imagem 26).¹⁹² A mensagem do folheto é, afinal, que os livros trariam estradas e não o contrário. A exposição da população a esses objetos, que representam o modelo formal de educação, faria com que a infraestrutura viesse em seguida, uma vez que a educação era entendida como fermento do desenvolvimento.

São as retóricas da dificuldade de acesso e do triunfo institucional daqueles que conseguem chegar às populações rurais distantes e analfabetas que guiam a feitura dos instrumentos expográficos imaginados por Odon e Ramponeau. A imagem do *jeep* e das duras estradas percorridas impressa no livreto do *Georgia Library Program* é recorrente nos relatos e nas fotos do projeto de Marbial (Imagem 27). Métraux, em seu diário de campo e nas cartas para Bowers, descreve constantemente as dificuldades de seu deslocamento entre Porto Príncipe, Jacmel e Marbial. Em 24 de junho de 1949, registra o fim das obras entre a estrada de Jacmel e Cap Rouge, uma das áreas cobertas pela pesquisa, relatando a experiência pioneira de desbravar aquele trecho em um carro do projeto:

¹⁹² Folheto “Building roads with books”, 13/04/1948, série 375 (729.4) A 61, parte II. Acervo Unesco.

Imagem 27: *Route* – Foto feita por Métraux na região de Marbial

Fonte: Dossiê PP0042599. Acervo MQB.

Montado em um *jeep* do *Centre d'Art*, Dewitt Peters aparece em uma significativa sequência de um filme de divulgação da instituição, realizado pelo serviço de informação dos EUA em janeiro de 1950. Elegantemente vestido e portando pincéis no bolso da camisa, ele é filmado saindo da casa colonial que sediava a instituição em Porto Príncipe para, segundo a narração, levar telas, tintas e pincéis a “pintores distantes” (Imagens 28 e 29).¹⁹⁴ Toda a retórica do filme incide, desse modo, não na simples ideia da excepcionalidade artística do Haiti no conjunto de países da região caribenha – supostamente um país menos exposto ao contato com as culturas ocidentais –, mas na divulgação do *Centre d'Art* como a instituição que leva os instrumentos necessários à população rural para que ela possa desenvolver a *arte indígena*. O termo, presente no texto de narração do filme, denuncia a confusão (ou a mistura intencional) que havia nesse momento entre os termos *indígena*, *popular* e *rural*, comumente associados à arte haitiana, como discutiremos no capítulo seguinte. Vale sublinhar, contudo, que no interior do *Centre d'Art* a nomenclatura *arte indígena* não era usada; no lugar dela, prevaleciam as denominações *arte primitiva* e *arte popular*.

¹⁹⁴ “L’art en Haïti”, 1951, United States Information Service. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/VDD09016227/l-art-en-haiti-video.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

Apesar de produzido por um norte-americano, o filme também refletia um discurso promovido pelo próprio *Centre d'Art* e por seu diretor. A instituição, de fato, se pautava na ideia de que era preciso levar aos artistas haitianos que viviam no campo os chamados artistas *populares*, instrumentos para que pudessem desenvolver suas habilidades; ao mesmo tempo, era fundamental trazer alguns dos artistas do meio rural para trabalharem em sua sede (Imagem 30). As dinâmicas de idas e vindas eram, assim, parte da política da instituição, como no caso do projeto Unesco, que, instalado em Marbial, tinha sua estrutura administrativa e bases de profissionais em Jacmel e Porto Príncipe.

Imagens 28 e 29: Fotogramas do filme *L'art en Haïti* (1951)

Fonte: Acervo *Institut National de l'Audiovisuel Français*, BNF.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Cf. *L'art en Haïti*, United States Information Service, 1951. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/VDD09016227/l-art-en-haiti-video.html>. Acesso em: 28 jan. 2019.

Imagem 30: Pintores no pátio do *Centre d'Art*.
Foto de Pierre Verger, 1948.

Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.¹⁹⁶

A figura recorrente do *jeep* e os objetos expográficos construídos no ateliê de Oddon funcionam como imagens potentes para que compreendamos a importância dos deslocamentos cidade-campo e suas relações com a forma de produção do conhecimento nesse momento específico no Haiti. De algum modo, uma inversão começava a descortinar-se: não eram mais as pessoas do campo que tinham de ir à cidade para serem formadas, mas os agentes do governo e de organizações nacionais e internacionais que iam até a população para instruí-la. De maneira semelhante, no âmbito geopolítico, não eram mais os haitianos da elite que se dirigiam à Europa e aos Estados Unidos para beber de suas fontes, mas os profissionais estrangeiros é que começavam a oferecer, no próprio Haiti, os instrumentos (educativos, artísticos, museológicos) para que os haitianos pudessem desenvolver as suas instituições.

¹⁹⁶ A legenda original da foto de Verger é: “Hyppolite, Port-au-Prince, Haïti, 1948”. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em utilização, deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

Ademais, os *jeeps* de organizações locais e internacionais e as possibilidades de museus e bibliotecas itinerantes fazem eco, é bom lembrar, ao que Métraux chamou de “antropologia de valor prático”.¹⁹⁷ Marcando a separação entre a cidade e o campo e, em última instância, entre a modernidade ocidental e o presumido atraso haitiano, os *jeeps* acentuam a dimensão pioneira de projetos que, como o da Unesco, se queriam inaugurais.¹⁹⁸

A vida camponesa em traços

Não tive acesso às produções do ateliê de Oddon e Ramponeau. Não há vestígios delas nos arquivos da missão haitiana da Unesco, ainda que as cartas e relatórios façam menção ao envio de amostras do ateliê para o escritório em Paris. Os únicos materiais iconográficos vinculados ao projeto de Marbial, além do cartaz mostrado acima (Imagem 25), se encontram nos arquivos profissionais de Métraux, depositados no Laboratório de Antropologia Social. Ali fui surpreendida por uma série de desenhos guardados por Métraux em um envelope marcado pelos dizeres, “Desenhos Ramponeau”. O invólucro continha uma série de folhas de seda desenhadas, as quais, embora não explicitamente assinadas por Ramponeau, fazem crer que são de sua autoria, em função do que já descrevi sobre sua participação ativa no projeto Unesco, especialmente no ateliê de Oddon. Outro indício da autoria liga-se ao fato de que alguns desses mesmos desenhos são também encontrados, de maneira esparsa, nos cadernos de campo de Métraux de 1948 e 1949. As versões dos cadernos, feitas a lápis e visivelmente menos técnicas, contrastam-se com as encontradas no envelope, ricas em detalhes miúdos. Além disso, embora exercitasse o desenho e tivesse gosto e interesse pela atividade – e isso se vê claramente em seus cadernos de campo –, Métraux não parecia ter a habilidade técnica suficiente para criar os referidos desenhos.

¹⁹⁷ Carta de Alfred Métraux a Julian Huxley, 22/10/1948, série 375 (729.4) A 61, parte V. Acervo Unesco.

¹⁹⁸ Uma das memórias mais vivas que possuo do período de pesquisas que realizei nos arquivos haitianos é a da circulação dos grandes *jeeps* das distintas ONGs que, todos os dias, sobem e descem as ruas de Porto Príncipe, herança viva das práticas estabelecidas no país pela Unesco, pelo *Centre d'Art* e certamente por outras instituições, setenta anos antes.

Assim, uma hipótese bastante plausível é a de que Métraux tenha enviado seus cadernos de campo para Ramponeau a fim de que fizesse, a partir deles, cópias de seus desenhos e também outras ilustrações de objetos e cenas vistos durante a pesquisa etnográfica realizada em Marbial. Tratava-se de fazer, por assim dizer, uma tradução em imagens das observações do *survey* coordenado pelo antropólogo. Nos mesmos papéis de seda em que se encontram os desenhos, há também menção, através do rodapé timbrado de algumas das folhas, ao escritório de arquitetura de Albert Mangonès (Imagem 31). Amigo de Métraux desde as suas primeiras viagens ao Haiti, Mangonès era parte ativa da rede de relações do *Centre d'Art* e da Unesco, sendo um dos apoiadores diretos do projeto e tendo participado com Ramponeau da exposição de arte moderna de Paris mencionada acima.¹⁹⁹ Ele também ficou a cargo da concepção arquitetônica do Museu do Povo Haitiano, projeto efêmero coordenado por Georges-Henri Rivière, que chegou a construir, por seis meses, um museu de folclore e história haitiana no interior da Exposição do Bicentenário de Porto Príncipe, em 1949.

Imagem 31: Estrutura de um casebre de telha

Fonte: Dossiê FAM.H.MT.04.03. Acervo LAS

¹⁹⁹ Na ocasião, Mangonès envia para Paris fotografias de alguns de seus projetos arquitetônicos, “exemplos da casa haitiana moderna”, segundo descrição do *Centre d'Art* (Dossiê *Expositions Internationales*, FR05 – Paris. Acervo CdA).

Em carta a Bowers, em novembro de 1949, o museólogo francês explica um pouco de suas intenções com o Museu do Povo Haitiano, deixando ver também a participação de Ramponeau no projeto, fato que o afastaria temporariamente de suas obrigações com a Unesco. Nas palavras de Rivière:

Nós preparamos, com efeito, um museu do povo haitiano destinado a iniciar a grande massa de visitantes ao problema da civilização no Haiti: condições naturais, período pré-colombiano, período espanhol, período francês, período de Independência, em seguida Haiti moderno. Objetos se reúnem, mapas e painéis explicativos são fabricados segundo os princípios da museologia moderna. Creio que é uma experiência do mais alto interesse pra esse país, tendo em vista problemas que são também os de vocês. Essa exposição deve ser inaugurada dia 9 de dezembro. Temo que a contribuição essencial que tem me dado M. Ramponeau possa atrapalhar o desenvolvimento do trabalho que você o dá, estou seguro que isso não trará graves repercussões, pois ele fornecerá um esforço suplementar depois de 9 de dezembro, que o permitirá repor suas obrigações. Espero além disso que a experiência dele seja rentável para a Unesco.²⁰⁰

A parceria de Mangonès e Ramponeau em torno do projeto do Museu do Povo Haitiano de Rivière reforçam o fato de que os desenhos encontrados nos papéis timbrados do escritório de Mangonès talvez sejam de Ramponeau, salientando, ainda, a presença de uma mesma equipe de profissionais que, com a chegada de Rivière ao Haiti, é alocada do projeto Unesco para a elaboração do Museu do Povo Haitiano. Jean Chenet (1918-1963), braço direito de Dewitt Peters no *Centre d'Art*, e sobre quem falaremos no capítulo seguinte com mais detalhe, foi também convidado pelo governo haitiano para trabalhar diretamente na concepção do museu, especialmente montado para a Exposição Internacional.

Os desenhos de Ramponeau encontrados no arquivo profissional de Métraux – depois, em alguns outros dossiês referentes ao projeto de Marbial – são numerosos e referem-se a múltiplos aspectos da vida material camponesa, em sua maioria, descrições visuais de objetos.²⁰¹ No conjunto, há detalhes de elementos de construção das casas, seus

²⁰⁰ Carta de Georges-Henri Rivière a John Bowers, 22/11/1949, série 375 (729.4) A 61, parte XV. Acervo Unesco. O Museu do Povo Haitiano abre suas portas no dia 8 de dezembro de 1949 junto com a Exposição Internacional e fica aberto por apenas seis meses.

²⁰¹ Após encontrar o dito envelope (FAM.H.MT 04.03), descobri também alguns outros desenhos, que parecem ser de mesma autoria em outro dossiê do arquivo de Métraux referente ao trabalho em Marbial (FAM.H.AA.01.08). Os desenhos aqui expostos, no entanto, referem-se apenas àqueles retirados do primeiro envelope.

telhados, dobradiças, estruturas em madeira e telha e fechaduras (Imagem 31). Existem, igualmente, ilustrações de objetos do interior dos lares, como garrafas, pratos, tigelas, estantes, mesas e cadeiras, ilustrados em detalhe ou compondo cenas (Imagens 32, 33 e 34). Há, ainda, figuras de instrumentos e ferramentas de trabalho, bem como de objetos pessoais e vestimentas, chapéus e brincos.

Imagens 32, 33 e 34: Vasos, estante e mesa posta

Fonte: Dossiê FAM.H.MT.04.03. Acervo LAS.

É evidente a pequena presença de figuras humanas nos desenhos encontrados nos arquivos de Métraux. Em apenas dois deles, há retratos dos camponeses, seus rostos e corpos, ainda assim, em ambos os casos, eles estão em interação com os objetos. Um desses desenhos apresenta uma composição com características específicas (Imagem 35). Na mesma folha, quatro figuras são traçadas separadamente, em sentido horário: 1) o rosto de um camponês e seu chapéu; 2) a cena de duas pessoas manipulando um pilão; 3) um detalhe decorativo, que parece ser um destaque da superfície do pilão ao centro; e 4) um pilão. A terceira ilustração, espécie de símbolo desenhado por múltiplas cruzeiras, diga-

se de passagem, remete aos traços de *vèvè* que vimos desenhados por Métraux na imagem 3 do Capítulo 1.

Pelo que se vê, tal desenho opera como um estudo de decomposição, em camadas, da cena de manipulação do pilão: a figura humana, o próprio pilão e o detalhe decorativo aparecem descritos como numa aproximação em lupa, estando, ao mesmo tempo, independentes e inter-relacionados. O procedimento reapresenta a preocupação científica com os objetos demonstrada na construção do *Bureau d'Ethnologie*, preocupação que também era parte da pesquisa etnográfica realizada em Marbial por Métraux e sua equipe. Esses desenhos se relacionam, assim, a pelo menos duas dimensões: uma científica – produzir inventários da cultura material camponesa haitiana e seus usos para, inclusive, registro histórico – e outra artística/instrumental – criar um repertório de imagens da vida cotidiana de Marbial para ser usado nos materiais expositivos e nos livros didáticos produzidos no ateliê de Oddon e Ramponeau. Nesse segundo caso, as imagens tinham de ser capazes de atingir estética e afetivamente os camponeses, na medida em que se acreditava que, através delas, eles poderiam iniciar o processo de aprendizagem, ainda que grande parte já estivesse na vida adulta.

Imagem 35: Camponês e pilão – elementos de composição e modo de uso

Fonte: Dossiê FAM.H.MT.04.03. Acervo LAS.

Dessa forma, pode-se concluir que, embora não tenha tido acesso direto aos materiais produzidos por Oddon e Ramponeau em seu ateliê e, portanto, não saiba exatamente como ficaram, é muito provável que esses desenhos de objetos e cenas da vida camponesa, feitos por Ramponeau a partir das observações e rascunhos de Métraux e sua equipe, tenham composto as ilustrações tanto dos cartazes, tais como o que vimos na imagem 25, quanto dos painéis, *slides* e livros didáticos do projeto. As imagens materializam, também, a experiência de troca entre administradores, intelectuais e artistas envolvidos no projeto, mostrando que os mesmos traços que estão nos quadros que circularam pelas exposições do *Centre d'Art* estavam nos materiais do projeto da Unesco, bem como nos cadernos de campo de Métraux. Semelhantemente, isso ocorre com o carimbo do escritório de Mangonès – indício de sua presença nas redes de relações do projeto, do *Centre d'Art* e do Museu do Povo Haitiano. Essa circulação de práticas (nesse caso o desenho), de motivos e de ideias é uma das marcas centrais da experiência de construção de instituições que são, ao mesmo tempo, museus, escolas e centros de produção de conhecimento e que, nesse momento, produzem um Haiti material e visualmente.

Entre arte e técnica

Como exercício final, proponho fazer uma breve reflexão sobre um procedimento usado pelo projeto de Marbial e, mais especificamente, por Oddon, a fim de analisar os limites entre as noções de arte e técnica no escopo dessa experiência. Trata-se dos testes dos materiais concebidos no ateliê que, levados a campo, eram apresentados à população, antes de serem efetivamente incorporados pelo projeto. O procedimento era realizado para garantir que as imagens concebidas no ateliê de Porto Príncipe tivessem a eficácia desejada em Marbial, podendo, então, figurar nas exposições da futura biblioteca-museu e nos livros didáticos que iriam para a escola modelo da Unesco na região. Dito de outro modo, era preciso ver se as ilustrações criadas por Oddon e Ramponeau estavam sendo compreendidas pelos moradores de Marbial de acordo com as intenções prévias da Unesco.

No relatório de pesquisa sobre a primeira fase do projeto, toma-se como exemplo um caso de um cartaz desenhado por Ramponeau que, do ponto de vista da Unesco, fora mal interpretado em Marbial. A ilustração, concebida pelo artista para demonstrar a importância da leitura e da escrita, chamou a atenção por ter alcançado “sucesso artístico” no vale.²⁰² Ao serem interrogados por funcionários da Unesco sobre o que viam na ilustração, alguns moradores relataram ter enxergado uma cena romântica de casamento. Diante do mal-entendido, o relatório salientou que era “preciso, definitivamente, que numerosas experiências [fossem] feitas para que as apresentações [fossem] simples e próximas do simbolismo local, a ponto de a população interpretá-las corretamente”.²⁰³

A ideia de que haveria uma interpretação correta da imagem indica elementos importantes sobre a experiência de concepção da biblioteca-museu, bem como sobre a produção de imagens no seio do projeto Unesco em Marbial. Por ser um projeto de caráter educativo, de acordo com o trecho acima, ele deveria prezar pela clareza de seus materiais expositivos, mais que pela fruição estética. Todavia, a produção das exposições itinerantes e seu futuro museu envolveram o trabalho colaborativo de artistas plásticos e técnicos, complicando o estabelecimento de uma linha divisória entre esses campos. Havia no ateliê proposto por Oddon uma contaminação entre o que era considerado arte e o que era tomado como instrumento educativo.

As reflexões de Alfred Gell (1998, 2001, 2005) sobre as relações e limites entre os domínios da técnica e da arte, mesmo que feitas em um contexto distinto do trabalhado aqui, parecem sugestivas para pensar o caso da produção de imagens na biblioteca-museu rural de Marbial. A pergunta que Gell se faz – especialmente no texto em que comenta a exposição de arte contemporânea concebida pela curadora e antropóloga Susan Vogel (Gell, 2001) – é se obras de arte não podem ser pensadas como instrumentos (nesse caso armadilhas), tal como instrumentos podem ser pensados como obras de arte.²⁰⁴ Ainda que o ponto de partida de sua reflexão de seja o inverso do problema que temos aqui – ele

²⁰² *L'expérience témoin d'Haiti, première phase*, Monographies sur l'Éducation de Base, Paris, Unesco, 1951: 60.

²⁰³ *Ibidem*: 61.

²⁰⁴ A intenção de Gell é refletir sobre como objetos classificados pela nossa filosofia ocidental como técnicos ou artísticos podem ser aproximados em função não do que representam, mas daquilo que são capazes de fazer e movimentar no mundo ao seu redor. Assim, menos que por sua inserção nos mundos sociais das artes ou das técnicas, eles se aproximam por sua capacidade de serem pontos de inflexão e relação entre pessoas, coisas e espíritos em distintos contextos sociais.

parte da inserção de instrumentos *primitivos* em contextos *ocidentais*, enquanto parto de instrumentos *ocidentais* introduzidos em um contexto não exatamente *primitivo*, mas identificado a ele no interior de uma concepção de desenvolvimento incipiente e articulada à noção de *popular* –, creio que seu argumento, que complexifica as relações entre as obras de arte e os artefatos, é inspiradora para o caso em questão. Até porque, como nos mostra o exemplo fornecido pelo relatório acima, os objetos produzidos por Oddon e Ramponeau para a biblioteca-museu educativa de Marbial acionam esse deslizamento de sentido entre os campos da arte e da técnica a todo momento. Concebidos para serem instrumentos de aprendizagem, eles são também objetos estéticos, como demonstra o relato do teste exposto acima. A própria contaminação entre essas distintas áreas do saber na confecção desses materiais – de um lado, a experiência técnica de Oddon (bibliotecária e museóloga de formação), de outro, a prática artística de Ramponeau – mostra a permeabilidade e a inseparabilidade entre ambos domínios desde sua concepção.

Mais que isso, os cartazes, diagramas, *slides* e até mesmo o material expográfico elaborados no ateliê montado por Oddon e Ramponeau terminam por acionar e infletir uma complexa rede de relações traçadas entre esses dois mundos e seus modelos, o universo dos museus europeus e norte-americanos e aquele vivido pelos camponeses haitianos em Marbial. Esses objetos se interpõem, assim, como instrumentos a um só tempo artísticos e técnicos, *armadilhas*, para usar o termo de Gell, que produzem equívocos entre os funcionários da Unesco e os moradores de Marbial, mas que, concomitantemente, garantem uma contínua relação de troca entre eles. É nesse sentido que o projeto do museu que analiso aqui pode ser tomado ora como museu de arte, ora como museu educacional, sendo essas duas facetas complementares.

O museu que não aconteceu

No fim, o projeto da biblioteca-museu de Marbial não se concretiza, sendo progressivamente abandonado, sobretudo após a partida de Oddon e Métraux do Haiti, em julho de 1949. Há indícios da previsão de abertura do prédio do Centro Comunitário de Marbial para esse mesmo mês. Em carta de 7 de junho de 1949, Oddon escreve a

Bowers sobre suas esperanças de montar a primeira exposição em uma das salas do prédio separada para comportar a biblioteca-museu:

Quando soubermos que a pintura foi feita, que as persianas e portas foram colocadas, Ramponeau e eu vamos voltar lá com nossos pôsteres. Espero que possamos abrir a exposição antes da minha partida, se o clima e as circunstâncias permitirem.²⁰⁵

Não há, porém, descrições da inauguração do prédio nem da abertura da biblioteca-museu de Marbial e da mencionada exposição.

Com a troca da direção geral do projeto, resultado da saída de Métraux em meados de 1949, e substituição da direção local, que vai das mãos de Bonhomme para Emmanuel-Gabriel François, após acusações de corrupção por desvio de fundos do primeiro, a biblioteca-museu deixa de ser prioridade do projeto e termina por ser esquecida. Gabriel, que era haitiano, mas acabava de voltar de uma formação nos Estados Unidos na área de alfabetização de adultos, interessado no ensino e sistematização do *krèyol*, aproveitou pouco do trabalho feito por Oddon.²⁰⁶ Ele se concentrou mais na manufatura dos livros didáticos e em sua parte escrita, dando menos atenção à parte de ilustrações e exposições, justamente aquilo que mais motivara Oddon durante o período que esteve no Haiti.

Em um relatório para a Unesco, de 31 de outubro de 1949, portanto alguns meses após a partida de Oddon, Gabriel assume que dará continuidade ao plano de montar as histórias de *Ti-Josèf* criadas no ateliê de Oddon e Ramponeau. Segundo ele:

Os livros-texto serão escritos na forma de “*picture-histories*” com temas centrais da vida típica da família camponesa. Espera-se que os adultos gostem de se identificar ou identificar seus vizinhos com o herói *Ti-Josèf*, sua esposa, Imani, e seus filhos. Com os textos, histórias e figuras, tentaremos apresentar uma versão verdadeira da vida cotidiana do campesinato haitiano. O plano original para as séries *Ti-Josèf* foi desenvolvido por Mlle. Yvonne Oddon, junto com o ilustrador Geo Ramponeau.²⁰⁷

²⁰⁵ Série 375 (729.4) A 61, parte XI. Acervo Unesco.

²⁰⁶ Emmanuel-Gabriel François (?) foi um estudioso do *krèyol* que acompanhou a criação e o desenvolvimento do projeto educacional de Marbial à distância, em função de uma formação que fez entre 1948 e 1949 em “técnicas do ensino de línguas” na Universidade de Harvard, EUA, financiado por uma bolsa da Fundação Rockefeller. Em julho de 1949, ele voltou ao Haiti e tornou-se representante do governo na missão, ocupando o cargo deixado por Bonhomme.

²⁰⁷ “Progress report”, 31/10/1949, série 375 (729.4) A 61, parte XIV. Acervo Unesco.

Essa é, porém, a última notícia que se tem das atividades do ateliê na sequência cronológica dos documentos da missão, o que leva a crer que, pouco tempo depois, ele tenha sido desmontado. Os motivos mais evidentes se ligam não apenas ao menor interesse de Gabriel pela empreitada, mas também às dificuldades estruturais que assolavam todo o projeto, provocadas, principalmente, pelo rombo orçamentário operado pelos desvios financeiros de Bonhomme, algo que também gerou desgaste entre a Unesco e o governo haitiano.

Quando deixou o Haiti, Oddon já previa a ameaça ao trabalho que havia realizado no ateliê. Tanto é verdade que em 15 de junho de 1949 ela escreve para o presidente do Conselho Internacional de Museus tentando buscar uma ajuda financeira que permitisse a continuidade do ateliê montado no *Centre d'Art*. Em suas palavras:

Infelizmente, quando eu deixar o país, daqui a duas ou três semanas, ainda não teremos provisões para a continuação do empreendimento. Mr. Gabriel, que acabou de chegar da Unesco, via *Harvard University*, quer trabalhar em um programa separado de confecção de textos relacionados à campanha de alfabetização e não com o projeto de educação fundamental como um todo e com as possíveis ajudas audiovisuais e técnicas de exposição em paralelo ao problema da leitura de textos. [...] Você entenderá meus sentimentos em não poder salvar esse meu ‘filho’ de uma certa morte, ainda mais agora que ele está começando a crescer e cumprir suas promessas. [...] É possível que o ICOM tenha interesse nessa ‘parte museu’ de nossos empreendimentos? Se você achar que tem alguma possibilidade, poderia entrar em contato com Mr. Bowers?²⁰⁸

Mesmo que não tenham sido “salvos” como queria Oddon, o projeto inacabado da biblioteca-museu de Marbial e a confecção de artefatos impulsionada por sua criação são registros das múltiplas tentativas de produzir o Haiti *popular* por meio de objetos e imagens nos anos 1940. Sua não concretização revela também a ambição da empreitada, que parecia não caber nos apertados orçamentos da Unesco e na disputada lista de prioridades do projeto a ser negociada com as autoridades haitianas.

O projeto da biblioteca-museu rural é ainda revelador da política institucional da Unesco em relação à pauta museológica que se integrava e ultrapassava a experiência de Marbial, estendendo-se à criação de outros museus educativos. Ele é igualmente sintomático de uma dinâmica de construção (ou invenção, para seguirmos com Roy

²⁰⁸ Carta de Yvonne Oddon a Mr. Hamlin, 16/06/1949, série 375 (729.4) A 61, parte X. Acervo Unesco.

Wagner) de uma cultura haitiana. Sem o engajamento e interesse da população de Marbial, tantas vezes enfatizada por Métraux, bem como a participação de uma instituição como o *Centre d'Art* na empreitada, dificilmente Oddon poderia realizar as atividades que efetuou em tão pouco tempo. Com os recursos materiais escassos disponíveis – e tantas vezes relatados por ela na correspondência com a Unesco –, é surpreendente como, em menos de seis meses, cartazes, *slides*, ilustrações de livros e instrumentos de exposição tenham sido planejados e fabricados. Não se sabe exatamente onde todo esse material foi parar, mas o registro de sua existência, ainda que efêmera, é um dos rastros mais interessantes da presença da Unesco no Haiti e de sua participação na produção dessa cultura *popular* haitiana, também promovida por instituições como o já trabalhado *Bureau d'Ethnologie* e o *Centre d'Art*, alvo do terceiro e último capítulo.

CAPÍTULO 3

O *CENTRE D'ARTE* A PINTURA *POPULAR* HAITIANA

A morte de Hyppolite

Em 8 de junho de 1948, um dia aparentemente corriqueiro de atividades no *Centre d'Art* de Porto Príncipe, o pintor Rigaud Benoit (1911-1986) chega, às pressas, ao casarão da *rue de la Révolution*, sede da instituição, à procura de Jean Chenet.²⁰⁹ Braço direito do diretor Dewitt Peters, Chenet era o responsável pela instituição naquele mês, já que Peters se encontrava em uma viagem de negócios nos Estados Unidos.²¹⁰ O motivo da visita de Benoit era a saúde de seu colega, o também membro do *Centre d'Art* Hector Hyppolite (1894-1948), que havia se sentido mal naquela manhã e precisava, com

²⁰⁹ Rigaud Benoit foi um dos mais célebres pintores lançados pelo *Centre d'Art* nos anos 1940, ao lado de Hector Hyppolite, Castera Bazile e Philomé Obin. Natural de Porto Príncipe, Benoit foi descoberto por Dewitt Peters em 1944, quando lhe prestava serviços de motorista de táxi. O pintor tornou-se conhecido por sua pintura de retratos, com flores e arabescos, tipo de trabalho que se contrasta com as paisagens da vida social pintadas por seus companheiros.

²¹⁰ Jean Chenet é um personagem pouco destacado nas histórias já escritas sobre o *Centre d'Art* (Célius, 2007; 2008; 2015; Rodman, 1948;1974;1988; Steibich, 1978), embora tenha exercido papel importante nos primeiros anos de atuação da instituição. Pouco sabemos de sua biografia, apenas que era artista e que fez sua formação em história da arte na *New School of Social Research* e no Museu do Brooklyn em Nova Iorque, por meio de uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, por intermédio de Peters entre 1948 e 1949. Casou-se na metade dos anos 1940 com Winnifred Mason, conhecida depois como Winnie Chenet, uma designer de joias norte-americana que foi ao Haiti pela primeira vez com interesse em estudar a “*folk art*” local. Baseadas em inspirações gráficas do vodu, as jóias de Winnie sustentaram o casal Chenet, que abre nos anos 1950 uma fábrica e uma loja de sucesso na capital haitiana. Jean Chenet morreu em 1963, assassinado pelos *Tonton Macoutes*, exército paramilitar da ditadura de Jean-Claude Duvalier. Não se sabe exatamente o porquê do extermínio, já que, ao que parece, ele não tinha envolvimento direto com a oposição ao regime. Segundo seu irmão: “Corriam rumores na época de que os *Tonton Macoutes* queriam desmoralizar todas as famílias no Haiti, especialmente as mulatas, e escolhiam matar um certo número de pessoas. Há diferentes versões de como Jean foi morto, mas dizem que foi com um tiro na cabeça” (SCHON, 2012, s/p. Disponível em: <http://www.modernsilver.com/chenet/jacqueschenetinterview.html>. Acesso em: 24 jun. 2016.

urgência, ver um médico.²¹¹ Impossibilitado de levar Hyppolite, Chenet oferece a quantia de dinheiro necessária para que Benoit o encaminhe ao hospital em um táxi e recomenda que o faça o mais rápido possível. Poucas horas depois, Chenet recebe um telefonema de Benoit: Hyppolite não havia resistido, morrera de um ataque cardíaco, antes mesmo de ser atendido.

O episódio, contado por Chenet em uma carta a Peters em 11 de junho de 1948, faz parte de um detalhado relato que narra o dia da morte do pintor, 9 de junho do mesmo ano. A carta, ainda marcada pela memória recente do incidente, tinha dupla função: dar ao diretor do *Centre d'Art* um testemunho vivo de como tudo acontecera e informar e justificar as decisões tomadas com relação ao velório, enterro e preservação do patrimônio artístico de Hyppolite, responsabilidades do *Centre*. Chenet conta que naquele mesmo dia organizara a transferência do corpo do pintor para o casarão da instituição, onde foi velado, para depois seguir em cortejo até a catedral da cidade e, de lá, para o cemitério para ser, finalmente, enterrado (Imagem 36). Sobre o destino dado às pinturas, Chenet procura tranquilizar Peters:

Assim que ele morreu, peguei suas pinturas, mesmo aquelas nas quais ainda estava trabalhando, e coloquei-as em um lugar seguro. O comitê quer fazer o mesmo com as que estão no ABAC [*American British Art Center*] ou em outros lugares. Temos que tomar decisões importantes a respeito delas.²¹²

A preocupação com o enterro e as obras de Hyppolite, algumas delas a essa altura já espalhadas em centros de arte de Nova Iorque e Paris, tal como sugere a carta, deve-se ao lugar de destaque que o pintor possuía nessa época. Pode-se dizer, inclusive, que sua morte coincide com a sua consagração como artista. A primeira exposição individual que faz em Nova Iorque, no mencionado *American British Art Center*, entre janeiro e fevereiro de 1948, poucos meses antes de seu falecimento, é prova disso (Imagem 37).

²¹¹ Pode-se dizer que Hyppolite foi, e ainda é, o mais conhecido pintor haitiano, tendo sido lançado pelo *Centre d'Art* nos anos 1940 como expoente do movimento da pintura *popular*. Hyppolite era um sacerdote vodú e, por conta disso, incorporava em suas pinturas elementos ligados à religião, como representações de *loas*, objetos e rituais. Ao longo do capítulo, explorarei com mais vagar a sua figura.

²¹² Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, 11/06/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo CdA. Destaco, desde já, que uso ao longo de todo o capítulo a classificação de caixas e dossiês do arquivo do *Centre d'Art* tal como estavam estabelecidas por Véronique Parmentier, quando de minha visita em 2016. Como já mencionado na introdução, este arquivo estava, na época, em estado de reorganização, portanto, essas classificações eram ainda provisórias.

Imagem 36: Cortejo do enterro de Hyppolite.
Foto de Pierre Verger, Porto Príncipe, 1948.

Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.²¹³

A dita exposição, como indica a correspondência travada entre Chenet e Peters no intervalo entre 1946 e 1949, obteve grande sucesso de público e crítica, especialmente em função de sua repercussão na mídia estadunidense, com destaque para uma resenha na conhecida revista *Time*.²¹⁴ Essa não era, contudo, a primeira exposição do artista, que havia participado de coletivas do *Centre d'Art* no Haiti e no exterior, sendo a venda de seus quadros bastante expressiva.²¹⁵ Entre a primeira exposição internacional do *Centre d'Art* e o ano de sua morte, isto é, 1945 e 1948, respectivamente, Hyppolite participou de

²¹³ A legenda original da foto de Verger é: “Hyppolite, Port-au-Prince, Haïti, 1948”. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em sua utilização, devem entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

²¹⁴ Sobre a aparição da arte *popular* haitiana na imprensa norte-americana, Célius (2007) dá destaque à importância que as revistas *Time*, *Life* e *Harper's Bazaar*, por exemplo, possuíam na formação do gosto e do consumo de uma classe média em expansão. Célius considera que as aparições da pintura *popular* e do *Centre d'Art* na imprensa estadunidense foram cruciais para a instauração de uma certa discursividade, dominante ainda hoje, sobre a arte haitiana (2007: 23-24).

²¹⁵ Não sabemos ao certo quantos quadros Hyppolite vendeu desde a abertura do *Centre* em 1944. Referências esparsas presentes na correspondência entre Peters e Chenet mostram que havia uma boa demanda por suas telas, especialmente após as exposições nos Estados Unidos.

pelo menos cinco exposições coletivas (em Cuba, em 1945; na França, em 1946, e duas vezes nos Estados Unidos, em 1947), além de ter sido convidado de André Breton (1896-1966) na Exposição Internacional do Surrealismo, ocorrida em Paris em maio de 1947.

Imagem 37: Capa do programa da exposição individual de Hector Hyppolite, Nova Iorque, 1948

Fonte: Dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo CdA.

A ausência de Peters no dia da morte de Hyppolite se deveu a uma das não raras viagens de negócio que o diretor do *Centre d'Art* tinha de fazer a seu país natal após a inauguração da instituição em 1944. Em Nova Iorque, entre 1946 e 1950, Peters organizou exposições, comercializou quadros e estabeleceu contatos fundamentais para o sustento da instituição que havia criado em Porto Príncipe nos anos anteriores e que, em 1945, já possuía uma filial no Cabo Haitiano, principal cidade ao norte do país. Entre idas e vindas, o fundador do *Centre* articulou inclusive uma bolsa de estudos em história da

arte para seu “assistente-diretor” Jean Chenet, que passou o ano escolar de 1948 entre o Museu de Arte Moderna, mais conhecido como MoMA, o Museu do Brooklyn e a *New School of Social Research*, aprendendo, tal como Yvonne Oddon, “arte e técnicas de museu”.²¹⁶ A ida de Chenet aos Estados Unidos teve dois objetivos centrais: Peters queria ter alguém de confiança em Nova Iorque para que representasse o *Centre d’Art* no momento de seu crescimento no mercado internacional da arte, ao mesmo tempo que visava a proporcionar a Chenet uma formação que lhe permitisse assumir, com ele, parte da organização e administração da instituição. Nesse cenário, John Marshall, da Rockefeller, e René d’Harnoncourt, do MoMA, figuras que circularam pelo capítulo anterior, voltam a aparecer aqui, fazendo uma ponte importante entre o *Centre d’Art* e os institutos estadunidenses de pesquisa e arte. Ambos eram homens extremamente interessados pela arte haitiana e tornaram-se amigos pessoais de Peters, assim como o eram de Métraux.²¹⁷

A correspondência entre Peters e Chenet, explicada pela estadia alternada de um ou outro nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1940, mostra, como se pode ver no exemplo da descrição da morte de Hyppolite, aspectos inéditos dos bastidores da formação, consolidação e, principalmente, da circulação do *Centre d’Art*, seus pintores e pinturas, no Haiti e no exterior. O material evidencia também, tal como procurei demonstrar nos capítulos precedentes, a intensa movimentação de personagens estrangeiros no Haiti e de haitianos no exterior. Nomes que apareceram nos capítulos anteriores voltarão a passear por este capítulo – Métraux, Oddon, d’Harnoncourt, Marshall, Peters – e, junto deles, novos sujeitos comporão as cenas – o próprio Chenet, os artistas do *Centre*, como Hyppolite, e também o francês André Breton (1896-1966) e o cubano Wifredo Lam (1902-1982).

Em resumo, a partir da correspondência de Peters e Chenet e de outros materiais, como documentos administrativos, listas, relatórios, programas de exposições e textos de

²¹⁶ Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, fev./1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo CdA.

²¹⁷ Nos capítulos anteriores, fizemos referência às visitas de d’Harnoncourt, em 1944, e de Marshall, em 1948, ao Haiti. Nessas ocasiões, eles visitaram tanto o *Bureau d’Ethnologie* quanto o *Centre d’Art*. No caso de Marshall, a sede do projeto Unesco em Marbial (ver Imagem 23). Segundo Dansie & Dardashti, d’Harnoncourt fez sua primeira viagem ao Haiti em 1942, antes mesmo do surgimento do *Centre d’Art*, como gerente geral do *Indian Arts and Crafts Board*, do Departamento do Interior dos Estados Unidos, órgão responsável pela administração e conservação de terras pertencentes ao governo federal (2018, p.1).

divulgação e análise, que, em conjunto, trazem registros dos primeiros anos de atividades do *Centre d'Art*, procurarei acompanhar a forma e a intensidade pela qual o Haiti, através da chamada *pintura popular*, circulou pelo mundo, em particular pelos Estados Unidos, na segunda metade dos anos 1940 e início de 1950. Compreender as concepções de *arte popular* que emanaram do *Centre d'Art*, as trocas entre personagens que por ali passaram e as relações existentes entre as pinturas e os artistas – elementos que o caso de Hector Hyppolite evidenciam – é, pois, o alvo de interesse deste capítulo. Ele também leva em consideração, assim como os capítulos precedentes, as relações e os rebatimentos entre o *Centre d'Art* e os outros experimentos examinados ao longo da tese: o museu do *Bureau d'ethnologie* e o projeto da biblioteca-museu rural da Unesco em Marbial.

O nascimento do *Centre d'Art*

Criado em maio de 1944 por Dewitt Peters, professor norte-americano enviado ao Haiti um ano antes para ensinar inglês no tradicional *Lycée Pétion*, o *Centre d'Art* começa como um projeto pessoal.²¹⁸ Pintor amador e interessado em artes, desde que tinha chegado ao Haiti, Peters organizava, durante as férias, pequenas exposições de artistas haitianos no Instituto *Haitien-Américain*, instituição cultural vinculada à embaixada estadunidense. Em uma dessas ocasiões, 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. Assim, no fim de 1943, ele se desliga da escola e entrega-se inteiramente à fundação do que seria o *Centre d'Art*, tendo o apoio de alguns intelectuais e artistas da elite econômica haitiana, como o arquiteto Albert Mangonès, o etnólogo Rémy Bastien, o artista Geo Ramponeau e o reverendo Petersen (?) – padre católico e pintor dinamarquês.²¹⁹ Como visto no Capítulo 2, com exceção do padre, sobre o qual não há muitas informações disponíveis, os outros três personagens, além do

²¹⁸ Antes de ir ao Haiti com um grupo misto de professores, 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 CdA*, caixa ADM01. Acervo CdA).

²¹⁹ Dossiê *Historique CdA*, caixa ADM01. Acervo CdA.

próprio Peters, participaram de distintas formas do Projeto de Educação de Base da Unesco em Marbial, que aconteceria poucos anos depois.

O espaço para o *Centre d'Art* é cedido pelo presidente Lescot, 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 Porto Príncipe. O presidente, que estava preocupado com o desenvolvimento de políticas culturais que colocassem o Haiti à altura de seus colonizadores franceses, modelo cultural que admirava, via com bons olhos a iniciativa do professor norte-americano. Lescot apoiara também a criação do *Bureau d'ethnologie*, ainda que fosse absolutamente contra as práticas religiosas vodú. Era um político interessado 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. Como no caso do *Bureau*, havia aí certa contradição: se Lescot soubesse o que se desenvolveria nos anos seguintes no *Centre d'Art*, um movimento de valorização da pintura *popular*, oposto aos padrões de erudição a que se referia, talvez não visse com bons olhos a abertura do espaço.

Em maio de 1944, pouco depois da entrega do casarão a Peters, ocorre a inauguração oficial do *Centre*, com a apresentação de sua primeira exposição ao público. Intitulada “Pintura Contemporânea no Haiti” (Imagem 38), a mostra continha pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de um conjunto de artistas locais, entre eles os próprios fundadores do centro, Ramponeau, Mangonès, o reverendo Petersen e Peters. Nem todos os artistas apresentados eram haitianos, a exemplo do próprio Peters e do reverendo, no entanto, todos residiam no Haiti e traziam obras que tematizavam o país. Daí advém, imagino, o título da exposição, que procura ser coerente: pintura contemporânea *no* Haiti e não *do* Haiti.

Imagem 38: Capa do programa da primeira exposição do *Centre d'Art*, 1944

Fonte: Dossiê 1-24, caixa *Expo CdA 1944-1945*.
Acervo CdA.

Os títulos das obras que aparecem no programa do evento, mas sobre as quais não encontrei nenhuma imagem disponível, 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 ao vodu. *Jovem haitiana*, de Xavier Amiama; *Cena de nosso campo*, de Antoine Derenoncourt; *Camponeses haitianos* e *Em direção ao mercado*, de Andrée Malebranche; *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: esses são alguns dos títulos dos trabalhos expostos que demonstram a variedade temática das obras expostas.²²⁰ A aquarela de Geo Ramponeau exibida na imagem 39, embora seja de 1947, é um exemplar do tipo de trabalho apresentado nessa primeira exposição. Trata-se do retrato de uma cena cotidiana de um mercado urbano. É enfatizado, nele, tanto a paisagem da cidade quanto a humana, com destaque para os trabalhadores, em movimento ou acomodados no chão.

Imagem 39: *Scène de marché*, aquarela de Geo Ramponeau, 1947

Fonte: Disponível em: <http://www.chigoha.com/artist-galleries/geo-remponneau/geo-remponneau.html>. Acesso em: 15 jan. 2018.

²²⁰ Caixa Expo CdA 1944-1945, 1-24. Acervo CdA.

Embora nesse momento o estatuto da instituição ainda não tivesse sido escrito e, portanto, a divisão entre pintura *popular* e pintura *erudita* não tivesse estabelecida, fato que ocorreu mais precisamente em 1945, a exposição inaugural demonstra que havia, desde a criação do espaço, um compromisso para com a produção de uma galeria de imagens que teria o Haiti como tema central, uma arte que procurava, portanto, figurar o país. Mas não qualquer Haiti, novamente, é o Haiti camponês e africano, sobretudo (com referências explícitas ao vodu), que aparece nas pinturas. Esses temas, como exposto, são recorrentes tanto no projeto de construção do *Bureau d'ethnologie*, mais voltado para a preservação e produção do conhecimento vinculado às materialidades vodu, quanto no projeto da biblioteca-museu da Unesco, que procurava produzir um material adequado que delineasse e dialogasse com a população camponesa. É justamente pela articulação desses dois temas – o campesinato e a origem africana – que se constrói a noção de *popular*, mobilizada por todas essas instituições, mas mais utilizada pelo *Centre d'Art*, que a aciona para caracterizar um tipo específico de pintura e de pintores.

O *Centre d'Art* nasceu como uma associação civil sem fins lucrativos, sustentada majoritariamente em um subsídio do governo.²²¹ Ao lado disso, em seus primeiros anos obtinha arrecadações também de doações (pessoais e institucionais) e do próprio faturamento interno, advindo de algumas atividades: vendas dos artistas, mensalidades de cursos de arte e cotas pagas por membros ativos (Imagem 40). O faturamento da instituição era, contudo, baixo, o que se verifica pela constante preocupação de Peters com relação à sustentação financeira do espaço. A busca por instituições parceiras que pudessem colaborar com o *Centre* é uma questão constante em sua correspondência com Chenet, Métraux, Marshall (da Rockefeller), d'Harmoncourt (do MoMA) e com a própria Unesco. Vale recordar que, diante do pedido de John Bowers para o envio de um membro do *Centre d'Art* para trabalhar em Marbial em 1948, Peters se disponibiliza a oferecer alguém, mas destaca sua falta de fundos para arcar com os custos do salário de um funcionário.

²²¹ No rodapé de um papel timbrado da instituição dos anos 1940, lê-se: “Essa Instituição, fundada em 1944, é reconhecida como de Utilidade pública, é Patrocinada e Subvencionada pelo Governo Haitiano” (Caixa ADM 01, dossiê *Comité d'Administration CdA*).

Imagem 40: Cartão de divulgação de um curso de arte do *Centre d'Art*

Fonte: Dossiê 1-24, caixa *Expo CdA 1944-1945*. Acervo CdA.

Em um relatório para a Fundação Rockefeller de março de 1949, em que reporta sua segunda visita ao Haiti, John Marshall explicita a preocupação de Peters com a manutenção de seu centro:

Peters acha que novas fontes de financiamento devem ser buscadas, o *Centre* não pode continuar operando com o subsídio que possui. Durante o último ano outros produtos foram desenvolvidos, como guardanapos delicadamente bordados com desenhos primitivos, caixas de cigarros pintadas, móveis decorados etc. Quando Peters estiver em Nova Iorque, em maio, ele pretende se aproximar dos irmãos Rockefeller para propor um investimento ao *Centre*, que, ele acredita, pode constituir um rentável negócio.²²²

No momento em que esse relatório é escrito, as vendas de obras de artistas filiados ao *Centre*, especialmente dos chamados *populares*, já estão consolidadas e a instituição já é reconhecida no exterior, mas, ainda assim, Marshall indica que os recursos parecem não ser suficientes para arcar com os custos de manutenção do espaço. Novas estratégias são, então, pensadas para manter o *Centre d'Art*, seu museu e sua escola de artes em

²²² “Visit to Haiti - The art center”, 3-4 de março de 1949. Série 320R Art Center, Port-au-Prince, (Library), 1948-1950, 1952, caixa 1, pasta 6. Acervo RF. Essa segunda visita de Marshall ao Haiti foi articulada por Métraux e coincide com a segunda fase do trabalho de Oddon no projeto de Marbial. Como o próprio Marshall conta a Peters em carta de 18 de fevereiro de 1948: “Um pouco inesperadamente, terei o prazer de fazer uma breve visita ao Haiti de quinta, 3 de março, a domingo, 6. O primeiro propósito da minha visita é dar uma outra olhada no projeto piloto da Unesco no Vale de Marbial. [...] Naturalmente, espero poder ver você e outros que achar que deva, farei isso se você for gentil o suficiente para combinar com Métraux reuniões em momentos em que ele não tenha nada marcado para mim” (idem).

funcionamento, com o pagamento dos professores em dia e com um material fixo disponível e fundamental para os artistas, como telas, tintas, pincéis e livros de consulta.

Os objetos mencionados por Marshall, de caráter utilitário e desenvolvidos para atrair os turistas, aparecem, desse modo, como mais uma alternativa para o rendimento financeiro da associação. Recordemo-nos que no final de 1949 ocorreria em Porto Príncipe um evento de grande porte: a Exposição Internacional do Bicentenário, que pretendia trazer um contingente de turistas locais e internacionais para a capital. Além disso, a visita de Marshall coincide com o período de grande atividade do ateliê de Oddon e Ramponeau no *Centre d'Art*. Ali, eles procuravam aplicar o conhecimento e a técnica dos artistas para o desenvolvimento de instrumentos expositivos e materiais educativos adequados à população camponesa. É possível imaginar que os objetos criados no ateliê de Oddon e aqueles mencionados por Marshall em seu relatório façam parte de um mesmo movimento ocorrido no *Centre*: repensar sua produção para além da elaboração de pinturas em superfícies bidimensionais.

A transposição das pinturas *populares* para outros planos e espaços começa a acontecer a partir de pelo menos 1947, quando há notícias da pintura do *jeep* e do espaço interno do próprio *Centre d'Art* (Imagem 41).²²³ Essa transposição se dá também na confecção de caixas, móveis e objetos utilitários para serem vendidos, como descreve Marshall, chegando a seu ápice com a elaboração dos murais da Igreja Episcopal de Santa Trindade, em Porto Príncipe, em 1951. Esse projeto, concebido e dirigido por Selden Rodman (1909-2002), crítico de arte e colecionador norte-americano que se tornaria um grande parceiro de Peters, leva às últimas consequências a monumentalização das pinturas, que, para além dos quadros, ganham a partir daí espaço na cidade.²²⁴ A

²²³ Sobre o *jeep*, lê-se, em uma carta de Peters para Chenet de 25/06/1947: “Gostaria de ter todos os artistas populares retocando e colocando mais decoração no *jeep*. Por favor, comece com isso o mais rápido possível”. Peters também deseja que os artistas pintem as paredes do *Centre d'Art*: “há muitos espaços vazios, seria bom que fossem decorados...”, ele diz (Caixa ADM 01, dossiê Chenet, Jean. Acervo CdA).

²²⁴ Selden Rodman era um dos principais interlocutores de Peters, tendo se tornado diretor de uma espécie de filial do *Centre d'Art* em Nova Iorque. O *Haitian Art Center of New York* abre suas portas em 1946, mas para de funcionar em 1951. Rodman produziu o primeiro livro de sistematização da produção do *Centre d'Art* em 1948, intitulado *Renaissance in Haiti*; escreve, ainda, outros dois livros dedicados à arte haitiana, em 1974 e 1989. Sobre as pinturas murais da Igreja de Santa Trindade, pode-se dizer que foram um atrativo turístico da capital haitiana pelo menos até o terremoto de 2010, que destruiu 11 dos 14 murais pintados pelos mais expressivos artistas do *Centre* (entre eles, Castera Bazile, Philomé Obin, Rigaud Benoit e Préfète Duffaut (1923-2012)). Os três murais que sobreviveram ao terremoto foram retirados do local para conservação. Há projetos de reconstrução da igreja. A reportagem “A reconstrução da Catedral da

pintura desses murais faz parte de um processo mais longo de construção da pintura *popular* como um movimento identitário nacional, envolvendo a realização de exposições internacionais e a entrada do *Centre d'Art* e seus pintores no mercado mundial da arte (Imagem 42).²²⁵

Imagem 41: *Jeep do Centre d'Art.*

Foto de Pierre Verger, 1948.

Fonte: Fundação Pierre Verger.²²⁶

Santa Trindade em Porto Príncipe” dá mais detalhes sobre tal questão. Disponível em: <http://johnrunkle.net/Blog/tabid/82/ID/12/The-Rebuilding-of-Holy-Trinity-Cathedral-in-Port-au-Prince-Haiti-by-a-church-architect.aspx>. Acesso em 26 set. 2018.

²²⁵ Sobre as importantes relações do movimento promovido pelo *Centre d'Art* com a vanguarda cubana e o realismo mexicano, expressa especialmente na realização do muralismo, ver Barbara Prezeau (2005).

²²⁶ A legenda original da foto de Verger é: “Centre d’Art, Port-au-Prince, Haïti, 1948”. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em sua utilização, devem entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

Imagem 42: Mural pintado por Castera Bazile nas ruínas da catedral de Santa Trindade, 2010

Fonte:Disponível em: <http://southfloridaclassicalreview.com/wp-content/uploads/2011/04/Haiti-murals-at-Holy-Trinity-Cathedral-5.jpg>. Acesso em: 25 out. 2017.

Quanto à estrutura organizacional do *Centre*, descrita em seu primeiro estatuto, ele contava, ademais da direção de Peters, com um comitê administrativo, composto num primeiro momento pelos personagens citados acima (Mangonès, Ramponeau, Bastien e Petersen). Apesar de não haver uma lista que precise o nome de cada membro do conselho administrativo da instituição em seus primeiros anos de funcionamento, algumas atas de reuniões revelam que, entre 1945 e 1950, sua composição não foi homogênea.²²⁷ Em 1948, por exemplo, estavam no conselho membros que sabemos que estiveram na origem do projeto, como Ramponeau e Mangonès e outros que parecem ter-se agregado depois, como Chenet, os pintores Rigaud Benoit e Luce Turnier (1924-1994), o escritor Philippe Thoby-Marcelin, entre outros. No caso de Jean Chenet, ele passou a ocupar logo um cargo de confiança, era “assistente-diretor a cargo das exposições, do museu e da educação”, estando bastante próximo de Peters na hierarquia

²²⁷ Caixa ADM 01, dossiê *Reunions CdA*.

da associação.²²⁸ Sua posição, é preciso dizer, assemelhava-se muito ao lugar ocupado por Yvonne Oddon no projeto da biblioteca-museu de Marbial. Não por acaso, ambos foram contemplados com uma bolsa da Rockefeller para estudar técnicas de museu e suas relações com a educação – interesse comum do *Centre d'Art* e da Unesco.

Além do comitê administrativo, o *Centre d'Art* contava ainda com um comitê consultivo composto de 10 membros, eleito a cada dois anos. Os membros, por sua vez, eram classificados como “ativos”, “protetores” e “aderentes”.²²⁹ De acordo com o estatuto, os membros “ativos” eram efetivamente os frequentadores do *Centre*, ou seja, artistas, alunos e professores dos cursos de pintura e escultura que contribuíam com uma cota mensal de 2,50 dólares.²³⁰ Ser um artista membro do *Centre* significava também se deixar ser representado pela instituição, participando de suas exposições coletivas e submetendo-se à sua mediação para a venda de obras, como funciona em qualquer galeria de arte. A taxa cobrada pelas vendas feitas era de 20%, sendo que os membros podiam também propor exposições, desde que elas fossem pré-aprovadas pelo conselho administrativo e tivessem a duração de no máximo duas semanas.²³¹ Já os membros “protetores” se constituíam de pessoas vinculadas à imprensa, à universidade e às artes em geral, que, “escolhidos pelo *Centre*”, formavam uma rede de apoio nacional e internacional.²³² Por fim, havia os membros aderentes, aqueles que “por doações ou serviços de ordem intelectual ou moral ajudavam o *Centre*”.²³³ Estes últimos, explica o estatuto, “devem fazer um pedido por escrito para serem inscritos nessa categoria”.²³⁴

A primeira vez que me deparei com uma pista da relação de Métraux com o *Centre d'Art* foi em uma das várias listas que, logo depois da fundação, provavelmente antes da preparação do estatuto, explicitavam nomes de possíveis membros para a instituição. A lista em que Métraux se incluía se chamava *Foreign List*. Junto a seu nome, estava também o de René d'Harnoncourt e de outras personalidades e instituições

²²⁸ “Le comite executif du Centre d'Art”, Caixa ADM 01, pasta *Membres CdA*. Observo que as palavras se encontram sem acento porque são grafadas assim nos títulos dos documentos datilografados.

²²⁹ “Status 1945”, caixa ADM01, dossiê *Status 1945*.

²³⁰ *Idem*.

²³¹ “Conditions pour exposer des oeuvres d'art au Centre d'Art”, Caixa ADM 01, dossiê *Comité d'Administration CdA*.

²³² “Status 1945”, caixa ADM01, dossiê *Status 1945*.

²³³ *Idem*.

²³⁴ *Idem*.

estrangeiras, como a Sociedade de Arte Moderna, do México, e o *Inter-American Office*, dos Estados Unidos, além de editores de arte de revistas e jornais, principalmente norte-americanos, os quais, em conjunto, poderiam ser interlocutores de relevância para a instituição recém-fundada.

Na sequência, encontrei também uma carta de Métraux para Peters de janeiro de 1945, na qual ele parabeniza o diretor pela iniciativa e diz estar “sendo ativo em favor do seu centro de arte” nos Estados Unidos, o que indica seu posto de “membro protetor”.²³⁵ Ele afirma ter falado a respeito do *Centre d’Art* na *Pan American Union* e propõe escrever notas em jornais e publicações estadunidenses, a fim de angariar recursos e divulgar a iniciativa. Nesse mesmo ano, Métraux compra ainda duas telas do *Centre d’Art* para o Instituto Smithsonian em Washington, onde trabalhava como pesquisador no momento. As aquarelas de Jean Baptiste Bottex (1918-1979) foram, ao que tudo indica, das primeiras pinturas do *Centre* a saírem do Haiti e ganharem o território norte-americano.²³⁶ Era o início da circulação da arte haitiana via *Centre d’Art*; nos anos seguintes, com o sucesso dos pintores *populares*, o circuito intensifica-se com a definição de novos trajetos. O trabalho de Bottex, embora não tivesse sido ainda classificado como *popular*, se encaixou nessa definição nos anos seguintes, já que se tratava de um artista autodidata.²³⁷

²³⁵ Carta de Alfred Métraux a Dewitt Peters, 25/01/1945, caixa ADM 01, pasta MÉTRAUX, Alfred. Acervo CdA. Métraux conheceu Peters em outubro de 1944, quando fazia sua primeira visita ao recém-fundado *Centre d’Art*. Sobre o fato, ele anota em seu diário no dia 2 de outubro de 1944: “minha vizinha Mlle Germain vem me pegar para fazer uma visita ao *Centre d’Art*. A qualidade das aquarelas e de alguns quadros me impressiona. Fico ainda mais surpreso quando o diretor, Mr. Dewitt Peters, me diz que a escola começou em maio e que esses são esforços de iniciantes. Gosto desse Peters. Ele tem uma bela mente anglo-saxã [...]” (Caderno de campo 88, dossiê FAM.H.MT 01.04. Acervo LAS).

²³⁶ Bottex foi um pintor autodidata nascido em Port-Margot no norte do Haiti, onde desenvolveu seu trabalho a partir das lições de Michelet Giordani, pintor do Cabo Haitiano sobre o qual pouco se sabe. Em carta a Peters de 2 de fevereiro de 1945, Métraux diz: “Se um cheque puder ser mandando diretamente em seu nome, gostaria de outra aquarela de Bottex. Estou muito feliz com as duas que tenho e ansioso para comprar a que representa a preparação da mandioca, se ainda não tiver sido vendida. Se ela não estiver disponível, peço que você e Albert [Mangonès] escolham alguma” (Dossiê MÉTRAUX, Alfred, caixa ADM 01. Acervo CdA).

²³⁷ Não encontrei imagens disponíveis de pinturas de Bottex dos anos 1940. A imagem mais antiga que encontrei do trabalho do pintor foi uma obra de 1968, de posse de uma galeria norte-americana de nome *Macondo*. Ao que tudo indica, nos anos 1940, ele pintava sobretudo aquarelas, tendo passado para a tinta a óleo posteriormente.

Imagem 43: Lista de membros ativos do *Centre d'Art*, 1945

"CENTRE D'ART MEMBRES ACTIFS DE PORT-AU-PRINCE	
Léon Agnant ✓	Raymond Lavelanet ✓
Mr. et Mme Dan Allen ✓	Elzire Malebranche ✓
Ulrick Ambroise ✓	Albert Mangonès et Mme. ✓
Xavier Amiana ✓	Marguerite-Marie Morisset ✓
Mme Robert Baussan et Mr. ✓	Mme. Georges Naudé et Mr. ✓
Jean Bertrand ✓	Pierre Paillière - <i>Augustin</i> ✓
Luckner Lazare ✓ - <i>Germa Noël</i>	Rév. Père Petersen ✓
Gérard Bistoury ✓	Louverture Poisson ✓ - <i>Prudent</i>
Gérald Bloncourt ✓	Lucien Price ✓ - <i>Régard</i>
Maurice Borno ✓	Yvline Rampy ✓ - <i>Thony</i>
Raymond Coupaud ✓	Geo Remponeau et Mme. ✓
Raoul Dupoux ✓ - <i>Rita</i> ✓	Mme. Alfrédo Russo et Mr. ✓
Altagrâce Duviella	Wesner St-Blême ✓
Carmita Germain ✓ - <i>Raymondes</i>	Camille Tesserot - <i>Domique</i>
Gérard Jacques ✓	Luce Turnier ✓
Antonio Joseph - <i>Jugue</i> ✓	Luc Vital ✓
Christian Joseph ✓	Mme. Marshall Wells et Mr. ✓
Daniel Bafontant ✓	André Lafontant ✓
Robert Wilson ✓	Andrée LaFontue ✓
Raymond Gressoir ✓	Edgars François ✓
Henri Perfigrant ✓	Artoine Valentin ✓
MEMBRES ACTIFS DE PROVINCES	
<u>Cap-Haïtien</u>	<u>Petit-Goâve</u>
Louis Agénor	Charles Marcos ✓
Jn-Baptiste Bottex	Rév. Père Parisot ✓
Philomé Obin ✓	
Mr. et Mme. Louis Schomberg	<u>Cayes</u>
René Vincent	Valentine Sicard ✓
Joseph Vincent	

Fonte: Dossiê *Membres*, caixa ADM 01. Acervo CdA.

Apesar de não ter participado da primeira exposição do *Centre* em maio de 1944, o nome de Bottex, o artista admirado por Métraux, encontra-se no documento da página anterior: uma lista com os membros ativos do *Centre d'Art* (Imagem 43). É provável que essa lista seja do final de 1944, já que nela não há ainda menção nem a Hyppolite nem a Castera Bazile (1923-1986) – artistas que se juntam ao centro em meados de 1945.²³⁸ Com Philomé Obin (1892-1986) e Rigaud Benoit – o primeiro na seção do Cabo Haitiano (abaixo e à esquerda) e o segundo, mencionado a lápis (do lado direito) –, os quatro artistas configurariam a linha de frente da corrente da arte *populaire* instaurada pelo *Centre d'Art* a partir de 1945.²³⁹

Se, a princípio, o *Centre d'Art* se configurou como uma escola de artes e um museu, cujo intuito era desenvolver o gosto e a prática das artes *no* Haiti, como mostra o título de sua primeira exposição, em pouco tempo, ele se tornou o proponente das artes *do* Haiti, protagonizando um movimento que deixou marcas profundas na compreensão do que seja a arte haitiana até os dias atuais. Como sublinha Carlo Célius (2007), embora já houvesse uma tradição estética e de pensamento anterior à criação do *Centre*, a qual, de certa forma, tinha tornado possível a sua existência, além dos esforços do movimento indigenista dos anos 1920 e 1930, foi a partir da fundação da associação que um novo “espaço discursivo” sobre a arte haitiana teve lugar (2007:11).²⁴⁰ Procurarei mostrar, a partir daqui, como esse movimento da arte *populaire* se deu; todavia, diferentemente de Célius, que analisa como certos “enunciadores capitais” – isto é, figuras legitimadoras –, puderam, por meio de suas produções textuais, consolidar o movimento (ibidem: 121), olharei para as exposições e classificações propostas pelo próprio *Centre d'Art* no momento mesmo em que estavam sendo criadas.

²³⁸ Castera Bazile nasceu em Jacmel, cidade ao sudoeste de Porto Príncipe, chegando ao *Centre d'Art* após trabalhar como empregado na casa de Peters. Muitas de suas pinturas são retratos do carnaval, prática tradicional em todo o Haiti, especialmente em Jacmel, além de cenas do cotidiano da cidade e do campo.

²³⁹ Philomé Obin, natural do Cabo Haitiano, centro político e econômico localizado ao norte do Haiti, foi um dos primeiros artistas do *Centre d'Art*. Suas pinturas, em sua maioria, tematizam a vida cotidiana nas ruas do Cabo e momentos históricos importantes para o Haiti.

²⁴⁰ Célius chama a atenção para pelo menos dois fatos importantes que precederam e, de certa forma, anunciaram a criação do *Centre d'Art*, refletindo um interesse renovado pelas artes plásticas no Haiti. Ele menciona a chegada, em 1930, do pintor *noir* norte-americano William E. Scott (1884-1969), que, de tão aclamado, ganharia “a legião de honra do governo haitiano”; além de uma exposição individual financiada pelo *Centre* (Célius, 2007: 53). Seria inspirado pela pintura “com temas indígenas” de Scott que Pétion Savain (1906-1973), “a principal figura artística antes da criação do *Centre d'Art*”, começaria a pintar, formando em torno de si um círculo de interessados. Em 1934, uma exposição individual dedicada a Savain é organizada por Phillipe Thoby-Marcelin, que produz também textos sobre o artista (idem).

O foco da análise se desloca, assim, de uma produção discursiva oficial sobre o movimento da arte *popular*, publicada em revistas e livros por intelectuais conhecidos – como Breton, Peters e Rodman, os três eleitos por Célius – e procura priorizar documentos que mostram a montagem das exposições e as avaliações feitas sobre esse tipo de pintura no calor do momento em que foram elaboradas. Trata-se de olhar para os debates em torno das exposições e sua circulação, lançando luz, com isso, sobre os bastidores da construção da pintura *popular*. Nesse sentido, apresentarei o movimento de criação e divulgação da pintura *popular* haitiana como um experimento, considerando o próprio ponto de vista daqueles que o projetaram e produziram-no.²⁴¹

Os pintores *populares* e suas exposições

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 1947.²⁴² Uma exposição internacional ocorrida na França em

²⁴¹ Nesse sentido, sublinho que, apesar de tecerem importantes considerações sobre o *Centre d'Art*, a bibliografia disponível (Rodman, 1974, 1988; Lerebours, 1989; Steibitch, 1978; Célius, 2007; Christophe 2011; Castañeda, 2014; Affner, 2017) não lida de perto com o material de arquivo e não está, portanto, interessada em pensar o *Centre d'Art* como uma experiência em construção. Menos ainda, há uma atenção para o caráter híbrido desse empreendimento, característica que compartilha com os outros experimentos institucionais já trabalhados nesta tese. Como eles, o *Centre d'Art* era, ao menos em seus primeiros anos, uma escola, um museu, uma associação profissional, uma galeria, uma loja e um ponto de encontro entre artistas nacionais e internacionais.

²⁴² 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, Cuba e França.

1946, a primeira exibição de arte haitiana na Europa, é também significativa para a visibilidade desses pintores haitianos no exterior.

Pretendo seguir os rastros dessas exposições nos Estados Unidos, em Cuba e na França, apostando que, a partir delas, é possível tanto ver de perto o desenvolvimento do conceito de *arte popular* no âmbito do *Centre d'Art* quanto compreender o protagonismo que os chamados *pintores populares* ganham nesse momento. Alguns deles, especialmente Philomé Obin, Rigaud Benoit, Castera Bazile e Hector Hyppolite, exibiram seus trabalhos também em exposições individuais e em dupla em 1948, graças ao sucesso internacional que essas primeiras exposições coletivas havia lhes rendido.²⁴³

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 de casas, em muros ou que vendiam informalmente suas telas nas cidades haitianas. Foi o que ocorreu com o caso do crítico de arte cubano José Gómez Sicre (1916-1991), que, de passagem pelo *Centre d'Art* em meados de 1944, convence Peters a fazer uma viagem de exploração artística no norte do país.²⁴⁴ Sicre havia se encantado por uma tela de Philomé Obin que vira no *Centre d'Art* e, a partir disso, incentiva seu colega a conhecer melhor o estilo de pintura desenvolvida no Cabo Haitiano, de onde vinha Obin.

²⁴³ A imagem 36 mostra a capa do programa da exposição individual de Hyppolite. Não encontrei os programas das outras exposições, mas a correspondência entre Peters e Chenet menciona a organização de uma exposição individual para Obin e uma, em dupla, para Bazile e Hyppolite, a serem realizadas ainda no primeiro semestre de 1948, também no *American British Art Center* (Carta de Dewitt Peters à Jean Chenet, 25/06/1947, dossiê *CHENET, Jean*, caixa ADM 1. Acervo CdA).

²⁴⁴ 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, era 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 Anreus (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: 84). A passagem de Sicre pelo Haiti remonta a maio de 1944, quando organizou no *Centre d'Art* uma mostra de arte moderna cubana.

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 instituição, ele, que já comercializava seus quadros no Cabo Haitiano, envia uma de suas telas a Peters, com o intuito de ser membro da nova instituição (Célius, 2007:102). 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 (Imagem 44). 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 responsabiliza por descobrir e instruir novos artistas.

Imagem 44: *Visite du président F.D. Roosevelt au Cap Haïtien, 5 Juillet 1934*, Philomé Obin, óleo sobre tela, 1944

Fonte: Disponível em: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/philome-obin>. Acesso em: 15 jan. 2019.²⁴⁵

²⁴⁵ Não encontrei informações precisas sobre onde essa pintura se encontra no momento atual, mas tudo indica que esteja em posse do *Centre d'Art*. De acordo com a página da instituição, sua coleção passa atualmente por um processo de organização para criar um inventário informatizado das mais de 5.000 obras que foram salvas após a queda do prédio em 2010. Para mais detalhes da situação da coleção do *Centre d'Art*, ver: <https://www.lecentredart.org/collection/>.

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 o próprio Bottex, mas sobretudo Obin, Rigaud, Bazile e Hyppolite, que se constitui, de fato, a ala dos 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: 106).²⁴⁶ 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 nos EUA. Ela ficaria em cartaz no *American Bristish 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. Acompanhando a produção de algumas exposições, veremos como se dá esse processo.

OS POPULARES VÃO AOS EUA

O curto texto do programa da exposição “Pinturas populares haitianas”, ocorrida na capital norte-americana em dezembro de 1947, conta que a mostra vinha aos Estados Unidos pela segunda vez (Imagem 45). Após a “resposta ansiosa e o sucesso” que a exibição de maio de 1945 tivera com o público, tanto em Washington quanto em Nova Iorque, os proprietários da galeria Whyte, junto do *American British Art Center*, teriam

²⁴⁶ Sobre as revistas norte-americanas nessa época, ver nota 216.

resolvido trazê-la de novo para ambas as cidades.²⁴⁷ A diferença, indica o programa, é que agora novos artistas se somavam àqueles apresentados na primeira vez, sendo o próprio Hyppolite, descoberto somente em meados de 1945, um deles.

Imagem 45: Capa do programa da exposição “Haitian Popular Paintings”, Washington, D.C, 1947

Fonte: Dossiê *Haitian Popular Paintings USA*, caixa *Expositions Internationales*. Acervo CdA.

Assim, o espírito da exposição, diz o programa, era ainda o mesmo e os pintores faziam parte de uma mesma corrente:

como no primeiro grupo, esses pintores são em sua maioria jovens haitianos de todos os caminhos da vida – estudantes, comerciantes, soldados, artesãos – que viram pouca arte, mas cuja visão criativa é tão

²⁴⁷ Dossiê *Haitian Popular Paintings USA*, caixa *Expositions Internationales*, acervo CdA. Não encontrei nos arquivos do *Centre d'Art* programas ou referências a essa primeira exposição dos pintores *populaires* nos Estados Unidos.

fresca e intensa que eles têm um desejo irrepreensível de pintar aquilo que veem e sentem.²⁴⁸

Ao contrário daquela primeira exposição realizada no *Centre d'Art*, agora, menos que os motivos das pinturas, aquilo que justifica a exposição é a aproximação construída entre os artistas, considerados como parte de um mesmo grupo. Dito de outro modo, a unidade da exposição está dada pelo pertencimento social comum dos artistas, que, diferente dos pintores advindos de uma elite econômica, não puderam nem escolher a atividade artística como profissão nem estudar formalmente as técnicas de desenho e pintura. Como diz o trecho citado acima, tratava-se de artistas autodidatas que pintavam por “desejo”, não por escolha. O excerto ressalta, ainda, a dimensão de frescor e autenticidade da expressão, intocada por uma formação acadêmica. No discurso movido, há, assim, a ideia de que a produção artística mostrada ali resultava de uma necessidade existencial de pintar, desvinculada da vaidade e do lucro.

Em um texto preparado por Chenet, para ser lido no dia da abertura dessa mesma exposição 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*.²⁴⁹ É preciso lembrar que a conferência dada por Chenet fazia parte da agenda de compromissos do diretor assistente em sua primeira estada, mais prolongada, nos Estados Unidos. Por recomendação de Peters, ele passaria uma temporada de quatro meses no país para “estudar história da arte com Mr. Meyer Schapiro da Universidade de Columbia”.²⁵⁰ Em carta à embaixada norte-americana, Chenet diz ainda pretender “visitar os museus de arte de Nova Iorque e Washington”, com o intuito de “ter uma base de comparação para o trabalho que efetuo

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Caixa ADM01, dossiê *Status 1945*. Acervo CdA.

²⁵⁰ Carta de Jean Chenet a John Campbell, relações públicas da embaixada norte-americana, 7/11/1947, Caixa ADM01, dossiê *CHENET, JEAN*. Acervo CdA. Meyer Schapiro (1904-1996) foi um historiador da arte lituano, naturalizado estadunidense, que deu aulas na Universidade de Columbia por mais de cinquenta anos, tendo começado suas atividades em 1925. Schapiro escreveu livros sobre arte romana, medieval e moderna e realizou estudos clássicos sobre Cézanne e Van Gogh. Além disso, foi profundamente engajado no estudo e na promoção da arte moderna do continente americano. Disponível em: http://c250.columbia.edu/c250_celebrates/remarkable_columbians/meyer_schapiro.html, Acesso em 13 jan. 2019).

no *Centre d'Art* do Haiti, em colaboração com Mr. Dewitt Peters”.²⁵¹ Nesse período, que vai de dezembro de 1947 a março de 1948, Chenet faz os contatos que lhe permitiriam voltar no ano escolar seguinte para a realização de um mestrado, com uma bolsa da Fundação Rockefeller.

Na palestra em Washington, 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”.²⁵² 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.²⁵³

Sobre os primeiros, os “ortodoxos”, ele diz que falará apenas um pouco, pois “é em honra dos primitivos que estamos aqui essa noite”, salienta.²⁵⁴ 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”.²⁵⁵

A imagem trazida por Chenet aponta, assim, para a questão da originalidade da pintura dos artistas *primitivos*, supostamente não influenciados por outros. Sobre o problema do isolamento, ele conclui:

o que realmente existe em meu país é um grupo de pessoas quase completamente isoladas, intocadas por eventos artísticos de fora, que rejeitaram a maioria das influências que entraram. Sem treinamento real e

²⁵¹ Idem.

²⁵² 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. De todo modo, em ambos os casos, há uma referência implícita à experiência do *Harlem Renaissance*, movimento de florescimento da cultura negra norte-americana dos anos 1920. No livro de Rodman, o termo *renaissance* também reporta à descoberta do trabalho de Hyppolite: quando Peters e Thoby-Marcelin se deparam pela primeira vez com uma parede decorada pelo pintor, eles veem que, junto às imagens figurativas, encontra-se também pintada a frase “*Ici la Renaissance*” (Célius, 2007: 138).

²⁵³ Texto sem título, caixa ADM 01, dossiê CHENET, Jean. Acervo CDA.

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Idem.

técnicas formais, elas estão trabalhando em seu próprio destino artístico. E o impressionante é que elas produziram os mesmos estágios da arte ocidental em três anos.²⁵⁶

Como se vê, Chenet traz ao cenário uma perspectiva evolutiva que, em última medida, tenta equiparar os trabalhos dos artistas haitianos aos dos artistas entendidos como canônicos. Se, de um lado, o diretor assistente do *Centre d'Art* procura valorizar os trabalhos dos *primitivos*, marcando seu estado de autenticidade pelo isolamento, de outro, ele busca também colocar o trabalho desses pintores em diálogo com o mundo internacional das artes, dizendo que eles tendem a alcançar a arte ocidental no âmbito técnico, sendo rápido o seu progresso.

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.²⁵⁷ Como sugere o texto do programa da exposição de Washington, não é a técnica que guia o pincel desses artistas, mas um “desejo irrepreensível”.²⁵⁸

De acordo com Chenet, a primeira modalidade de arte *primitiva* – a arte religiosa – tenderia a desaparecer na medida em que a população fosse educada. Assim como na argumentação de Jacques Roumain apresentada no Capítulo 1, ele acreditava que, com o investimento necessário na alfabetização e na educação da população, o vodu tenderia 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 problemas neuróticos” fez com que o artista haitiano tivesse naturalmente rejeitado formas de arte muito subjetivas, preferindo pintar o mundo ao seu redor.²⁵⁹ Para Chenet, essa arte infantil não só 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

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Dossiê *Haitian Popular Paintings USA*, caixa *Expositions Internationales*. Acervo CdA

²⁵⁹ Texto sem título, caixa *ADM 01*, dossiê *CHENET, Jean*. Acervo CDA.

infantil da vida é universal”, ele afirma enfaticamente.²⁶⁰ 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.

Cabe fazer um curto parêntese para lembrar que a imagem do Haiti como “estufa estética hermeticamente fechada” trazida por Chenet dialoga com aquela que Michel Leiris traria à tona, pouco menos de um ano depois, quando de sua passagem pelo país. Na conferência proferida na sede do Instituto Francês do Haiti, em Porto Príncipe, em outubro de 1948, ele usa também uma metáfora térmica para caracterizar as sociedades caribenhas de colonização francesa que tinha visitado (Martinica, Guadalupe e Haiti). Segundo Leiris, elas seriam um “caldeirão de feitiço no qual se elaborou uma mistura das mais raras e cintilantes” (1992b:70). Do cruzamento [*carrefour*] dos aspectos “apolíneo”, em referência à herança européia, e “dionisíaco”, em alusão ao legado africano, a região retiraria todo o seu “potencial poético” (ibidem: 81).²⁶¹

Embora as imagens térmicas sejam similares – caldeirão e estufa, espaços de fazer brotar algo novo –, não é exatamente sobre mistura que Chenet fala em sua palestra nos Estados Unidos.²⁶² Ele está mais preocupado com a permanência africana que com a mistura evocada por Leiris, e é nesse sentido que aborda de forma positiva o isolamento cultural do Haiti. Enquanto isso, o antropólogo francês vê a fonte da originalidade do Caribe francófono no cruzamento de matrizes culturais consideradas por ele como opostas. Ainda assim, pode-se dizer que ambos os autores fazem um mesmo esforço em um mesmo momento: eles procuram caracterizar o que consideram a potência criativa da região.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Em outros trabalhos de Leiris, especialmente dos anos 1930, ele explora as relações entre o *apolíneo* e o *dionisíaco* ou entre o que ele chama também de sagrado *fasto* e *nefasto*, relacionando essas noções à potência artística. Em trabalho anterior, explorei com mais vagar as relações entre arte e religião na obra do autor (Goyatá, 2016). Gabriela Theophilo (2018) analisa as influências dessa abordagem de Leiris, especialmente a partir da mencionada conferência, na noção de *créolisation* desenvolvida por Édouard Glissant (1981;2005).

²⁶² Outra imagem térmica, a dos *trópicos*, é também recorrente nesse momento. Discuti no Capítulo 2 o caso das tentativas de “adaptação aos trópicos” empreendidas pela Unesco nos modelos institucionais e arquitetônicos a serem implantados no Haiti. Cumpre destacar, ainda, a revista de arte e literatura afro-americana editada por Césaire na Martinica em 1941 e intitulada *Tropiques*.

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.

OS MODERNOS VÊM AO HAITI E OS POPULARES VÃO À CUBA

A exposição de pintura *popular* haitiana que ocorre 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.²⁶³ Articulada por Peters e Gómez Sicre, por intermédio de René d'Harnoncourt e Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), diretores do MoMA de Nova Iorque, a exposição “Pintores modernos cubanos” viria para Porto Príncipe na sequência de sua passagem pelo museu estadunidense, onde esteve em abril de 1944.²⁶⁴ 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

²⁶³ 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 do público haitiano pudesse ser criado” (Carta de Dewitt Peters à Mr. Zulueta, 3/02/1945, dossiê RDH 11.16. Acervo MoMA).

²⁶⁴ Barr Jr. foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), aberto em 1929. Seu sucessor, René d'Harnoncourt, um entusiasta da arte haitiana, assumiu o cargo na sequência, em 1949.

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 Wifredo Lam, que voltaria a expor individualmente no *Centre d'Art* no ano seguinte (Imagens 46 e 47).²⁶⁵

Imagens 46 e 47: Capa do programa da exposição “Pintores modernos cubanos” e desenho original de Felipe Orlando, 1945

Fonte: Dossiê 1-24, caixa Expo CdA 1944-1945. Acervo CdA.²⁶⁶

²⁶⁵ 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. Wifredo 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).

²⁶⁶ Também participaram da exposição os artistas Cundo Bermudez, Mario Carreño, Roberto Diago, Carlos Enriquez, Mariano, Pedro Martinez, Amelia Pelaez, Fidelio Ponce, Julio Girona e René Portocarrero. Felipe Orlando é o único dos artistas que comparece à exposição de Porto Príncipe, sendo enviado por Gómez Sicre em dezembro de 1944 para ajudar Peters na preparação da mostra e oferecer cursos de arte no *Centre d'Art* e em algumas escolas haitianas (Carta de José Gómez Sicre à Dewitt Peters, 20/12/1944, Caixa Expo CdA 1944-1945, 1-24, Acervo CdA).

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.²⁶⁷ 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 juventude 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 o 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 48). 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

²⁶⁷ 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*.

é uma das figuras 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.²⁶⁸

Imagem 48: *Combat de Coqs*, René Vincent, óleo sobre tela, 1940 – Primeira pintura haitiana do acervo do MoMA

Fonte: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, sabemos que a exposição foi 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).

²⁶⁸ 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 RDH 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).

Mangonès, 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.²⁶⁹

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”.²⁷⁰ Nessa carta, de março de 1945, Peters diz estar enviando-lhe seis fotografias representando “pinturas contemporâneas” haitianas “da modalidade popular”, cinco delas eleitas para figurarem na exposição que abrirá em breve em Havana.²⁷¹ 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.²⁷²

Infelizmente não há rastros das fotos que Peters mandou 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 *Centre d’Art* não formula explicitamente uma associação entre a pintura *popular* e as vanguardas artísticas modernas, argumentando inclusive que seus

²⁶⁹ “Exposition de peinture populaire haïtienne”, recorte de jornal, sem título, março/1945, Caixa *CdA 1944-1945*, dossiê *Peinture Populaire Haïtienne Expo*. Acervo CdA.

²⁷⁰ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Dewitt Peters, 19/12/1944, dossiê RDH 11.16. Acervo MoMA

²⁷¹ Carta de Dewitt Peters a Alfred H. Barr, 12/03/1945, dossiê RDH 11.16. Acervo MoMA.

²⁷² Idem.

pintores ficaram preservados de ausências externas, não obstante, a instituição incorpora interpretações estrangeiras que classificam suas pinturas em uma chave modernista. Nesse sentido, 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.

ARTISTAS HAITIANOS VÃO À FRANÇA

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 49). 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”.²⁷³ Seguindo a tendência universalista e humanista da organização, como apresentado no Capítulo 2, 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 grande conferência da Unesco, havendo, assim, a previsão de espetáculos de teatro, concertos e palestras por toda Paris.

O convite para a participação na 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”.²⁷⁴ No caso

²⁷³ Catálogo “Exposition Internationale d’Art Moderne: peinture, art graphique et décoratif, architecture”, Unesco, 1946, p. 6. Dossiê 8-V-59969, acervo BNF.

²⁷⁴ Idem.

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.²⁷⁵

Imagem 49: Convite para a Exposição Internacional de Arte Moderna, 1946

Fonte: Dossiê *FR05*, caixa *Expo CdA 1944-1945*. Acervo CdA.

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 tipo de pintura ficasse muito clara na montagem da 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.²⁷⁶

²⁷⁵ Carta da *Direction Générale de l'Enseignement* a Dewitt Peters, 6/10/1946, caixa *Expo CdA 1944-1945*, dossiê *FR05*. Acervo CdA.

²⁷⁶ Carta de Dewitt Peters a Julian Huxley, 19/10/1946, caixa *Expo CdA 1944-1945*, dossiê *FR05*. Acervo CdA.

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. Imagino 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 pudesse ser composta como uma unidade heterogênea.²⁷⁷ 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”.²⁷⁸ 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 trata de artistas do tipo *naïf*”.²⁷⁹

Ainda que o conjunto apresentado pelo *Centre d'Art* na exposição internacional na França fosse mais heterogêneo que aquele enviado para suas exposições 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-se 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:

²⁷⁷ 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 Polônia, 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).

²⁷⁸ Ibidem, p. 7.

²⁷⁹ Idem.

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).²⁸⁰

Pela primeira vez na Europa, os tais artistas *primitivos* que, segundo Peters, tinham roubado a cena, eram de novo, a partir do título da exposição da Unesco, identificados com a arte moderna. A relação entre *primitivo e moderno* no campo das artes 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.²⁸¹

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 como os referidos pintores são identificados a uma espécie de pré-modernidade ou tempo ancestral

²⁸⁰ 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. Para mais detalhes, ver a reportagem “Le musée d’art haïtien du Collège Saint Pierre et l’Uneph, locataires d’un même espace”: <https://lenouvelliste.com/article/183862/le-musee-dart-haitien-du-college-saint-pierre-et-luneph-locataires-dun-meme-espace>. Acesso em: 18 set. 2018.

²⁸¹ 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).

longínquo, porém, são ao mesmo tempo colocados na esteira de uma nova produção artística mundial. A noção de *popular* funciona, desse modo, para designar um compromisso 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 a sua maior novidade, a possibilidade mesma de sua inserção no mundo internacional da circulação e comercialização da arte. Ter uma arte própria era como ter também, para as instituições que acompanhei, ainda que em potência, 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), equiparando-se aos objetos vodu recolhidos pelo *Bureau d’Ethnologie*, e como a vanguarda artística do país, sendo postos ao lado dos artistas modernos cubanos, mas também dos surrealistas europeus, como acompanharemos a seguir.²⁸²

Assim, a categoria *popular* – por vezes e não por acaso substituída pelo *Centre d’Art* pela palavra *primitivo* – 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 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. O *popular* aparece, portanto, como o primitivo nacional, que pode entrar pela porta da frente em uma exposição da Unesco, mas, simultaneamente, pode ser apreendido pelos surrealistas europeus e pelos próprios

²⁸² A presença do *popular* na construção de um projeto de modernidade nacional está bastante presente no caso brasileiro. A tópic da “casa brasileira” é trazida à tona por Silvana Rubino (2003) para mostrar os debates travados entre o sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) e o urbanista Lúcio Costa (1902-1988) nos anos 1930. A autora mostra como nessa época estava em jogo um projeto de Brasil que tinha a ver com a construção de uma noção de modernidade, mas que não descartava nem o passado colonial e suas formas estéticas nem a sabedoria popular “do morro carioca, da casa de palafita ou do mocambo” (2003:275). Rubino conta que o projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), concebido por Mário de Andrade (1893-1945) em 1937, visava a dar à “casa popular e vernacular” um “lugar privilegiado em sua construção intelectual do patrimônio nacional” (idem). Ela destaca ainda que o livro de Freyre, *Mucambos do Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do nordeste do Brasil* (1937), fora escrito como parte desse mesmo esforço para a primeira linha de publicações do SPHAN. A crítica de Freyre a Lúcio Costa passava, assim, por um debate sobre as possibilidades de construção de uma modernidade abasileirada ou de um modelo “rurbano” que não perdesse de vista o passado e a tradição do povo brasileiro (ibidem:282).

intelectuais e artistas caribenhos por suas qualidades extra-rationais – por suas “iluminações”, mais que “elucidações”, nos termos de Lagrou (2008:224).

A divisão entre “belas-artes” e “artes sagradas do vodu” abordadas por Carlo Célius (2015) contribui para entender melhor o ponto. O autor localiza que houve no Haiti, pelo menos desde o início do século XX, um processo crescente de valorização do que ele chama de “artes do vodu”, que passa pela construção de uma identidade nacional, tomando a religião como fundamento tradicional da cultura, tal como discutido no Capítulo 1. Em suas palavras:

a favor do processo de valorização do vodu, sua reapropriação tornou-se prática corrente, a ponto de tendermos perceber toda a criação plástica do Haiti pelo prisma do vodu, confundindo aquela que se inspira nele e aquela que lhe é própria. (Célius, 2015: 29)

Célius atenta-se para a relação entre a construção da arte *popular* e a valorização do vodu operada na mesma época. Ainda que já abordada na palestra de Chenet recuperada acima, veremos mais adiante como essa articulação foi destacada pelo trabalho e pela figura de Hyppolite. O autor aponta, assim, para um problema fundamental: nem toda a arte haitiana está necessariamente vinculada ao sagrado e, ao mesmo tempo, nem toda produção material do vodu é obrigatoriamente arte.

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 não questionam a própria divisão entre belas-artes e artes *populares* operada pelo *Centre d’Art* nesse momento, 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 apresentada por Régine Cuzin, curadora da exposição *Haiti, deux siècles de création artistique* (Paris, 2014), 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 como 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 da exposição em, digamos, elevar a arte haitiana ao patamar das belas-artes, tidas como universais, é suficiente para construir uma postura simétrica entre distintas relações com a materialidade. Se a intenção política da exposição é das melhores, o caminho para o reconhecimento da arte haitiana se dá nela mais pela via da identidade que pela via da diferença. Isto é, trata-se menos de tomar a relação haitiana com a materialidade em sua especificidade, tensionando-a com a maneira ocidental canônica de fazê-lo, que de tomar o Haiti como um caso específico dentro do modelo universalista de estética pressuposto pela filosofia ocidental.

No caso do Haiti, uma leitura surrealista da arte *popular*, vinculada ao tema religioso, foi feita, por exemplo, pelo líder do movimento André Breton, que passou pelo país em dezembro de 1945. Não se afirma aqui que Breton tenha sido o responsável pelo sucesso dos artistas *populares* ou que sua influência seja o ponto de partida de onde se deve começar a contar a história do *Centre d'Art*, como muitas das interpretações sobre a história da arte no Haiti alegam; o objetivo, ao trazer à baila as interações com esse artista é observar como ele e suas ideias foram de fato usadas e acionadas no Haiti.²⁸³ As exposições apresentadas mostram como foi através de uma rede nacional e internacional de trocas que se deu a produção e a circulação do conceito de arte *popular* haitiana. A seguir, passaremos brevemente pelo evento crítico que foi a estadia de Breton no Haiti para chegarmos a uma reflexão sobre Hyppolite, o mais célebre dos artistas *populares*. O

²⁸³ Os trabalhos que trazem à tona a história do *Centre d'Art* são em geral estudos nos campos da história da arte haitiana e da sociologia da cultura, sendo estes os mais expressivos: Rodman (1974; 1988), Lerebours (1989), Célius (2007), Alexis (2000), Castañeda (2014), Affner, (2017). Sobre as chamadas “artes vodu”, há catálogos de importantes exposições que reúnem trabalhos de arte e artigos variados: Steibitch (1978), Cosentino (1995), Brown (1995), Araújo (2010) e Cuzin (2015).

exercício metodológico proposto é tomar tanto Breton quanto Hyppolite – e outras conhecidas figuras – não apenas como personagens históricos, mas também como objetos e ideias plásticas e moldáveis que foram capazes de criar e de fazer circular a arte *popular* haitiana dentro e fora do país.

O caso Breton

Como dito, na historiografia disponível sobre o *Centre d'Art*, há um consenso na interpretação da presença de André Breton no Haiti: ele teria sido um marco para o surgimento do movimento da arte *popular* nos anos 1940. Peter Affner (2017) chega mesmo a afirmar que o artista francês foi “um modelo da relação que tantos outros que vieram depois dele criaram com a arte e a cultura haitianas” (2017:7). A importância de Breton decorreria, de acordo com essa bibliografia, do fato de ele ter sido o primeiro célebre artista estrangeiro a encantar-se pela pintura *popular* haitiana, em particular pelo trabalho de Hyppolite, divulgando-a internacionalmente.

Breton chegou 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 Mabilie (1904-1952), o diretor do recém-fundado Instituto Francês do Haiti.²⁸⁴ Sua passagem pelo país, que coincidiu com o fim de seu exílio nos Estados Unidos, incluiu compromissos como visitas diplomáticas, conferências e a participação na abertura de uma exposição no *Centre d'Art*, em que a grande estrela é o artista cubano e seu amigo pessoal Wifredo Lam (Imagem 50).²⁸⁵ Após a primeira exposição de arte cubana no

²⁸⁴ O Instituto Francês do Haiti (IFH) é um órgão cultural vinculado ao Ministério da Relações Exteriores francês, fundado em dezembro de 1945 na cidade de Porto Príncipe. O instituto foi, durante toda a segunda metade do século XX, um agente cultural importante no país, além de um ponto de parada na rota de muitos dos estrangeiros que passaram pelo país. Pierre Mabilie, médico francês envolvido com o universo das artes e membro do movimento surrealista, foi o primeiro diretor do instituto, tendo papel fundamental na articulação de importantes visitas ao IFH nos anos 1940. Além de Breton, outras personalidades francófonas passaram por ali na segunda metade da década: Aimé Césaire, em 1944, Michel Leiris, em 1948, Jean-Paul Sartre e Georges Henri Rivière, em 1949, e o próprio Métraux, entre 1948 e 1950. Todos eles deram pelo menos uma conferência no IFH ou participaram dos *mardis radiophoniques*, programa de rádio semanal em que palestras eram transmitidas ao vivo. Para mais detalhes do nascimento do IFH e seus primeiros anos de funcionamento, ver os artigos presentes na edição de 2005 da revista *Conjonction* em celebração do aniversário de 60 anos do instituto.

²⁸⁵ Como muitos, Breton e Lam deixaram a França, país onde se conheceram, no fim dos anos 1930, por conta da ocupação nazista e do início da guerra. Breton foi tentar a vida em Nova Iorque, onde foi estabelecida uma comunidade intelectual e artística francesa, e Lam se dirigiu a seu país natal, Cuba. Na

Centre, da qual Lam já havia participado, foi-lhe feito um novo convite para voltar ao país, dessa vez com uma exposição menor e mais exclusiva, com três quadros expostos ao lado das pinturas de Philomé Obin, de trabalhos da desenhista e escultora alemã Kathe Kolwittz (1867-1945) e do gravurista norte-americano Ian Hugo (1898-1985) – os dois últimos conjuntos de obras que haviam sido emprestados ao *Centre d'Art* por Albert Mangonès (Imagem 51).

Imagem 50: Chegada de André Breton a Porto Príncipe, 1945

Fonte: Revista *Conjonction*, n. 1, IFH, jan. de 1946, p. 19. Acervo BHFIC.²⁸⁶

ida para os Estados Unidos, ambos os artistas passaram pela Martinica, onde conheceram, em 1941, a revista *Tropiques* e Aimé Césaire. Para mais detalhes sobre a comunidade intelectual europeia exilada em Nova Iorque durante a guerra, que contou com nomes como os de Claude Lévi-Strauss, André Masson, Marcel Duchamp, Marc Chagall, Jules Romains, Jacques Maritain, Jean Perrin, Darius Milhaud, entre outros, ver: Duranton-Crabol (2000). Na biografia de Lévi-Strauss, Emmanuelle Loyer chama a atenção para a inserção do jovem antropólogo no círculo surrealista que se reproduzia na cidade norte-americana, segundo ela, um “*underground* francófono de ‘estrelas’ um tanto decadentes” (2018:249).

²⁸⁶ Na legenda da foto lê-se: “O poeta é recebido no aeródromo por vários amigos e admiradores, dentre eles sublinhamos: (à esquerda do casal Breton) M. Paul Laraque, Mme. W. Lam, Dr. P. Mabile, o pintor Wifredo Lam; à direita: René Bélance, Mme. Mabile, Regnor Bernard, Edris St. Armand e M. de Peillon, Ministro da França”.

Imagem 51: Programa de exposição do *Centre d'Art*, com participação de Wifredo Lam, 1945

Fonte: Dossiê I-24, caixa *Expo CdA 1944-1945*. Acervo CdA

A temporada de Breton em Porto Príncipe foi acompanhada, é preciso dizer brevemente, de fortes impactos políticos. Naquele momento, desenrolava-se um movimento para a derrubada do presidente Lescot, que, ao querer permanecer no poder para além de seu mandato, revelou seu afã autoritário. Como narra o poeta haitiano René Depestre (1926-), que participou ativamente da ação política encabeçada pelos estudantes na época:

Mabille e Breton se encontravam sob as aclamações de um movimento fortemente contestatório, numa espécie de 'maio de 68', *mutatis mutandis*, *avant la lettre*, que previa Paris vinte anos mais tarde (Paul, Maximilien, Lévy & Depestre, 2005: 29).

Acusados de serem fermentos ideológicos para os estudantes amotinados, a junta militar de Lescot deliberou pela expulsão de ambos os surrealistas do país. Assim, antes do previsto, Breton foi obrigado a deixar o Haiti; enquanto Mabille partiu com a família para Cuba, onde foi recebido por Lam (Mabille, 2005:41). A expulsão, contudo, não foi capaz de conter o movimento popular, que, em 1946, conseguiu derrubar Lescot e promover o

pleito que elegeu Estimé.²⁸⁷ A temporada de Breton, que durou, por fim, apenas um mês, foi, pelo que se vê, suficiente para causar rebuliço nos estudantes e efeitos na produção do *Centre d'Art*. Afinal, foi nessa época que Breton conheceu o trabalho de Hyppolite, chamando a atenção de Peters para suas qualidades.

No texto que dedica a Hyppolite, datado de 1947, mas publicado apenas em 1965 na coletânea *Le surréalisme et la peinture*, Breton elabora narrativamente seu encontro com o artista e *houngan* haitiano. O texto, que se propunha a ser uma crítica ao trabalho de Hyppolite, já tinha sido prometido a Peters em uma carta de 15 de fevereiro de 1947. Nessa mesma correspondência, Breton faz também o convite oficial para levar a obra de Hyppolite para a Exposição Internacional do Surrealismo, prevista para acontecer em maio daquele ano na galeria Malght, em Paris. Desculpando-se por não ter visto os haitianos na exibição de arte moderna da Unesco, ele pede à Peters que, com a autorização de Hyppolite, escolha três de suas pinturas para serem expostas na mostra surrealista. Seguindo sua recomendação, Peters deveria eleger “as mais belas e as mais perturbadoras (de inspiração vodu ou no espírito de *Chez la gourgandine*, que você mesmo me descreveu)”.²⁸⁸

O texto crítico de 1947 começa com uma retomada do encontro de Breton com a pintura de Hyppolite, episódio que teria acontecido, segundo o autor, “no pé das escadas que levavam às salas de exposição” do *Centre d'Art*, em dezembro de 1945 (1965: 394). Sobre a pintura que lhe chamara a atenção, Breton diz:

²⁸⁷ Como mostra o historiador David Nicholls, a crise que culminou na revolução de 1946, com a consequente derrubada de Lescot, relacionou-se com o fato de que ele “não foi capaz, ao contrário de Vincent [o presidente anterior], de manter uma base suficientemente grande para sustentá-lo” (1975: 671). Diante das oposições de movimentos nacionalistas, socialistas e *noiristes*, as quais vinham crescendo desde a entrada dos Estados Unidos no país em 1915, Lescot fez um governo dominado por representantes da elite mulata, em que “política se torn[ou] quase que um caso de família” (idem). A questão da cor seria central como reivindicação do movimento revolucionário, constituído de grupos de negros marxistas e não marxistas que formaram, então, o *Front Révolutionnaire Haïtien* (F.R.H.). Em resumo, Nicholls assinala que “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*” (ibidem: 673).

²⁸⁸ Carta de André Breton a Dewitt Peters, 15/02/1947, caixa *Expo CdA 1944-1945*, dossiê *FR01*. Acervo CdA. Não encontrei mais materiais da exposição surrealista nos arquivos do *Centre d'Art* e não se sabe quais foram as pinturas de Hyppolite escolhidas por Peters. Porém, há duas outras cartas no acervo, uma datada de setembro de 1947 e outra de janeiro de 1948, em que Peters cobra de Breton tanto o catálogo da referida exposição quanto notícias dos três quadros de Hyppolite enviados, mas que, até então, não tinham retornado ao Haiti.

O quadro que me fez parar naquela passagem, me chegou como um vento invasivo de primavera. Antes mesmo que eu me desse conta de seu motivo, ele me veio como um dom puro das coisas alegres. Havia ali o equivalente daquilo que nos suscitam os mais belos dias no campo, os mais tenros arrepios da grama, das mudas que se levantam, dos botões de flor, dos diapasões das asas dos insetos, das trepadeiras e do malabarismo das frutas da estação nas mãos (ibidem: 395).

É importante notar que o texto foi escrito *a posteriori*, portanto, como um relato de memória do encontro, com destaque dado por Breton à emoção que a tela de Hyppolite lhe suscitara.²⁸⁹ Breton salienta nesse trecho como a comoção evocada pela pintura era, ao menos inicialmente, independente do tema pintado. Novamente, como apareceu no catálogo da exposição dos pintores *populares* nos Estados Unidos, menos que os motivos da pintura, estão em relevo as sensações por ela evocadas em função de como foi pintada. Breton valoriza, assim, o traço e o gesto do artista. Sua crítica à obra parte de imagens de frescor e de florescimento, que trazem à tona, mais uma vez, o tropo dos trópicos, compreendidos como espaço propício ao nascimento de algo novo. As imagens do excerto se articulam, desse modo, à ideia do Haiti como uma “estufa estética hermeticamente fechada”, construída por Chenet para falar dos pintores revelados pelo *Centre d’Art* em sua conferência nos Estados Unidos em dezembro de 1947 e ao “caldeirão” ao qual se refere Leiris em sua conferência de 1948 no Instituto Francês do Haiti.

Na análise que faz das obras de Hyppolite ao longo do texto, Breton demarca, sobretudo, a combinação de sua pintura com seu pertencimento ao vodu, fato que lhe conferiria um lugar de destaque no campo da produção artística haitiana e mundial. Em suas palavras: “A visão de Hyppolite consegue conciliar um realismo de alta classe com um sobrenaturalismo de toda exuberância”, abrindo espaço para uma não diferenciação entre “representação visual” e “representação mental” (ibidem: 398-399). É no sentido da conciliação entre o gesto do pintor e do *houngan* que Hyppolite é lido como um artista surrealista pelo poeta francês e líder do movimento. A liberdade da forma, o desprezo

²⁸⁹ Segundo Célius, a feitura desse texto não corresponde com o ano de 1947, embora Breton lhe atribua essa data. Isso porque no texto o autor cita a exposição individual de Hyppolite em Nova Iorque, que só aconteceria em 1948. De todo modo, Célius argumenta que a data do texto parece ter sido propositadamente fixada por Breton para marcar o ano correspondente ao seu “gesto de valorização” da obra do pintor (2008:129).

pela perspectiva, as imagens oníricas e o uso das cores vivas são alguns dos elementos que, valorizados pelo surrealismo, estariam também presentes na obra do pintor haitiano.²⁹⁰ Contudo, mais que apenas uma inspiração para a produção plástica moderna, como foram os *primitivos* para os artistas do entre-guerras, a crítica de Breton alça Hyppolite ao lugar de pintor surrealista, equiparado a tantos outros.

A leitura surrealista de Breton da obra de Hyppolite tem, pois, efeitos diretos na forma como os artistas e intelectuais haitianos começam a se pensar e a falar de si mesmos. De toda maneira, mais que produzir apenas uma legitimação das formas de arte haitianas a partir de uma voz europeia, o encontro de Breton com o *Centre d'Art* ofereceu um novo instrumental – ou uma “ferramenta poética”, para usar os termos de Richardson e Fijalowski (1996:8) – que seria dali em diante usada e recriada pela instituição de arte haitiana. A montagem das exposições e as descrições dos artistas feitas por Peters e Chenet são também efeitos da troca com os estrangeiros que passaram pelo Haiti. Vê-se que os administradores do *Centre* rearranjam em suas declarações sobre a pintura haitiana todo um léxico que foi em parte fornecido pelo surrealismo. A própria ideia de que a arte *popular* estabelecia vínculos com impulsos infantis e primordiais, articulada por Chenet em sua conferência; faz lembrar os ecos que a psicanálise freudiana tivera no movimento surrealista. Como bem sintetizam Richardson e Fijalowski (1996), não restam dúvidas de que “o surrealismo forneceu um dos significados através do quais os negros no Caribe francófono exotizaram a si mesmos” (ibidem:11).

A participação de Hyppolite na Exposição Surrealista e a projeção de seu trabalho no exterior tiveram, certamente, relação com os temas de suas pinturas, muitas delas relacionadas à iconografia vodu – como a da imagem 52, único quadro seu pertencente à coleção do MoMA de Nova Iorque, que retrata Erzulie Dantor.²⁹¹ Entretanto, elas também se efetivaram, como formularei no próximo tópico, em função da circulação de uma imagem do próprio pintor, que, como um objeto, ou melhor, como suas telas, deslocou-se dentro e fora do *Centre d'Art*.

²⁹⁰ Para uma história do movimento surrealista, ver o clássico livro de Maurice Nadeau (1985).

²⁹¹ Na legenda da imagem, parte do acervo digital do MoMA, explica-se que a pintura de Hyppolite é o retrato de uma das divindades femininas do panteão vodu, Erzulie Dantor, a rainha Congo. A pintura, diz a legenda, evoca também a iconografia católica, fazendo paralelo às tantas imagens disponíveis de Nossa Senhora com o Menino Jesus rodeada de anjos. Mais que uma analogia, a imagem de fato se refere a ambas as matrizes religiosas, a africana e a europeia, fundamentais na composição da cosmologia vodu.

Imagem 52: *La Reine Congo*, Hector Hyppolite, esmalte, óleo e lápis sobre cartão, 1947

Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79964>. Acesso em: 15 jan. 2019.

O pintor objeto

O sucesso de Hyppolite, que se reflete em sua participação em exposições, na venda de seus quadros e em sua recepção crítica, não é um exemplo qualquer da atuação do *Centre d'Art* no Haiti e no mundo durante os anos 1940. Como mencionado no início do capítulo, o pintor funciona como um elemento-chave para a compreensão dos anseios da nova instituição artística e de sua atuação em seus primeiros anos de funcionamento. Pela comoção que a sua morte causou, que, como observamos, ganhou um caráter de evento público na cidade de Porto Príncipe, é possível ver como o pintor tinha se tornado, em poucos anos de produção artística, uma personalidade nacional e internacional. Em seu discurso no enterro de Hyppolite, Thoby-Marcelin, que, com Peters, traz o pintor para o *Centre d'Art* em meados de 1945, enfatiza sua popularidade. Ele evoca uma imagem anedótica: a chegada de Hyppolite ao *Centre d'Art* rodeado por uma multidão de pessoas que carregavam, nos braços, uma de suas telas recém-pintadas.²⁹²

²⁹² Célius, contudo, indica que não se sabe ao certo a origem do caso contado por Marcelin nem, menos ainda, a data exata do suposto evento. Ele ressalta que o fato é mencionado por Thoby-Marcelin como

A imagem da “multidão” em torno do artista, nos conta Carlo Célius (2007:138), seria usada também por Peters (1947) e Rodman (1948) em suas tentativas de sistematizar o renascimento da arte haitiana por meio dos pintores *populares* na segunda metade dos anos 1940. Ambos os autores interpretariam a cena como demonstração de uma sintonia fina entre artista e povo e como a marca de um reconhecimento do pintor pela população. Eles também remeteriam a imagem às experiências do renascimento florentino, no qual o imbricamento entre arte e sociedade teria se dado de forma bem-acabada. Ao fazer essa analogia, os autores, envolvidos na administração e promoção do *Centre d'Art*, procuravam encontrar uma justificativa para a inserção do Haiti no escopo da história da arte mundial. A arte *popular* haitiana, condensada na imagem da obra de Hyppolite carregada pela multidão, aparecia, finalmente, como uma contribuição original e ao mesmo tempo universal, comparável à experiência canônica da renascença italiana.

Um outro meio de observação que permite ver a popularidade do pintor e, por conseguinte, o alvoroço em torno de sua morte são as notas feitas por Métraux em seu caderno de campo no dia seguinte ao episódio fatal. Ele descreve os velórios do artista, demonstrando surpresa com a quantidade de pessoas presentes e, sobretudo, com o caráter festivo de tais eventos. Diferentemente da informação presente na carta de Chenet e exposta no início do capítulo, Métraux reporta a realização de dois velórios no mesmo dia, um na casa de Hyppolite, nas imediações de Porto Príncipe, e outro, no *Centre d'Art*. O antropólogo conta ter circulado pelos dois espaços na companhia do fotógrafo e amigo Pierre Verger (1902-1996), recém-chegado à capital haitiana. Nessa época, como descrito anteriormente, Métraux estava a cargo do projeto Unesco em Marbial e, por essa razão, convidou Verger para uma viagem exploratória no Haiti, onde poderia conhecer um pouco do universo vodu, campo de interesse antropológico de ambos.²⁹³

tendo sido extraído de um texto de Rodman, ao passo que Rodman, por sua vez, diz ter ouvido a história de Peters, o que reforça a dimensão anedótica do fato (Célius, 2007: 138).

²⁹³ Métraux e Verger chegam ao Haiti no dia da morte de Hyppolite, 8 de junho de 1948, depois de uma curta passagem de Métraux pelo Brasil e pela Guiana Francesa para a realização de compromissos pendentes relativos a um dos projetos que conduzia na Unesco, antes de sua nomeação para trabalhar no projeto de Marbial. Tratava-se de uma visita a alguns territórios amazônicos pelo *The International Institute of the Hylean Amazon*, fundado em 1948 pela Unesco. Quanto a Verger, era sua primeira visita ao Haiti, já antes sugerida e estimulada pelo amigo Métraux, em função de seus interesses comuns em torno das religiões afro-americanas. Para mais detalhes dessa amizade e das trocas intelectuais entre os autores, ver a correspondência travada entre Métraux e Verger (1946-1963), publicada em 1994, e os artigos de

Sobre a passagem pelo velório na casa de Hyppolite, Métraux escreve em seu diário no dia 9 de junho de 1948: “sua casa está cheia de gente que ri, fala alto e joga cartas e dominó”.²⁹⁴ Mais tarde, já no segundo velório, dessa vez no *Centre d’Art*, ele volta a destacar a grande quantidade de pessoas presentes: “encontramos igualmente uma multidão, e reina a mesma animação”.²⁹⁵ Além de observar a popularidade de Hyppolite em Porto Príncipe, o antropólogo toma notas das crises de possessão ocorridas durante o velório na casa do pintor. Elas talvez lhe tenham surpreendido pelo caráter corriqueiro que pareciam ter para os presentes, já que ninguém reagia ou preocupava-se muito com as súbitas crises: uma mulher, num canto, “de tempos em tempos, emite gritos estridentes”, outra “entra em uma cólera histérica” e “pronuncia constantemente o nome de Rigaud, o pintor que se encontrava perto de Hyppolite quando ele morreu”.²⁹⁶ O fato de Hyppolite ser um *houngan* não é diretamente mencionado por Métraux, mas a relação do pintor com o vodu está de alguma forma evocada através dos relatos de possessão em seu velório.

A posição de Hyppolite no vodu e a relação disso com a pintura que fazia constituem um dos mitos de origem da pintura *popular* haitiana; na verdade, aparece como um aspecto central do interesse dos estrangeiros por ele e por seu trabalho na segunda metade dos anos 1940. Como discutido no Capítulo 1, o vodu tornou-se um grande atrativo turístico e científico em Porto Príncipe desde o início da década. É também a partir desse pertencimento à religião que o pintor foi diferenciado, no que concerne a uma ideia de autenticidade, dos outros artistas do *Centre d’Art* – a palestra de Chenet e a crítica de Breton recuperadas acima sinalizam para esse ponto. De fato, a partir de 1946, quando as primeiras obras de Hyppolite passaram a circular no exterior, o vodu, que era uma categoria religiosa, transforma-se também numa categoria artística, na medida em que serve de adjetivo para a arte produzida por Hyppolite. As expressões *pintura vodu* ou *pintura religiosa primitiva* começaram a se tornar corriqueiras e mencionadas a cada vez que Hyppolite era evocado em textos, pronunciamentos e comentários.

Garrigues (1991,1992), Lunhing (2002) e Peixoto (2010), que abarcam, ainda, a relação de ambos com o sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974).

²⁹⁴ Caderno de campo 82-I, dossiê FAM.H.MT 01.11. Acervo LAS.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ Idem.

Em uma nota biográfica, ao que tudo indica escrita por Chenet a pedido da revista *Time* em fevereiro de 1948, vê-se como a narrativa sobre Hyppolite construída pelo *Centre d'Art* tem no vodu e nas raízes africanas seu ponto alto, coincidindo com a interpretação surrealista de Breton.²⁹⁷ O artista é descrito basicamente como uma figura melancólica, característica que teria sido herdada de seus antepassados africanos, profundamente marcados pela experiência da escravidão. Vale a pena trazer um trecho do texto:

Depreende-se do *Houngan*, por tradição familiar, essa impressão de melancolia e às vezes de tristeza, que caracteriza o africano, o escravo e o oprimido, no qual o coração parece não arder mais de esperança, o que não se dá nem mesmo quando ele lança chamados ao “Grande Mestre” ou às divindades africanas, seu único consolo. Esse estado de alma, as lembranças longínquas, esse atavismo, encontraram em seu pincel uma rica interpretação que se fará admirar nos quatro cantos.²⁹⁸

Aqui é a alma do povo africano que se expressa através do pincel de Hyppolite, este sendo uma espécie de porta-voz dos sentimentos de seus antepassados escravizados, a expressão mesma de seu sofrimento. Não fosse pela ênfase na “rica interpretação” do artista, sua autoria poderia ser praticamente ignorada, como se sua arte estivesse para além dele ou fora de seu controle, ela seria a expressão de um povo, não de um indivíduo.

A busca por essa origem africana compartilhada nas Américas, tão importante nos estudos de Herskovits sobre o Haiti, e que guia também o interesse de Métraux e de toda uma geração de antropólogos afro-americanistas nesse momento, volta a aparecer nos textos que pretendem construir um ponto de vista oficial do *Centre d'Art* sobre o trabalho de Hyppolite. O excerto de Chenet se aproxima também do posicionamento dominante no *Bureau d'ethnologie* a partir da administração de Lorimer Denis, que enfatizava a

²⁹⁷ A biografia de Hyppolite se encontra datilografada em uma folha solta, sem menção a autor e data. Foi encontrada junto a uma carta de Chenet para Peters de 25 de fevereiro de 1948. Nela, Chenet diz ter recebido um telefonema da revista *Time* pedindo-lhe informações para uma reportagem sobre Hyppolite e sua exposição individual. Em função do que sabemos pela correspondência e pelos materiais do CdA, é possível deduzir que a nota foi escrita por Chenet, que também escreveu o texto do catálogo da exposição de Hyppolite (Imagem 37).

²⁹⁸ Biografia de Hyppolite, anexa à carta de Chenet a Peters, 25/02/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo CdA.

relação do vodu com o espírito do povo haitiano, sendo aquele a expressão máxima de um vínculo com a África.²⁹⁹

Selden Rodman também é um dos agentes de propagação dessa ideia.³⁰⁰ Em seu livro sobre a arte *popular*, *Renaissance in Haiti* (1948), ele retoma uma fala de Herskovits com o objetivo de, em seguida, contestá-la. Segundo Rodman, Herskovits teria dito que as artes gráficas e plásticas africanas estariam extintas no Haiti, tendo sobrevivido dali apenas as expressões performáticas como o teatro e a dança. Para afirmar que há evidências do contrário, Rodman se reporta a uma tradição muralista africana, que, conforme seu argumento, estaria na origem de desenhos rituais vodu – os famosos *vèvès* (Imagem 4) – e de pinturas decorativas típicas feitas em casas camponesas.³⁰¹ Assim, do “talento pictórico nativo” dessa tradição africana, que ele não qualifica muito bem, eria vindo Hyppolite (Rodman, 1948: 19). Na narrativa sobre o encontro fortuito com o trabalho do pintor, elaborada por Chenet e Thoby Marcelin (1948), 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 (Chenet & Thoby-Marcelin, 1948: 40). Peters e Thoby Marcelin depararam-se com elas

²⁹⁹ Olívia Cunha (2007) chama a atenção para como o debate em torno “da descrição, definição e interpretação do problema da relação entre nação e raça” ocorre de forma transnacional entre os anos 1930 e 1950, sendo a antropologia uma importante “ferramenta e linguagem de combate à intolerância racial” (2007: 222; 234). A autora toma os casos de Cuba e Brasil e as formulações de Rómulo Lachatañéré e Arthur Ramos, que certamente poderiam dialogar com as concepções desenvolvidas pelos intelectuais e promotores de políticas haitianas que acompanhamos aqui. Como discutido no Capítulo 2, o debate em torno das sobrevivências raciais, pautado por Herskovits, é parte fundamental nas apreensões dos limites do nacional em todos os países afro-americanos a partir dos anos 1930. Para o caso haitiano, a interpretação do nacional pela via da valorização das raízes africanas se dá especialmente por meio dos debates promovidos pela antropologia e pelas artes, como procuro mostrar ao longo da tese.

³⁰⁰ Para uma análise mais detalhada da trajetória de Rodman e de seu envolvimento com o *Centre d'Art*, ver Castañeda (2014). O autor mostra como o apadrinhamento dos artistas populares realizado por Rodman nos anos 1940 tinha a ver não apenas com um interesse artístico, mas também com a política intervencionista dos Estados Unidos no Haiti. Segundo sua interpretação, a ênfase na arte *popular* ou *primitiva* produzia um efeito de despolitização da arte haitiana, sendo uma maneira de frear “a emancipação e o engajamento político que alguns artistas achavam necessário” (2014:67). Não encontrei em meu trabalho materiais que endossassem a interpretação de Castañeda, já que não tive acesso às vozes dos pintores, mas, de todo modo, ele oferece uma visão crítica interessante sobre o papel de Rodman como um agente importante na circulação da arte *popular* nos EUA, além de mostrar como a promoção dessa arte pode ter obliterado outras. A criação em 1950 do *Foyer des Arts Plastiques*, dissidência do *Centre d'Art* voltada para os artistas da linhagem *erudita* ou *avançada*, é um indício disso.

³⁰¹ O tema das origens dos *vèvès* foi abordado por Milo Rigaud em seu livro de 1953. Ele atribui aos desenhos uma origem africana e também mística, ligada a tradições ocultistas europeias. Métraux atenta-se, igualmente, para a dupla origem dos desenhos: “se os *vèvès* são de origem daomeana, seu estilo é fundamentalmente europeu. As volutas e entrelaçamentos lembram os motivos de serralheria e de bordados à moda do século XVIII” (1958:148).

em uma de suas viagens exploratórias ao interior do país e, a partir da procura pelo autor das belas pinturas, descobriram Hyppolite. Este começou a fazer parte do *Centre* em meados de 1945, mas sem ganhar muita atenção de Peters naquele momento, como já destacado.³⁰²

De pintor aclamado pelo povo de Porto Príncipe e comparado aos renascentistas a artista de projeção internacional, admirado em Nova Iorque e Paris, Hyppolite foi especialmente valorizado por suas habilidades como sacerdote vodu e, sobretudo, imaginado como um autêntico disseminador da alma africana através de sua pintura. Todas essas imagens, produzidas por discursos proferidos oficialmente por membros da administração do *Centre d'Art*, com respaldado de “enunciadores capitais” estrangeiros, como Breton, Métraux, Rodman e José Gómez Sicre, pareciam ser também criadas pelas vozes cotidianas da população haitiana e pelos visitantes das exposições (Célius, 2007: 121). Embora não tenha tido acesso a essas vozes – infelizmente, elas não apareceram nos arquivos com os quais trabalhei, o que aponta para alguns de seus limites–, elas emergem dos vivos relatos de Chenet e Métraux sobre o velório de Hyppolite naquela época e da própria ressonância que a arte *popular* ainda me pareceu possuir no Haiti dos dias atuais, algo que pode ser comprovado tanto pela presença de diversos pintores de rua em Porto Príncipe e Jacmel, autodenominados de “artistas *naïf*”, quanto pela relevância do tema no país.

Ao falar das apreensões de Aimé Césaire na Martinica contemporânea, inspirada pelo antropólogo Michael Herzfeld (2005), Magdalena Toledo (2012) usa a noção de “iconicidade” para tratar o que viu como uma espécie de onipresença de Césaire na vida pública daquele país, sendo a referência a ele imprescindível, especialmente no campo da produção artística (Toledo, 2012:60). A partir do mote “nós somos Césaire”, emitido por seus interlocutores, a antropóloga percebe uma “presunção de universalidade de Aimé Césaire na Martinica”, concluindo ser isso uma marca da construção de “um essencialismo prático”, nos termos de Herzfeld (ibidem:61). Desse modo, Césaire, menos que um representante ou porta-voz da Martinica, aparece como um artefato em uso, mobilizado pelos discursos e práticas do Estado, bem como pelos artistas

³⁰² No Capítulo 2, foi explicitado como os deslocamentos pelo país faziam parte das práticas do *Centre d'Art*. Peters e outros membros do comitê administrativo do *Centre* faziam viagens constantes, sempre atentos a possíveis adesões de novos artistas.

contemporâneos e pela população martinicana em seu cotidiano. Se seguimos com ela o argumento de Herzfeld (2005), somos levados a compreender que a produção de essencialismos não decorre de uma imposição, isto é, de uma formulação totalizante do Estado-nação em direção à sociedade. Pelo contrário, para Herzfeld, os essencialismos são processuais e produzidos também na vida cotidiana.

Nesse sentido, penso que Hyppolite funciona, tal qual Césaire na Martinica, como um objeto de aglutinação de essencialismos produzidos sobre o Haiti, ideias e imagens que, advindas dos universos da antropologia e das artes, circularam naquele país e continuam produzindo efeitos. Esses essencialismos, diante da morte do pintor, são mobilizados por diferentes agentes: pelo Estado e pelo *Centre d'Art*, que fazem homenagens póstumas; pela população de Porto Príncipe, que comparece em peso em seus velórios, significando e performando sua morte; e pelos intelectuais locais e estrangeiros, os quais produzem discursivamente o “herói” do movimento da arte *popular* (Célius, 2007: 121).

Quanto às narrativas produzidas sobre Hyppolite, na biografia escrita por Chenet, há a condensação de seu pertencimento ao vodu e ao campesinato – dois braços da construção do nacional nesse momento. O pintor e sua pintura seriam ainda extensões do espírito africano, a base étnico-racial de uma ideia de povo haitiano que ganhava corpo na época. Dessa forma, criador e criatura encontravam-se numa mesma escala, de modo que não se pode distinguir se foi Hyppolite que criou sua pintura ou se ela o criou como pintor. Afinal, de acordo com a narrativa do primeiro encontro com o artista contada por Chenet e Thoby Marcelin (1948), Hyppolite teria dito que sua pintura atendia a um chamado dos espíritos, não sendo, portanto, uma atividade baseada na vontade individual, tal como se concebe na noção de arte ocidental.

O tema da *máscara* ou da *cabeça* de Hyppolite é recorrente nas narrativas produzidas sobre ele dentro e fora do Haiti. A atenção ao rosto e aos traços do pintor reforçam a ideia de que ele e sua pintura podem ser compreendidos em um mesmo nível, são ambos artefatos que “evocam intencionalidades complexas”, para tomar emprestado o vocabulário de Gell (2001), ou “iconicidades” que produzem “essencialismos práticos”, para retomar os conceitos de Herzfeld (2005). A ideia de que ele era uma espécie de tipo haitiano modelar reforça que não apenas sua pintura estava representando o Haiti, mas

também que ele mesmo era esse Haiti que se queria ressaltar. Breton, em seu texto, reforça o fato de que as feições de Hyppolite tinham-no comovido: “negro de traços finos, do belo tipo guineano” (Breton, 1965:396). Conquanto não recorra explicitamente a um debate racial, era disso que se tratava: uma exaltação estética das origens negras, que estariam tanto na pintura quanto marcadas no rosto de Hyppolite.

Métraux, em uma observação sugestiva sobre o corpo morto de Hyppolite, fala dessa qualidade de objeto que teria o rosto do pintor. Em suas palavras:

Eu o vi deitado em uma cama no subsolo. Ele estava coberto, exceto a cabeça, com um lençol branco. Uma bacia contendo um enorme pedaço de gelo estava colocada sobre o seu peito. Sua máscara mortuária tem uma curiosa qualidade de objeto. Ela tem a qualidade, ao menos a cor, da cera. Não acredito no talento de Hyppolite, mas, vivo ou morto, ele tem uma verdadeira cabeça de artista. Há em seus traços uma evocação de potência.³⁰³

Imagem 53: Hector Hyppolite em seu caixão.

Foto de Pierre Verger, Porto Príncipe, 1948

Fonte: Fundação Pierre Verger.³⁰⁴

³⁰³ Caderno de campo 82-I, dossiê FAM.H.MT 01.11. Acervo LAS. Grifos nossos.

³⁰⁴ A legenda original da foto de Verger é: “Hyppolite, Port-au-Prince, Haïti, 1948”. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em sua utilização, devem entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

O busto de Hyppolite fotografado por Verger na mesma ocasião (Imagem 53) parece ser literalmente uma tradução visual da observação feita por Métraux. Na imagem, são também os traços do rosto do pintor que, ressaltados pela luz, ficam em evidência. Como estavam juntos no velório, é bastante provável que Métraux e Verger tenham conversado a respeito das sensações que o corpo morto de Hyppolite suscitara em ambos. Sua descrição (escrita e visual) dessa cabeça-objeto do pintor se torna ainda mais interessante à luz da produção de uma máscara mortuária de Hyppolite, que, conta Chenet, teria sido feita nesse momento para ser exposta, posteriormente, junto de suas pinturas.

A dita máscara de Hyppolite aparece pela primeira vez em uma menção feita por Chenet em carta a Peters, referenciada no início deste capítulo, em que ele noticia a morte do pintor ao diretor do *Centre d'Art*. Ali, Chenet fala nas fotos tiradas por Verger no dia do velório, dando ênfase a uma delas, a de “Jason [provavelmente escultor do *Centre d'Art*] fazendo uma máscara de Hyppolite”.³⁰⁵ A tal peça era uma máscara mortuária, feita a partir do rosto do pintor, relata Chenet em outra carta, seria exposta na próxima exposição de verão do *Centre d'Art* (Imagens 54 e 55). Ele previa organizar uma sala especial em homenagem a Hyppolite, onde seriam exibidas “sua máscara, as fotos tiradas por Verger e suas pinturas”, por volta de 75 quadros, segundo sua estimativa.³⁰⁶ Na imagem 55, vemos uma fotografia de Verger do que parece ser a tal sala dedicada à Hyppolite, onde aparecem exibidas três de suas telas e à direita, sobre uma estante, a máscara do pintor.

³⁰⁵ Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, 11/06/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo CdA. No acervo da Fundação Pierre Verger, encontrei apenas quatro fotos referentes ao velório de Hyppolite, sendo que nenhuma delas é a foto referida por Chenet na carta. Duas delas estão aqui reproduzidas (Imagens 35 e 52). Para ver as outras tantas fotos que o fotógrafo fez no Haiti, consultar a seguinte base de dados pública: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/757-haiti.html>. Acesso em: 25 set. 2018.

³⁰⁶ Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, 21/06/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo CdA.

Imagens 54 e 55: Manufatura da máscara mortuária de Hyppolite e sala do *Centre d'Art* com a máscara em exibição. Fotos de Pierre Verger, Porto Príncipe, 1948

Fonte: Fundação Pierre Verger.³⁰⁷

Não se sabe se a dita máscara teria sido uma iniciativa do escultor ou uma encomenda do *Centre d'Art*, porém, é certo que sua manufatura é significativa da relação que a instituição matinha com o pintor. De alguma maneira, a máscara e sua exposição pública mostram essa dimensão de objeto que o próprio Hyppolite possuía dentro do *Centre* e que vai se espalhar para fora dele. O pintor era, ele mesmo, uma obra de arte haitiana a ser exibida junto a seus quadros nas paredes e estantes do *Centre d'Art*. Como ressaltai anteriormente, ao falar das exposições dos pintores *populares*, o que estava em jogo no movimento impulsionado pelo *Centre d'Art* na segunda metade dos anos 1940 não eram exatamente os temas das pinturas ou a arte como expressão individual de uma intencionalidade traduzida pela noção de autoria, mas o pertencimento desses artistas a um corpo coletivo, que, antes subalternizado, passou a identificar-se com uma imagem do povo haitiano. O acento da arte *popular* se dava assim não sobre a autoria, mas sobre a

³⁰⁷ A legenda original da foto de Verger é: “Hyppolite, Port-au-Prince, Haïti, 1948”. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em sua utilização, devem entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

forma e a técnica dos tantos *ti-josèfs* e *houngans* haitianos que pintavam tendo como horizonte suas raízes vodu, a vida simples do campo ou o trabalho braçal nas cidades.

É, assim, como parte ativa da constituição de uma ideia de povo haitiano, tal qual as outras experiências institucionais que abordei ao longo da tese, que compreendo a atuação do *Centre d'Art* em seus primeiros anos de funcionamento. Sua relação com o surrealismo e a antropologia afro-americana se dá justamente nesse lugar, onde as ideias produzidas por essas matrizes de pensamento são instrumentos para a construção de um essencialismo prático – a arte *popular* haitiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há sempre diversas perspectivas por meio das quais é possível abordar a história de um país. No caso do Haiti, seria extremamente injusto e pouco representativo limitar-se a uma sucessão de tragédias. [...]. Se atualmente o Haiti carrega o trágico título de país mais pobre das Américas, nada é mais evidente que esse título se limita a termos estritamente econômicos, já que essa nação e seu povo são riquíssimos em coragem e patrimônio cultural e histórico. (Carrion, 2015: s/p)

O trecho acima foi retirado do catálogo da última exposição de arte haitiana no Brasil, ocorrida em São Paulo entre 25 de maio e 21 de junho de 2015. Promovida pela Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial, a mostra, intitulada *Haiti: Vida e Arte*, trouxe à cidade parte da coleção de pinturas, esculturas em metal e bandeiras vodu de Jacques Bartoli, colecionador haitiano que tive a oportunidade de conhecer em minha passagem por Porto Príncipe entre janeiro e fevereiro de 2016.³⁰⁸ Tendo ocorrido após o massivo processo de diáspora que deslocou para o Brasil aproximadamente 70 mil haitianos em busca de melhores condições de vida, especialmente depois do terremoto de 2010, a exposição somava esforços para tornar visível ao público brasileiro a arte e a história daquele país. Além disso, a exibição reivindicava ampliar a visibilidade das tradições artísticas negras que, de formas distintas, são também parte crucial da história brasileira.³⁰⁹

³⁰⁸ A Secretaria de Promoção da Igualdade Racial foi criada em 2013, representando, segundo o que diz o secretário Antonio Silva Pinto na abertura do catálogo, “um marco histórico da cidade de São Paulo no combate às desigualdades e o racismo” (2015, s/p). Hoje em dia a Coordenação de Promoção da Igualdade Racial é apenas uma área da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania da prefeitura de São Paulo.

³⁰⁹ Nessa mesma direção, podemos nos lembrar da recente mostra Histórias Afro-Atlânticas, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre junho e outubro de 2018, que tinha por intuito justamente

Aciono a exposição relativamente recente como artifício para retomar, nestas páginas finais, o trabalho realizado, pensando sobretudo em algumas de suas contribuições. De saída, eu diria que, tal como o faz a exposição de 2015, esta tese pretendeu fornecer, a partir de outros caminhos e procedimentos, um olhar aproximado sobre o Haiti e sobre um fragmento de sua história, pouco recuperado pelos analistas, especialmente no Brasil.³¹⁰ O recorte temporal da pesquisa, que traz de volta à cena os alvoroçados anos 1940, dá a ver um momento riquíssimo da história política haitiana, marcado pela abundância de propostas educacionais, científicas e culturais. Ao contrário da renitente imagem da escassez, do caos e do fracasso associados à região caribenha, alardeada após o terremoto, mostra-se aqui um Haiti muito diferente daquele difundido pelo senso comum midiático.³¹¹

Embora o tema da diáspora haitiana e das relações entre Brasil e Haiti não tenham sido objetos de minha pesquisa, essas dimensões não deixaram de estar no horizonte das preocupações éticas e políticas deste trabalho, realizado, é bom lembrar, em língua portuguesa e em uma universidade brasileira.³¹² Espero, desse modo, que um dos efeitos

“traçar paralelos, fricções e diálogos entre as culturas visuais dos territórios afro-atlânticos – suas vivências, criações, cultos e filosofias” (<https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 22 jan. 2019). A despeito da centralidade do Haiti para o debate afro-americano, a exposição trouxe, do meu ponto de vista, uma participação bastante tímida de artistas haitianos. Ademais, foram priorizadas, mais uma vez, as peças de arte *popular*. Quatro pinturas de artistas do *Centre d’Art* foram expostas, clássicos de Hyppolite, Bazile, Rigaud e Obin, além de bandeiras e garrafas vodu, tipicamente compreendidas como *arte vodu*.

³¹⁰ Como comenta Millery Polyné, na abertura da coletânea *The idea of Haiti* (2013), o intervalo que vai do fim da ocupação norte-americana (1934) à ascensão do duvalierismo (1957) “é subestimado e pouco compreendido pelos anais da pesquisa histórica haitiana” (2013:18). Nesse sentido, o presente trabalho, ainda que não se pretenda histórico, é inegavelmente uma contribuição para a historiografia do referido período.

³¹¹ Nos termos de Thomaz (2011), em artigo que aborda etnograficamente os dias que se sucederam ao terremoto de 2010, não é incomum uma interpretação racista sobre a catástrofe, que tende a ver a tragédia como “resultado da incapacidade de ação de um país miserável, desorganizado e corrupto” (2011: 273). O autor mostra como houve, diferentemente das imagens difundidas pela mídia internacional, uma intensa organização da população de Porto Príncipe, que, sem ajuda estrangeira, conseguiu associar-se de forma a obter alimentos, dispor-se em acampamentos e auxiliar as famílias a encontrarem suas vítimas. A imagem do caos e da barbárie seria, assim, segundo o autor, fruto de uma postura racista que, do ponto de vista dos modelos brancos e europeus, negou sistematicamente aos haitianos o lugar de sujeitos de sua história. Para uma análise das imagens do “fracasso” haitiano, ver Evangelista (2010).

³¹² Para uma abordagem etnográfica e crítica da noção de *diáspora* e das dinâmicas de mobilidade haitiana, ver o trabalho de Joseph Handerson (2015a; 2015b). Segundo o autor, aproximadamente a metade da população haitiana, entre quatro e cinco milhões de pessoas, vive hoje fora do Haiti, sendo que “dentre esses, cerca de 7 mil passaram pela Tríplice Fronteira Brasil, Colômbia e Peru entre 2010 e 2013 e, atualmente, seriam entre 35 mil a 40 mil no Brasil, em uma população migrante registrada e estimada em 1,5 milhão no universo da população local de 202 milhões” (2015b:52). Os dados apresentados pelo catálogo da exposição acima divergem dos apresentados por Handerson, que diz ser difícil “afirmar

da tese seja contribuir, como acredito que fazem as boas etnografias, para desconstruir e complexificar a produção de estereótipos, principalmente os negativos, sobre o Haiti, mostrando como houve ali (e continua havendo) projetos e instituições arrojadas, ideias vigorosas, além de uma potente cultura “com e sem aspas”, para usar a já clássica expressão de Manuela Carneiro da Cunha (2009).

A tese foi construída sobre alguns eixos que a atravessam de uma ponta a outra e deixam à mostra os aportes que considero mais expressivos do trabalho. São eles: as relações (e contaminações) entre saberes antropológicos e artísticos; a reflexão sobre a noção de *popular*; a releitura da produção e percurso de Métraux por meio de sua experiência haitiana; as proposições em torno do exercício de uma perspectiva etnográfica para o trabalho com documentos históricos.

O primeiro ponto que destaco diz respeito à descrição realizada das persistentes relações entre ciência e arte (ou entre antropologia e artes visuais) na produção de um ideário haitiano. Organizados para estarem assentados em distintas instituições – no *Bureau d’Ethnologie* e no *Centre d’Art* –, os saberes e técnicas antropológicos e artísticos atravessaram constantemente seus muros, estabelecendo trocas que a experiência do Projeto Piloto da Unesco em Marbial ajudou a evidenciar. Além disso, essas instituições, que se constituíram concomitantemente no Haiti dos anos 1940, mostram como antropologia e arte dividiram seus objetos de interesse, sendo as fronteiras entre o que se considerava coisa de antropólogo e assunto de artista absolutamente porosas.

Nesse sentido, como procurei mostrar ao longo dos três capítulos, o vodou e a vida camponesa foram tomados como objetos de interesse antropológico e artístico. No Capítulo 1, abordei como uma instituição antropológica, o *Bureau d’Ethnologie*, e, mais precisamente, o seu museu, lidou com o vodou, compreendendo-o como um objeto religioso, histórico e, eminentemente, científico. No Capítulo 2, por sua vez, acompanhei a vida camponesa por meio de um projeto educacional da Unesco que articulou antropólogos, artistas, técnicos e funcionários públicos em torno da criação de uma biblioteca-museu rural, construindo, com isso, uma imagem prototípica do camponês haitiano. Finalmente, no Capítulo 3, procurei mostrar como o campesinato e, em especial,

números bem definidos, visto ser quase impossível mensurar um mundo em movimento. Além de, possivelmente, nem todos os imigrantes terem passado pela Polícia Federal brasileira ou enviado os seus dados para o Conselho Nacional de Imigração (CNIg)” (idem).

o vodou forneceram as bases para a consolidação de uma arte que se reivindicava originalmente haitiana. Cada um dos capítulos seguiu, assim, os rastros de um projeto institucional inaugural; trazendo à tona essas experiências, foi possível evidenciar que, embora diversas, elas tinham em comum o desejo de criar museus para o Haiti, constituindo, com a ajuda deles e para além deles, uma cultura visual e material mais ampla.

Ao mesmo tempo que a tese tratou de forma aproximada tópicos pouco conhecidos da história haitiana, ela procurou refletir, em um mesmo movimento, sobre os “modos de fazer” da antropologia e da arte, a partir do acompanhamento de instituições em processo de construção.³¹³ Nesse sentido, vale lembrar a importância dos debates sobre os modelos institucionais a serem seguidos ou adaptados ao Haiti, que envolveram todos os experimentos tratados. O mapeamento dessas discussões só pôde ser feito em função da forte presença de estrangeiros, sobretudo franceses e estadunidenses, nos quadros dos projetos analisados. O trânsito por diferentes arquivos e instituições no Haiti, na França e nos Estados Unidos foi fundamental para que essas trocas pudessem ser identificadas.

A noção de *popular* me chamava a atenção desde o início, por aparecer repetidamente nos documentos referentes aos três projetos institucionais descritos. Embora ela estivesse mais presente no plano do *Centre d'Art*, caracterizando diretamente a pintura feita por artistas não acadêmicos, parecia também possuir função aglutinadora nos casos do *Bureau d'Ethnologie* e da biblioteca-museu de Marbial. Todas essas experiências procuravam, cada qual à sua maneira, compreender e valorizar os modos de vida e as expressões estéticas de certa camada da população haitiana considerada inferior e ignorante; e é justamente a produção material desses setores que será caracterizada por elas pela insígnia *popular*. O esforço feito por tais instituições não pode, porém, ser separado de um projeto ampliado de construção da identidade nacional, iniciado pelo chamado movimento indigenista nos anos 1920 e 1930 e profundamente marcado pela publicação do clássico de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'Oncle*, em 1928.

³¹³ A expressão “modos de fazer” tem suas raízes nas reflexões de Michel de Certeau ([1980] 1994) sobre as práticas cotidianas e a vida social. As proposições do autor, o qual acompanha minuciosamente práticas corriqueiras no espaço, tais como ler, cozinhar e caminhar, inspiram na verdade todo o trabalho, especialmente no que diz respeito ao esforço que ele faz, inspirado em certos estudos linguísticos, de não separar analiticamente discursos, saberes e práticas.

Tomei, pois, o Haiti *popular* – foco de interesse e imagem reverberada pelo *Bureau d’Ethnologie*, pelo Projeto da Unesco em Marbial e pelo *Centre d’Art* – como um “essencialismo prático”, nos termos de Herzfeld (2005). Isto é, mais que uma espécie de ilustração sólida da nação, essa foi uma imagem produzida numa espécie de aliança instável entre práticas cotidianas e políticas institucionais em experimentação. Na noção de *popular* reuniam-se, positivamente, duas ideias primordiais que passariam a ser, também elas, artefatos colecionáveis, a partir do nascimento das instituições mencionadas: o vodu e o campesinato.

A noção de *popular* permitiu localizar ainda a tensão entre os conceitos de *primitivo* e *moderno*, articulados para produzir uma imagem do Haiti naqueles anos 1940. Tratava-se, como procurei mostrar, de criar uma imagem do Haiti *moderno* que teria como seu espelho invertido, mas necessário, o Haiti *popular*. Criou-se, desse modo, um Outro interno, que caracterizaria o Haiti como nação autêntica: em síntese, o camponês praticante de vodu, que, longe da vida nas cidades e isolado de influências exteriores, seria capaz de criar histórias e pintar (literalmente) suas emoções. A exposição a que fiz referência acima é um exemplo (haveria muitos outros) de como ainda persiste nos dias de hoje a imagem do Haiti *popular* descrita ao longo da tese. Mesmo no título para ela escolhido, *Haiti: Vida e Arte*, é possível identificar o pressuposto de que a produção artística haitiana está necessariamente ligada à vida comum, ou como diz o texto do catálogo, à “ingenuidade surpreendente, o talento e a inspiração mística do povo haitiano, revelada pela necessidade de sobrevivência” (2015, s/p).

Ainda que aliada a um projeto político de modernidade, que permitiu inclusive o nascimento das instituições que acompanhamos e incentivou a presença da recém-criada Unesco no país, a noção de *popular* restaura certa idealização do *primitivo* – idealização que opera pela positividade, mas segue dotada de forte carga etnocêntrica. O artista haitiano ou o homem do campo, tal como figura nesse e em outros catálogos, seria aquele que vive de acordo com suas necessidades e, tal como uma criança, livre para criar. Nessa direção, a noção de *popular* revela dinâmicas que, longe de estarem distantes da realidade atual, estão presentes hoje, não apenas no mundo das artes, mas também no universo político, enunciada por agentes como o Estado, agências de ajuda internacional, ONGs etc.

O terceiro ponto que quero ressaltar – e que talvez seja uma das contribuições fundamentais da tese – refere-se à possibilidade de reler a trajetória e parte da obra de Alfred Métraux, tendo como ponto de partida sua experiência no Haiti, ainda pouco recuperada, salvo raras exceções (Laurière, 2005; Brumana, 2017). Do mesmo modo, atravessar o Haiti de mãos dadas com Métraux, como gosto de imaginar ter feito, permitiu passar por caminhos ainda não percorridos, além de ter possibilitado colocar o acento analítico do trabalho sobre a circulação e o trânsito de ideias, pessoas e coisas dentro e fora do país, e não sobre elas mesmas. Embora não tenha feito uma análise sistemática da biografia ou da trajetória profissional de Métraux – desde o começo, não era esta a minha intenção –, ele figura na tese como um personagem importante e, sobretudo, como um articulador expressivo, manifestando-se de forma distinta nos três capítulos.

Como salientei na introdução, a relação de Métraux com o Haiti exprime aspectos fundamentais de toda a sua vida profissional: os trânsitos institucionais que realizou; as relações que estabeleceu com a antropologia francesa e norte-americana; o interesse pelo vodú e pelos debates em torno das religiões afro-americanas; as elaborações em torno da antropologia aplicada e sua difusão. Olhar para a experiência de Métraux no Haiti deu-me também a oportunidade de analisar o desempenho da Unesco em seus primeiros anos de funcionamento, procurando compreender debates, dilemas e desafios envolvidos em sua fase inaugural e primeiros projetos, como mostrou todo o Capítulo 2. Dessa maneira, acredito que a tese auxilia a compreender como as ciências sociais em geral e a antropologia em particular estiveram intimamente envolvidas com a atuação dessa organização internacional em seus primórdios, a qual se valeu desses saberes para a implementação de projetos e políticas.

Em síntese, posso afirmar que a tese, de um lado, examina as relações entre a antropologia, arte e as políticas públicas pelo prisma do caso haitiano; por outro, ela localiza a produção de certa imagem do Haiti projetada a partir da colaboração entre instituições nacionais e estrangeiras.

Por fim, devo enfatizar, mais uma vez, o exercício teórico-metodológico realizado ao longo deste trabalho, que lança mão de uma perspectiva etnográfica para o tratamento de um material e experiência recuados no tempo e no espaço. O desafio foi acompanhar

como projetos e organizações no Haiti dos anos 1940 se materializaram a partir de ideias e de práticas que lhe eram coextensivas. Não apenas tentar da conta de cabeças pensantes, mas também seguir as mãos que escreveram cartas e relatórios, os pés que caminharam pelas cidades, assim como tantos outros gestos quotidianos que foram responsáveis pela fundação do *Bureau d’Ethnologie*, do *Centre d’Art* e pela execução do projeto da Unesco em Marbial. Também os objetos – artefatos religiosos e de uso cotidiano, desenhos e pinturas das mais variadas, instrumentos criados para a realização de pesquisas e exposições – foram agentes fundamentais nesse cenário, compondo, com pessoas e ideias, uma extensa rede de saberes que produziu o Haiti *popular*, construção que procurei descrever com minúcia.

Por acreditar que a forma do texto, o objeto de pesquisa e os procedimentos para sua execução estão profundamente imbricados em todo e qualquer trabalho etnográfico, busquei fazer uma descrição que colocasse em destaque alguns dos documentos localizados e recolhidos nos arquivos, realizando com eles uma composição. Eles funcionaram como espécies de mediadores que permitiram que as relações entrevistas e descritas aparecessem. Através deles, manifestaram-se parcerias institucionais, relações de amizade e troca intelectual, conflitos de ideias, objetos que, como pessoas e modelos, cruzaram oceanos.

O que me pareceu mais produtivo e interessante no exercício realizado foi o esforço de mapear, compreender e narrar um universo que se mostrou em pleno movimento, ainda que supostamente estável nos arquivos e documentos. Ao fim e ao cabo, estas páginas tiveram o empenho e o compromisso de fazer aparecer as relações, os trajetos e as trocas que, em distintos níveis, compuseram e seguem compondo uma imagem do Haiti.

REFERÊNCIAS

Acervos consultados:

- ANF: Archives Nationales Français, Paris, França
- AYU: Yale University Archives
- BHFIC: Bibliothèque Haïtienne des Frères d’Instruction Chrétienne, Porto Príncipe, Haiti
- BNE: Biwo Nasyonal Etnoloji/Bureau National d’Ethnologie, Porto Príncipe, Haiti
- BNF: Bibliothèque Nationale de France, Paris, França
- CdA: Centre d’Art, Porto Príncipe, Haiti
- FPV: Fundação Pierre Verger, Salvador, Brasil
- LAS: Laboratoire d’Anthropologie Sociale du Collège de France, Paris, França
- MNHN: Muséum National d’Histoire Naturelle, Paris, França
- MoMA: The Museum of Modern Art, Nova Iorque, Estados Unidos
- MQB: Musée du quai Branly, Paris, França
- RF: Rockefeller Foundation, Nova Iorque, Estados Unidos
- Unesco: Organisation des Nations Unies pour l’Éducation, la Science et la Culture, Paris França

Bibliografia:

ALEXIS, G. *Peintres Haïtiens*. Paris: Éditions Cercle d’Art, 2000.

ALMEIDA, M. “A etnografia em tempos de Guerra: contextos nacionais e temporais do objeto da antropologia”. In: PEIXOTO, F; PONTES, H.; SCHWARCZ, L. *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: editor UFMG, 2004.

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

ARAÚJO, E. (org). *O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao vodu*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, Governo do Estado de São Paulo, 2010.

ARMEL, A. *Michel Leiris*. Paris: Fayard, 1997.

AVERIL, G. *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago : The University of Chicago Press, 1997.

BAPTISTA, J. R. “O Haiti como um desafio ao pensamento”. In: CRAVO, C. *In the Gardens of Eden*. New York : Throckmorton Fine Art, 2010.

_____. “*Sè tou melanje: uma etnografia sobre o universo social do Vodou Haitiano*”. Tese de doutorado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2012.

BARR J. R. “Modern Cuban Painters”, *Museum of Modern Art Bulletin*, April 1944, vol. XI.

BARTHELEMY, G. *Le pays en dehors: essai sur l'univers rural haitien*. Paris : L'Harmattan, 1990.

BASTIEN, R. *Le paysan haïtien et sa famille: Valée de Marbial*. Paris: ACCT/Karthala, 1985 [1951].

BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BÉCHACQ, D. “L’ethnologie et les troupes folkloriques haïtiennes: politiques culturelles, tourisme et émigration”. In: PICARD-BYRON, J. (org.). *Production du savoir et construction sociale. L’ethnologie en Haïti*. Québec/Port-au-Prince : PUL/Éditions de l’UEH, 2014.

BENEDICTY-KOKKEN, A. BYRON, J. GLOVER, K., SCHULLER, M. (Ed.). *The Haiti Exception: Anthropology and the Predicament of Narrative*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.

BENOÎT, C.; DELPUECH, A. “Trois capitaines pour un empereur! Histoires de *bizango*”, *GRADHIVA*, n. 21, 2015, pp. 131-153.

BERSANI, A. E. “O (extra)ordinário da ajuda: histórias não contadas sobre desastre e generosidade na Grand'Anse, Haiti”. Dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp, Campinas, 2015.

BING, F. “Entretiens avec Alfred Métraux”. In: *Hommage à Alfred Métraux, L'Homme*, tome 4 n°2, 1964. p. 5-19, 1964 (1961).

BOAS, F. *Race, language and culture*. New York: The Free Press, 1966.

_____. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BORGES, J. L. “A biblioteca de Babel”. In: BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1944].

BRAUM, P. “*Rat pa kaka: política, desenvolvimento e violência no coração de Porto-Príncipe*”. Tese de doutorado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2014.

BRETON, A. "Hector Hyppolite". In: *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965 (1947).

BROWN, K. M. *Mama Lola: a vodou priestess in Brooklyn*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

_____. (org.). *Tracing the Spirit: ethnographic essays on haitian art*. From the collection of the Davenport Museum of Art. Seattle, London: Davenport Museum of Art/University of Washington Press, 1995.

BRUMANA, F. "Entre Tintin y Tartarín: La misión Dacar-Yibuti en el origen de la etnografía francesa". *Revista de Antropologia*, vol.45, n.2. São Paulo, 2002.

_____. *O sonho dogon nas origens da etnologia francesa*. São Paulo: Edusp, 2005. Tradução de Denis Augusto Fracalossi.

_____. "El Métraux haitiano. La construcción de una etnología religiosa", *Journal de la société des américanistes*, 102-2/2016, pp. 145-167.

BULAMAH, R. "O cultivo dos comuns. Parentesco e práticas sociais em Milot, Haiti". Dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp. Campinas, 2013.

_____. "Alfred Métraux: Between Ethnography and Applied Knowledge". In: *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, Oxford University Press, 2016.

_____. "Ruínas circulares: vida e história no norte do Haiti." Tese de doutorado, IFCH-Unicamp, 2018.

BUXTON, W. J. "John Marshall and the humanities in Europe: shifting patterns of Rockefeller Foundation Support", *Minerva*, 41: 133-153, 2003.

CANDIDO, A. "Sergio Milliet, crítico". In: GONÇALVES, Lisbeth (org). *Sergio Milliet - 100 anos: Trajetória, crítica e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004. p.17-35.

CAPELLO, H. H. K. "The Creation of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization", *International Organization*, 1970, volume XXIV, n. 1, pp. 1-30.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

CARRION, D. "Haiti – entre o épico e o trágico". In: CARRION, D. (org). *Haiti: vida e arte*. São Paulo: Galeria Olido/Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial, 2015.

CASTAÑEDA, L. M. “Island Culture Wars: Selden Rodman and Haiti”, *Art Journal*, Vol. 73, No. 3 (Fall 2014), pp. 56-69.

CAVIGNAC, J., GROSSI, M. & MOTTA, A. (org). *Antropologia Francesa no século XX*. Recife: Editora Massangana, 2006.

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

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

_____. “La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti”, *GRADHIVA*, n. 1, 2008.

CÉSAIRE, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 2008 (1939).

_____. *Discours sur le colonialism suivi de Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine, 2011 (1955).

_____ & FIELD, M. “La négritude. Césaire et Sangor”. Entretien en video. Emission par Le cercle du minuit, production par France 2, 1994. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/I05329806/la-negritude-video.html>; acesso em 28/06/2013.

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. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n93/0102-6909-rbcsoc-3293062017.pdf>.

CHARLIER-DOUCET, R. “Anthropologie, politique et engagement social: l’expérience du Bureau d’ethnologie d’Haïti”, *GRADHIVA*, n. 1, 2005, pp. 109-125.

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

CHRISTOPHE, M. A. “Arco-íris sobre a água: arte haitiana, estética vodou e filosofia”. In: BELLEGARDE-SMITH, P. & MICHEL, C. *Vodou haitiano: espírito, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CLIFFORD, J. *The predicament of culture*. Boston: Harvard University Press, 1988.

_____. *A experiência etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COELHO, R. “Alfred Métraux (1903-1963)”, *Revista de Antropologia*, vol. 11 (1 e 2), p. 95-97, 1963.

CORVINGTON, G. *Port-au-Prince au cours des ans*. Tome IV. Montréal: Les Éditions du CIDIHCA, 2007.

COSENTINO, D. J. (ed.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Los Angeles Fowler Museum of Cultural History, 1995.

COURLANDER, H. *The drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People*. Berkeley: University of California Press, 1960.

COWELL, F. R. “Planning the organization of UNESCO, 1942-1946: a personal record”, *Journal of World History*, 1966, vol. X, n. 1, pp. 210-236.

CRAVO, C. *In the Gardens of Eden*. New York: Throckmorton Fine Art, 2010.

CUNHA, O. “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”, *Mana*, 2004, v. 10, n. 2, pp. 287-322.

_____. “Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, julho-dezembro, 2005.

_____. “Travel, ethnography and nation in the writings of Rómulo Lachatañéré and Arthur Ramos”, *New West Indian Guide*, vol.81, no. 3 & 4, pp.219-257, 2007.

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

_____. “Le baiser d’Hyppolite ou re-voir Haiti”. In: CUZIN, Régine at alii. *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2015b.

DAGNEAUX, L. “Le film fixe dans les pratiques pédagogiques du mouvement de l’École Moderne : une parenthèse désenchantée”, *Tréma*, 41, 2014, pp. 76-85.

DALMASO, F. “A magia em Jacmel: uma leitura crítica da literatura sobre o vodu haitiano à luz de uma experiência etnográfica”. Dissertação de mestrado, PPGAS-MN. Rio de Janeiro, 2009.

_____. “*Kijan moun yo ye?* As pessoas, as casas e as dinâmicas de familiaridade em Jacmel/Haiti”. Tese de doutorado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2014.

D’ANS, A. “Le contenu d’*Itinéraires 2* (1953-1961)”. In: D. Lecoq (org.), *Présence d’Alfred Métraux*. Paris, Acéphale e Les Amis de George Bataille, 1992, pp.5-28.

_____. "Jacques Roumain et la fascination de l'ethnologie". In: ROUMAIN, J. *Oeuvres complètes*. Édition critique organisée par Léon-François Hoffman. Madrid: Association Archives Littéraires Latin-Américaines, 2003.

DANSIE, M. & DARDASHTI, A. L. "Notes from the Archive: MoMA and the Internationalization of Haitian Painting, 1942-1948". In: *Post*. Notes on modern & contemporary art around the globe. Posted on January 3, 2018, consulted on February 5, 2018: http://post.at.moma.org/content_items/1078-notes-from-the-archive-moma-and-the-internationalization-of-haitian-painting-1942-1948.

DASH, M. *Haiti and the United States: National Stereotypes and the Literary Imagination*. New York: Macmillan Press, 1997 (1988).

_____. "Caraïbe Fantôme: The Play of Difference in the Francophone Caribbean", *Yale French Studies*, n. 103, 2003, pp. 93-105.

_____. "Haïti première république noire des lettres". In: *Littératures noires*, atas do colóquio, Musée du Quai-Branly, 2011. Disponível em: <http://actesbranly.revues.org/480>, consultado em 02 de fevereiro de 2017.

DAYAN, J. *Haiti, history and the gods*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

DEBAENE, V. "Les surréalistes et le musée d'ethnographie", *Labyrinthe*, n.12, 2002 pp. 71-94.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis : Editora Vozes, 1994.

DEREN, M. *Divine Horsemen, the Living Gods of Haiti*. New York: Thames & Hudson, 1953.

D'HARCOURT, R. & LÉVI-STRAUSS, C. "Alfred Métraux, (1902-1963)", *Journal de la Société des Américanistes*, tome 52, pp. 301-311, 1963.

DIAS, N. *Le Musée d'ethnographie du trocadero (1878-1908): anthropologie et museologie en France*. Paris: Editions du CNRS, 1991.

DIOP, A. "Niam n'goura ou la raison d'être de Présence Africaine", *Présence Africaine* 1, 1947, pp. 7-14.

DUBOIS, L. "Vodou and History", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 43, No. 1 (Jan., 2001), pp. 92-100.

_____. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Metropolitan Books, 2012.

DUNHAM, C. *Island Possessed*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

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.

ERIKSON, P. “Alfred Métraux : relectures transatlantiques. Présentation”, *Journal de la société des américanistes*, 102-2/2016, pp. 9-15.

EVANGELISTA, F. “Construções do 'fracasso' haitiano”. Dissertação de mestrado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2010.

EVANS-PRITCHARD, E. E. “Antropologia e Historia”. In: EVANS-PRITCHARD, E. E. *Ensayos de antropologia social*. Madrid: Siglo XXI, 1990 [1961].

FANON, F. *Peaux noire, masques blanches*. Paris: Éditions du Seuil, 2001[1952].

_____. *A dying colonialism*. New York: Groove Press, 1965 (1959). Translated by Haakon Chevalier.

FIOD, A. “*Lougawou*: feitiço, famílias e crianças em Siwvle, Haiti”. Dissertação de mestrado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2015.

FRANÇOZO, M. C. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: editora Unicamp, 2014.

FRIoux-SALGAS, S. “Présence Africaine: un tribute, un mouvement, un réseau”, *GRADHIVA*, n. 10, 2009, pp. 5-21.

_____. (org.). *Présence Africaine: un tribute, un mouvement, un réseau*. Dossier d'exposition. Réalisation: Musée du Quai Branly e Présence Africaine, dez/jan. 2009. Disponível em: http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PRESENCE_AFRICAINE_MUSEE_DU_QUAI_BRANLY.pdf, acesso em 29/06/2013.

GARRIGUES, E. “Entretien avec Pierre Verger”, *ETNOGRAPHIE*, tome LXXXVII, 1. Numéro spécial: ethnographie et photographie, Paris, 1991, pp.167-178.

_____. “Alfred Métraux et Pierre Verger, ethnologie et photographie”. In: D. Lecoq (org.), *Présence d'Alfred Métraux*. Paris, Acéphale e Les Amis de George Bataille, 1992, pp. 117-127.

GEBHARD, B. F. “The Cleveland Health Museum”, *Museum*, vol. 2, 1949, pp. 134-135.

GELL, A. *Art and Agency: an anthropological theory*. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001 [1996].

_____. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”, *Concinnitas*, vol. 1, n. 8, pp. 41-63, 2005.

GLISSANT, E. *Le discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

_____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005 [1996].

GOLDMAN, M. *Razão e diferença*. Afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl. Rio de Janeiro: Grypho, 1994.

GOLDSTEIN, I. “Reflexões sobre a arte ‘primitiva’: o caso do Musée Branly”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, pp. 279-314, jan./jun. 2008.

GOYATÁ, J. V. “Entre antropologia e história: fragmentos do debate racial na França do pós-guerra”, *Enfoques*, v.14, n.2, dez/2015, pp. 95-115.

_____. *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2016a.

_____. “Entre ação e representação: os vèvès haitianos e as relações entre pessoas, coisas e espíritos”. In: Anais da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, João Pessoa/PB, 2016b. Disponível em: [file:///Users/juliagoyata/Downloads/Texto%20RBA%20Joao%20Pessoa%20J%C3%BAlia%20Goyata%20\(1\).pdf](file:///Users/juliagoyata/Downloads/Texto%20RBA%20Joao%20Pessoa%20J%C3%BAlia%20Goyata%20(1).pdf).

HAFFNER, P. “Tourism and Connoisseurship in the Collection Histories of Haitian Art in the United States”, *Oxford Research Encyclopedia, Latin American History*, Oxford University Press USA, 2016.

HALL JR., R. “Nasalization in Haitian Creole”, *Modern Language Notes*, v. 65, n. 7, (nov. 1950), pp. 474-478.

HANDERSON, J. “*Diáspora*. As dinâmicas da mobilidade haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa”. Tese de doutorado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2015a.

_____. “*Diáspora*. Sentidos sociais e mobilidades haitianas”, *Horizontes Antropológicos*, ano 21, n. 43, jan./jun. 2015b, pp. 51-78.

HENARE, A.; HOLBRAAD, M.; WASTEL, S. (Ed.). *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London/New York: Routledge, 2007.

HERSKOVITS, M. *Life in a Haitian Valley*. New York: Anchor Books, 1971 (1937).

HERZFELD, M. *Intimidade Cultural*. Poética social no Estado-Nação. Coimbra: Edições 70, 2005.

HURBON, L. *Le barbare imaginaire*. Paris: Éditions du cerf, 1988.

IGOUT, M. “La naissance de L’Institut Français d’Haiti 1921-1945”, *Conjonction*, 212, Édition 1945-2005: soixantième anniversaire de l’Institut Français d’Haiti, 2005, pp.11-22.

JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros*. São Paulo: Boitempo, 2000.

JAMIN, J. “Rendez-vous manqué avec le vodou”, *GRADHIVA*, 2005/1, pp. 225-231.

JORGE, O. C. “Codemò: escravos sem grilhões: vida operária ao redor da zona franca CODEVI em Ouanaminthe, Haiti”. Dissertação de mestrado, IFCH- Unicamp, Campinas, 2014.

LAGROU, E. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio”, *Ilha*, v.5, n.2, dez. 2003, p. 93-113.

_____. “A arte do Outro no surrealismo e hoje”, *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, 2008, pp. 217-230.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994 [1991].

LAURIÈRE, C. “D’une île à l’autre: Alfred Métraux en Haiti”, *Gradhiva*, n.1, 2005, p. 181-207.

_____. “Jacques Roumain, ethnologue haïtien”, *L’Homme*, 173, janvier-mars 2005, mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 16 mai 2016. URL : <http://lhomme.revues.org/1640>.

_____. *Paul Rivet, le savant et le politique*. Paris: Publications scientifiques du Muséum national d’histoire naturelle, 2008.

_____. “L’Odyssée pascuane. Mission Métraux-Lavachery, Île de Pâques, 1934-1935”, *Les Carnets de Bérose*, n° 3, Lahic / DPRPS, 2014.

LEACH, E. *Repensando a antropologia*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEIRIS, M. “Perspectives culturelles aux Antilles françaises et en Haiti”, *Politique*

étrangère, n. 4, 1949, 14e année, pp.341-354.

_____. *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris: Gallimard/UNESCO, 1955.

_____. *Cinq études d'ethnologie*. Paris: Danoel/Gonthier, 1969.

_____. *Journal 1922-1989*. Établie, présentée et anotée par Jean Jamin. Paris : Gallimard, 1992a.

_____. “*Antilles et poésie des carrefours*”. In: LEIRIS, M. *Zébrages*. Paris: Gallimard, 1992b.

LEIRIS, M. & BATAILLE, G. *Échanges et correspondances*. Paris: Gallimard, 2004.

LENIAUD, J.M. “L’école des Chartes et la formation des élites (XIXe. s)”, *La Revue Administrative*, 46e Année, n. 276 (novembre, decembre 1993), pp. 618-624. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

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

L’ESTOILE, B. *Le goût des autres: de l’exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C; TARDITS, C.; RIVIÈRE, G.H.; JAMIN, J.; LEIRIS, M.; BASTIDE; R. “Hommage à Alfred Métraux”, *L’Homme*, tome 4 n°2, 1964. p. 5-19.

LÉVI-STRAUSS, C. *Raça e história*. Lisboa: Editorial Presença, 1973 [1952].

_____. “História e etnologia”. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 [1983].

LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D. *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013.

LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*. New York: Cambridge University Press, 1985.

LOYER, E. *Lévi-Strauss*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

LUCIAK, I.A. “Vision and Reality: Axel Wenner-Gren, Paul Fejos, and the Origins of the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research”, *Current Anthropology*, v. 57, n. S14, october, 2016, pp. 302-332.

LUNHING, A. *Verger-Bastide: dimensões de uma Amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MABILLE, J. “L’entracte haïtien”, *Conjonction*, n. 212, Édition 1945-2005: soixantième anniversaire de l’Institut Français d’Haiti, 2005, pp. 39-42.

MACAGNO, L. “Alfred Métraux: antropologia aplicada e lusotropicalismo”, *Etnográfica*, v. 17, n. 2, 2013, pp. 217-239.

MAGLOIRE, G. & YELVINGTON, K. “Haiti and the anthropological imagination”, *GRADHIVA*, n. 1, 2005, pp. 127-152.

MAIO, M. C. “A história do projeto UNESCO: Estudos raciais e Ciências sociais no Brasil”. Tese doutorado, IUPERJ, Rio de Janeiro, 1997.

_____. “Abrindo a “caixa-preta”. O projeto Unesco de relações raciais”. In: PEIXOTO, F.; PONTES, H.; SCHWARCS, L. (Orgs.). *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, pp. 143-168.

MAIO, M. C. & SANTOS, R. V. “Cientificismo e antirracismo no Pós-2ª Guerra Mundial: uma análise sobre as primeiras Declarações sobre Raça da Unesco”. In: MAIO, M.C. & SANTOS, R. V. (Org.). *Raça como questão: História, Ciência e Identidades no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2010.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Ubu, 2017 [1922].

MARCUS, G. & MYERS, F. (eds.) *The traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

MAUREL, C. “La question des races. Le programme de L’Unesco”, *GRADHIVA*, n. 5, 2007, pp.114-131.

_____. “L’Unesco : un âge d’or de l’aide au développement par l’éducation (1945-1975)”, *Cahiers d’Histoire*, 108, 2009, pp. 145-170.

MCCLINTOCK, A. *Couro Imperial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MENESSON-RIGAUD, O. “The feasting of the Gods in Haitian Vodou”, *Primitive Man*, Vol. XIX, N. 1 and 2, Washington D. C., January and April, 1946.

_____. “Noel voodoo en Haiti”, *Présence Africaine*, n. 12 (1951), pp. 37-60.

MÉTRAUX, A. *L’île des Pâques*. Paris: Gallimard, 1941.

_____. “Jacques Roumain, archéologue et ethnographe”, *Cahier d’Haiti*, novembre 1944, pp. 23-26.

_____. "L'ethnographie et le monde moderne", *Cahier d'Haiti*, v. 2, n.8. mars, 1945, pp.34-38.

_____. "Introduction". In: MENESSION-RIGAUD, O. "The feasting of the Gods in Haitian Vodou", *Primitive Man*, Vol. XIX, N. 1 and 2, Washington D. C., January and April, 1946a.

_____. "The concept of soul in Haitian Vodou", *Southwestern Journal of Anthropology*, Albuquerque, N.M, vol.2, n.1, pp. 84-92, 1946b.

_____. "Retour en Haiti", *Aya bombe!*, n. 4, janvier, 1947.

_____. "Promesses haitiennes: un ethnologue témoigne", *Courrier de L'UNESCO*, vol. I, No. 3, avril, 1948a.

_____. "Status of Folklore Research in South America", *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 4, No.2 (Summer), pp. 148-154, 1948b.

_____. "Anthropology and the UNESCO Pilot Project of Marbial (Haiti), *America Indigena*, México D.F., vol. 9, n. 3, Julio, pp. 183-194, 1949a.

_____. "Un monde sans folclore sera-t-il le 'meilleur dès mondes'?", *Courrier de L'UNESCO*, vol. II, No. 11, décembre, 1949b.

_____. "UNESCO and the racial problem", *International Social Science Bulletin*, vol. II, n. 3, pp. 384-390, 1950a.

_____. (org.). *Race et civilisation*. Courrier de l'UNESCO, juillet-août, 1950b.

_____. "Chants vodou", *Les Temps Modernes*, Paris, n. 52, pp. 1386-1393, 1950 c.

_____. "UNESCO and Anthropology", *American Anthropologist*, vol. 53, n. 2 April-June, 1951a, pp. 294-300.

_____. "Le Brésil a-t-il réalisé l'harmonie raciale?", *Courrier de L' UNESCO*, avril, 1951b.

_____. "L'Afrique vivante en Haïti", *Présence Africaine*, Paris, n. 12, pp.13-21, 1951c.

_____. "Les paysans haïtiens", *Présence Africaine*, Paris, n. 12, pp.112-135, 1951d.

_____. "Les croyances animistes dans le vodou haïtien", *Mémoires de l'Institut Français de l'Afrique Noire*, les Afro-Américains, Dakar, n.27, pp. 239-244, 1952.

_____. "Croyances et pratiques magiques dans la Vallée de Marbial, Haïti", *Journal de la Société des Américanistes*, v. 42, 1953a, pp. 135-198.

_____. "Vodou et protestantisme", *Revue de l'histoire des religions*, v. 144, 1953b, pp. 198-216.

_____. "Applied Anthropology in Government: United Nations", *Anthropology today*, Inventory papers, Wener Gren Foundation for Anthropological Research Inc., Symposium on Anthropology, Chicago, 1953c, pp. 880-894.

_____. "La religion vodou en Haïti", *Panorama du monde et des sciences*, Paris, n.2, été, pp. 9-15, 1953d.

_____. "Le racisme est pire qu'un crime, c'est une faute", *Courrier de l'Unesco*, août-sept., 1953e.

_____. "Divinités et cultes vodou dans la vallée de Marbial (Haïti)", *Zaire*, Bruxelles-Antwerpen, n.7, juil., pp. 675-707, 1954a.

_____. "Le Noël vodou en Haïti", *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie*, n.s., vol. 51, fasc. 5, n. 10, 1954-1955, pp. 95-118, 1954b.

_____. "La comédie rituelle dans la possession", *Diogène*, Paris, n. 11, juil., pp.26-49, 1955.

_____. "Les dieux et les esprits dans le vodou haïtien", *Société Suisse des Américanistes*, Bulletin n. II, p.1-9, 1956a.

_____. "Les rites d'initiation dans le vodou haïtien", *Tribus*, Stuttgart, n.s., n. 4-5, pp. 410-419, 1956b.

_____. "La mariage mystique dans le vodou", *Cahiers du Sud*, Marseille, t.43, n. 337, pp. 410-419, 1956 c.

_____. "Le culte vodou en Haïti", *Le monde religieux*, Lausanne, vol.26, pp. 229-233, 1957a.

_____. "Les rites de naissance dans le vodou haïtien", *Mélanges Pittard*, Brive (Corrèze), pp. 229-233, 1957b.

_____. "Le Vodou et le christianisme", *Les Temps Modernes*, Paris, n. 136, juin, pp.1848-1883, 1957c.

_____. “Histoire du vodou depuis la guerre d’indépendance jusqu’à nos jours”, *Présence Africaine*, Paris, n.s., n. 16, oct.-nov., pp. 135-150, 1957d.

_____. *Le vaudou haïtien*. Paris: Gallimard, 1958.

_____. *Haiti*. Pictures by Pierre Verger and Alfred Métraux. New York: Universe Books, 1960.

_____. “Rencontre avec les ethnologues”, *Critique*, Hommage à Georges Bataille, Aout-Septembre 1963, n. 195-196, pp.677-678.

_____. *Itinéraires I*. Carnets de notes et journaux de Voyage. Paris: Payot, 1978.

_____. “Mes amis les paysans de Marbial”. Article inédit, suivi d’une lettre à Benoît Levi, recueillis et présentés par Christine Laurière. GRADHIVA, n. 1, 2005, p. 255-259.

MÉTRAUX, A.; BERROUET, M. E; COMHAIRE-SYLVAIN, J. *L’homme et la terre dans la vallée de Marbial (Haïti)*. Paris, Unesco (Documents spéciaux d’éducation, 10), 31 juil., 144-II p. 1951.

MÉTRAUX, A. & VERGER, P. *Le pied à l’étrier*. Correspondance (1946-1963). Paris: Jean Michel Place, 1994.

MINTZ, S. *Caribbean Transformations*. New York: Columbia University Press, 1989.

_____. *Three ancient colonies*. Boston: Harvard University Press, 2012 (1922).

MINTZ, S. & TROUILLOT, M. “The social history of haitian vodou”. In: COSENTINO, Donald J. (Ed.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Los Angeles Fowler Museum of Cultural History, University of California Press, 1996.

MONOD, A. *Le réseau du Musée de l’Homme*. Une résistance pionnière 1940-1942. Paris: Riveneuve, 2015.

MORLEY, G. “Les musées et l’UNESCO”, *Museum*, vol.2, 1949, pp. 7-8.

NADEAU, M. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NEIBURG, F.; NICAISE, N. “A vida social da água”. Rio de Janeiro: Viva Rio/INURED/NUCEC, 2009.

_____. “Lixo: estigmatização, comércio e política”. Rio de Janeiro: Viva Rio/INURED/NUCEC, 2010.

NEIBURG, F. (org.). *Conversas etnográficas haitianas*. Rio de Janeiro: Papel Selvagem, 2019 (no prelo).

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

OLIVEIRA, I. “De Chicago a São Paulo: Donald Pierson no mapa das ciências sociais (1930-1950)”. Tese de doutorado, PPGAS-USP, São Paulo, 2012.

PALISSE, M. “La Faculté d’Ethnologie de l’Université de l’État d’Haïti: des projets de Price-Mars et Roumain à la réalité des années 2000”. In: PICARD-BYRON, J. (org.). *Production du savoir et construction sociale. L’ethnologie en Haïti*. Québec/Port-au-Prince : PUL/Éditions de l’UEH, 2014.

PAUL, V.; MAXIMILIEN, G.; LÉVY, P; DEPESTRE, R. “Inteview de René Depestre”, *Conjonction*, n. 212, Édition 1945-2005: soixantième anniversaire de l’Institut Français d’Haiti, 2005, pp. 23-37.

PEIXOTO, F. *Diálogos brasileiros: Uma Análise da Obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. “El diálogo como forma: antropología e historia intelectual”, *Prismas*, n.12, p. 17-32, 2008.

_____. “Bastide e Verger entre ‘áfricas’ e ‘brasis’: rotas entrelaçadas, imagens superpostas”, *Revista do IEB*, n.50, set/mar 2010, p. 13-66.

_____. “O olho do etnógrafo”, *Sociologia & Antropologia*, v.01, n.02, p. 195-215, 2011.

_____. *A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2015.

PÉRIVIER, M. “Quand la foule met de l’ordre: création et re-sémantisation des lieux et des territoires par les bands à pied”, *Revista Brasileira do Caribe*, v. 18, n. 34, jan./jun. 2017, pp. 68-90.

PETERS, D. “Haiti primitive painters”, *Harper’s Bazaar*, jan. 1947, pp. 104-105.

PICARD-BYRON, J. (org.). *Production du savoir et construction sociale. L’ethnologie en Haïti*. Québec/Port-au-Prince : PUL/Éditions de l’UEH, 2014.

POITRY, G. “Carrefour des poètes: Michel Leiris e Alfred Métraux”, *Bulletin du Centre Genevois d’Anthropologie*, n. 5, 1995-1996, Peeters Press, Louvain, pp. 3-9.

POLYNÉ, M. “To make visible the invisible epistemological order: Haiti, singularity, and newness”. In: POLYNÉ, M. (Ed.). *The Idea of Haiti: rethinking crises and development*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

PORTER, D. "Bibliography", *The Journal of Negro Education*, ol. 19, No. 2 (Spring, 1950), pp. 185-196.

PREZEAU, B. "Sur les traces de Lam en Haïti", *Conjonction*, n. 212, Édition 1945-2005: soixantième anniversaire de l'Institut Français d'Haïti, 2005, pp. 63-77.

PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000 [1991].

_____. "Michel Leiris, French anthropology and a side trip to the Antilles", colloquium "Au cœur du XXe siècle: La culture antillaise au miroir de Michel Leiris," Archives Départementales, Fort-de-France, Martinique, January 31-February 1, 2002.

PRICE, S. & JAMIN, J. "Entretien avec Michel Leiris". In: LEIRIS, M. *C'est-à-dire: entretien avec Michel Leiris suivi de Titres et Travaux*. Paris: Jean- Michel Place, 1992.

PRICE, S. & PRICE, R. *Les arts des marrons*. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs, 2005 [1999].

PRICE, S. & PRICE, R. *The Root of the Roots: Or, how afro-american anthropology got its start*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

PRICE, R. & MINTZ, S. W. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003. [1973;1992].

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

PRINS, G.E.L. "Toward a World without Evil: Alfred Métraux as UNESCO Anthropologist (1946-1962)", Symposium: UNESCO's Sixtieth Anniversary, 2005. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=30431&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, acesso em 16/06/2013.

RAMSEY, K. "Prohibition, persecution, performance", *Gradhiva*, n.1, 2005, pp. 165-179.

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

RICHMAN, K. E. "Peasants, migrants and the discovery of African traditions: ritual and social change in Lowland, Haiti", *Journal of Religion in Africa*, 37 (2007), p. 371-397.

_____. "Innocent Imitations? Authenticity and Mimesis in Haitian Vodou Art, Tourism, and Anthropology", *Ethnohistory*, v.55, n. 2, 2008, p. 203-227.

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

RILES, A. (org.). *Documents: artifacts of modern knowledge*. Michigan: The Michigan Press, 2006.

RODMAN, S. *Renaissance in Haiti: popular painters in the Black Republic*. New York: Pellegrini & Cudahy, 1948.

_____. *The miracle of haitian art*. New York: Doubleday, 1974.

_____. *Where art is joy*. Haitian art: the first forty years. New York : Ruggles de LaTour, 1988.

ROSSI, L. G. “O intelectual “feiticeiro”: Édison Carneiro e o campo de estudos da relações raciais no Brasil”. Tese de doutorado, IFCH- Unicamp, Campinas, 2011.

ROUMAIN, J. *Oeuvres complètes*. Édition critique organisée par Léon-François Hoffman. Madrid: Association Archives Littéraires Latin-Américaines, 2003.

RUBINO, S. “Entre o CIAM e o SPHAN: diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre”. In: KOSMINSKY, E.V.; LÉPINE, C. & PEIXOTO, F.A. *Gilberto Freyre em quatro tempos*. São Paulo: Editora Unesp/Edusc, 2003, pp. 267-285.

SARTRE, J. P. “Orphée noir”. In: SANGHOR, L. S. *Anthologie de la nouvelle poesie nègre et malgache*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

SCHON, M. “Chenet d’Haiti: the story, an interview with Jacques Chenet”, *Modern Silver Magazine*, New York, 2012. Disponível em: <http://www.modernsilver.com/chenet/jacqueschenetinterview.html>; acesso em 24/0/2016.

_____. “Winifred Mason: Extraordinary Coppersmith”, *Modern Silver Magazine*, New York, s/d. Disponível em: <http://www.modernsilver.com/winifredmason.html>, acesso em 24/0/2016.

SCHWARCZ, L. “Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história”, *Novos estudos*, São Paulo, Cebrap, número 72, julho de 2005. pp. 119-136.

SEABROOK, W. *The magic Island*. New York: Blue Ribbon Books, 1929.

SEGALEN, M. *Vie d’un musée* (1937-2005). Paris: Éditions Stock, 2005.

SENGHOR, L. S. “Rencontre avec Aimé Césaire. La Négritude”. Entretien en video. Emission par Variations, produccion par Office national de radiodiffusion télévision française, 1963. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/I05188646/rencontre-avec-aime-cesaire-video.html>; acesso em 28/06/2013.

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

STOLER, A.L. *Along the archival grain: epistemic anxieties and the colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

_____. *Carnal Knowledge and Imperial Power: race and the intimate in colonial rule*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2010.

STRATHERN, M. *Partial Connections*. Savage: Rowman & Littlefield Publishers, 1991.

_____. *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

_____. “O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto?”. In: STRATHERN, M. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014 [1990].

_____. “O efeito etnográfico”. In: STRATHERN, M. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014 [1999].

SULLIVAN, M. “Maya Deren’s Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti”. In: SULLIVAN, M. *Maya Deren and the American Avantgarde*. Berkeley: Bill Nichols Editor, University of California Press, 2001.

TEOPHILO, G. M. “Uma poética da relação: a conversa infinita entre Édouard Glissant e Michel Leiris”, *História da Historiografia*, n. 27, mai-ago, 2018, pp. 118-141.

THOMAZ, O. R. “Eles são assim: racismo e o terremoto de 12 de janeiro de 2010 no Haiti”, *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 20, p. 273-284, 2011.

_____. “Haitian elites and their perceptions of poverty and inequality”. In: REIS, E. P.; MOORE, M. (Eds.). *Elite perceptions of poverty and inequality*. Nova Iorque/ Londres: Zed Books, 2013. pp. 127–155.

TOLEDO, M. “Marronismos, bricolagens e canibalismos: percursos de artistas e apropriações de Aimé Césaire na Martinica contemporânea”. Tese de doutorado, PPGAS-MN, Rio de Janeiro, 2014.

TROUILLOT, M.R. *Haiti: State against Nation: Origins and Legacy of Duvalierism*. New York: Montly Review Press, 1990a.

_____. “The odd and the ordinary: Haiti, the Caribbean, and the world”, *Cimarrón*, v. 2, n. 3, 1990b, pp. 3-12.

_____. “The Caribbean Region: an open frontier in anthropological theory”, *Annual Review of Anthropology*, n. 21, p.19-42, 1992.

_____. *Silencing the past*. Power and production of history. Boston: Beacon Press, 1995.

UNESCO. *Conférence générale: guide*. México (novembre, décembre)1947. Paris: UNESCO, 1947.

_____. *L'expérience témoin d'Haiti, première phase, 1947-1949*. (Monographies sur l'Éducation de Base, n.4). Paris: UNESCO, 1951.

VALENTINI, L. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda, 2013.

VARGAS, E. V. *Antes Tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

VERGER, P. "Trente ans d'amitié avec Alfred Métraux, mon presque jumeau". ". In: D. Lecoq (org.), *Présence d'Alfred Métraux*. Paris, Acéphale e Les Amis de George Bataille, 1992, pp. 173-191.

V.B.H. "Voyage de A. Métraux en Bolivie et au Chaco boreal", *Journal de la Société des Américanistes*, Année 1929, Volume 21, Numéro 2, p. 434 – 435.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Filmografia:

CYPHER, S. *L'art en Haïti*. Filme, p&b, 35mm, 10 min. Produção: United States Information Service, 1950.