



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JOANNA LOPES DA HORA

NAS DOBRAS DO RECONHECIMENTO.

Uma etnografia sobre dinâmicas de reconhecimento da arte e dos artistas
haitianos na contemporaneidade

CAMPINAS

2024

JOANNA LOPES DA HORA

NAS DOBRAS DO RECONHECIMENTO.

Uma etnografia sobre dinâmicas de reconhecimento da arte e dos artistas
haitianos na contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz (Unicamp)

Coorientador: Prof. Dr. Benoît Charles Marie Etienne de L'Estoile (CNRS-ENS, Paris)

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA POR JOANNA LOPES
DA HORA, ORIENTADA PELO PROF. DR. OMAR
RIBEIRO THOMAZ E COORIENTADA PELO PROF. DR.
BENOÎT CHARLES MARIE ETIENNE DE L'ESTOILE.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Neiva Gonçalves de Oliveira - CRB 8/6792

H78n Hora, Joanna Lopes da, 1983-
Nas dobras do reconhecimento. Uma etnografia sobre dinâmicas de reconhecimento da arte e dos artistas haitianos na contemporaneidade / Joanna Lopes da Hora. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Omar Ribeiro Thomaz.
Coorientador(es): Benoît Charles Marie Etienne de L'Estoile.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte haitiana. 2. Primitivismo na arte. 3. Arte - Catálogos. 4. Arte e antropologia. I. Thomaz, Omar Ribeiro, 1965-. II. L'Estoile, Benoît de, 1967-. III. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: In the folds of recognition. An ethnography on the dynamics of recognition of Haitian art and artists in contemporary times

Palavras-chave em inglês:

Art, Haitian

Primitivism in art

Art - Catalogs

Art and anthropology

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Benoît Charles Marie Etienne de L'Estoile [Coorientador]

Júlia Vilaça Goyatá

Handerson Joseph

Data de defesa: 10-09-2024

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5110-6305>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2612994360149222>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 10 de setembro de 2024, considerou a candidata Joanna Lopes da Hora aprovada.

Prof. Dr. Benoît Charles Marie Etienne de L'Estoile (CNRS-ENS, Paris)

Profa. Dra. Júlia Vilaça Goyatá (Universidade Federal do Maranhão)

Prof. Dr. Handerson Joseph (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Dedicado ao ciclo-kalunga,
entre a partida de Nhenhê, nossa mais velha,
e a chegada de Nilo, criança com nome de rio

Agradecimentos

Nessa trajetória, simultaneamente tão solitária e entremeadada de gentes, agradeço a Iroko, ao tempo e às suas modulações. Esse trabalho é fruto de perguntas formuladas há mais de 14 anos e sou grata por poder concluir esse ciclo em um momento em que a academia e espaços das artes visuais no Brasil se encontram em franca transformação por presenças negras, indígenas, lgbtqiapn+, migrantes. Agradeço profundamente a indivíduos e coletivos que tornaram e vêm tornando essas transformações possíveis. Aceno, especialmente, à linhagem de mulheres negras artistas, escritoras, intelectuais, ativistas, educadoras – ancestrais e de nosso tempo – que, embora não estejam ostensivamente citadas nessas páginas, me inspiram a prosseguir por novos conjuntos de questões, referências e modos de fazer pesquisa.

Agradeço ao apoio sem medida, ao amor e carinho dos meus pais, Marta e João, sem os quais a realização desse trabalho não teria sido possível. À minha amada avó Nhenhê, que me deu casulo para prosseguir com a escrita, mesmo após sua partida. Ao meu irmão Tru e à minha cunhada Camila, pela parceria nos desafios e nos desanúvios, e por trazerem ao mundo o Nilo, que ilumina e alegra tudo ao redor. Aos amigos: Luana, Arthur, Keiji, Bibi, Paulinha, Maira, Carol, Tais, Renato, Mônica, Rodrigo, Bruno, Saboguinha, Aline. A Julita, por não ter desistido de parrear sonhos, mesmo com a longa espera. Agradecimentos especiais à Fernandinha, amiga-irmã-meio-filha-meio-mãe, pelas mãos dadas em tantos momentos dessa travessia, pela escuta acolhedora e palavras certeiras. Ao Tomás, afilhado querido, pelas sapequices e brincadeiras.

Aos colegas e professores da Pós Interdisciplinar em Ensino de Línguas, do IFRJ, da turma de 2023, pelo aquilombamento e ares renovados em espaços de educação. Aos profissionais do cuidado, da acupuntura à yoga, passando por terapia e tai chi, Marianne d’Elia, João Paulo Ayub, Paulo Cirto, Martine Brisson, Alexandre Martins, que me acompanharam em diferentes momentos dessa trajetória. Muito obrigada!

Agradeço aos meus orientadores. Ao Omar Ribeiro Thomaz, pela acolhida nos primeiros anos de pesquisa, por ter me apresentado ao Haiti e às suas artes, ao que sempre serei extremamente grata, e por ter me resgatado para concluir esse processo, quando eu pensava que não seria mais possível. Ao Benôit de L’Estoile, por ter aceitado realizar essa co-orientação, se mantendo presente, pela paciência e generosidade, pelas trocas entusiasmadas sobre museus e exposições,

pelas leituras atentas e respeitosas, por ter acreditado em mim e no meu trabalho, e pela amizade. Minha sincera e profunda gratidão!

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelos 24 meses de bolsa concedida (processo 130430/2008-0), no início dessa pesquisa. Aos coordenadores e funcionários do IFCH e PPGAS, por todo o apoio institucional. Aos professores Suely Kofes, Nádia Farage, Emilia Pietrafesa, John Monteiro (in memoriam), Heloísa Pontes e Silvana Rubino. Às duas últimas, agradeço também pelas contribuições sugeridas no exame de qualificação. Aos meus queridos amigos e colegas, das turmas de mestrado e doutorado de 2008, que me fazem lembrar dos primeiros desbravamentos pela antropologia com saudades e grande afeto: Adriana Dias (in memoriam), Ana Laura Lobato, André de Oliveira, Desirée Azevedo, Diego Marques, Fernando Niemeyer, Franco Canalli, Giovana Feijão, Héctor Hernández Guerra, Laura Santonieri, Liliane Sanjurjo, Mauro Brigeiro, Paula Fontanezzi, Paulo Dalgalarro, Raul Ortiz, Roberta Rizzi, Roberto Rezende, Sergio Mendes, Suzane Vieira, Luiz Felipe Sobral, Grazielle Luiza Rossetto. Ao grupo de estudos de Antropologia da Arte, GESTA, formado em 2008, que posteriormente deu origem à fundação da revista Proa, pelas trocas valiosas, cujos efeitos ainda reverberam nesse trabalho. Aos colegas de república Silvana, Sabrina e Joseph Desiré Topomongo, pelo cotidiano compartilhado.

A José Renato Carvalho Baptista, Flavia Dalmaso, Pedro Braum, Felipe Evangelista, Federico Neibourg e, novamente, ao Omar, pelos caminhos abertos nas pesquisas da antropologia brasileira no Haiti. Ao meu querido amigo, Rodrigo Bulamah e, novamente, ao Felipe, pelas aventuras e trocas em campo. A Júlia Goyatá, pelas trocas em Porto Príncipe, pela tese inspiradora, pela leitura atenta e generosa na defesa dessa dissertação. A esse último ponto, agradeço igualmente a Handerson Joseph.

A Tânia, Marília e Jacqueline Finkelstein, equipe que me recebeu no extinto Museu Internacional de Arte Naïf do Rio de Janeiro (MIAN), e a Renato Araújo e Milton Santos, que me receberam no Museu Afro Brasil, por facilitarem meu acesso, no acervo dessas instituições, a catálogos que seriam, durante longos anos, desafiadores companheiros de pesquisa.

Agradeço de coração a todos os estudantes haitianos que vieram estudar na Unicamp pelo programa Pró-Haiti, em 2011, com os quais tive a chance de trabalhar e conviver intensamente por seis meses. Nossa convivência foi fundamental para reforçar o meu desejo de viver por um

tempo no Haiti. Agradeço também a Berhman Garçon (in memorium) e a Philippe Cajou pela importantíssima mediação realizada nesse momento.

Ao mestre Julio César Tavares, pelo exemplo e ensinamentos que seguem reverberando em minhas buscas. A Márcia Corrêa e Castro, pela companhia no retorno ao Haiti, em 2013 e 2014, e pelo “empurrãozinho” crucial, que me incentivou a trocar o escritório do Canal Saúde, na Fiocruz, pelas salas de aula do Centro Cultural Brasil Haiti e ruas de Porto Príncipe.

Nou rive nan lakou a! [Chegamos ao quintal/ao terreiro]. Chegamos ao Haiti, e eu nunca terei palavras o suficiente para agradecer a todas as pessoas que fizeram desse país minha casa.

Mèsi anpil, anpil, anpil [muito, muito, muito obrigada], em primeiro lugar, ao meu amigo-irmão Werner Garbers (Neno), que foi me buscar na rodoviária, de mala e cuia, dirigindo (mal!), com o pé quebrado, me prometendo um samba de boas-vindas, muitos sonhos e projetos a compartilhar. A toda equipe do CCBH, Sabrina, Herby, Alphonse (in memorium), Gregory, Jean François, pela acolhida, pelo convívio, e por tanto construído coletivamente. Ao querido Sylla, agradeço também pela amizade, pelas primeiras aulas de crioulo, pela tradução do resumo desse texto e revisão do francês e do crioulo ao longo dos capítulos. A Rachu, sábia com o melhor sorriso e cozinheira de mão cheia, *mèsi anpil anpil anpil* por toda nutrição de quitutes, amizade e gargalhadas.

Mèsi anpiiiiill ao meu querido amigo Garry, que me possibilitou me mover por Pétionville, Porto Príncipe e arredores com segurança, agilidade e na melhor companhia. À querida Becky, pela convivência, pelas aventuras, pelo afeto construído. Ao Paulo Dubois, por seu coração de poeta que se traduz em gestos, palavras e canto. À amiga Martine, pelos momentos compartilhados e por criar uma comunidade yogui afetiva e inclusiva – agradeço também a todos que fizeram parte dela. À Jeanine Laurent, pelos momentos de convivência, por trazer sua alegria e movimentos para terras brasileiras. Ao querido Dukenson, pelos dias compartilhados, por todo carinho e cuidado. A Winter Schneider, por ter me apresentado Gonaïves de forma apaixonada. Aos membros do Lakou Lakay, no Cabo Haitiano, *mèsi anpil* pela acolhida generosa e afetuosa.

A Suzy Castor e a Tania Pierre Charles, pela acolhida em um espaço agradável e seguro. A Didier Dominique, Jacques Bartoli, Sergio Jean Louis, Maria Bonita, Delano Morel, Clifford Remarais, Clifford Delis, Bernard Diedrich (in memorium), John Barnes, Mario Delatour, Ira Lowenthal. *Mèsi anpil!*

Aos membros da Brigada Dessalines, com quem convivi. A todos os artistas e pesquisadores brasileiros que passaram pelo Haiti, com quem pude trocar e aprender, como Pâmela Marconatto, Marília Pimentel e Geraldo Cotinguiba.

Aos meus alunos no Haiti, expresso minha profunda gratidão. Tornar-me professora em um país tão rico histórica e culturalmente, onde se valoriza tanto a educação, poder questionar-me junto a eles sobre métodos e referências, com afeto e alegria, é algo que ficará marcado em mim para sempre.

A todos os artistas e artesãos haitianos com quem conversei, cruzei, troquei e com quem aprendi, como Phaidra Sterlin, PaskO, Ronald Mevs (in memorium), Levoy Exil, Maxan Jean Louis, Maxon Sylla, Parizot Domond... *Mèsi anpil anpil!* Ao professor, pesquisador e grande entusiasta das artes haitianas, Sterlin Ulysse, sou também grata pelas trocas e aprendizados.

Às galeristas Mireille Jérôme (in memorium), Marie Alice Théard, Pascale Monnin e Marie José Nadal Gardère (in memorium), *mèsi anpil* pelas longas entrevistas concedidas, fundamentais para a construção desse texto. À Vicky Frisch, agradeço por ter me apresentado a Marie José, abrindo as portas das conversas valiosas com essas mulheres.

A Rénold Laurent, grande amigo, pessoa generosa e artista talentoso, por quem tenho admiração, sou imensamente grata pela convivência, confiança, pelas trocas, e por topar a experimentação etnográfica, sem a qual essa pesquisa não teria existido. Um agradecimento que se estende a toda família Laurent, pelos dias compartilhados e pela acolhida em Lafond: Maccène, Madame Renya, Moïses, Olivier, Willio, Eddy, Caleb e Marie France. *Mèsi anpil, anpil, anpil! M pa gen mo!* [Não tenho palavras!].

Ter o próprio pertencimento alojado em uma alegoria é ser um tipo de ficção. Viver na diáspora negra é, penso eu, viver como um ser fictício. Uma criação dos Impérios, mas também uma autocriação.

Dionne Brand, *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*

(trad. Ana Maria Gonçalves)

Resumo

Pensar sobre a *arte haitiana* – uma gama vasta e diversa de expressões, mas que, não sem controvérsias, adquire notoriedade sobretudo através de designações como *naïf*, popular ou “arte vodu” – implica adentrar em um terreno de múltiplas vozes e práticas, em uma dobra na qual estão permanentemente tensionados contornos identitários e olhares externos. Nesta dissertação, em que me direciono em especial à cena contemporânea, investigo como arte, artistas e mediadores artísticos haitianos trilham seus rumos e são impactados por diferentes formas de reconhecimento e valorização, buscando, com frequência, se desembaraçar de estereótipos historicamente forjados, em processos de construção complexos, e ainda em pleno movimento. Aproximo-me desse universo de modo etnográfico, em estreito diálogo com catálogos de *arte haitiana*, e recorrendo a três caminhos: conversas com galeristas haitianas, que revelam os lugares das mulheres nesse cenário, enquanto mediadoras e artistas; a observação dos efeitos, em Porto Príncipe, de uma exposição internacional de *arte haitiana*, ocorrida em Paris; e o acompanhamento da trajetória de um artista. Os dois primeiros permitem visualizar, em uma escala mais ampla, estratégias institucionais, discursivas e editoriais, enquanto o último privilegia uma dimensão mais minuciosa e individual. De modo complementar e contrastivo, essas vias de entrada iluminam zonas e ângulos diferentes do mundo das artes do Haiti atual em suas tensões, formas de colaboração e buscas por reconhecimento e valorização.

Palavras-chave: Arte haitiana; Primitivismo na arte; Arte – Catálogos; Arte e antropologia

Abstract

Thinking about Haitian art – comprised by a vast and diverse range of expressions, but which, not without controversy, becomes known mainly through designations such as naïve art, popular art, or “vodou art” – implies entering a terrain of multiple voices and practices, in a fold in which identity contours and external perspectives are permanently in tension. In this dissertation, in which I focus particularly on the contemporary scene, I investigate how Haitian art, artists, and artistic mediators build their paths and are impacted by different forms of recognition and appreciation, often seeking to free themselves from historically forged stereotypes, in complex processes of construction that are still in full motion. I approach this universe ethnographically, in close dialogue with Haitian art catalogs, and through three avenues: conversations with Haitian gallerists, who reveal the places of women in this scenario, as mediators and artists; observing the impact, in Port-au-Prince, of an international exhibition of Haitian art held in Paris; and following the trajectory of one artist. The first two allow us to visualize, on a broader scale, institutional, discursive and editorial strategies, while the last privileges a more detailed and individual dimension. In a complementary and contrastive way, these entryways illuminate different areas and angles of the art world in Haiti today, in its tensions, forms of collaboration, and search for recognition and appreciation.

Keywords: Haitian art; Primitivism in art; Art – Catalogs; Art and anthropology

Rezime

Panse sou a ayisyen an - yon seri ekspresyon enpòzan e divès, men ki, pa san polemik, jwenn popilarite sitou atravè apelasyon tankou nayif, popilè oswa "a vodou" - vle di monte sou yon teren ki gen plizyè vwa ak pratik, nan yon kontèks kote plizyè idantite ak pèspektiv ekstèn yo an tansyon san rete. Nan disètasyon sa a, kote mwen konsantre espesyalman sou sèn kontanporen an, mwen panche sou ki fason a, atis ak medyatè atistik ayisyen yo trase chemen yo e yo enfluyans yo atravè plizyè fòm rekonesans ak valorizasyon, nan chache, souvan, demake tèt yo anba estereyotip ki te kreye istorikman, nan pwosesis konstriksyon konplèks, e ki ap bouyonnen toujou. Mwen apwoche inivè sa a yon fason etnografik, nan dyalòg sere kole ak katalòg a ayisyen, epi mwen itilize twa chemen: chita pale ak galeris ayisyen, ki revele plas fanm yo nan senaryo sa a, kòm medyatè e atis; obsèvasyon fason efè yon ekspozisyon entènasyonal a ayisyen ki te fèt Pari reflekte Pòtoprens; epi akonpayman pakou yon atis. De premye yo pèmèt vizyalize, nan yon nivo pi laj, estrateji enstitisyonèl, nan diskou ak editoryal, tandiske dènye a bay priyorite a yon dimansyon detaye e endividyèl. Nan yon fason konplèmantè ak distenktif, wout antre sa yo klere plizyè zòn ak ang mond a ayisyen kontanporen nan tansyon yo, fòm kolaborasyon yo ak demach yo pou rekonesans ak valorizasyon.

Mo-kle: A ayisyen; Primitivis nan A; A – katalòg; A ak antwopoloji

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Tentar florir entre pandemia e barricadas	15
“Um anfiteatro voltado para o exterior”	16
Centre d’Art, epicentro, descentramento	31
Uma etnografia <i>com</i> catálogos: materiais, métodos e divisão dos capítulos.....	44
Nota introdutória sobre o uso do termo <i>naïf</i>	51
CAPÍTULO 1: Entre catálogos, galerias e os lugares das mulheres	54
As galerias sobem a montanha em tempos de queda livre	56
<i>Welcome to the club</i> : o acolhimento das galeristas	62
Entre historiadores da arte e o quiproquó das classificações.....	67
Maria José na escrita da história da <i>arte haitiana</i>	76
Os lugares das mulheres	85
CAPÍTULO 2: Arte haitiana entre Paris e Porto Príncipe: a exposição do Grand Palais	101
Uma exposição em elaboração	101
A exposição do Grand Palais vista do Haiti	105
“Uma arte longe de <i>ser naïf</i> ”: <i>arte haitiana</i> pelos olhos da Paris contemporânea	114
Três tempos da <i>arte haitiana</i> em Paris	118
Uma curadoria em dupla	131
A exposição do Grand Palais como evento discursivo: as vozes no catálogo	143
Breves contornos do contemporâneo em Porto Príncipe	162
CAPÍTULO 3: Caminhos abertos de Rénold Laurent	173
Um reconhecimento liminar: a exposição no Centre Culturel Brésil Haiti	173
Uma família de pintores (camponeses) em Lafond	179
As muitas casas, o ir e vir de Porto Príncipe e as (trans)formações profissionais.....	195
Da literatura à biblioteca	205
<i>Lakay se lakay: Lòt bò</i> e uma breve visita de regresso	214
Rénold Laurent em catálogos	226
<i>Si ou bèbè ou pa nan batay</i> : mudanças no discurso de si e uma trajetória em aberto	236
CONSIDERAÇÕES FINAIS	249
REFERÊNCIAS	253
ANEXO I: lista de catálogos comentada	269
ANEXO II: caderno de imagens do Capítulo 3	306

INTRODUÇÃO

Tentar florir entre pandemia e barricadas

Em janeiro de 2021, em meio à pandemia do coronavírus e a uma intensa crise política, econômica e social, que vinha se agravando sobretudo após meados de 2018, *Le Nouvelliste*, o mais longo e importante periódico do Haiti, anunciava um festival de arte contemporânea, intitulado “Haïti, le printemps de l’art” (Haiti, Primavera da Arte). Era a primeira edição do evento, idealizado e posto em prática pelo *Le Nouvelliste*, e inspirado em modelos semelhantes promovidos pelo próprio periódico, como os já estabelecidos festivais de artesanato e de literatura¹. Aquele evento acontecia em paralelo a uma das maiores empreitadas artísticas do Haiti, o Festival Internacional de Jazz, e, assim como esse, se pretendia uma atividade anual e de grande porte, mobilizando o conjunto de espaços e instituições artísticas e culturais de Porto Príncipe. Para aquela edição, seriam mais de vinte exposições simultâneas, exibindo uma programação variada: mais de uma centena de artistas, e expressões artísticas como escultura, obras em ferro recortado, fotografia, cinema, grafite, e, sobretudo, pintura.

Quando o festival aconteceu, eu tinha acabado de voltar ao Brasil, depois de seis anos vivendo e trabalhando no Haiti. Meu trânsito pelo evento esteve limitado às publicações das mídias, mas ele foi bastante documentado e divulgado para fora do país, pelo *Le Nouvelliste*, por outros periódicos, e pelas redes sociais de instituições e coletivos envolvidos. À distância, pude observar que a estrutura mobilizada e os tipos de exposições realizadas nos diversos espaços implicados se pareciam bastante com o que eu havia presenciado em outras ocasiões. Mas, mais do que isso, as reivindicações e expectativas que se projetavam ali tocavam em questões centrais na composição daquele mundo artístico: a arte mobilizada como possibilidade de levantar a autoestima, de oferecer uma outra imagem ao país, mas também como um lugar possível de coesão entre pessoas, instituições e coletivos de diferentes origens e classes sociais, potencialmente contribuindo para promover atravessamentos e dissolver tensões.

Repetidas vezes, os organizadores mencionavam a importância de se valorizar a arte, os artistas haitianos, “reavivar” um setor que por décadas havia ocupado um lugar de “embaixador cultural”: uma arte “exposta em todas as partes” e digna de admiração e respeito “em inúmeros

¹ Festival de artesanato *Atisanat an fête* [Artesanato em festa], em edições anuais desde 2006; e o festival de literatura *Livres en Folies* [Loucura dos livros], desde 1995.

países do planeta”². Quase na mesma proporção em que se mencionava a importância da união dos diversos atores do setor, se falava sobre o estado de crise e a necessidade de alimentar a esperança interna e se voltar para o público externo. Mobilizar o conjunto do setor artístico, envolvendo “galerias de arte, museus, universidades, livrarias, escolas”... parecia estratégico para se “criar vínculos em uma sociedade tão dividida” e, apesar do momento difícil, “enviar ao exterior uma imagem mais reluzente”³, uma “outra faceta do Haiti”, que “não é somente lixo nas ruas, barricadas e violência”⁴.

“Um anfiteatro voltado para o exterior”



Da esquerda para a direita: Professor Guy Dallemand (camisa branca), Jeanty (motorista da equipe), Marcos Pedro Magalhães Rosa, Otávio Calegari Jorge (na janela), Daniel Felipe Quaresma dos Santos, Werner Garbers, Professor Omar Ribeiro Thomaz, Rodrigo C. Bullamah, Joanna da Hora e Stálin (motorista da equipe). Imagem: Cris Bierrenbach, janeiro de 2010.

2 HAITI: le printemps de l’art, une nouvelle offre culturelle. Journal La Diaspora, 2024. Disponível em: <http://journalladiaspora.com/culture/haiti-le-printemps-de-lart-une-nouvelle-offre-culturelle/>. Acesso em: 20/10/2021.

3 Fonte: idem

4 Fonte: <https://www.galerienader.com/news> (último acesso em: 20/10/2021)

Onze anos antes, em janeiro de 2010, eu pisava no Haiti pela primeira vez. Junto a uma equipe de estudantes⁵, guiada pelo professor Omar Ribeiro Thomaz, pude ouvir do respeitado professor e intelectual haitiano, Monsieur Guy Dallemand, que “Porto Príncipe, enquanto anfiteatro, é totalmente voltado para o exterior”. Com uma música de *rara*⁶ ao fundo, em um francês que frequentemente dava lugar ao *kreyòl*, Guy nos contava as primeiras impressões ao deixar sua cidade natal, Cayes, em uma das províncias regionais ao sul, para viver na capital do país, na década de 1950, época em que passou a frequentar círculos de literatos, estudantes, músicos, intelectuais e artistas plásticos. As histórias de Guy nos convidavam a mergulhar em uma atmosfera cosmopolita, vibrante, forjada pelo cruzamento de pessoas, ideias e objetos, haitianos e estrangeiros, em um momento em que se redefiniam fluxos e se reformulavam imagens no e sobre o país.

Àquela altura, Porto Príncipe era um dos principais destinos turísticos do Caribe, e as artes plásticas, a pintura sobretudo, já haviam se tornado motivo de debates, congregações e divergências entre artistas e intelectuais haitianos, fonte de renda para artistas de origem popular e burguesa, e um chamariz para turistas estrangeiros, ávidos por “cor local”. Começavam a surgir também, naquela época, as primeiras galerias de arte, algumas presentes até os dias atuais.

O bairro onde Guy vivia, bem próximo ao centro, pela concentração de espaços de arte, cultura e educação, permitia que imaginássemos os momentos dos quais nos falava. Mesmo que, algumas décadas depois, quase não circulassem mais ali tantos turistas ou outros *blan* (estrangeiros) como nós, a presença de galerias de rua improvisadas, com quadros e peças de artesanato, dispostos em muros e barraquinhas, estampavam, em cores vibrantes, cenas, paisagens, artigos agrícolas, personagens e símbolos que remetiam a um *Ayiti Cheri* atrativo e do qual se deveria orgulhar, por suas peculiaridades, sua cultura e sua história. Dentro da casa

⁵ A equipe era formada, além de mim, por mais seis estudantes: Marcos Pedro Magalhães Rosa, Otávio Calegari Jorge, Daniel Felipe Quaresma dos Santos, Werner Garbers, Rodrigo Charafeddine Bullamah, Diego Nespolon Bertalozzoli. Na imagem acima, Diego é o único que não aparece, mas está presente na foto, ao final dessa introdução. Fomos acompanhados, também, pela fotógrafa Cris Bierrenbach.

⁶ *Rara* é uma manifestação artística e cultural haitiana, originada no vodu, que eclode pelas ruas das cidades na época da Quaresma, envolvendo música, dança e rituais religiosos, com instrumentos tradicionais, como as trombetas de bambu, denominadas *vaksin*, e tambores. Os cortejos são longos e as músicas frequentemente abordam temas sociais e políticos.

do Guy, uma construção em típico estilo *gingerbread*⁷, eu observava suas paredes, também forradas, de cima a baixo, por quadros de diversos artistas, dos mais diferentes estilos e escolas, a maioria dos quais eu ainda não podia identificar. Naquela mesma tarde, sabendo que eu tinha interesse em estudar a arte de seu país, o professor Guy me perguntou o que, exatamente, me interessava naquele vasto universo artístico: “algum estilo ou escola em particular? a história da arte?” ... Eu tinha certas pistas e desejos de por onde seguir, mas ainda estava longe de conseguir responder àquela pergunta.

Até então, meu contato com a *arte haitiana* havia sido mediado por algumas galerias virtuais, mas, sobretudo, por catálogos. Os primeiros e mais abundantes tinham foco em obras e artistas designados *naïfs*⁸ e, com frequência, contavam a história de como o Haiti, subitamente, havia se tornado um “país de pintores”. “Milagre”, “renascimento artístico” eram alguns dos termos através dos quais aquela história era narrada. Termos controversos, assim como a própria designação *naïf*, que encontravam contestações e esclarecimentos em historiadores da arte haitianos, em alguns artistas, galeristas e demais mediadores.

⁷ As "gingerbread houses" do Haiti são construções que remontam ao final do século XIX e início do século XX, com base em um estilo europeu que foi adaptado com grande sucesso por arquitetos haitianos. São caracterizadas por soluções arquitetônicas que se ajustam ao clima tropical do país, com altos tetos e sistemas de ventilação que permitem uma melhor circulação de ar, tornando-as resistentes não apenas ao calor intenso, mas também a furacões e terremotos. Apesar de terem origem em modelos neogóticos e neoclássicos, foram reinterpretadas e desenvolvidas de forma original, refletindo o talento local na adaptação e transformação desses estilos, criando um patrimônio arquitetônico único no Haiti. Originalmente, essas residências foram construídas por famílias abastadas em bairros um pouco mais afastados do centro de Porto Príncipe, como Pacot e Bois Verna, Turgeau, Bolosse, Peu-de-chose e Carrefour-Feuilles, durante a expansão da cidade no início do século XX (Bulletin de l'ISPAN, nº 32, p. 6. 2013). Contudo, na década de 1960, essas mesmas famílias se mudaram para áreas mais altas, como Pétiou-Ville e Laboule, deixando muitas dessas casas para serem utilizadas com funções comerciais, culturais e educacionais (Bulletin de l'ISPAN, nº 34, p. 1). Embora as gingerbread houses tenham sido inicialmente construídas por famílias de alta classe, o estilo se espalhou para as capitais do interior e influenciou a arquitetura de residências de classe média, que replicaram essa linguagem estética em casas mais modestas (Bulletin de l'ISPAN, nº 32, p. 4. 2013). Após o terremoto de 2010, esforços de restauração e preservação dessas construções foram intensificados, com um projeto de mapeamento e reconstrução aprovado através de uma parceria entre o World Monument Fund (WMF), a FOKAL e o Institut de Sauvegarde du Patrimoine National (ISPAN). (WORLD MONUMENT FUND. La préservation des maisons de style gingerbread d'Haïti, 2010).

Para saber mais, acesse as fontes citadas, disponíveis nos links:

ISPAN. Bulletin de l'ISPAN, nº 32, 2013. Disponível em:

<https://static1.squarespace.com/static/53348503e4b09be6564e601a/t/567ac642bfe8734dc48b90b7/1450886722815/BULLETIN+DE+L%27ISPAN+No+25+WEB+recto.pdf>.

ISPAN. Bulletin de l'ISPAN, nº 34, 2013. Disponível em:

<https://static1.squarespace.com/static/53348503e4b09be6564e601a/t/567ad5601c12101fd292a209/1450890592483/ISPAN+bulletin+%2334.pdf>.

WORLD MONUMENT FUND. La préservation des Maisons de style gingerbread d'Haïti, 2010. Disponível em: https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/wmf_haiti_mission_report_fr_reduced.pdf.

⁸ Mais adiante, na “Nota introdutória sobre o uso do termo *naïf*” (p. 52), esclareço as razões da minha escolha pelo uso dessa designação.

Divergências na forma de contar essa história desenhavam contornos distintos do que se entendia por *arte haitiana*. Pelas mãos dos primeiros autores estrangeiros, uma arte valorizada por sua suposta pureza, pela proximidade do vodu⁹ e por seu viés popular, considerados “mais autênticos”. Autores haitianos, ainda que com suas diferenças e nuances, buscavam recuperar o protagonismo de determinados atores e instituições locais, cujas produções eram omitidas ou empalidecidas, por serem consideradas, pelo imaginário externo, “menos características” do que a *arte haitiana* deveria ser. Embora eu ainda não soubesse por quais desdobramentos seguiria, o questionamento de categorias artísticas redutoras, e os possíveis embates em seu entorno, eram o fio condutor que havia me levado às artes do Haiti, e que, em muitas medidas, seguiria me guiando. Como se chega a determinada configuração artística? Quais são os principais valores, ideias, embates envolvidos nesse processo?

Através de catálogos, eu começava a entrar em contato com tensões e disputas narrativas, implicadas na construção de determinada “haitianidade artística”. Motivo de orgulho nacional, mas também, simultaneamente, cenário de desentendimentos e disputas na condução de classificações, interpretações, nos próprios atos de produção artística, e nas atividades de coleção e exibição. Uma construção conflituosa e contínua, em pleno movimento, que se reconfigurava a olhos vistos na cena mais contemporânea, com o surgimento de novos atores, associações e formas artísticas. Mas que seguia atravessada por um traço fundamental: uma sociabilidade cosmopolita, ou ao menos marcada por amplos trânsitos internacionais. Guy

⁹ O vodu haitiano não é apenas uma religião, mas uma cultura que permeia profundamente a vida cotidiana, as práticas sociais, a história e a identidade nacional do Haiti. Autores de obras clássicas como Alfred Métraux, com *Le Vaudou Haïtien* (1958), Melville Herskovits, com *Life in a Haitian Valley* (1937) ou Laënnec Hurbon, com *Dieu dans le Vaudou Haïtien* (1972), destacam a natureza sincrética do vodu haitiano, enraizado em práticas religiosas e culturais trazidas de diversas tradições africanas, especialmente do Benim (antiga região do Dahomé), com influências indígenas e cristãs, transformadas e postas em movimento pela experiência da colonização, da escravidão e da resistência dos escravizados. Hurbon, na obra supracitada, e também Mintz e Trouillot, no ensaio *The Social History of Haitian Vodou* (1995), chamam atenção para o quanto o vodu foi demonizado e marginalizado tanto pelas elites haitianas quanto por influências externas, especialmente durante a Ocupação Americana (1915-1934), quando foi associado a práticas supersticiosas e primitivas. Foi nesse contexto que a antropologia haitiana começou a se estruturar, com pensadores como Jean Price-Mars, que buscaram legitimar o vodu como um saber autêntico e digno de estudo acadêmico, e no qual se ancorava a identidade, a resistência e a força criativa e do povo haitiano. Nas décadas seguintes à Ocupação, com o incentivo ao turismo no Haiti, o vodu passou a ser promovido como um atrativo cultural, central para a experiência turística no país, gerando uma nova dinâmica econômica em seu entorno. Nas artes plásticas, o vodu adquire centralidade desde a década de 1930, com o Movimento Indigenista haitiano e segue sendo mote de curadorias, tema e inspiração para os artistas na cena contemporânea. Sobre esse último aspecto, ver, especialmente, os números da revista *Gradhiva*, no Museu do Quai Branly, dedicados, respectivamente, ao Haiti e à Antropologia (n.1, *Haïti et l'Anthropologie*), e às criações artísticas haitianas (n.2, *Création Plastique d'Haïti*), ambos coordenados por Carlo A. Célius.

Dallemand que, ao evocar os idos anos 1950, falava de uma Porto Príncipe “totalmente voltado para o exterior”, havia sintetizado tal característica nessa imagem forte, que com frequência voltava a minha memória e orientava a minha percepção.

Entre 2014 e 2020, período em que vivi na capital haitiana, experimentei e testemunhei esse lugar voltado para fora de diversas formas. Trabalhava em um centro cultural vinculado à embaixada brasileira, o Centro Cultural Brasil Haiti (CCBH), situado em Pétienville, uma localidade, contígua à Porto Príncipe, especialmente notável por sua histórica concentração da elite haitiana e pela presença estrangeira, onde estão localizados a maior parte das representações diplomáticas, hotéis de luxo, mansões e diversos espaços comerciais, dentro dos quais é tão ou mais comum ouvir o idioma inglês quanto o francês e o crioulo haitiano, línguas oficiais do país, e onde preços de produtos e serviços, dolarizados, não causam nenhum tipo de constrangimento aos seletos consumidores mais abastados. Mas onde, também, sobretudo após o terremoto de 2010¹⁰, que transformou abruptamente a malha urbana, há uma trama social mais complexa do que se costuma mencionar, com circulação abundante de pessoas de diversas classes sociais, estabelecimento de bairros mais simples, mercados populares e favelas, dentre elas uma das maiores do país, Jalousie.

No Centro Cultural, onde trabalhei como professora de língua portuguesa e cultura brasileira, entrava em contato com estudantes, vindos de diversas partes do país e da capital, de diferentes idades e origens sociais, que, por motivos variados¹¹, desejavam aprender sua primeira, segunda, terceira, ou por vezes quarta ou quinta língua estrangeira. Trabalhando na produção de eventos no Centro e acompanhando a cena artística, encontrava outros estrangeiros que, como eu, se interessavam pelo mundo das artes haitianas, alguns ocupando lugares de destaque e gestão no meio, e interagiam com artistas que frequentemente mencionavam suas experiências

¹⁰ O terremoto atingiu gravemente Porto Príncipe e as cidades vizinhas de Léogane, Jacmel, Petit Goave, Grand Goave e arredores. Um resumo enxuto de seus efeitos inclui cerca de 230.000 vidas perdidas, quase 300.000 residências destruídas, centenas de milhares de feridos, cerca de 1,5 milhão de desabrigados e outros 1,3 milhões de deslocados para países como República Dominicana, EUA, Canadá, França, onde há uma significativa diáspora haitiana. Edifícios públicos e localidades de serviços privados em geral foram igualmente devastadas: escolas, supermercados, bancos, universidades, igrejas, bibliotecas, museus, hospitais, teatros, cinemas, livrarias, as instâncias de abastecimento de água, luz e telefonia, a zona industrial e a região comercial, sem contar com símbolos emblemáticos da nação, como o Palácio Nacional, sede da presidência, e a Catedral central. Sobre o impacto do terremoto, ver sobretudo THOMAZ, 2010 e NASCIMENTO e THOMAZ, 2010.

¹¹ Oportunidades de trabalho em ONGS e cooperações estrangeiras, desejo de visitar amigos ou parentes vivendo no exterior, interagir com missionários em suas línguas nativas, tornar-se professor de línguas estrangeiras, estudar fora do país ou curiosidade e interesse por outras línguas e culturas eram algumas dessas razões que levavam estudantes ao Centro Cultural Brasil Haiti.

fora do país, ou o desejo de tê-las. Convivia com amigos, colegas e estudantes haitianos que consideravam emigrar e se tornar *diaspora*, muitos dos quais efetivamente o fizeram. Circulando por diversas regiões da cidade, a presença estrangeira se evidenciava em adesivos de ONGs e cooperações internacionais, estampados nos carros 4 X 4, que chegavam ao país importados dos Estados Unidos; nos logotipos dessas mesmas organizações impressos em lonas, que cobriam acampamentos remanescentes do terremoto de 2010 e barraquinhas dos diferentes mercados espalhados pela cidade; nos onipresentes produtos alimentícios industrializados, importados; nas centenas de *pepès*¹², brechós de roupas, onde se encontravam peças fabricadas em toda parte do mundo; mas também em reações, em gestos e palavras, que por vezes sinalizavam desconfiança e desconforto com a ostensiva presença internacional e afirmavam, com orgulho, que determinada produção, fosse ela artística, agrícola, ou industrial, era 100% *natif natal*.

O Haiti que visitei pela primeira vez, em 2010, seria transformado pelo terremoto de 12 de janeiro, que nos surpreendeu alguns dias depois. Mas, mesmo antes desse evento disruptivo, o país, a capital sobretudo, já era radicalmente diferente daquele sobre o qual Guy Dallemand nos contava. Já havia passado pelas décadas da ditadura Duvalier (1957-1986), enfrentado processos conturbados de transição democrática nos anos 1990, e vivia, desde 2004, sob ocupação da Missão de Estabilização das Nações Unidas (MINUSTAH). As notícias veiculadas sobre a nação a apresentavam assolada por pobreza, miséria e catástrofes, e as relações internacionais eram permeadas por dinâmicas de ‘ajuda’, proliferação de ONGs e projetos de cooperação frequentemente problemáticos¹³. O terremoto, que abalou Porto Príncipe e cidades vizinhas, e que por sua magnitude, acabou impactando a população de todo o país nos dias, meses e anos vindouros, acentuou bastante esse cenário, tornando ainda mais agudo o contraste entre imagens difundidas mais tardiamente e aquelas dos idos anos 1940 e 1950, quando o Haiti vivia sua “Era de Ouro” turística, e propagandeava visões de um país idílico, harmônico, camponês, autêntico e puro. Imagens essas que ainda eram reproduzidas em quadros, em tempos recentes, que podíamos ver retratadas em catálogos e, dentro do Haiti, abundavam em

¹² Importados de diversas partes do mundo, mas principalmente dos Estados Unidos, o comércio de *pèpè* – originalmente chamado de *kennedy*, em alusão ao ex-presidente estadunidense – se iniciou na década de 1960, a princípio como forma de ajuda humanitária, mas acabou se tornando parte integrante e característica da economia informal do país, possibilitando à população o acesso a muitos produtos de segunda mão, sobretudo da indústria da moda, que seriam inacessíveis se comprados novos. Por outro lado, *pèpès* causam prejuízos significativos à indústria de alfaiataria local e contribuem para a dependência econômica do Haiti em relação às importações estrangeiras, sendo, por isso, alvo de críticas.

¹³ Sobre esse assunto, ver especialmente: Étienne (1997), Schuller (2016), Seguy (2014) e Bersani (2015).

galerias de arte, museus e galerias de rua. Cenas “típicas” de plantações, colheitas, mercados, rituais de vodu e brigas de galo, em suas versões contemporâneas, também podiam ser encontradas, ao vivo e a cores, sem muita dificuldade, acontecendo em regiões rurais do país, mas contrastavam com uma realidade urbana superpopulosa, barulhenta, forjada por ocupação urbana desordenada, entrecortada por mototáxis, *tap taps* e comércios das mais diversas ordens.

O olhar voltado para fora se mantinha na capital haitiana, mas o teor se transformava com o tempo. Nos anos 2010 e 2020, período em que eu estive no Haiti, pude perceber essa mirada, em larga medida, em indivíduos, coletivos e instituições que buscavam remediar e/ou escapar de situações social, econômica e politicamente difíceis. Os horizontes eram diferentes nos tempos aos quais Guy se referia, quando é possível dizer que uma empreitada complexa, envolvendo uma pluralidade de atores e instituições, foi bem sucedida em produzir novas ideias e imagens a respeito do país. Os anos 1940 e 50, mencionados por Guy, sedimentam o que começa a ser gestado no final dos anos 20 e na década de 30, quando se buscam estabelecer contornos e valorizar os elementos da cultura popular como os verdadeiros constitutivos da identidade haitiana¹⁴. A bibliografia haitiana e haitianista é farta em abordar essa transição, relacionada a um contexto internacional do entreguerras, do pós segunda guerra e à formulação de movimentos modernistas em demais regiões do Caribe e da América Latina, momento em que o Haiti vive a ocupação dos Estados Unidos em seu território e desenvolve o seu Movimento Indigenista.

A Ocupação Americana (1915-1934), a primeira dentre as inúmeras que o país viveria no curso de sua história, é interpretada como um momento decisivo, que traz consequências de longuíssima duração a todas as esferas da vida econômica, política e social, passando pelo controle financeiro e alfandegário realizado pelos Estados Unidos, a dolarização da economia (CASTOR, 1971, p.33-34), o aumento da dependência da monocultura (TROUILLOT, 1990^a, p. 16), e o acirramento das tensões raciais, quando cidadãos haitianos passam a conviver com o desprezo e categorias de raça expressos por ocupantes estadunidenses (THOMAZ, 2009). Sobre esse último aspecto, Mintz e Trouillot (1995) sintetizam que os anos da Ocupação foram vivenciados, pela *intelligentsia* haitiana, e “a seu próprio modo, pelo povo do Haiti”, como uma “irreparável destruição do mundo de 1804”. Quando um país pioneiro em sua luta anticolonial, antirracista e antiescravocrata, ocupado e com sua autonomia sequestrada, vê cair por terra a

¹⁴ Sobre esse assunto, recomendo especialmente a primeira edição da revista *Gradhiva*, editada pelo Museu do Quai Branly, em 2005, sob a coordenação de Carlo A. Célius, sob o título *Haiti et l'anthropologie*, e tese *Haiti Populaire: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950)*, de Júlia Vilaça Goyatá (2019).

convicção de que “a vitória revolucionária significara uma eterna reivindicação da raça negra” (p. 141). Os autores sinalizam que “apesar de pronunciamentos sinceros da intelectualidade haitiana sobre a igualdade dos seres humanos, ela estava mais interessada em sua equidade com as elites da Europa do que com sua equidade com a própria massa haitiana” (idem), algo que precisou ser radicalmente avaliado diante do “choque” provocado pela Ocupação.

Essa experiência e os sentimentos a partir dela engendrados foram centrais na orientação dos rumos do Movimento Indigenista, forçando a classe privilegiada do país a rever suas concepções sobre si, sua relação com o povo e a cultura popular, enfrentando o que Jean Price Mars¹⁵, uma das personalidades mais ativas e importantes do momento, figura incontornável na história intelectual haitiana, chamou de *bovarismo coletivo*¹⁶, ou seja, “conceber-se outra coisa que não se é”.

¹⁵ Jean Price Mars (1876-1969) atuou em várias frentes: como antropólogo, professor, diplomata e político. A partir de sua obra *La Vocation de l'élite* (1919), já adquire proeminência entre os seus contemporâneos. Porém, é em 1928, com *Ainsi Parla l'Oncle*, que faz suas ideias ecoarem de modo definitivo. No livro, Price Mars enfrentava uma ideia predominante na antropologia de seu tempo, a de que, como um desdobramento das sociedades primitivas, supostamente desprovidas de história, as populações negras do Caribe teriam suas histórias iniciadas com o processo de colonização. A receptividade de suas teorias tem como consequência a institucionalização da antropologia no Haiti, com a fundação do Instituto de Etnologia, em 1941, do qual esteve à frente até 1960. Dentro do país, suas ideias se tornam referência indispensável para uma nova geração de intelectuais que, assim como ele, fizeram frente à Ocupação Americana e, num escopo internacional, sua obra tem grande relevância para os movimentos de *négritude*, para o pensamento caribenho e pan-africanista. Dentre as inúmeras atividades que desempenhou ao longo de sua vida, destacam-se a presidência do primeiro congresso de artistas e escritores negros em Paris, em 1956, o posto de senador no seu país, o desempenho de diversos cargos diplomáticos e sua candidatura à presidência da República do Haiti (MAGLOIRE e YELVINGTON, 2005; GONÇALVES, 2019). Embora as reflexões de Jean Price Mars tenham sido fundamentais para o rumo do Movimento Indigenista que, por sua vez, teve seus desdobramentos nas artes plásticas, o intelectual não se envolveu diretamente em grandes reflexões sobre o assunto, confessando, em seu livro, *De Saint-Domingue à Haïti. Essai sur la Culture, les Arts et la Littérature* (1959), não ser “nem romancista, nem poeta, muito menos crítico de arte. Falar de arte e de literature não me cai muito bem” [*Je ne suis ni romancier, ni poète, encore moins critique d'art. Parler d'art et de littérature ne me sied que fort malaisément*] (p.73). Nessa mesma obra, as impressões de Price Mars sobre a profusão plástica, ocorrida no país a partir da década de 1940, não se diferenciam do discurso majoritário produzido no exterior, colocando o protagonismo no fundador do Centre d'Art, Dewitt Peters, e reproduzindo a ideia de que o surgimento de inúmeros pintores e escultores, vindos de diversas partes do país, se assemelhava a um “encantamento”, conforme vemos na citação: “Como por encantamento, apareceu, sob o nosso céu, um enxame de pintores, escultores e de arquitetos, cujos quadros, os mármore, os bronzes, causaram a admiração geral e conquistaram o favoritismo de especialistas em exposições internacionais na Europa e nas Américas.” [*Comme par enchantement, a paru, sous notre ciel, un essaim de peintres, de sculpteur et d'architectes dont les tableaux, les marbres, les bronzes, ont soulevé l'admiration général et ont conquis la faveur des connaisseurs dans les expositions internationales em Europe et dans les Amériques.*] (idem, p.71)

¹⁶ “Bovarismo” também é usado na língua portuguesa, e diz respeito à tendência, individual ou coletiva, de fuga da realidade e escapismo, imaginando para si uma outra realidade e atuando de forma divergente do que se é. O termo é inspirado na personagem Madame Bovary, do escritor francês Gustav Flaubert.

Os historiadores da arte haitianos Carlo Célius (2005b; 2007) e Michel Philippe Lerebours (1980; 1989; 1992) concordam que é nesse contexto que começa a se desenvolver uma “haitianidade artística”, cujas características perdurariam até os dias atuais. A busca por prescrever um lugar para a África no interior da cultura, a valorização de elementos da cultura popular como o campesinato, o vodu e a língua crioula, acontecem em contraste notável em relação às imagens de país elaboradas e difundidas ao longo do século XIX, quando se fez necessário o desenvolvimento de um “pensamento de combate” (CÉLIUS, 2005a).¹⁷ Pensamento esse que, voltado para promover e comprovar a aptidão da “raça negra” à, com muitas aspás, “civilização”, se centrava frequentemente nas figuras dos heróis da pátria, na narrativa da Revolução Haitiana e em indicativos de “civilidade” detidos pela elite, como o uso da língua francesa, a adoção da fé católica e o domínio de parâmetros científicos e artísticos europeus.

No contexto do Indigenismo, que se inicia no final da década de 1920 e avança pela década de 1930, a renovação das artes plásticas parte da mesma constatação de que, assim como na literatura, não havia uma pintura “verdadeiramente haitiana”. Os historiadores contemporâneos Célius e Lerebours são enfáticos ao alertar que, cerca de uma década antes de artistas de origem popular receberem os holofotes da visibilidade externa, ao representarem a si mesmos – o que Célius chamaria de “triunfo da arte *naïf*”, ocorrido em meados da década de 1940 –, artistas haitianos de origem burguesa, sem deixar de lado formas e tendências artísticas internacionais, já traziam a vida no campo, o cotidiano popular, o vodu e a natureza local para o centro das obras, dando início à transição de uma concepção “universalizante” para um viés mais “particularizante” de arte (CÉLIUS, 2007, p.12).

A mudança não vem apenas através do conteúdo e forma das obras, mas pela transformação de lógicas e contornos do universo artístico, pela modificação nas características dos artistas, seu público e sistema de circulação e valorização. É possível dizer que o Haiti dos anos 1930, mas sobretudo 1940 e 1950, protagoniza o que Howard Becker (1982) chamaria de surgimento de “um mundo artístico”, que “de tempos em tempos (...) aparecem, crescem e prosperam, eventualmente atingindo suficiente estabilidade (...)” e que encontram condições para nascer

¹⁷ São precursores o historiador Thomas Madiou (1814-1884), autor de *Histoire d’Haiti*, publicado em 1847, e o antropólogo Antenor Firmin (1850-1911), que em 1885 contesta o *Essaio sobre a desigualdade das raças*, de Arthur Gobineau, através do seu *De l’égalité des races humaines*. Sobre Firmin, ver especialmente: FLEUER-LOBBAN (2006). Sobre a recepção do pensamento de Firmin no Brasil, ver TROITINHO (2023).

quando “une[m] pessoas que nunca cooperaram antes para produzir arte baseados (em) e usando convenções anteriormente desconhecidas ou ainda não exploradas desse modo.”¹⁸ (p. 310)

As condições para o surgimento desse “mundo artístico” estão relacionadas à ideia do “anfiteatro voltado para fora”, mencionada por Guy Dallemand. Os acontecimentos dos últimos anos da Ocupação Americana, nos finais da década de 1920 até meados de 1930, bem como as primeiras décadas que a sucederam, progressivamente mudaram a dinâmica no campo artístico e intelectual, fazendo com que o fluxo majoritário não fosse apenas o de artistas e intelectuais saindo do Haiti, para realizar formações em moldes europeus e fazerem circular imagens mais dignas e humanas do país. Mas o próprio Haiti, Porto Príncipe sobretudo, ia se tornando ponto de convergência de artistas e intelectuais, haitianos e estrangeiros, além de turistas, vindos em grande parte dos Estados Unidos, e de uma Europa sensibilizada pelos acontecimentos da Segunda Guerra.

Os desenvolvimentos dos campos artístico, científico, intelectual e turístico se entrelaçam profundamente nesse período, das décadas de 1930 a 1950, em que as percepções sobre o Haiti como nação estão sendo transformadas, dentro e fora do país. De valores e temáticas trabalhados pelo Movimento Indigenista, engendra-se a institucionalização da antropologia haitiana, em constante diálogo com intelectuais estrangeiros, como Melville Herskovits, Michel Leiris, Alfred Métraux, Zora Neale Hurston, em um momento em que intelectuais do Haiti começam a estudar suas tradições populares, e o país caribenho, simultaneamente, se torna um dos mais requisitados espaços para pesquisa de campo nas Américas. Acentua-se a circulação de ideias, pessoas e objetos nesse momento em que são fundados, sobretudo na capital, importantes grupos, espaços e instituições de pesquisa, de produção de arte e conhecimento, redefinidores de uma identidade haitiana.¹⁹ As décadas de 1940 e 50 disfrutaram também do que Suzy Castor chama de “verniz modernizador”, ocorrido nos últimos anos da Ocupação, quando em Porto Príncipe acontecem construções de prédios públicos, pavimentação de avenidas, instalação de um sistema telefônico e investimentos de estrutura voltada para o turismo internacional, algo que se torna estratégico para o governo haitiano e para a manutenção de relações com os Estados Unidos (1971, p.199).

¹⁸ From time to time, new art worlds appear, grow, and prosper, eventually achieving sufficient stability (...) An art world is born when it brings together people who never cooperated before to produce art based on and using conventions previously unknown or not exploited in that way. (BECKER, 1982, p. 310)

¹⁹ CÉLIUS (2005a; 2005b; 2007), CHARLIE-DOUCET (2005), GOYATÁ (2019), MAGLOIRE e YELVINGTON (2005), LAURIÈRE (2005).

Em relação ao turismo, Plummer chama atenção para o fato de que visitantes estrangeiros passavam a disfrutar e ser atraídos pelo “que antes os repelia” (Plummer, 1992: 129, apud Haffner p.65). O mesmo vodu que, nos primeiros anos da Ocupação, era espetacularmente difundido como signo de barbárie, através de obras de literatura e da mídia estadunidense (HURBON, 1995; MINTZ E TROUILLOT, 1995), e que, apesar do florescimento do Indigenismo, enfrentava perseguições abertas do próprio Estado haitiano²⁰, surgia em “versões purificadas” (Mintz e Trouillot, 1995, p. 143), através de performances de dança e de música, no artesanato e nas artes plásticas, representando o país internacionalmente e, dentro do Haiti, animando noites “típicas” em salões e hotéis frequentados por estrangeiros, pela crescente classe média urbana e pela elite local. O vodu, como sinalizam Mintz e Trouillot, “se torna folclore, e o folclore podia ser vendido” (idem). Um ponto auge dessa reconfiguração da imagem do Haiti, voltada para o turismo, é a Exposição Internacional do Bicentenário de Porto Príncipe, realizada entre dezembro de 1949 e junho de 1950, sob o governo de Dumarsais Estimé, quando houve o investimento na modernização da cidade e na visibilização de expressões da cultura popular, com o objetivo de tornar o Haiti um lugar mais competitivo na rota do turismo caribenho, em franco desenvolvimento.²¹

Quase toda a visualidade que passa a ser abundante nos catálogos, nas obras presentes nas ruas e instituições de arte haitianas tem lastros nesse período de 1930 a 1950, em que, por múltiplas vias, e razões nem sempre convergentes, vão se firmando ideias e imagens de um Haiti valorizado por sua autenticidade, emblematizada em elementos da cultura popular. A “haitianidade artística” que surge naquele momento é compreendida nesta pesquisa em sua dupla dimensão, simultaneamente local e global, aproximando-nos da complexidade do contexto brevemente esboçado acima, quando são estabelecidos critérios que possibilitam definir o que é “específico” do Haiti, de seus indivíduos e sua cultura (CÉLIUS, 2007, p.2); e

²⁰ Refiro-me às “campanhas anti-supersticiosas”, iniciada na década de 1930, liderada pela igreja católica e apoiada pelos governos de Sténio Vincent (1930-41) e Elie Lescot (1941-1946), que se configurou como uma das maiores ofensivas contra templos e praticantes de vodu (RAMSEY, 2005). A repressão às práticas vodúístas, por outro lado, aceleraram iniciativas locais para documentar e preservar a cultura material relativa ao vodu, e despertaram interesses de estudo em antropólogos estrangeiros, como Alfred Métraux, que se tornou uma das principais referências no assunto (GOYATÁ, 2019; LAURIÈRE, 2005). Ironicamente, a ofensiva acontecia ao mesmo tempo em que a cultura popular haitiana era mobilizada, em primeiro plano, para atrair o turismo internacional, buscando um diferencial em relação a outros destinos turísticos caribenhos, lançando mão de trupes de dança e de peças de arte e artesanato inspiradas no vodu. (HAFFNER, 2017, p.65-66; SAINT HUBERT, 2018).

²¹ PLUMMER, 1990; HAFFNER, 2017, p.64-70; SAINT HUBERT, 2018, p. 99-143

situando o mundo artístico haitiano, que começa então a se delinear, em uma geopolítica das artes (AMSELLE, 2010).

Carlo Célius (2007) atenta para essa condição fundamental ao observar a produção discursiva que acompanha e institui a “invenção da arte” de seu país, a partir dos anos 1930. Uma construção que elabora contornos identitários e concepções de alteridade atreladas a olhares externos e que, portanto, nas palavras do autor, “não é unicamente obra dos haitianos”. Não apenas porque escritores, pesquisadores e artistas estrangeiros são também atuantes nessa dinâmica, mas porque ela se dá através de um “paradigma compartilhado” em que tampouco o ponto de vista dos haitianos está circunscrito a um horizonte limitado a seu país (p.12). Trabalhos que se debruçam sobre a elaboração de imagens, ideias e conhecimentos a respeito do Haiti nesse período, como o de Magloire e Yelvington (2005), voltado para compreender o lugar do Haiti na “imaginação antropológica”, e o de Júlia Goyatá (2019), que investiga o surgimento da noção de um “Haiti popular” na antropologia e nas artes do/sobre o país, não perdem de vista em tempo algum o entrelaçamento dessa dupla dimensão interna e externa.

Esse entendimento é chave para o que nos propomos aqui. Não é nossa intenção nos determos sobre esse período histórico das décadas de 1930 a 1950, em que se configuram um “mundo artístico” e noções persistentes que determinam o que a *arte haitiana* é ou deve ser. Mas a dobra interno-externo, especialmente visível no momento, é incontornável para nos ajudar a perceber, em tempos atuais, tensões, versões, interpretações e disputas que emergem em catálogos e exposições, nas vozes e estratégias de pesquisadores, interessados e membros desse mundo artístico, em suas buscas por reconhecimento e práticas cotidianas.

É esclarecedor entender essa dobra, esse imbricamento, em termos de “legados coloniais” que se atualizam e efetivamente “vivem” no presente, conforme definido por De l’Estoile (2008). Observando o “mundo da arte haitiana”, nos deparamos com categorias, movimentos, instituições e estilos artísticos, práticas discursivas, desenhos curatoriais e projetos editoriais de catálogos tecidos por “relações e histórias compartilhadas”, que “incorporam [e se debatem com] concepções de diferença herdadas dos contextos coloniais” (p. 273) – e aqui eu acrescentaria neocoloniais, como é o caso da Ocupação Americana no Haiti. De l’Estoile atenta para o caráter aberto e relacional desses “legados”, que moldam “formas atuais de relacionamento e auto entendimento” (p.277), mobilizando sentimentos, emoções e valores que

nunca são simples e passivamente recebidos, mas confrontados e negociados pelos “herdeiros” envolvidos.

Pensar em termos de “legados coloniais” propicia um diálogo frutífero com a ideia de um “anfiteatro voltado para fora” enunciada por Guy Dallemand. E também nos auxilia a colocar em prática o tão mencionado apelo do historiador e antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1990b) para que o seu país não seja apresentado como caso único, *sui generis*, excepcional e, como tal, difícil de ser explicado, encapsulado em exaltações à Revolução Haitiana, a riquezas culturais peculiares, ou limitado a estereótipos de crises e pobreza extrema. A proposição analítica de De l’Estoile vai ao encontro de Trouillot, possibilitando compreender como uma “haitianidade artística” surge, se atualiza e é confrontada através de dinâmicas que encontram paralelos e contrapontos em outros contextos.

Sob essa ótica, a imagem de uma excepcionalidade, que se manifesta em relação ao Haiti também no campo das artes, pode ser interrogada não apenas buscando desvelar silenciamentos que permitiriam compor outras versões da história – o que Trouillot (1995) realiza brilhantemente e, em relação à História da Arte Haitiana, Lerebours e Célius são referência. Mas, se olharmos para a produção dessa excepcionalidade como um “legado”, o que é nossa proposta aqui, a questão se desloca para observar se e como ideias como essa são mobilizadas em determinadas circunstâncias, dependendo dos atores envolvidos, das interações estabelecidas e das versões que se podem e/ou pretendem contar.

A ideia de “legado colonial”, ademais, permite colocar em perspectiva meu lugar como pesquisadora nessa trama. Se a internacionalização da *arte haitiana* pode ser vista como um “anfiteatro voltado para o exterior”, quais emanções dessa cena chegaram até mim, uma então jovem estudante brasileira, com determinado percurso de vida, formada em certo contexto, através de tradições intelectuais assentadas ainda majoritariamente no Norte Global? Quais repertórios eu possuía para interpretá-la ou problematizá-la? Minha trajetória como pesquisadora em formação não é o foco último desse estudo, mas, de muitas formas, ela reverbera nas entrelinhas do texto, além de ser imprescindível para situar as questões que elaborei e inquietações que senti ao entrar em contato com a *arte haitiana*, as interações e relações que estabeleci nesse mundo artístico, e os caminhos de investigação e escrita que trilhei.

O questionamento de fundo que dá início a essa pesquisa, elaborado anos atrás, bem antes de me aproximar das artes haitianas, girava em torno da interrogação sobre origem e permanência,

ao longo do tempo, de discursos unificados sobre África, identidades africanas e afrodiáspóricas, produtores de imagens e ideias de uma “alteridade radical” fetichizada, exotizada, romantizada. Essas perguntas, cujas respostas me levavam à compreensão das circunstâncias de surgimento de teorias raciais e da própria antropologia, de museus etnográficos, de movimentos artísticos primitivistas europeus no início do século XX, de ideias de autenticidade e parâmetros ocidentais de gostos pelos “outros”, haviam sido formuladas em contextos em que eu buscava me haver com meus próprios processos identitários, enquanto mulher negra, racializada. Eram respostas que me ajudavam a situar epistemicídios e mecanismos a partir dos quais ações, discursos e formas de estar no mundo eram sistematicamente ameaçadas, silenciadas, invisibilizadas, mas não necessariamente me aproximavam do pensamento, das práticas e afetos de pessoas africanas e afrodiáspóricas, de suas estratégias e invenções a partir de, contra, e apesar de tudo isso. A constatação da profundidade desses silenciamentos não foi formulada rapidamente e nem de forma indolor. Em catálogos de arte – a princípio, arte contemporânea africana²² e, depois arte haitiana, em diferentes expressões –, quando eu procurava as vozes dos artistas, e, frustrada, não conseguia encontrar muita coisa, me via diante do desconforto da minha identificação com uma alteridade cujo próprio emudecimento se oferecia como principal matéria de “estudo” e questionamento.

A busca pelas vozes desses sujeitos, pertencentes e produtores de mundos da arte vistos como “menores” e “localizados”, definidos artisticamente por instâncias externas, e categorizados frequentemente a sua revelia, sempre foi, portanto, a tônica dessa investigação. As referências teórico-metodológicas que me orientaram inicialmente, dentro do campo da antropologia da arte e dos museus, traziam reflexões que foram imprescindíveis para que eu situasse debates atentos à circulação de pessoas e objetos não ocidentais por diversos espaços, categorias e instâncias de validação, em um momento pós-colonial. Trabalhos como os de Sally Price (2000; 2007), James Clifford (1988), Benoît de l’Estoile (2007), Nelia Dias (2003), Els Lagrou (2003; 2008) ou Ilana Goldstein (2008) contribuíram para que eu atentasse aos sentidos e nuances das categorias artísticas utilizadas; para que observasse tensões subjacentes a debates em torno da “autenticidade” de obras e artistas; e percebesse diferenças de status e hierarquização entre artes

²² A pesquisa que desenvolvi, entre 2007 e 2010, sobre arte contemporânea africana, era centrada na coleção Contemporary African Art Collection, do colecionador suíço Jean Pigozzi, com curadoria do francês André Magnin. A coleção surgiu no final da década de 1980, a partir de obras de artistas africanos participantes da exposição *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989), sob critérios de seleção que incluíam exclusivamente artistas sem formação acadêmica e que vissem e trabalhassem em território africano. Pesquisadores como Joëlle Busca (2001) e Jean Loup Amselle (2005;2010) observam como a formação dessa coleção teve grande impacto na forma como a arte contemporânea africana passou a circular em cenários artísticos ocidentais.

e artistas de diferentes origens, em suas mais distintas formas de “exibição”. Esses, dentre outros aspectos observados e analisados por tais autores, atravessam, de muitas formas, as artes do Haiti, algumas delas fazendo-se explícitas, inclusive, no interior de catálogos e de exposições mais contemporâneas.

Essas referências, no entanto, embora me proporcionassem léxico e parâmetros históricos para navegar nos domínios de produções artísticas não ocidentais, exibidas e promovidas em grandes instâncias internacionais, não eram especialmente atentas às vozes e experiências dos sujeitos produtores, a como eles são impactados e negociam com as formas através das quais são definidos. Nesse sentido, aproximo-me mais de pesquisas que têm essas tensões mencionadas no horizonte, ou as reconhecem como “legados”, mas estão focadas nos desenvolvimentos “vivenciados” de dinâmicas artísticas, observando, em contextos espacialmente distantes dos grandes centros de legitimação de arte – mas a eles vinculados, de inúmeras formas, inclusive, e muito marcadamente, por um “passado colonial” –, percepções, estratégias e atuações de mediadores, instituições e, sobretudo artistas. Alguns trabalhos me inspiram neste sentido, dentre eles destaco os de Johannes Fabian (2011), debruçado sobre o desenvolvimento da pintura popular (também dita *naïf*) na República Democrática do Congo, na década de 1970, no qual o antropólogo realiza longas entrevistas com pintores populares; e o da antropóloga francesa Saskia Cuzin, junto ao artista beninense Théodore Dakpogan (2016), em cenário artístico mais atual, em que os autores produzem uma etnografia colaborativa, procurando retratar partes do percurso sinuoso de Dakpogan na cena da arte contemporânea africana. Em ambos os trabalhos, é concedido protagonismo aos artistas, algo que se aproxima sobretudo do que realizo no último capítulo, desenvolvido junto ao artista Rénold Laurent. Nos três capítulos, no entanto, inclusive nos mais panorâmicos, meu olhar não deixa de estar “localizado”, buscando refletir sobre movimentos e complexidades do “mundo da arte” haitiano, através de percepções e experiências de alguns de seus membros.

Centre d'Art, epicentro, descentramento



Imagem 1: Fachada do Centre d'Art, 2010. Autor: Werner Garbers, janeiro de 2010;
Imagens 2 e 3: Centre d'Art em escombros, 2010. Autora: Cris Bierrenbach, janeiro de 2010.

Tantas vezes mencionado em catálogos e na historiografia da arte do Haiti, o Centre d'Art, instituição central na narrativa da história da arte haitiana, era, sem dúvida, o lugar que eu mais ansiava em conhecer quando cheguei ao país, em janeiro de 2010. Tivemos poucos dias em Porto Príncipe antes de sermos surpreendidos pelo terremoto. Mas foi possível visitar uma única vez aquele casarão de dois andares da Ruelle Roy, localizado quase em frente à casa de Guy Dallemand, e que abrigava a sede da instituição cultural em exercício mais antiga do Haiti²³. Em meio aos órgãos públicos de arte haitianos²⁴, o Centre d'Art foi o que teve sua estrutura mais abalada. Ruiu completamente, deixando entre escombros mais de 5000 quadros, além de

²³ Aquela casa havia sido sede do Centre d'Art desde a década de 1970. A sede original, inaugurada na década de 1940, ficava na Rue de la Révolution, também na região central de Porto Príncipe. Atualmente, um novo projeto de sede está em vias de elaboração, em um casarão, Maison Larsen-Étheard, também em estilo gingerbread, localizado no bairro de Pacot, uma região ainda central, mas um pouco mais afastada do centro do que as sedes anteriores.

²⁴ Em termos legais, o Centre d'Art é uma instituição pública, porém não governamental. Trata-se de uma associação, desde 1947 declarada de utilidade pública pelo Estado haitiano.

cerca de 1000 esculturas, serigrafias e aquarelas²⁵, precisando ser demolido. Por outro lado, foi a instituição de arte que, de longe, mais concentrou recursos, internacionais e internos, para a salvaguarda de seu acervo e retomada de suas atividades²⁶. A grande mobilização em torno do reerguimento do Centre d'Art não se devia apenas à dimensão dos estragos do terremoto ali, e sim ao seu lugar incontornável naquele mundo artístico.

Fundado em 1944, o Centre d'Art foi cenário das primeiras tensões entre o sucesso internacional da arte dita *naïf* e o desejo interno de se firmar uma vertente artística “moderna” como nacional, lugar onde centenas de artistas convergiram e adquiriam projeção. Adentrei de forma quase solene naquele espaço, onde imaginava que encontraria as principais pistas de por onde seguir em minha pesquisa. Em diferentes cômodos, me deparei com telas organizadas de acordo com escolas artísticas, identificadas por regiões e/ou temáticas. Escola do Norte e suas obras históricas e representações urbanas, com uso muito específico da perspectiva e das cores. Escola de Saint Soleil, com sua representação de *loas*, presença abundante de formas circulares e elementos pontilhados. Escolas mais presentes no sul do país, com paisagens de natureza exuberante e fantástica, além de centenas de obras de estilos mais individualizados, que exibiam festas populares, ritos religiosos, cenas cotidianas... e se misturavam a uma ou outra tela em tendência mais abstrata ou geométrica. Não foi exatamente uma surpresa o fato de que a grande maioria das obras ali presente pudesse ser classificada/entendida como *naïf*. Tampouco me surpreendeu a quantidade imensa de quadros, que cobriam as paredes de cima a baixo, e ainda se organizavam em fartas pilhas, dispostas rente ao chão.

A quantidade de telas, a variedade de temas e estilos, contudo, contrastava com o vazio e o silêncio do ambiente, sem a presença de outros visitantes, compradores em potencial ou artistas. Eram os quadros que davam indícios da dimensão daqueles tempos “áureos”, amplamente difundidos em imagens e relatos sobre a *arte haitiana*, que retratavam o Centre d'Art como um grande e agitado ponto de convergência, que chegou a espalhar sucursais em diversas regiões

²⁵ Dados fornecidos pela organização *Archiviste sans frontières*, que desde 2014 estabelece uma parceria para a reorganização do acervo do Centre d'Art. Em 2014, estimava-se que 80% do acervo havia sido recuperado, pelo programa de parceria do Estado Haitiano com o Smithsonian Institute.

<http://archivistessansfrontieres.fr/30-janvier-Visite-d-etat-des-lieux> (último acesso em 12/01/2023)

²⁶ Em meio às principais e primeiras iniciativas, um projeto de restauração de obras e formação de restauradores, coordenado pelo Smithsonian Institute, o mecenato das fundações francesas Fondation Nina e Daniel Carasso e Fondation de France, a parceira para a reorganização do acervo documental com a organização Archiviste sans Frontières, a parceria com a fundação local FOKAL, além da articulação de instituições locais e estrangeiras para promover exposições e vendas de quadros, com o objetivo de financiar a reconstrução do espaço -- dentre essas iniciativas, destaco o leilão realizado junto à casa de leilões francesa PIASA, em 2017.

do país e até mesmo no exterior²⁷, e levou os quadros a figurarem entre os primeiros itens de exportação do Haiti. A historiadora da arte jamaicana Veerle Poupeye²⁸ descreveria sensação semelhante à que tive ao mencionar sua primeira visita à instituição, em meados da década de 1990. A de chegar a um lugar imbuído de inegável importância histórica, uma “parada obrigatória para qualquer visitante que quisesse comprar uma obra de arte” [*a must-stop for any visitor (...) who wanted to buy a piece of Haitian art*], mas, ao mesmo tempo, um lugar “um tanto adormecido” [*a somewhat sleepy place*] em comparação à energia de outrora.



Interior do Centre d'Art. Imagem: Cris Bierrenbach, janeiro de 2010.

²⁷ No inventário do acervo do Centre d'Art, realizado em parceria com a ONG Archiviste sans Frontières, em 2017, há o registro de correspondências com 18 sucursais, em diferentes regiões do país -- Anse Rouge, Arbreville, Baie de Henne, Baint, Cap-Haïtien, Corydon, Gonaïves, Les Cayes, Ouanaminthe, Plaisance, Saint-Marc, Source Chaudes, Jérémie, Port-de-Paix, Petit Goâve – mas não sabemos a dimensão e nem o que se entendia por “sucursal” em dado contexto, que abrange dos anos 1943 (antes mesmo da fundação do Centre d'Art), até o início dos anos 1960, dependendo da região. Na mesma página do documento (p.11), menciona-se a existência do Haitian American Art Center de New York (HAC), entre os anos 1948 e 1950. O inventário completo, publicado em 2017, por Véronique Parmentier (ASF-France) e Love-Marye Coqmar (CdA-Haiti), pode ser encontrado neste endereço: <http://archivistessansfrontieres.fr/Le-fonds-d-archives-du-Centre-d-Art-Memoire-de-l-art-haitien-histoire-d-un-lieu> (último acesso: 12/01/2023)

²⁸ No momento de redação desse texto, Veerle Poupeye integrava o conselho científico do Centre d'Art. O website da historiadora da arte pode ser acessado no endereço: <https://veerlepoupeye.com/2021/11/27/le-centre-dart-in-port-au-prince-haiti/> (último acesso em 2023)

Dentre aquelas obras, saltavam aos olhos as de alguns artistas, que eu já podia reconhecer como grandes ‘mestres’ da pintura haitiana. Surpreendeu-me, num primeiro momento, que estivessem disponíveis ao nosso manuseio, e sem nenhuma forma de armazenamento ou preservação especial. Encostadas atrás da porta do banheiro, por exemplo, telas de mais de dois metros de altura do renomado Prêfète Duffaut, artista que já havia sido destaque em exposições de *arte haitiana* com diferentes propostas e envergaduras, já havia estampado capas de catálogos de arte e livros variados sobre o Haiti, protagonizado documentários, ocupado lugar de evidência em coleções nacionais e estrangeiras, e formado e inspirado uma legião de pintores, sobretudo em sua terra natal, Jacmel.



Quadros do artista Prêfète Duffaut, à espera de serem organizadas para uma exposição, no interior do Centre d'Art. Imagem da autora, janeiro de 2010.

Todas os quadros expostos no Centre d'Art estavam à venda, nos informou quem nos recebia no espaço. Até mesmo os de Prêfète Duffaut, que a princípio aguardavam para serem exibidos em uma exposição, “poderiam ser negociados”, a preços bem mais modestos do que eu poderia supor. Alguns anos depois, ouviria integrantes daquele mundo artístico me contarem sobre dificuldades de se preservar e armazenar as obras em condições adequadas; e de diversos artistas, inclusive de Rénold Laurent, que se tornou um grande amigo e fundamental na

realização desse trabalho, a repetida queixa: *la ayisiyen pa gen pri* [a arte haitiana não tem preço/valor/cotação].

Eu já vivia em Porto Príncipe quando, em novembro de 2014, o Centre d'Art anunciava, ainda que timidamente e com estrutura provisória, uma primeira reabertura de portas, para celebrar setenta anos de existência. No centro do terreno, onde antes havia o imponente casarão, estavam um caramanchão, recém construído, e cadeiras de metal sobre uma pavimentação nova e bem cuidada. No muro lateral, haviam instalado uma janela, preservada da arquitetura original, que simulava a abertura para um retângulo pintado de cinza, onde se podia ler, em letras brancas: *Le Centre d'Art. Il existait. Il existe. Il existera.* [Centre d'Art. Ele existiu. Ele existe. Ele existirá.]. Aquela afirmação categórica de existência, das glórias de seu passado, e um olhar apontado para o futuro, talvez não se referisse apenas ao Centre d'Art, mas, de modo metonímico, ao mundo das artes haitianas como um todo, que reunia, naquele momento, forças para se reestruturar. Me emocionei ao pisar naquele chão pela segunda vez, tanto quanto ou mais do que na primeira, o que havia acontecido exatamente um dia antes daquele casarão desabar quase por completo.

No caramanchão, o público era recebido por Mireille Jérôme, galerista e membro do conselho administrativo do Centre d'Art, que mediaria uma conferência a ser oferecida por Carlo Célius, historiador da arte haitiano, cujo trabalho já se encontrava consolidado como um dos mais relevantes sobre as artes de seu país. As obras de Célius eram, àquela altura, as minhas referências bibliográficas mais importantes, ainda mais do que as de Michel Philippe Lerebours, considerado quase que por unanimidade, o principal historiador da arte do Haiti²⁹. Pertencente a uma geração mais jovem, Célius, que havia sido aluno de Lerebours, se distanciava, em alguns pontos, das análises de seu mestre, estava bem mais atento às transformações artísticas na cena atual, e naquela breve conferência celebrativa, repetia o que havia escrito tantas vezes: “É preciso contar a história da *arte haitiana* de outras formas”.

Era bastante significativo que aquelas palavras ecoassem no espaço a partir do qual se havia emblematizado uma espécie de ‘mito de fundação’ da *arte haitiana*, em torno do encontro do

²⁹ Era quase uma unanimidade entre meus interlocutores que Michel Philippe Lerebours fosse apontado como o principal historiador da arte do país. Embora não fosse o primeiro, era considerado um pioneiro, pela magnitude de sua obra, *Haiti et ses peintres de 1804 à 1980: souffrances & espoirs d'un peuple* (1989), resultado de décadas de pesquisa e de sua tese de doutorado, defendida em 1980. A referência a Lerebours e a seu legado será abordada com mais atenção no capítulo 1.

artista haitiano Hector Hyppolite (1894-1948) com o escritor surrealista francês André Breton (1896-1966), que havia reconhecido nas obras de Hyppolite, pintor e também *oungan*, uma “autenticidade”, uma “verdade” incomparável. O encontro com Breton não foi o primeiro de Hyppolite com um *blan* (estrangeiro), e tampouco configura a primeira “descoberta” de um artista haitiano considerado *naïf* ou “primitivo” por uma personalidade estrangeira do mundo da arte³⁰, mas foi, sem dúvida, o holofote mais potente lançado para as artes haitianas naquele período. Após esse encontro, enunciados e movimentações artísticas de Breton contribuíram consideravelmente para que Hyppolite, e com ele um conjunto de pintores populares, alçassem fama internacional; e para que se firmasse, nas palavras de Célius, a problemática equação “arte haitiana = arte *naïf* = arte vodu” (CÉLIUS, 2007).

Na mesma conferência, Célius anunciava à pequena, mas atenta plateia, que ele vinha se dedicando à escrita de um livro sobre Hyppolite, que deveria ser lançado nos anos seguintes³¹. O anúncio me fez pensar de imediato em um catálogo sobre o artista³², que havia sido publicado três anos antes, como resultado da comemoração dos 60 anos de sua morte, no qual historiadores e mediadores da *arte haitiana* se reuniam não apenas para promover e celebrar

³⁰ Um pouco antes do encontro com Breton, em dezembro de 1945, Hyppolite já havia encontrado o escritor haitiano Philippe Thoby Marcelin que, ao se deparar suas obras, o apresentou a Dewitt Peters, aquarelista norte americano responsável pela iniciativa de fundar o Centre d’Art. Quadros de Hyppolite passaram, então, a compor o acervo da instituição, mas sem grandes destaques, quando Breton os encontrou. Antes desse acontecimento, o crítico de artes cubano José Gomez Sicré havia se encantado por outro artista, Philomé Obin, um pintor da região do Cabo Haitiano, cujas obras privilegiavam momentos históricos e cenas urbanas, e seguiam, ainda que não academicamente, proporções e perspectivas. Obin desenvolveria uma verdadeira escola de artistas seguindo seu estilo, e foi o pintor de maior destaque na primeira exposição internacional de arte haitiana após a fundação do Centre, ocorrida em Havana, em abril de 1945, sob curadoria de Sicré (LEREBOURS, 1989, 1992; CÉLIUS, 2005b;2007). Na bibliografia sobre arte haitiana, é comum a comparação de Obin com Hyppolite, contrastando o fabuloso e mágico produzido pelo primeiro, com uma abordagem, considerada mais “racionalista”, do segundo, conforme o exemplo: “O estilo deste artista [Obin] é completamente figurativo, o desenho é exato e preciso até nos mínimos detalhes. A cor, aplicada em camadas finas, é eloquente, ao mesmo tempo em que discreta e de bom gosto, graças à sua técnica direita e precisa.” [Le style de cet artiste est entièrement figuratif; le dessin est exact et précis jusque dans les moindres détails. La couleur, appliqué en couches fines, est éloquent tout en restant discrète et de bon goût grâce à sa technique adroite et précise.] (WILLIAMS, Sheldon. “Philomé Obin” In: BIHALJI MÉRIN, 1984: 459)

³¹ O livro *Hector Hyppolite: Création plastique et autofiction* foi publicado por Carlo Célius somente em 2023, em Paris, pela Éditions du CIDIHCA France, totalizando 376 páginas. O seu conteúdo integral não foi incorporado nessa pesquisa, porém, a ideia base da obra, “restituir o discurso do artista, habitualmente ocultado” (...) confrontando a sua “obra gráfica e pictural”, já havia sido gestada no artigo “Les vèvès du créateur”, publicado por Célius no catálogo comemorativo pelos 60 anos da morte do artista (catálogo HECTOR HYPPOLITE, Musée du Louvre, 2011). Nesse artigo, Célius, além de indicar como Hyppolite, através de seu discurso, contribuía para “criar sua própria lenda”, observava processos autorais através dos quais o artista inventava novos vèvès -- espécies de “pontos riscados” do vodu haitiano – e não apenas reproduzia formas preexistentes.

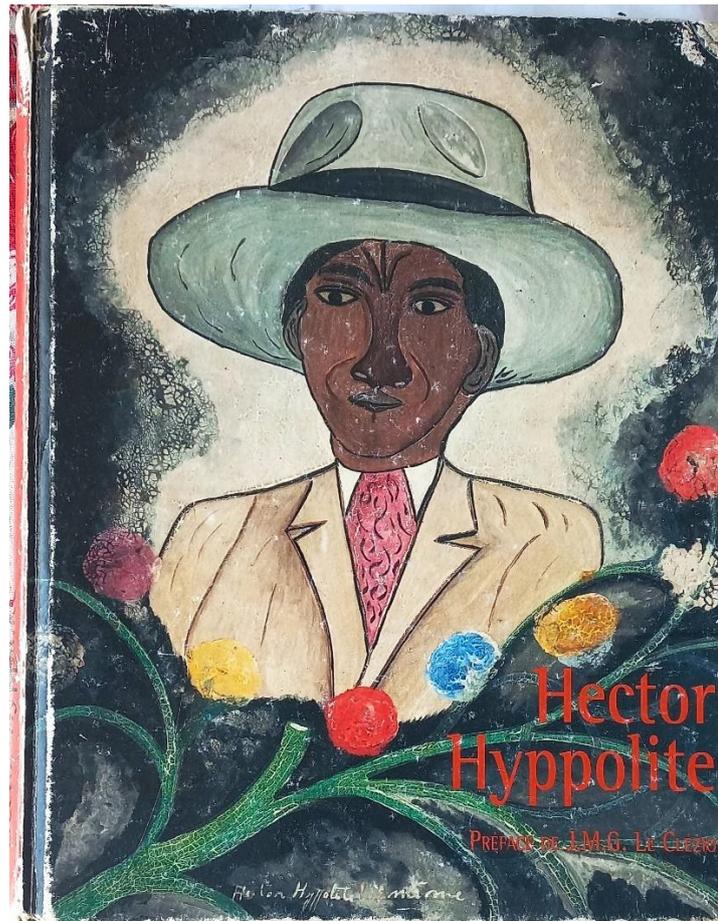
³² *Hector Hyppolite* (2011). Paris: Éditions de Capri, musée du Louvre; Port au Prince: Comité Hector Hyppolite

Hyppolite, mas sobretudo para creditar-lhe devidamente suas estratégias de visibilidade e legitimação e seus processos criativos. Naquela publicação, da qual Célius e Mireille Jérôme também faziam parte, Lerebours assinava o texto inicial, onde cotejava versões e especulações sobre Hyppolite e defendia a autoria deliberada do artista em “orquestrar sua própria lenda³³” (p.36). Se sua vida e obra eram percebidas como uma espécie de conto, argumentava Lerebours, com “sua parte de verdade, mas também de exagero, de ficção”, isso acontecia não à sua revelia, e sim pelos próprios méritos de alguém que havia compreendido as “regras do jogo” (LEREBOURS, 2011, p. 17-36).

O catálogo, publicado em parceria com o museu do Louvre, cuja venda seria revertida para restaurar o acervo do Museu de Arte Haitiana, trazia na capa um autorretrato de Hyppolite, e na parte inferior, onde talvez coubesse uma assinatura, o título da obra em letra cursiva: “*Hector Hyppolite, lui même*” [Hector Hyppolite, ele mesmo].

Lembrar da forma como um artista tão central na historiografia da *arte haitiana* era apresentado naquela publicação, ainda que de modo retrospectivo, como um “autor de si mesmo”, me levou a me perguntar o quanto e há quanto tempo esforços para contar a história da *arte haitiana* de “outras formas” vinham sendo elaborados. Como os atores envolvidos na produção, valorização e legitimação desse mundo artístico reorganizam imagens e discursos? Como confrontam determinadas classificações, e de que forma ideias de autenticidade, individual e coletiva, são mobilizadas nesses processos? E os artistas? O que pensam sobre o contexto no qual estão inseridos? Como negociam com designações e expectativas que recaem sobre eles, muitas vezes a sua revelia? Quais são suas ambições, receios, frustrações, e que estratégias desenvolvem para se integrar e ser reconhecidos local e/ou internacionalmente?

³³ São muitos episódios imprecisos sobre a vida de Hyppolite, sobre os quais os historiadores da arte especulam, mas talvez um dos mais notáveis seja a dúvida sobre se o artista teria ou não vivido alguns anos na África, conforme alegava. Lerebours faz a seguinte observação a respeito dessa possibilidade: “Garantia da autenticidade de sua obra, explicando algumas de suas audácias técnicas, assim como seu vínculo privilegiado com os loas, essa viagem reteve a atenção de numerosos críticos e foi, para eles, mesmo que não acreditassem muito nela, uma explicação do talento de Hyppolite e uma ilustração do papel da memória ancestral na cultura haitiana” [*Garant de l'autenticité de son oeuvre, expliquant certaines de ces audaces techniques autant que ses liens privilégiés avec les lwa, ce voyage devait retenir l'attention de nombreux critiques et être pour eux, même lorsqu'ils n'y croyaient pas trop, une explication de la génie de l'Hyppolite et une illustration du rôle de la mémoire ancestrale dans la culture haïtienne*] (LEREBOURS, 2011, p.26)



Capa do catálogo “Hector Hyppolite” (Museu do Louvre, Paris, 2011), com detalhe da assinatura

A partir de finais de 2014, via o Centre d’Art se reestruturar de forma bastante distinta daquela que eu havia observado em catálogos e vislumbrado muito rapidamente antes do terremoto, recriando-se em uma tessitura que incorporava seu passado, mas se abria para outras gerações e expressões. Por ser um espaço de grande visibilidade externa e um ponto de convergência de instituições parceiras, coletivos de artistas, e ser frequentado por pessoas de gerações e origens sociais diferentes, o Centre d’Art era um lugar estratégico para perceber como iam acontecendo transformações na cena contemporânea, reorganizadas pela brusca ruptura do sismo.

Observar a reconstrução do cenário artístico no pós-terremoto – e, de certa forma, estar imersa nele, já que, durante os seis anos em que vivi no Haiti, trabalhei no setor cultural – me fez, contudo, descentrar o olhar do Centre d’Art, e perceber como o mundo das artes haitianas se sustenta e se movimenta em rede, e de modo pulverizado. A vitalidade artística que pude presenciar nos primeiros anos em que vivi no país era tão visível na reestruturação dessa instituição central quanto na reabertura de espaços universitários, no surgimento de novos coletivos, no retorno de artistas e intelectuais que viviam na diáspora³⁴, no aumento progressivo do público local, na reativação de antigos festivais e lançamento de outros. Eram inúmeras ações que aconteciam em paralelo, se alimentando mutuamente. Vi a vila artística de Noailles, na periferia de Porto Príncipe, mais organizada e preparada para receber visitas e consumidores de seus *fê dekoupe* [esculturas em ferro recortado], artistas começarem a surgir e ganharem projeção na cena local, em espaços de reconhecimento variados, acompanhei a valorização progressiva de formas artísticas como o grafite, a fotografia e o cinema... Muitas dessas iniciativas articuladas local e autonomamente, e outras tantas que demandavam colaboração, e envolviam, com frequência, atores e instituições haitianas e estrangeiras.

No contexto de reconstrução, comecei a perceber algo que se reforçaria com o tempo. Que apesar da ampla (e justificada) queixa sobre a fragilidade das instituições de arte do país, vocalizada por membros daquele universo – como a ausência de um ministério da cultura forte, de um grande museu de arte ou vastas coleções com condições adequadas de conservação –, a existência de uma série de núcleos de arte pulverizados, e, por vezes, com interesses conflitantes, mas relacionados entre si, era uma característica relevante, que havia possibilitado a manutenção de um mundo artístico em produção e movimento, muito embora subvalorizado, e enfrentado momentos de acentuada dificuldade³⁵.

³⁴ Handerson Joseph (2015, 2019) avalia, em suas pesquisas, como o termo *dyaspora*, que passou a ser utilizado amplamente pelos haitianos, sobretudo nas últimas duas décadas, atingiu uma vasta gama de significados para se abordar a experiência migratória haitiana, significados dos quais as categorias de migrante ou transmigrante não dariam conta. *Dyaspora*, como observa Joseph, se converte em conceito, atravessando relações entre os que partem e os que ficam, e “é usado pelos próprios haitianos como substantivo, adjetivo e verbo para conjugar, designar, qualificar pessoas, casas, objetos, dinheiro, ações e formas de ser e viver” (2019, p. 255). Dentre muitas nuances, é possível ser um “diáspora local”, um “pequeno diáspora”, “diáspora internacional” ou “grande diáspora” (idem). Mais adiante, no capítulo 3, nos deteremos com mais atenção sobre nuances e vivências de uma experiência diaspórica, experimentada pelo artista Rénoald Laurent. No entanto, veremos como esse termo permeia todo esse trabalho, marcando as dinâmicas artísticas do país de forma bastante significativa.

³⁵ Analisando outro momento histórico, os anos 1960, o pesquisador Peter Haffner (2017) já havia apontado certa resiliência da cena artística local, que permitiu com que ela sobrevivesse àqueles anos de baixa do turismo externo, devido à má fama internacional do governo de François “Papa Doc” Duvalier. (p.82)

Em 2013, por exemplo, quando visitei o Haiti pela segunda vez, com uma pesquisa de campo limitada a poucos dias³⁶, estava diante de uma cena artística ainda tímida em relação ao que eu veria nos anos seguintes. Uma capital com marcas do terremoto bastante evidentes, com muitas instituições sem previsão de abertura, coletivos ainda em processo de articulação. Naquelas circunstâncias, algumas galerias que haviam sobrevivido ao terremoto e aos tempos difíceis que o sucederam acabaram se convertendo em pontos de convergência estratégicos para os movimentos de reconstrução, tornando-se, dentre outros aspectos, os locais onde algumas das primeiras exposições voltaram a acontecer. Foram nesses espaços que, naquela breve visita ao Haiti, encontrei possibilidades para ver de perto obras e artistas que tanto vinha observando em catálogos, e, nas galeristas, as primeiras interlocutoras para as perguntas que me fazia sobre aquele universo artístico.

Trabalhando no setor cultural haitiano, a partir de meados de 2014, observando o mundo artístico em campo, mas também as letras miúdas nas fichas técnicas de catálogos e exposições, via a recorrência com que se acionava a lógica do *pote kole* [chegar junto, unir forças], presente em diversos aspectos da dinâmica social no país, e fundamental para a realização de atividades artísticas das mais elementares a grandes eventos de projeção internacional. Parte significativa dos projetos de arte realizados no Centro Cultural onde trabalhei, por exemplo, só aconteceram devido a ações colaborativas, com pouco ou nenhum recurso financeiro, e uma alta dose de persistência e improviso.

Mas, se articulações e colaborações, conforme já havia sinalizado Becker (1982), são fundamentais no surgimento e na manutenção de mundos artísticos, é igualmente importante atentar para as não menos flagrantes tensões e hierarquias sociais que os constituem. Olhando desde uma perspectiva macro, encontramos as artes haitianas inseridas em uma geopolítica das artes extremamente assimétrica, que atravessa as relações do Haiti com o exterior, e tende não apenas a generalizar a pluralidade artística que se produz no país e em sua diáspora, como a encapsulá-la em categorias artísticas menores, hifenizadas, estereotipadas. Aproximando-nos das dinâmicas locais, revelam-se, por sua vez, outras hierarquias, e a coexistência e o entrelaçamento de lógicas de produção e circulação bastante variadas, que oscilam desde produções coletivas, algumas na fronteira com o artesanato, a artistas com significativo

³⁶ Em 2013, quando trabalhava, vinculada à Fiocruz, em um projeto de cooperação – Cooperação Tripartite Brasil-Cuba-Haiti --, tive a oportunidade de visitar o Haiti por 20 dias, e em parte deles realizei pesquisas de campo na capital.

destaque fora do país, que chegam a assumir lugar de mediadores e curadores em exposições e bienais de arte contemporânea internacionais.

Se é possível dizer que essa diversidade, em suas complexidades e tensões, compõe um mundo artístico que, a depender do ângulo e das intenções, pode ser compreendido em conjunto, não se pode perder de vista que se trata de um mundo artístico constituído por uma pluralidade de “mundos” emaranhados, com condições desiguais de acesso a um reconhecimento e ao mercado de arte. Trago essa ressalva, em primeiro lugar, para esclarecer que quando abordo a *arte haitiana* ou o mundo da *arte haitiana*, grifando a expressão, me refiro justamente a essa intenção de conjunto, que vem sendo produzida – e disputada – ao longo da história, por uma série de atores e instituições. Em segundo, porque, no período de realização dessa pesquisa, acompanhei transformações significativas no Haiti e em sua cena artística, que foram experimentadas de formas diferentes, dependendo dos espaços e dos atores sociais envolvidos.

O tempo da pesquisa, trajetória sinuosa e relativamente longa, abarca alguns meses antes do terremoto, a devastação provocada pelo sismo, processos de reconstrução da cena artística, e uma grave crise que os sucede. Desde os primeiros momentos em que estive em campo, ouvia de diferentes interlocutores que aquele universo artístico atravessava muitos desafios, atrelados a dificuldades mais amplas experimentadas pelo país. Mas é preciso dizer que, embora uma sensação de crise pairasse por anos, ou até décadas, a situação nem sempre era a mesma, fazendo com que o setor artístico-cultural experimentasse momentos de maior respiro ou agravo. Em uma escala temporal bastante reduzida, entre minha segunda visita ao Haiti, em 2013, e os seis anos em que vivi no país, de 2014 a 2020, eu mesma pude observar oscilações relevantes nas dinâmicas artísticas, relacionadas ao aumento da instabilidade política e da insegurança. Os anos iniciais em que lá estive, ainda que com seus reveses, me permitiram acompanhar uma atmosfera de reconstrução do pós-terremoto, marcada por relativo otimismo no domínio artístico e cultural, devido a uma série de iniciativas para aquecer o setor, contando com o reestabelecimento de algumas instituições, a formação de coletivos, com o fluxo mais intenso de estrangeiros e o retorno de haitianos vivendo na diáspora. Com as eleições em 2016, que colocaram o presidente Jovenel Moïse no poder, contudo, os sinais de instabilidade começaram a se mostrar mais visíveis, sendo agravados com a retirada da MINUSTAH em 2017, e deixando evidente – não exatamente para os haitianos, que sempre o souberam -- o quanto aquela missão não havia cumprido seus propósitos de estabilização anunciados. De meados de 2018 em diante, o escalonamento da instabilidade seria marcado por crises de

abastecimento de combustível, manifestações anticorrupção que paralisavam completamente o país³⁷, crescimento vertiginoso do custo de vida, seguido pela tomada progressiva da capital haitiana e arredores por gangues. Eu já estava no Brasil, em 2021, quando o presidente Moïse foi assassinado e quando, nos anos subsequentes, o avanço das gangues na grande Porto Príncipe se tornou ainda mais grave, chegando, no momento em que finalizo essa escrita, ao controle de 80% do território da capital.

Nesses últimos anos, embora tenha visto parte das galerias sobreviventes ao terremoto permanecerem de pé, operacionais, e uma instituição tão central como o Centre d'Art seguir recebendo apoio e fortalecendo seus projetos de reconstrução, muito da pujança artística que pude testemunhar entre 2014 e meados de 2018 se retraiu, ou se deslocou para a diáspora. Muitos dos artistas que haviam retornado ao Haiti, após o terremoto, tomaram os rumos novamente para fora do país, quando as condições de vida se tornaram demasiado difíceis. Eventos de médio e pequeno porte, festivais anuais ou bienais foram por vezes cancelados, adiados, ou precisaram deixar a capital, se instalando em cidades como Cabo Haitiano ou Jacmel. Mas a crise impactou, sobretudo, núcleos artísticos situados nas periferias de Porto Príncipe ou em regiões conhecidas como guetos³⁸, no coração da cidade, onde artistas foram obrigados a deixar seus ateliês, e tiveram seus espaços por vezes pilhados e incendiados.

A história de longo termo das artes haitianas não deixa dúvidas de que a vida artística no país não deixa de pulsar, se reinventar e procurar caminhos. Em uma conferência, transmitida virtualmente³⁹, realizada em fevereiro de 2021, o historiador da arte e professor haitiano Sterlin Ulysse elencava uma longa lista de problemas estruturais no setor cultural de seu país, mas afirmava que a produção artística não estava entre eles. “Os artistas produzem, produzem muito, seja no domínio da literatura, da pintura, em qualquer área (...) *Mesye yo kenbe* [Os caras seguram as pontas]”. Mas, se os artistas não deixam de produzir, criar meios de troca, festivais

³⁷ Essa onda de manifestações, que irrompeu em 2018, apelidada de *peyi lòk* [país trancado], foi impulsionada pela indignação popular contra a corrupção associada ao escândalo da PetroCaribe, uma iniciativa de assistência energética venezuelana, que envolveu fundos que deveriam ser utilizados para o desenvolvimento e infraestrutura no Haiti, mas que foram desviados por autoridades governamentais. Sobre esse assunto, ver especialmente a dissertação de Magalie Civil, *Une analyse sociologique du phénomène peyilòk en Haiti* (Université d'Ottawa, 2020).

³⁸ Dentre as regiões mais afetadas, estão a vila artística de Noailles, em Croix de Bouquet, ao norte da capital, formada por ateliês de ferro recortado; as regiões centrais de Bel Air, reputada por seus ateliês de bandeiras e outros objetos de vodu, e a Grand Rue, conhecida por seus escultores de recuperação; ou, ainda, a região de Carrefour-Feuilles, onde um dos mais importantes artistas do país, Lionel Saint Éloi, precisou deixar seu espaço.

³⁹ ULYSSE, Sterlin. Art et Societé. 10 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6q52dI5Xmms&t=2744s>. Acesso em: 06 jul 2023.

de pequeno porte, com pouco ou quase nenhum recurso, sob quais condições o fazem, e com quais horizontes? Quais dessas produções são reconhecidas, e de que forma?



Muro lateral interno do *Centre d'Art*, 2014. Fonte: *Archivistes sans frontières*

<http://archivistessansfrontieres.fr/Le-fonds-d-archives-du-Centre-d-Art-Memoire-de-l-art-haitien-histoire-d-un-lieu>



Última exposição visitada por mim no caramanchão do Centre d'Art, "75 de Création plastique en Haïti", em janeiro de 2020. Fonte: facebook do Centre d'Art. Disponível em:

<https://www.facebook.com/lecentredart/photos/pb.100063661039533.-2207520000/2492501564356703/?type=3>
(último acesso: 04/11/2024)

Uma etnografia *com* catálogos: materiais, métodos e divisão dos capítulos



Equipe de pesquisa diante do Museu de Arte Haitiana do Collège Saint Pierre. Da esquerda para a direita (em pé): Jeanty (motorista da equipe), Marcos Pedro Magalhães Rosa, Rubens (Funcionário da ONG Viva Rio), professor Omar Ribeiro Thomaz, Joanna da Hora. Sentados: Stálin (motorista da equipe), Rodrigo Charafeddine Bullamah, Daniel Felipe Quaresma dos Santos, Werner Garbers, Diego Nespolon Bertazzoli. Em pé, degrau de baixo: Otávio Calegari Jorge. Foto: Cris Bierrenbach, janeiro de 2010.

Ainda em janeiro de 2010, poucos dias antes de irmos ao Centre d'Art, visitamos o Musée d'Art Haitien du Collège Saint Pierre, também conhecido como Museu Nacional de Arte ou Museu de Arte Haitiana⁴⁰. Uma instituição fundada em 1962⁴¹, a partir de um acervo doado pelo Centre, e que, naquele momento, funcionava sob a direção de Michel Philippe Lerebours. No interior, o museu se revelava um salão amplo, onde sua coleção permanente, composta quase que exclusivamente por obras pictóricas, era exibida. Ali estavam os principais mestres da arte haitiana, apresentados, cada um, através de uma única obra, ao lado de seus retratos em fotografia, entremeados por cartelas que contavam marcos relevantes da história da arte do país.

⁴⁰ Nesse texto, vou me referir a essa instituição como Musée du Collège Saint Pierre, pois assim se referiam a ela a maior parte dos meus interlocutores. Essa designação chama atenção também para o fato de que o museu está localizado em um terreno cedido por uma igreja, de Saint Pierre, e um dos problemas relatados pelos meus interlocutores, preocupados com o futuro do museu, era o fato de que a igreja já havia tomado de volta grande parte do terreno e o museu praticamente não tinha mais área externa.

⁴¹ As cronologias estabelecidas por Pierre Monosiet (NADAL-GARDÈRE e BLONCOURT, 1986) e por Michel Philippe Lerebours (1980) indicam o ano de 1962 como data de abertura, mas seguida de alguns momentos de fechamento, com a sede do museu no Champs de Mars sendo inaugurada apenas em 1972.

Sobre alguns artistas de destaque no acervo, poucos, pudemos encontrar pequenos catálogos, editados pela própria instituição, à venda na lojinha onde também se comercializavam peças de artesanato.

Reencontrei os registros daquela incursão ao museu, realizada mais de uma década antes da escrita deste texto. Em uma das fotografias, após a visita, estudantes e professor posavam na fachada daquele prédio, situado no Champ de Mars, praça central de Porto Príncipe. Todos olhavam para a lente de Cris Bierrenbach, fotógrafa que acompanhava o grupo, enquanto meu olhar se concentrava em um catálogo que acabava de adquirir. Bem fino, não mais de trinta páginas, todo em preto e branco, que trazia na capa uma tela de Hector Hyppolite, e em seu interior uma relação das principais obras do acervo do museu.

Aquela foi a única vez que vi o Musée du Collège Saint Pierre funcionando plenamente. Com o terremoto, a instituição não chegou a desabar, mas teve danos severos em sua estrutura e acervo, e, embora tenha recebido algum apoio para sua reestruturação, não foi o suficiente para que, ao menos até o momento em que escrevo esse texto, reabrisse suas portas⁴². Durante mais de uma década, seu acervo esteve em condições de extrema vulnerabilidade. Pude ver telas e esculturas expostas a poeira, umidade e cupins, nos momentos em que acompanhava meu amigo Rénoald Laurent, que vez ou outra passava pelo setor ainda em funcionamento no museu, para deixar ou buscar materiais de pintura, e visitar amigos e ex-colegas. No período em que acompanhei a situação do museu, foram diversas as tentativas de reestrutura reivindicadas e ensaiadas, até que o acervo passasse para a guarda e responsabilidade do Centre d'Art, em 2021.

⁴² Nos anos em que vivi no Haiti, o Museu do Collège Saint Pierre tinha as suas portas fechadas. No momento de redação desse texto, embora houvesse projetos de restauração de algumas obras e arrecadação de fundos para a eventual reabertura da instituição, ainda não havia garantias de que o museu seria reaberto, muito menos a perspectiva de quando isso poderia acontecer. A Fundação Cultural Toussaint Louverture publicou, em 2015, o resumo de um balanço realizado pelo arquiteto Joseph Harold Gaspar (International Council of Museum- ICOM-Haiti), com os principais danos sofridos pelo museu, medidas necessárias para sua reabilitação e orçamento aproximado. As informações podem ser encontradas no endereço virtual: <https://toussaintlouverturefoundation-or.doodlekit.com/home/mah> (último acesso em 17/09/2021). Em fevereiro de 2021, a mesma Fundação publicava atualizações sobre a reabilitação da instituição no boletim *Vèvè*, emitido pela Haitian Art Society, uma associação de colecionadores de arte haitiana, majoritariamente composta por colecionadores norte-americanos. Informava que, àquela altura, a maior parte da coleção do Museu já havia sido restaurada, e que a situação sociopolítica conturbada do país daquele momento era o que levava o comitê da instituição a aguardar a ocasião oportuna para sua reabertura. In: “The Art World in Haiti Now”, CORBANESE, Paul (Toussaint Louverture Cultural Foundation), *Vèvè. Haitian Art Society News Letter*. Fev 2021. Issue 1 pp. 10-11 [disponível on line]. No mesmo ano de 2021, o Centre d'Art anunciava que iria assumir a gestão do acervo do Museu. <https://veerlepoupeye.com/2021/11/27/le-centre-dart-in-port-au-prince-haiti/> (último acesso: 11/03/2024); <https://www.lecentredart.org/le-centre-dart-accueille-la-collection-du-musee-dart-haitien/> (último acesso: 11/03/2024).



Foto: Cris Bierrenbach, janeiro de 2010. Salão principal do Musée du Collège Saint Pierre.

O terremoto, que deixou instituições de arte abaladas ou em ruínas, também colocou a mim e a minha pesquisa em uma encruzilhada. Em um primeiro momento, parecia descabido pensar em arte, diante de centenas de milhares de vidas perdidas e um país arrasado. Mas os próprios movimentos de reconstrução do setor artístico rapidamente me convenceram do contrário. Acompanhei-os inicialmente de longe, através da mídia. E depois de breves, mas intensos e bruscamente interrompidos dias em campo, estava de volta aos catálogos, como meu único acesso à *arte haitiana*.

Em setembro de 2010, em busca de informações sobre artes do Haiti desde o Brasil, encontrei, no acervo do Museu Internacional de Arte Naïf, no Rio de Janeiro, cerca de 30 catálogos, onde, ou havia exclusivamente obras de artistas haitianos, ou, ao menos, elas estavam presentes, com alguma notoriedade. Um pouco depois, mais alguns catálogos, encontrados na biblioteca do Museu Afro Brasil, em São Paulo, se somaram ao que eu havia coletado. Eram obras publicadas, em sua maioria, na França, Estados Unidos e Haiti, entre as décadas de 1970 e os anos 2000. Nem todas, é importante ressaltar, orbitando em torno do conceito de *arte naïf*, algumas sob a definição genérica “arte haitiana”, “artistas ou pintores haitianos” e outras, ainda, sobretudo após os anos 1990, sob a designação de “arte vodu”.

A princípio conflituosa, minha relação com catálogos sofreu transformações ao longo do tempo. Se o contato com essas publicações me permitia uma aproximação e familiarização com nomes, cronologias e narrativas de um universo artístico que começava a conhecer, a verdade é que eu também experimentava, de forma bastante aguda, a sensação de estar limitada às configurações e aos arranjos textuais, imagéticos, biográficos que eles me permitiam alcançar. Manuseava e cotejava os catálogos que tinha a mão, buscando acessar e contrastar partes e versões da história da arte haitiana em meio a informações frequentemente desconexas, resumidas, cheias de lacunas e repetições. Devido às características daqueles objetos, mas também por ter experimentado uma primeira visita ao Haiti, bruscamente interrompida, poderia dizer que estava impregnada do desejo de “estar no campo”, enxergando os catálogos como “formas secundárias de contato” (CUNHA, 2004).

O movimento inicial foi, portanto, passar a compreender as plenas possibilidades analíticas dos catálogos como universo de pesquisa. Publicados em diferentes lugares, épocas e contextos, com finalidades que dialogam, mas nem sempre são as mesmas – catálogos de exposição, de venda ou coletânea de artistas e obras, por exemplo –, essas publicações são, afinal, instrumentos de registro, documentação e memória, mas também, e sobretudo, mecanismos de validação, construção e busca por reconhecimento, atravessados pelas tensões e disputas narrativas que constituem os processos de elaboração de uma “haitianidade artística”. Em suas composições, mobilizam enunciados, obras, categorias e arranjos curatoriais que se firmam, se justapõem, entram em conflito, permanecem ou se transformam, como resultado de ações combinadas de diversos atores e instituições. Além disso, não seria demais afirmar, os catálogos desempenham um papel central na própria escrita da história da arte haitiana.

Questionarmo-nos sobre dinâmicas de promoção e legitimação da *arte haitiana* a partir exclusivamente de catálogos seria perfeitamente válido e poderia levar a resultados interessantes, ao considerá-los simultaneamente como documentos e campo de pesquisa. Nesse sentido, tanto os conteúdos explicitamente veiculados, quanto os detalhes aparentemente insuspeitos presentes na forma, são profundamente eloquentes das versões da história da arte haitiana que se almeja promover. Poderíamos, assim, nos aproximar a uma “etnografia *dos* catálogos”, seguindo pistas metodológicas como as indicadas por Olívia Maria da Cunha (2004), ao defender enfaticamente as possibilidades do trabalho etnográfico nos/dos arquivos, ou seja, “descrever e interpretar a partir de informações contidas em documentos” (CUNHA, 2004, p. 293), tomando-os não como meras fontes, mas como objetos de reflexão.

Ou seguir, ainda, as trilhas sugeridas por Júlia Goyatá (2019), que desenvolve em sua tese exercícios de “imaginação etnográfica” a partir de arquivos e documentos.

Porém, embora as análises dessas autoras me inspirem, e ainda que catálogos nunca tenham deixado de mediar meu olhar, o fato é que após alguns anos de acesso às artes do Haiti quase que exclusivamente por essas vias, estive sim presente “em campo” por um período. E essa imersão no meio artístico e cultural haitiano transformou mais uma vez minha forma de lidar com esses objetos, deslocando meu eixo de questionamentos e me levando a compor algo que chamaria de uma “etnografia *com* catálogos”. Isso é, ao invés de me perguntar apenas sobre o que as informações contidas nos catálogos, e até mesmo seus silêncios, lacunas e repetições, me permitiam saber sobre esse universo artístico, passei a atentar também para os significados atribuídos e as relações que pessoas envolvidas no mundo das artes estabelecem com os esses objetos. Qual o significado dos catálogos no interior do “mundo da arte haitiano” e como seus usos e sentidos são reivindicados, questionados e mobilizados por agentes diretamente envolvidos nas dinâmicas de produção, circulação e legitimação das artes no Haiti? De que maneira os catálogos nos ajudam a pensar como os agentes internos interpretam e vivenciam esse mundo artístico?

Guiando-me por essas perguntas, a análise convida a movimentos de entrada e saída dos catálogos, em que são complementares e igualmente relevantes textos, classificações, cronologias e composição de imagens internas às obras, interpretações e sentimentos de agentes do mundo das artes em relação aos catálogos, e a observação etnográfica de elementos do universo social haitiano que compõem a dinâmica artística do país, mas não fazem parte do que é usualmente registrado, selecionado ou mencionado explicitamente em obras catalográficas.

Nesse sentido, minha atenção se volta tanto para os imponentes catálogos de exposições internacionais, quanto para obras catalográficas mais modestas, publicadas no exterior ou localmente. Do mesmo modo, tem grande relevância, e se confirma como complemento chave nessa análise, o acesso a registros de mídia sobre exposições de arte haitiana. Pois afinal, se é verdade que catálogos são, com frequência, expoentes de consagração, que correspondem a uma pequena parte do que se desenvolve e é reconhecido artisticamente no interior e fora do país, a grande maioria dos eventos artísticos, não registrados nesses meios, não deixa de ser difundida, discutida e valorada, no calor do momento, nos veículos de comunicação, com a presença de artistas, críticos, curadores, mediadores, que provavelmente estiveram ou estarão envolvidos em catálogos em outras ocasiões.

Em suma, catálogos são pontos de partida e alinhavam a análise, mas ela não se restringe a essas publicações. Pois, embora sejam fontes riquíssimas para se observar os rumos percorridos pela *arte haitiana* em busca de reconhecimento, são, em geral, relativamente opacos em relação a outras dimensões importantes do universo artístico, como as experiências dos artistas, com suas estratégias, desejos e expectativas – sobretudo se nos referimos a artistas ausentes ou não tão presentes nos altos patamares de legitimação, que são a imensa maioria – , ou mesmo às redes de convivência e sociabilidade de historiadores da arte, críticos, colecionadores, que além de serem referências bibliográficas nesse trabalho, são também sujeitos de pesquisa e personalidades com as quais por vezes cruzava em minhas circulações em campo.

Os dois primeiros capítulos desse trabalho estão especialmente entretecidos por obras catalográficas. No primeiro, desenvolvido a partir de entrevistas que realizei com quatro galeristas em Porto Príncipe, em 2013, os catálogos desempenham papel central nessas conversas, nas quais busco compreender que lugar essas mediadoras culturais ocupam no universo artístico haitiano, incluindo a forma como lidam com categorias artísticas, como navegam pela história da arte do país e de que forma se engajam na produção de visibilidade, legitimação e reconhecimento artístico, notadamente na promoção de artistas mulheres, em um mundo da arte ainda majoritariamente masculino.

O segundo tem como eixo uma exposição de *arte haitiana* ocorrida em Paris, e que adquire grande impacto dentro do Haiti, ao procurar se desembaraçar de estereótipos em um dos mais importantes cenários de reconhecimento artístico internacional. *Haiti, deux siècle de création artistique* é inaugurada em finais de 2014, no Museu do Grand Palais, com uma dupla curadoria – uma curadora haitiana e outra francesa –, repercute amplamente nas mídias e é documentada em um catálogo. Acompanho o evento desde Porto Príncipe, em seus burburinhos anteriores até alguns efeitos posteriores, buscando perceber tensões postas em movimento na realização coletiva dessa empreitada, que se revela um ponto de observação estratégico para uma “virada para o contemporâneo” nas artes haitianas, processo em curso desde as últimas décadas do século XX.

No último, me afasto um pouco dos catálogos, ainda que não por completo, para abordar parte da trajetória de vida de Rénold Laurent, um artista que, logo nos meus primeiros meses vivendo no Haiti, se tornou um grande amigo, com quem passei a circular por atividades artísticas e culturais em Porto Príncipe, e que teve um papel fundamental para que meu ponto

de vista sobre determinados aspectos do mundo da arte haitiana fosse mais aproximado, enxergado com mais nuances.

Laurent é um artista não de um todo desconhecido em seu país, mas que tampouco conta com reconhecimento pleno, nacional e internacionalmente. Mesmo sendo relativamente jovem, no momento de realização dessa pesquisa, já havia passado três quartos de sua vida imerso no meio artístico, transitando por ambientes muito variados. A circulação e sociabilidade que se pode ver a partir da vivência de Laurent, suas influências, seus múltiplos projetos, planos e expectativas, dificilmente seriam apreensíveis num catálogo; elas extrapolam em muito o universo exclusivo das artes e ao mesmo tempo o iluminam de forma muito vibrante, nos permitindo complexificar a mirada, diluir fronteiras, descentrar estereótipos, perceber agenciamentos e estratégias nos meandros do vasto mundo das artes do Haiti.

Optei por seguir um único artista, em primeiro lugar, porque embora tenha entrevistado e convivido com outros, a nenhum acompanhei tão de perto e estabeleci uma relação de tanta amizade e confiança quanto com Laurent. Em segundo, porque adoto essa abordagem mais intensiva como uma estratégia contrastiva e complementar à visão mais panorâmica possibilitada pelos catálogos. Essas duas vias de entrada iluminam zonas e ângulos diferentes do mundo das artes do Haiti atual, em suas tensões, formas de colaboração e buscas por reconhecimento e valorização.

NOTA INTRODUTÓRIA sobre o uso do termo “*naïf*”

Quando iniciei minha pesquisa, o termo *naïf* já tinha se estabelecido, havia bastante tempo, como preponderante em publicações, mídias, na organização de exposições e nos discursos de pessoas envolvidas no meio artístico, tanto dentro quanto fora do Haiti. Usava-se “*naïf*”, sem dificuldades de entendimento, para se referir a determinada corrente artística, ou ainda para classificar seus realizadores: artistas – majoritariamente pintores – com frequência autodidatas, ainda que não exclusivamente, que costumavam criar, em suas telas, imagens relativas ao cotidiano ou ao imaginário popular, e que tinham em comum o fato de não seguir regras nem parâmetros estéticos ditados pela arte moderna. No momento do surgimento do Centre d’Art, na década de 1940, e nos primeiros anos subsequentes, no entanto, para o mesmo tipo de arte, as classificações oscilavam entre “*naïf*”, “popular” e “primitivo”, sendo as duas últimas ainda mais comuns (CÉLIUS, 2007; GOYATÁ, 2017).

Dois críticos de arte que figuram entre os mais importantes compiladores da arte *naïf* internacional, o sérvio Oto Bihalji Mérin (1984) e o francês Anatole Jakovsky (1967), concordam em localizar o reconhecimento do artista francês Henri Rousseau, nos salões artísticos de Paris, no final do século XIX, como marco de surgimento do *naïf* enquanto gênero artístico. Desenvolvimento que passa, a seguir, pelos primeiros grupos de artistas a ganharem projeção na França e nos Estados Unidos, no início do século XX, até as primeiras publicações sobre o assunto e o surgimento dos primeiros museus e feiras, tornados mais abundantes a partir do final dos anos 1940, com o pós-guerra. Os autores demonstram que, embora um circuito e algumas publicações sobre essas obras e artistas já começassem a aparecer antes dos anos 1940, o faziam mais comumente através das designações “primitivos”, “populares”, ou “artistas autodidatas”, e que foi somente a partir de finais da década de 1940 que o termo “*naïf*” começava a se firmar como canônico, ainda que, com frequência, enfrentando debates e reconsiderações em busca de classificações menos pejorativas.

O historiador da arte haitiano Michel-Philippe Lerebours, principal referência na história da arte do país, fundador da faculdade de História da Arte da Universidade do Estado do Haiti e, por muitos anos, diretor do Museu do Collège Saint Pierre, rejeita essa designação, com o objetivo de marcar uma diferença entre o que se produz artisticamente no Haiti e a arte *naïf* de outras localidades. Em seus estudos iniciais sobre *arte haitiana*, nos anos 1950, chega a usar brevemente o termo *naïf*, mas adota logo em seguida o termo “primitivo”, escolha que se manteria ao longo de toda a sua carreira. Embora ponderasse não ser fácil encontrar um

qualificativo para aquele “ramo da pintura haitiana” (Lerebours, apud CÉLIUS, 2007, p. 280), considerava “primitiva” a opção mais adequada para conduzir seu argumento acerca de uma especificidade artística em seu país. Lerebours evitava a designação “naïf” ao mesmo tempo em que se esquivava do uso do termo “moderno”, preferindo se referir a artistas com formações acadêmicas em artes plásticas como “sofisticados” ou “avançados”. Para ele, entre esses e os “primitivos”, haveria apenas uma diferença de “grau de espontaneidade”, estando todos os artistas haitianos, em alguma medida, marcados por traços estéticos e temáticos em comum, oriundos do vodu, cujas formas plásticas eram por ele consideradas uma espécie de “pré-arte”, fonte transversal de criatividade e inspiração, responsável por fazer da arte de seu país algo único e específico. Lerebours, com a escolha do termo “primitivo”, não apenas buscava diferenciar o que se produzia no Haiti das artes “naïfs” de outros países, como, ao considerar que a *arte haitiana* se ramificava, em seu interior, entre “primitivos” e “avançados”, também deixava entender que o caminho natural aos artistas seria “avançar”, passando do primeiro ao segundo tipo de arte.

Tanto no aspecto da designação quanto de uma suposta passagem necessária de um tipo de arte a outro, o também historiador da arte haitiano Carlo A. Célius discorda de Lerebours. Célius, cujas publicações mais robustas começam a circular em finais dos anos 1990, foi aluno de Lerebours, reconhece a centralidade de seu trabalho ao firmar uma perspectiva haitiana sobre as artes do Haiti, porém não deixa de tecer críticas, de modo aberto e franco, a seu ex-professor. Problematiza critérios analíticos e escolha de categorias artísticas por ele usadas, que evidenciam, em suas palavras, que Lerebours acaba reproduzindo o discurso de fundo primitivista do qual pretende se afastar (CÉLIUS, 2007, p.294).

Ao contrário dele, Célius opta por usar a designação *naïf* claramente e sem melindres. Pois, para Célius, é imprescindível adotar um olhar mais amplo para o advento da arte *naïf* haitiana, tendo em conta peculiaridades históricas e culturais de seu país, mas sem perder de vista que a arte *naïf*, como gênero, constitui uma corrente artística mundial, inserida no contexto das Belas Artes, fundamentalmente relacionada “à expansão da arte moderna na América” e “à visão primitivista que guiava os modernismos” na primeira metade do século XX (CÉLIUS, 2007, p.304 e 317).

Essa mirada mais aberta lhe permite jogar luz para a tensão persistente entre arte *naïf* e arte moderna – ou entre popular-primitivo/civilizado; arte/não arte –, percebendo-a como algo que não é exclusividade do contexto haitiano, mas que, no caso do Haiti, em suas palavras, “corresponde perfeitamente às dicotomias a partir das quais a sociedade haitiana é analisada”,

como cidade versus campo, vodu versus cristianismo, nação versus Estado, elite versus massa, crioulo versus francês, e assim por diante”⁴³ (idem, p.293). Ao mesmo tempo, tal atitude lhe possibilita visualizar, com mais clareza, os circuitos, nacionais e internacionais, que obras e artistas designados *naïf* passam a percorrer, o que inclui o surgimento de críticos e historiadores dedicados ao assunto, publicação de obras enciclopédicas e catálogos, e a fundação de bienais, museus e galerias específicas.

Nesse trabalho, adoto o termo *naïf*, não apenas por estar de acordo com Célius, sobre a relevância de se atentar para o imbricamento entre dinâmicas internas e externas ao se observar desenvolvimentos artísticos haitianos, e sobre a importância de se considerar as especificidades que o termo *naïf* circunscreve, enquanto corrente artística de amplitude internacional. Mas também, e sobretudo, pelo fato de ser essa a designação usada pela grande maioria dos atores envolvidos no mundo das artes do Haiti. Conforme veremos nos capítulos a seguir, ainda que, em diversas situações, a menção à classificação gerasse desconforto, buscasse ser evitada, usada com cautela ou contestada, *naïf* continuava sendo o termo de referência majoritariamente utilizado.

43 Célius se refere aqui à famosa tese dos “dois Haitis” tão discutida na literatura sociológica e antropológica do e sobre o país. SILVA (2010), em sua dissertação *Construções do ‘fracasso’ haitiano*, dedica um capítulo a destrinchar a tese dos “dois Haitis”, em obras de autores como Michel-Rolph Trouillot, Laënnec Hurbon e Gérard Barthelemy.

CAPÍTULO 1: Entre catálogos, galerias e os lugares das mulheres

O que eu penso é que todo mundo fala da pintura haitiana e não há nada além de catálogos de exposição. Praticamente não há monografias... quando falamos justamente de um grande mestre da pintura haitiana, como Préfète Duffaut e não tem uma monografia dele. Poderíamos sair da pintura e falar de Nasson ou de Georges Liauteau. Liauteau foi quem deu nascimento a todo o movimento de ferro recortado. É o pivô central de tudo isso. E o que há sobre eles? Zero! Bom, há pequenas notas e biografias em alguns catálogos... Então, que grandes mestres? Do que falamos? Por exemplo, Gérard... Os seus quadros são vendidos por 150 dólares americanos, nada! Para mim é um grande mestre em termos de pintura *naïf*... ele pinta há muito tempo e tem uma obra muito variada. Eu aqui tento fazer o meu trabalho: isso nunca foi feito para nenhum artista! Então, todo mundo olha as galerias... como se fosse somente um trabalho de galerias, mas é falso! É também um trabalho de memória. (Pascale Monnin, 2013, entrevista)

Ce que je pense, c'est que tout le monde parle de la peinture haïtienne et il n'y a que des catalogues d'exposition. Il n'y a pratiquement pas de monographies... alors qu'on parle justement d'un grand maître de la peinture haïtienne, comme Préfète Duffaut et il n'y a pas de monographie de lui. On pourrait laisser la peinture et parler de Nasson ou de Georges Liauteau. C'est Liauteau qui a donné naissance à tout le mouvement en fer forgé. C'est le pivot de tout cela. Et eux ? Zéro! Bon, il y a des petites notes et des biographies dans certains catalogues. Alors, quels grands maîtres? De quoi parlons-nous? Par exemple, Gérard... Ses tableaux se vendent 150 dollars américains, rien ! Pour moi, c'est un grand maître en matière de peinture naïve... Il peint depuis longtemps et a une œuvre très variée. Ici, j'essaie de faire mon travail : cela n'a jamais été fait pour aucun artiste ! Alors, tout le monde regarde les galeries... comme si c'était juste un travail de galerie, mais c'est faux ! C'est aussi un travail de mémoire. (Pascale Monnin, 2013, entretien)

Essas palavras, emitidas pela galerista Pascale Monnin, foram dirigidas a mim, enquanto conversávamos, e Pascale me mostrava a monografia que estava preparando sobre o artista Gérard Fortuné, um pintor de origem popular que, à época, tinha 84 anos, e que ela identificava como um dos “últimos *naïfs*”. Após dois anos de pesquisa, Pascale estava por fim em vias de terminar o seu livro e me contava de suas motivações para realizá-lo. Dentre os tantos desafios internos que ela identificava no mundo da *arte haitiana*, um dos mais importantes era a falta de documentação, catalogação e a quase inexistência de monografias realizadas sobre os artistas, sobretudo os de origem popular.

Pascale Monnin que, naquele momento, geria a galeria com o nome de sua família, foi uma das quatro galeristas que entrevistei detidamente por algumas horas, em meados de 2013, dentre as quais estavam também Marie José Nadal Gardère, fundadora da galeria Marassa, Marie Alice Théard, da galeria Festival Arts, e Mireille Pérodin Jérôme, da galeria Les Ateliês Jérôme. As quatro estavam à frente – ou havia estado, como era o caso de Marie José, já aposentada à época – de estabelecimentos com características diversas, tinham diferentes históricos de vida e pertenciam a diferentes gerações. Nem sempre, portanto, compartilhavam das mesmas opiniões

e interpretações acerca de empreitadas artísticas anteriores, como exposições e publicações de catálogos, fossem aquelas nas quais estivessem diretamente envolvidas, ou não. Tampouco se engajavam das mesmas formas na valorização da arte de seu país. Ainda assim, tinham em comum o fato de que já estavam há décadas imersas naquele mundo artístico, envolvidas ativamente na busca compartilhada por maior reconhecimento e valorização da arte haitiana, desempenhando papéis que dificilmente poderiam ser negligenciados sem prejuízo para a compreensão daquelas dinâmicas artísticas – inclusive, conforme mencionou Pascale, produzindo e reivindicando memórias.

No interior do mundo artístico haitiano, as galerias, ao menos essas, cujas galeristas entrevistei, ocupavam um lugar dúbio, entre a afinação com demandas do mercado internacional – afinal, a maior parte das galerias surge no Haiti em momentos de ápice do turismo externo – e uma interlocução com a elite artística e intelectual local, da qual é possível dizer que fazem parte, em seu comprometimento com uma versão haitiana da história da arte do país. Ademais, para além de tensões com parâmetros externos, galerias estabelecem com artistas haitianos relações que são, com muita frequência, atravessadas por tensões de classe, pois grande parte dos artistas, em um primeiro momento após o advento do Centre d'Art, é de origem camponesa, e, posteriormente, passa a ser formada sobretudo por trabalhadores populares urbanos, muitos deles de regiões atualmente conhecidas como “guetos”.

Demonstrar, descrever nuances e diferenças de perspectiva desse lugar de mediação das galeristas se constitui como o objetivo desse capítulo. As falas dessas mulheres, direcionadas a mim, uma estudante estrangeira, brasileira, são aqui entretidas por meu olhar mediado por catálogos e por perguntas que, no momento das nossas conversas, buscavam, sobretudo, compreender suas opiniões acerca de classificações impostas desde fora, transições artísticas e disputas nos processos de escrita da história da arte haitiana. A revisita àquelas entrevistas, alguns anos depois, no entanto, jogou luz para o fato de que, ao me responderem, ao comentarem sobre catálogos e exposições, refletirem sobre disputas em torno da história da *arte haitiana*, sobre desafios institucionais, econômicos, sociais e organizativos daquele contexto, as galeristas falavam sobre dinâmicas artísticas e uma história da arte da qual fazem parte. Falavam sobre si, sobre suas memórias e contribuições na construção e no reconhecimento artístico haitiano, sobre suas experiências de vida enquanto mulheres atuantes naquele meio. A presença feminina no mundo da arte haitiano acabou se tornando, então, uma questão incontornável ao abordar a perspectiva das galeristas.

Na lista de grandes “mestres da arte haitiana” mencionada por Pascale Monnin, na citação que abre esse capítulo, não por acaso todos eram homens, em um mundo da arte ainda tão majoritariamente masculino. No entanto, conforme veremos, a trajetória e o engajamento das galeristas leva a atentar não somente para os papéis por elas desempenhados e para a proeminência de mulheres ocupando lugares de mediação artística no Haiti, como para os lugares possíveis para as mulheres enquanto artistas naquele mundo da arte.

A forma como eu, enquanto pesquisadora brasileira, fui recebida pelas galeristas, e o papel dos catálogos nessa mediação; a relação que as galeristas estabeleciam com instâncias de valorização artística como catálogos, exposições e a própria escrita da história da arte; o modo como percebiam e lidavam com transições no mundo artístico, incluindo mudanças espaciais, nas classificações de obras e do estatuto de artistas; e a forma como vinham atuando naquele campo, notadamente na promoção de artistas mulheres, são os pontos desenvolvidos nesse capítulo.

As galerias sobem a montanha em tempos de “queda livre”

No período em que vivi no Haiti, o número de galerias já não era tão elevado como havia sido no passado, mas algumas das que encontrei em funcionamento tinham por vezes histórias tão ou mais antigas do que instituições públicas de relevância no setor, haviam atravessado o tempo, se transformando e se adaptando às mudanças da cidade, do mercado, da clientela e dos movimentos da arte. Naquele então, quase todas se concentravam em Pétionville. Originalmente, porém, a maior parte das galerias tradicionais do Haiti, que acompanharam os movimentos de internacionalização e diversificação da *arte haitiana*, se localizava no centro de Porto Príncipe, próxima à área de circulação de turistas, que desembarcavam de seus cruzeiros no porto da capital (HAFFNER, 2017, p. 96). A galeria Monnin, a mais longeva do país, é fundada no final da década de 1950, no Boulevard Jean Jacques Dessalines (a conhecida Grand Rue), por Roger Monnin, um homem de negócios suíço que chega ao Haiti na década anterior e acompanha as movimentações dos primeiros anos do Centre d’Art. A galeria Issa el Saieh, que levava o nome de seu fundador, um descendente de libaneses e *band leader* de uma das mais importantes orquestras de jazz e músicas de salão à época, deu seus primeiros passos no interior de uma loja de departamento, *La Belle Créole*, situada na região do porto, antes de se mudar, no início da década de 1960, para as vizinhanças do imponente hotel Oloffson, no bairro

de Pacot, próximo ao centro. A galeria Nader, dona de uma das mais extensas coleções de arte haitiana no interior do país, fundada em meados de 1960 pelo negociante libanês Georges Nader, também se situava no centro da cidade, antes da abertura de uma sucursal em Pétionville e outras filiais em diversas cidades norte-americanas. Na década de 1990, dentre as pioneiras e as novas galerias que surgem nas décadas seguintes, apenas a sede original da Galeria Nader e a Issa el Saieh permaneciam nas proximidades do centro. A galeria Monnin “sobe” para Pétionville no final da década de 1980, sendo acompanhada por outras como Mapou, Carlos Jara, Bourbon-Lally, Les Flamboyant e Marassa, que buscavam estar mais próximas à clientela (da elite) haitiana e renovar-se na procura de “novos talentos” (GRANDJEAN, 1996, p.11). A Galeria Festival Arts é fundada já em Pétionville, em meados da década de 1980, e Les Ateliês Jérôme, fundado nessa mesma época, originalmente na região de Carrefour, nas periferias de Porto Príncipe, também se muda para Pétionville, alguns anos depois.

Tal configuração seguiu se modificando com o tempo, sempre no mesmo fluxo, progressivamente “subindo as montanhas”, em direção a localidades mais seguras e elitizadas, acompanhando o movimento de embaixadas, restaurantes e hotéis. O mesmo se deu no cenário pós terremoto, quando passa a haver uma concentração ainda maior de galerias na região de Pétionville, que, embora permanecesse uma área mais abastada, se reconfigurava rapidamente com as transformações decorrentes do sismo. De forma mais ampla, uma das consequências flagrantes do terremoto havia sido o aumento da concentração urbana na capital e arredores. O crescimento abrupto e desorganizado da população em Pétionville era parte desse mesmo movimento. Exatamente por ser um espaço mais elitizado, aquela região foi uma das primeiras a receber recursos para “reconstrução” no pós-terremoto, o que se tornou um atrativo para novos moradores, para o crescimento de bairros populares e favelas, para a formação de novos mercados e expansão dos já existentes.

Foi Pascale Monnin quem me chamou atenção, em primeiro lugar, para esse movimento de subida de montanhas das galerias. Quando conversamos, a galeria de sua família, Galerie Monnin, seguia no mesmo endereço em que estivera desde o final da década de 1980, no centro de Pétionville. Mas se debatia com um “problema” que havia surgido com as reconfigurações recentes do bairro: aquela, que segundo Pascale, era uma “bela localização”, que já havia sido conhecida como “rua das galerias”, após o terremoto se tornara vizinha de uma estação de caminhonetes, os chamados *tap taps*, e dos mercados de frutas, verduras, grãos, roupas e eletrônicos, que vinham subindo a Rue Lamarre. Aquilo comprometia enormemente o funcionamento dos negócios, pois, segundo a galerista, “os haitianos com dinheiro têm que

estacionar a 200 metros e caminhar, por isso eles não vêm.” Tal transformação no bairro fez com que outras galerias da rua, como a Bourbon-Lally, fechassem suas portas, e a galeria Marassa mudasse radicalmente de dimensão e de endereço. A própria galeria Monnin, quatro anos depois de minha primeira visita, deixaria o local, subindo ainda mais as montanhas para a região de Laboule, onde a clientela poderia encontrar “a tranquilidade necessária para o consumo de obras de arte”.

Dentre as galeristas, havia o consenso de que a *arte haitiana* não vivia seus melhores dias. Um dos problemas enfaticamente apontado por elas era a questão das falsificações. Ao andar por Porto Príncipe e Pétionville e ver a enorme quantidade de quadros expostos nas ruas, pendurados, de fora a fora, em longas extensões de muros, o encontro com cópias de obras de artistas renomados, fossem eles os ditos *naïf*, modernos ou contemporâneos, era das cenas mais comuns, o que, as galeristas argumentavam, contribuía para a desvalorização daqueles artistas, em particular, e da *arte haitiana*, como um todo. Obras falsas, me explicava Pascale Monnin, não estavam apenas nos mercados de arte nas ruas, mas também em inúmeras galerias dedicadas à *arte haitiana* na internet, e, devido à ausência de um sistema de autenticação centralizado no país, que na prática permitia que “qualquer um” pudesse emitir certificados de autenticidade, nem mesmo galerias físicas, das mais “sérias” e “tradicionais” – dentre as quais ela incluía a de sua família – estavam de todo imunes às cópias.

Essa problemática se relacionava a questões muito mais amplas e a uma sensação generalizada de “crise”, ou, nas palavras da galerista Marie Alice Théard, a uma “esclerose” ou “asfixia” no campo artístico. Para Pascale, a via excessivamente comercial, flagrante naqueles tempos, acontecia em um contexto em que “cada vez há menos comércio” e as galerias, por exemplo, estavam “em queda livre”, tendo faturamentos, a cada ano, pelo menos 50% menores do que no anterior. Nesse aspecto, as galeristas convergiam com os historiadores da arte haitianos Carlo Célius e Michel-Philippe Lerebours, na opinião de que era preciso voltar os olhos, sobretudo, para meados da década de 1970, para compreender algumas razões desse processo, momento em que “Porto Príncipe se tornou uma indústria pictural, respondendo à floração do turismo” (CÉLIUS, 2007, p.41). O país ainda vivia a ditadura dos Duvalier, mas com aspectos aparentemente mais brandos sob os comandos de Jean Claude (Baby Doc), após a morte de seu pai, François (Papa Doc). Uma “esclerose artística” começa a se desenvolver aí, segundo Marie Alice, usando os mesmos termos de Lerebours (1989), não apenas devido ao apelo comercial da segunda grande onda do turismo norte-americano no país, mas também por uma longa censura já instituída, e pela saída de artistas e intelectuais do Haiti. Esse é, ao mesmo tempo,

um momento em que há a abertura de novas galerias no país, incluindo a Galeria Marassa, de Marie José, e a formação de grandes coleções de arte haitiana nos Estados Unidos⁴⁴. Uma fase em que, nas palavras de Pascale, “ainda há assassinatos e perseguições, mas o turismo funciona, e o comércio de obras de arte vai bem”.

A queda do regime Duvalier, em 1986, é mencionada por todas as galeristas como um momento de grandes expectativas. Marie Alice se refere àquele ano como uma breve “recuperação do soro artístico”, sobretudo pelo retorno ao país de artistas, “intelectuais e personalidades importantes no campo da política”. Na leitura de Pascale, contudo, a “expectativa” foi cotejada à “grande decepção”, era um momento em que “todo mundo pensava que íamos passar a outra coisa, mas não conseguimos fazer essa outra coisa”. A instabilidade política, que se sucede à queda da ditadura, se soma ao episódio dos “4 Hs”, repercutido um pouco antes da queda da ditadura e mencionado por Mireille Jérôme: episódio em que imigrantes haitianos eram acusados, nos Estados Unidos, por serem um dos grupos de propagação do vírus HIV, somando-se a outros 3 “Hs” “de risco” – homossexuais, hemofílicos e heroinômanos. Esse incidente também desempenhou um papel importante na queda do turismo, impactando, por sua vez, o mundo das artes. Todo esse cenário culmina com o embargo no início dos anos 1990, nos primeiros anos do governo Aristide, momento de transição mencionado por todas as galeristas com quem conversei. O Haiti deixaria de ser uma destinação turística para, nas palavras de Mireille Jérôme, se tornar uma “destinação política”, marcando o início da queda do negócio das galerias.

Pascale comentou ainda como aquele momento de transição impactou a vida dos artistas, mencionando uma série de pintores de origem popular que, na década de 1980, “faziam realmente sucesso” e haviam ascendido à classe média, situação que, nos anos seguintes, se sustentou em raros casos. Para ela, do ponto de vista dos “negócios artísticos”, aqueles anos de embargo haviam sido “muito mais fatídicos” do que o pós-terremoto, em 2010. O ano do terremoto, em meio tanta desgraça, havia trazido um breve momento de melhora financeira, pela presença de jornalistas, ONGs e um “novo turismo”, orbitando em torno da “ajuda internacional”:

Então, os momentos em que a galeria funciona bem, é também um momento problemático. O que é, de toda forma, uma constatação de grande

Alors, les périodes où la galerie fonctionne bien sont aussi des périodes problématiques. Ce qui est, en tout cas, un constat d'un grand échec, je

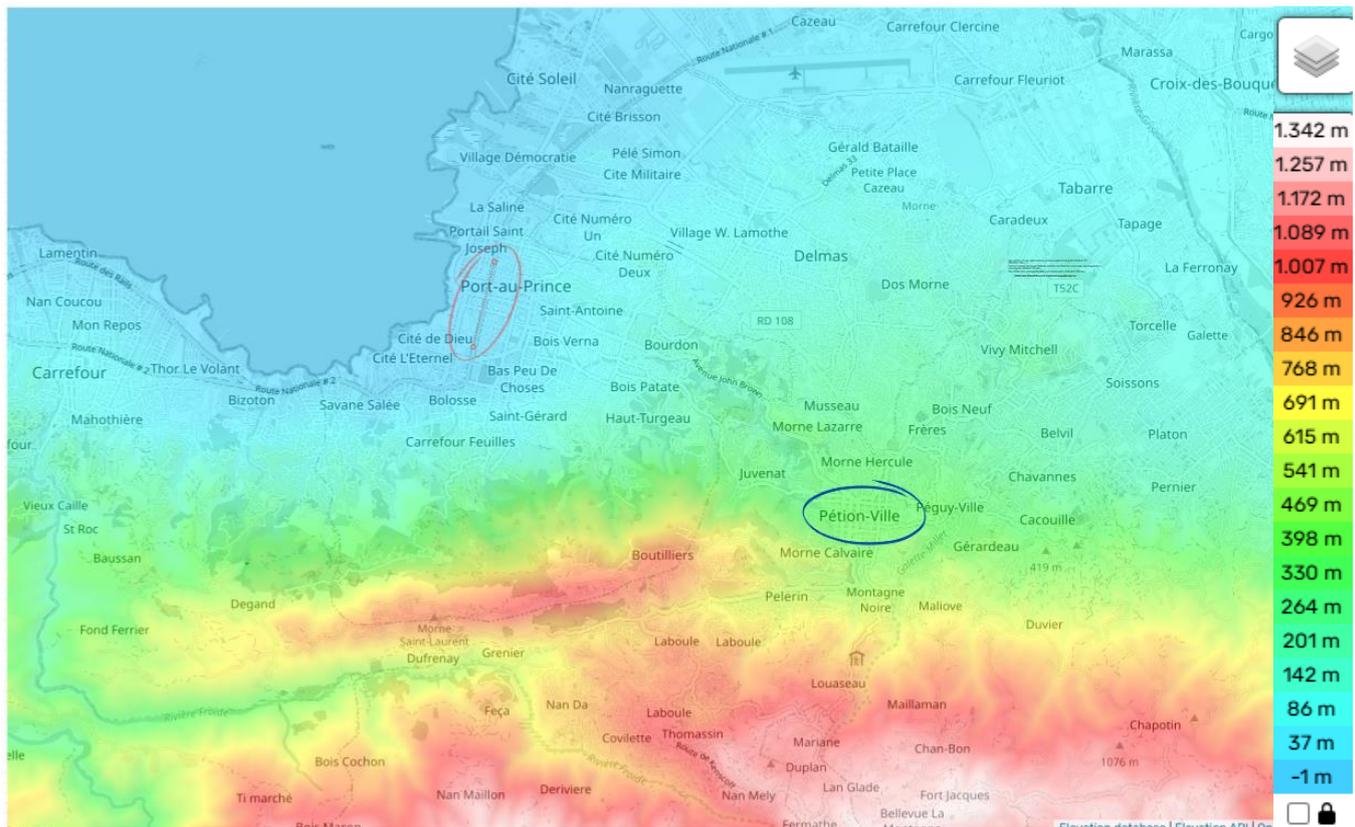
⁴⁴ Sobre esse assunto, ver especialmente HAFFNER, Peter Lockwood. No Word for ‘Art’ in Kreyòl’: Haitian Contemporary Art in Transit. 2017. 245 f. Tese (Doutorado em Filosofia, Cultura e Performance). University of California, Los Angeles, 2017

fracasso, eu diria. E isso quer dizer que frequentemente o setor cultural depende dos estrangeiros. Não há realmente um mercado interno. (Pascale Monnin, 2013, entrevista)

dirais. Cela signifie que le secteur culturel dépend souvent des étrangers. Il n'y a vraiment pas de marché intérieur. (Pascale Monnin, 2013, entretien)

O embargo, contudo, embora ditasse um clima de crise generalizado, e, do ponto de vista das criações plásticas, pudesse dificultar a emergência de novos talentos, pela própria dificuldade de acesso a materiais de pintura, acabou impulsionando o surgimento de outras práticas artísticas, que ficariam conhecidas como “arte de recuperação”: uma arte que partia de uma ampla variedade de sucatas metálicas e demais materiais recicláveis, e chegava a formas frequentemente tridimensionais e de grande dimensão. Nem todas as galerias, no entanto, viam o mesmo valor naquelas novas formas artísticas. A maioria seguia com seu acervo composto quase que cem por cento de pinturas, organizadas segundo os mesmos critérios que haviam sido consagrados até o final da década de 1980.

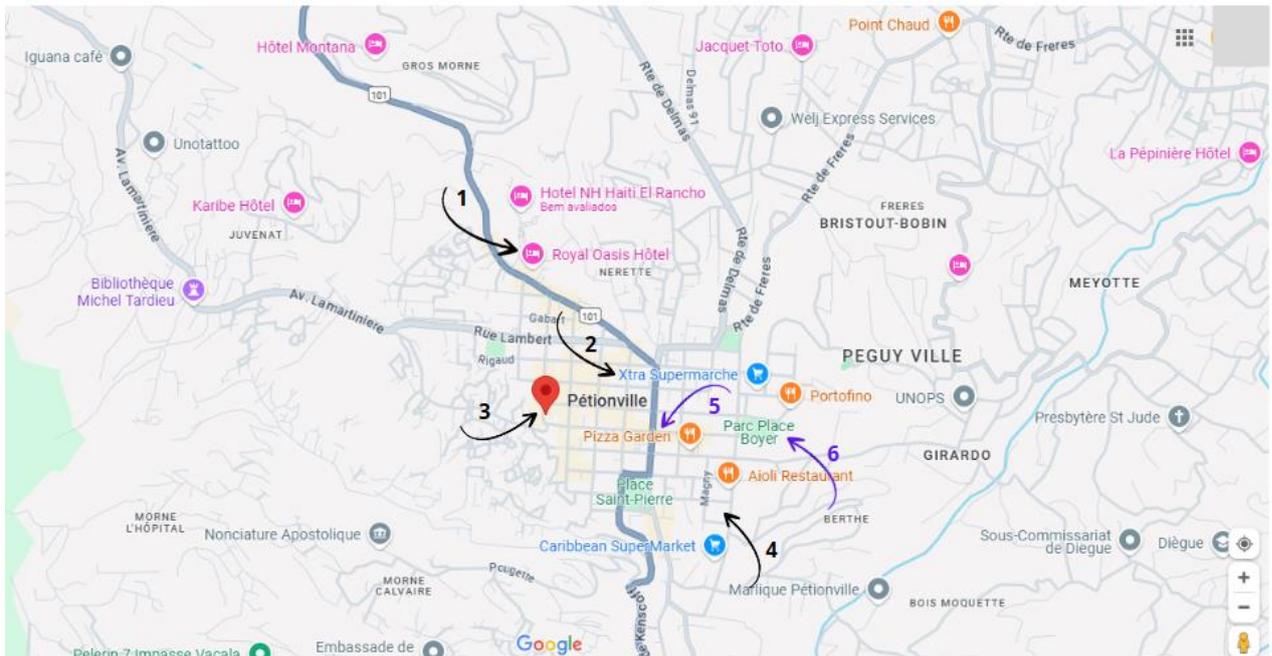
MAPA 1: Centro de Port-au-Prince e centro de Pétienville



-  Centro de Porto Príncipe, região onde se concentravam as galerias de arte, até a década de 1970 (GRANDJEAN, 1996, p.11);
-  Trecho do boulevard Jean Jacques Dessalines, conhecido como Grand Rue, onde a maior parte das galerias se concentrava até a década de 1970 (idem);
-  Centro de Pétienville, onde as galerias passam a se concentrar a partir da década de 1980 (idem).

* Fonte: mapa desenvolvido a partir do aplicativo topographic-map.com

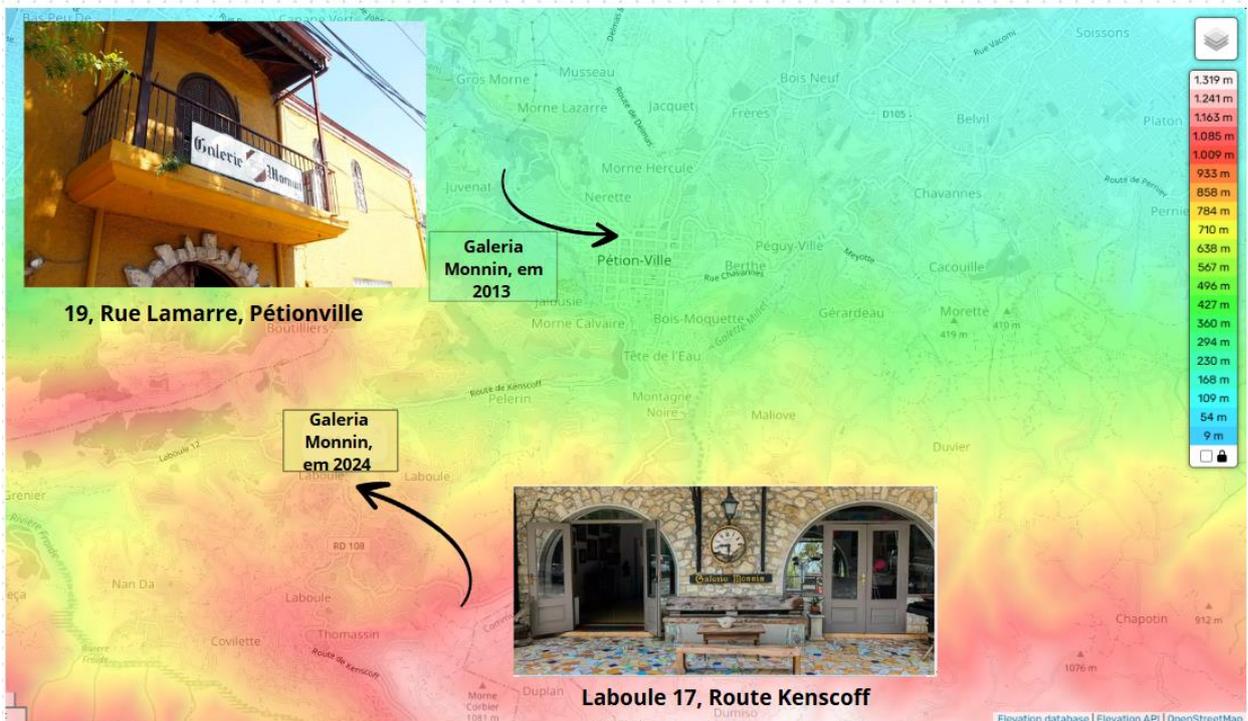
MAPA 2: Pétienville e endereço das galerias no momento das entrevistas (2013)



1. Galeria Marassa: Hotel Royal Oasis (115, Av. Panaméricaine) ; 2. Galeria Monnin: 19, Rue Lamarre.
3. Les Ateliês Jérôme: 49, Rue Rebecca; 4. Festival Arts Galery: 43, Rue Magny; 5. Galeria Nader: 50, Rue Grégoire; 6. Centro Cultural Brasil Haiti: Angle Rue Darguin et Rue Louverture

Fonte: Mapa desenvolvido a partir do Google maps.

MAPA 3: Galeria Monnin no momento da entrevista (2013) e em 2024



Fonte: mapa desenvolvido a partir do aplicativo topographic-map.com

Imagem 1: mapa da fachada da Galerie Monnin, em 19, Rue Lamarre. Autor não informado. Disponível em: <https://www.uncommoncaribbean.com/haiti/the-tex-swiss-magic-of-galerie-monnin-haitis-1st-art-gallery/> (último acesso: 04/11/2024); Imagem 2: mapa da fachada da Galerie Monnin em Laboule 17. Autor: Anton Lau. Disponível em: <https://visithaiti.com/things-to-do/galerie-monnin/> (último acesso em 04/11/2024)

Welcome to the club: o acolhimento das galeristas

A seu modo, todas as galeristas me acolheram e deixaram entender que meu interesse sobre as artes de seu país, ainda que naquele momento fosse bastante inicial e genérico, era “bem-vindo”. Conversamos em francês, à época meu conhecimento do crioulo haitiano era muito básico, mas, mesmo se não fosse o caso, pelo ambiente em que estávamos e pelo tipo de conversa que desenvolveríamos, o mais provável é que a língua francesa, aliás, na qual está escrita grande parte dos catálogos aos quais tive acesso, fosse a escolhida pelas minhas interlocutoras para a nossa comunicação.

Dentro das galerias visitadas por mim, catálogos se encontravam dispostos em locais visíveis, e, com frequência, eram sacados das estantes e folheados para dar suporte a nossas conversas. Aqueles que eu já conhecia, alguns que me foram apresentados por elas, outros apenas mencionados, como publicações já escritas ou em vias de elaboração, que aguardavam nas gavetas meios para serem publicados. Todas as galeristas, de alguma forma, estavam implicadas na produção de obras catalográficas.

Ter tido, previamente, acesso a catálogos de *arte haitiana*, objetos, em muitos sentidos, caros àquelas pessoas e aos seus trabalhos, foi fator imprescindível não apenas para que eu estivesse familiarizada com o repertório e com parte das polêmicas que elas mobilizavam em seus discursos, mas também para que as conversas se desenvolvessem de forma mais duradoura e com maior riqueza de detalhes. Por vezes, percebi em minhas interlocutoras sentimentos em relação aos catálogos que não eram tão diferentes dos que eu mesma experimentava. Com frequência, uma sensação de frustração, por serem objetos de difícil acesso, publicados majoritariamente na Europa e nos Estados Unidos, de edição limitada, e que muitas vezes traziam conteúdos reduzidos, repetitivos e estereotipados; por outro lado, ter acesso àqueles livros, sobretudo aos que traziam maior riqueza de informações e buscavam apresentar a *arte haitiana* para além dos estereótipos historicamente construídos, representava algo raro e precioso, uma espécie de “trunfo”, conforme expressou Pascale Monnin:

É como você disse... quando você diz que se interessa pela pintura, você não sabe que rota tomar, você não sabe por qual livro, você encontra dois ou três livros, mas não consegue encontrar dados precisos... **Welcome to the club!** Porque até eu que, entre aspas, meu avô começou isso aqui, eu tenho os arquivos da galeria...mas não temos trabalho de grupo

C'est comme tu disais... quand tu dis que tu t'intéresses à la peinture, tu ne sais pas quelle voie prendre, tu ne sais pas quel livre, tu trouves deux ou trois livres, mais tu ne trouves pas de données précises ... Welcome to the club ! Parce que même moi qui, entre guillemets, c'est mon grand-père qui a commencé ici, j'ai les archives de la galerie... mais on ne fait pas de travail de groupe, les gens

feitos, as pessoas não colocam seus saberes juntos. E além disso, bom, conseguimos nos unir e um bom catálogo sai, e depois ele é completamente esgotado... e nunca reeditado. (MONNIN, entrevista, 2013)

ne mettent pas leurs connaissances ensemble. Et en plus, bon, on a réussi à se réunir et un bon catalogue est sorti, et puis il a été complètement épuisé... et n'est jamais réédité.(MONNIN, entretien, 2013)

Ao mencionar e folhear catálogos, em alguns momentos emergiam histórias dos bastidores de suas elaborações; por vezes, surgiam incômodos, ponderações e críticas em relação a escolhas curatoriais e categorias utilizadas; certos catálogos eram mencionados como bons exemplos de contribuições para a valorização da *arte haitiana* e escrita de sua história; mas também se lamentava com frequência a escassez de catálogos e outros tipos de registros artísticos, incluindo estudos acadêmicos.

Nenhuma das galeristas era apenas galerista. Marie José Nadal Gardère (1931-2020) e Pascale Monnin (1974), respectivamente a mais velha e a mais jovem entrevistadas, eram também artistas, e vinham de famílias envolvidas no mundo da arte pelo menos desde a década de 1950. Marie Alice Théard (1948) e Mireille Pérodin Jérôme (1952-2023), nascidas na mesma época, em suas trajetórias individuais passaram a se envolver profissionalmente com o mundo artístico apenas em meados da década de 1980.

Marie José Nadal-Gardère, a primeira galerista que entrevistei, era uma das poucas artistas da primeira geração do Centre d'Art ainda vivas. Ela já era uma senhora de 82 anos e caminhava com dificuldade, com auxílio de uma bengala. Ainda assim, preferiu ir ao meu encontro, onde eu estava hospedada, no Centro Cultural Brasil Haiti, sendo trazida e depois buscada por seu motorista particular. Ela foi a única que não encontrei dentro da própria galeria, a galerie Marassa, que acabava de se mudar de um imponente casarão, na Rue Lamarre, para uma pequena loja, no interior do hotel Oasis, recém inaugurado naqueles mesmos arredores de Pétionville, e que há alguns anos já era administrada por sua filha, Michèle Frisch.

Em nossa conversa, muitos fatos já lhe escapavam à memória, chegou carregando uma pasta fina, com alguns documentos e imagens, dentre eles o seu próprio currículo e algumas fotografias de seus quadros, que lhe auxiliavam a contar sua própria trajetória de vida, como artista, galerista e pesquisadora da arte. Contava que seu pai, Joseph Nadal, havia sido um dos fundadores do Centre d'Art, onde ela, muito jovem, com apenas 13 anos, começaria sua longa carreira como artista, formação que teria prosseguimento em outras instituições no Haiti, na

França e no Canadá, e fariam dela, além de pintora, também escultora e ceramista. Ela fundaria a galeria Marassa no final da década de 1970, junto a sua filha, depois de já haver atuado na produção de uma série de eventos para a promoção da arte haitiana, dentro e fora do país, e ter sido proprietária de outra galeria, aberta no início daquela década, La Petite Galerie. Falamos um pouco sobre seus primeiros anos como aluna do Centre d'Art, e sobre suas expectativas para a reabertura dessa instituição no pós-terremoto; falamos sobre a fundação da galeria Marassa; sobre uma série de exposições das quais participara como organizadora e curadora, nos anos em que viveu em Paris, grande parte delas dedicada à promoção de artistas mulheres; e sobre o 'processo de elaboração do seu livro-catálogo, *La Peinture Haïtienne/ Haitian Arts*. Essa obra, sobre a qual falaremos mais logo adiante, realizada em parceria com o artista Gérald Bloncourt, e publicada em 1986, se constituía enquanto um amplo panorama da *arte haitiana*, citado recorrentemente como referência em outros catálogos e exposições.

Com Pascale Monnin foi com quem conversei por mais tempo, uma entrevista de cerca de seis horas, no interior de sua galeria. Foi ela quem mais me trouxe referências e críticas a exposições e catálogos mais recentes, apresentando perspectivas de uma cena mais contemporânea, ao mesmo tempo como galerista e artista. Pascale havia realizado seus estudos em artes na Suíça, país de origem de sua família, e retornara ao Haiti na década de 1990. Quando a entrevistei, ela fazia parte da terceira geração a administrar a galeria fundada pelo seu avô e tocada posteriormente por seu pai, e estava entre os artistas contemporâneos haitianos de maior destaque naquele momento. Foi a única a abordar de forma direta o mercado de arte, explicando, muito didaticamente, como ele se movimentava, como se construía a cotação de um artista, e porque, sob este aspecto, a arte haitiana passava por maus bocados. Era enfática ao afirmar que aquele mundo artístico carecia de documentação e, sobretudo, colaboração. E não deixava de atribuir responsabilidade às instituições e mediadores culturais haitianos, dentre os quais se incluía, pelos rumos das artes do país. Para Pascale, a escassez de catálogos e documentações era um problema grave e central na desvalorização de artistas e da arte haitiana. Assim, quando ela me dizia *Welcome to the clube*, além de me incluir no grupo de pessoas que enfrentavam dificuldades para acessar fontes catalográficas e encontravam problemas ou incompletudes em seus conteúdos, também, indiretamente, me incentivava a continuar com a pesquisa, inclusive sugerindo rumos de por onde seguir.

A conversa com Mireille Jérôme teve início com leves alfinetadas e certa resistência de sua parte. Logo nos primeiros minutos, criticou algumas ações culturais promovidas pelo governo e instituições brasileiras no Haiti, como uma forma breve e indireta de crítica à presença da MINUSTAH em solo haitiano, o que em seguida foi temperado por uma mudança de tom, com o comentário de que “países como Haiti, Brasil, Cuba e México têm muito a colaborar no campo da cultura”, assim que ela percebeu que eu não tinha vínculos com a MINUSTAH e também tinha severas críticas àquela intervenção. Nossa conversa passou a fluir verdadeiramente, entretanto, quando comecei a contar a respeito dos catálogos sobre arte haitiana que eu havia encontrado no Brasil. Ela se mostrou realmente instigada quando comentei que na biblioteca pessoal do fundador de um pequeno museu no Rio de Janeiro, dedicado exclusivamente à arte *naïf*⁴⁵, eu havia encontrado dezenas de catálogos sobre *arte haitiana*, o que havia permitido com que iniciasse minha pesquisa. Com Mireille Jérôme, ainda mais do que com as demais galeristas, meu conhecimento sobre alguns catálogos se revelou uma espécie de “senha de acesso” a certa respeitabilidade, ao reconhecimento de alguma troca possível, ainda que mínima, com uma estudante brasileira. Ela me pareceu especialmente atenta, não apenas às exposições e publicações sobre arte dentro e fora do Haiti, como também a produções acadêmicas mais recentes sobre o assunto.

Professora normalista de formação, Mireille me contou que foi ensinando História em escolas que se aprofundou sobre a arte haitiana e começou a conhecer e se aproximar de alguns artistas, dentre eles Jean René Jérôme, com quem se casaria e com quem fundaria *Les Ateliês Jérôme*, um espaço de galeria e de produção cultural, em meados dos anos 1980.

Assim como Pascale Monnin, Mireille Jérôme mostrava um olhar aguçado para a cena contemporânea, o que era notável pela seleção de obras expostas em suas respectivas galerias, e pelo destaque de ambas na cena artística haitiana, que pude acompanhar nos anos seguintes, quando vivi e trabalhei no país. Essas duas galeristas se tornariam marcantes em minha pesquisa, Mireille sobretudo, cuja presença estava constantemente em evidência no meio artístico, e cuja galeria era uma das mais ativas do momento, sendo frequentada por artistas e intelectuais haitianos, caribenhos e de outras partes.

⁴⁵Refiro-me, aqui, ao Museu Internacional de Arte Naïf, fundado pelo colecionador francês Lucien Finkelstein, que funcionou no Rio de Janeiro entre 1995 e 2016. O museu possuía um acervo de cerca de 6.000 pinturas, de 120 países.

Marie Alice Théard, por sua vez, antes que quisesse saber de mais detalhes sobre como eu havia chegado até ali, ou o que pretendia com os meus interesses de pesquisa, me acolhia como uma “novata”, que deveria, em primeiro lugar, receber algumas lições básicas sobre a arte haitiana e sobre o Haiti, de forma geral. Originária de uma família de médicos e intelectuais, era também escritora, historiadora da arte e apresentadora de um programa de televisão no qual entrevistava semanalmente artistas plásticos, escritores, poetas, pessoas envolvidas no meio cultural de seu país. Trabalhou por cerca de vinte anos no setor de hotelaria e relações públicas antes de abrir sua galeria, em 1982, sob incentivo de alguns artistas, como Bernard Séjourné, Roland Dorcelly e Gontran Durocher, que lhe deram alguns de seus quadros, permitindo-lhe o início dos negócios.

Com sua experiência de galerista e historiadora da arte, e sua eloquência de apresentadora de televisão, Marie Alice regressava a episódios marcantes da história de seu país, para me fazer lembrar de heroísmos, resistências e práticas de *marronage*⁴⁶ de seu povo, que se espraiavam para suas artes. Em sua narrativa, o próprio modo de existir do povo haitiano seria uma forma de arte, do mais alto grau de “sofisticação”, e que não se revelava facilmente. “Tudo está escondido, não é *naïf* de forma nenhuma” [*tout est caché, il n’est pas naïf de tout*], me dizia. Assim fazendo, ela pretendia me mostrar, de antemão, seu posicionamento veementemente contrário a discursos e classificações impostas desde fora, ao mesmo tempo em que me indicava que havia um limite de até onde, uma vez estrangeira, eu poderia conhecer. Marie Alice, ela mesma, se revestia de certa aura de mistério em seu trabalho como escritora, no qual se definia como herdeira de uma linhagem de mulheres videntes. Seus contos, romances e poesias exploravam a dimensão do segredo tão cara ao vodu. Como galerista, crítica e historiadora da arte, me contava que havia realizado inúmeras pesquisas, escrito monografias, nas quais buscava “entrar na dimensão psicológica dos artistas”, mas que grande parte de seus textos nesse domínio seguiam guardados em suas gavetas, por falta de incentivos e condições financeiras para publicação. Apesar das dificuldades narradas, naquele ano ela havia publicado *Présence Féminine dans l’Art Haïtien*, uma espécie de livro-catálogo, dedicado às mulheres artistas de seu país, que aguardava reedição expandida.

⁴⁶ *Marron*, em francês, significa literalmente “quilombola”. As práticas de *marronage*, mencionadas por Marie Alice Théard, correspondem a uma gama de atitudes cotidianas de não enfrentamento declarado, porém de resistência às imposições e violências vivenciadas e legadas da colonização. O uso da língua crioula, em contextos opressivos nos quais o francês se coloca como regra, é uma delas, assim como as ambiguidades presentes nos provérbios e a manutenção de determinados “segredos” na comunicação com pessoas ou grupos não plenamente “confiáveis”. No Brasil, duas das principais referências para se pensar na profundidade e na atualidade de práticas quilombolas no nosso dia a dia são Abdias Nascimento (2002 [1980]) e Beatriz Nascimento (1985; 2002).

Enquanto as conversas com Pascale e com Marie José, desde o primeiro instante, aconteceram de forma fluida, as entrevistas com Mireille Jérôme e com Marie Alice Théard, como pudemos ver, foram marcadas por certa reticência inicial ao interagir com uma estudante estrangeira, interessada em conhecer as artes do Haiti, como era o meu caso. Não é coincidência que tenham sido exatamente as duas últimas, Marie Alice e Mireille, a manifestar maior incômodo com imposições classificatórias vindas de fora, quando tocamos no assunto.



Interior da galeria Festival Art.

Fonte: página de facebook da galeria:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=622930222869561&set=pb.100054577654719.-2207520000> (último acesso em 04/11/2024)

Entre historiadores da arte e o quiproquó das classificações

Naquela visita às galerias, conforme mencionado, uma das principais questões que tinha em mente era acerca das classificações através das quais a *arte haitiana*, em suas tantas variações, vinha sendo historicamente rotulada. As opiniões das galeristas a esse respeito variavam bastante, oscilando de acordo com suas posições, vivências e relações estabelecidas naquele mundo artístico, incluindo a forma como lidavam com as diferentes versões da história da *arte haitiana*, e seus respectivos historiadores.

À exceção de Marie José Nadal-Gardère, cuja fala se concentrou sobretudo na narrativa de sua trajetória pessoal – sendo ela própria autora de uma obra panorâmica sobre arte haitiana – as demais galeristas, antes mesmo que eu perguntasse, prontamente mencionavam Michel-Philippe Lerebours como principal historiador da arte do país.

Marie Alice Théard havia estudado História da Arte com Lerebours, em um curso inaugurado no Instituto Francês do Haiti, na década de 1980, coordenado por ele, em parceria com a Sorbonne. “Nos encontramos e não nos deixamos mais” [*On s’est rencontré et on ne s’est jamais quite*]. Orgulhava-se de ter sido uma das primeiras alunas de seu “mestre e amigo”, como fazia questão de frisar tantas vezes. Lerebours havia sido também o seu orientador em um estudo que Marie Alice nunca havia publicado por falta de recursos, conforme me explicava, mas que havia embasado grande parte de suas realizações, inclusive o livro que ela acabava de lançar.

De fato, a visão de Marie Alice sobre as artes de seu país se aproximava muito da de seu mestre. Concebia uma haitianidade que atravessava o trabalho de todos os artistas, tanto do ponto de vista temático, quanto estético, o que era explicado por uma suposta singularidade, resultado da situação histórica, socioeconômica e cultural do povo, e de sínteses de contribuições culturais taino, europeias e de origem africana (LEREBOURS, 1980, tII, p.199). Uma cultura marcada pelo vodu e por um sofrimento histórico compartilhado. Com suas diferenças, obras de artistas haitianos, notadamente pinturas, se encontrariam na forma circular da organização do espaço, na distribuição homogênea da luz, no contraste forte, na ocupação de toda a superfície da tela, mas também na presença de algum grau de misticismo, e “na revolta contra o sofrimento, porque o país está sempre sob um embargo.” Mesmo com o mais alto grau de formação, domínio da anatomia e de técnicas de enquadramento, mesmo que o artista se tornasse “muito cerebral”, ela me dizia, havia uma “emoção haitiana”, uma “espontaneidade” que sempre escapava.

Concebendo a *arte haitiana* como algo excepcional e peculiar, Maria Alice Théard condensava ideias centrais da teoria de Lerebours, mas se diferenciava de seu “mestre” em alguns aspectos. Uma diferença marcante era que ela buscava recuperar o protagonismo das mulheres na história e nas artes do país, algo que Lerebours já havia realizado de modo pontual, sob demanda⁴⁷, mas que, no caso de Marie Alice, era definido como uma de suas missões enquanto escritora, historiadora da arte e galerista. Outro aspecto era que, para se posicionar contra imposições externas de designações e discursos, a galerista ia deslizando entre as fronteiras da “arte” e da “não arte”, e, assim fazendo, pretendia também implodir as categorias artísticas:

Não podemos ter um espírito *naïf* e realizar as fugas e organizações quilombolas, o povo *On ne peut pas avoir un esprit naïf et réaliser des évasions et des organisations marrons, le peuple*

⁴⁷ Conforme veremos adiante, nesse mesmo capítulo, Lerebours produziu um texto sobre a presença de artistas mulheres na história da arte de seu país para o catálogo da exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche* (Paris, 1998).

haitiano é altamente sofisticado. Mais uma vez: nada de *naïf*, nada de primitivo. Nenhum haitiano pode ser *naïf*, quando temos tanto sofrimento coletivo... quando atravessamos tanta coisa para ter liberdade do ser e da alma. O artista, em geral, mantém um segredo, e não dizendo tudo, ele vai projetar uma arte secreta. Se eu posso ser discreto e hermético no que eu exponho, se posso chegar a esse ponto, não posso ser *naïf*. (Marie Alice Théard, 2013, entrevista)

haïtien est très sophistiqué. Encore une fois: rien de naïf, rien de primitif. Aucun Haïtien ne peut être naïf, quand on a tant de souffrance collective... quand on traverse tant d'épreuves pour avoir la liberté d'être et d'âme. L'artiste, en général, garde un secret, et en ne disant pas tout, il projette un art secret. Si je peux être discret et hermétique dans ce que j'expose, si je peux y arriver, je ne peux pas être naïf. (Marie Alice Théard, 2013, entretien)

Marie Alice me dizia reiteradamente que não deveríamos nos guiar pelas classificações, que era “melhor tentar não categorizar, é tudo um melting pot”, e que deveríamos, sobretudo, rejeitar categorias “menores”. “Se você quiser fazer uma tese séria, não me venha com essa de *naïf*, não me venha com essa de primitivo”. Porém, quando a escritora e galerista saía dos domínios mais amplos da história e da cultura, quando começava a abordar mais especificamente dinâmicas artísticas ou a descrever obras de arte, os mesmos termos e as mesmas dicotomias que deveriam ser evitados, reapareciam. Por vezes, buscava outras formas de traçar diferenças entre obras e artistas, descrevendo, por exemplo, um quadro marcado por uma “falta de jeito e vários problemas estéticos”; era ainda mais explícita quando folheávamos juntas as páginas de seu livro-catálogo, e deixava escapar que determinada artista era “uma pintora *naïf* e também escultora”.

Mireille Jérôme, ao falar de Lerebours, dizia que, para o bem e para o mal, ele trazia “a marca de um pioneiro”: a relevância de seu trabalho era “enorme”, mas havia alguns aspectos de suas teorias que precisavam ser revistos. Assim como Marie Alice havia feito, Mireille me avisava que Lerebours trabalhava, naquele mesmo momento, na versão revisada de seu livro, que deveria ser publicada no ano seguinte, contando, dentre outras modificações, com a inserção de imagens coloridas das obras, atributo que a versão anterior não possuía⁴⁸. Mireille se referia também ao trabalho de Carlo Célius, com quem, aliás, eu a veria em interação frequente nos

⁴⁸ O novo livro de Lerebours, com o título de “Bref regard sur deux siècles de peinture haitienne (1804-2004)” [Breve olhar para dois séculos de pintura haitiana], foi publicado em 2018, pela editora da Université d'État d'Haiti, em uma versão bastante reduzida em relação a sua obra original -- com apenas 170 páginas, quando seu livro de 1989 tinha mais de 800, divididas em 2 volumes. Na nova obra, fartamente ilustrada, com imagens a cores, Lerebours incluiu alguns artistas da nova geração, mas não chegou a realizar mudanças substanciais em seus argumentos. Seguiu, por exemplo, adotando os termos “primitivo” e “sofisticado”, e sugerindo que a pintura “primitiva” deveria ser “uma referência à qual todo artista haitiano deveria regressar, se quiser conhecer e assumir a haitianidade que carrega em si” [*Loin de nous l'idée de vouloir renier la peinture primitive. Au contraire, nous pensons qu'elle est une référence sûre à laquelle tout artiste haïtien devrait sans cesse revenir, s'il veut connaître et assumer l'haïtianité qu'il porte en lui*] (LEREBOURS, 2018, p.152).

anos em que vivi no Haiti, como fundamental para as artes do país. Segundo a galerista, Célius e Lerebours eram, até então, os únicos historiadores da arte haitianos autores de “textos fortes” e “acadêmicos da coisa”. Ela traçava uma diferença clara entre os dois e um autor como Gérald Alexis, por exemplo, que havia publicado, em 2000, *Peintres Haïtiens*⁴⁹, uma obra panorâmica sobre a pintura haitiana, e era autor de diversos artigos sobre o tema na mídia do Haiti e em catálogos de exposição. Catálogos, para Mireille, não tinham “textos fortes”, e Alexis, em sua visão, tinha sua importância por sua inserção prática, uma “prática íntima”, pelo tempo que havia passado à frente de instituições como o Museu do Panteão Nacional (MUPANAH)⁵⁰ e o Musée du Collège Saint Pierre, mas não tinha a mesma qualificação profissional.

⁴⁹ *Peintres Haïtiens* (ALÉXIS, 2000) é uma obra que consta como referência na maior parte das exposições sobre as artes do país. Em entrevista concedida no mesmo ano da publicação, Gérald Alexis, especialista em arte haitiana, que foi gestor do Museu do Panteão Nacional (1983-1991) e do Musée d’Art Haïtien (1991-1998), conta como o livro foi viabilizado e publicado: privilegiando uma abordagem temática, ao invés de cronológica, buscando complementar e se diferenciar do que já havia sido realizado por Lerebours, e realizando uma ampla pesquisa iconográfica. Esse ponto merece atenção, pois, com o apoio de uma casa de edição francesa, Alexis havia conseguido incluir em sua publicação fotografias de mais de 300 obras, priorizando não coleções públicas, que já haviam sido registradas em livros sobre arte haitiana anteriormente, e sim coleções majoritariamente privadas, dentre as quais se destacava a coleção da Galeria Nader. Mais detalhes sobre a obra *Peintres Haïtiens* se encontram no anexo I, p. 287-289. Uma entrevista de Gérald Alexis sobre seu livro, então recém publicado, realizada por Monique Lafontant e Dominique Jan J., pela Radio Haiti, pode ser acessada pelo repositório da Universidade de Duke: https://repository.duke.edu/dc/radiohaiti/RL10059-CS-1374_01 (último acesso em 22/07/2022).

⁵⁰ O Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH) situado na praça central de Porto Príncipe, Champs de Mars, bem próximo ao Palácio Nacional, foi fundado em 1983, ainda sob o governo de Jean Claude Duvalier. O MUPANAH, instituição vinculada ao Ministério da Cultura, se propõe a contar a história da nação haitiana, desde momentos anteriores à invasão colonial até registros mais contemporâneos da República, dando ênfase a momentos da luta pela independência, à história da Revolução Haitiana e à homenagem a heróis nacionais como Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, e Henri Christophe, cujos restos mortais ou símbolos estão presentes no panteão. Em meio a objetos que compõem aquela narrativa – documentos, artefatos confeccionados por indígenas taíno, a âncora da caravela Santa Maria de Colombo, grilhões e instrumentos de tortura da escravidão, armas da Revolução Haitiana, objetos pessoais dos grandes heróis da pátria e fotografias de chefes políticos da nação -- estão algumas telas, de meados do século XIX, representando heróis e cenas históricas, realizadas em exímio estilo neoclássico francês. O MUPANAH, além de ser um museu de história e panteão, seguindo padrão bastante recorrente em museus históricos nacionais, também faz as vezes de museu de arte, tendo abrigado exposições temporárias como “Saint Soleil 40 ans après” [Saint Soleil 40 anos depois] (2013) e a exposição “Ombre et lumière: la peinture haïtienne d’hier et d’aujourd’hui” [Sombra e luz: a pintura haitiana de ontem e de hoje] (2020). Sobre a primeira exposição, ver informações do catálogo no anexo I, p.273. Sobre a última, ver: MUPANAH. À l’ombre et lumière: la peinture haïtienne d’hier et d’aujourd’hui est la toute nouvelle exposition montée à la Galerie artistique du MUPANAH. *Facebook*, 31 jul 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/Mupanah/posts/-ombre-et-lumi%C3%A8re-la-peinture-ha%C3%Aftienne-dhier-et-daujourdhui-est-la-toute-nouvel/3471525186191531/>. Acesso em: 2 out. 2024. Dois artigos sobre o MUPANAH podem ser encontrados em português, na edição especial do Museu Afro Brasileiro da Bahia (MAFRO): LOUIS, Fritz-Gérald. A âncora de Santa Maria: itinerário de um objeto museal. In: *Africanidades – Edição Especial: Além do Atlântico Negro, suas artes visuais. V.2 n.2* (2023), p.226—234. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/af/article/view/53549/28644>, acesso em 02 out 2024; FERON, Jean Mozart. O Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH): entre a representação histórica e a busca memorial. In: *Africanidades – Edição Especial: Além do Atlântico Negro, suas artes visuais. V.2 n.2* (2023), p. 235-249. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/af/article/view/53552/28645>, acesso em 02 out 2024.

Diferente de Marie Alice, que assumia para si lugar de uma historiadora da arte e especialista, Mireille ponderava sobre a sua própria formação, me dizendo que, assim como a grande maioria no mundo artístico de seu país, ela não havia realizado qualificação formal adequada para o ramo, havia aprendido “no próprio trabalho” [*moi, aussi, j’ai appris sur le tas*]. “É esse nosso problema” [*et c’est là notre problème*], ela acrescentava, ao estimar que cerca de três quartos dos membros desse setor, incluindo os artistas, *naïfs* ou não, eram autodidatas, concluindo que o setor cultural haitiano era “infelizmente forjado de modo informal, in-for-mal”. Para Mireille, a falta de formação dos agentes de cultura era algo desencorajador e crítico para o setor, o que contribuía para que a cultura fosse vista como algo superficial, um “desfile”, muito mais do que qualquer coisa [*le milieu décourage. La culture a toujours été vue comme une parade, c’est beaucoup plus une posture qu’autre chose*].

Mireille Jérôme era muito crítica às ingerências de fora no mundo da arte de seu país, definindo como “suspeito” o interesse externo persistente em apenas determinado tipo de arte produzido no Haiti, primeiro pela arte *naïf* e, em seguida, pela arte “vodu”, classificações que ela considerava discriminatórias. Em suas ponderações, aderiu a argumentos difundidos tanto por Célius quanto por Lerebours – ambos contestadores do centramento da narrativa da fundação do Centre d’Art em torno de figuras estrangeiras, mas sem diminuir a relevância da instituição e do movimento *naïf* – e explicava a emergência da arte dita *naïf* colocando ênfase na agência daqueles artistas, na forma como ocuparam um espaço que a princípio não lhes estava destinado, resultando em um fenômeno pioneiro:

Podemos dizer que houve efetivamente uma outra coisa que aconteceu aqui, que não é, talvez, da ordem da *naïveté*. Tivemos a intrusão de uma categoria social sobre ... não exatamente sobre o mercado, mas sobre o teatro, sobre a cena nacional, a cena da produção plástica. E é a primeira vez na nossa história, talvez na história do continente, ou pelo menos no Caribe, em que temos algo acontecendo dessa forma. Eles [os artistas “naïfs”, “populares”] entraram, ocuparam o espaço, se instalaram e dominaram esse espaço por mais de meio século, até o presente. (Mireille Jérôme, 2013, entrevista)

On peut dire qu’il s’est effectivement passé autre chose ici, ce qui n’est peut-être pas de l’ordre de la naïveté. On a eu l’intrusion d’une catégorie sociale sur... pas exactement sur le marché, mais sur le théâtre, sur la scène nationale, sur la scène de la production plastique. Et c’est la première fois dans notre histoire, peut-être dans l’histoire du continent, ou du moins dans les Caraïbes, que quelque chose pareil se produit. Ils [les artistes « naïfs », « populaires »] sont entrés, ont occupé l’espace, s’y sont installés et ont dominé cet espace pendant plus d’un demi-siècle, jusqu’à nos jours. (Mireille Jérôme, 2013, entretien)

Em alguns momentos de nossa conversa, Mireille me dizia que aquele “capítulo da história” deveria ser abordado “sem paixão”, enxergando as tensões existentes, mas entendendo que não era tudo “preto no branco”. Ela trazia nuances até mesmo para um personagem controverso

como Selden Rodman, o crítico de arte e colecionador norte-americano sobre quem recaíam as observações mais severas de haver tensionado o campo artístico no Haiti. Rodman, que em seu livro, *Renaissance in Haiti: Popular Painters in the Black Republic* (1948), havia sido o primeiro a publicar as ideias de que uma “autenticidade haitiana” só se encontraria nos pintores “populares”/primitivos/*naïfs*, nas palavras de Mireille, se referia aos artistas “não *naïfs*” como “provincianos burgueses”, fazendo com que artistas como Lucien Price, Pinchinat, Dorcely⁵¹ não aceitassem aquilo, e iniciassem um movimento de ruptura, que levaria à saída de mais de cem artistas do Centre d’Art. “Rodman tinha um tom que não era suportável, e ademais, aquilo era falso”, dizia Mireille. Por outro lado, ela concluía, era preciso admitir que “em alguma medida ele fez bem ao Centre d’Art”, ao divulgar a arte haitiana nos Estados Unidos. Mireille me contava que ela havia compilado uma lista com “uns cinquenta colecionadores americanos e mais uns dez museus nos Estados Unidos” com coleções expressivas de arte haitiana. E nisso, dizia, Rodman teria tido um papel importante, ainda que fosse para promover majoritariamente a arte *naïf*.

Pascale Monnin seguia direção semelhante à de Mireille em sua crítica à desvalorização do setor cultural. Ela não se colocava, tampouco, enquanto uma especialista em pesquisa, documentação e escrita da arte, e sim como uma artista que tinha um bacharelado em artes e havia nascido e crescido naquele meio. Ao se referir a Lerebours, era Pascale quem assumia uma postura mais distanciada. Ainda que reconhecesse como “extremamente importante” a existência de sua obra, que proporcionava uma espécie de “sobrevoo da pintura haitiana”, para ela os artistas que Lerebours colocava em evidência eram “tudo o que eu gosto menos na pintura haitiana”. A artista-galerista deixava claro, ainda sim, que o problema central não era a divergência entre os gostos de Lerebours e os seus, ela que pertencia a outra geração, bem mais jovem, e colecionava um repertório atento ao mercado de arte e à cena contemporânea internacional. O problema, dizia Pascale, era até então ele ser “o único” historiador da arte renomado do país:

Sim, o trabalho de Lerebours é fantástico? Sim e não. Eu sou muito crítica ao trabalho de Lerebours. Eu não quero criticá-lo, porque o trabalho de Lerebours é o único que existe, e felizmente ele existe. Mas, por outro lado... é tudo o que eu gosto menos na pintura haitiana

Oui, le travail de Lerebours est fantastique? Oui et non. Je suis très critique au travail de Lerebours. Je ne veux pas le critiquer, parce que l'œuvre de Lerebours est la seule qui existe, et heureusement elle existe. Mais d'un autre côté... c'est tout ce que j'aime le moins dans la peinture

⁵¹ Max Pinchinat (1925-1985), Lucien Price (1915-1963) e Roland Dorcely (1930-2017) são artistas haitianos, considerados modernos, que estiveram à frente da primeira ruptura do Centre d’Art, o Foyer des Arts Plastiques.

(...) É, exatamente, quando eu digo que não há uma nova geração. Porque, aqui no Haiti, há um trabalho de valorização que pra mim ... muitas vezes é o tipo de arte que eu gosto menos. Não que eu esteja dizendo a verdade... mas é que em outros países, há 25 Lerebours. Lerebours faz seu trabalho e há um outro, que se interessa sobre um outro tipo de artistas ... e assim, com tudo isso junto ... você tem uma escolha mais ampla. (Pascale Monnin, 2013, entrevista)

haïtienne (...) C'est justement là que je dis qu'il n'y a pas de nouvelle génération. Parce qu'ici en Haïti, il y a un travail de valorisation qui pour moi... est souvent le type d'art que j'aime le moins. Cela ne veut pas dire que je dis la vérité... mais dans d'autres pays, il y a 25 Lerebours. Lerebours fait son travail et il y en a un autre, qui s'intéresse à un autre type d'artistes... et donc, avec tout cela ensemble... on a un choix plus large. (Pascale Monnin, 2013, entretien)

Para Pascale, havia uma longa lista de problemas na forma como as dinâmicas artísticas se desenvolviam no Haiti, mas as classificações não eram um deles. Seu argumento se aproximava da fala de dois galeristas estrangeiros estabelecidos no Haiti, o francês Reynald Lally, à frente da galeria Bourbon-Lally, e seu pai, Michel Monnin, de origem suíça, em um debate ocorrido no país, na década de 1990. O debate havia sido reportado no livro de Célius, e registrava a acusação, que os galeristas direcionavam à elite haitiana, de torcer o nariz para os artistas de origem popular que emergiram na cena artística do país, e de rejeitar a arte dita *naïf*, por se recusarem a se reconhecer em imagens tão frequentemente retratadas nos quadros, como aquelas vinculadas ao vodu ou aos pequenos mercados populares (CÉLIUS, 2007, p.327). Tal “mal-estar” na burguesia em relação à arte *naïf*, Célius notava, ainda se fazia presente e flagrante, ainda que não fosse o mesmo de outrora. Pascale sinalizava o quanto a desvalorização interna do que havia sido, por tanto tempo, “a carta de nobreza da cultura haitiana” parecia-lhe uma grande contradição. E, embora não pudesse afirmar com toda certeza, supunha que a mesma falta de reconhecimento era a razão de certo desinteresse por esse tipo de pintura na nova geração de artistas, que não dava sucessão ao movimento, o que a levava a definir um pintor como Gérard Fortuné, sobre quem ela escrevia uma monografia no momento, como um dos “últimos naïfs”.

Nesse ponto específico, a opinião de Pascale contrastava com a de Mireille Jérôme. Mireille observava o mesmo desinteresse de uma nova geração pelo gênero *naïf*, porém não o relacionava somente à falta de investimento interno – questão que ela não deixava de identificar como problema –, e sim, sobretudo, ao interesse estrangeiro por outra definição artística, que sempre estivera, em muitas medidas, relacionada ao *naïf*, mas que em determinado momento passa a adquirir maior proeminência: a “arte vodu”. Ambas as denominações, conforme já relatado, Mireille considerava problemáticas e discriminatórias. Pascale também identificava a recorrência da “arte vodu”, observando que eram “sempre as mesmas temáticas”, mas não chegou a considerar que uma categoria começava a substituir a

outra. Entre arte *naïf* e “arte vodou”, e suas respectivas implicações, o problema, reforçava Pascale, estava entre atores e mediadores haitianos, dentre os quais se incluía, que deveriam fazer algo para reverter aquele quadro.

Era sob essa ótica que Pascale se referia ao catálogo da exposição *Sacred Arts of Haitian Vodou* (1995), curada pelo professor e pesquisador estadunidense Donald Cosentino⁵², vinculado à Universidade de Los Angeles, mencionando-o como exemplo bem sucedido de pesquisa e documentação sobre o Haiti e suas artes:

Felizmente que ele existe! Porque é um livro que toma cada *loa*, e, de forma sistemática, explora como ele é representado, o que ele come ... etc. De forma mais sistemática e universitária. Não foi um haitiano que teve o trabalho de fazer isso. Sim, talvez seja a exposição número 50 sobre vodou, mas é magnífica e muito bem feita, eles fizeram pesquisa. É um verdadeiro trabalho, em termos de catálogo. E você vê? É realmente um trabalho universitário. (Pascale Monnin, 2013, entrevista)

Heureusement que ça existe ! Parce que c'est un livre qui prend chaque loa, et, systématiquement, explore comment il est représenté, ce qu'il mange... etc. De manière plus systématique et universitaire. Ce n'est pas un Haïtien qui a eu la responsabilité de faire ça. Oui, c'est peut-être la 50ème exposition sur le vaudou, mais elle est magnifique et très bien réalisée, ils ont fait des recherches. C'est un vrai travail, en termes de catalogue. Et tu vois? C'est vraiment un travail universitaire. (Pascale Monnin, 2013, entretien)

A referência a pesquisas, publicações e dinâmicas artísticas realizadas a partir de outros lugares era frequentemente mobilizada pela artista e galerista, para ela me explicar sua frustração com a desvalorização do campo artístico no interior de seu país. Sua menção ao catálogo de *Sacred Arts* – uma publicação com mais de 400 páginas, com imagens das cerca de 900 obras apresentadas e 16 artigos acadêmicos sobre diversos aspectos do vodou haitiano, produzidos por pesquisadores haitianos e estrangeiros – contrastava com as dificuldades que ela narrava para concluir a monografia que então realizava sobre Gérard Fortuné. Conseguir descobrir e organizar suas temáticas, “entrar um pouco na psiquê do artista”, mas, sobretudo, elencar as publicações em que eventualmente suas obras apareciam, assim como as coleções e museus em que estivessem presentes era algo muito trabalhoso, mas imprescindível, e que “precisava ser feito para muitos artistas”. Mas aquilo, me explicava Pascale, deveria ser um trabalho dos historiadores da arte, dos colecionadores e de toda uma sociedade que se coloca junta”.

Em relação à forma como lidavam com as designações artísticas, especialmente no que diz respeito à arte dita *naïf*, as opiniões das quatro galeristas variavam e iam se aproximando ou se

⁵² Mais informações sobre esse catálogo podem ser encontradas no anexo I, p.283-284.

afastando, dependendo do aspecto observado. Marie Alice Théard e Mireille Jérôme, por exemplo, compartilhavam um incômodo declarado em relação a classificações como “naïf” ou “primitivo”, que consideravam menores e discriminatórias. No entanto, embora Mireille mencionasse “arte vodou” como igualmente problemática, Marie Alice não chegou a mencionar a categorização como uma questão. Ao contrário, aderindo ao esquema explicativo de Lerebours, referia-se recorrentemente ao vodou como a fonte comum de criação para todos os artistas do país, independente de classe ou origem social.

É elucidativo olhar para essas variações seguindo o fio analítico proposto por De l’Estoile (2001), que convida a enxergar tal manejo de histórias e termos em sua relação com uma história “local”, em que estão em jogo implicações muito fundamentais. Dentre elas, a relação com conhecimentos e interferências externas, incluindo saberes científicos e universitários, que podem ser considerados “intrusos e inadequados”, mas também, com frequência, ser bem vindos e reconhecidos como uma espécie de “jurisdição superior” (p.6). A referência de Pascale à exposição *Sacred Arts* é exemplo claro desse ponto, assim como a hierarquização estabelecida por Mireille Jérôme entre uma escrita acadêmica sobre a arte haitiana, de “textos fortes”, e uma escrita mais baseada na prática, menos valorizada por ela. Nessa toada, enquanto Pascale e Mireille conferiam maior valor e confiabilidade a produções sobre as artes de seu país que tivessem lastro científico, problematizavam a informalidade e o despreparo do setor artístico haitiano, realizando, até mesmo, certa autocritica a suas próprias limitações enquanto promotoras artísticas e produtoras de memória.

Pascale Monnin não demonstrava nenhum incômodo específico com as classificações, e nesse aspecto, conforme veremos, se assemelhava a Marie José Nadal Gardère. Porém, enquanto Pascale elencava uma longa lista de problemas da *arte haitiana*, pelos quais responsabilizava, sobretudo, os mediadores internos, Marie José não chegaria a problematizar tensões sociais, nem as internas, nem em relação a atores ou instituições estrangeiras. Pascale e Marie José compartilhavam também certa ausência de reverência à obra de Lerebours, mas, novamente, com diferenças de perspectiva: enquanto Pascale a considerava importante, porém questionável, Marie José nem chegava a mencioná-lo, ainda que, como veremos também na próxima seção, compartilhasse com o historiador algumas das ideias fundamentais, como a de que a arte haitiana formava um único conjunto.

As análises de De l’Estoile mais uma vez nos cabem aqui. O autor argumenta como, em suas versões e nuances, diferentes histórias mais localizadas podem ser vias para “aceder a redes extra locais, nacionais e internacionais, valorizando seus membros” (p.4); mas por outro, por

se tratarem de narrativas próximas, frequentemente cruzando terrenos familiares, de amizades, afetos e desafetos, constituem um ponto delicado entre o que é sabido e o que pode ser dito, fazendo com que possam ser fator de coesão, mas também algo “potencialmente perigoso”, que, enfatizando divergências internas, “corre o risco de dividir” (p.12). A forma como as galeristas lidam com as classificações artísticas e com importantes historiadores da arte local deixa entrever esses pontos, mas a história da arte haitiana contada por Marie José Nadal Gardère, conforme veremos, torna-os ainda mais perceptíveis.

Marie José na escrita da história da *arte haitiana*

Nós éramos uma grande família, onde reinava o respeito ao outro e a auto-ajuda. Não existia nenhuma discriminação, nenhuma mesquinha. Eu gostaria, contudo, de esclarecer um ponto da história, a fim de responder àqueles que consideraram que houve uma ruptura entre o Centre d'Art e os “modernos”. É exato que Peters, aconselhado notadamente por Selden Rodman e outros, concordou dar especial atenção e prioridade aos pintores ditos *naïf*, o que obrigou a alguns “modernos” a se separarem dele para melhor viver sua modernidade. Mas, como em todas as famílias, nunca houve verdadeira ruptura. Aqueles que fundaram o Foyer des Arts Plastiques sentiram necessidade de discutir em outro ambiente seus problemas e florescer em uma escritura diferente. (...) A arte haitiana não é somente feita de pintores “naïfs”. É um conjunto complexo de criadores, saídos do mesmo forno, da mesma cultura profunda, alimentados da mesma raiz, renovados pelas mesmas fontes. O sol brilha para todos e cada um tem seu lugar à luz (NADAL-GARDÈRE, 1986, p.8)

Oui, nous étions une grande famille où régnait le respect de l'autre et l'entraide. Il n'existait aucune discrimination, aucune mesquinerie. Je voudrais pourtant éclairer un point d'histoire, afin de répondre à ceux qui ont considéré qu'il a eu une rupture entre le Centre d'Art et les “modernes”. Il est exact que Peters, conseillé notamment par Selden Rodman et d'autres, a accordé davantage d'attention et donné la priorité aux peintres dits “naïfs”, ce qui obligea quelques “modernes” à se séparer de lui pour mieux vivre leur modernité. Mais, comme dans toutes les familles, il n'y a jamais eu de vraie rupture. Ceux qui ont fondé le Foyer des arts plastiques ont éprouvé le besoin de discuter, ailleurs, de leurs problèmes et de s'épanouir dans une écriture différente. L'Art haïtien n'est pas seulement le fait des peintres “naïfs”. C'est un ensemble complexe de créateurs, issus du même creuset, de la même profonde culture, alimentés des mêmes racines, rafraîchis par les mêmes sources. Le soleil brille pour tous et chacun a sa place à la lumière. (NADAL-GARDÈRE, 1986, p.8)

Esse excerto se encontra na introdução de *La Peinture Haïtienne/Haitian Art* (1986), livro-catálogo assinado por Marie José Nadal-Gardère, em parceria com Gérald Bloncourt. A publicação, embora houvesse sido editada na França, pela editora Nathan, era uma das primeiras desse tipo realizada por autores haitianos, sendo amplamente ilustrada, a cores, com imagens de qualidade, documentando obras provenientes de coleções do país, além de ser bilíngue, redigida em francês e inglês. Publicada três anos antes do livro de referência *Haïti et ses*

Peintres (1989), de Michel-Philippe Lerebours⁵³, e quatorze antes de *Peintres Haïtiens* (2000), livro também panorâmico, escrito pelo historiador da arte e curador haitiano Gérald Aléxis, *La Peinture Haïtienne/Haitian Art* era uma obra um tanto peculiar. Não reproduzia a visão comumente disseminada por autores estrangeiros sobre a história da arte haitiana – visão que, lembremos, concebia a gênese artística do país como um surgimento repentino de artistas ditos *naïf* e buscava supervalorizá-los, enquanto os artistas mais autênticos – mas, ainda que advogasse a favor de uma haitianidade única, não aderiu completamente à versão que se tornaria canônica na narrativa nacional, que remonta a história aos tempos coloniais e procura dar devido protagonismo haitiano a desenvolvimentos artísticos anteriores às transformações de meados da década de 1940, com a internacionalização da arte *naïf* do país.

La Peinture Haïtienne dava amplo destaque não apenas à origem do Centre d'Art, como se debruçava bastante sobre a figura de Dewitt Peters, que havia sido pivô de sua fundação, e a quem Marie José se referia com admiração notável. Marie José me contou que ela já havia iniciado, de forma independente, uma pesquisa sobre as artes de seu país, quando foi indicada para produzir a obra, junto a uma casa de edição francesa. Contou-me, também, que seu livro havia sido reeditado quatro vezes, e que novas edições só não seguiram sendo realizadas por desavenças entre sua filha, Michèle Frisch, e Gérald Bloncourt, coautor da obra, que desejava que menções explícitas à galeria Marassa fossem suprimidas da publicação.

Bloncourt (1926-2018), fotógrafo, pintor e poeta, apenas meia década mais velho que Marie José, também havia participado vivamente dos primeiros anos de funcionamento do Centre d'Art e era reconhecido como um dos fundadores da instituição. No livro, contudo, embora Bloncourt redigisse a maior parte dos textos, era Marie José a responsável pela pesquisa, pela organização e classificação dos artistas, e era quem assinava o texto de abertura, no qual explicitava que havia sido sua a demanda para que a obra fosse introduzida com o nascimento do Centre d'Art, “respondendo assim às questões colocadas por essa fabulosa explosão da arte haitiana.” [*à ma demande, il [Bloncourt] a bien voulu accepter d'évoquer dans l'introduction à ce livre la naissance du Centre d'Art, répondant ainsi aux questions posées par cette fabuleuse explosion de l'art haïtien*] (p.8).

Embora, no final da obra, haja uma cronologia, mencionando o “começo artístico” do país no início do século XIX, a história contada pelos autores começa e gira em torno do Centre d'Art,

⁵³ Ainda que a tese de doutorado de Lerebours tenha sido defendida em 1980, a publicação do livro *Haiti et ses Peintres* só aconteceu nove anos depois.

sendo os três primeiros capítulos dedicados aos movimentos internos da instituição, a seus fundadores, professores e aos primeiros artistas vinculados ao espaço. Chama atenção que o primeiro personagem a figurar no hall de artistas haitianos seja o aquarelista norte-americano Dewitt Peters e que artistas populares, ditos *naïfs*, que haviam feito a fama da *arte haitiana* no exterior, fama que o próprio Peters havia contribuído para propulsionar, não constem na seção dedicada aos “primeiros artistas do Centre d’Art”, e só comecem a aparecer lá pra página 75, depois de uma longa sequência de artistas reconhecidos como modernos, dentre os quais estão, inclusive, mais cinco artistas estrangeiros, homens e mulheres⁵⁴.

Contradições em relação a essa seleção, no entanto, flagram-se dentro do próprio livro, pois tanto as mini biografias dos artistas, assinadas por Bloncourt, quanto a cronologia, que consta ao final, indicam que artistas considerados “populares”, “primitivos” ou “naïfs”, como Hector Hyppolite, Philomé Obin, Castera Bazile e Rigaud Benoit, haviam se vinculado ao Centre d’Art em seus primeiros anos de funcionamento.

Nos capítulos e subseções da obra, os artistas são agregados por escolas, movimentos e temáticas, e embora, nessas subdivisões, com muita frequência, determinadas separações sejam subentendidas – artistas considerados *naïfs* concentrados, por exemplo, em seções dedicadas à “Escola do Cabo⁵⁵”, à temática do “Vodu e cenas da vida haitiana”, e artistas ditos modernos, organizados por movimentos artísticos, e sendo os mais abundantes dentre os artistas “independentes” –, as classificações “moderno” e “naïf” são evitadas, e usadas por vezes entre aspas. Tais designações só aparecem, de modo mais ou menos direto, nas biografias de alguns artistas – algumas indicavam, por exemplo, que determinado artista havia recebido um prêmio de pintura *naïf* no exterior (p.169); e que outro era “direto e infantil” (p.117) – ou nos textos de apresentação geral da obra, que buscam legitimar a autenticidade e a “força criativa” da arte haitiana dita “moderna” (ARMAND, 1986, p.10)⁵⁶, reforçando que a *arte haitiana*, com suas variações internas, constituía um único conjunto. A modernidade dos artistas, por sua vez, era indicada não apenas pela adesão a certas escolas ou movimentos artísticos, mas também pela

⁵⁴ Tamara Baussan, russa, radicada no Haiti desde a década de 1930 e casada com o arquiteto haitiano Robert Baussan (NADAL-GARDÈRE e BLONCOURT, 1986, p.54); Andrée Naude, belga, radicada no Haiti desde a década de 1930 (idem, p.55); Xavier Amiama, dominicano, presente no meio artístico haitiano também desde a década de 1930 (idem, p. 60); o cubano Wilfredo Lam, presente no Haiti nos momentos de fundação do Centre d’Art (idem, p.73); e Lois Mailou Jones Pierre-Noel, afro-americana, casada, desde 1953, com o artista haitiano Vergniaud Pierre Noël (idem, p.67). Sobre Jones Pierre-Noel, chama atenção que ela tenha sido incluída entre os “primeiros artistas” do Centre d’Art, quando registros sobre sua biografia indicam que ela fez sua primeira visita ao Haiti apenas em 1954. (TWA, 2015, p.59)

⁵⁵ Refiro-me aqui à Escola do Norte, no Cabo Haitiano, fundada pelo artista Philomé Obin.

⁵⁶ Gesner Armand, que assinava o prefácio, era artista e naquele momento assumia a direção do Musée du Collège Saint Pierre.

passagem por determinados espaços de formação, incluindo viagens ao exterior, e vínculos com outros artistas, haitianos ou não, anteriormente consagrados como “modernos”.

Marie José, além de autora do livro, havia sido testemunha daquele tempo de efervescência artística, para o qual era preciso constantemente regressar para “esclarecer certos pontos da história”. Em nossa conversa, quis saber como ela havia vivenciado aqueles primeiros anos da instituição, permeados por narrativas conflitantes, entre fascínios e denúncias. Eu tinha em mente relatos de Célius e Lerebours, que, ao destrincharem conflitos internos dos primeiros anos do Centre d’Art, se aproximavam dos argumentos dos artistas que haviam promovido rupturas; lembrava-me de trechos do manifesto do *Foyer des Arts Plastiques*, primeiro movimento dissidente do Centre, através do qual artistas bradavam pelo pleno direito ao “aprofundamento e ampliação dos meios de expressão, tais quais se apresentam no momento presente” (CÉLIUS, 2007, p. 199); e ainda tinha como referência o documentário *Art Naïf et Répression en Haïti* (1976), realizado pelo cineasta haitiano Arnold Antonin, em que o autor era categórico ao afirmar que, em grande medida, a administração do Centre d’Art compactuava com dinâmicas que exploravam economicamente artistas ditos *naïf*, limitavam suas criações, e nutriam cisões entre os primitivos (veementemente contra o termo *naïf*, Antonin preferia usar o termo “primitivo”) e “modernos”, tanto nas práticas, quanto na divisão do espaço, conforme um trecho do filme, narrado em *off*:

Na realidade, a tese de Rodman é a ideia de frente que comandou toda a empreitada de Dewitt Peters. Os artistas são divididos em dois tipos, modernos e primitivos, e de acordo com o pertencimento, ocupavam o térreo ou o primeiro andar. Os primitivos queriam trabalhar com as técnicas modernas. Os modernos queriam trabalhar com os primitivos. Peters passou a vigiar para que os primitivos ficassem isolados de qualquer influência de fontes externas. Explode um escândalo econômico: descobre-se que o Centre d’Art, apesar dos artistas, assinou um contrato com o Art Center de Nova York, no qual se impõe aos pintores os temas folclóricos, e os quadros, comprados por 18 dólares, são vendidos por cerca de 180 dólares. Mas, os artistas se rebelam. Mais da metade deles deixa o Centre d’Art e funda o Foyer des Arts Plastiques, em 1950. Eles são acusados de comunistas. Cédor⁵⁷ é

En réalité, la thèse de Rodman est l’idée centrale qui a guidé toute l’entreprise de Dewitt Peters. Les artistes sont divisés en deux types, modernes et primitifs, et selon leur appartenance, ils occupent le rez-de-chaussée ou le premier étage. Les primitifs voulaient travailler avec des techniques modernes. Les modernes voulaient travailler avec des primitifs. Peters a commencé à veiller à ce que les primitifs soient isolés de toute influence provenant de sources externes. Un scandale économique éclate : on découvre que le Centre d’Art, malgré les artistes, a signé un contrat avec l’Art Center de New York, dans lequel des thèmes folkloriques sont imposés aux peintres, et les tableaux, achetés pour 18 dollars, sont vendus environ 180 dollars. Mais les artistes se rebellent. Plus de la moitié d’entre eux quittent le Centre d’Art et fondent le Foyer des Arts Plastiques en 1950. Ils sont accusés d’être

⁵⁷ Dieudonné Cédor (1925-2010) era um pintor haitiano, de origem popular, que nos primeiros anos do Centre d’Art era categorizado entre os artistas “naïf” ou “primitivos”, mas que logo formaria parte do movimento de ruptura com a instituição, integrando o Foyer des Arts Plastiques, e, seis anos depois, encabeçando a fundação de outro movimento artístico, a Galeria Brochette (1956), movimento artístico que reunia artistas plásticos, escritores

preso. (Antonin, 1976 – aproximadamente *communistes. Cédor est arrêté.* (Antonin, 1976 – minuto 00:25:00). *environ minute 00:25:00*).

As divergências em torno dos primeiros anos do Centre d’Art eram algo que, mesmo com o passar do tempo, ainda poderiam atizar os ânimos e demandar atenção e delicadeza. Por ser um momento incontornável na história da arte haitiana, nuances interpretativas, formas de se abordar seus personagens e dinâmicas em seu interior poderiam variar significativamente. Não seria exagero afirmar que o modo como os atores envolvidos naquele mundo artístico veem ou se referem ao Centre d’Art dá pistas bastante concretas sobre o lugar que ocupam nesse cenário e como lidam com a história e as dinâmicas artísticas do país, de forma mais ampla. No caso de Marie José Nadal Gardère, a busca por atenuar, ou mesmo omitir atritos sociais naquele episódio chave, marcava sua forma de contar aquela história. Nem mesmo um personagem como o escritor e colecionador norte-americano Selden Rodman⁵⁸ -- considerado como aquele que “sistematizou o discurso dominante sobre a arte *naïf* no Haiti” (CÉLIUS, 2007, p.30), fundamental, portanto, para que os artistas haitianos modernos fossem vistos como menos autênticos aos olhos internacionais – era alvo de qualquer tipo de críticas de sua parte.

Quando a questioneei diretamente sobre momentos polêmicos, como a ruptura do Foyer des Arts Plastiques e tensões entre modernos e *naïfs* relatadas por outros autores, a artista e galerista me respondeu de forma muito semelhante à que havia realizado no seu livro, afirmando que cisões como as mencionadas por Antonin, por exemplo, “não eram verdade, todos estavam misturados”. Me contava que se tratava, sobretudo, de “uma escolha de estilo de cada pintor, não tinha repressão aos artistas, para cada um era dado um espaço de liberdade” (NADAL-GARDÈRE, entrevista, 2013).

Algumas nuances em seu livro e sua fala, entretanto, indicavam que, embora dissesse que se tratava de uma “grande família”, em que estavam todos “misturados” e onde havia liberdade para se adotar o estilo que se desejasse, não era exatamente sem desafios, ou ao menos sem embaraços que ela mesma havia conseguido se firmar enquanto artista “moderna”, diante da vertiginosa valorização da arte *naïf* à época.

e músicos. Cédor foi conselheiro artístico da Galeria Nader na década de 1970 e, entre 1986 e 2010, trabalhou como professor na Escola Nacional de Artes (ENARTS). Para saber mais sobre Cédor, ver sobretudo *Cédor ou l’Esthétique de la Modestie* ANTONIN, Arnold. Port-au-Prince, 2002 (39 min, cor).

⁵⁸ Selden Rodman, *Renaissance in Haiti. Popular Painters in the Black Republic* (New York, Pellegrini and Cudhahy, 1948).

Na cronologia que constava ao final do livro, era mencionado um prêmio que Marie José Nadal-Gardère havia recebido na década de 1960, em um Salão de artes em Porto Príncipe, pela realização de sua obra, *l'Oiseau Noir* (o pássaro negro) (p. 202). Na biografia da artista, presente no catálogo da exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche* (1998), que abordaremos a seguir, Gérald Aléxis narraria o quanto a apresentação daquela obra havia marcado a carreira de Marie José, que àquela altura já havia passado algumas temporadas na França e no Canadá, onde havia seguido formações artísticas complementares aos seus primeiros anos no Centre d'Art. Aléxis relata que Marie José costumava expor, no Haiti, “em companhia de outras mulheres, dentre as quais havia muitas pintoras de domingo que mais tarde simplesmente abandonaram a pintura” (ALÉXIS, 1998, p.43)⁵⁹, mas que o contraste entre Marie José e aquelas artistas havia ficado especialmente evidente com a exibição de *l'Oiseau Noir*, uma obra “difícil de esquecer”, “aquele monstro negro sobre fundo vermelho”, um “gigante pesado que parecia vencido pelas forças da gravidade”, e que já apontava o caminho da artista na direção da desmaterialização de formas e da abstração. (idem)

No relato de Marie José, a apresentação daquela obra e o recebimento daquele prêmio haviam sido fundamentais, sobretudo, para que ela fosse plenamente reconhecida enquanto artista “moderna” por DeWitt Peters, seu primeiro e admirado professor, que a princípio a havia encorajado para seguir na via da arte *naïf*. Nas primeiras páginas de seu livro, Marie José conta brevemente a história:

Se ele (Peters) um dia me desencorajou, me dizendo que minha pintura não tinha mais nada de cor local, manifestando, assim, sua fascinação pelos pintores *naïf*, que ele privilegiava em relação aos pintores modernos, ele voltou atrás, diante dos meus olhos no dia em que, no Instituto Americano de Porto Príncipe, eu tinha acabado de receber o segundo lugar do prêmio Salão Esso pelo meu quadro *l'Oiseau Noir*, ele veio até mim, em abraço, muito orgulhoso, ele disse, de sua aluna. (NADAL-GARDÈRE, 1998, p.8)

S'il (Peters) m'a un jour découragée en me disant que ma peinture n'avait plus rien de 'couleur locale', manifestant ainsi sa fascination pour les peintres naïfs qu'il privilégiait par rapport aux peintres modernes, il s'est totalement racheté à mes yeux le jour où, à l'Institut américain de Port-au-Prince, je venais d'obtenir le deuxième prix du Salon Esso pour mon tableau l'Oiseau Noir, il est venu à moi, m'embrassant, très fier, disait-il, de son élève.

Dados da própria biografia de Maria José, mencionados no livro catálogo, se somavam a outros elementos que marcavam sua assinatura enquanto autora, como uma mulher, galerista e artista

⁵⁹ “Marie José Nadal expose ses oeuvres em compagnie de celle d'autres femmes, parmi lesquelles il y avait plusieurs peintres du dimanche qui plus tard ont tout simplement abandonné la peinture.” (ALÉXIS, 1998, p.43)

moderna, se aproximando bastante do que De l’Estoile (2001) aponta como implicações recorrentes na tessitura de “histórias locais”. Além de, diferente das demais galeristas com quem conversei, adotar uma postura conciliadora sobre tensões e conflitos existentes no interior e nos entornos daquele mundo artístico, de diferentes formas, aquela obra era marcada pelas características pelas quais Marie José se definia: sem negar a relevância dos artistas ditos *naïf*, buscava promover, sobretudo, os artistas modernos; conferia certo destaque ao papel das galerias; e apresentava uma presença mais expressiva de artistas mulheres.

No texto de abertura de Gérald Bloncourt (p.14), em que ele descreve a efervescência artística dos primeiros anos seguintes ao surgimento do Centre d’Art, o autor se refere à “multiplicação de galerias” no Haiti, mencionando nominalmente quatorze delas⁶⁰. A visibilidade dada a esses estabelecimentos aparecia também na biografia de alguns artistas, mas saltava ainda mais aos olhos na cronologia, que constava no final da obra, na qual são mencionadas datas de fundação de onze galerias em Porto Príncipe⁶¹ -- fato que adquire mais contornos se comparamos com a obra de referência de Michel-Philippe Lerebours (1989), em que nem nas biografias dos artistas⁶², nem na linha do tempo desenvolvida pelo historiador, galerias são mencionadas.

A cronologia da arte haitiana em *La Peinture Haïtienne/Haitian Art* (p.201-202) era assinada em parceria entre Marie José e Pierre Monosiet, artista e ex-diretor do Musée du Collège Saint Pierre⁶³, e, embora colocasse em evidência eventos relativos à vida da própria autora, aquela linha do tempo iluminava também, de forma bastante minuciosa, acontecimentos ocorridos na cena artística no interior do país, que permitiam imaginar a efervescência artística daquele momento. Não se restringindo a marcos incontornáveis, como o surgimento das principais

⁶⁰ Galerias mencionadas por Bloncourt: galeria do Centre d’Art, Carlos, Issa el Saieh, Red-Carpet, Nader, Monnin, Rainbow, Petite-Galerie, Marcangreg, Panaméricaine, Marassa I e Marassa II, Galerie Claire’s, Trois Visages.

⁶¹ Galeria Issa (1957), Galeria Red Carpet (1958), Galeria Carlo Mevs (1959), Galeria Carlos (1960), l’Atelier, de Nehémy Jean (1969), Jerusalem Art Gallery (1970), La Petite Galerie (1975), Galerie Marassa (1977). Há um erro na data de fundação das galerias Nader e Monnin. O livro indica que a galeria Nader foi fundada em 1958, quando na realidade foi fundada em 1966, data que é corrigida pelo próprio site da galeria Nader, e que a Monnin foi fundada em 1966, quando, na realidade, foi fundada em 1956. (NADAL-GARDÈRE e BLONCOURT, p. 201 e 202)

⁶² As únicas exceções nesse sentido, dentre os 81 artistas biografados por Lerebours, são menções às galerias Coin d’Art e l’Atelier, fundadas respectivamente pelos artistas Jacob Joseph (LEREBOURS, 1980, p. 749), e Néhemy Jean (p.750), e o caso do artista Carlo Jean Jacques, cujo retorno à pintura é creditado a seu colega Calixe Henri e à Galeria Monnin (p.751).

⁶³ Na cronologia, estava indicado que Monosiet era responsável pela periodização de 1887 a 1970, e Marie José Nadal, pelo período de 1970 a 1986. A data de falecimento de Monosiet, em 1983, também era mencionada naquela linha do tempo (NADAL-GARDÈRE e BLONCOURT, 1986, p.201). É interessante cotejar essa cronologia com a presente no catálogo da exposição *Haitian Art* (1979, Brooklyn Museum), com curadoria de Ute Stebich. Nesse catálogo, a cronologia presente é assinada exclusivamente por Monosiet, e apresenta um outro conjunto de dados, com o foco mais direcionado a pontuar a presença da arte haitiana no exterior.

instituições de arte e movimentos artísticos no Haiti, tal cronologia passeava por datas de adesão de artistas a determinadas instituições, data de morte de importantes artistas e personalidades do meio, prêmios, concursos e salões de arte, movimentações artísticas em espaços como o Musée du Collège Saint Pierre, Centre d’Art, Instituto Francês e, também, em diversas galerias.

Quanto à presença de mulheres, ainda que elas fossem a minoria no conjunto – 18 mulheres biografadas, em um total de 147 artistas – ocupavam uma proporção maior do que em outros livros panorâmicos, como o de Lerebours ou o de Gérald Aléxis⁶⁴, e adquiriam lugar de relativo destaque. Na seção dedicada aos primeiros artistas do Centre d’Art, havia 7 artistas mulheres, em um total de 21 artistas selecionados, e, ademais, era a obra de uma mulher, Jacqueline Nesti, que estampava a capa do livro, uma artista que, muito jovem, havia deixado o Haiti, e que tinha realizado seus primeiros anos de formação entre França, Suíça e México, tendo conhecido ilustres personalidades da arte internacional como Picasso, Chagall e o escritor Jacques Privet, além de ter tido como mestres pintores como Georges Braque e Diego Riviera. A obra de Jacqueline escolhida para a capa era uma cena de mulheres no mercado popular, tema que havia se tornado um dos mais típicos da *arte haitiana*, desde o movimento indigenista, no final dos anos 1920. A biografia da artista indicava que, em determinado momento, ela havia decidido regressar ao Haiti e pintar o seu entorno, estabelecendo-se, nos anos seguintes, em uma carreira compartilhada entre seu país de origem e a Europa (p.195). A imagem de Nesti como uma pintora moderna, cosmopolita e vinculada a uma História da arte mais ampla do que a de seu país de origem se reforçava pelo fato de que, no livro, seu verbete aparecia ao lado do de Hervé Télémaque (1937-2022), um dos artistas de origem haitiana com carreira mais sólida no exterior até então, estabelecido na França desde a década de 1960 e que, nas palavras de Bloncourt, era um artista de quem “dificilmente se pode dizer que seja um pintor haitiano, mas, mais que tudo, um haitiano que se tornou um pintor internacional” [*on peut difficilement dire de lui qu’il est un peintre haïtien, mais plutôt un Haitien devenu peintre international*] (p.194).

A presença de mulheres artistas com passagem pelo exterior não era algo raro naquela obra. Na seção onde estavam as 7 mulheres consideradas “primeiras artistas do Centre d’Art”, seção, aliás, onde estava a própria Marie José, havia 3 artistas estrangeiras, 3 com formações artísticas

⁶⁴ Na tese de Lerebours (1980), dentre 81 artistas biografados, apenas 5 são mulheres. No livro de Aléxis (2000), dentre os 183 artistas biografados, 16 são mulheres. Há que se considerar que o livro de Aléxis foi realizado não apenas depois do de Marie José, como depois da importante exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche* (1998), que analisaremos a seguir, dedicada sobretudo a mulheres artistas modernas haitianas.

em outros países – Marie José dentre elas – e apenas uma, Andrée Malebranche (1916-2013), tinha sua trajetória mais restrita ao Haiti.

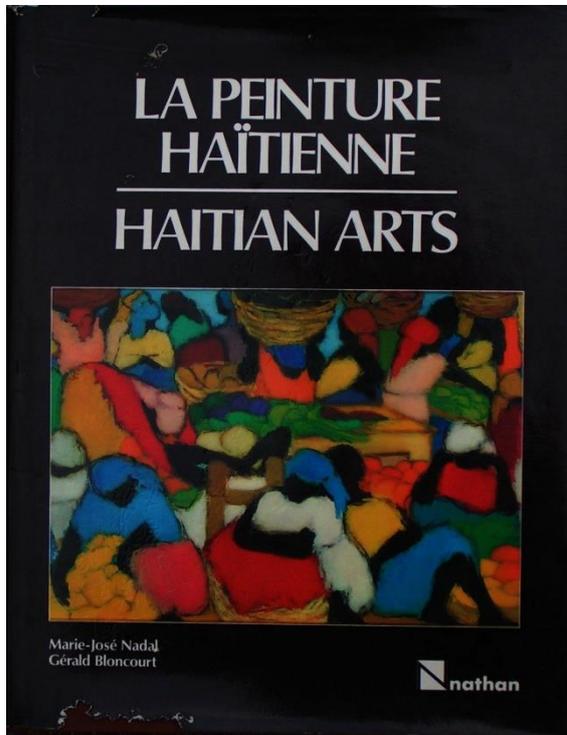
Chamava atenção, especialmente, a presença de Lois Maïlou Jones Pierre-Noël (1905-1998) naquele grupo: uma artista, professora, pesquisadora e curadora afro-americana, envolvida, desde a década de 1930, no movimento Harlem Renaissance, na luta contra a marginalização de artistas negros e no combate à reprodução de estereótipos racistas nas artes, que passou a se integrar ao universo artístico haitiano em meados da década de 1950, quando se casa com o artista haitiano Louis Vergniaud Pierre-Noël. A partir da década de 1960, Jones Pierre Noël começa a se envolver na curadoria de artistas haitianos nos Estados Unidos, buscando produzir uma contra narrativa para visibilizar, sobretudo, a ampla variedade artística daquele país, e seu potencial “moderno” e “sofisticado” (TWA, 2015). Na década seguinte, suas empreitadas curatoriais se voltam para a promoção de mulheres artistas, e é pelas suas mãos que artistas haitianas expõem em grupo, pela primeira vez, nos Estados Unidos⁶⁵, exposição que contou com a participação de Marie José Nadal não apenas como artista, mas como colaboradora na organização do evento (NADAL, 1998, p.19).

Jones Pierre Noël, embora não seja citada com recorrência enquanto artista integrante do conjunto da *arte haitiana*, surge como presença importante quando se trata da promoção de artistas haitianas mulheres, o que nos leva a compreender seu lugar de destaque no livro de Marie José. Mas, ainda assim, causa estranhamento que a artista conste entre “os primeiros do Centre d’Art”, quando registros de sua biografia indicam que ela fez sua primeira visita ao Haiti apenas em 1954 (TWA, 2015, p.59), dez anos, portanto, após a fundação da instituição.

Quando *Peintres Haitiens* foi publicado, Marie José já havia participado de inúmeras exposições, dentro e fora do Haiti, tanto como artista, quanto como curadora, já havia integrado coletivos de mulheres artistas haitianas, e sua galeria Marassa, fundada junto a sua filha, Michèle Frisch, já completava quase uma década. O livro-catálogo aponta para o papel relevante que Marie José Nadal-Gardère vinha desempenhando ao longo de sua vida na promoção da modernidade artística de seu país, sobretudo de artistas mulheres, engajamento

⁶⁵ Exposição realizada pela galeria Acts of Art em Nova York, entre 25 de junho e 13 de julho de 1974, com uma artista da Guyana, sete da Jamaica, dez afro-americanas e treze artistas haitianas: Tamara Baussan, Rose-Marie Desruisseau, Marie-José (Nadal-)Gardère, Édith Hollant, Gizou Lamothe, Elzire Malebranche, Michèle Manuel, Claude Maximilien, Gilda Thebaud Nassief, Andrée Georges Naudé, Micheline Prézeau, Maud Gerdes Robart et Luce Turnier. (TWA, 2015, p.18)

que ela seguiria em projetos posteriores, como na exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche* (1998), realizada em Paris, ponto alto de sua trajetória dedicada a esse fim.



Fonte das imagens: <https://www.babelio.com/auteur/Marie-Jose-Nadal-Gardere/495275>. (Acesso em 30/06/2024)

Os lugares das mulheres

“Naquela parte da galeria, tudo é feminino” [*Dans ce côté de la galerie, tout est féminin*], me dizia Marie Alice Théard, quando visitei sua galeria, Festival Arts, pela primeira vez. Um casarão amplo e arejado, em uma rua silenciosa e sem saída, no centro de Pétienville. Na ocasião, a galeria ainda preservava parte do arranjo de uma exposição sobre mulheres pintoras e escultoras, cuja realização havia sido motivada pelo lançamento do seu então recente livro, *Présence Féminine dans l’Art Haïtien*, publicado naquele mesmo ano, 2013, pela casa de edição haitiana Henri Deschamps. Marie Alice, naquele livro-catálogo, se alinhava com o investimento de outras mediadoras no campo artístico, como Marie José, que vinham trabalhando na promoção de artistas mulheres haitianas desde a década de 1960, mas seguia caminho um pouco diferente, pois buscava recuperar o protagonismo feminino não apenas nas artes, como nos acontecimentos históricos e na sociedade, de modo geral, o que ela definia como uma de suas missões enquanto escritora, historiadora da arte e galerista.

Em nossa conversa, me contava, por exemplo, sobre a importância de uma liderança histórica como Anacaona, sobre o papel das mulheres durante a Revolução Haitiana, e dizia que “para mim, essa atitude era uma forma de arte”. Em sua obra, apresentava referências de artistas e incentivadoras culturais mulheres desde o século XIX, passando pelo início do XX e pelo Movimento Indigenista, antes de se chegar à década de 1940 e à fundação do Centre d’Art, momento a partir do qual se concentrava a maior parte das artistas.

No livro de Marie Alice, os parágrafos de abertura saudavam o povo haitiano e destacavam a centralidade do vodu, religião popular, por marcar a arte haitiana com uma visão própria, “forte e original” (p.14-15). Contudo, apesar da referência constante e enfática ao povo e sua cultura, das 77 artistas biografadas na obra de Marie Alice, a grande maioria poderia ser categorizada como “sofisticada”, “avançada” ou “moderna”. E isso, sobretudo no caso das mulheres artistas, era quase sempre sinônimo de pertencer a classes privilegiadas.

A seleção de artistas no livro de Marie Alice, mais do que destoar, chamava atenção para um arranjo que se repetia em exposições e publicações dedicadas às mulheres: a ausência quase completa de mulheres de classes populares, que realizassem uma pintura entendida como *naïf* ou “primitiva” e que fossem consideradas relevantes, em um local reconhecido internacionalmente como um “país de pintores”, precisamente pela projeção de artistas de origem popular.

Por que isso acontecia? Como esse fenômeno era visto, e o que isso dizia do mundo da arte haitiana? Essas eram perguntas que eu não havia me feito ao entrar em contato com um meio artístico em que tanto os artistas quanto os historiadores de maior projeção são majoritariamente homens. Tais questões só me chegaram bem depois, ao reescutar as entrevistas com as galeristas, ao buscar entender o lugar que aquelas conversas iam adquirindo nos contornos da pesquisa, mas também, muito notadamente, ao dar devida atenção ao catálogo da exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche* (1998), que unia, em papéis distintos, as quatro galeristas entrevistadas por mim, e lançava luz sobre uma artista, dita *naïf*, de origem popular, Louisiane St Fleurent (1924-2005).

Inaugurado em setembro de 1998, em Paris, o evento *Haiti au Toit de la Grande Arche* era composto por uma exposição principal, *Haiti: Femme et Création* (Haiti: Mulher e Criação), e

uma segunda, bem menor, com esculturas dedicadas ao tema da escravidão⁶⁶. A exposição como um todo contava com curadoria exclusivamente haitiana, e era promovida pela embaixada do Haiti em Paris. A seção principal, *Femme et Création*, resultava de um trabalho de décadas promovendo artistas haitianas mulheres, e quase todas ali expostas haviam sido exibidas alguns meses antes, em uma exposição homônima, na Biblioteca Municipal de Nantes, uma espécie de embrião daquele evento. Respondendo à antiga demanda haitiana por ver sua versão da história da arte e a arte “não *naïf*” sendo visibilizada, documentada e ganhando holofotes internacionais, o evento – que tinha como curadora geral a adida cultural da embaixada haitiana na França, Michaëlle Lafontant-Médard, como conselheira artística, Marie José Nadal Gardère, e como curadora dos eventos sua filha, Michèle Frisch – dera origem a um catálogo, contando com textos de especialistas haitianos no assunto. Dentre eles, Michel-Philippe Lerebours, Carlo Célius, Gérald Aléxis, Mireille Jérôme, e a própria Marie José Nadal-Gardère. Pascale Monnin estava dentre as artistas apresentadas, e Marie Alice Théard, embora não estivesse diretamente envolvida, tinha sua galeria mencionada repetidas vezes, como local de exposição e promoção artística, nas biografias de artistas ali apresentadas.

Naquele catálogo, em que se celebrava a possibilidade de mostrar “a vontade que o Haiti tem de sair do mundo *naïf*, no qual ficou encerrado há mais de cinquenta anos” (p.64), a questão sobre o lugar das mulheres artistas consideradas “*naïfs*”, de classe popular, não era exatamente respondida, mas levantada, de forma mais direta, por alguns dos autores. Carlo Célius esclarecia nas primeiras linhas que, apesar do título genérico, “Mulher e Criação”, “o viés da exposição estava claramente anunciado”. Não se tratava apenas de apresentar mulheres artistas, mas mulheres “modernas”. Sinalizava, contudo, que se deveria ter precaução com a presença ali da artista Louisiane Saint-Fleurent, “geralmente localizada na categoria dos *naïfs*” (CÉLIUS, 1998, p.48)⁶⁷.

Na página dedicada àquela artista, sua pequena biografia a apresentava como “madrinha de Saint Soleil”, experimento artístico, realizado no Haiti, na década de 1970, formado por pessoas de classes populares, dos mais diversos ofícios – pedreiro, marceneiro, empregada doméstica e cozinheira (como era o caso de St Fleurent) –, inicialmente incentivadas e conduzidas pelos artistas contemporâneos Jean Claude Garoute (Tiga) e Maud Robart a produzirem arte com fins

66 O título dessa segunda exposição era *De l'Esclavage d'hier à notre culture d'aujourd'hui*. O evento, como um todo, acontecia em data comemorativa da abolição da escravidão nas colônias francesas, o que é um mote recorrente de exposições envolvendo o Haiti.

67 Os artistas de Saint Soleil (e movimentos dele derivados) com frequência entram também na categoria “Arte Bruta”.

“terapêuticos, didáticos e estéticos” (GAROUTE, 2013, p. 17). Um experimento que surgiu sem fins comerciais, mas que se desdobrou em uma verdadeira “comunidade artística”, instalada em uma região montanhosa, acima de Porto Príncipe, cujos trabalhos, pinturas principalmente, em pouco tempo caíram nas graças do mercado de arte, tanto interno, quanto internacional – sobretudo após a visita e divulgação do escritor francês André Malraux, para quem Saint Soleil pareceu “a experiência mais emocionante e a única pintura mágica verificável de nosso século” [*l'expérience la plus saisissante et la seule controlable de peinture magique de notre siècle*] (MALRAUX, apud GAROUTE, 2013, p.15).

No catálogo da exposição, nas doze linhas que compunham o verbete sobre Saint Fleurent, impressões sobre a artista emitidas por Malraux ocupavam dois terços do texto, a definindo como alguém que não se pode “discernir nem de onde vem, e nem a quem fala” [*on ne décèle ni d'où elle vient ni a qui elle parle*], marcada por sua relação com os *loas*, que a “cavalgariam” em seu processo criativo (p.118).

Michel-Philippe Lerebours, que tecia um panorama das artistas mulheres em seu país desde o século XIX, mencionava brevemente duas artistas “primitivas”, que haviam surgido na cena artística haitiana duas décadas antes de St Fleurent, mas não chegaram a se tornar conhecidas⁶⁸. Não sem antes reforçar sua tese de que a pintura “primitiva” era “uma etapa necessária e há muito ultrapassada”, e que estava “longe de representar a totalidade da arte haitiana” (p.27), contextualizava, sem muito esclarecer, a emergência de uma artista como ela:

Esse interesse manifesto das mulheres pelo ramo da pintura – somos obrigados a constatar – vem das elites tradicionais: alta, média ou mais raramente pequena aristocracia (...) O entusiasmo surgido no meio popular ao longo dos anos 40 e 50, o sucesso da pintura primitiva, foi compartilhado apenas pelos homens (...) Foi preciso esperar Saint Soleil, ao longo dos anos setenta, para que uma mulher do povo, Louisiane St Fleurent, tivesse uma reputação internacional. É um fato mais do que perturbador, que nós podemos apenas constatar, deixando aos sociólogos o cuidado de explicar e apreciar (LEREBOURS, 1998, p.35).

Cet intérêt manifesté par les femmes pour le métier de la peinture – on est bien obligé de le constater, - est issu des élites traditionnelles: haute, moyenne ou plus rarement petite aristocratie. (...) L'enthousiasme soulevé dans le milieu populaire au cours des années 40 et 50, le succès de la peinture primitive, n'avait été partagé que par les hommes. (...) Il faudra attendre Saint Soleil, au cours des années soixante-dix pour qu'une femme du peuple, Louisiane St Fleurent, se fasse une réputation internationale. C'est un fait plus que troublant mais nous ne pouvons que le constater, laissant aux sociologues le soin de l'expliquer et de l'apprécier. (p.35)

Louisiane St Fleurent era a típica exceção que confirma a regra, de uma questão que nem Lerebours, ou mesmo Célius e Gérald Aléxis, que assinavam os textos mais longos do catálogo,

68 Essas artistas eram Vierge Pierre e Louise Janvier.

se arvoravam a explicar. Em seu texto, Carlo Célius, mais do que se aproximar da experiência das artistas mulheres, fossem elas vistas como “*naïfs*” ou “modernas”, entrava no assunto preocupado em delinear o que, afinal, significava a “modernidade artística haitiana”, onde aquelas artistas estavam inseridas. Percorria a trajetória da classificação “*naïf*” para demonstrar que: 1. não se tratava de uma excepcionalidade haitiana 2. o fenômeno da arte *naïf* era algo eminentemente moderno. Em seu texto, em que desenvolvia também as principais diferenças entre as “escolas” estrangeiras e haitianas sobre história da arte do Haiti, já estavam alinhavadas as ideias de seu livro, *Langage Plastique et Énonciation Identitaire*, que seria lançado quase uma década depois.

Aléxis, por sua vez, diretor do Museu do Collège Saint Pierre à época, problematizava o rótulo “*femme peintre*”, considerando-o um qualificativo que diminuía as pintoras enquanto artistas e limitava suas produções. Questionando-se se haveria traços “tipicamente femininos” nas obras das artistas apresentadas na exposição, concluía que não, que havia, entre aquelas mulheres, “(...) uma incontestável vontade, até mesmo uma determinação de integrar plenamente, e não simplesmente enquanto mulheres, o meio artístico” (ALÉXIS, 1998, p.45). Alexis comentava brevemente as obras das artistas selecionadas, uma a uma, mas nem sequer tocava na questão das artistas “populares”, “primitivas” ou “naïfs”, fazendo vista grossa à presença de Louisiane Saint Fleurent naquele conjunto, que estava entre as duas únicas artistas que não tinham suas temáticas e investigações estéticas por ele avaliadas. Ironicamente, na página ao lado, colada ao seu texto, estava a reprodução de uma obra da artista, fazendo gritar aquele silêncio.

A intervenção de Marie José Nadal Gardère naquele catálogo tampouco mencionava a presença de Saint Fleurent. Seu texto recuperava um caminho de encontros e exposições precedentes reunindo artistas haitianas, eventos nos quais, muitas vezes, em parceria com outras mulheres⁶⁹, ela havia desempenhado papel de organizadora. Em relação àquele percurso feminino coletivo, iniciado no Haiti, na década de 1960, passando, na década seguinte, por outras regiões do Caribe e países como Estados Unidos e Canadá, Marie José celebrava o fato de que, junto a artistas (modernas!) que ela conhecia “desde os tempos do Centre d’Art”, finalmente exporiam na França (NADAL-GARDÈRE, 1998, p.18). As obras de Louisiane também já haviam estado

⁶⁹ Dentre essas mulheres com as quais Marie José Nadal-Gardère trabalhou na organização de exposições sobre mulheres artistas haitianas, além da norte-americana Lois Jones Pierre Noel, a autora mencionava a parceria de longa data com Michaële Lafontant-Médard, curadora de *Haiti au Toit de la Grande Arche*, a jornalista e crítica de arte Madelaine Paillière e Genia Calmann-Lévy (NADAL-GARDÈRE, 1998, p.18). No texto de Marie José, a única informação sobre Calmann-Lévy é a de que ela era ‘esposa de Pierre Calmann-Lévy.

na França, em outros países da Europa e nos Estados Unidos, inclusive em eventos promovidos pela própria Galerie Marassa, de Marie José e sua filha. Porém, quase sempre em exposições coletivas que reuniam os artistas de Saint Soleil, e nunca, anteriormente, em mostras que tivessem o mote de reunir artistas haitianas mulheres (catálogo Louisiane St Fleurent, 2006, p.18; catálogo Grande Arche, 1998, p. 118).

Seria, portanto, apenas Mireille Jérôme a trazer, naquela publicação, alguns argumentos e números para problematizar o fato de que “em cerca de oitocentos pintores e escultores recenseados ao longo do último decênio, aproximadamente noventa são mulheres, e somente uma dezena é de origem popular” (p.23):

No Haiti, as mulheres dominam a organização da vida material e afetiva. Com entrada precoce no mercado de trabalho (33% das meninas de 10 a 14 anos), 50% das mulheres devem assumir sozinhas sua subsistência e a de seus próximos. Primeiras responsáveis pela transmissão dos valores, elas endossam principalmente a educação das crianças, o equilíbrio material e moral da família. Contornar a armadilha das estratégias de sobrevivência, transcender às mutilações culturais para ‘se aventurar em seu próprio talento’ se torna uma façanha. Aquelas que conseguem assumir, salvo raras exceções, a escolha de uma vida solitária. Ao contrário do homem criador, na maior parte das vezes levado por sua parceira, que o ‘instala no social, o apoia e até o mantém’, a mulher criadora deverá evoluir só, marginalizada. Seu tempo e sua energia incessantemente consumidos pelas servidões do cotidiano.

En Haïti, les femmes dominent l'organisation de la vie matérielle et affective. Entrée précocement sur le marché de travail (33% de filles de 10 à 14 ans), 50% des femmes doivent assumer seules leur subsistance et celle de leurs proches. Premières responsables de la transmission des valeurs, elles endossent principalement l'éducation des enfants, l'équilibre matériel et moral de la famille. Contourner le piège des stratégies de survie, transcender les mutilations culturelles pour “s'aventurer dans sa propre génie” devient donc un tour de force. Celles qui y parviennent assument, à peu d'exceptions près, le choix d'une vie solitaire. Contrairement à l'homme créateur, le plus souvent porté par sa compagne ‘qui l'instale dans le social, le soutien et l'entretien même’, la femme créatrice devra évoluer seule, marginalisée. Son temps et son énergie sans cesse consommés par les servitudes du quotidien.

(...) As restrições socioeconômicas por muito tempo impediram o acesso das mulheres haitianas às atividades criadoras. (JÉRÔME, 1998, p.23-24)

(...) Les contraintes socio-économiques ont longtemps empêché l'accès des femmes haïtiennes aux activités créatrices. (JÉRÔME, 1998, p.23-24)

Em nossa conversa, no momento em que abordamos o lugar das mulheres no meio artístico, Mireille Jérôme, que, em 2006, havia sido curadora de uma exposição retrospectiva sobre Saint Fleurent no Haiti, registrada em um pequeno catálogo⁷⁰, apresentava mais detalhes sobre a artista e mencionava outras mulheres, que surgiriam logo depois, vinculadas a Saint Soleil.

⁷⁰ Essa exposição foi realizada em uma parceria entre les Ateliês Jérôme e o Instituto Francês do Haiti, na ocasião do primeiro aniversário de morte de Louisiane Saint Fleurent. O catálogo contava com 31 páginas, com textos de Mireille Pérodin Jérôme, Carlo Célius, Gary Augustin, e a reprodução de 12 obras da artista, pintadas entre 1973 e 2005.

Na publicação de *Haiti au Toit de la Grande Arche*, ainda que, por vezes, Louisiane não fosse diretamente mencionada, que costumasse ser apresentada de forma muito superficial, e tivesse sua agência negada – sobretudo no verbete a seu respeito, que, pelas aspas de André Malraux, a apresentava como veículo para criação dos *loas* – era difícil que passasse despercebida naquele conjunto. Louisiane, para além de destoar e provocar contraste naquela composição que se pretendia “moderna”, era uma das principais artistas do movimento de Saint Soleil, cujas obras, presentes praticamente em todas as galerias de Porto Príncipe, vinham circulando em exposições, dentro e fora do Haiti, desde meados de 1970. Sua trajetória, por sua relevância e destaque, parecia iluminar – e, por vezes ofuscar – a de artistas haitianas ditas “naïf”, de origem popular, tanto as que vieram antes, quanto as que surgiram depois. Dentre elas, Louisiane Lubin⁷¹, artista trinta anos mais jovem, identificada igualmente por seu pertencimento a Saint Soleil, que também estava presente na exposição da *Grande Arche*, mas que não havia sido mencionada nominalmente por nenhum autor dentro daquele catálogo, nem mesmo por Mireille Jérôme.

Mireille me contava que, até os anos 1960, “quase não havia mulheres artistas”, e que a escola artística de Saint Soleil “era mais aberta às mulheres”, que “volta e meia tinha uma tia, uma irmã, que se aventurava à pintura”. Embora me explicasse que “Louisiane (St Fleurent) nunca foi considerada uma mulher, e sim uma pintora”, no pequeno catálogo, de apenas trinta páginas, dedicado a ela, Mireille Jérôme a reposicionava, saudando-a como “uma mulher e uma artista”, destacando sua “individualidade feminina forte” (JÉRÔME, 2006, p.5). Mireille mencionava o lugar de Louisiane enquanto mãe de cinco filhos, quatro dos quais haviam se tornado artistas⁷²; comentava que ela havia seguido autonomamente seu caminho religioso, apesar de ter sido casada com um *houngan*; sublinhava os fatos de ela ter decidido se separar de seu marido violento e, desde o princípio de sua carreira, ter assinado suas obras com seu nome de solteira. Em sua produção artística, Mireille observava a “soldagem entre obra e vida” [*elle réalise la soudure entre l’oeuvre et la vie*], onde a artista levava em conta “a realidade cotidiana e sua

⁷¹ As informações a respeito de Louisiane Lubin no catálogo *Haiti au Toit de la Grande Arche* (p.100) são as de que ela nasceu em 1956, em Marigot, Jacmel, e foi incentivada a adentrar no mundo da pintura pelo artista Jean Claude Garroute (Tiga), em cuja casa trabalhava, como empregada doméstica.

⁷² Os filhos de Louisiane que se tornaram artistas são Stivenson Magloire (1963-1994); Ramphis Magloire (1961), Aliciane Magloire e Magda Magloire (1957-2017). No catálogo da exposição *Saint Soleil. 40 ans après*, realizada pelo Museu do Panteão Nacional (MUPANAHA), em 2013, Stivenson é definido por Michel Monnin como “O Basquiat de Saint Soleil” (MONNIN, 2013, p.56), e junto com Ramphis e Aliciane é considerado membro da “terceira fase de Saint Soleil”, iniciada em 1989, enquanto Magda é considerada integrante do quarto período do movimento, iniciado em 1998. Na conversa que tive com Mireille Jérôme (2013), ela me chamou a atenção para o fato de que, dentre os quatro filhos artistas de Louisiane, três eram, como ela “autodidatas”, e apenas Aliciane, ceramista, havia realizado formação artística acadêmica, na ENARTS.

história pessoal”, colocando sempre a figura feminina no centro da narrativa. O que Mireille definia como o “estabelecimento da primazia da mulher na organização da vida” [*l'oeuvre de Louisiane établie en quelque sorte la primauté de la vie*], surgia na obra de Louisiane até mesmo em sua aproximação da História do país, ao representar, em algumas de suas obras, os fundadores da pátria com traços femininos.



Imagem 1: Louisiane Saint Fleurent. Obra “3 Personnages”, 1993, acrílico sobre tela, 63 X 64 cm.

Catálogo “Haïti au Toit de la Grande Arche” (1998), p.47

Imagem 2: Louisiane Saint Fleurent. (sem título), 2004, acrílico sobre tela, 76,2 X 48 cm

Catálogo “Louisiane Saint-Fleurent, 200, p.28

A menção à Louisiane Saint Fleurent, em minha conversa com Mireille Jérôme, abriu caminhos para que a galerista apontasse elementos em relação ao lugar das mulheres naquele meio artístico, de forma mais geral, e comentasse inclusive suas próprias vivências. Me explicava, por exemplo, que uma das razões pelas quais se poderia “contar nos dedos” quantas mulheres se tornaram artistas em sua geração era devido a uma medida adotada pelo Ministério da Educação Nacional, que havia determinado que “os meninos aprenderiam desenho e pintura e as meninas, costura”. “Havia classes de desenho, pintura e música”, me contava, “mas eu pessoalmente nunca havia tocado em um lápis.”

De modo semelhante ao que fizera Marie Alice Théard, em sua conversa comigo, Mireille recuperava histórias de algumas das artistas vinculadas ao Centre d’Art, nos primeiros anos da instituição. Marie Alice havia mencionado como muitas daquelas artistas ficavam às sombras de seus maridos que se dedicavam às mesmas atividades. Mireille ressaltava o ponto de que, com frequência, artistas mulheres seguiam uma vida solitária e que, por mais que

tendessem a ser reconhecidas como pares por seus colegas dentro do meio artístico, fora daquele ambiente enfrentavam discriminações da sociedade. Mireille me dizia que havia determinado “olhar”, que considerava que as mulheres membros do Centre d’Art eram, com frequência, “livres, muito livres”. E, ao me explicar a presença notável de uma maioria de mulheres à frente de galerias, Mireille me contava que:

(...) quando o Centre d’Art abriu o nicho da arte haitiana, ‘duas categorias de pessoas’ [aspas de Mireille Jérôme] levaram a coisa a sério: os libaneses, que encontraram ali uma mercadoria fácil e vendável, e, também, as mulheres da burguesia haitiana, cujos maridos buscavam uma atividade que lhes permitisse não se entediar. (Mireille Jérôme, 2013, entrevista)

(...) quand le Centre d'Art ouvre le niche de l'art haïtien, "deux catégories de personnes" [les guillemets de Mireille Jérôme] l'ont pris au sérieux : les Libanais, qui y trouvaient une marchandise facile et vendable, et aussi, les femmes de la bourgeoisie haïtienne, dont les maris cherchaient une activité qui leur permettrait de ne pas s'ennuyer.

Ao me falar das pessoas à frente das galerias, Mireille se incluía apenas parcialmente naquelas generalizações. Ponderava que ela era uma educadora, que havia ensinado por mais de vinte anos, havia se casado com um artista, Jean René Jérôme, e que, juntos, eles “puderam caminhar”. Sua fala buscava estabelecer uma diferença entre ela e as demais mulheres galeristas às quais se referia, oriundas de famílias burguesas. Uma diferença de origem social que se traduziria em diferenças de perspectiva sobre aquele mundo da arte e sobre a sociedade haitiana, de forma mais ampla.

Quando a entrevistei, Mireille já tocava os negócios da galeria sozinha havia mais de 20 anos, com o falecimento de Jean René, no início da década de 1990. Em 2013, eu ainda não havia ouvido falar dela e nem de sua galeria, mas algumas pessoas do meio artístico, com quem havia entrado em contato, me recomendaram procurá-la. Naquele momento, *Les Ateliês Jérôme* não exibia nenhuma exposição, e me surpreendi ao encontrar, à beira de uma rua movimentada de Pétionville, um espaço bem pequeno, que mais se parecia um escritório, bem diferente dos imponentes casarões onde estavam situadas galerias como a Monnin, a Festival Arts, a Nader e, originalmente, a Marassa⁷³. O interior de *Les Ateliês Jérôme* era decorado de quadros e esculturas sóbrios, exibindo uma estética mais contemporânea, que em nada me lembravam as obras coloridas e ensolaradas que podia ver em galerias mais tradicionais ou expostas nas ruas. Mais tarde, reconhecendo os artistas ali exibidos, compreenderia melhor o empenho de Mireille Jérôme na promoção da arte contemporânea de seu país, e, ao conversarmos,

⁷³ Lembremos que, logo após o terremoto, a galeria Marassa havia mudado a sua sede, de um casarão, localizado na Rue Lamarre, para uma pequena sala, dentro de um hotel recém construído em Pétionville.

me inteiraria de que as recomendações que me dirigiam a falar com ela se deviam menos à magnitude de sua galeria do que às conexões e engajamentos que Mireille cultivava e aos projetos nos quais vinha se envolvendo.

Afirmando que “educação é o meu negócio”⁷⁴, Mireille reivindicava para si um lugar de educadora como parte essencial de sua formação e atuação profissional, mas também como uma marca de classe, sinalizando, indiretamente, que não havia herdado galerias ou coleções, e que tampouco havia tido tantos privilégios em seus percursos. Àquela altura, no entanto, ela já havia consolidado seu lugar como parte da elite intelectual de seu país. Dialogando com Thomaz (2005), é possível dizer que sua participação na cena artística apontava justamente para um tensionamento e a heterogeneidade daquele conjunto de pessoas que, pelo controle de recursos simbólicos, materiais e políticos, ocupam determinado lugar proeminente na sociedade, atribuindo a si um “sentido de missão” em relação à interpretação cultural, histórica e institucional do país (p.138). “Sentido de missão” manifesto -- no caso de Jérôme, mas também no das demais galeristas -- tanto em discursos quanto em ações muito práticas e concretas, como a realização de exposições, dentro e fora do país, a gestão de aparelhos culturais e a participação na produção de documentações artísticas, como catálogos.

A questão do lugar das mulheres, que levou Mireille Jérôme a marcar sua origem social e posição naquela cena artística, apareceu de forma espontânea nas conversas que tive com todas as galeristas, exceto com Pascale Monnin. Alguns elementos, reunidos posteriormente, no entanto, nos permitem alcançar um pouco da perspectiva de Pascale, enquanto mulher jovem, artista e galerista naquele meio. Em uma entrevista, concedida alguns anos depois (2022) à plataforma Global Voices⁷⁵, Pascale mencionaria o quanto o fato de ela ter “nascido e crescido em uma galeria” havia lhe possibilitado “não precisar lutar para se tornar uma artista” em um mundo artístico “de homens”. Ela ponderava que muitas mulheres contemporâneas a ela precisaram emigrar e desenvolver suas carreiras artísticas na diáspora, pois, diante de um

⁷⁴ Fala de Mireille no filme “Portrait de Mireille Pérodin Jérôme” (2000), realizado por Laurence Magloire, e produzido pela Société Radio-Canada. O filme foi retransmitido pela emissora haitiana Mwèm TV, em 13/04/2021, como parte de uma homenagem a Mireille Jérôme.

⁷⁵ MENDES-FRANCO, Janine. We’re passing by: A conversation with Haitian contemporary artist Pascale Monnin. *Global Voices*, 15 mar. 2022. Disponível em: <https://globalvoices.org/2022/03/15/were-passing-by-a-conversation-with-haitian-contemporary-artist-pascale-monnin/#>. Acesso em: 04/12/2023.

“sistema patriarcal terrivelmente forte”, não haviam encontrado apoio familiar para fazer arte no Haiti, seu país de origem.

Na ocasião da exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche*, Pascale Monnin tinha 24 anos, e havia acabado de regressar ao Haiti, depois de anos vivendo e realizando sua formação artística na Suíça. Ela estava dentre as mais jovens de uma nova geração de mulheres que, nas décadas seguintes, comporiam a cena artística contemporânea haitiana⁷⁶, todas com ao menos parte de sua formação no exterior, a maioria efetivamente estabelecida fora do país, vivendo como artistas da diáspora, e trabalhando com uma ampla variedade de mídias e expressões artísticas.

Diferente da geração de Marie José Nadal-Gardère, em que muitas das mulheres artistas tinham, em suas biografias, vínculos mencionados com companheiros artistas – algumas eram artistas estrangeiras casadas com artistas haitianos, por exemplo – ou, quando não era o caso, havia com frequência a menção a uma vida “solitária” ou percebida como *hors norme*, conforme Mireille Jérôme e Marie Alice Théard haviam comentado em suas conversas comigo –, na geração mais próxima de Pascale, tais observações sobre suas vidas pessoais pareciam não ter mais tanto lugar. Tratava-se de um contexto em que os homens seguiam sendo a esmagadora maioria entre os artistas, e também no campo da escrita da história da arte, mas em que progressivamente havia mais mulheres artistas e em espaços de gestão, não apenas de galerias, como das principais instituições artísticas do país. No momento em que realizei as entrevistas, por exemplo, Michèle Frisch, filha de Marie José, estava à frente do MUPANAH, o único museu de pé na capital no momento; Mireille Jérôme dirigia uma importante fundação de educação e promoção artística, a Fondation Culture Création, e integrava o comitê para a reestruturação do Centre d’Art, assim como Marie José; e no ano seguinte, quando regressei ao Haiti para viver por uns anos, encontrei Pascale Monnin como diretora artística do Centre d’Art, que dentro de poucos meses retomaria suas atividades regulares. Eram mulheres, também, à frente do Ministério da Cultura e da FoKAL, principal fundação atuando em cultura e educação no Haiti, fundamental para o desenvolvimento dessas áreas no país, desde a década de 1990.

⁷⁶ Artistas, presentes na exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche* (1998) que integrariam a cena artística contemporânea haitiana: Barbara Prézeau (1965); Marie Louise Fouchard Pérou (1961); Pascale Faublas (1961); Marie-Denise Douyon (1961); Vladimir Cybil (1967); Marie Hélène Cauvin (1951); Elodie Barthélemy (1965).

Para essas mulheres, interessadas nos desdobramentos do mercado de artes, é verdade, mas também, em muitas medidas, comprometidas com a valorização artística de seu país, catálogos têm relevância central, sobretudo aqueles que puderam ser produzidos segundo seus próprios termos. A realização da exposição *Haiti au Toit de la Grande Arche*, somada à sua publicação de registro, por diversas razões, constitui um bom ponto de referência para se pensar sobre as complexidades desse desejo de reconhecimento. O evento foi resultado de dezenas de anos promovendo e exibindo conjuntamente grande parte daquelas artistas. Uma empreitada bastante marcada pelos caminhos de Marie José Nadal Gardère, que desempenhava ali o papel de conselheira artística, mas contando com uma expressão ampla e diversa de trajetórias e vozes. Para acontecer, unia esforços públicos e privados, era encabeçada pelas instâncias diplomáticas do Haiti na França, e contava com o envolvimento de fundações haitianas (FOKAL e Fondation Culture Création) e empresas haitianas e francesas, além da Galeria Marassa.

No interior do catálogo, Carlo Célius (1998) se perguntava, retoricamente, se uma exposição como aquela não era uma evidência de que a promoção da arte moderna ainda representava uma questão nas artes de seu país (p. 49). Sobre esse aspecto, a composição do evento me parecia especialmente estratégica, porque, em uma cena na qual não se favorece historicamente a emergência de mulheres de origem popular como artistas, uma exposição nacional voltada para a promoção artística de mulheres acabava sendo uma via frutífera para afirmar a modernidade, sem precisar negociar tanto com tensões sociais subjacentes à oposição *moderno-naïf* – a não ser, é claro, pela presença excepcional de Louisiane Saint Fleurent, e pela aparição, ainda mais discreta, quase invisível, de Louisane Lubin.

Haiti au Toit de la Grande Arche se instituiu como um dos grandes marcos de exposições de arte haitiana moderna fora do país. Através de artigos na imprensa e emissões nas rádios do Haiti, era possível observar como tal evento repercutiu, sendo saudado não apenas no calor do momento, como revistado anos depois. A forma como seria lembrado e mencionado, no entanto, poderia destoar um pouco das intenções originais. Através da criação plástica de mulheres, a exposição buscava promover a arte moderna, mas acontecia no final da década de 1990, quando uma virada para o contemporâneo estava em vias de acontecer, tendência que marcaria as participações mais notáveis de arte haitiana no exterior, nos anos seguintes, com a valorização de novos atores e formas artísticas, com destaque para a arte de recuperação.

Em uma matéria publicada no *Le Nouvelliste* em 2008⁷⁷, a ideia central era elogiar a publicação realizada dez anos antes, “um dos raros catálogos coletivos sobre a arte haitiana”, onde se registrava uma “memória da arte contemporânea haitiana, dita moderna”. A própria Pascale, em sua biografia, difundida no site da galeria Monnin, trocava o nome da exposição, denominando-a “Haiti: Femme et Art Contemporain”⁷⁸, buscando acentuar o aspecto contemporâneo que, se por um lado estava presente, não era preponderante naquele conjunto, e tampouco era o defendido pela curadoria no catálogo. Artigos de mídia⁷⁹ surpreendiam, ainda, ao revelar que, a despeito de toda a dedicação para a promoção daquelas artistas e sua modernidade, contando com 130 obras, 27 artistas e 7 textos introdutórios no catálogo⁸⁰, o que obteve maior sucesso no exterior foi a exposição contígua, dedicada ao tema da abolição da escravidão, em que constavam apenas seis artistas, todos homens⁸¹, exibindo esculturas que, ainda que não fossem as do tipo que seriam consagradas, nos anos seguintes, como a nova cara da arte haitiana, já apontavam uma mudança de gosto em relação ao consumo e apreciação da arte haitiana fora do país.

⁷⁷ DOMERÇANT, Dominique. “Haïti au Toit de la Grande Arche”. *Le Nouvelliste*. Porto Príncipe, 2 de outubro de 2008. Acessível em: <https://lenouvelliste.com/article/62726/haïti-au-toit-de-la-grande-arche> (último acesso: 06/12/2023)

⁷⁸ <https://www.galeriemonnin.com/artists/39-pascale-monnin/works/96739-pascale-monnin-girl-2022/> (último acesso em 07/12/2023)

⁷⁹ Em entrevista à Radio Haïti, poucas semanas após a estreia da exposição em Paris, Michèle Frisch afirmaria que o “eixo das esculturas” havia sido aquele que mais despertara a curiosidade do público. Dois anos depois, em entrevista à mesma rádio, Lerebours diria também que “não foram tanto os quadros das mulheres que chamaram a atenção do público, mas as esculturas que estavam ao lado.”

DOMINIQUE, Jan J., FRISCH, Michèle, PÉNETTE, Maryse. “Entre Nous: Haïti au Toit de la Grande Arche”. *Radio Haïti*. Porto Príncipe. 18 de outubro de 1998. Entrevista disponível em : <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r4rb7068j> (último acesso: 07/12/2023)

DOMINIQUE, Jan J., HAIZE, André, LEREBOURS, Michel-Philippe, LAFONTANT, Monique. “Entre Nous: Exposition ‘Haïti, anges et démons’”. *Radio Haïti*. Porto Príncipe. 4 de junho de 2000. Entrevista disponível em: <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r4j963g0x> (último acesso: 07/12/2023)

⁸⁰ Além dos textos já mencionados de Michel-Philippe Lerebours, Carlo Célius, Gérald Alexis, Mireille Jérôme e Marie José Nadal-Gardère, também havia um texto assinado pela escritora haitiana Lilas Desroquin, dedicado à Luce Turnier, uma das três artistas homenageadas na exposição, junto a Hilda Williams e Rose Marie Desrouisseu; e outro texto, sem assinatura, que apresentava aspectos gerais da mostra dedicada às mulheres.

⁸¹ Os artistas eram: Ludovic Booz, Philippe Dodard, Jean-Gérard Merveille, Lionel Saint-Éloi, Sacha Tebó e Jean-Claude Garoute (Tiga). Philippe Dodard, que estava entre esses artistas, era integrante do comitê para a realização do catálogo, assinava, inclusive, a ilustração da capa daquela obra, em que elementos da cultura haitiana apareciam desenhados no interior do Arche de la Défense de Paris. Em entrevista à Rádio Haïti, Dodard, ao ser interrogado pela jornalista o porquê da capa de um catálogo de uma exposição dedicada às mulheres ser realizada por um artista homem, argumentou que não se tratava “de uma exposição feminina, esse era apenas um aspecto do evento”. O artista trazia, ainda, notícias da estreia da exposição, que ele havia podido testemunhar presencialmente, e anunciava que “as pessoas ficaram impressionadas em ver um outro aspecto da arte contemporânea”. Na mesma emissão que Dodard, também eram entrevistadas as artistas Pascale Faublas e Louisiane Saint Fleurent. DOMINIQUE, Jan J., DODARD, Philippe, SAINT-FLEURENT, Louisiane, FAUBLAS, Pascale. “Entre Nous: Haïti au Toit de la Grande Arche (2)”. *Radio Haïti*. 18 de outubro de 1998. Entrevista disponível em: <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r4r20w207>

A cena contemporânea haitiana indicava algumas transformações favoráveis em relação à participação feminina no mundo das artes. Porém, se era possível verificar maior presença de mulheres em lugares de gestão e mediação artística, assim como uma maior presença de artistas mulheres, tanto em eventos exclusivamente dedicados a elas, como em exposições coletivas, pouco se podia comemorar sobre o acesso ao universo artístico, com devido reconhecimento, por mulheres de origem popular.

Em uma série de eventos que acompanhei nos anos seguintes, presencialmente ou *on line* – como mostras e debates desenvolvidos pelo coletivo contemporâneo haitiano *Kolektif 509*⁸², fundada por artistas da diáspora, nos primeiros anos após o terremoto de 2010; a exposição *Vives*, promovida em 2022 pelo Centre d’Art, a partir de obras de artistas mulheres, presentes no acervo do próprio Centre e do Musée du Collège Saint Pierre⁸³; ou a residência artística Archipelago⁸⁴, promovida entre 2022 e 2023 pelo Centre d’Art, com artistas mulheres da região

⁸² O *Kolektif 509* foi fundado pelos artistas Valerie Noisette e Xavier Dalencourt, e desenvolveu uma série de exposições e debates, nos primeiros anos após o terremoto de 2010. Grande parte desse coletivo era composto por artistas mulheres, que desenvolveram também uma página no instagram, para divulgar seus trabalhos: Kolektif famn 509 https://www.instagram.com/kolektif_famn_509_art/ (último acesso em 11/12/2023).

⁸³ A exposição *Vives*, reuniu obras de 25 artista haitianas, com o objetivo de homenageá-las. A curadora francesa Régine Cuzin, que compartilhou com Mireille Jérôme a curadoria da exposição *Haïti, deux siècles de création artistique*, no Grand Palais (Paris, 2014-2015), assumiu a curadoria deste evento, que contou também com oficinas de formação em curadoria, conduzida pela curadora belgo-jamaicana Verlee Poupeye. Em artigo publicado em seu blog pessoal, Poupeye sinalizava que era preciso reconhecer que “as artistas mulheres que historicamente receberam mais reconhecimento, como Luce Turnier, vieram de origens mais privilegiadas, uma dinâmica de classe pouco reconhecida no Caribe.” [*It needs to be recognized that most of those female Haitian artists who have historically received some recognition, such as Luce Turnier, came from more privileged backgrounds, an often-unacknowledged class dynamic in women’s art which is seen throughout the Caribbean (...)*]. As artistas apresentadas na exposição eram: Sergine André, Barbara Aubin, Tamara Baussan, Marie-Lucie Cadet, Rose-Marie Desruisseau,, Nicole Dorcely, Marie-Thérèse Dupoux, Pascal Faublas, Madame Henry, Gladys Laurent, Edith Laillade-Hollant, Andre Latortue, Marie-Nerette Lubin, Elzire Malbranche, Michele Manuel, Tessa Mars, Malfada Nicolas Mondestin, Pascale Monnin, Marie-Jose Nadal Nadere, Andree-Georges Naude, Marilène Phipps-Kettlewell, Barbara Prezau-Stephenson, Luce Turnier, Louisiane Saint Fleurent. Referências: POUPEYE, Veerle. Letter from Haiti: The VIVES Exhibition at the Maison Dufort. *Veerle Poupeye’s Blog*, 21 fev. 2022. Disponível em: <https://veerlepoupeye.com/2022/02/21/letter-from-haiti-the-vives-exhibition-at-the-maison-dufort/>. Acesso em: 30 jun. 2024.; RICOT, Marc Sony. À la Maison Dufort, la peinture de l’indicible. *Le Nouvelliste*, 18 jan. 2022. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/233714/a-la-maison-dufort-la-peinture-de-lindicible>. Acesso em: 30 jun. 2024.; SÉRANT, Claude Bernard. Les œuvres de vingt-cinq artistes femmes en dialogue à la Maison Dufort pour un beau printemps de l’art. *Le Nouvelliste*, 17 jan. 2022. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/233688/les-oeuvres-de-vingt-cinq-artistes-femmes-en-dialogue-a-la-maison-dufort-pour-un-beau-printemps-de-lart>. Acesso em: 30 jun. 2024.

⁸⁴ Essa exposição, envolvendo nove artistas caribenhas, dentre elas cinco haitianas, resultou de um programa em três etapas, financiado pelo Fundo Internacional da Unesco pela Diversidade Cultural. O programa envolvia uma residência cruzada, levando as artistas e produzirem em países diferentes dos seus, mas também realizava, em território haitiano, formações em curadoria de exposições e escrita de crítica de arte. A curadora belgo jamaicana Verlee Poupeye foi responsável pela curadoria da exposição final e as artistas haitianas participantes eram Pascale Monnin, Phaidra McQueen Sterlin, Pascale Faublas, Mafalda Nicolas Mondestin, e Pascale Bichot (franco-haitiana), todas artistas consagradas ou já em movimento de ascensão artística, como era o caso de Sterlin, e todas seguindo as mesmas características observadas anteriormente por mim: ao menos parte de sua formação artística realizada na diáspora. Referências: RICOT, Marc Sony. Lancement officiel d’Archipelago: neuf artistes femmes à l’honneur en Haïti. *Le Nouvelliste*, 12 mai 2022. Disponível em

caribenha –, mostravam transformações significativas de temas, linguagens nas obras e circuitos artísticos, mas seguiam uma tendência bastante consolidada de apresentar, em seu conjunto de artistas, mulheres oriundas das classes mais altas, com formação artística ou passagem no exterior, da diáspora, ou até mesmo estrangeiras.

Do mesmo modo, ao olhar para os movimentos populares urbanos da arte de recuperação, definidos por Pascale e Mireille, em nossas conversas, como o que havia de “mais interessante e significativo” na arte haitiana daqueles tempos – uma arte que havia caído nas graças do gosto internacional, mas que tardaria a ganhar espaço nas galerias de arte haitianas –, tampouco se via artistas mulheres em posição de destaque.

Em movimentos de entrada e saída dos catálogos e das conversas com as galeristas, encontrei uma trama de relações indicando papéis multifacetados dessas mulheres, que, entre suas opiniões, vivências e interferências naquele mundo artístico, poderiam convergir em muitos pontos, mas que raramente coincidiam de forma integral.

As publicações que adquiriram maior relevância nessa análise são obras que enfrentam narrativas externas sobre a arte do país e deixam ver que se, para as galeristas, falar da arte haitiana é uma forma de “falar de si”, circunscrever, documentar e celebrar o “moderno” implica em mobilizar experiências de vida ainda mais próximas, o que fica especialmente evidente quando observamos a promoção de artistas modernas mulheres.

A presença de Pascale Monnin, contrastada à de Marie José Nadal-Gardère, ambas artistas e galeristas, oriundas de famílias colecionadoras de arte, joga luz para diferenças geracionais, para mudanças de gostos e de dinâmicas artísticas experimentadas por elas: Marie José viveu seus primeiros anos como pintora junto ao surgimento do Centre d’Art, na década de 1940; Pascale retorna ao Haiti, para atuar como artista, na década de 1990, quando a cena contemporânea já começa a se desenhar. Pascale, em algumas circunstâncias, chega a integrar o conjunto de artistas mulheres modernas, cuja promoção, nacional e internacional, deve muito aos esforços de Marie José, ao longo de décadas, mas logo envereda por outros circuitos e

em: <https://lenouvelliste.com/article/235748/lancement-officiel-d-archipelago-neuf-artistes-femmes-a-lhonneur-en-haiti> (último acesso em 11/12/2023); LE CENTRE D’ART. Mini documentaire sur l’exposition "Archipelago". Youtube, 28 de jun. de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r6zPf_41IJc. Acesso em: 11 dez. 2023.

parcerias. O catálogo de *Haiti au Toit de la Grande Arche*, pela ótica de Pascale, poderia iluminar o momento de transição iminente para o contemporâneo. Pela trajetória de Marie José, vemos ali um ponto alto na consagração de mulheres artistas modernas, cujas trabalhos ela vinha se empenhando em promover desde a década de 1960.

Marie Alice Théard e Mireille Jérôme, ambas pertencentes a uma geração intermediária entre Pascale e Marie José, em suas conversas comigo, sublinhavam, de forma enfática, os percalços enfrentados pelas mulheres na sociedade haitiana. Mireille, que me falava sobre a sua própria posição social, como uma mulher que – assim como Marie Alice, diga-se de passagem – não vinha de origens burguesas, era quem assinava a curadoria de uma exposição sobre a artista de origem popular, Louisiane Saint Fleurent, buscando, em um catálogo pequeno e simples, fazer jus à complexidade de Louisiane, como mulher e pintora, e à sua agência para atuar naquele meio artístico. É através da reivindicação de um lugar mais justo às mulheres na história e história da arte de seu país, a começar pelo reconhecimento de seus feitos, que Marie Alice questionaria seu mestre, Michel Philippe Lerebours – um questionamento sintetizado na sua obra *Présence Féminine dans l'Art Haïtien*.

Catálogos podem apontar para uma pluralidade de possibilidades analíticas. São, muitas vezes, polifônicos, podem mudar de significado com o tempo, a depender da perspectiva e de como contrastamos. Entretecidos com as conversas com as galeristas, com frequência, essas publicações reforçam e complementam o que elas dizem, materializam o esforço de longas tarefas coletivas para a promoção da arte haitiana; por outras vezes, indicam desentendimentos, contradições, silenciamentos, revelam, pelas brechas, assimetrias e não ditos, sugerem pistas a serem seguidas.

Pela via dos catálogos, seguindo fios narrativos construídos e pontos de convergência nas trajetórias de Mireille, Pascale, Marie Alice e Marie José, me deparei também com o percurso de outras mulheres e outras possibilidades de aproximação da arte haitiana. Lois Mailou Jones Pierre Noel, Jacqueline Nesti, Louisiane Saint Fleurent ... e, talvez, de modo ainda mais significativo, Louisiane Lubin, de quem nunca havia ouvido falar, e sobre quem ainda continuo sabendo tão pouco. Ainda que tenha apenas arranhado a superfície das histórias dessas mulheres, elas sinalizam para outras possibilidades de aproximação da arte haitiana, ainda pouco exploradas, mas relevantes e frutíferas para a compreensão desse universo artístico.

CAPÍTULO 2: *Arte haitiana* entre Paris e Porto Príncipe: a exposição do Grand Palais

Uma exposição em elaboração

Estávamos em novembro de 2014. A data já havia sido mencionada como mês de inauguração de uma exposição de arte haitiana que aconteceria no Grand Palais de Paris, por Mireille Pérodin Jérôme, uma das curadoras do evento, quando a entrevistei em sua galeria, em agosto de 2013. Eu não imaginava que estaria morando em Porto Príncipe um ano e meio depois, e que acompanharia o desenrolar da exposição, seus burburinhos e efeitos, em solo haitiano. Tampouco imaginava, embora tivesse ficado bastante instigada com o que Mireille P. Jérôme me contara sobre a preparação da exibição, que ela teria tamanho impacto na cena artística do país. Num momento de nossa conversa, Mireille Jérôme me falava sobre seu incômodo em relação a categorias artísticas como *naïf* e “arte vodu”, apontando como discriminatório ou “suspeito” o interesse estrangeiro exclusivamente por obras de arte que se enquadram nessas categorias. Foi quando finalmente ela me revelou que havia um projeto de exposição em curso, que tinha, dentre seus principais objetivos, precisamente, contestar e contornar tais classificações:

Nós vamos ... vamos fazer uma experiência. Temos um projeto (...) um projeto de exposição. Nós temos, não eu individualmente ... com a Reunião de Museus Nacionais da França – Grand Palais, e não foram eles que tiveram a iniciativa. O projeto e a iniciativa vieram de uma funcionária dos serviços culturais da embaixada do Haiti em Paris. Ela era responsável pelo setor cultural e teve uma ideia de convidar alguém, no caso eu, para se imergir na estrutura de um grande centro cultural, que é o Centre Pompidou, durante um ano, foi logo após o terremoto, e ela queria fazer vir também uma série de pessoas que iriam dirigir, a seguir, museus, centros culturais... mas não encontramos disponibilidade para isso, surpreendentemente. E então, ficamos, durante um mês, e ao final desse mês, deveríamos montar um projeto de exposição de envergadura com o Haiti. Quando refletimos sobre esse projeto, nos dissemos: não faremos nem *naïf* e nem vodu, mas tanto o *naïf* quanto o vodu serão considerados na exposição... Então procuramos como abordar essa exposição, como? E nos dissemos: ‘arte

Nous avons... nous allons faire une expérience. On a un projet (...) on a un projet d'exposition.. On a, c'est pas moi, c'est la Réunion des Musée Nationaux – Grand Palais, qui n'a pas eu l'initiative du projet. Le projet est venu d'un fonctionnaire du service culturel de l'Ambassade d'Haïti à Paris. Elle était responsable culturelle, elle a eu l'idée de faire venir quelqu'un, moi en l'occurrence, à s'immerger dans la structure d'un grand Centre Culturel Français, c'est le Centre Pompidou, pendant un an, c'était après le séisme, et elle voulait faire venir plusieurs personnes qui auraient à diriger, par la suite, soit des musée, des centres culturelles... mais on n'a pas trouvé de disponibilité pour cela, étonnamment. Et donc, on est restés, pendant un mois, et à la fin de ce mois, on devrait présenter un projet d'exposition d'envergure avec Haïti. Quand on a réfléchi à ce projet on s'est dits: on ne ferra ni naïf, ni vodou, mais à la fois le naïf et le vaudou seront considérés dans l'exposition (...) Donc, on a cherché comment aborder cette exposition, comment? Nous nous sommes dits, l'art contemporain haïtien avec le le sceau

contemporânea com o selo de outrora!’ E nesse selo de outrora, chegamos aos anos 1800, às primeiras escolas de arte no Haiti.

O que essas escolas produziram, o que esses artistas produziram, quais os traços que permaneceram? Quais são as relações, entre esses traços e os outros, que surgirão? Nos dissemos para reestabelecer a historicidade da arte haitiana.

d'autrefois... Et dans ce sceau d'autrefois ... on est arrivés jusqu'aux années 1800, les premières écoles d'art en Haïti. Qu'est-ce que ces écoles ont produit, qu'est-ce que ces artistes ont produit? Quelles sont les traces qui y sont restées? Quels sont les rapport entre ces traces là et les autres, qui vont suivre? Donc, on s'est dits rétablir l'historicité de l'art haïtien.

A conversa continuou, com Mireille adiantando que o evento já tinha data prevista, e que aconteceria na galeria Sudeste do Museu do Grand Palais, de Paris. “Será no Grand Palais, mas não será em todo o Grand Palais, infelizmente...” [*Ce sera au Grand Palais, mais pas tout le Grand Palais, malheureusement*]. Naquela mesma semana, o nome da exposição acabava de ser encontrado, após dois anos de trabalho no evento, e, embora ela ainda não pudesse me revelá-lo, pois a decisão ainda não havia sido suficientemente discutida com a equipe, poderia me garantir que não seria “um nome banal”, e que não haveria menção direta nem ao *naïf*, nem ao vodu, e nem mesmo ao contemporâneo.

Mireille disse ainda que, apesar de todos os esforços para serem justos com a seleção e distribuição da produção artística haitiana na curadoria, a parte que se refere ao vodu e tudo que tem relação com o culto popular havia sido a que se havia se mostrado a mais potente em suas investigações. “É impressionante! Im-pres-sio-nan-te! Não são objetos de culto, são obras de arte, mas que são feitas por pessoas voduístas”. [*C'est impressionnant! Im-pres-sio-nant! C'est pas des objets de cultes, ce sont des oeuvres d'art, mais que sont sorti des gens qui sont vouduisant*]. Mireille tomou como fio condutor a produção do artista Dubréus Lhérisson para exemplificar não só o trânsito entre o universo do sagrado e o artístico, que, por sua vez, é acompanhado da transição do anonimato para a assinatura, mas também para demonstrar como parte “da força, da criatividade e expressividade” encontrada em obras e artistas ligados ao vodu poderia ser vista, de forma bastante notável, em uma série de artistas mais claramente reconhecidos como ‘contemporâneos’, e não necessariamente vinculados ao vodu:

Há um (artista) que se chama Dubréus Lhérisson, ele é conhecido pelas grandes esculturas que se chamam bizango (...) É extraordinário, ele que fez os mais extraordinários. Mas Dubréus continua as suas explorações. E eu te asseguro que ele faz coisas inacreditáveis. Inacreditáveis! E mais, ele era anônimo há uns três, quatro anos... Ele não assinava seu nome. Há talvez quatro anos, ele assina “L.D.” Não sabíamos quem era esse “L.D.”,

Il y a un qui s'appelle Dubréus Lhérisson, on le connait par les grandes sculptures qui s'appellent les bizango (...) Il est extraordinaire, c'est lui qui a fait les plus extraordinaires.. (...) Mais Dubréus continue ses explorations. Et je vous assure qu'il a fait des choses incroyables. Incroyables! Et puis, il était anonyme jusqu'à trois, quatre ans ... Il ne signait pas son nom, Il y a peut-être quatre ans

e mais recentemente, ele decidiu assinar e dizer que era ele. Mas essa ... como eu diria ... essa atitude subterrânea está relacionada também à história do vodu, e ele sabe que se ele aparecer como tal... Ele não estava certo de que realizava obras de arte, ele pensava que realizava obras de culto. Mas, o culto inventou um artista, porque o que ele realizava como objeto de culto não era usado nas práticas. Ele saiu completamente dos códigos do culto, ele chegou a alguma coisa que era absolutamente impressionante... Forte, forte, em termos ... em termos de expressividade. E podemos encontrar essa mesma força em alguns artistas figurativos, como, por exemplo, ele, Sebastien Jean... ele está ali, e ali, e lá também... [nesse momento, Mireille olha em volta e me aponta 7 obras de Sébastien Jean⁸⁵ nas paredes de sua galeria]. OK? Podemos encontrar essa mesma força. Podemos encontrá-la também em um artista contemporâneo, **que é um autodidata, mas com uma grande cultura artística**, que é Mario Benjamin, que é, acima de tudo, um artista da instalação. Ah, ele é fantástico! Fan-tás-ti-co! E há um vai e vem entre Mario e esse mundo de lá, isso é ... como dizer isso ... Ele te diz que a maior força que ele conquistou foi ao lado desses artistas, foi na troca com esses artistas, os artistas da Grand-Rue, os artistas de Rivière Froide, foi aí que ele encontrou sua força...

il signe "L.D". On ne savait pas qui était ce L.D là, et puis récemment il a décidé de signer, de dire que c'est lui, voilà. Mais ce Comment dirais-je ... cette attitude souterraine est liée aussi à l'histoire du vaudou et il sait que s'il apparaît comme tel ... Il n'était pas sûr qu'il faisait des oeuvre d'art, il se disait qu'il faisait des œuvres de culte. Mais le culte a inventé un artiste, parce que ce qu'il faisait comme objet de culte n'était pas pratiqué dans le culte. Il est sorti carrément des codes du culte, il est arrivé à quelque chose qui était absolument impressionnant... Fort, fort sur le terme... em terme d'expressivité. Et on peut retrouver cette même force chez des artistes figuratifs, comme lui, qui s'appelle Sebastien Jean... Il est là, et là et là, et là aussi ... D'accord?! On peut trouver cette même force. On l'a retrouvée aussi chez un artiste contemporain, qui est un autodidacte, mais d'une grande culture artistique, c'est Mario Benjamin. Il est plutôt un artiste de l'installation... Ah, il est fantastique! Fan-tas-ti-que! Et il y a un va-et-vient entre Mario et ce monde-là, c'est-à-dire, ... comment exprimer ça ... Il te dit que la plus grande force qu'il a conquise c'est à coté de ces artistes-là, les artistes de la Grand-Rue, les artistes de la Rivière Froide, c'est là qu'il a trouvé sa force.

A nossa conversa foi interrompida por um telefonema que vinha de Paris, era Régine Cuzin, a curadora independente francesa, que compartilhava com Mireille a curadoria do evento em elaboração, sobre quem eu obteria informações apenas mais adiante. Quando Mireille e eu retomamos nossa conversa, acabamos navegando por outros assuntos, mas o que ela me havia dito sobre a exposição em elaboração foram os pontos que mais retiveram minha atenção em nosso primeiro encontro. Embora a exposição ainda fosse tardar um ano e meio para acontecer, ali, naquela breve conversa, já se podiam antever algumas balizas consolidadas, que fundamentariam sua curadoria: o fato de não se tratar de uma curadoria individual, e sim compartilhada; a decisão por confrontar, ou ao menos questionar, categorias artísticas que lhe pareciam discriminatórias, como *naïf* e vodu; a escolha por colocar o acento em produções contemporâneas e por enfrentar a historicidade da arte haitiana; e, apesar de sua crítica ao excesso de exposições internacionais anteriores centradas sobre o *vodu*, o reconhecimento de

⁸⁵ O artista Sebastien Jean faleceu em dezembro de 2020, aos 40 anos, no momento de redação deste texto. Sua partida precoce foi motivo de mobilização e homenagens de diversos grupos e instituições do setor artístico do país.

que as produções plásticas se não oriundas de, ao menos inspiradas por cultos populares *voduisants*, eram particularmente expressivas. Também já despontavam alguns nomes de artistas, como Dubréus Lhérisson, Sébastien Jean e Mario Benjamin, que efetivamente teriam destaque na exposição, conforme veremos.

Saí daquela conversa com uma série de perguntas em mente: quais seriam as estratégias desenvolvidas pela curadoria para realizar os seus objetivos? Como as categorias *naïf* e *vodu* seriam contornadas, sobretudo a última, que vinha se mostrando mais frequente nas exposições internacionais sobre arte haitiana? Por que se apontava como relevante reestabelecer uma historicidade da arte haitiana, como ela seria realizada e de que forma seriam traçados os nexos entre obras, estilos e artistas do passado e os atuais? Como seria apresentada a expressividade, segundo Mireille, especialmente notável de obras e artistas oriundos ou inspirados no *vodu*, sem reproduzir os modelos curatoriais apontados por ela como “suspeitos”? O que Mireille Jérôme queria dizer exatamente com artistas “desse mundo de lá”, que tanto pareciam inspirar e trocar com um artista destacado por ela como ‘contemporâneo’, e como essa dimensão da troca entre os artistas seria abordada na exposição? Quem era Régine Cuzin, a outra curadora do evento, e quais seriam os resultados de uma curadoria realizada a partir dessa parceria? Como a curadoria conduziria a singularidade da empreitada?

Tais questões, em muitas medidas, foram orientando minhas observações. Porém, mais do que compreender processos e escolhas da curadoria, o que se colocou como central foi o questionamento acerca das implicações e significados em jogo na realização de um evento como esse, de promoção e celebração da arte haitiana em solo estrangeiro, e, nesse caso, mais especificamente, francês. Como, afinal, uma exposição, que deseja enfrentar estereótipos artísticos, e que se pretende de ‘envergadura’, repercute no ‘mundo da arte’ haitiano, sobretudo em âmbito local? As tramas do capítulo partem do Haiti e observam as repercussões da exposição nos jornais do país; à distância, voltam os olhos para Paris, onde a exposição acontece, se deslocando por processos de curadoria e os meandros do catálogo; para retornar, então, à cena artística de Porto Príncipe, observando seu impacto. O objetivo é trazer à tona importantes tensões dinamizadas nesse esforço – coletivo, a muitas mãos – para uma ‘virada para o contemporâneo’, um processo que já vinha se apontando anteriormente, que continua se desdobrando a seguir, mas que tem, nos entornos da exposição do Grand Palais, um momento estratégico de observação.

A exposição do Grand Palais vista do Haiti

Em finais de outubro de 2014, artigos de imprensa sobre a exposição do Grand Palais começavam a ser publicados no principal e mais antigo jornal do Haiti, *Le Nouvelliste*. Primeiro, uma entrevista com Mireille Jérôme⁸⁶, em que a curadora apresentava detalhes que antecederam e possibilitaram a execução do projeto, os critérios de curadoria, e explicava ao público a relevância de se ter a arte haitiana representada ‘em toda sua integralidade’, em ‘uma das mais prestigiosas instituições culturais da França’. Responsáveis pelo Ministério da Cultura haitiano e pelo Museu do Panteão Nacional eram entrevistadas dias depois, reforçando que aquela exposição ‘excepcional’ era até então inigualável na história dos intercâmbios entre França e Haiti. As expectativas eram de que a imagem ‘ultrapassada’ do Haiti e das artes do país ‘mudariam radicalmente com o evento’ e, para além dos limites do Grand Palais, haveria uma distribuição massiva de cartazes com o nome ‘Haiti’, por todo o Champs Élysée. Uma visibilidade ‘incrível’ e ‘sonhada’. Poucos dias antes da abertura oficial da exposição, *Le Nouvelliste* anunciava ao público que, junto à delegação haitiana de artistas e mediadores culturais, uma equipe de jornalistas desembarcaria em Paris, para uma cobertura de imprensa especial ‘no berço da arte’.

Às vésperas do vernissage, Claude Sérant, um dos jornalistas que compunha a equipe recém-chegada à França, afirmava que “todo amante de arte se arde de desejo por ver tantas obras de criadores haitianos no Grand Palais, esse monumento parisiense que abrigou a Exposição universal em 1900”. Eu me somava ao grupo de pessoas que desejava acompanhar os meandros do evento, mas não podia se deslocar à cidade das Luzes para vê-lo *in locu*. Observar o desenrolar da exposição em solo haitiano, contudo, não diminuía em nada a sensação de estar testemunhando um evento ‘entrando para a história’, ou ao menos para a ‘história da arte haitiana’. Ao seguir o desenvolvimento da empreitada, através, principalmente, da mídia haitiana, eu tinha acesso a determinados detalhes artísticos, a expectativas e algumas discordâncias, mas também a certa mediação entre mundos, quando jornalistas e entrevistados se esforçavam para transportar seus leitores a uma realidade almejada, mas em parte desconhecida. E como ‘desconhecida’, não me refiro tanto à capital francesa, que, embora fisicamente distante, habita o imaginário de muitos haitianos, mas sobretudo à ‘contemporaneidade artística internacional’, com suas formas, valores e gostos, ainda uma

86 KERBY, Roxane. Haïti à l'honneur au Grand Palais. *Le Nouvelliste*, 24 oct 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/public/article/135986/haïti-a-lhonneur-au-grand-palais>. Acesso em: 08/04/202

novidade para grande parte do público do Haiti. Os artigos de jornais indicavam, assim, como a arte contemporânea haitiana, grande vedete da exposição do Grand Palais, era ainda algo a ser explicado, desbravado, confirmado.

Conforme as notícias iam chegando, se descortinavam a grandiosidade da empreitada, assim como polêmicas e debates em seu entorno. “Colossal”, “enorme”, “histórico” eram alguns dos adjetivos atribuídos a *Haiti, deux siècles de création artistique*. E, ao mesmo tempo em que se exaltava a possibilidade de se ver a arte haitiana reconhecida e valorizada em terreno externo, reforçava-se, uma e outra vez, que aquele evento estava sendo realizado para os haitianos e que, portanto, deveria ser visto pelo público do país. Essa última afirmação ocorria em um tom entre a expectativa e a cobrança, fazendo lembrar que, anteriormente, nenhuma das grandes exposições internacionais de arte haitiana havia regressado ao Haiti. Os responsáveis pela exposição do Grand Palais prometiam fazer o possível para que, daquela vez, o Haiti pudesse acolher um ‘grande evento’ com sua própria arte.

Aquele acontecimento, ao se anunciar como ponto alto na conquista de reconhecimento e visibilidade artística, também ia deixando expostas algumas de suas tensões, desacordos e fragilidades. A curadora Mireille Jérôme e a então Ministra da Cultura, Monique Roncourt, discordavam sobre o lugar das instituições francesas na origem do evento. Mireille Jérôme, que se tornaria a principal porta-voz da exposição dentro do Haiti, fazia questão de frisar que a ideia havia surgido a partir de funcionários haitianos na embaixada do Haiti na França, e que ela mesma havia participado do desenvolvimento do projeto, antes que ele fosse apresentado ao conjunto de museus parisienses. “Fomos ao Beaubourg, Marne-la-Vallée, e a vários outros museus. Finalmente o Grand Palais aceitou imediatamente, e enviou uma delegação ao Haiti.” A ministra, junto à diretora do MUPANAH, Michèle Frisch, deixava entender que aquela exposição havia sido uma espécie de presente, uma “coisa extraordinária que o Grand Palais havia oferecido ao Haiti.” Alguns dias depois, já em solo parisiense, o jornalista e crítico de arte Wébert Lahens, em uma breve entrevista com a curadora francesa Régine Cuzin, perguntava ‘quantos euros os organizadores do evento haviam pagado ao Grand Palais’⁸⁷. Cuzin lhe respondia que “não se tratava de pagar”, “o museu dos museus” havia se colocado à disposição para montar a exposição. Michèle Frisch confirmava que a França havia investido um valor superior a dois milhões de euros para que o evento acontecesse, o que, segundo ela,

⁸⁷ Essa pergunta tinha como pano de fundo a dívida secular que o Haiti contraiu com a França, pelo pagamento da indenização pela independência do país, ato realizado em 1825, pelo então presidente Jean-Philippe Boyer.

não retirava do Haiti a responsabilidade de uma participação econômica, ainda que modesta. O Banco da República do Haiti deveria contribuir financeiramente para a realização do evento, e uma tela “muito antiga e muito danificada” do artista Séjour Legros (1785 --), parte da coleção do MUPANAH, seria restaurada pelo Grand Palais, com o financiamento do Ministério da Cultura haitiano.

Nas páginas de cultura do *Le Nouvelliste*, artigos sobre a exposição do Grand Palais eram cotejados por notícias de outro evento que também *t ap fê bri* [fazia barulho]: o lançamento do livro *l'Armée Indigène. La défaite de Napoléon en Haïti*⁸⁸ [A derrota de Napoleão no Haiti], escrito pelo professor e pesquisador francês Jean Pierre Le Glaunec. Uma obra cujo principal mote era questionar o silenciamento da Batalha de Vertières na historiografia e nas enciclopédias francesas, e que era lançado, na presença do autor, em circuitos intelectuais e militantes de Porto Príncipe. Isso acontecia precisamente no mês de novembro, quando, a cada dia 18, se celebrava a derrota do exército de Napoleão pelo exército indígena do Haiti, selando o fim vitorioso da Revolução Haitiana. O escritor haitiano Lyonel Trouillot, autor do prefácio do livro, comemorava o feito no jornal, anunciando que os haitianos agora estavam “um pouco menos sós na celebração de sua história”.

Eu acompanhava as notícias de jornal e também, pela primeira vez, as agitações nas ruas, típicas daquela data. As comemorações de Vertières se atualizavam em amplas manifestações públicas, com a população tomando as ruas das principais cidades país, sempre que era preciso contestar as difíceis condições de vida, as condutas do governo e, mais importante, a ingerência de organismos internacionais nas decisões internas do país⁸⁹. Enquanto as notícias da exposição e do livro atingiam parte restrita da população, imersa no circuito artístico, acadêmico e intelectual, ninguém ficava indiferente às manifestações que se anunciavam. Lembrei-me então da conversa que havia tido com Mireille Jérôme, no ano anterior, em que ela mencionava o fato de que “por muito tempo foi proibido aos haitianos comemorar o 18 de novembro, que os embaixadores franceses viam mal essa comemoração” e que “sempre foi dessa forma, os embaixadores sempre quiseram ditar o nosso comportamento”. Mireille, originalmente professora de história, me contara que a Batalha de Vertière só passaria a ser comemorada de

⁸⁸ O livro era lançado no Haiti pela editora da Universidade do Estado, mas havia sido lançado naquele mesmo ano, pela editora Lux, em Montréal, Canadá.

⁸⁹ Naquele ano, 2014, as manifestações denunciavam as fraudes eleitorais que haviam levado ao poder Michel Martelly, àquela altura presidente há quatro anos.

forma regular no Haiti a partir de meados da década de 1950, durante o governo de Paul Magloire (1950-1956).

Embora Mireille Jérôme não tivesse realizado nenhuma declaração relacionando a correspondência das datas, pareceu-me improvável que tenha sido apenas coincidência a escolha do 18 de novembro para a abertura prévia de *Haiti, deux siècles de création artistique*. A data comemorativa, ignorada (ou silenciada?) pela imprensa francesa, não passava despercebida pelos jornalistas haitianos enviados a Paris. Todos, em algum momento, mencionavam explicitamente que a exposição estreava no dia de Vertières. Um deles, Claude Sérant, operando no mesmo campo semântico, chegou a comparar a exposição, “a maior vitrine cultural que se poderia oferecer ao nosso país” a uma “Citadelle de sonhos.”⁹⁰

“Abram as cortinas para *Haiti, deux siècles de création artistique*”. Frantz Duval, editor-chefe de *Le Nouvelliste* iniciava assim a sua cobertura da inauguração da exposição, descrita em detalhes minuciosos⁹¹. Membros da imprensa, haitianos e franceses, além de alguns dos próprios artistas ali expostos, eram os primeiros a visitarem o espaço, no dia 18 de novembro pela manhã, antes da chegada dos convidados VIP, o que aconteceria naquele mesmo dia, à tarde, na véspera da abertura para o grande público.

Para visitar a exposição, era preciso adentrar a estrutura monumental do Grand Palais atravessando a “Porte H”, portal revestido por uma instalação de Édouard Duval Carrié, um dos mais renomados artistas da diáspora haitianos, radicado no Little Haiti de Miami. A obra, encomendada especialmente para o evento, era, nas palavras do artista, um ‘mini arco do triunfo’, realizado em metal recortado, e decorado com ornamentos que lembravam doces coloridos, remetendo ao produto que ocupara o centro das relações entre França e Haiti no período colonial, o açúcar⁹².

⁹⁰ O jornalista se referia à imensa fortaleza Citadelle Laferrière, construída no Norte do Haiti, nos anos seguintes à Revolução Haitiana, para impedir o retorno das tropas francesas à ilha. A Citadelle, maior fortaleza militar do continente americano e patrimônio mundial da Unesco desde 1982, é um dos principais símbolos de soberania nacional do Haiti, além de ser uma de suas mais importantes destinações turísticas.

SÉRANT, Claude Bernard. “Deux siècles de création artistique d’Haïti au Grand Palais à Paris”. *Le Nouvelliste*, 14 nov. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/138165/Deux-siecles-de-creation-artistique-dHaïti-au-Grand-Palais-a-Paris>. Acesso em: 28 maio 2024.

⁹¹ DUVAL, Frantz. Lever de rideau pour « Haïti deux siècles de création artistique ». *Le Nouvelliste*, 19 nov. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/138310/lever-de-rideau-pour-haiti-deux-siecles-de-creation-artistique>. Acesso em: 25/05/2024.

⁹² O mesmo açúcar era elemento relacionado à deusa do amor no panteão vodu, Erzulie Fréda, protagonista do quadro que Carrié apresentava no interior da galeria. Uma mulata que historicamente seduzia os colonos franceses,

Àquela altura, os leitores de *Le Nouvelliste* já haviam sido repetidamente avisados que “encontrariam” cerca de 160 obras, de aproximadamente 60 artistas, pertencentes a diferentes escolas, estilos e gerações, distribuídas nos 650 m² da galeria sudeste do Grand Palais. Além de informações sobre alguns artistas de destaque, o jornal já havia publicado uma extensa lista, com a biografia resumida de cada artista incluído no evento – informações, aliás, que não seriam encontradas nem mesmo no catálogo. Ao cruzar a ‘Porte H’, pelos olhos dos jornalistas haitianos, – H de Haïti, mas também de “História”, como nos lembraria a crítica e historiadora da arte Benson (2016)⁹³ – o visitante estava imerso nas tramas da exposição. Chegavam, assim, o conteúdo e o contraste entre as obras, suas distribuições no espaço, a circulação de pessoas, as reações, burburinhos e comentários de artistas e visitantes. Uma atmosfera de celebração e de festa, “um bom momento de encontro entre a diáspora haitiana na França, os amigos do Haiti e a imprensa”. O jornalista Frantz Duval observava que na boutique do Grand Palais havia livros, CDs, DVDs, pequenas obras de artesanato, e garrafas do rum haitiano Barbancourt. “Tudo (...) fala do Haiti. Vem do Haiti. Conecta o Haiti ao mundo”. “Estamos em uma festa dos sentidos e das artes, estamos no Haiti”.

Esculturas e instalações ocupavam o primeiro plano das descrições, como que para situar o leitor no espaço imaginado. Trabalhos de esculturas bem conhecidos dentro do Haiti eram contrastados com obras de artistas *dyaspora*, assíduos frequentadores de feiras e bienais de arte, mas pouco ou nada conhecidos dentro do país até então, como Sasha Huber e Jean Ulrick Désir. Obras em multimídia, realizadas por artistas bastante presentes na cena artística haitiana, como Maksaens Denis e Barbara Prézeau, também retinham a atenção dos jornalistas.

Naquele amplo salão retangular, repleto de esculturas, instalações e telas mais contemporâneas de grande dimensão, como as de Mario Benjamin ou mesmo Duval Carrié, quadros de

para obter benefícios da Casa Grande e escapar dos trabalhos árduos dos campos de cana. Carrié havia optado por “recolocar o Haiti” em um período em que esse território estava “muito ligado à França”, e por isso “reenviava” a deusa do amor haitiana, assim como seu açúcar, à *l’Île de France*. O artista estivera na França pela primeira vez em 1989, convidado para uma exposição sobre a Revolução Francesa, em que optara por colocar a não abolição da escravidão no centro do debate. Crítica, desconstrução e reinvenção da história haitiana vêm constituindo, por décadas, a temática do trabalho desse artista, que é também curador, integrou o comitê científico da exposição do Grand Palais, e cujas obras muito raramente eram expostas dentro do Haiti. Para ver, em entrevista concedida por Duval-Carrié ao Museu do Grand Palais, acessar: GRAND PALAIS. Haït/Interview d’Édouard Duval Carrié. Youtube, 8 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BzZgtBQrgkk>, acesso em 09 jul 2014.

⁹³ BENSON, LeGrace. “Haiti at the Grand Palais, Paris.” *Journal of Haitian Studies*, vol. 22, no. 2, 2016, pp. 147–153. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44478394. Accessed 2 Apr. 2021.

renomados mestres da pintura haitiana, desde os conhecidos como *naïf* até os modernos, destoavam por seus *petits formats*. Embora reconhecendo que tamanho não condicionava valor nem importância, o jornalista Frantz Duval explicava que a dimensão das telas dos anos 40 aos 80, todas de artistas bastante celebrados no país, haviam sido feitas “na medida das paredes dos clientes da época” e que os “grandes formatos demoraram a se impor no Haiti.” O contraste se fazia ainda mais gritante diante das esculturas, dentre elas o imenso Legba de André Eugène, feito de “dois chassis de automóveis”, e medindo mais de cinco metros de altura. O jornalista se perguntava se seria “uma questão de época” o fato das esculturas ofuscarem as telas, enquanto lembrava os leitores de que “não era a primeira vez” que obras de artistas da Grand Rue, como Eugène, Guyodo e Celeur, além de outros escultores como Saint Éloi e o veterano Patrick Vilaire eram expostas no exterior. Fosse como fosse, enquanto as esculturas eram descritas com algum nível de detalhe, raramente se abordava nos jornais os conteúdos dos quadros.

As telas dos anos 40 aos 80 eram as que haviam colocado a arte haitiana no mapa internacional, ainda que no interior de um nicho das “artes dos Outros”. Foi com base no que se produziu artisticamente naqueles anos – majoritariamente pinturas – que se formularam as principais teorias sobre a história da arte haitiana e se fundamentaram polarizações que marcaram esse universo artístico. Em torno do lugar ocupado por tais obras, e mais especificamente, de artistas pertencentes a essas gerações, se situavam as principais polêmicas e críticas a escolhas curatoriais da exposição do Grand Palais. *Como não incluir, ou não dar devida relevância a tal artista, escola ou movimento artístico?* Em Porto Príncipe, em alguns círculos de conversa e debates, dentre artistas e mediadores, corria o burburinho de que Michel Philippe Lerebours, por exemplo, ainda que integrasse o comitê científico da exposição, havia se retirado propositadamente da redação do catálogo do evento, por não concordar com a forma através da qual o conjunto da arte haitiana era apresentado. As conversas, mais do que problematizar determinadas presenças, apontavam algumas ausências “imperdoáveis”. *Como uma exposição que pretende retratar duzentos anos de criação plástica pode prescindir de pintores pertencentes ao Movimento Indigenista dos anos 1930, como o pioneiro Pétion Savain? Ou ainda: Como esse grande evento, que se quer um encontro entre obras contemporâneas, modernas e antigas não fez caso de talentos tão valiosos como um Philippe Dodard ou de um Émilcar Similien ou outros artistas haitianos tão talentosos quanto?*⁹⁴ Em outra direção,

⁹⁴ Essa última pergunta foi registrada pelo jornalista Claude Sérant, em um evento realizado em Porto Príncipe, em março de 2014. *Mais comment cette grande exposition qui se veut une rencontre entre des œuvres*

especulava-se também sobre quem, afinal, se beneficiaria mais com um evento como aquele, diante das escolhas realizadas. Antigas desconfianças em relação às galerias também pairavam no ar, era só observar a correspondência entre a coleção de determinadas galerias e os artistas que se destacavam no evento. Por meio a críticas e desconfianças explícitas ou veladas, ouvi de mais de um interlocutor que “quando você faz parte desse mundo (da arte haitiana), há coisas que você não pode dizer”.

Para além das páginas de *Le Nouvelliste*, Gérald Bloncourt⁹⁵, um dos fundadores do Centre d’Art e coautor, junto a Marie José Nadal, da obra *Peinture Haïtienne* (1986), criticava a exposição, por, dentre outras coisas, «não dar o devido valor e destaque ao papel do Centre d’Art», e nem colocar em pauta a exploração que os primeiros pintores ditos *naïf* haviam sofrido na mão de galeristas e colecionadores particulares. Bloncourt, então aos seus 88 anos, se ressentia por não ter sido consultado sobre a organização da exposição, e nem convidado para sua abertura oficial, «mesmo conhecendo Mireille Jérôme e já tendo exposto em sua galeria.» Sendo ele mesmo «o último sobrevivente do grupo de fundadores do Centre d’Art», a sua ausência no evento seria representativa do desejo dos organizadores «deixarem na sombra nossas ações da época». O artista dizia reclamar nem tanto por si, mas «pelo que ele representava».

Em um blog sobre arte e cultura haitiana, o jovem historiador da arte e dramaturgo, Angelo Destin⁹⁶, chamava atenção para o fato de que embora as obras *naïfs* não estivessem ausentes do evento, elas eram nitidamente preteridas no espaço, por estratégias expositivas: enquanto obras contemporâneas eram valorizadas em forma de «nichos, relevos e elevações», obras de artistas como Hector Hyppolite eram «penduradas em dois aramados laterais», o que, segundo o autor, traduzia um «sentimento de incômodo em relação à pintura tradicional *naïf* ou vodu,

contemporaines, modernes et anciennes, n’a-t-elles pas fait cas des talent aussi valables qu’un Philippe Dodard ou d’un Émilcar Similien (Simil) ou d’autres artistes haïtien aussi talentueux?

SÉRANT, Claude Bernard. Retour sur Grand Palais à la FOKAL. *Le Nouvelliste*, 31 mar. 2015. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/143138/retour-sur-grand-palais-a-la-fokal>. Acesso em: 05/04/2024.

⁹⁵ “Gérald Bloncourt a vu l’expo “Haïti: Deux siècles de création artistique” au Grand Palais. *FXG Paris-Caraïbe*, 06 dec. 2014. Disponível em: <http://www.fxgpariscaraibe.com/article-gerald-bloncourt-a-vu-l-expo-haiti-deux-siecles-de-creation-artistique-au-grand-palais-125129375.html>. Acesso em: 05/04/2024

⁹⁶ DESTIN, Angelo. Haïti au Grand Palais: un événement ordinaire. *Mediapart*, 14 jan 2015. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/angelodestin/blog/261223/haiti-au-grand-palais-un-evenement-ordinaire>. Acesso em: 25/05/2024.

como se ela desvalorizasse o Haiti.». «O fato», dizia Destin, «é que nos baseamos na percepção estereotipada do outro para nos ajustarmos ‘como se deve’».

Os artigos da imprensa oficial, assim como publicações em mídias digitais independentes, transformavam em registro muitos dos questionamentos que circulavam dentro do Haiti. As reações à exposição do Grand Palais poderiam ir em variadas direções, mas dificilmente o evento causava indiferença entre os envolvidos no mundo artístico. Perguntas e críticas, contudo, muito em raro colocavam em cheque a relevância da exposição e sua premissa de enfrentar o olhar externo para o Haiti e as artes do país. O que se punha em questão era *como* fazê-lo. Por elogios rasgados, de um lado, e eventuais críticas de submeter-se ao gosto alheio, de outro, pairavam questionamentos sobre os critérios de curadoria. Em diversas ocasiões, as curadoras precisavam repetir que fora necessário realizar uma seleção, e que se determinado artista não estava incluído no evento, era porque não se afinava com os critérios estabelecidos. «Sim», era uma um panorama, um «condensado forte» das artes do Haiti nos últimos duzentos anos, dizia Mireille Jérôme, em entrevista ao jornalista Claude Sérant, «mas não era uma exposição exaustiva», uma escolha «séria» havia sido realizada, baseada em critérios «firmes e sem concessão». «Não», respondia Régine Cuzin ao jornalista Lahens, «não havia arrependimentos», «se tivesse que voltar atrás, faria as mesmas escolhas».

A curadoria, através da mídia, ia se equilibrando para explicar ao público haitiano a dupla empreitada, entre firmar e definir traços do «contemporâneo», ainda relativamente em construção, e apresentar um panorama retrospectivo, que anunciava exibir «todas as facetas das artes plásticas haitianas», mas na prática não podia e nem pretendia abarcar a totalidade de artistas, estilos e escolas.

Para o especialista em arte haitiana, Gérald Aléxis⁹⁷, era justamente o fato de trazer esse componente retrospectivo, acompanhado de um catálogo que possibilitasse «documentar as obras e as diferentes correntes representadas», que fazia da exposição do Grand Palais um «grande evento de arte haitiana». Poucas exposições, em sua opinião, se destacavam como «grandes» ao longo da história da arte do país. Um dos principais méritos da exibição era ter conseguido reunir, através de coleções de arte haitiana, públicas e privadas, no Haiti e no exterior, um conjunto que representasse a diversidade artística do país. E, para isso, era

⁹⁷ DUVAL, Frantz. **L'art haïtien, un univers riche sans territoire connu**. Le Nouvelliste, 17 nov. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/138255/Lart-haitien-un-univers-riche-sans-territoire-connu>. Acesso em: 28 maio 2024

necessário «ter a confiança dos colecionadores para que elas [as obras] fossem reunidas em um lugar, respondendo às exigências atuais de conservação e exposição».

Esse ponto levava a um problema que vinha à tona com frequência, o suposto paradoxo de o Haiti produzir uma riqueza artística vasta e diversa, mas não ter meios adequados para preservação e coleção de obras, e nem espaço expositivo amplo o bastante para acolher uma exibição que pudesse ser considerada ‘grande’. Questão que ressurgia diante do evento do Grand Palais, mas remetia a outras grandes exposições realizadas fora do país anteriormente. O jornalista Frantz Duval⁹⁸ se queixava pela desvalorização de artistas, que «mereceriam ser reconhecidos em seu país como o são sob outros céus», e a conseqüente formação de museus e coleções no exterior que «não permitirão mais que suas obras retornem ao Haiti». Para Aléxis, a arte haitiana era “um universo rico sem território conhecido”, não só pelo fato de o Haiti ser «um país de artistas, sem museus e nem grandes coleções», mas também porque a quase ausência de espaços «adequados» para exposição dificultava tanto a formação dos artistas, quanto a do público, «para o qual, em primeiro lugar, os artistas trabalham». Nessa mesma linha, Aléxis argumentava que era exatamente a «não educação» do público frequentador de exposições que fazia com que novidades artísticas – a arte «contemporânea», como grande exemplo – lhe fossem indiferentes ou lhe parecessem «bizarras».

Os desejos e cobranças para que a exposição do Grand Palais fosse ao Haiti tinham como base tais debates e conjunto de expectativas. Semanas antes da exposição acontecer, Mireille Jérôme explicava, em entrevista⁹⁹, que a principal ideia do projeto era apresentá-lo na França, mas diversos lugares na Europa e na África estavam interessados. Mireille prosseguia, dizendo que havia solicitado que a Ministra da Cultura da França entrasse em contato com sua homóloga haitiana, para lhe pedir que recebesse a exposição quando ela chegasse ao Haiti. «Nós devemos apenas encontrar um lugar que possa acolher cerca de 200 obras». Uma semana depois, no mesmo *Le Nouvelliste*, Michèle Frisch, diretora do Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH), instituição vinculada ao Ministério da Cultura, conversava com uma jornalista sobre as possibilidades de acolhimento do evento no país¹⁰⁰. Abordava a questão de forma bastante assertiva, deixando poucas dúvidas de que a exposição chegaria ao Haiti, ainda que não se soubesse em quais condições. Comentava que talvez, antes que a exposição cumprisse

⁹⁸ idem

⁹⁹ KERBY, Roxane. Haïti à l'honneur au Grand Palais. *Le Nouvelliste*, 24 out. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/public/article/135986/haïti-a-lhonneur-au-grand-palais>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁰⁰ PROPHÈTE, Emmelie; SÉNAT, Jean Daniel. Sur la route du Grand Palais. *Le Nouvelliste*, 31 out. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/m/public/index.php/article/137634/sur-la-route-du-grand-palais>. Acesso em: 28 maio 2024.

seu (suposto) roteiro de itinerância, fosse possível concluir a construção de uma extensão do MUPANAH, um projeto em curso para a elaboração de um museu de arte contemporânea. Caso contrário, acrescentava, «poderemos dividir a exposição em duas partes». Cerca de um mês depois de sua primeira entrevista, quando o evento já havia sido inaugurado na França, Mireille dizia ao jornal que o projeto de itinerância ainda não estava alinhavado, que era preciso esperar a reação do público, dos diretores de outros museus, para ver se receberiam alguma proposta¹⁰¹. Não era possível dizer nada de forma segura, «exceto que a exposição poderá chegar ao Haiti, se o Haiti estiver pronto para recebê-la». A curadora francesa Régine Cuzin respondia à questão de modo bem menos otimista, primeiro, ponderando que a ideia de que a exposição viajaria por outros países talvez tivesse feito «eco no ar», mas que enquanto curadora, não estava a par de nada neste sentido. Para que a exibição fosse ao Haiti, além da já comentada ausência de espaços adequados, era preciso ter em conta que «ela seria obrigada a viajar ao Haiti sem certas obras», primeiro, porque alguns proprietários de obras exibidas «querem recuperar seus bens», e em segundo lugar, porque «é difícil levar um Jean Michel Basquiat ao Haiti hoje em dia»¹⁰².

Contrariando as expectativas, ao final, assim como as demais “grandes exposições de arte haitiana”, a ida da exibição do Grand Palais ao Haiti tampouco aconteceu, da mesma forma que não houve nenhum avanço no projeto de construção de um museu de arte contemporânea. Restavam ao público haitiano as impressões, os debates, a cobertura de mídia e, para bem poucos, os catálogos, que só chegariam às livrarias do país alguns meses depois.

“Uma arte longe de ser *naïf*”: arte haitiana pelos olhos da Paris contemporânea

De forma semelhante a outras grandes exposições de arte haitiana fora do Haiti, a exposição do Grand Palais mobilizava, para além das obras de arte ali expostas, uma série de outros eventos, que ocorreriam ao longo dos três meses de sua duração: debates, ciclos de cinema, apresentações de peças teatrais, lançamento de livros. Tudo com o intuito de promover a arte, a história e a cultura haitiana, de levar o Haiti, em suas múltiplas facetas, a Paris. O Museu do

¹⁰¹ SÉRANT, Claude Bernard. Mireille P. Jérôme interviewée sur le vif au Grand Palais. Le Nouvelliste, 27 nov. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/138612/mireille-p-jerome-interviewee-sur-le-vif-au-grand-palais>. Acesso em: 28 maio 2024.

¹⁰² LAHENS, Wébert. Haïti au Grand Palais: Rencontre avec Régine Curzin. Le Nouvelliste, 21 nov. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/138368/haiti-au-grand-palais-rencontre-avec-regine-curzin>. Acesso em: 28 maio 2024. (Observo que nessa matéria o nome da curadora está escrito errado, inclusive no título)

Quai Branly, conforme veremos adiante, também se implicava ao evento, de forma articulada, na produção de um número especial de sua revista *Gradhiva*, dedicada às criações plásticas do Haiti. “*O Haiti se incrusta em Paris*”, anunciava *Le Nouvelliste*, ao desfiar a longa lista de eventos e seus participantes. No jornal francês *Le Figaro*, no entanto, ainda apareciam algumas reações que ressaltavam exatamente aquilo que a exposição pretendia evitar, reduzindo, por exemplo, o conjunto expositivo a um “Voodoo Lounge”¹⁰³, um “bricabraque do pensamento mágico”, uma “capela vodu em plena Paris”, onde se abrigavam “dois séculos de criação artística gerada pela parte maldita da ilha Hispanhola”, produzidos pela “ingenuidade de um povo quase sempre confinado na pobreza”¹⁰⁴.

Apesar desse exemplo específico, de forma geral a intenção da exposição parecia ser compreendida, e havia relativo respeito pela história do Haiti e de sua arte. Os objetivos da curadoria, de combater os estereótipos da arte haitiana, eram reproduzidos em palavras e, frequentemente, considerados realizados com sucesso. “Haiti, uma arte longe de ser *naïf*”¹⁰⁵, “Os haitianos encantam, mesmo sem vodu”¹⁰⁶. Nos jornais *Libération* e *Le Monde*, por exemplo, se comemorava a possibilidade de ver uma “outra arte”, de se contemplar a arte haitiana com o fôlego renovado. Ao público da França, era contada a trajetória internacional da arte haitiana, em suas interseções com personalidades e o circuito artístico franceses. A figura de André Malraux se fazia central na narrativa, em que se reforçava certo pioneirismo dos pintores *naïfs* haitianos surgidos nos anos 1940, nas palavras de Malraux, “os primeiros arautos de uma pintura verdadeiramente popular”. O “período Malraux”, aquele que havia se iniciado em meados da década de 1970, com a ‘descoberta’ dos artistas de Saint Soleil, teria se enfraquecido um pouco depois, com diminuição da “onda *naïf*”, desgastada pelas demandas do mercado externo, explicava-se no *Le Monde*.

Os jornais davam voz a alguns artistas, para que dissessem o que havia mudado, explicassem o que se exibia e se colocava em questão no Grand Palais. Dentre eles, estavam em evidência

103 BIÉTRY-RIVIERRE, Eric. Haïti, Voodoo Lounge. *Le Figaro*, Paris, 14 jan. 2015. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/01/14/03015-20150114ARTFIG00160-haiti-voodoo-lounge>. Acesso em: 23 maio 2024.

104 BIÉTRY-RIVIERRE, Eric. L'art haïtien s'invite au Grand Palais. *Le Figaro*, Paris, 4 dez. 2014. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/12/04/03015-20141204ARTFIG00053-l-art-haitien-s-invite-au-grand-palais.php>. Acesso em: 23 maio 2024.

105 RABATÉ, Emile. Haïti, un art loin d'être naïf. *Libération*, 2 dez. 2014. Disponível em: https://www.liberation.fr/arts/2014/12/02/haiti-un-art-loin-d-etre-naif_1155237/. Acesso em: 25/05/2024.

106 DAGEN, Philippe. Arts : les Haïtiens charment, même sans vaudou. *Le Monde*, 19 nov. 2014. Disponível em: https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/11/27/arts-les-haitiens-charment-meme-sans-vaudou_4529895_1655012.html. Acesso em: 25/05/2024.

Hervé Télémaque e Mario Benjamin, ambos marcadamente reconhecidos como “contemporâneos”. Télémaque, “pintor de origem haitiana, instalado em Paris desde os anos 1960”, falava dos modernos haitianos, “os primeiros modernos do Haiti”, seus “mentores”, ao passo em que denunciava a longa predileção estrangeira pela arte *naïf*, e enviava uma crítica especial a Malraux e sua fórmula, “primeiro povo de pintores”, que teria contribuído para encapsular a arte haitiana em uma imagem consideravelmente redutora. Mario Benjamin, “La crème d’Haïti”, conforme anunciado no título de uma matéria, explicava que a arte haitiana não é um “enclave minúsculo, onde só se passam navios negreiros”. “É por isso”, continuava, “que exorcizo o vodu da minha arte, e encorajo os jovens artistas a olharem tudo o que se passa no mundo hoje”. Mario, considerado “o” contemporâneo dentro do país caribenho, sinalizava seu lugar, “ainda no limiar do grande teatro da arte atual” e se perguntava, retoricamente, “por que ainda não consegue viver de sua arte”. O artista enviava a pergunta para o público francês quando ele era o único participante da exposição do Grand Palais que teria uma exibição individual de suas obras ocorrendo paralelamente, ali mesmo em Paris, promovida pela Revue Noire¹⁰⁷. As obras de Télémaque por sua vez, praticamente inexistentes dentro das galerias e museus haitianos, seriam assunto de uma grande exibição individual e retrospectiva no ano seguinte, no Centre Georges Pompidou.

A questão levantada por Mario se amplificava na voz do artista Frantz Jacques Guyodo, cuja principal obra exposta tematizava exatamente a sua condição como artista popular do sul global. “Eu tenho mais de 800 criações no meu ateliê. E no entanto, não consigo viver do meu trabalho”. Guyodo, artista da Grand Rue, apresentava na ocasião uma grande escultura, fruto de uma residência artística em Paris, que iniciara dois meses antes da exposição do Grand Palais. Sua obra era uma daquelas realizadas especialmente para o evento: a partir de objetos reciclados metálicos, eletrodomésticos, pedaços de computador, compunha uma figura humanóide, rodeada de quinquilharias e presa a uma cadeira de rodas. “Eu mesmo sou um *handicapé*. Porque não tenho nem galeria e nem promotores para venderem meu trabalho.”

Pascale Monnin, também entrevistada, se somava a Mario para dizer que sua obra “não fala do vodu, mas de todas as religiões, e da fé em geral”, e acrescentava uma crítica ao título escolhido para o evento, conhecido em Paris como “exposição Haiti”. “Chamaríamos uma exposição de ‘França?’”, perguntava-se a artista e galerista, “No Ocidente, ‘Haiti’ ressoa com ‘vodu’ e

¹⁰⁷ Como veremos adiante, a Revue Noire, revista fundada na França no início dos anos 1990, como uma espécie de “reação” à exposição *Magiciens de la Terre* (AMSELLE, 2010). Essa revista foi responsável pela publicação de uma monografia sobre Mario Benjamin, *La Chambre de Mario Benjamin*, publicada em 2005.

‘catástrofe’”. Os artistas Sasha Huber e Jean Ulrick Desert, vivendo e trabalhando respectivamente na Finlândia e na Alemanha, eram citados como emblemáticos artistas ‘da diáspora’, exemplos “bem sucedidos” na cena contemporânea, compondo uma pluralidade de trajetórias e formações, em uma exposição onde havia “artistas nascidos no Haiti ou de pais haitianos fora da ilha”. “A geografia”, dizia-se, “não é suficiente há muito tempo para definir uma arte.”

Com a exposição *Haiti, deux siècles de création artistique*, o público francês estava diante da possibilidade de, nas palavras da curadora francesa Régine Cuzin, “romper com a imagem romântica associada à pintura haitiana.” O artista não estava mais, necessariamente, vinculado ao território e a um conjunto tão previsto de temáticas. O *naïf* adquiria signo de coisa do passado, e o vodu, nas páginas do *Le Monde*, parecia “menos uma razão de criar do que um assunto para os artistas, que mantêm sua distância e cultivam o equívoco”¹⁰⁸. “É essa complexidade que interessa”, encerrava o jornal.

Mas o que, afinal, poderíamos nos perguntar, se comemorava sob os holofotes de Paris? As transformações no conjunto da arte haitiana, ou uma mudança no olhar, que passava a buscar e valorizar algo “novo” e supostamente mais “complexo”? Seria possível, aliás, separar essas duas vias? A exposição do Grand Palais se constituía como o encontro de uma coletividade haitiana, da ilha e da diáspora, que se esforçava para reescrever a forma como a arte haitiana é exposta, celebrava sua recepção e visibilidade no lugar ápice de consagração artística. Ao mesmo tempo, a exposição era elaborada em conjunto, por instituições e indivíduos haitianos e estrangeiros, e acolhida nos meandros de uma teia museológica muito específica, com formas bem marcadas de lidar com as “artes dos outros”. Ademais, o evento se desenrolava no seio de relações diplomáticas complexas, tensas e de lastros profundos. O que está sendo repensado, atualizado, quais legados estão sendo mobilizados, quais histórias são compartilhadas e reformuladas entre um “gosto” que vem sendo desenvolvido e reelaborado na relação da França com seus “outros”, e a produção e promoção de si, de uma arte haitiana que busca se redefinir?

¹⁰⁸ ... “Quant au vaudou, il paraît être moins aujourd’hui une raison de créer qu’un sujet pour des artistes qui gardent leurs distances et cultivent l’équivoque.” DAGEN (2014), op. cit, p.15

Três tempos da *arte haitiana* em Paris

Essa pergunta poderia nos levar a tempos bastante remotos. A história tensa compartilhada entre Haiti e França, atravessada pelo passado colonial, pela Revolução Haitiana e os embargos políticos, econômicos e ideológicos sofridos pelo Haiti não interromperam um fluxo de ideias e pessoas em ambas as direções. A centralidade da França como espaço de formação e recepção de artistas, intelectuais e membros da elite haitiana ao longo da história, e a presença de instituições, artistas e intelectuais franceses no Haiti são elementos indispensáveis, não apenas para compreender como os campos das letras, das ciências sociais e das artes haitianas se formaram, como para o entendimento de conflitos de ideias, cânones e modelos que se desenvolveram em ambos os países.

Carlo Célius (2005), na primeira edição da revista *Gradhiva*, do Museu do Quai Branly, demonstrava como as buscas por reconhecimento internacional, além de operarem no campo da política, da diplomacia e das letras, sempre aconteceram também no âmbito das artes. Desde as primeiras décadas de existência da nação haitiana, artistas haitianos já se somavam, conforme esboçado na introdução, a um pensamento de combate, saindo em defesa da legitimidade da jovem nação caribenha e da capacidade da “raça negra” se exprimir de acordo com todos os parâmetros considerados “civilizados”¹⁰⁹.

Saint Hubert (2018), percorrendo a participação haitiana nas históricas feiras e exposições internacionais, entre meados do século XIX e meados do seguinte, também revelava como a França era um dos principais cenários para a busca do Haiti por visibilidade, reconhecimento e controle de sua imagem externa (p.34), e como a arte desempenhava ali um papel central. A princípio, através de elementos expositivos exaltando a Revolução Haitiana e seus símbolos – registros de sua arquitetura, retratos e esculturas de heróis e lideranças políticas do país –, realizados com maestria, seguindo técnicas e teorias artísticas em voga na Europa. Mas, a partir da década de 1930 começam a surgir formas e temas da cultura popular, que, se por um lado estão apoiadas no desenvolvimento do Movimento Indigenista do país caribenho, por outro “são precursores”, nas palavras de Saint Hubert (2018), “de como o Haiti seria marcado para o público internacional, em jornais e revistas nas duas décadas seguintes” (p. 89), como um destino turístico exótico e pitoresco.

¹⁰⁹ Um exemplo citado por Célius (2005a) é o desenhista e escultor Jaymé Guillod, atuante em meados do século XIX e que, através do domínio de técnicas e teorias artísticas do momento, era comparado a artistas europeus respeitados, o que lhe permitia fazer circular, em periódicos franceses, retratos de homens e mulheres haitianos, para que fossem justapostos aos de cidadãos de outros países.

Desde uma perspectiva francesa, essa mudança, na direção da valorização da cultura popular, dialogava com uma preocupação em romper com determinadas formas de se expor os “outros”, consideradas ultrapassadas, e com a necessidade de responder as críticas à colonização, para os próprios franceses e para a opinião internacional. A França, na intenção de demonstrar de certo “humanismo colonial”, passava então a valorizar a diferença e a pluralidade cultural (DE L’ESTOILE, 2007, p.34), levando à emergência do primitivismo: a valorização estética da alteridade, como meio de ruptura e crítica ao ocidente.

O primitivismo se firmaria como modo dominante de “gosto pelos outros” (idem, p. 43-44)¹¹⁰, estabelecendo diretrizes de instituições e movimentos artísticos, e conectando uma longa linhagem de artistas, colecionadores, intelectuais, entusiastas e “descobridores” das artes não ocidentais (DE L’ESTOILE, 2007; PRICE, 2007; DIAS, 2003, GOLDSTEIN, 2008). Dentre eles, André Breton e André Malraux, que deixariam marcas definitivas nos rumos e modos de visibilidade das artes do Haiti no exterior¹¹¹.

As formas artísticas haitianas presentes em cenário francês mudariam significativamente com o tempo. O primitivismo, alimentado a princípio pelas vanguardas artísticas europeias do início do século XX, se desdobraria em muitos matizes, se adaptando às mudanças em curso e críticas

¹¹⁰ A análise de De l’Estoile (2007) toca em outras questões que não teremos espaço para desenvolver aqui. O autor analisa detalhadamente como na década de 1930, em cenário francês, o evolucionismo, como único caminho em direção à “civilização”, embora sem desaparecer completamente, vai caindo em desuso, dando lugar a duas formas distintas de valorização da diferença: uma nova ciência em formação, a etnologia; e a valorização estética da alteridade, o primitivismo.

¹¹¹ Há um intervalo de cerca de trinta anos entre os “encontros” do escritor surrealista francês André Breton e do escritor e homem político francês André Malraux com as artes do Haiti. Ambos compartilham, em suas visões, da busca por uma autenticidade única e o acesso privilegiado ao sagrado, tecendo, com frequência, comparações diretas com a África e suas artes ao abordar a arte haitiana. Enquanto o primeiro entra em contato com esse mundo na década de 1940, no momento de emergência dos pintores *naïfs*, tornando-se, inclusive, peça chave nesse movimento, o segundo viaja ao Haiti quando um turismo externo já se havia consolidado, «Porto Príncipe já contava com mais de oitocentos pintores *naïfs*, suas obras haviam entrado nos principais museus estadunidenses, e haviam encontrado seus próprios museus, suas próprias galerias» (CÉLIUS, 2007, p.159). Breton é o primeiro a exibir obras de Hector Hyppolite na França, na Exposição Internacional do Surrealismo, em 1947 (CÉLIUS, 2007, p.30), levando Hyppolite para as páginas da reedição de seu livro *Surréalisme et la peinture (1928-1965)*, sendo fundamental para adensar uma imagem de equivalência entre arte haitiana, arte *naïf* e arte vodu (idem). Já o papel de Malraux na promoção internacional da arte haitiana, em seu contato com os artistas da comunidade de Saint Soleil, em meados da década de 1970, dá sangue novo à valorização dos *naïfs* haitianos, chegando mesmo a se tornar ponto de referência para a «segunda onda *naïf*», mas também nubla as categorizações. Pois para ele havia uma diferença entre os artistas de Saint Soleil, cujas obras se pretendiam comunicações diretas com os *loas* e ainda não eram comercializadas, e os já reconhecidos e consagrados *naïfs*, que circulavam pelo centro de Porto Príncipe e por galerias e museus internacionais. A questão impulsionada por Malraux sobre se as obras de Saint Soleil deveriam ou não ser considerados um «estilo» no interior do movimento *naïf*, continuaria a rondar a arte haitiana por muito tempo, e inclusive seria mobilizada no momento de desgaste do *naïf* para a inclusão da arte haitiana em outras classificações que passariam a ser mais valorizadas, como, por exemplo, a «arte bruta», conforme veremos adiante. Pelas mãos de Malraux, o movimento Saint Soleil entra nas páginas de *l’Intemporel*, terceiro volume de sua obra *La métamorphose des dieux* (1976).

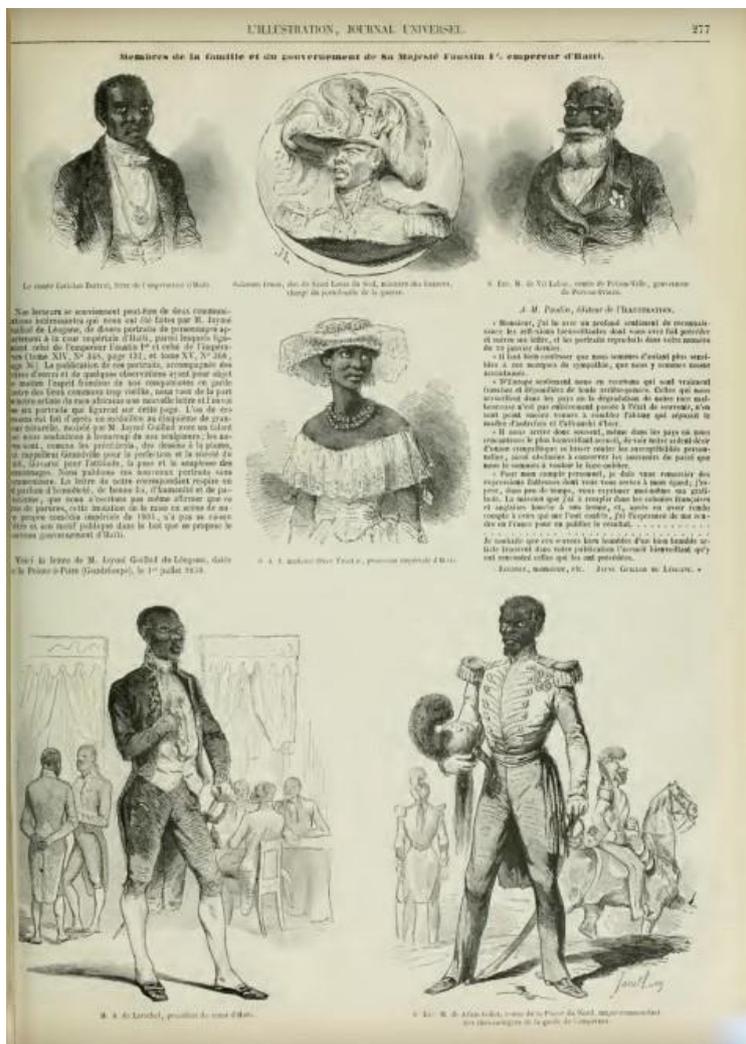
precedentes, seguindo uma lógica, estruturante no mundo das artes hegemônicas, de constante “superação” e aprimoramento nas formas de exibição do Outro, que chegaria até as cenas mais contemporâneas.

Apesar de algumas transformações, é possível dizer que muito se mantém de uma tensão em que se cruzam dilemas de fundo colonial. Do lado haitiano, é flagrante a longa duração de uma “postura simultaneamente celebratória e defensiva” (TWA, apud St. Hubert, 2018, p. 15): a árdua busca por reparar “problemas de imagem”, diante das mesmas nações imperialistas que os deliberadamente produziram, precisando seguir parâmetros dessas mesmas referências (SAINT HUBERT, 2018, p.14); o empenho em afirmar sua soberania, desejando daquelas nações não apenas reconhecimento de sua validade, mas também investimentos financeiros, explicitando sua dependência (idem); o desejo de ser exibido artisticamente em seus próprios termos, mas, ao mesmo tempo, encontrar lugar e condições mais razoáveis em um mercado de arte internacional que dita parâmetros estereotipantes.

Do lado francês, atravessa o tempo a necessidade de responder a críticas, internas e externas, cobrando adequações, inicialmente ao contexto colonial, e, mais adiante, pós colonial, porém sem deixar de provocar deleites ao seu público – o que, em grande medida, significa ao menos dialogar com determinada “linhagem” de descobridores artísticos, e os seus parâmetros de fundo. Em relação especificamente à presença artística haitiana na França, o país europeu navega também pela complexidade de ciceronear uma nação que, pelo histórico colonial, herda traços culturais ainda marcantes com a ex-metrópole, mas que, por seu pioneirismo antirracista e anticolonial, representa uma “presença disruptiva” (SAINT HUBERT, 2018, p.82), desafiando sua própria história enquanto império.

Curadorias francesas, ou ainda recepções francesas a exposições de curadoria haitiana na França, adotariam, assim, uma abordagem da história compartilhada de modo estrategicamente seletivo. Veríamos essa postura se repetir por muitas décadas, inclusive na cena mais contemporânea, em que arte e artistas haitianos adquirem destaque em solo parisiense, em eventos celebrando feitos como a magnitude da francofonia, momentos históricos como a Revolução Francesa, e a abolição da escravidão em territórios sob domínio francês, porém de maneiras em que os significados profundos da Revolução Haitiana e suas consequências são

distorcidos ou omitidos, conflitos e violências, tanto passados quanto latentes, são evitados ou suavizados¹¹².



Fonte: GUILLOD, Jaymé. “Membres de la familles et du gouvernement de Sa Majesté Faustin I, empereur d’Haïti” [Membros da família e do governo de Senhora Majestade Faustin I, imperador do Haiti]. L’Illustration, Journal Universel, Paris, 02 novembre 1850, p.277.

Disponível em: <https://issuu.com/aaleme/docs/lillustration1850jd/283>

¹¹² Alguns exemplos notáveis são a exposição *Haïti, Anges et Démons* (2000, Halle Saint Pierre), na qual se comemorava a francofonia e a “virada do milênio” como um momento de “encontro de culturas”; a exposição itinerante *La Route de l’art sur la route de l’esclave* (1994-2000), sob tutela da UNESCO e com curadoria da própria Régine Cuzin, mobilizada pela ocasião do “bicentenário da primeira abolição francesa da escravidão”; e a participação do artista haitiano Édouard Duval Carrié em *Révolution Française sous les tropiques* (1989, Musée National des Arts Africains et Océaniens), mostra realizada no mesmo ano da emblemática *Magiciens de la Terre*, que também tinha dentre suas motivações celebrar os duzentos anos da Revolução Francesa, e contava com uma expressiva delegação de artistas haitianos.

Para retomar a longa duração do primitivismo, seria sob essa ótica, trazendo em forma e conteúdo elementos da cultura popular, que a arte *naïf* haitiana chegaria a arenas internacionais, a partir de finais dos anos 1940, consolidando-se, por décadas, como principal modo de representação artística do Haiti fora do país, mesmo que, conforme vimos, à revelia da elite artística local. Desde de 1947, com a primeira exposição coletiva de pintura haitiana em Paris¹¹³, a arte *naïf* do Haiti estaria repetidamente presente na cena francesa, tanto como integrante de um panorama desse gênero artístico, existente em diversas partes do mundo, dentre as quais passou a se destacar como uma das cinco mais importantes¹¹⁴, quanto em sua singularidade, quando ressaltavam elementos como o vodu e as narrativas históricas do país. Isso acontecia em espaços dedicados especialmente a colecionar e exibir arte *naïf*, como o Museu de Laval, em galerias privadas, algumas inclusive especializadas em arte haitiana, em espaços dedicados à arte moderna e até mesmo, anteriormente, no próprio Grand Palais, em uma exposição, realizada em 1988, intitulada *Art Naïf, Art Vodou*.

Vale a pena nos atermos brevemente a esse evento. Não apenas porque acontece no mesmo espaço em que, anos depois, seria realizada *Haiti, deux siècles de creation artistique*, sob um título que condensava o que vinha sendo exposto até então, e que era exatamente aquilo que, no futuro, se buscaria evitar – pelo menos nos rótulos. Mas também porque a exposição acontece exatamente um ano antes de outro marco, que mudaria significativamente a forma de exibir artistas não ocidentais, a exposição *Magiciens de la Terre*.

¹¹³ Em 1947 acontece em Paris a primeira *Exposição Internacional de Arte Moderna*, promovida pela UNESCO, quando a arte haitiana dita *naïf* seria exibida coletivamente pela primeira vez em solo francês. Antes disso, exposições coletivas de pintura haitiana já haviam acontecido em Washington e Nova York, mas, segundo Lerebours, o evento de Paris havia sido “incontestavelmente o maior sucesso”. Goyatá (2020) observa que a UNESCO, ao organizar o evento, havia determinado que cada um dos trinta países ali envolvidos deveria selecionar, livremente, os artistas que desejava apresentar. Na ocasião, o Haiti, com curadoria assumida pelo então recém fundado Centre d’Art, decidira exibir artistas “avançados”, ao lado dos *naïfs* (ou “primitivos”, como eram preferencialmente chamados), com a intenção de demonstrar sua pluralidade artística. Os *naïfs*, no entanto, “roubaram a cena”, e retornariam a Paris no ano seguinte, daquela vez desacompanhados dos “modernos”, para a *Exposição de pintura contemporânea do Equador, do Haiti e do Peru*, também sob organização da UNESCO. Cabe ainda destacar que poucos meses antes que a arte haitiana fosse exibida de modo coletivo na *Exposição Internacional de Arte Moderna*, André Breton já havia exibido algumas das telas de Hector Hyppolite na *Exposição Internacional do Surrealismo* (CÉLIUS, 2007, p.30), o que, certamente, contribuiu para o sucesso da recepção do ditos *naïf* naquela cena artística.

¹¹⁴ Célius (2007, p.40) sinaliza que, em meados da década de 1960, Anatole Jakovsky (1976) e Oto Bihalji Mérin (1984), os “principais especialistas do gênero *naïf* já haviam incorporado artistas haitianos em suas publicações. Em suas enciclopédias e dicionários da *arte naïf* internacional, os autores mencionam repetidas vezes a arte haitiana como uma das cinco mais importantes do mundo, destacando-se junto aos artistas da França, Itália, região da ex Iugoslávia e Brasil.

Quando *Art Naïf*, *Art Vodou* acontece, a arte *naïf* haitiana já se encontrava como categoria consolidada em seus próprios circuitos na França, mas, talvez por isso mesmo, já começando a causar certo desinteresse. Jean Marie Drot, escritor e documentarista francês, entusiasta dos passos de André Malraux, assinava, junto ao haitiano Gérald Aléxis, a curadoria do evento, um dos muitos sobre arte haitiana que realizaria. Coberturas de imprensa a respeito da exposição confirmavam o profissionalismo de uma arte *naïf* considerada bem estabelecida em comparação à de outros países. Reconhecia-se, também, certa continuidade e familiaridade com a vertente *naïf* da pintura francesa, ao se afirmar que os artistas haitianos eram «herdeiros diretos» do pintor e aduaneiro (francês) Henri Rousseau, considerado o «pai» da pintura *naïf* como corrente artística internacional. No Haiti, «pintar é um *métier*», afirmava-se no *Le Monde*¹¹⁵, enquanto eram citados nomes de artistas haitianos consagrados. As percepções sobre aquela pintura, no entanto, anunciavam mudanças, pois ao mesmo tempo em que se dizia que os *naïfs* haitianos viviam «bastante bem», já que o «mercado estava em alta», anunciava-se que aquilo não acontecia «sem influenciar a qualidade das obras». Uma autenticidade *naïf*, exaltada nos anos 40 e 70 já se colocava, então, declaradamente em cheque.

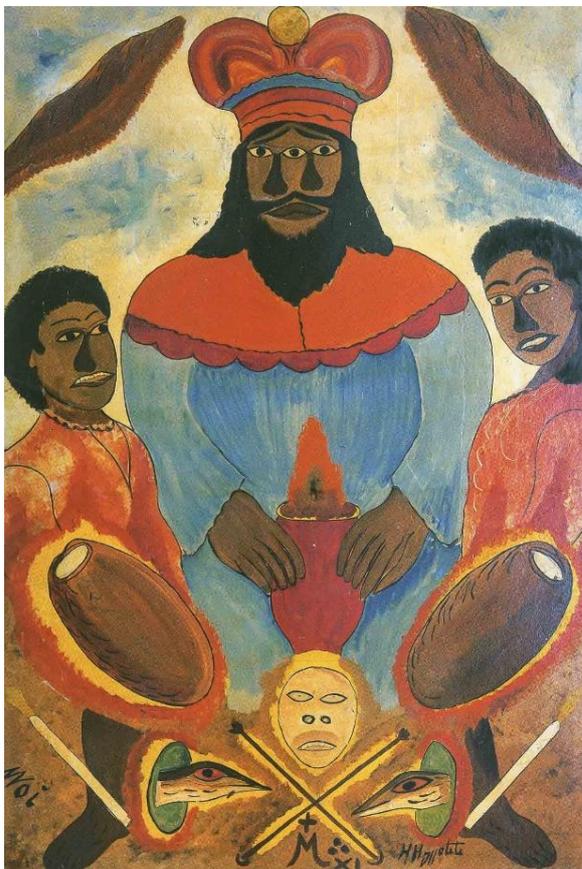


Imagem 1 : Obra *Grand Maître*, de Hector Hyppolite. Óleo sobre cartão, 94 X 64 cm. Fonte : Haitian Art Society <https://haitianartsociety.org/grand-maitre-1947>

Imagem 2: *Capa do catálogo da exposição Art Naïf, Art Vodou* (1988), Jean Marie Drot e Gérald Aléxis. Paris : Galerie National du Grand Palais). A imagem é um fragmento da obra « Gran Maître », de Hector Hyppolite. Fonte : <https://www.librairie-oeilcacodylate.com/catalogues-d-exposition/catalogue-d-exposition/35340/haiti-art-naïf-art-vaudou->

¹¹⁵ LE MONDE. Deux expositions d'art naïf à Paris: Le culte de la couleur. *Le Monde*, 19 jun. 1988. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/06/19/deux-expositions-d-art-naïf-a-paris-le-culte-de-la-couleur_4099104_1819218.html. Acesso em: 27 maio 2024.

Magiciens de la Terre, realizada em 1989, inaugura o cenário em que “contemporâneos” não ocidentais, em suas múltiplas formas, passam a receber os holofotes, e provoca também um aquecimento nos debates visando à superação de modelos precedentes. Questionamentos sobre como lidar com as “artes dos Outros” em contexto pós colonial, a chegada de novos atores e formas artísticas em cena são chacoalhados por esse evento, definido por críticos franceses como um “mal entendido produtivo, um «‘embrolho’ do qual ainda não saímos » (DUFRENE, 2012).

Nessa exposição, famosa por seu pioneirismo em colocar lado a lado artistas contemporâneos ocidentais e não ocidentais, o Haiti aparecia como um dos países com maior representação dentre os membros do ‘sul global’ (BUSCA, 2001, p.32-34), com uma seleção de artistas que se afastavam da forma *naïf*, e, mais amplamente, da expressão pictórica. A crítica de arte e curadora francesa Joëlle Busca (2001), em suas análises sobre o evento, problematizava não apenas o modo como a justaposição entre artistas ocidentais e não ocidentais contrariava a suposta premissa do evento de colocá-los em pé de igualdade – o que já foi suficientemente discutido e analisado – mas também as diferenças entre os artistas não ocidentais expostos. Pois embora a curadoria houvesse dado preferência absoluta a artistas em tese « totalmente imersos em seu contexto local, sem acesso ao mundo da arte ocidental » [*des artistes totalement immergés dans leur contexte local, qui n’ont pas accès au monde de l’art*], havia uma pequena minoria daqueles «que chegam a se servir de sua própria cultura para fazer algo de original em relação ao que se faz aqui [na França]» [*artiste qui arrivent à se servir de leur propre culture pour en faire quelque chose d’original en regard à ce qui se fait ici*] (p.29). Nesse último grupo, estava o haitiano Patrick Vilaire¹¹⁶, que além de ocupar o lugar de artista, se somava à lista de correspondentes consultados para a realização do evento¹¹⁷.

Multiartista e engenheiro, nascido em uma família de profissionais liberais, e conhecido por suas esculturas em ferro de grandes dimensões, Vilaire (1941) contrastava com seus

116 Na lista organizada por Joëlle Busca (2001, p.32-34), ela definia que havia, em *Magiciens de la Terre*, 41 artistas “magiciens”, todos não ocidentais; e 59 artistas “artistes” – dentre eles, todos os 50 ocidentais, e mais nove não ocidentais: Patrick Vilaire (Haiti), Chéri Samba (República Democrática do Congo), Rasheed Araeen (Anglo-paquistanês), José Bedia (Cuba), Dexing Gu (China), Yongping Huang (China), Cildo Meireles (Brasil), Alfredo Jaar (Chile), Julio Galan (México).

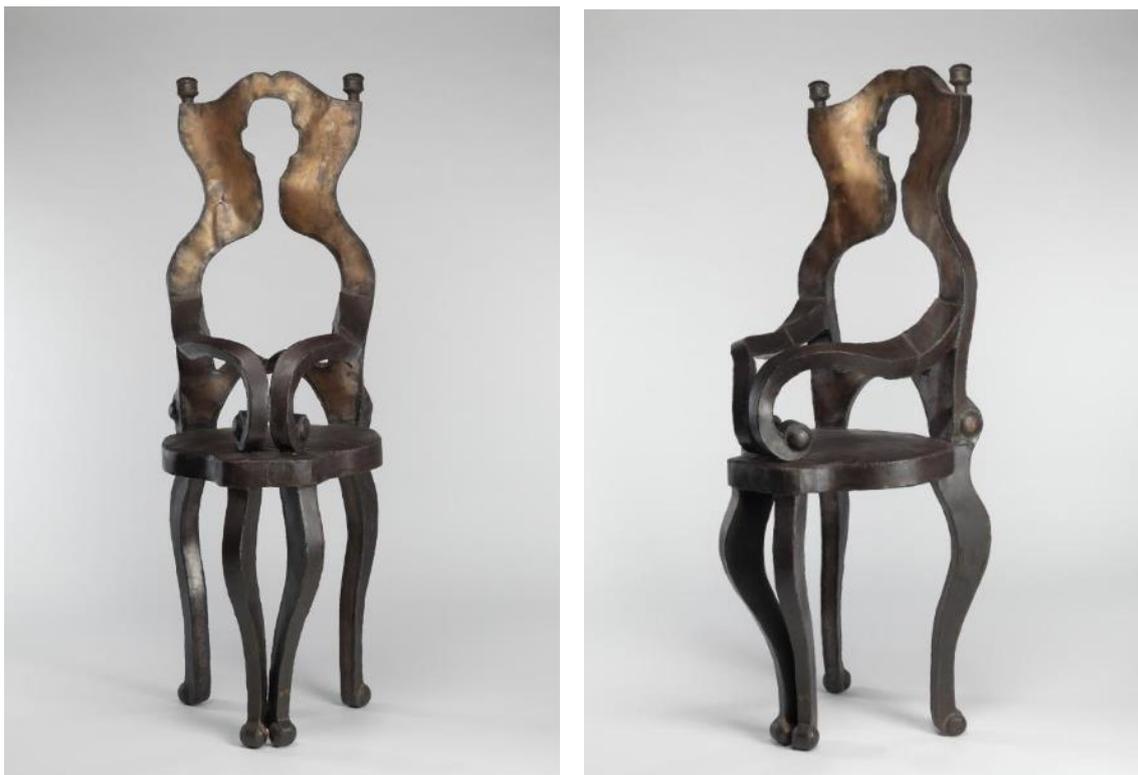
117 Em *Magiciens de la Terre* há uma larga lista de correspondentes, dentre os haitianos, além de Patrick Vilaire, estão Gérald Aléxis (à época diretor do Museu do Collège Saint Pierre) e Henri Themia (então membro da Embaixada da França no Haiti). Ademais, como emprestadores de obras, constavam o Centre d’Art, o Museu do Collège Saint Pierre, e, mais uma vez Gérald Aléxis, junto a sua esposa.

conterrâneos -- Wisner Philidor (1950), ougan e traçador de *vèvès*; Georges Liautaud (1899-1991), precursor da comunidade de escultores de ferro recortado, e Gabriel Bien Aimé (1951), um notável seguidor das técnicas de Liauteau –, que veriam o estatuto de suas obras oscilarem, entre arte e artesanato, ou entre arte e sagrado, como, aliás, grande parte dos criadores não ocidentais presentes em *Magiciens*. Vilaire, ao contrário, que, no catálogo do evento, definia sua arte como uma « reflexão a partir de um tema », que deveria estar « profundamente enraizado na cultura haitiana, mas que também tocava o universal », era apresentado e percebido como um contemporâneo (ou moderno) incontestável e, por isso, uma exceção. Ele retornaria à cena contemporânea francesa mais de uma dezena de vezes, entre exposições coletivas e individuais, incluindo uma individual concebida por ele mesmo, no porto de Marseille, tematizando a escravidão¹¹⁸, e seria um dos únicos artistas não ocidentais a terem sua obra adquirida pelo acervo definitivo do Museu do Pompidou, com o encerramento de *Magiciens de la Terre*.¹¹⁹ A seu respeito, o curador geral de *Magiciens*, Jean Hubert Martin, dizia se tratar de « um dos artistas, e talvez o único que, no Haiti, não se basta com a facilidade da espontaneidade » (MARTIN, 1997, p. 19), indo ao encontro do que Jean Marie Drot, curador de *Art Naïf, Art Vodou*, havia pronunciado um ano antes, em um documentário dedicado ao artista, no qual o definiria como um « intelectual clarividente », equiparando-o a artistas ocidentais de renome¹²⁰.

118 Participações de Patrick Vilaire na cena artística francesa: *Haiti, Art naïf, art vodou* (1988, Grand Palais, Paris); *Magiciens de la Terre* (1989, Pompidou, Paris); *Réflexions sur la mort* – individual (1997, Fondation Cartier pour l' Art Contemporain, Paris); *Double vie, double vue* 1997 (Fondation Cartier pour l' Art Contemporain, Paris) ; *Mémoire Vaudou* (1997, Musée National des Arts d'Afrique et de l'Océanie, Paris) ; *Partage d'Exotisme* – Biennal de Lyon (2000, Réunion des Musée Nationaux) ; *Haïti, Anges et Démons* (2000, Halle St Pierre, Paris) ; *La Servitude et une mémoire* – individual, concebida pelo próprio Vilaire – (2000, Port de Marseille, Marseille) ; *Vaudou* (2003, Abbaye de Daoulas, Bretagne) ; *Kreyòl Factory* (2009, Parc que la Villette, Paris) ; *Haïti, Rayume de ce Monde* (2011, Galerie Agnès B, Paris) ; *Histoire de Voire* (2012, Fondation Cartier pour l' Art Contemporain, Paris) ; *Haïti, deux siècles de création artistique* (2014, Grand Palais, Paris).

¹¹⁹ Uma das críticas contundentes a respeito de *Magiciens de la Terre*, apontada pela historiadora da arte Maureen Murphy (2013), era a de que as instituições francesas haviam adquirido pouquíssimas obras não ocidentais com o término do evento. Ademais, as poucas adquiridas pelo Museu Nacional de Arte Moderna (Pompidou) foram « depositadas de maneira permanente no Museu Nacional de Artes da África e da Oceania (MNAO), assim que o curador, Jean Hubert Martin, assumiu sua direção, em 1994». Nas palavras da autora, era « como se a brecha aberta pela exposição não tivesse lugar no museu de arte moderna e as obras devessem retornar a suas origens coloniais, no palácio construído para tal em 1931 ».

120 Documentário sobre Patrick Vilaire: *Iron Man* (Jean Pierre Grasset, 1996), então disponível no link: http://filmhaiti.com/featured/patrick-vilaire-the-iron-manpatrick-vilaire-lhomme-ferraillepatrick-vilaire-neg-bout-fe/#chitika_close_button (último acesso, 05/2013). Importante mencionar, também, que Patrick Vilaire esteve presente, como artista, na exposição *Art Naïf, Art Vodou* (1988), destoando dos demais artistas e chamando a atenção do público francês.



Fauteuil Président [Poltrona Presidente], 1986. Obra de Patrick Vilaire adquirida pelo Centre Pompidou, em 1990. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cMej9be>

A historiadora da arte francesa Maureen Murphy (2013) analisaria, mais de vinte anos depois, os cadernos de viagem de Martin, observando os caminhos que o levaram a privilegiar, em *Magiciens de la Terre*, “objetos de relevância popular ou religiosa”, confirmando serem infundadas suas alegações de não haver encontrado artistas “especialistas no terceiro mundo”. Seus cadernos revelavam que ele havia testemunhado, em suas buscas por artistas do « sul global », a presença de escolas, ateliês e associações nas quais se trabalhava em diálogo com correntes modernas ocidentais, porém, aquelas obras e artistas não correspondiam às ideias que Martin se fazia daqueles « outros », como signos de « alteridade e diferença » capazes de « regenerar o Ocidente » (MURPHY, 2013).

Martin seguiria à frente de inúmeras iniciativas envolvendo arte contemporânea não ocidental nas décadas seguintes. Por sua curadoria em *Magiciens de la Terre*, o curador havia se tornado, nas palavras de Busca (2001), ao mesmo tempo, uma espécie de « herói e mártir » (p.41): pelo fascínio que suas « descobertas artísticas » haviam provocado no grande público, mas também, por outro lado, pelas incessantes críticas que historiadores da arte, críticos, acadêmicos e artistas teceriam sobre a seletividade das escolhas e os efeitos das justaposições entre renomados artistas ocidentais, de projeção internacional, e artistas não ocidentais de estatutos artísticos mais ambíguos. Um olhar mais atento aos significados atribuídos à presença de artistas como

Patrick Vilaire, porém, demonstra que aquela curadoria havia delineado tanto o que deveria parecer “regra”, em termos de arte não ocidental, como também a sua “exceção”.

Se o primeiro caso, a ‘regra’, marca desdobramentos muito significativos, como o surgimento de nichos artísticos e de mercado que se orientavam pela busca de artistas necessariamente autodidatas, que deveriam trabalhar e viver em seus países de origem e criar segundo temáticas locais -- diretrizes fundamentais, por exemplo, para a consolidação de uma ideia preponderante de arte contemporânea africana¹²¹ (AMSELLE, 2005, 2010; BUSCA, 2001; MURPHY, 2013; SASKIA E DAKPOGAN, 2016) – , o segundo caso embasa a elaboração de uma série de iniciativas que buscavam se contrapor a *Magiciens de la Terre*, como a fundação da publicação *Revue Noire*, em 1991, que concebe a arte negra como uma “arte intencional”, e busca promover artistas nitidamente atravessados pela plástica acadêmica ocidental (AMSELLE, 2010, p. 199).

As duas direções, por vezes fundidas, que pavimentaram o aparecimento da arte contemporânea africana no Ocidente, seriam relevantes para os desdobramentos de sua homóloga haitiana na França. Não por acaso, artes contemporâneas haitianas e de países africanos eram e são frequentemente acolhidas nos mesmos espaços, com os mesmos curadores, e costumam compartilhar motes curatoriais. Se, olhando para a década de 1970, Hassan Musa (2017), artista contemporâneo sudanês, relata ouvir de galeristas parisienses que, como artista africano, ele seria melhor sucedido se se aproximasse das obras dos “primitivos (“*naifs*”) haitianos”, da década de 1990 em diante, a situação era completamente outra, com esses dois “mundos artísticos” começando a compartilhar formas e circuitos muito mais semelhantes em cenários ocidentais.¹²²

Referindo-se à arte contemporânea africana, Amselle tece uma observação que caberia perfeitamente ao caso haitiano em tal contexto, ao dizer que após *Magiciens de la Terre*, «cada ato artístico empreendido (...) ao mesmo tempo em que contribui para dar forma a esse domínio, representa uma reação ao golpe jogado anteriormente » (2010, p. 197). Quando da exposição *Haiti, deux siècles de création artistique*, vemos, por exemplo, como a mídia francesa estabelecia sua própria cronologia de encontros e promoção da arte haitiana em seu

121 Esses foram os critérios iniciais para a fundação da coleção Contemporary African Art Collection (CAAC), que se formou logo após a exposição *Magiciens de la Terre*, com curadoria de André Magnin, curador que havia sido designado para a “parte africana” da exposição, e financiada pelo colecionador ítalo suíço Jean Pigozzi.

¹²² Embora não caiba desenvolver esse tema aqui, apenas sinalizo, para possibilidades de desenvolvimento futuro, como o contraste entre a presença da arte africana e da arte haitiana no ocidente pode trazer análises interessantes, observando as transformações nos modos de representação.

território, sinalizando uma série de “progressos”, até que estereótipos fossem, supostamente “destruídos”, como se confere no trecho abaixo:

Passado o período Malraux, a moda “naïf” se enfraqueceu. Em 1989, na exposição *Magiciens de la Terre*, o Haiti foi representado por Gabriel Bien Aimé, artista do vodu, é verdade, mas cortador e soldador de ferro. **Já era um progresso.** Na exposição que acontece no Grand Palais e que é a primeira a tratar do assunto, a ruptura é muito mais radical. Não se trata mais **de se afastar dos estereótipos**, mas de os destruir.¹²³

Passé la période Malraux, la vogue « naïve » a affaiblie. En 1989, dans l'exposition « Magiciens de la terre », Haïti a été représentée par Gabriel Bien-Aimé, artiste du vaudou certes, mais découpeur et forger de fer. C'était déjà un progrès. Dans l'exposition qui se tient au Grand Palais et qui est la première à traiter du sujet, la rupture est bien plus radicale. Il ne s'agit plus de s'écarter des stéréotypes, mais de les détruire.

Esses períodos em tese superados, entretanto, foram vistos na França com bastante entusiasmo no calor dos acontecimentos. E, no momento da exposição do Grand Palais, a presença de artistas que, assim como Patrick Vilaire, são percebidos como « contemporâneos incontestáveis », desempenhava um papel central. Esses, se não eram uma maioria absoluta, apareciam em proporção bem mais expressiva, na esteira de uma sequência de eventos, sobretudo após os anos 2000, em que se vinham ensaiando contornos, composições e contrastes para uma « arte contemporânea haitiana »¹²⁴. Outras transformações também se fazem notáveis nessa direção, como o esforço para a contextualizações históricas e antropológicas do vodu, ao menos nos catálogos, sem que os eventos deixem de priorizar a linguagem artística; e a presença mais frequente da vida urbana, ainda que ela possa aparecer como um novo « fetiche », como o « caos urbano do terceiro mundo ».

Por outro lado, “problemas” frequentemente sinalizados permanecem latentes, flagrados tanto nas percepções dos próprios artistas, quanto na de especialistas e pesquisadores. Na ocasião de *Haïti, deux siècles de création artistique*, artistas haitianos se queixavam abertamente sobre a dificuldade de acesso ao mercado de arte, sobre a persistente redução do Haiti ao vodu e à ideia de catástrofes, e sobre a falta de reconhecimento da “modernidade artística” do país. Sobre esse último aspecto, conforme vimos no capítulo anterior, em paralelo ao sucesso duradouro da arte *naïf*, determinados artistas, galeristas, e membros da elite haitiana, permanentemente instalados

¹²³ DAGEN, Philippe. les Haïtiens charment même sans vaudou. *Le Monde. Arts*. 27 nov. 2014. Disponível em: https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/11/27/arts-les-haitiens-charment-meme-sans-vaudou_4529895_1655012.html. Acesso em 29/04/2024.

¹²⁴ As exposições *Haïti, Anges et Démons* (2000); *La Route de l'art sur la route de l'esclave* (1994-2000); *Révolution Française sous les tropiques* (1989) – são alguns exemplos nesse sentido, mas também *Vaudou* (2003, Abbaye de Daoulas), *Kréyol Factory* (2009, Parc de la Vilette), a série de exposições *Latitudes* (2002-2009, Mairie de Paris), e exposições individuais de Patrick Vilaire (Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1997), e de Mario Benjamin (Revue Noire, 2005). Para mencionar apenas os eventos com curadoria francesa.

fora do país, ou de passagem pelo exterior, nunca deixaram de buscar formas de promover sua arte “moderna”, não apenas através da realização de exposições, como também na produção de catálogos panorâmicos, editados sobretudo em Paris¹²⁵. Essas formas artísticas, no entanto, muito raramente eram as escolhidas quando critérios de seleção não partiam de curadores haitianos.

Entre os “dilemas” do Haiti ao ser exibido artisticamente no exterior, e os da França em expor os “outros” em seus espaços de arte, apesar de algumas transformações, continuavam prevalecendo um lugar de destaque para o místico e o sagrado, evidenciado em exposições mais contemporâneas organizadas em torno do vodu; e a presença expressiva de artistas populares autodidatas, ou sem formação artística nos moldes ocidentais, ainda que surjam novas formas artísticas, cotejados a um número cada vez maior de “contemporâneos incontestes”. Em território francês, tende a se manter também uma setorização de museus e circuitos artísticos onde esse “outro” tem lugar. Nesse sentido, é significativo que o Centre Georges Pompidou, local de arte moderna e contemporânea onde ocorreu *Magiciens de la Terre*¹²⁶, e onde Mireille Jérôme realizou o estágio que daria origem ao projeto de *Haiti, deux siècles de création artistique*, tenha se recusado a receber a exposição haitiana¹²⁷, acolhida finalmente no Grand Palais, espaço mais eclético, onde ocorrem eventos culturais das mais diversas ordens, não apenas necessariamente “artísticos”. É também revelador que tenha sido Hervé Télémaque, dentre os artistas expostos no Grand Palais em 2014, a ter uma exposição individual e retrospectiva no Pompidou no ano seguinte. Um artista que, desde a década de 1960 vivia fora de seu país, e que, já na década de 1980, era considerado, no mundo da arte haitiano, como integrante de uma “outra história da arte”, mais abrangente e “universal” (NADAL GADÈRE, 1986, p. 194).

Pesquisadores como Amselle (2010) e Murphy (2013) insistem, assim, sobre os impactos de longo termo de um evento como *Magiciens de la Terre*, que, apesar dos debates e polêmicas suscitados, teriam provocado respostas mais interessantes fora da França do que no seu interior, onde as discussões pareciam não ter trazido «verdadeiramente muitos frutos, pelo menos não em nível institucional» (MURPHY, 2013, p.1). Práticas primitivistas, pretensões universalistas,

125 Aqui, me refiro especialmente aos livros-catálogos «La Peinture Haïtienne», de Nadal-Gadère-Bloncourt (1986); e *Peintres Haitiens* (2000) e *Artistes Haïtiens Peinture Magique de notre siècle* (2007), do haitiano Gérald Alexis.

126 *Magiciens de la Terre* se dividiu em dois espaços: no Museu Nacional de Artes Modernas (Centre Pompidou), e no Grande Halle de la Villette de Paris.

127 KERBY, Roxane. *Haiti à l'honneur au Grand Palais*. **Le Nouvelliste**. 24 out. 2014. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/135986/Haiti-a-lhonneur-au-Grand-Palais>. Acesso em 24/04/2024

dificuldades em lidar com a « herança colonial » e seus conflitos seguiriam sendo reproduzidas, inclusive em grandes (e igualmente polêmicos) projetos como a fundação do Museu do Quai Branly, um museu pós colonial francês que, no início dos anos 2000, se elaborava sobre a premissa de que a arte seria veículo privilegiado para o « diálogo entre culturas »¹²⁸. Um diálogo, contudo, pautado nos termos de um universalismo produzido e alimentado a partir do Ocidente, onde conflitos, dentro e fora dos « mundos da arte », ou não tinham espaço, ou não adquiriam a relevância atribuída pelos « Outros » em questão, fossem eles artistas, especialistas ou curadores.

Em exposições de arte haitiana na França, o contraste e a convergência de « dilemas » é flagrado nas estratégias curatoriais desenvolvidas, acompanhando e produzindo, ao longo do tempo, transformações nas formas artísticas predominantes e suas combinações possíveis. Eventos de grande porte, seja com curadoria haitiana ou francesa, adquirem o tom de verdadeiras empreitadas diplomáticas, nas quais não apenas se negociam e atualizam imagens, histórias e relações, mas também, apesar de conflitos e tensões, sempre se conta com algum grau de colaboração entre as partes envolvidas. São vastos os exemplos de exposições de curadoria francesa em que galeristas, curadores e especialistas haitianos são convidados como « consultores », inclusive em *Magiciens de la Terre*, mas sobretudo depois desse grande marco. Eventos com curadoria haitiana contam com frequência também com colaborações francesas, nem que seja apenas no nível institucional. Antes da exposição do Grand Palais, a mídia haitiana já havia se perguntado algumas vezes sobre as implicações de colaborações como essas. Mas, na exposição do Grand Palais, se produzia algo bastante específico, embora não inédito¹²⁹: uma curadoria assinada em dupla, por uma curadora francesa e outra haitiana. Mireille Jérôme e Régine Cuzin, é certo, não estavam sozinhas nessa realização, que reunia diversos colaboradores, entre indivíduos e instituições. Mas eram elas que assumiam grande parte das responsabilidades, inclusive a de responder publicamente pelo evento. Vinculadas a diferentes “linhagens” de mediadores artísticos, não seria surpreendente que, mesmo compartilhando a pretensão a certas ‘rupturas’, ‘novos rumos’ e ‘rompimento de estereótipos’, elas adotassem

¹²⁸ Sobre a polêmica elaboração do Museu do Quai Branly ver especialmente DE L’ESTOILE (2007), PRICE (2007) e GOLDSTEIN (2008).

¹²⁹ Alguns casos de curadoria em dupla, com um curador haitiano e outro estrangeiro são a exposição supracitada *Art Naïf, Art Vodou* (Grand Palais, Paris, 1988), com curadoria do francês Jean Marie Drot e do haitiano Gérard Aléxis, e, mais recentemente, a exposição *Pòtoprens: The Urban Artistis of Port-au-Prince* (Pioneers Work, Brooklyn, NY, 2018), com curadoria do artista e curador haitiano Édouard Duval Carrié e da artista e curadora inglesa Leah Gordon.

abordagens um tanto distintas em relação à arte haitiana. Como se articulariam, então, esses olhares e agendas potencialmente tão diferentes? Qual seria o resultado dessa parceria?

Uma curadoria em dupla

Mireille Jérôme, conforme já comentado, se tornaria a principal porta voz da exposição dentro do Haiti, onde, pelo menos em momentos iniciais, pouco se mencionavam as contribuições da co-curadora francesa¹³⁰. Nas mídias da França e dos territórios franceses de além-mar, por sua vez, era Mireille que tinha suas contribuições empalidecidas ou ocultadas. Encontrei-a em diversos momentos, antes e depois da exposição do Grand Palais. Sua presença era recorrente em eventos artísticos de destaque no Haiti. Já Régine Cuzin, não tive a oportunidade de conhecê-la em pessoa. Iria adquirir informações a seu respeito em ocasiões posteriores, através de artigos de mídia de diferentes países. Observando seus passos após a exposição do Grand Palais, vemos que ela seguiria em contato com artistas e instituições haitianas, retornando ao país esporadicamente, chegando inclusive a assumir a curadoria de uma exposição no Centre d'Art, no início de 2022¹³¹.

-- Régine Cuzin --

Régine Cuzin é apresentada, em diferentes ocasiões, como curadora independente francesa, conselheira em arte contemporânea e especialista em artes de “Além Mar”. Sua trajetória profissional tem como marca notável uma série de exposições de arte contemporânea envolvendo artistas não ocidentais, onde, desde meados dos anos 1990, haitianos estão incluídos. Em meio às publicações mais abundantes e elogiosas a seu respeito, estão os artigos publicados pela Artocarpe, uma associação de artistas contemporâneos de Martinica e Guadalupe, que, entre 2014 e 2018, passa a tê-la como conselheira artística. “A célebre curadora independente” e “especialista em arte contemporânea da região do Caribe”¹³², como era

¹³⁰ Com o adocimento de Mireille Jérôme e sua saída da cena artística, a menção à exposição do Grand Palais se modificaria nos anos seguintes, sobretudo após Régine Cuzin haver atuado como curadora em uma exposição no Centre d'Art em princípios de 2022.

¹³¹ A exposição, intitulada “Vives”, aconteceu no Centre d'Art entre 15 de janeiro e 13 de fevereiro de 2022, e exibiu obras, provenientes da coleção permanente do Centre d'Art, de 25 mulheres haitianas, vivas ou já falecidas.

¹³² ARTOCARPE (s.d). Regine Cuzin: our new Independent Art Director / Regine Cuzin: nouvelle Directrice Artistique de L'Artocarpe. Disponível em: <https://www.artocarpe.net/Regine-Cuzin-our-new-Independent-Art->

anunciada, havia sido convidada para aquele cargo não apenas por sua expertise, mas porque suas ações como curadora haviam contribuído para unir uma rede de artistas emergentes daquela parte do globo.

Nas ilhas caribenhas sob domínio francês, a curadora era citada como exímia descobridora de talentos, tendo como diferencial um “olho” que, em suas próprias palavras, se interessava por artistas que “se colocam em risco”, “se colocam em questão”¹³³; e também o fato de que, ao invés de buscar e selecionar artistas através de catálogos de exposições anteriores, ela sempre teria “o tempo e o cuidado de compreender a produção dos artistas, de ir vê-los trabalhar, onde quer que eles se encontrem (...) com o objetivo de melhor compreender suas abordagens artísticas.”¹³⁴ Essa última característica, que poderia definir Régine como uma *travel curator* (curadora viajante), havia sido um dos princípios notáveis inaugurado pelo grupo de curadores de *Magiciens de la Terre*, capitaneados por Jean Hubert Martin (BUSCA, 2001, p.16), com quem, aliás, ela já havia trabalhado anteriormente, e que passaria a integrar a equipe de conselheiros da exposição do Grand Palais.

Duas das mais importantes exposições no currículo de Régine Cuzin envolviam amplos deslocamentos e estavam incluídas em um conjunto de iniciativas promovidas ou apoiadas por órgãos do governo francês, responsáveis por cooperações regionais e interações metrópole/territórios ultramarinos. A primeira delas, a exposição itinerante *La Route de l'Art sur la Route de l'Esclave* (1994-1999), vinculada ao projeto homônimo da Unesco (La Route de l'esclave), seguia a rota do tráfico negreiro, passando por ilhas do Caribe, e por países como o próprio Brasil, agregando novos artistas ao longo de seu trajeto, como o haitiano Mario

[Director-Regine-Cuzin-nouvelle-Directrice-Artistique-de-L-Artocarpe_a148.html](#), último acesso em 03/05/2021.
Acesso em: 27/05/2024

¹³³ [ANDRIAMIRADO, Virginie. L'artiste qui m'intéresse est celui qui se remet en question. Entretien de Virginie Andriamirado avec Régine Cuzin. Africultures, 08 jul 2008. Disponível em: <https://africultures.com/lartiste-qui-minteresse-est-celui-qui-se-remet-en-question-7943/>. Acesso em: 27 maio 2024.](#)

¹³⁴ Referência supracitada em nota 132, na p.131-132.

Benjamin e a brasileira Rosana Paulino¹³⁵. A segunda, *Latitudes*¹³⁶, na realidade uma sequência de exposições, realizada anualmente entre 2002 e 2009, junto à prefeitura de Paris, visava “promover a criação contemporânea dos departamentos e territórios ultramarinos” franceses, proposta que se alastrava para regiões dos Oceanos Índico, Atlântico, Pacífico, e para terras amazônicas, incluindo ainda outros territórios além daqueles sob administração da França.

No que concerne aos motes curatoriais, *La Route de l’Art sur la Route de l’Esclave* colocava a região do Caribe e seus pensadores como pontos de referência, dedicando um lugar especial ao Haiti, na figura de Toussaint l’Ouverture, por seu papel na primeira abolição à escravidão nas colônias francesas. Essa exposição, além de apresentar obras e artistas de Além mar, seria referenciada em debates e eventos oficiais sobre o trato negreiro, escravidão e suas abolições, estando em meio a importantes disputas sobre como esses processos e seus legados seriam rememorados e ressignificados¹³⁷. A série *Latitudes*, por sua vez, se guiava a princípio por recortes basicamente geográficos, mas trazia, em sua última edição, em 2009, uma homenagem ao intelectual martiniquês Édouard Glissant. Nesse mesmo ano, acontecia a exposição *Kréyol Factory* (Paris, 2009)¹³⁸, na qual Régine desempenhava o papel de conselheira artística, um

¹³⁵ A exposição *La Route de l’Art sur la Route de l’Esclave* foi inaugurada com 10 artistas -- Georges Adéagbo (Béniin), Charles Belle (France), Bili Bidjocka (Cameroun), Omar Fall (Sénégal), Marc Latamie (Martinique), John Lie A Fo (Guyane), El Loko (Togo), Kra N’Guessan (Côte d’Ivoire), Robert Radford (Guadeloupe) e Hervé Téliémaque (Haiti) – tendo mais quatro artistas acrescentados ao longo do percurso: Rosana Paulino (Brasil), Mario Benjamin (Haiti), Tony Capellán (República Dominicana), Alex Burke (Martinica) e Bruno Perdurand (Guadalupe). Deixou a França e foi exibida em primeiro lugar em São Paulo, Brasil, seguindo para Porto Príncipe, onde não chegou a deixar o navio, por questões alfandegárias, rumando, a seguir para República Dominicana, Martinica, Guadalupe e Guiana. O destino seguinte, que seria Havana, foi prejudicado devido a um acidente marítimo, que fez com que um contêiner com grande parte das obras naufragasse no Atlântico, em janeiro de 2000. CUZIN, Régine. *La route de l’art sur la route de l’esclave* (1993-2000). *Africultures*. 19 mar 2015. Disponível em: <https://africultures.com/la-route-de-lart-sur-la-route-de-lesclave-1993-2000-12835/>. Acesso em: 2/05/2024.

¹³⁶ Dentre os artistas haitianos presentes em *Latitudes*, estão Maksaens Denis, Hervé Téliémaque e Mario Benjamin na edição de 2004, e Mario aparece, novamente, na edição de 2007.

¹³⁷ Sobre os debates acerca da memória da escravidão, do tráfico e suas abolições, é elucidativo o relatório redigido pelo “Comitê pour la mémoire de l’esclavage”, em 2005, endereçado ao governo francês, no qual constavam demandas e sugestões para que “a memória compartilhada da escravidão se tornasse parte integrante da memória nacional” (CONDÉ, 2005, p.2), reparando, assim, narrativas oficiais que tenderiam a tratar a temática como algo “menor”. As sugestões do relatório se dirigem às áreas de ensino, pesquisa e produções culturais, notadamente no âmbito de museus e exposições. A partir dessa relatoria, institui-se, também, uma data oficial, 10 de maio, para a “comemoração anual, na França metropolitana, da abolição da escravidão”, quando passam a se concentrar eventos para discussão do tema. O comitê foi presidido pela escritora guadalupense Maryse Condé, que consta, também, no catálogo da exposição de Grand Palais, como uma das colaboradoras.

¹³⁸ E exposição *Kreyòl Factory*, apresentada no Grande Halle de la Villette de Paris, em 2009, teve como curadores Yolande Bacot, Catherine Mariette e Patrice Pomey. Dentre 60 artistas apresentados, 10 eram haitianos: Mario Benjamin, Jean Ulrick Desert, André Eugene, Frantz Jacques Guyodo, Jean Herard Celeur, JeanJo Prince, Louis Juste, André Pierre, Patrick Vilaire, Frantz Zéphérin. Estavam também incluídas entre os artistas haitianos, as fotógrafas Leah Gordon (inglesa) e Phyllis Galembó (americana), pelo fato de apresentarem obras relativas ao Haiti.

evento voltado para artistas contemporâneos das regiões do Caribe e das ilhas africanas do Oceano Índico (Maurício, Reunião e Madagascar), também inspirado em pensadores caribenhos de destaque, como Aimé Césaire e Stuart Hall, além, novamente, do próprio Glissant.

Ao ser entrevistada na revista *Africultures*¹³⁹, Régine mencionava questões caras para os artistas envolvidos nas exposições curadas por ela, muitos dos quais, por serem de “Além mar”, não eram propriamente “nem franceses e nem estrangeiros”, e problematizavam esse fato em suas obras, lançando olhar e discurso críticos para as sociedades pós coloniais, e para “as noções de identidade, mercado, e as relações norte e sul”. A curadora explicava que, dentre suas ambições, estavam facilitar o acesso desses artistas, “ávidos por se mover”, a espaços onde o mercado de arte acontece, mas também atuar na percepção do público francês metropolitano, com tendência a ostracizá-los. Régine pretendia “fazer admitir que há artistas de qualidade nos departamentos e territórios de Além Mar, que não conhecemos”, ao mesmo tempo em que fazia questão de ampliar esse espectro, incluindo regiões vizinhas às áreas sob domínio francês, como o próprio Haiti, mas também Brasil e Venezuela amazônicos, por exemplo.

O envolvimento de Régine em eventos como esses poderia facilmente situá-la como uma curadora habilitada para uma exposição que se propõe “de envergadura” sobre o Haiti, tanto do ponto de vista das temáticas quanto por suas contribuições na cena da arte contemporânea não ocidental. No entanto, embora não nos caiba aqui adentrar nos meandros de exposições anteriores, poderíamos nos perguntar se, na concepção daqueles eventos, ainda que diante de artistas e obras que abordam questões contemporâneas e de menções a autores caribenhos críticos à colonização, tensões coloniais e seus legados seriam abordados de modo frontal e explícito pelas curadorias francesas ou, ao contrário, seguiriam o que diversos autores (DE L’ESTOILE, 2007; PRICE, 2007; DIAS, 2003; AMSELLE, 2010; MURPHY, 2013) apontam como uma forma bastante típica da França de se lidar com a questão colonial, reproduzindo, nas palavras de Chérel e Dumont (2016), uma “visão pacificada das desigualdades e assimetrias” (p.12).

No catálogo da sexta edição de *Latitudes*, por exemplo, Régine se referia aos territórios implicados como locais que “vivem compartilhando heranças de múltiplas influências e de suas histórias atormentadas”, e onde os artistas buscam, “legitimamente”, “escapar à codificação das interpretações regionais para se associar aos debates estéticos oferecidos pela alteridade e em

¹³⁹ Referência supracitada em nota 133, p.132

outro lugar”¹⁴⁰. Em suas definições, a “alteridade”, esse “outro lugar” almejado, que possibilitaria aos artistas escaparem de olhares e classificações locais, supostamente limitadoras, e alcançarem um espaço de reconhecimento, valorização artística e “debates estéticos”, não por acaso, era a França. Em contrapartida, as histórias “atormentadas” pareciam limitadas às zonas geográficas de “além mar”, de onde vinham os artistas e suas obras. “Histórias atormentadas”, “territórios atormentados”, essa era uma expressão à qual Régine Cuzin recorreria diversas vezes para se referir a contextos caribenhos e de demais rotas de suas curadorias. “Atormentados” pelo quê? poderíamos nos perguntar. Régine Cuzin não nos explicava, mas talvez uma pista para tal resposta pudesse ser encontrada na voz de Mario Benjamin, um dos primeiros artistas haitianos curados por ela, dentro do próprio catálogo da exposição do Grand Palais, quando, ao falar sobre seu país, ele dizia que “o Haiti nasce fundamentalmente de um cruzamento de culturas brutal, que não desapareceu com a partida da França. Ao contrário, a França se tornou um fantasma” (BENJAMIN, 2014, p. 53).

No catálogo do Grand Palais, Régine Cuzin era a única voz não caribenha presente¹⁴¹, mas, em contrapartida, era a primeira a falar. A curadora era responsável pelo prefácio e o ensaio de abertura, textos nos quais, ponderando sobre as implicações de presenças artísticas “do sul” no Ocidente, equilibrava-se entre apresentar a legitimidade e a diversidade artística da exposição, de forma suficientemente atraente a um público ocidental, e uma postura defensiva em relação a possíveis acusações de promover um gosto sedento por exotismos ou “referências mágico religiosas”. O “olhar do expectador”, dizia a curadora, precisava “se emancipar de suas próprias limitações”. Para tanto, o caminho seguido em seu texto ia na trilha de eventos anteriores de arte contemporânea não ocidental, incluindo alguns de sua própria autoria. Régine defendia a adoção de uma “abordagem rizomática” para aproximar “artistas de diferentes *latitudes*”, e a partir desse argumento, trazia exemplos de renomados artistas ocidentais, como Damien Hirst e Robert Mapplethorpe, além de artistas contemporâneos de outras regiões “do sul”, notadamente africanos, traçando paralelos com contemporâneos haitianos -- uma aproximação que ficaria restrita ao catálogo, já que a exposição se dedicava exclusivamente às artes do Haiti e sua diáspora. De forma semelhante à mostra *Partage d’Exotisme* (2000), curada por Jean Hubert Martin, Régine estabelecia comparações através de conceitos transversais, como “Vânitas”, “Espiritualidade” ou “Imagem”, conceitos que igualmente se restringiam a seu texto,

¹⁴⁰ (Latitudes, 2007)

¹⁴¹ A única voz francesa que não a de Régine que aparecia no catálogo era a de Jean Paul Cluzel, presidente da Reunião de Museus Nacionais – Grand Palais. Porém, seu texto era apenas um prefácio protocolar de abertura, de uma página.

e não se espriavam para o desenho geral da exposição. Mas tais justaposições, explicava, não deveriam acontecer “somente por razões estéticas”, ou com o objetivo de “atribuir códigos ou identificações ocidentais às criações dos artistas do sul, apenas para melhor legitimá-los ou classifica-los – [coisa] de que eles não precisam”.

Régine defendia a “reivindicação legítima dos artistas haitianos de serem reconhecidos pela pertinência de seus trabalhos, mais do que pelo pertencimento a um território”, assim como advogava a favor de seus direitos de se deslocarem de seu espaço insular, e de serem atravessados por outras influências. Abordava, também, ainda que em breves linhas, a situação difícil desses artistas, “reconhecidos ou ignorados”, “incansavelmente submetidos a múltiplas limitações, econômicas ou conjunturais” (p.19).

A curadora mostrava-se atualizada em relação a questionamentos que vinham irrompendo no universo dos “museus dos Outros”, chegando a mencionar algumas controvérsias envolvendo povos originários, exigindo a repatriação de objetos artísticos e culturais a instituições francesas. Mas tais conflitos diziam respeito a outros espaços em relação à França, e não exatamente ao Haiti, e a suposição de fundo, que alinhavava suas ideias, remetia ao mesmo universalismo norteador de toda uma sequência de exposições e gostos que compunham o seu legado enquanto curadora francesa, especialista em expor artes “dos outros”. Embora afirmasse que a estética não era o bastante para realizar aproximações entre artistas de localidades e percursos distintos, através do argumento de que “o mundo da arte é apenas um”, defendia uma autonomia total às imagens, que, em “ressonância”, produziriam “ares conjuntivos onde o peso da origem desaparece em benefício de correntes de pensamento comuns”.

De modo semelhante ao lema inicial do Museu do Quai Branly – *là où dialoguent les cultures* [onde as culturas dialogam] – a arte era evocada como lugar “excepcional” e “quase mágico” em que uma comunicação entre diferenças se manifesta e se transmite de modo mais fluido, porque permeada pela “emoção”. E sob esse mesmo mote, o terreno artístico era, também, mais uma vez mobilizado para suavizar e dissolver tensões e assimetrias entre França e Haiti, conforme ilustra o trecho abaixo, o único, em todo o texto, em que Régine se referia à história compartilhada entre os dois países:

Herdeira das Luzes e da história ligada dos dois países, o lema constitucional ‘Liberdade, Igualdade, Fraternidade’ é comum à República do Haiti e à República francesa. Talvez esse lema tome o lugar de uma pura utopia, mas nada impede de formular o desejo de que seja assim para os artistas. (p. 19)

Héritée des Lumières et de l’histoire liée des deux pays, la devise constitutionnelle ‘Liberté, Égalité, Fraternité’ est commune à la République d’Haïti et à la République Française. Peut-être cette devise relève-t-elle d’une pure utopie, mais rien n’empêche de faire le vœu qu’il en soit ainsi pour les artistes. (p. 19)

A ideia de um “único mundo artístico”, transversal a diferentes localidades, e ao mesmo tempo quase asséptico, alheio às demasiadas dimensões da vida, era imprescindível para que a utopia de uma suposta igualdade artística pudesse ser vociferada. Esse viés, contudo, não se aplicava ao ensaio de Mireille Jérôme, que pretendia, ao contrário, apresentar traços bastante singulares, concretos – e por isso permeados de dificuldades e tensões historicamente situadas – das artes de seu país.

-- Mireille Jérôme --

Assim como Régine Cuzin, Mireille Jérôme era do mesmo modo conhecida por seu “olho” astuto, que encontrava, reconhecia e promovia talentos emergentes, frequentemente jovens, ainda que não só, desde a fundação de sua galeria, em meados da década de 1980. Mas, mesmo que o Ateliê Jérôme tenha se destacado por investir em artistas que poderiam ser classificados como “contemporâneos”, o lugar de Mireille como mediadora artística nunca se restringiu a seu trabalho como galerista, e muito menos à promoção exclusiva da arte contemporânea. Alguns exemplos são seu envolvimento em exposições internacionais como *Haiti au Toit de la Grande Arche* (Paris, 1998), em que se promovia, majoritariamente, a arte “moderna” haitiana, realizada por artistas mulheres, conforme vimos no capítulo anterior; a coordenação do catálogo comemorativo de *Hector Hyppolite* (Paris, 2011), um artista originalmente considerado *naïf* ou “primitivo”; e sua participação, junto ao artista Édouard Duval Carrié, como conselheira para coleção de arte haitiana do Milwaukee Museum¹⁴², a maior existente, formada sobretudo por obras produzidas entre as décadas de 1950 e 1970, antes, portanto, de uma “virada para o contemporâneo” nas artes do Haiti.

Internamente, Mireille destacava-se por seu trabalho de longa duração na diretoria da Fondation Culture Création, dedicada à formação de jovens em arte e educação, a pesquisas e publicações artísticas locais, e à realização de exposições de cunho didático, bastante diferentes do que ela expunha em sua galeria, ou da proposta do Grand Palais. A exibição *50 ans de la peinture haïtienne* (Porto Príncipe, 1995), promovida pela Fundação, é um bom exemplo nesse sentido, a respeito da qual Mireille comemorava o encontro com algumas das primeiras obras de renomados artistas (modernos) haitianos, presentes em coleções privadas e que nunca haviam sido expostos. Para isso ela dizia seguir “pistas” de trabalhos já iniciados por personalidades

¹⁴² Informação concedida em comunicação pessoal (agosto/2013)

importantes do mundo da arte haitiano, como Gérald Aléxis e Michel Philippe Lerebours, e o resultado, embora valioso, em suas próprias palavras “não era uma exposição *cho* [quente], isso é, um espetáculo da nossa capacidade artística.” Conforme ela explicava, não se visava “o ‘final’ e sim o ‘começo’, a humildade desse início”¹⁴³. Tratava-se, portanto, de uma exposição realizada vinte anos antes, e que era quase o avesso da proposta do Grand Palais, que jogava os holofotes sobre as produções mais recentes, espetaculares, e apontava para um futuro. Pela Fundação, Mireille trabalhava também na promoção internacional da arte haitiana, notadamente na região caribenha. Em diversas ocasiões ela mencionava que era “indispensável que os artistas haitianos estejam em contato com outros artistas do Caribe” e que muitas das transformações e influências vivenciadas pela arte haitiana deveriam ser compreendidas em consonância com processos similares em outros países da América Latina.

Mireille era, ao mesmo tempo, reconhecida como uma mediadora bastante preocupada com as dinâmicas artísticas internas de formação, pesquisa e documentação, e como alguém que sabe bem do que está se passando no mundo artístico externo, tanto o mais próximo, na região caribenha, quanto nas grandes arenas internacionais, sobretudo em locais onde há presença significativa da diáspora haitiana, como Canadá, França e Estados Unidos. Isso contribuía para que tivesse o olhar aguçado para selecionar o que, dentre a produção interna, poderia ter maior apelo a uma cena artística internacional em transformação, orientando-se, cada vez mais, para o gosto pelo “contemporâneo” – um contemporâneo, é importante lembrar, cujos contornos ainda estavam em definição.

Mas, a “polivalência” de Mireille Jérôme poderia ser uma faca de dois gumes. Por um lado, gerando uma espécie de desconfiança sobre até que ponto seus projetos de pesquisa e documentação na Fundação – onde estão envolvidos um coletivo de galerias e demais instituições artísticas – poderiam lhe servir para advogar em causa própria, para promover sua própria galeria¹⁴⁴. Por outro, seu vasto conhecimento e experiência, seu engajamento em relação

¹⁴³ PÉRODIN JÉRÔME, Mireille; DOMINIQUE, Jan J.; LAFONTANT, Monique. Entre Nous: 50 années de peinture haïtienne (1). *Radio Haïti*. Porto Príncipe. 21 de maio de 1995. Entrevista disponível em: https://repository.duke.edu/dc/radiohaiti/RL10059-CS-1266_01. Acesso em: 07/12/2023

¹⁴⁴ Para além de rumores e conversas cifradas que eu presenciei no Haiti a respeito dessa desconfiança, que na realidade se aplica à galeristas, de forma geral, há registros de um episódio bem mais antigo. Na ocasião do lançamento da exposição *50 ans de la peinture haïtienne* (1995), Mireille Jérôme concedeu uma entrevista para um programa de cultura da *Radio Haïti*, no qual foi interrogada pela jornalista Jan Dominique sobre as possíveis implicações do projeto de Fondation Culture Création em criar um centro de documentação sobre as artes do Haiti. A jornalista perguntava se aquilo não poderia gerar desconfiança entre outros galeristas, porque, afinal, os dados

à história do Haiti e de suas artes, somada à sua mirada para as tendências do momento e para o mercado, haviam sido imprescindíveis para que fosse ela a escolhida para receber uma bolsa de imersão no Centre Pompidou, da qual originaria o projeto para a exibição do Grand Palais. Uma empreitada que, assim como os eventos da Fundação, exigia uma conduta de *pote kole* [chegar junto, unir as forças], convocando indivíduos e instituições para atuarem conjuntamente, em nome de uma causa do interesse de todos, mas que, conforme sabemos, não poderia incluir a todos, e, mesmo entre os incluídos, daria mais visibilidade e prestígio a uns, do que a outros.

No catálogo do Grand Palais, enquanto Régine se ocupava da mediação entre uma arte não ocidental e a paisagem artística contemporânea francesa, justificando, pelas ressonâncias imagéticas, a universalidade artística haitiana e a pertinência de uma fórmula expositiva “livre” e “não didática”, eram nos textos de Mireille que apareciam especificidades das artes do Haiti, em seus vínculos com a história, o território, e as peculiaridades da cena criativa contemporânea local. Mireille trazia para primeiro plano, em seu texto de abertura, cinco comunidades artísticas, chamadas por ela de “locais informais de experimentação”, que se desenvolveram em regiões centrais e periféricas de Porto Príncipe: A comunidade de Noailles, conhecida pelas suas esculturas em ferro recortado, produzidas desde 1950; a antiga região de Bel Aire, no coração da capital, reputada por seus ateliês de bandeiras e outros objetos artísticos e artesanais oriundos do vodu; a comunidade das montanhas de Saint Soleil, fundada na década de 1970, com suas típicas representações de loas em telas; a região de Rivière Froide, com seu grupo de escultores em pedra; e a comunidade da Grand Rue, surgida na década de 1990, com suas esculturas realizadas a partir da recuperação e reciclagem de objetos. Todas nascidas em “condição de precariedade”, em decorrência de um histórico de urbanização marcado por um modelo econômico de “importação-exportação”, imposto pela colonização e alimentado pela explosão do turismo nos anos 1950, mas que ruíra na crise do final dos anos 1980. (p. 20-21)

Nota-se que, ao buscar historicizar a formação dessas comunidades artísticas, Mireille, ainda que de forma breve, menciona a colonização e suas consequências nas primeiras linhas de seu texto, algo que Régine Cuzin evita fazer. A porta de entrada no mundo da arte haitiana através desses espaços conduzia a explicações sobre como a região metropolitana de Porto Príncipe havia se tornado um espaço eminentemente caótico, sobretudo a partir dos anos 1980, quando,

poderiam ser usados em benefício de sua própria galeria. Mireille respondeu que os projetos relacionados à fundação “não estão ligados aos indivíduos”, pois a fundação conta com membros diretores de museus, de instituições culturais e de outras galerias. “A Fundação é aberta”. O link da entrevista está na nota anterior.

nas palavras de Mireille, acontece uma destruição do “equilíbrio precário que existia”, ocasionado pelo agravamento da ruína da economia camponesa, pelo intensivo êxodo rural, desaparecimento da pequena indústria urbana, empobrecimento da classe média e o “salve-se-quem-puder” em direção ao exterior (p.20)

Em cenário urbano herdeiro desses tempos, tais comunidades, algumas surgidas no calor do turismo dos anos 1950, outras formadas em momentos posteriores, eram apresentadas por Mireille como espécies de “focos de resistência”, onde se combinam “energia criativa e destituição”. Localidades em que se desenvolvem práticas artísticas com formas e técnicas bastante diferentes, mas que “se assemelham por seus modos de organização e transmissão dos conhecimentos, baseados na ajuda mútua” (p. 21). Onde, “do ponto de vista relacional”, ainda estava bastante presente uma lógica comunal originária do *lakou*¹⁴⁵ das sociedades rurais, calcada em laços de vizinhança, parentesco e compartilhamento de ofício.

Colocando em evidência as criações contemporâneas por seu viés popular, Mireille apresentava a arte haitiana através desses espaços que, em suas palavras, “aparecem cada vez mais como uma especificidade haitiana”. Assim fazendo, abordando as lógicas de compartilhamento do *lakou* como o elemento comum entre diferentes formas de expressão popular, a curadora se desembaraçava do nexos necessário entre o popular e o vodu. Ao mesmo tempo, deslocava a história do Centre d’Art do centro da narrativa, e estabelecia uma continuidade histórica dos *lakous* artísticos contemporâneos com o movimento *naïf*, que, ao invés de ser exaltado pela figura de ilustres “descobridores” e talentos singulares, podia ser compreendido pelo mesmo princípio de organização social e transmissão coletiva de conhecimentos.

Dessa forma, em uma abordagem complementar, artistas de grande destaque na exposição, como Dubréus Lhérisson, da região de Bel-Air, ou Frantz Jacques Guyodo, da Grand Rue, que eram apresentados por Régine Cuzin como “universais”, tomados em suas dimensões individuais e comparados a referências internacionalmente consagradas, no texto de Mireille Jérôme apareciam vinculados aos seus territórios de origem. Mireille localizava os percursos

¹⁴⁵ Referindo-se à obra de Paul Moral, assim Mireille Jérôme define o *lakou*, em seu ensaio:

“(…)Um dos ‘bastiões da cultura camponesa. Unidade de habitação que reagrupa, originalmente, os membros de uma mesma família, ao redor de uma autoridade patriarcal. Fator de coesão social e de identificação cultural, local de organização da vida religiosa e econômica, depositária dos saberes tradicionais, a *lakou* estabelece uma rede de laços.” [“*un des bastions de la culture paysanne*”, *unite d’habitat centrale qui regroupe à l’origine les membres d’une même famille autour de l’autorité du patriarche. Facteur de cohésion sociale et d’identification Culturelle, lieu d’organisation de la vie religieuse et économique, dépositaire des savoir-faire traditionnel, le lakou établissait un réseau de liens.*”] (p.21)

que os inspiraram em suas comunidades e explicava aos leitores que, embora tais indivíduos tenham se destacado pela inventividade e singularidade de suas produções, se desenvolveram como artistas em meio a ateliês coletivos, em espaços em que as fronteiras entre arte e ofícios artesanais eram bastante borradas. No caso específico da Grand Rue e de Rivière Froide, Mireille chega a sugerir que os artistas se fundem a suas obras e seus espaços de criação:

Ao contrário dos artistas de Bel-Air e de Noaille, introvertidos, fechados em seus ateliês, aqueles da Grand-Rue e de Rivière Froide desenvolvem uma relação fusional com as obras, vividas como um prolongamento do corpo. O ateliê se transforma em espaço de cena onde o artista e a obra se desdobram simultaneamente, todas as fronteiras abolidas. (p.27)

Contrairement aux artistes du Bel-Air et de Noaille, introvertis, repliés dans leurs ateliers, ceux de la Grand-Rue et de Rivière Froide entretiennent un rapport fusionnel avec les œuvres vécues comme prolongement du corps. L'atelier se transforme en espace de scène où l'artiste et l'œuvre se déploient simultanément, toutes frontières abolies. (p.27)

As imagens ilustrativas nos textos das curadoras explicitavam de modo bastante claro a diferença de suas abordagens. Enquanto, no texto de Régine, as obras de arte apareciam isoladas, nos ‘cubos brancos’ de galerias e museus, ou ainda devidamente instaladas em espaço público, no texto de Mireille as fotografias mostravam os espaços de criação e armazenamento, em que as obras surgiam empilhadas, amontoadas, espalhadas, sem que pudéssemos separar visualmente as finalizadas das danificadas ou materiais usados para produção, e menos ainda identificar seus realizadores. Nessas últimas imagens, ressaltava-se, portanto, não apenas a ideia da coletividade, mas a relevância do vínculo com os espaços, territórios precarizados, onde a pujança criativa traduzia a ideia de ‘resistência’.

Apesar de diferenças significativas em suas formas de aproximação das artes do Haiti, contudo, ambas as curadoras escolheram colocar em evidência, em seus textos de abertura, os mesmos grupos de artistas. Nem *naïfs*, nem modernos, e tampouco contemporâneos de origem burguesa, com passagem ou formação artística no exterior, esses criadores, oriundos de comunidades artísticas, em sua maioria anônimos e desconhecidos até poucos anos antes, embora fossem apenas parte dos artistas presentes na exposição, encarnavam, simultaneamente, os signos da autenticidade e da novidade.



“Ateliê-boutique da comunidade da Grande Rue”, apresentado no texto de Mireille Jérôme (p.26)



Obra do artista britânico Damien Hirst (1954), que Régine compara à obra do artista haitiano Dubréus Lhérisson. Imagem 1: Damien Hirst, “For the love of God” [*Pelo amor de Deus*], 2007, platina, diamante, dentes humanos, 17,1 X 12,7 X 19, 1 cm (p.1); Imagem 2: Dubréus Lhérisson, Sem título, 2012-2013, crânio humano, lantejoulas, paletas, objetos diversos, 15 X 11 X 24 cm, Porto Príncipe, coleção Reynald Lally (p.146).

A exposição do Grand Palais como evento discursivo: as vozes no catálogo

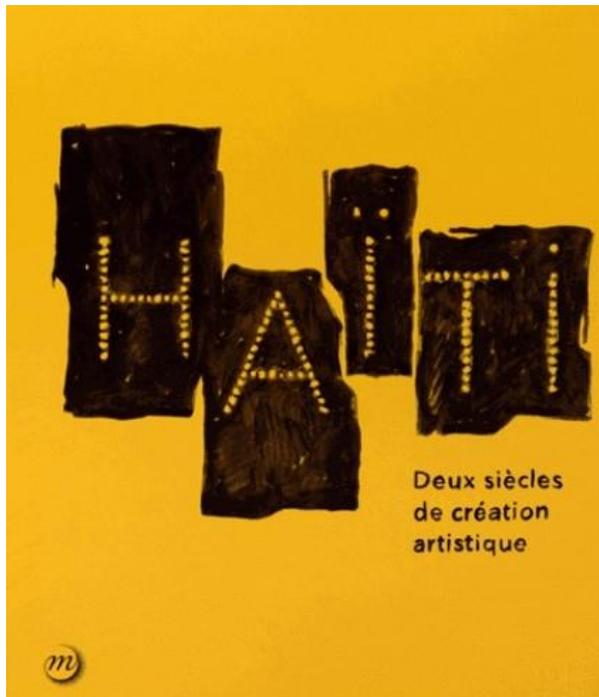


Imagem 1: Capa do catálogo da exposição do Grand Palais; Imagem 2: Capa da revista Gradhiva, do Museu do Quai Branly, dedicada às artes do Haiti, lançada no mesmo momento da exposição, sob coordenação de Carlo Célius.

Quando questionadas sobre o processo de curadoria do evento, Régine Cuzin e Mireille Jérôme frequentemente respondiam que havia sido necessário “criar um conceito”. Enfrentar os estereótipos de uma arte exclusivamente *naïf* e/ou vodu, dar prioridade à arte contemporânea, mas com o “selo de outrora” e reestabelecer a historicidade da arte haitiana haviam sido apontados como objetivos centrais por Mireille, em nossa conversa em 2013. Na contracapa do catálogo já se indicava como essas diretrizes seriam colocadas em prática, tanto na organização do espaço expositivo, quanto na publicação. Em primeiro lugar, a abrangência histórica de dois séculos não deveria acontecer através de uma abordagem cronológica, e sim pelo diálogo entre obras pertencentes a tempos distintos. Em segundo, os criadores contemporâneos deveriam ter liberdade para “entrar em ressonância com obras maiores do patrimônio haitiano”. E, em terceiro, isso deveria acontecer através de uma “livre circulação, ao invés de um percurso didático”.

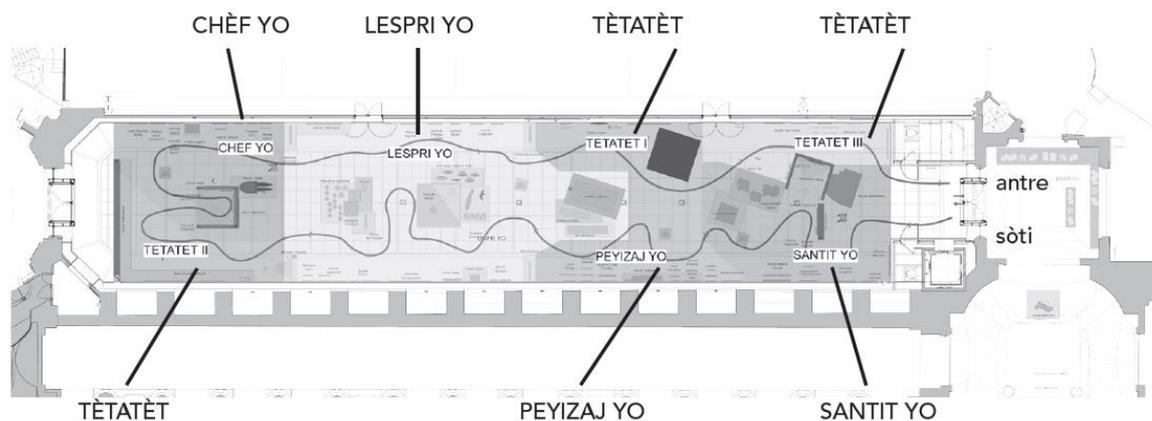
A proposta de “livre circulação”, articulada à ideia de “ressonância” alinhavava o conjunto do projeto, permitindo aproximações entre artistas haitianos e de outras partes do mundo – comparações que Régine Cuzin fazia em seu texto de abertura; entre artistas haitianos de

origens sociais distintas; e entre artistas haitianos contemporâneos e os de outros tempos. Uma noção do espaço expositivo ajuda a compreender como o trânsito e o diálogo entre as obras era sugerido, e como essa proposta se reproduzia no catálogo, articulando os “conceitos” ou “pilares” desenvolvidos pela curadoria, em torno dos quais a exposição se organizava: *Lespri yo* [Espíritos], a seção mais extensa, abordando a espiritualidade haitiana de modo amplo, sem se restringir ao vodou, trazendo também referências simbólicas e iconográficas do catolocismo e da maçonaria; *Santit yo* [Sem título], desenvolvido a partir de questões identitárias, ao redor de personagens historicamente marginalizadas, figuras “anônimas, sem título”, como o camponês, a classe popular urbana, o imigrante sem papel...; *Chèf yo* [Chefes], dedicada a representações de heróis nacionais, chefes de estado e figuras de poder, que apareciam, nas obras, tanto em tom de exaltação como de crítica ou escárnio; e *Peyizaj yo* [Paisagens], centrada na ideia de “paisagem estética” e nos movimentos artísticos internos, contestadores da primazia do *naïf*. Essa última rubrica, a menor dentre as quatro, era um pouco diferente, menos heterogênea que as anteriores: composta apenas de quadros, concentrada em um período determinado, anos 1950 e 1960, e com uma preocupação central circunscrita à história da arte do país. Pelos demais pilares, obras de diversas épocas e estilos se espalhavam, sugerindo diálogos imagéticos, frequentemente entre artistas de diferentes origens sociais, tempos e trajetórias.

A galeria do Grand Palais que acolhia o evento era constituída de um único salão retangular, sem divisórias, o qual o visitante deveria percorrer por um circuito em “U”, entrando e saindo pela mesma porta, atravessando os quatro “pilares” temáticos e três eixos, bem menores que os primeiros, chamados de “Tête-à-tête”, onde obras de três duplas de artistas eram cotejadas¹⁴⁶.

¹⁴⁶ As duplas de artistas que compunham os “Tête-à-tête” eram formadas pelos artistas contemporâneos Sasha Huber (1975) e Jean Ulrick Désir (1960), ambos artistas “da diáspora”; pelo veterano haitiano Hervé Télémaque (1937), cotejado ao renomado Jean Michel Basquiat (1960); e, por último, entre o jovem artista contemporâneo Sébastien Jean (1980 – 2020), e o artista Robert Saint Brice (1898 – 1973), cujo trabalho teve sua visibilidade impulsionada na década de 1970, devido à proximidade formal com as obras dos artistas de Saint Soleil, ainda que ele tenha começado a produzir artisticamente na década de 1940, com o surgimento do Centre d’Art (ULYSSE, 2014, p. 218).

PLAN EKSPOZISYON AN



Planta da ala Sudeste do Grand Palais, onde se localizou a exposição. A imagem foi extraída dos panfletos-guia da exposição, difundidos pelo museu. Panfletos foram realizados em inglês, francês e crioulo haitiano, assim como os painéis explicativos no interior do salão. Mas o catálogo e a revista *Gradhiva* foram redigidos unicamente em francês.



Interior do espaço da exposição (Revista *Gradhiva*, n 21, *Création plastique d'Haiti*, 2015, p. 220)

O catálogo trazia em sua primeira parte cinco ensaios de abertura, dentre eles um de cada uma das curadoras, já mencionados acima, e entrevistas com quatro artistas, antes que se iniciasse a segunda parte, semelhante ao próprio espaço expositivo. Os pilares, que constituíam a espinha dorsal do evento, eram introduzidos por textos assinados por Mireille Jérôme, nos quais se flagrava o esforço em trazer conceitos transversais, amplos, que permitissem driblar categorias estigmatizadas e navegar pelos meandros da história da arte haitiana, com a pretensão de reformulá-la. Dentro de cada um desses eixos, além das imagens das obras expostas, havia textos complementares de especialistas convidados e relatos de mais alguns artistas. Na seção “Tête-à-tête”, cada dupla de artistas era apresentada por entrevistas¹⁴⁷, conduzidas por Régine Cuzin e por Régine Estimé, então ministra conselheira na embaixada haitiana na França, que havia sido pivô da iniciativa da exposição, mas que havia tido participação discreta na divulgação do evento e também no interior do catálogo.

Ao analisar exposições internacionais de arte contemporânea, Fetnam (2017) chama atenção para uma característica que se aponta na notável exposição *Primitivism in the 20th Century* (1984)¹⁴⁸, e que se firma em *Magiciens de la Terre* (1989) e em exposições que a sucederam, mesmo que com abordagens e afinidades teóricas diferentes: o fato de se produzirem como “eventos discursivos” (Glicenstein, 2009, apud FETNAM, idem), nos quais “o debate é mais importante do que os objetos expostos” (p.63). Tal tendência teria como um de seus “sintomas”, o fato do curador “se rodear de especialistas que participam da realização do projeto” (idem), o que é flagrado mais claramente nos respectivos catálogos, compostos como espécies de “antologias”, em que elementos textuais são proporcionalmente bem mais abundantes do que os visuais.

¹⁴⁷ No caso dos dois artistas já falecidos participantes do eixo “Tête-à-tête”, Jean Michel Basquiat e Robert Saint Brice, verbetes a seu respeito foram escritos pelo historiador da arte Sterlin Ulysse.

¹⁴⁸ A exposição "Primitivism in the 21st Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern" foi realizada no Museum of Modern Art (MoMA) em Nova York, em 1984, com curadoria de William Rubin, sendo marcante por ser, segundo Goldstein (2008), “a primeira grande aparição de artefatos de sociedades não ocidentais em museus de belas-artes” (p.290). A exposição teve ampla repercussão e, dentre as principais críticas a seu respeito, estava o foco excessivo nas semelhanças formais entre peças consideradas “primitivas” e obras de arte moderna, o que acabava obliterando desigualdades culturais e políticas (idem).

Exposições internacionais haitianas de maior projeção não têm sido diferentes. Ainda que não seguindo tão à risca a questão da proporção entre texto e imagens apontada por Fetnam, já em finais da década de 1970, com *Haitian Art* (Brooklyn Museum, 1979), mas, mais marcadamente, a partir de meados da década de 1990, com *Sacred Arts of Haitian Vodou* (UCLA, 1995)¹⁴⁹ – um dos mais extensos catálogos sobre as artes haitianas em volume de texto – curadorias estrangeiras e haitianas de artes do Haiti têm realizado comitês científicos e publicações catalográficas compostas por múltiplas vozes que confluem, se complementam e, com frequência, entram em contradição.

O catálogo da exposição do Grand Palais compartilha dessas características, e tem algumas peculiaridades dignas de nota. Em primeiro lugar, o fato de que parte dos artigos de especialistas ficava à cargo de outra publicação, pois ao mesmo tempo em que o catálogo de *Haiti deux siècles de création artistique* é publicado pela Reunião Nacional de Museus-Grand Palais, é lançado um número especial da revista *Gradhiva*, do Museu do Quai Branly, dedicado às “criações plásticas do Haiti”, sob a coordenação de Carlo Célius. Diferente do catálogo -- publicação que nos interessa aqui --, cujos autores eram em sua maioria caribenhos, a revista era composta majoritariamente por especialistas norte-americanos e europeus, que apresentavam contrapontos externos para rever e dinamizar a história da arte haitiana, investigavam trajetórias de objetos e categorizações artísticas, ou adentravam em momentos mais remotos para sinalizar apagamentos históricos sedimentados nas narrativas dominantes¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Sobre a comparação entre essas duas exposições, ver HAFFNER (2017). Mais detalhes sobre cada um desses eventos podem ser encontrados no anexo I.

¹⁵⁰ Trazendo como imagem de capa a fotografia do próprio cartaz da exposição, estampada em um *outdoor* de Paris, aquela era a vigésima primeira edição da *Gradhiva*. Carlo Célius assinava a coordenação da publicação, dez anos depois de haver coordenado o primeiro número da revista, com a temática do “pensamento etnológico haitiano”, em momento em que o Musée du Quai Branly se tornara cenário e objeto de debates acalorados sobre as “artes dos Outros” (DE L’ESTOILE, 2007, DIAS, 2003; PRICE, 2007). Já a edição de 2014/2015, “Création plastique d’Haïti”, era aberta com um artigo do próprio Célius, que teria bastante repercussão no Haiti, ao apresentar alguns elementos da “nova cena artística” do país. Os artigos seguintes, estão o texto de Lindsay J. Twa, que aborda a escrita da história da arte haitiana enfrentada por dois artistas e pesquisadores afro-americanos, James Porter e Jones Pierre-Noel, ambos preocupados em registrar, documentar, biografar os artistas e descentrar a narrativa da arte haitiana daquela encabeçada por Selden Rodman, sendo a segunda, conforme mencionado no capítulo 1 desse texto, especialmente envolvida na curadoria de exposições envolvendo artistas haitianas mulheres, nos anos 1960 e 1970. O texto de Danielle Bégot se dedica a demonstrar que “expressões plásticas de inspiração cristã desempenharam um papel maior antes de serem apagadas diante da arte vodou.” (BÉGOT, 2015, p.23). O artigo de LeGrace Benson analisa a trajetória da artista plástica norte americana Tina Girouard junto a artistas e artesãos da região de Bel Air, dedicados à fabricação de bandeiras de vodou, objetos que transitam do terreno do sagrado para os mercados e exibições de arte, implicando, dentre outras coisas, o reconhecimento individual de artistas e a assinatura de obras. O de Catherine Benoit e André Delpuech toca ainda mais diretamente na questão do trânsito de objetos de contextos rituais para um caminho artístico e comercial, através da análise do surgimento das estátuas rituais chamadas *bizango*, oriundas de sociedades secretas de vodou. Benoit e Delpuech dialogam, nesse texto, com artigos de Rachel Beauvoir-Dominique, sobre a patrimonialização e institucionalização do vodou.

Em segundo lugar, conforme acabamos de ver, o catálogo possibilitava enxergar diferenças de perspectiva de uma curadoria realizada em dupla. Tal diferença era perceptível não apenas nos textos, assinados em separado, como marcava certo hibridismo na relação entre textos e imagens. A publicação pretende enfatizar “ressonâncias”, dar “autonomia às imagens”, e, de fato, se constitui imageticamente de paralelos entre artistas com trajetórias aproximadas, mas também, de modo muito notável, entre artistas de tempos e origens sociais distintas, cujos trabalhos respondem a classificações bastante diferentes, sendo possível estabelecer um diálogo com modelos expositivos como o de *Magiciens de la Terre*. Alguns exemplos são os pareamentos entre as obras funerárias do artista pioneiro do movimento de ferro recortado, Georges Liauteau (1899-1991), e da artista contemporânea Élodie Barthélemy (1965); as telas de fundo abstrato, com figuras à frente pouco definidas, do jovem artista contemporâneo Sébastien Jean (1980-2020) e do pintor Robert Saint Brice (1898-1973) – designado geralmente primitivo ou *naïf*, mas também, por vezes, como um artista “bruto”¹⁵¹; ou, ainda, as esculturas da artista contemporânea e galerista Pascale Monnin e do artista Dubréus Lhérisson, cujas produções, identificadas como “arte vodu”, até poucos anos antes do evento ainda não eram assinadas por ele.

A revista também é composta por uma “nota de leitura”, assinada por Edward, na qual o autor analisa brevemente “duas décadas de exposições e estudos da arte haitiana nos Estados Unidos e no Reino Unido (p.207-p.221), e pela resenha de duas monografias sobre artistas haitianos -- Mario Benjamin (*La Chambre de Mario Benjamin*, Paris: Revue Noire, 2012) e Philippe Dodard (*The Work of Philippe Dodard*, Porto Príncipe: Henri Deschamps, 2009), assinadas por Jean Hérald Legagneur.

¹⁵¹ A exposição *Haiti, Anges et Démons* (Paris, 2000), é um exemplo que apresenta o artista Saint Brice como um artista “bruto”. Esse evento, que trazia na capa uma obra de Jean Michel Basquiat, acontecia em uma instituição francesa, o museu do Halle Saint Pierre, que tem o foco em arte bruta e *Outsider Art*. Em seu catálogo, os curadores, Martine Lusardy e Emmanuel Daydé, estabeleciam uma diferença entre pintor *naïf*, considerado “mais descritivo” e o pintor bruto, “mais instintivo e espiritual”. Na classificação desses curadores, Hector Hyppolite também seria considerado um pintor “bruto”. Essa mudança de classificação, observo, está diretamente relacionada ao desgaste do interesse e do mercado de arte *naïf*.



Sébastien Jean, *Ataque [Ataque]*, 2013, acrílico e fumo, 147,5 X 210,5 cm, coleção Christian Raccourt et Jean Philippe Brutus (p.223); Robert Saint Brice, *Sem título*, cerca de 1965, lápis sobre papel, 29,2 X 25,4 cm, coleção Monnin (p.219)



Georges Liautaud, *Croix [Cruz]*, cerca de 1960. Ferro forjado, 179 X 74 cm, Porto Príncipe, coleção do Centre d'Art; Élodie Barthelemy, *L'Arbre de vie, sculpture funéraire sonore/tirage n.2 [Árvore da vida, escultura funerária sonora/tiragem n.2]*, 2009, aço corten, mastro tubular de ferro, malhos de percussão, 200 X 100 X 15 cm, Paris, coleção da artista. (p.150-151)



Pascale Monnin, *Eustache ou l'Éloge de la complexité* [Eustáquio ou o elogio da complexidade]. 2013 – 2014. Instalação móvel. Cabeça de cervo, cabeça de cabrito, espelho, tecido, metal, miçangas, cerâmica, luz, motor. 130 X 73 X 38 cm; 123 X 54 X 56 cm; 66 X 5 X 49 cm. Coleção Monnin; Dubréus Lhérisson, Sem título, 2012 – 2013. Crânio humano, lantejoulas, objetos diversos. 15 X 12 X 24 cm, Porto Príncipe, coleção Reynald Lally. (p. 144-145).

Essas composições imagéticas, por outro lado, embora dialoguem com modelo expositivo de pretensões univesalistas, estão – à exceção do que acontece no ensaio de Régine Cuzin –, circunscritas a artistas haitianos, e são permeadas por textos comprometidos, em sua maioria, com uma abordagem haitiana da história da arte do país. Ao longo dos pilares, textos introdutórios de Mireille Jérôme, verbetes do historiador da arte haitiano Sterlin Ulysse e um da antropóloga também haitiana Rachel Beauvoir Dominique¹⁵² esclarecem e organizam classificações, observam a prevalência de determinadas temáticas, localizam historicamente movimentos, e situam transformações artísticas como a “musealização do vodu” ou a presença do vodu na arte contemporânea, chegando até mesmo a contrariar o desejo, expresso pela curadoria, de não se pretender didática. O ensaio de Carlo Célius (2014, p.28-33) ia nessa mesma direção, apresentando uma reflexão panorâmica sobre as artes de seu país, olhando para

¹⁵² Nessas seções, os verbetes assinados por Sterlin Ulysse foram os seguintes: “Année 1950-1960” (p.98-100), dedicado a analisar movimentos artísticos modernos que irromperam nesse período; “Art naïf” (p.124); “Le vaudou dans l’art contemporain” [O vodu na arte contemporânea] (p. 122); e “Pouvoir et dérison” [Poder e escárnio], dedicado a analisar as representações de lideranças e figuras de poder ao longo da história (p.170-171). Rachel Beauvoir Dominique assina o verbete “Le vaudou muselé” [O vodu musealizado] (p.120-121)

as formas através das quais o “choque de imagens”, produzido a partir da colonização, deu lugar a “dinâmicas multidirecionais” e a um “universo diversificado de criação plástica” no Haiti¹⁵³.

Nesse conjunto, dois ensaios, o de Anthony Bogues e o de Maryse Condé, chamavam atenção por seguirem direções quase opostas. Anthony Bogues, acadêmico e curador jamaicano, vinculado à Universidade de Brown, nos Estados Unidos, com uma trajetória voltada para o estudo da história e pensamento político africano e caribenho, já havia participado de exposições de arte haitiana anteriormente, inclusive como curador¹⁵⁴, e integrava o comitê científico da exposição do Grand Palais. Em seu ensaio (p.34-39), defendia a necessidade de “sair das categorias formais utilizadas pelo ocidente” e da querela entre primitivismo e modernismo, para abordar a arte do Haiti em seus próprios termos. Propunha, para isso, confrontar as obras¹⁵⁵ sob a chave do “Realismo Maravilhoso”, tal qual definido pelo escritor e homem político haitiano Jacques Stephen Alexis¹⁵⁶, isso é, pensar a arte em suas possibilidades de agir e interpelar o real, através de uma imaginação profundamente ancorada nos acontecimentos históricos, na política e no vodu, não apenas como religião, mas enquanto “sistema de pensamento” (p.37), chamando atenção para o potencial da arte haitiana em nos fazer refletir sobre a História como algo continuamente vivo e atuante no presente. Essa sua

¹⁵³ Destacando três domínios distintos – as Belas Artes, as artes sagradas do vodu e as artes decorativas urbanas, como, por exemplo as *tap taps* – Célius chama atenção para a existência de longa duração e a transversalidade da iconografia do catolicismo, cujos motivos, temas, signos e símbolos se abriram para uma pluralidade de possibilidades e acompanharam as transformações artísticas no país (CÉLIUS, 2014, p.28-33). O texto apresentado no catálogo não coloca o foco nas peculiaridades e contornos da cena contemporânea, assunto reservado a outro artigo, que mencionaremos a seguir, publicado simultaneamente em um número especial da revista *Gradhiva*, do museu do Quai Branly, dedicado às “criações plásticas do Haiti”, sob sua coordenação.

¹⁵⁴ Antes da exposição do Grand Palais, Anthony Bogues já havia desempenhado papel de editor no catálogo da exposição *From Revolution in the Tropics to Imagined Landscapes: The Art of Edouard Duval-Carrie* (Miami: Perez Art Museum, 2014); e como co-curador das exposições *Many faces of Toussaint L' Overture* (Brown University, 2014), e *Reframing Haiti: Art, History and Performativity* (Brown University; Rhode Island School of Design; Waterloo Museum, 2011). Bogues integraria também a comissão científica do Centre d'Art, que articulava sua reabertura em Porto Príncipe para aquele mesmo ano de 2014 e estaria à frente, nos anos seguintes, de uma série de exposições sobre arte haitiana, como *History Memory and the Loas: The Art of Haiti* (Colorado Fine Arts Museum, 2018), *Metamorphosis: The Art of Edouard Duval Carrie* (Museum of Contemporary Art, Miami, 2017), além de outras, que mencionaremos no capítulo seguinte, envolvendo o artista Rénoald Laurent. Fonte: <https://vivo.brown.edu/display/bbagues>

¹⁵⁵ Bogues toma como exemplo obras de três artistas: André Pierre, notável por suas representações dos *loas* haitianos, Philomé Obin, um verdadeiro “cronista” do início do século XX, e o contemporâneo Édouard Duval Carrié, sobre quem Bogues já havia escrito anteriormente, e cuja obras ele definia como “sínteses de pesquisas históricas”.

¹⁵⁶ O escritor e diplomata haitiano Jacques Stephen Alexis (1922-1961) publica "Du réalisme merveilleux des Haïtiens" ("Do Realismo Maravilhoso dos Haitianos") em 1956, pela Revista *Présence Africaine*, na ocasião do Primeiro Congresso dos Escritores, Artistas e Intelectuais Negros em Paris.

visão sobre a arte haitiana, que se aproxima da do artista e também curador Carrié, estaria na base de suas curadorias futuras sobre as artes do país.

A participação da escritora e acadêmica guadalupense Maryse Condé no catálogo destoava não só de Bogues, como dos demais autores haitianos. Condé alinhavava seu texto contando o modo como imagens e ideias de Haiti foram surgindo em sua própria trajetória. Mencionava a relevância do país como farol da *négritude*, diante dos movimentos de independência no continente africano, e uma longa lista de escritores haitianos que a haviam influenciado. Porém, ao se referir mais precisamente às criações plásticas, a autora aderiu a uma versão da história dessa arte que exaltava ‘descobridores’ europeus e norte americanos, sobretudo André Malraux, a quem dizia admirar, saindo em defesa da legitimidade do escritor e político francês em buscar, em lugares como o Haiti, um “antídoto” para a civilização ocidental, carente de “objetivo espiritual” (CONDÉ, 2014, p.42). Sua aproximação a uma mirada primitivista ficava ainda mais nítida quando declarava ver nas obras haitianas um “universo sedutor do qual toda angústia é banida” (p.44), reforçando estereótipos, ignorando a complexidade e a variedade artística do país, e indo na contracorrente do que a exposição pretendia apresentar.

Essa voz destoante de Maryse Condé, além de ser um bom exemplo de contradições que costumam existir em catálogos estruturados de modo polifônico, como o do Grand Palais, adiciona nuances ao contraste de perspectivas entre Mireille Jérôme e Régine Cuzin. Pois, embora Condé fosse uma escritora, com uma obra robusta, reconhecida por pensar o mundo desde seu lugar de mulher, negra e caribenha, no momento de se referir à *arte haitiana* – pela qual confessava ter desenvolvido um interesse tardio, se comparado ao seu gosto pela literatura e a música do país – mostrava-se mais alinhada a um ponto de vista francês sobre o assunto. Mais especificamente, a uma ótica francesa desatualizada, que seguia exaltando o Movimento Saint Soleil e a arte dita *naïf* de modo estereotipado, e não incorporava mudanças de gosto e de discurso ocorridas com o surgimento de novas formas artísticas e uma “virada para o contemporâneo” nas artes do Haiti.

Outra peculiaridade do catálogo do Grand Palais era a forma como, através de uma dinâmica de vozes e silêncios, determinados artistas eram colocados em evidência. O destaque a algumas vozes se fazia ainda mais significativo porque, diferente da maioria das publicações catalográficas com as quais eu havia entrado em contato anteriormente, desde enciclopédias de arte *naïf* até catálogos mais recentes, já voltados para o “contemporâneo”, a do Grand Palais

não incluía os clássicos verbetes biográficos, compostos em geral por fotos, resumos das trajetórias, suas influências, envolvimento em exposições e publicações de destaque. No caso desse evento, aqueles que não tinham espaço para falar apareciam somente através de suas obras¹⁵⁷, e, como informação comum a todos os artistas, constavam apenas, nas páginas finais da publicação, em letras diminutas, datas e locais de nascimento e morte (quando o caso), e local de trabalho. Quem eram, então, os artistas que tinham maior projeção, como suas vozes apareciam e o que diziam?

Em um total de cinquenta e seis artistas, dentre eles vinte cinco então vivos, quinze tinham suas vozes amplificadas, fosse por entrevistas ou declarações diretas, realizadas e coletadas pelas curadoras, através das quais relatavam experiências de vida, contavam sobre suas obras, como se viam e eram vistos. Hervé Télémaque, Édouard Duval Carrié, Mario Benjamin e Bárbara Prézeau-Stephenson apareciam logo nas primeiras páginas, em entrevistas individuais. Os três primeiros tinham especial destaque, por integrar o comitê científico do evento, e os quatro compartilhavam com quase todos os demais artistas “com voz” o fato de terem se estabelecido no exterior, ou vivido momentos significativos como *diaspora*. Comentavam, assim, sobre razões pessoais ou políticas que os haviam levado a deixar o país, momentânea ou definitivamente, sobre possibilidades e descobertas no exterior, e de que forma se vinculavam tanto a referências mais “internacionais” quanto ao Haiti. Télémaque, estabelecido na França desde os anos 1960, se declarava “muito mais haitiano do que se pensa”, afirmando que “os artistas não se enganam sobre suas origens, manipulam (...) as formas, veem suas filiações” (pág 48). O artista e curador Carrié, radicado em Miami, e que havia sido um dos principais artistas referenciados no ensaio de Anthony Bogues, mencionava suas múltiplas influências e a relevância central da história do Haiti para o seu trabalho (pág 56), questão que também atravessava de forma explícita algumas obras de Télémaque e da artista Sasha Huber. Mario mencionava, com lembranças positivas, suas estadias esporádicas em Paris, reivindicava “com força a parte ocidental que o constitui”, e o direito de criar “desconectado de contexto identitário”, chamando atenção para o fato de o Haiti ser fundamentalmente um país mestiço (pág 53). Barbara, definindo-se como uma artista “de seu tempo”, estabelecia uma diferença entre gerações anteriores, que empreendiam uma “busca identitária coletiva”, e seu trabalho, movido por uma “busca identitária individual”, que a havia levado, dentre outras coisas, ao questionamento de sua condição enquanto mulher no Haiti, impulsionando-a a deixar, logo

¹⁵⁷ Duas exceções eram os artistas Robert Saint Brice e Jean Michel Basquiat, ambos já falecidos, e que tinham verbetes a seu respeito realizados pelo historiador da arte Sterlin Ulysse.

cedo, embora não definitivamente, o seu país (p.61). Maksaens Denis explicava como seu trabalho em arte digital, aperfeiçoado com uma formação na Europa, apesar de poder parecer oposto à cultura tradicional haitiana, se articulava intimamente ao vodu, “fortemente visual e rico em símbolos” (p.72). O veterano Patrick Vilaire, presente sucessivas vezes na cena artística francesa, mencionava obras suas que já haviam sido exibidas na França para exemplificar seu processo de criação, ressaltando que “não é possível ir em direção ao mundo ocidental sem um conhecimento de nossos próprios valores” (pág.174). O jovem artista Sébastien Jean comentava como sua ida à França, primeira vez que havia deixado seu país, havia sido um “momento de grande respiração”, que, além de ter proporcionado “encontros e inspirações”, havia contribuído, em seu retorno, para que o mercado de arte se abrisse para ele dentro do Haiti (p.222). Vladimir Cybil, artista estabelecida em Nova York, falava sobre como a “síntese entre o maravilhoso haitiano e o imaginário anglo saxão” a constitui, e como aprendera a “pensar e estruturar” seu discurso ‘en américain’. (p.103). E a definição de Élodie Barthelemy, de que “o Haiti é um país onde eu não habito, mas que me habita” (pág. 74), poderia reverberar, de diferentes formas, nas falas de muitos daqueles artistas, como Jean Ulrick Désert, Sasha Huber e Manuel Mathieu, vivendo respectivamente na Alemanha, na Finlândia e no Canadá .

A ideia de ressonância, a história do Haiti e suas artes iam sendo dinamizadas, assim, na própria fala dos artistas. Com suas nuances e diferenças de experiências, eram, em sua maioria, as vivências cosmopolitas e diaspóricas que adquiriam projeção. Ao mencioná-las, alguns artistas nascidos em outros países, ou estabelecidos há muitos anos fora do Haiti, reivindicavam seu pertencimento ao país caribenho e à história da arte haitiana, outros, como Vilaire, localizando sua fonte de criação na cultura popular de seu país, sinalizavam sua abertura ao “universal”, tanto na linguagem quanto nas temáticas. Já um artista como Mario Benjamin, reivindicava o direito de não precisar se identificar como haitiano, o que se evidenciava nas obras que apresentava na exposição do Grand Palais: cinco quadros de grande dimensão, instalados verticalmente uns sobre os outros, em uma torre luminosa, nos quais traços realizados em tons de amarelo e verde, quase fluorescentes, compunham retratos, desconstruídos a ponto de se aproximarem da abstração. No catálogo, Mario explicava que os modelos para aquelas obras haviam sido fotografias que ele havia realizado de personagens negros norte-americanos na tela da televisão, durante uma de suas estadias em Miami, em um momento em que buscava uma “fonte de inspiração diferente” (p.52).

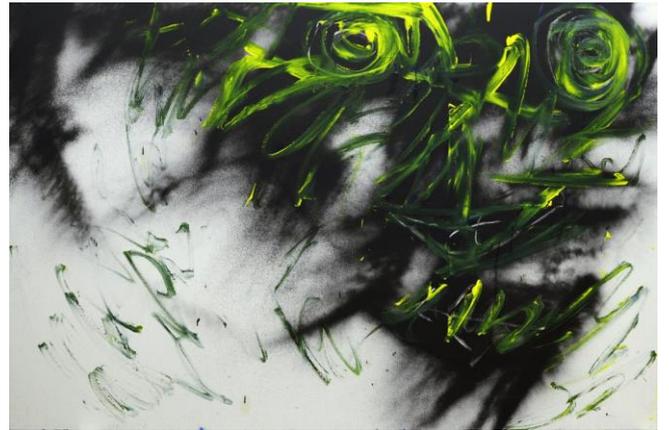


Imagem 1: Imagem da instalação com os quadros de Mario Benjamin, na exposição do Grand Palais.

Fonte: <http://www.sylvainroca.com/fr/2014/11/haiti-deux-siecles-de-creation-artistique/>

Imagem 2: Mario Benjamin, Sem título, 2013, óleo sobre tela, 130 x 195 cm, coleção Reynald Lally.

Fonte: <https://grandpalais.fr/fr/article/mario-benjamin-au-dela-dhaiti>

Esses artistas com vozes projetadas eram, em sua maioria, os mesmos que haviam tido espaço, na mídia francesa, para comentar a exposição Grand Palais, e estavam entre aqueles que, três anos depois, no catálogo de um leilão de arte haitiana em Paris, para angariar recursos para a reconstrução do Centre d'Art¹⁵⁸, eram apresentados como “contemporâneos”, categoria na qual não estavam incluídos os artistas oriundos das comunidades artísticas populares, que haviam tido significativo destaque nas primeiras páginas do catálogo de *Haïti, deux siècles de création artistique*. Qual lugar, então, tais artistas populares ocupavam no conjunto dessa “haitianidade artística” contemporânea, em vias de elaborar seus contornos?

No artigo “Alguns aspectos da nova cena artística do Haiti” [*Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti*] (2015b), Carlo Célius identificava diferentes formas através das quais artistas entravam no domínio do contemporâneo: produzindo obras que são imediatamente

¹⁵⁸ Esse pequeno catálogo, da casa de leilão da Piasa (2017), sob coordenação de Mireille Jérôme e Axelle Liauteau, então diretora geral do Centre d'Art, dividia os artistas entre 6 categorias: pioneiros da pintura popular; os *naïfs*; os modernos haitianos; os estetas; os contemporâneos; e as vilas e comunidades artísticas, dentre as quais se apresentavam Saint Soleil, Grand Rue e um grupo amplo sob a chave de “tradições do vodu”. As divisões que esse catálogo deixava nítidas eram embaralhadas no catálogo do Grand Palais, mas apresentavam as mesmas lógicas de fundo. Para mais informações, consultar p. 304-305, anexo I.

identificadas como tais, ou operando uma reorientação de seu processo criativo – o que é o caso de muitos artistas que passaram por escolas de arte, notadamente no exterior do Haiti ou daqueles que integram a diáspora; ou, ainda, passando a adquirir o status de artista através de práticas outrora relacionadas a, ou concebidas como artesanato, característica de grande parte dos artistas de origem popular (CÉLIUS, 2015b, p. 107).

Dentre as principais sínteses às quais Célius chegava, estava a de que a cena contemporânea tinha seus marcos na história da arte haitiana – seu desenvolvimento de modo “especialmente pulverizado”; a incorporação de novas temáticas e formas; o protagonismo de artistas nascidos, em sua maioria, entre os anos 1960 e 1980; e a existência de diferentes domínios de criação, que “interagem e se transformavam mutuamente” (p.113) –, mas se mantinha uma característica muito fundamental, como uma espécie de “prolongamento de sequências anteriores”: “o lugar significativo, senão central, que continua a ocupar o subalterno na dinâmica criativa do país” (idem). Os exemplos de Célius eram artistas pertencentes a “categorias sociais modestas”, a “localidades periféricas” e “bairros desfavorecidos”. Os mesmos que haviam sido mencionados por Mireille Jérôme em seu ensaio de abertura, e que haviam sido citados por Mireille e Pascale Monnin, em minha conversa com elas em suas galerias em 2013, como o que havia de “mais interessante na arte haitiana no momento”.

Apesar da relevância reiteradamente reconhecida, tinham voz direta, no interior do catálogo da exposição do Grand Palais, apenas três desses artistas identificados como “populares”, ou, como Célius havia cunhado, “subalternos”: os três mais renomados e pioneiros escultores da Grand Rue, Jean Herald Céleur, André Eugène e Frantz Jacques Guyodo, que, após a visibilidade que começaram a alcançar nos anos 2000, foram se tornando pouco a pouco incontornáveis para se pensar a arte haitiana na contemporaneidade. Através de suas vozes, diferente do que acontecia na fala dos demais artistas no catálogo, emergiam, de forma bastante explícita, queixas e exclusões sofridas, devido ao lugar social por eles ocupado. Céleur, por exemplo, mencionava as dificuldades dos “vistos recusados” a ele e seus familiares, e explicava como as obras que apresentava naquele evento – um trio com esculturas de pássaros, sob o título *Zwazo pa gen fwontiyè* [Pássaros não têm fronteiras] – problematizavam o fato de que, apesar de tanto se defender a globalização e a livre circulação, “as barreiras nunca foram tão poderosas” (p.68). Guyodo e Eugène também apontavam para restrições externas ao Haiti, mas suas críticas se direcionavam principalmente à cena artística do próprio país, onde, nas palavras de Guyodo, “os artistas sofrem da indiferença do setor cultural” (p. 126), e onde, contava Eugène, haviam sido a princípio rechaçados por galerias e fundações culturais de destaque, e

pelos “*bien-pensant* do meio artístico”, por haver ali um “um fechamento social”. “Haiti é uma sociedade da negação, onde as pessoas avançam mascaradas porque não se gostam”, dizia o Eugène. “Nós lhes mostramos, através de nossas obras, o que eles se recusam a ver e dizer de si mesmos”.

Pelas vozes dos três, se contava a história da transformação do território, da transmissão de conhecimentos artísticos e artesanais na região da Grand Rue, onde tradicionais ateliês de carpintaria e esculturas em madeira, oficinas mecânicas e lojas de peças de automóveis se cotejam, bem próximo de grandes lixões e depósitos, e de um dos principais mercados de artesanato da cidade, o Marchè Hyppolite. Contava-se como as inovações de Nasson – um artista de Rivière Froide, região ao sul de Porto Príncipe, que incorporava placas de metal e pregos a suas esculturas religiosas em madeira – haviam influenciado Céleur, ainda na década de 1990; como Céleur e Eugène haviam se juntado, formando um coletivo¹⁵⁹, ao qual Guyodo se uniria mais adiante; como Guyodo havia sido apresentado a atores da cena artística por Céleur, mas cada um desenvolvia seu próprio estilo; e como se desenvolveu uma multiplicidade de ateliês e discípulos, espremidos em uma ruela transversal à Grand Rue, um gueto no coração da cidade, “mal percebido”, nas palavras de Guyodo, mas onde, uma vez sabendo olhar, “é possível encontrar diversos gênios” (p.126). Céleur e Guyodo explicavam como muitas de suas esculturas, inspiradas em provérbios, ditados e canções populares, nem sempre eram fáceis de serem digeridas pelo público, que tendia a ver vodu em tudo, mesmo quando não era o caso. Eugène dizia que suas obras “demandavam tempo e intimidade para serem decifradas”, e também problematizava o fato de seu trabalho ser frequentemente evitado ou tratado como exótico, por ser associado ao vodu (p.172).

Através dos relatos desses artistas, contava-se também como, em uma sociedade e um meio artístico narrados como hostis, determinados encontros haviam sido fundamentais para seu reconhecimento como artistas. Os dois encontros relatados por Eugène como “definitivos” foram protagonizados por artistas-mediadores haitianos: o primeiro, com Bárbara Prézeau, que à altura estava à frente de uma fundação de arte contemporânea, sendo responsável por suas primeiras participações em exposições dentro do Haiti, no início dos anos 2000, e pela primeira ida de suas obras ao exterior, em Barbados; e, a seguir, com Mario Benjamin, responsável por

¹⁵⁹ Por algum tempo, o coletivo formado por Eugène, Céleur e Guyodo era também chamado de *Atis Rezistans* (artistas da resistência). Porém, após uma ruptura no trio, passou-se a se referir a eles, em conjunto, através do nome da localidade onde se situam, a Grand Rue.

levar inúmeros visitantes à Grand Rue, inclusive Leah Gordon – fotógrafa, vídeo artista e curadora inglesa, que vem desempenhando um papel importante na visibilidade internacional desses artistas, desde em 2006, chegando a fundar, junto a eles, uma bienal na região, a Biennial Ghetto¹⁶⁰.

A centralidade das trocas e interações com Mario Benjamin era reiterada por Céleur e Guyodo. Mario, nas palavras de Céleur, era um artista que, “a despeito da insegurança da região, classificada como zona vermelha, nunca nos deixou”, levando até eles referências que haviam permitido com que observassem “técnicas dos artistas estrangeiros e particularmente sua liberdade” (p.68). Guyodo atribuía igualmente a Mario a abertura ao mundo externo, “tornando a Grand Rue o que ela é hoje” (p.126). Com a atuação de Mario como multiartista, especialista em instalação, mediador e curador, foram desenvolvidas várias parcerias, dentro e fora do Haiti, começando com a confecção de um carro alegórico para o carnaval de Porto Príncipe, no início dos anos 2000, passando pela realização de uma escultura, *Freedom Sculpture*, encomendada pelo Museu de Liverpool, para celebrar 200 anos da abolição da escravidão em ex-colônias do Reino Unido, em 2007. Ao lado de Mario, um artista autodidata, porém de classe social mais abastada, crescido em uma “família modernista”¹⁶¹, para usar suas palavras, com pai arquiteto e mãe atriz, e que já vinha conquistando seu espaço em feiras e bienais internacionais desde a década de 1990, os artistas da Grand Rue participaram também de exposições de destaque no exterior, como *Kreyól Factory* (Paris, 2009) e a 54ª Bienal de Veneza (2011).

A referência a essas interações entre Mario e os artistas da Grand Rue diz muito da importância do lugar de artistas-mediadores internos – como era também o caso de Bárbara Prézeau¹⁶² – para o reconhecimento e visibilidade artística de seus conterrâneos, dentro e fora do país. No

¹⁶⁰ Fundada em 2009, a Biennial Ghetto é um evento no qual artistas de diferentes localidades são hospedados pelo coletivo da Grand Rue, com a proposta de intervir, interagir no espaço e com a cultura local. Todos os artistas cujas propostas são aceitas devem criar localmente as suas obras, e devem cobrir seus próprios custos de deslocamento, materiais e hospedagem. Quando o evento teve início, a curadoria era compartilhada entre Leah Gordon e os três artistas: Guyodo, Celeur e Eugène. A partir de determinado momento, no entanto, o evento passou a dividir a comunidade e apenas Eugène e seus discípulos permaneceram diretamente envolvidos. É notável o fato de que o fluxo dessa bienal não foi interrompido nem mesmo diante dos problemas de segurança no país, agravados a partir de 2018. Para saber mais: <http://ghettobiennale.org>

¹⁶¹ Mario Benjamin, Catálogo *Haiti, deux siècles de création artistique*, 2014, p.52

¹⁶² Bárbara Prézeau-Stephenson era igualmente citada no catálogo do Grand Palais pelo jovem artista Sébastien Jean, como responsável por ter provocado uma ruptura em seu modo de trabalhar, ao produzir eventos no Haiti que lhe apresentaram à arte contemporânea (p.222). No mesmo catálogo, em entrevista conduzida por Mireille Jérôme, a própria Bárbara falava sobre seu papel como mediadora cultural, destacando a criação da Fondation AfricAmerica, em 1999, a partir da qual foi realizado um dos primeiros grandes eventos de arte contemporânea no país, o Fórum Transcultural de Arte Contemporânea (p.63).

início dos anos 2000, para além de inspirações e intercâmbios, Céleur, Guyodo e Eugène precisaram ter suas obras representadas por Mario, por exemplo, em uma de suas primeiras exposições internacionais, em Miami, pois tiveram seus pedidos de visto recusados. No âmbito da exposição do Grand Palais, embora dissesse recusar o lugar de “embaixador da arte haitiana” que buscavam lhe atribuir, acabava desempenhado esse papel. Definido por Régine Cuzin como um iconoclasta e a “locomotiva” do evento, ao mesmo tempo em que reivindicava sua “parte branca, evacuada pelos curadores ocidentais”¹⁶³, fazia uso do seu lugar de projeção para tecer críticas afiadas à França e à comunidade internacional presente no Haiti. No catálogo, era Mario quem, conforme mencionamos acima, se referia à França como um “fantasma” em seu país (p.52) E, em um programa de entrevistas francês, dedicado aos territórios de Além-mar, era ele também quem se sentava ao lado de Régine Cuzin para comentar o evento, circunstância em que apontava para as imensas discrepâncias dos valores das cotações de artistas “de sucesso” ocidentais e seus análogos haitianos, e comentava como o custo de vida em Porto Príncipe havia se tornado insustentável, inflacionado, em muitas medidas, por conta da “comunidade internacional, que vem nos salvar sem conseguir”¹⁶⁴.

Ao mesmo tempo, essa história entre Mario e os artistas da Grand Rue, tantas vezes narrada, jogava luz para assimetrias entre os lados, aproximando-se, e em parte, da repetida fórmula das biografias de artistas ou grupos de artistas considerados “menores” ou “marginais”, que frequentemente começam com um “encontro” do momento em que foram “descobertos”. Assimetria perceptível pois muito se fala, nesse catálogo, sobre como Mario os influenciou e contribuiu para suas trajetórias, mas pouco se diz do sentido contrário – algo que Mireille Jérôme havia mencionado em nossa conversa, quando me dizia que “há um vai e vem entre Mario e esse mundo de lá”, e que “a maior força que ele conquistou foi ao lado desses artistas”. Perceptível também quando, alguns anos depois, em 2021, finalmente Guyodo tem obras suas integrando a coleção do museu de arte moderna e contemporânea francês, o Centre Pompidou, porém através de uma coleção de arte bruta¹⁶⁵, categorização que não deixa de estar sob a sombra do ‘primitivo’¹⁶⁶. E mais ainda quando, um ano antes, em 2000, junto a outros artistas

¹⁶³ Paris sur Mer expo Haïti Paris: Dailymotion, 15 dez. 2014. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x2b9may>. Acesso em: 29 maio 2024.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Algumas obras de Guyodo integravam a coleção de mais de 900 peças do colecionador de arte bruta francês Bruno Decharme, que foi doada ao Pompidou em 2021. Dentre esses artistas, vários eram anônimos. Fonte: <https://abcd-artbrut.net/actualite/donation-bruno-decharme-mnam-centre-pompidou/>

¹⁶⁶ Arte bruta é uma das classificações artísticas usualmente incluída no conceito mais amplo de “arte primitiva”. Esse termo, cunhado pelo pintor francês Jean Dubuffet em 1945, refere-se a um tipo de produção artística feita por

da região da Grand Rue, Guyodo tem seus ateliês destruídos por um incêndio, perdendo um acervo de cerca de 2000 peças, deixando evidente a vulnerabilidade do espaço e a dificuldade de se cuidar de suas produções¹⁶⁷.

Porém, por outro lado, ao emergirem as vozes diretas desses artistas, essa interação, embora destacada, aparecia como uma dimensão dentre outras, igualmente relevantes. As denúncias endereçadas ao setor cultural interno; a dificuldade de suas obras serem compreendidas e digeridas pela população local; o fato de terem adquirido aceitação e visibilidade fora do país, mas, ainda assim, enfrentarem dificuldades econômicas; as descrições de seus processos criativos, traduzindo com humor e acidez suas críticas à sociedade haitiana; a persistência de um olhar externo exotizante sobre suas produções. Esses e outros aspectos, contados por Guyodo, Céleur e Eugène, através de diferentes ângulos, faziam daqueles relatos os que permitiam vislumbrar com maior nitidez, no catálogo do Grand Palais, as dobras entre dinâmicas artísticas internas e externas, e suas tensões. Percepção que poderia se expandir e se complexificar se outros artistas que, assim como eles, ocupam lugar simultaneamente central e periférico no mundo artístico haitiano, também tivessem suas vozes projetadas. Ou, mais ainda, se passassem a ocupar lugares nos comitês científicos e processos de curadoria.

indivíduos que não fazem parte do circuito cultural e artístico tradicional, frequentemente sem educação acadêmica e provenientes de contextos marginalizados, como pacientes psiquiátricos ou autodidatas. Dubuffet destaca nessas formas artísticas a espontaneidade, o descompromisso com as regras artísticas e a criação distante das influências culturais predominantes. Michel Thévoz, curador da Coleção de Arte Bruta de Lausanne, e Roger Cardinal, criador do termo "outsider art" em inglês, foram figuras proeminentes que estudaram e incentivaram essa forma de arte. (GOLDSTEIN, 2008, p.303-305) O museu parisiense Halle de Saint Pierre, onde a *arte haitiana* foi exibida coletivamente na exposição *Haiti Anges et Démons* (2000), se dedica especialmente à arte bruta. Em abril de 2015, no quadro do Fórum Transcultural de Arte Contemporânea, promovido pela Fondation AfricAmerica, em Porto Príncipe, uma das exposições nas quais estavam presentes os artistas da Grand Rue tinha como título *Outsider Art*.¹⁶⁷ Embora o caso da perda dos ateliês de Guyodo tivessem causa acidental, elevada a graves proporções pela carência quase absoluta do serviço de bombeiros em Porto Príncipe, essa perda dos ateliês estava longe de ser exceção, e se reproduziria, de forma ainda mais aguda nos anos seguintes, com a tomada de regiões de Porto Príncipe por gangues, deixando coletivos de artistas de Bel Air, Noailles e até mesmo Carrefour Feuilles, como foi o caso de Lionel Saint Éloi, em 2013, sem acesso a seus espaços de trabalho. A exposição RÈL [Grito], realizada pelo Centre d'Art no início de 2021, tinha como mote, justamente, a situação desses artistas que haviam perdido suas produções, e cujas condições de trabalho haviam sido enormemente prejudicadas. Sobre o incêndio nos ateliês de Guyodo, ver referências abaixo:

GUERRIER, Christophe. Guyodo, le réveil du phénix de la Grand-Rue. *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 15 out. 2020. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/218832/guyodo-le-reveil-du-phenix-de-la-grand-rue>. Acesso em: 23 maio 2024.

GUERRIER, Christophe. Projet Grand Rue Haïti: solidarité artistes et artisans, incendie 2020. *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/219177/projet-grand-rue-haiti-solidarite-artistes-et-artisans-incendie-2020>. Acesso em: 23 maio 2024.



Jean Hérard Céleur, *Zwazo I (Mère) [Pássaro I (mãe)]*, 2014, madeira, pneu, plástico, metal reciclado, 318 X 90 X 110 cm, Porto Príncipe, coleção do artista; Jean Hérard Céleur, *Zwazo II (père) [Pássaro II (pai)]*, 2014, madeira, pneu, plástico, metal reciclado, 295 X 19 X 120 cm, coleção do artista; Jean Hérard Céleur, *Zwazo III (Fillette) [Pássaro III (menina)]*, 2014, madeira, pneu, plástico, metal reciclado, 277 X 82 X 95 cm, Porto Príncipe, coleção do artista. (p.69)



Imagem 1: André Eugène, *Madan Letan*, 2012, madeira, metal, pneu, billes recicladas, 165 X 97 X 63,5 cm. Porto Príncipe, coleção do artista. (p.173) Imagem 2: Frantz Jacques Guyodo, *Sem título*, 2012, técnica mista: plástico, aço, crânio, pintura em zarcão, 185 X 122 X 129,5 cm. Porto Príncipe, coleção do artista. (p.79)

Breves contornos do contemporâneo em Porto Príncipe

Espero ter conseguido deixar claro, até aqui, que a exposição do Grand Palais não é exatamente uma inovação na virada para a arte contemporânea. Porém, pela sua repercussão, pela quantidade de atores envolvidos e pelo momento em que acontece, é um ponto estratégico para se observar como direções que já vinham sendo tomadas vão se sedimentando e se desdobram a seguir. Debates e burburinhos sobre o evento, que aconteciam no território haitiano no calor do momento, reverberavam em meses e anos posteriores, confirmando seu lugar como grande referência, e projetando, ainda mais, a visibilidade da arte e dos artistas “contemporâneos” na cena local. A exposição acontece em uma circunstância em que há significativa injeção de ânimos no mundo das criações plásticas no Haiti. E se é verdade que, no pós terremoto, certas instituições não conseguiram se reerguer, como o Museu do Collège Saint Pierre e algumas galerias, e outras ainda permaneceram com dificuldades para se dinamizar, como é o caso da ENARTS (Escola Nacional de Artes), algumas estruturas antigas, por outro lado, se reestabeleceram com sucesso, entre articulações de atores e instituições locais, da diáspora e estrangeiras, e novos coletivos e associações se fundaram, em meio a um fluxo expressivo de artistas e demais personalidades envolvidas no mundo da arte que retornaram ao Haiti.

Pouco mais de um mês depois do encerramento da exposição em Paris, uma série de acontecimentos artísticos faz convergir esse conjunto de atores em Porto Príncipe. Pude presenciar alguns daqueles acontecimentos, que foram também bastante documentados pela mídia local. Era final de março e início de abril, época festiva, em que as ruas eram ocupadas pelas tradicionais bandas de *rara* e *bandapye*¹⁶⁸. No auditório da fundação FOKAL, Mireille Jérôme protagonizava uma apresentação virtual de *Haiti, deux siècles de création artistique*, contando e apresentando o evento através de fotografias, acompanhada de Carlo Célius e Sterlin Ulysse para debate. Naquela ocasião, em meio a um público composto de artistas, estudantes e demais personalidades do mundo da arte, ainda se questionavam algumas escolhas realizadas pela curadoria. Dentre elas, o fato de a arte da recuperação, expressão da qual os artistas da Grand Rue são alguns dos principais expoentes, estar “presente demais” no evento¹⁶⁹. Ao que Mireille Jérôme respondia, com tranquilidade, explicando que “essa arte domina atualmente a

¹⁶⁸ Ver nota 6, p.17

¹⁶⁹ SÉRANT, Claude Bernard. *Retour sur Grand Palais à la FOKAL*. Le Nouvelliste, 31 mar. 2015. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/143138/retour-sur-grand-palais-a-la-fokal>. Acesso em: 17/06/2021.

nova cena haitiana (de arte contemporânea) por sua riqueza e sua extrema potência de expressão”.

Os debates sobre o lugar da arte contemporânea do país estavam em plena ebulição, dessa vez com parte dos atores que havia composto a exposição do Grand Palais presente em cena. Dentre eles, Carlo Célius, de visita ao Haiti, que circulava por entre os eventos do momento, ocupando seu lugar de uma das principais autoridades sobre as artes haitianas e dando uma série de conferências, sempre com a audiência cheia, em espaços artísticos e acadêmicos. O historiador da arte Sterlin Ulysse, autor mais jovem a compor o catálogo do Grand Palais, por sua vez, retornava da França, onde finalizava seu doutorado, assumindo a vice reitoria da faculdade de História da Arte (IERAH), instituição outrora dirigida por Michel Philippe Lerebours, e contribuindo significativamente para a retomada de atividades artísticas e acadêmicas no local.

No mesmo momento, o Centre d'Art reabria oficialmente suas portas, ainda que com estrutura provisória, funcionando em um caramanchão, construído no terreno onde estivera o antigo casarão ruído pelo terremoto. Desde 1965 até o sismo de 2010, a instituição havia sido dirigida por Francine Murat¹⁷⁰, e, em abril de 2015, reabria com Louise Perrichon, uma jovem francesa, na direção administrativa, e um comitê científico, em que constavam alguns integrantes da exposição do Grand Palais, como Mireille Jérôme, Anthony Bagues e Pascale Monnin. Em sua reinauguração, o Centre d'Art anunciava cursos de pintura e desenho oferecidos por professores-artistas com trajetórias variadas – artistas com formação acadêmica e trajetória no exterior, como Pascale Monnin e Tessa Mars, e artistas recorrentemente apresentados como *naïf*, como Levoy Exil e Frantz Zéphérin – e, num gesto simbólico, tinha seu automóvel oficial pintado por Mario Benjamin¹⁷¹, recriando um feito acontecido na década de 1940, quando o jipe da instituição fora pintado por Rigaud Benoit, um dos mais renomados pintores ditos *naïf* da época. A escolha de Mario, um inquestionável “contemporâneo”, deixava claro que eram outros tempos¹⁷², anunciando transformações que viriam nos anos seguintes, com a expansão

170 Francine Murat, que substituiu Dewitt Peters na direção do Centre d'Art, ficara à frente da instituição por 46 anos, e faleceu um mês após o sismo, aos 92 anos.

171 Le Centre d'Art. *Carte Blanche à Mario Benjamin*. Disponível em: <https://www.lecentredart.org/carte-blanche-a-mario-benjamin/>. Acesso em: 24 maio 2024.

172 As exposições realizadas no Centre d'Art nos anos 2000, antes do sismo, ainda eram muito concentradas na pintura e tinham características muito próximas da divisão artística esquematizada por teóricos como Lerebours, com os artistas, esteticamente podendo ser localizados em algum lugar entre “sofisticados”/“modernos”, ou “primitivos”/“naïf”, incluindo, nesse período, uma gama razoável de artistas reconhecidos como abstratos, dentre eles Rénoald Laurent (2008). Conferir na lista de exposições realizadas pela instituição no portal do Centre d'Art: <https://www.lecentredart.org/le-centre-dart/liste-expo/>

dos cursos para outras linguagens, como escultura de recuperação, grafite, gravura em monotipo, cinema experimental, fotografia digital, “mixed mídia” e história em quadrinhos, adequando o espaço físico às novas demandas, com a pintura de muros internos e externos, realizados por artistas de grafite (haitianos e estrangeiros), e a construção de um pequeno núcleo digital, para realização de atividades multimídia.

O tom celebrativo e de renovação do ambiente artístico ganhava bastante força também, naqueles mesmos dias, com mais uma empreitada de grande porte, que levava artistas estrangeiros ao país, colocava artistas locais em evidência, mobilizava coletivos e dinamizava as atividades de diversas instituições na capital haitiana: o Fórum Transcultural de Arte Contemporânea, promovido pela Fundação AfricAmérica, então dirigida pela artista e curadora Bárbara Prézeau Stephenson. O Fórum, que tivera sua estreia em 2000¹⁷³, se pretendia o primeiro grande evento de arte contemporânea dentro do Haiti, e aparecia, quinze anos depois, em sua sétima edição, em sua versão mais robusta. Em entrevista ao jornal *Le Nouvelliste*¹⁷⁴, Barbara confirmava uma visível mudança de paradigma nas artes do Haiti, para a qual, em sua opinião, o Fórum teria contribuído significativamente, conforme afirmava:

Antes de AfricAmerica não se falava de arte contemporânea aqui. Somos o primeiro ator do meio a romper com os estereótipos e os clichês que se vinculavam sobre a arte, o primeiro a abrir a criação a toda forma de expressão, o primeiro a associar a arte ao cinema. E a escultura, outrora um gênero menor e jamais apresentada ao público, é bastante considerada em nossa abordagem. Muitos artistas, apoiados no início de suas carreiras pela AfricAmerica, chegaram até mesmo ao Grand Palais.

Avant AfricAmerica, on ne parlait pas d'art contemporain ici. On est le premier acteur du milieu à casser les stéréotypes et les clichés qui se véhiculaient sur l'art, le premier à avoir ouvert les créations à toutes formes d'expression, le premier à avoir associé l'art au cinéma. Et la sculpture, jadis genre mineur et jamais présenté au public, est très prisé aujourd'hui dans notre démarche. Beaucoup d'artistes, soutenus au début de leur carrière par AfricAmerica, sont même arrivés au Grand Palais.

Ao falar sobre os rumos da Fundação e da arte contemporânea haitiana, trajetórias que, aos seus olhos, quase que se fundiam, Bárbara, além de abordar a exposição do Grand Palais como um ponto importante de consagração, mencionava um estágio de amadurecimento e profissionalismo, e fazia um prognóstico de que já estavam prontos para “uma próxima etapa”,

173 A primeira edição do Fórum aconteceu no mesmo ano em que a exposição *Haiti, Anges et Démons* em Paris, também com foco na arte contemporânea. No repositório da Radio Haïti, consta uma entrevista, dada pelos curadores da exposição de Paris e por Bárbara Prézeau Stephenson, em 1999, em que ambos projetam uma renovação para a arte haitiana no “novo milênio”, então prestes a chegar. A entrevista está disponível em: https://repository.duke.edu/dc/radiohaiti/RL10059-CS-1359_02

174 LADOUCEUR, Rosny. *AfricAmerica: la marche vers une première biennale*. Le Nouvelliste, 13 abr. 2015. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/public/index.php/article/143510/africamerica-la-marche-vers-une-premiere-biennale>. Acesso em: 21/06/2021.

para que o Fórum seguinte se convertesse em uma “verdadeira bienal” em Porto Príncipe, “onde todas as instituições serão implicadas”.

As atividades do Fórum eram múltiplas ¹⁷⁵, e se ramificavam por exposições, oficinas, conferências e performances variadas. Parte dos eventos acontecia fora de Porto Príncipe¹⁷⁶, mas a maioria se concentrava na capital, sobretudo no Centre d’Art recém inaugurado, na FOKAL, na IERAH e no Instituto Francês. A característica pulverizada do Fórum tampouco era novidade em um Haiti em que frequentemente se queixava da ausência de locais amplos e adequados a atividades artísticas e culturais. Entre diferentes espaços, também se observava uma variação significativa de público. Mais diverso nas regiões centrais, bem mais rarefeito nas regiões mais periféricas e comunidades artísticas, e mais restrito a um público mais elitizado e a determinados circuitos de artistas nas regiões mais “altas” e abastadas da cidade.

As exposições, de menor porte, individuais ou coletivas, espalhadas por diversas instituições, acolhiam obras ou performances de artistas estrangeiros convidados e uma quinzena de artistas visuais haitianos selecionados para essa edição do Fórum. Onze dentre esses haviam estado no Grand Palais e, em alguns casos, expunham até mesmo obras que haviam ido à França. David Boyer e Dubréus Lhérisson, artistas da região de Bel Air, que tinham seus trabalhos originalmente associados aos tradicionais ateliês de bandeiras de vodu e objetos correlatos, tinham suas obras expostas no centro cultural Bel-Art, da comunidade artística local; Bárbara Prézeau e o jovem pintor e performer Sébastien Jean expunham na FOKAL, no centro da cidade; o videoartista Maksuens Denis e Mario Benjamin apresentavam-se, junto a outros artistas¹⁷⁷, na Villa Kalewès, em Pétionville, em uma exposição intitulada *Noctambule*, que tinha curadoria do pesquisador alemão David Frohnapfel¹⁷⁸, e apresentava a cena noturna, lgbt

¹⁷⁵ A programação do Fórum pode ser encontrada no site da Fondation AfricAmerica, através do link: https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015_a285.html (último acesso: 24/05/2024)

¹⁷⁶ Acompanhei parte das atividades do Fórum na vila de Noailles, em Croix de Bouquet, periferia ao norte de Porto Príncipe, famosa por sua comunidade de esculturas de ferro, e que havia, no ano de 2014, experimentado uma transformação, com a decoração de postes de luz, latas de lixo e padronização dos ateliês. Pela programação do Fórum, exposições e performances foram realizadas na região, porém, praticamente não havia público para esses eventos. Uma pequena caravana se deslocou de Porto Príncipe, e a maior parte do público era formada pelos próprios integrantes do fórum, entre organizadores e artistas, além de alguns estudantes de artes, que haviam ido de carona com Sterlin Ulysses, e crianças da região. Um contraste grande com eventos na capital, que tendiam a estar bastante cheios, com um público bastante variado. Nessa edição do Fórum, houve, ainda um desdobramento do festival na cidade de Aquin, no departamento Sul.

¹⁷⁷ Participavam dessa exposição, também, a artista Tessa Mars e o fotógrafo Josué Azor, que obteve bastante visibilidade com esse evento.

¹⁷⁸ Na mesma ocasião do festival, Frohnapfel, junto a Bárbara Prézeau, apresentava uma conferência com o título “A desconstrução do gênero”. Destaco, também um artigo realizado por esse autor, “Anticipations of Alterity: The Production of Contemporary Haitian Art through Interklas Encounters” (2018), no qual observa o papel importante

e “oculta” do Porto Príncipe, um recorte temático raro e inovador para o contexto haitiano do momento; os escultores da Grand Rue eram expostos junto a Mario e outros artistas na varanda e nos saguões do Marriott, um hotel luxuoso que havia sido inaugurado pouco tempo antes, no bairro de Turgeau, em uma exposição, com curadoria do galeriasta francês Reynald Lally, cujo título *Outsider art, art brut et ...*, acenava para uma das formas através das quais a arte haitiana vinha sendo exposta na França, sobretudo depois dos anos 2000.

Dentro desse contexto, era possível observar como se colocavam em evidência artistas “contemporâneos” mais consagrados, e os debates, inquietações e frutos que isso provocava, quando, já transcorridos alguns anos do desenvolvimento de novas formas e dinâmicas artísticas no país, que demarcariam sua arte contemporânea, eles iam se tornando pontos de referência firmes para se refletir sobre a arte haitiana de forma mais ampla, pensar seu futuro e realinhar sua história pregressa.

As conferências se concentravam no centro da cidade, entre o Centre d’Art recém inaugurado, a FOKAL, o Instituto Francês e a faculdade de História da Arte IERAH. Dentre os conferencistas, além de alguns artistas estrangeiros convidados, tinham destaque também personalidades envolvidas na exposição do Grand Palais, incluindo Régine Cuzin, que também visitava o Haiti naquele momento, como representante da associação artística caribenha Artocarpe.

Em tais encontros, ainda que não exclusivamente, circulavam, mais uma vez, ideias ventiladas pelo evento que acabava de ocorrer em Paris, com a presença frequente de artistas, jornalistas, estudantes de artes e críticos. Os artistas estrangeiros, muitos caribenhos, latino-americanos e de países africanos, falavam sobre seus processos criativos e encontravam os ouvidos do público atentos, sobretudo quando contavam suas trajetórias de reconhecimento e entrada no mercado de arte, alimentando questões que vinham sempre à tona sobre as dificuldades de acesso ao mercado pelos artistas do Haiti. A esse respeito, era um consenso que, se a arte contemporânea do país crescia em reconhecimento e visibilidade, o mesmo não se poderia dizer em relação à venda de obras. Guyodo, Céleur, e também Mario, eram os que bradavam mais alto a impossibilidade de se viver de sua arte – embora houvesse, conforme mencionamos, uma distância social e econômica considerável entre os primeiros e o último. Bárbara contemporizava, argumentando que, efetivamente, o país não tinha ainda “um mercado

e pioneiro de Bárbara Prézeau na promoção da arte contemporânea no Haiti, problematizando a pouca visibilidade e reconhecimento de sua atuação.

suficientemente maduro para consumir obras de qualidade”, mas que era preciso olhar de modo mais amplo, não tão restrito ao âmbito comercial, e reconhecer que a adesão do público a exposições e debates não deixava de ser uma forma de “consumo” da arte contemporânea a se celebrar¹⁷⁹. Alguns artistas e pessoas do meio ponderavam que as formas e materiais que emergiam e adquiriam protagonismo na cena contemporânea eram mais difíceis de se transportar e conservar, o que dificultava também as movimentações do mercado. E o próprio estatuto de arte ainda se mostrava tensionado nos limites com o artesanato e/ou com o sagrado, sobretudo pelas criações de recuperação de Bel Air e da Grand Rue. Tensão essa que Célius buscava esclarecer, ao explicar que apesar das confusões mantidas nos discursos (por mediadores e artistas), que levam a percepções ambíguas daquelas obras, havia uma diferença clara entre “criações próprias ao vodu e aquelas que se inspiram nele” (CÉLIUS, 2015, p.113).

O Fórum Transcultural de Arte Contemporânea não gerou a produção de um catálogo, mas na ocasião foi lançado um livro, coordenado por Bárbara Prezeau-Stephenson, no qual se comemoravam 15 anos de arte contemporânea no Haiti¹⁸⁰. A publicação saudava as novas formas artísticas em cena, a nova geração e a existência de coletivos que vinham se formando desde os anos 2000. Estavam ali documentados e biografados quarenta e dois artistas contemporâneos haitianos. Dentre esses, artistas vivendo na diáspora eram a minoria, sendo possível visualizar uma comunidade de artistas que efetivamente se frequentavam no Haiti, entre escultores, fotógrafos, videoartistas, pintores, artistas de bandeiras de vodu, a grande parte concentrada na capital. Pouco mais de uma dezena havia estado na exposição do Grand Palais¹⁸¹, mas muitos outros se faziam relevantes individualmente, em seus coletivos e em determinadas comunidades artísticas.

Essa delimitação do “início da arte contemporânea no Haiti”, narrada por Bárbara, era posta em perspectiva por Sterlin Ulysse que, em sua conferência, naquele mesmo evento¹⁸², localizava duas interpretações diferentes sobre o fenômeno. A primeira, elaborada pela própria Bárbara, que, segundo Sterlin, havia sido pioneira em usar oficialmente o termo “arte contemporânea”,

¹⁷⁹ Esses argumentos de Barbara também podem ser verificados na entrevista concedida por ela ao *Le Nouvelliste*, na entrevista indicada na nota supracitada.

¹⁸⁰ PRÉZEAU-STEPHENSON, Bárbara (org) *15 ans d'Art Contemporain en Haïti. 2000-2015*. Port-au-Prince: FOKAL, Fondation AfricAmerica, 2015. Mais informações sobre a publicação podem ser encontradas no anexo I, p.303-304.

¹⁸¹ Pierrot Barra, Mario Benjamin, Maksanes Denis, André Eugène, Frantz Jacques Guyodo, Jean Herard Céleur, Sébastien Jean, Dubreus Llérisson, Manuel Mathieu, Ronald Mevs, Pascale Monnin, Barbara Prézeau Stephenson.

¹⁸² O título da conferência de Sterlin na ocasião do 7º Fórum Transcultural de Arte Contemporânea do Haiti era “Esthétique grotesque et carnavalesque dans l'art contemporain en Haïti” [Estética grotesca e carnavalesca na arte contemporânea no Haiti].

nos anos 2000, colocando Mario Benjamin no centro da narrativa. E a segunda, desenvolvida por Célius, que evitava a designação “arte contemporânea”, preferindo se referir à “cena”, o que lhe permitia melhor observar a interação das “múltiplas facetas e diversas categorias de criadores, intermediários e instituições” na constituição de um “novo movimento”, cujo primórdio ele localizava entre os anos 1980 e 1990, observando uma série de dinâmicas que aconteciam simultaneamente e de forma pulverizada (CÉLIUS, 2015b, p. 106). Sterlin citava como exemplo o caso do artista Lionel Saint Éloi (1950), que, a princípio pintor, havia começado a realizar esculturas com objetos e materiais recuperados no início da década de 1990, tendo, inclusive, realizado uma exposição individual de suas obras tridimensionais no Centre d’Art, logo em 1992. Conforme Sterlin observava, marcar um “início” do contemporâneo com Saint Éloi ou com Mario levaria a resultados bastante diferentes. Inclusive, eu acrescentaria, por Saint Éloi – que, aliás, tinha sua obra exposta no evento do Grand Palais, mas, apesar de vivo e atuante no momento, não tinha voz naquele catálogo – ser um artista de origem popular, cuja narrativa de como havia passado de um pintor dito *naïf* para um artista reconhecido como contemporâneo, não estar vinculada a nenhum outro grande “descobridor” ou colaborador em especial, fosse ele haitiano ou estrangeiro.



Quadro de Lionel Saint Éloi apresentado junto à biografia do artista no site do Centre d’Art. Não há informações sobre título, data, materiais utilizados ou medidas.

Fonte:

<https://www.lecentredart.org/nos-collections/artistes/st-eloi-lionel/>



Imagem 1: Escultura “Ange de Justice”, de Saint Éloi. Técnica mista. Foto: Roberto Stephenson. Coleção Reynald Lally. Fonte: CÉLIUS, 2015b, p. 116. Essa mesma obra aparece no catálogo *Haïti au Toit de la Grande Arche*, mas com outro título, “Ange de la Libération” (p.134). Nesse catálogo, indicam-se os materiais e medidas da obra: alumínio, ferro, vidro e espelho, 256 x 188 cm; Imagem 2: Escultura “Musicien” de Lionel Saint Éloi. Alumínio reciclado, 176 X 125 X 58. Coleção Reynald Lally, Catálogo da exposição do Grand Palais, p.78

O questionamento que guiava Sterlin naquela conferência era acerca das razões que faziam com que esculturas aparecessem como “novidades” na cena artística, encontrando, ainda, bastante resistência em sua recepção no interior do país, mesmo tendo um papel tão central no desenvolvimento de sua arte contemporânea. O historiador da arte, que depois desenvolveria essas ideias em um artigo,¹⁸³ localizava na marginalização histórica do vodu – domínio em que formas tridimensionais nunca deixaram de estar presentes – o principal motivos dessa reserva em aceitar esculturas que rejeitam o “belo”, e expõem criticamente a violência daquela sociedade (ULYSSE, 2017, p.135). Sterlin tomava Lerebours como parâmetro para afirmar que

¹⁸³ O texto “La difficile acceptation de la sculpture dans l’art contemporain en Haïti, vestige de la campagne antiperseptiveuse” [A difícil aceitação da escultura na arte contemporânea no Haiti, vestígios da campanha antiperseptiva] foi publicado em 2017, em uma coletânea reunindo artigos sobre o tema “Pensée afro-caribéenne et (psycho)traumatismes de l’esclavage et de la colonisation” [Pensamento afro-caribenho e (psico)traumatismo da escravidão e da colonização]

a história da arte haitiana permanecia uma história da pintura, e chamava atenção para o fato de que as demais expressões artísticas “ainda não encontraram seu historiador” (idem, p.125).

Naquela e em outras conferências que presenciei, vi, com frequência, o debate esquentar quando se tocava no assunto dessas obras tridimensionais de estatuto “ambíguo”. Discutia-se acaloradamente, por exemplo, sobre as implicações de se realizar obras com crânios humanos. Discussões que não eram apenas éticas ou problemas classificatórios, mas também passavam por toda a complexidade da relação daquelas pessoas com o vodu, o que envolvia reações atravessadas por emoções como medo, mas também orgulho e curiosidade. Entre exposições e debates, entrei em contato, também, com formas artísticas rarefeitas ou ausentes dos catálogos que havia examinado até então, como performances, grafite, obras fotográficas e cinematográficas, que vinham ganhando espaço, visibilidade e adesão, sobretudo através de um público formado majoritariamente por jovens estudantes e artistas. A ênfase na formação de jovens, aliás, tanto no fazer artístico quanto no campo da crítica e da história da arte, era algo que se observava com frequência, e se constituía como um dos pilares desse fórum e de empreitadas semelhantes.

Em tal momento de efervescência e em eventos posteriores, pude observar, também, os artistas que figuravam como assíduos frequentadores de exposições internas de maior projeção. Se tomamos como parâmetro os artistas das comunidades artísticas citadas por Mireille Jérôme, apenas uma minoria circulava pelos principais espaços culturais de Porto Príncipe e Pétionville. Os escultores de pedras de Rivère Froide, por exemplo, cujas obras se destacaram, alguns anos depois, na exposição *Pòtoprens*¹⁸⁴ (Nova York, 2018), assim como grande parte dos artistas de bandeiras de vodu e esculturas em ferro recortado, não eram presentes nos lugares centrais daquela cena, sendo mais facilmente encontrados em feiras e exposições de artesanato, muito diferente do que acontecia com figuras como Guyodo, Eugène e Céleur, que se destacavam, onde quer que estivessem, por sua postura, modos de vestir, cortes de cabelo, e por suas intervenções enérgicas e disruptivas, sempre em crioulo, em vernissages, palestras e debates. Artistas cujas trajetórias se consolidaram no exterior, e que se destacavam na exposição do Grand Palais, como Édouard Duval Carrié, Hervé Télémaque, Élodie Barthelemy, Sasha Huber ou Vladimir Cybil não estavam presentes no Fórum, e seriam presenças raras naquela cena, da mesma forma que suas obras não eram visíveis nas galerias de Porto Príncipe¹⁸⁵. Artistas com

184 A exposição *Pòtoprens: the Urban Artists of Port-au-Prince* teve curadoria de Edouard Duval Carrié e Leah Gordon. Mais detalhes sobre o evento podem ser acessados no endereço:

<https://pioneerworks.org/exhibitions/potoprens>

185 O site da galeria Nader é uma exceção, exibindo uma única obra de Édouard Duval Carrié.

passagens pelo exterior, mas sediados no Haiti – pelo menos naquele momento --, como Pascale Monnin, Bárbara Prézeau, Maksaens Denis, Mario Benjamin, Ronald Mevs, Pascal Mérisier (PaskO), Tessa Mars, dentre tantos outros, frequentavam regularmente os eventos na capital, e tendiam não apenas a obter visibilidade, prestígio, voz, como também, muitas vezes, criavam ao seu redor uma sociabilidade de pares.

Eu observava aquelas cenas, muitas vezes, já na companhia do artista Rénoald Laurent, de quem havia me aproximado em fevereiro daquele ano, e, já transcorridos meus primeiros meses vivendo no Haiti, começava a perceber, de forma mais clara, algumas proximidades e relações pessoais entre atores do meio, pertencimentos geracionais e sociais. Dentre essas, a amizade de longa data entre Laurent e o historiador da arte Sterlin Ulysse, cuja circulação pude observar mais de perto em alguns momentos, sempre rodeado de artistas, de estudantes, e frequentemente transportando obras de arte em seu carro -- para auxiliar seus amigos artistas, e por vezes, para montar a sua própria coleção de arte, que já ia se tornando robusta, com investimento, precisamente, nos artistas mais contemporâneos. Foi de Sterlin que ouvi que “em um país como o Haiti, o reconhecimento, qualquer que seja, jamais é inocente”¹⁸⁶.

Seguindo a trilha da exposição do Grand Palais, tomada como um ponto estratégico para observação de movimentos e transformações no mundo das artes haitianas, procurei refletir sobre os caminhos coletivos nessa busca por reconhecimento artístico, entretidos e tensionados nos percursos de instituições, festivais, coletivos, em trajetórias de mediadores, teóricos e artistas, impactando, ainda que de formas diferentes, quem está “dentro”, plenamente inserido nas instâncias de legitimação, aqueles invisibilizados, ou, ainda, os que ocupam um lugar liminar, simultaneamente central e periférico, como é o caso dos artistas da Grand Rue. O que é central e periférico, aliás, é dinâmico, vai depender de onde se olha, como Mario Benjamin evidenciava em suas intervenções sob holofotes franceses, quando ponderava que se ele era *chef de fil* [um líder] da arte haitiana, conforme anunciavam, era um líder que se não estava morrendo de fome, estava a dois passos disso¹⁸⁷, chamando atenção para uma geopolítica das artes profundamente assimétrica, que impacta as discrepâncias no mercado de arte, mas também modos de se definir, liberdades de circulação, possibilidades de se criar e até mesmo de viver, no país de origem.

¹⁸⁶ Sterlin teceu essa observação em uma conferência que realizava sobre o artista de grafite Jerry. Sua conferência seria publicada na sequência, sob o título: « Jerry ou comment faire parler autrement les murs » (ULYSSE, 2016)

¹⁸⁷ Paris sur Mer expo Haïti Paris: Dailymotion, 15 dez. 2014. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x2b9may>. Acesso em: 29 maio 2024

Argumento que só é possível compreender os reconhecimentos – ou a falta deles – atentando para diversas instâncias em relação, em diferentes escalas, de forma multissituada e em certa duração no tempo. Olhar para a magnitude da exposição do Grand Palais, para a França como local privilegiado enquanto espaço de legitimação artística, para algumas vias percorridas para que se chegasse até ali, para as expectativas envolvidas e seus efeitos, é tão elucidativo, para compreensão de dinâmicas contemporâneas da *arte haitiana*, quanto olhar para um evento local como o Fórum Transcultural, que, por sua vez, tem grande relevância na sedimentação de uma ideia de arte contemporânea haitiana, como um conjunto de formas, expressões e artistas, tendo desempenhado um papel nos próprios rumos da concepção da exposição do Grand Palais. Mais elucidativo, ainda, se eles forem observados de modo combinado, mesmo que seja possível seguir somente alguns fios de uma trama tão densa e dinâmica. Essa descrição e análise chama atenção, também, para o fato de que embora um evento como o Fórum não tenha gerado um catálogo, ele está igualmente documentado na mídia e pode ser traçado na trajetória dos artistas envolvidos, e de uma mediadora como Bárbara Prézeau-Stephenson, que desempenhou papel importante no reconhecimento de uma gama de artistas e no acesso que outros tiveram à dinâmicas contemporâneas de produção de arte.

Algumas coisas mudaram nesses dez anos que separam a exposição do Grand Palais, a realização do 7º Fórum Transcultural de Arte Contemporânea e a escrita desse texto, concluído em 2024. Sobretudo as condições de segurança de Porto Príncipe, que reduziram o fluxo e a vibração cultural na capital, algo que certamente afeta lógicas de produção e circulação, de modos que não posso mensurar, ainda mais à distância. Mas, do ponto de vista das formas e expressões em ebulição, tudo se direciona para o reforço das tendências descritas, com uma abertura cada vez maior às novas linguagens, que em 2014 ainda pelejavam por maior aceitação, mas, ao mesmo tempo, já celebravam importantes conquistas.

CAPÍTULO 3: Caminhos abertos de Rénoold Laurent

Um reconhecimento liminar: a exposição no Centre Culturel Brésil Haiti

Era abril de 2015, no Centro Cultural Brasil Haiti, em Pétienville. Algumas dezenas de estudantes e pessoas interessadas no mundo das artes estavam sentadas no caramanchão, no jardim da instituição, para ouvir uma conferência do então quase doutor Sterlin Ulysse. A conferência, “Abstraction & Expression”, levava o mesmo título que a exposição aberta pela apresentação, do pintor haitiano Rénoold Laurent. Com auxílio de imagens projetadas, Sterlin explicava ao público os caminhos que levaram Laurent do figurativo à abstração, quais eram as suas principais influências e como ele havia chegado a um tipo de abstração em que as figuras não se diluem completamente: com um pouco de atenção, desvendamos um corpo que dança em uma tela, uma cena de revolução em outra, um imponente general em primeiro plano em mais uma. A pintura para Laurent vem quase do berço. Seu pai, Maccène Laurent, começou a pintar quando Rénoold ainda era uma criança, em uma zona rural no interior de Jacmel, cidade localizada ao sudeste de Porto Príncipe. Dos seus irmãos, quase todos também pintores, ele se destacava, e era o único da família que havia se afastado bastante do estilo de seu pai, Maccène Laurent, reconhecido como pintor *naïf*. Na ocasião da conferência, Sterlin localizava Maccène como primeiro impulsionador de Rénoold. Em seguida, citando o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, situava para o público o progressivo reconhecimento e valorização da arte abstrata no ocidente, e apontava o russo Kandiski, o americano Pollock, além de alguns artistas latino-americanos como influências de Rénoold Laurent. Na plateia, imediatamente após o fim da conferência, algumas mãos se levantavam, incomodadas, convocando Sterlin para um debate. Sentados em grupo, estavam o artista haitiano Ronald Mevs, Delano Morel – figura envolvida no mundo das artes e da política no Haiti –, e o artista togolês Kossi Assou, que visitava o país na ocasião do Festival AfricAmerica. O primeiro a falar foi Kossi Assou, questionando a referência que Sterlin fizera à Greenberg e aos artistas ocidentais reconhecidos pela abstração, quando ele poderia ter citado inúmeras referências de arte abstrata na África e até mesmo no extremo oriente. Assou não se poupou em perguntar explicitamente: “Por que o seu ponto de partida é Clement Greenberg? Será que isso não é uma forma de subordinação?” Em seguida, se referiu à exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, curada por William Rubin, no MoMA, de Nova York, em 1984, para embasar seu argumento: “Se Picasso, Brancusi e companhia podem se inspirar na arte africana, por que não

podemos nós? Por que o nosso ponto de partida são sempre as instâncias de valorização da arte ocidental?”. Ronald Mevs seguiu com um breve comentário acerca de seu próprio processo criativo como artista plástico, mencionando sua bem quista “deseducação”, ou seja, seu processo de formação autodidata, que lhe garantia liberdade criativa e múltiplas influências. Delano Morel, olhando para os imensos quadros abstratos de Laurent que se espalhavam pelo jardim e pelo caramanchão, deu continuidade ao debate com a pergunta: “Você explicou quais são as referências artísticas do Laurent, mas eu gostaria de saber onde está a emoção do Laurent? Onde está a emoção dele?”. Sterlin respondeu parcialmente algumas daquelas questões: “Sei que existem muitas fontes possíveis de inspiração para arte não figurativa, mas o meu propósito nesta conferência é falar das influências no trabalho de Laurent. Eu o conheço há muitos anos e sei que os artistas que mencionei o influenciaram... Quanto à pergunta do Nono (se referindo a Delano)... sobre onde está a emoção do Laurent... Para o Laurent, a pintura é coisa muito séria. A emoção do Laurent é a pesquisa. Não sei se vocês sabem, mas o Laurent é escritor também. Ele pode ficar dois anos lendo, pesquisando, para escrever um parágrafo sobre o *rara*¹⁸⁸, por exemplo. O mesmo acontece com a sua pintura, ele é extremamente metódico.” O debate seguia. Delano Morel, especialmente, não tinha ficado satisfeito com a resposta de Sterlin. Uma semana depois, na mesma hora e local, em outra conferência sobre o Laurent – que seria ministrada pelo também então quase doutor Jean Herald Legangneur –, ele insistiria na pergunta. Particularmente interessante, me parecia o fato de que, enquanto especialistas, estudantes e admiradores da arte se debatiam para definir contornos para as obras do Laurent, ele observava tudo, no canto da plateia, sem ser tentado a tomar a palavra para falar sobre si, suas emoções, sua história e seu processo criativo. No breve momento em que se aproximou do microfone, reforçou as palavras de Sterlin, explicando alguns dos seus métodos – calculados – de criação, e logo devolveu a palavra ao historiador da arte, como se fosse melhor assim: permanecer em silêncio e deixar o especialista falar.

Aquela exposição foi uma das primeiras nas quais trabalhei, enquanto membro do Centro Cultural. No total, havia mais de trinta obras, as de grande dimensão, pelo jardim, caramanchão e demais paredes externas; obras menores eram exibidas no saguão interno. Todas abstratas, em cores vibrantes, e haviam sido realizadas em diferentes momentos da vida do artista, de 1999 a 2015. Alguns meses antes da exposição acontecer, Laurent visitou o Centro e nos apresentou Sterlin Ulysse, que acabava de regressar da França e iria ajudá-lo na concepção do evento. Isso aconteceu em fevereiro de 2015, na mesma época em que os catálogos da exposição

¹⁸⁸ Ver nota 6, p.17

do Grand Palais chegavam às livrarias de Porto Príncipe, e quando me inteirei de que Sterlin era um dos especialistas que participava da publicação daquele evento. Acordamos que, para a exposição do Laurent, além de três semanas de exibição, com vernissage no dia 10 de abril, haveria duas conferências e um ateliê de pintura. A data foi decidida por Laurent e Sterlin. Só depois compreendi que havia sido uma escolha bastante estratégica, no penúltimo dia do Fórum Transcultural de Arte Contemporânea, promovido pela fundação AfricAmérica, o que possibilitaria que o evento do Laurent se abastecesse da efervescência artística do momento, do público estrangeiro e diaspórico de passagem pelo país. Naquela ocasião, Laurent e Sterlin comunicaram também a expectativa de que um catálogo pudesse ser realizado.

Algumas semanas antes da montagem, Laurent passou a frequentar o espaço do Centro junto a seu irmão, Olivier, que se encarregava de colocar os quadros nos chassis e confeccionar as molduras. Ali mesmo, as madeiras eram cortadas, polidas e montadas, sob a direção de Laurent. Idas e vindas aconteciam entre Jacmel, onde fica o ateliê da família, o Centro Cultural, em Pétionville, e Thomassin, na casa do Sterlin, um dos pousos de Laurent quando visitava a capital. Na casa de Sterlin, Laurent preparava as telas que havia trazido do seu ateliê, retocava as obras que precisavam de reparo e chegou a realizar uma última, finalizada às vésperas da montagem. Com ajuda de seu irmão, Laurent pensou em todo o design de exposição, parecendo à vontade e seguro com a tarefa. Explicou-me, depois, que já havia trabalhado por muitos anos em montagens de exposições no Musée du Collège Saint Pierre, enquanto a instituição estava sob a direção do professor, museólogo e historiador da arte Michel Philippe Lerebours, que em determinado momento se tornaria uma espécie de mentor para ele. Algumas dezenas de exposições curadas e dirigidas por Lerebours haviam sido dispostas nas paredes do museu pelas mãos de Laurent.

Na semana da montagem, Laurent recebeu a visita de Lerebours, que estava de passagem pelo país e retornaria a Nova York antes da abertura do evento. A visita do professor-mentor foi breve, mas marcante o suficiente para modificar um detalhe no planejamento de Laurent. Ele havia disposto todas as suas telas no espaço do Centro, para compor o desenho da exposição, mas uma ainda não estava terminada, sua ideia era concluí-la, nos poucos dias restantes, ali mesmo. Aquela tela a princípio inacabada, no entanto, havia sido a preferida de Lerebours, e sua opinião, aliada à corrida contra o tempo para a abertura de *Abstraction & Expression*, fizeram

com que Laurent a desse por concluída, conforme estava. Não me lembro de ter ouvido nenhum estranhamento do público em relação àquela obra¹⁸⁹.

A exposição foi visitada por muitas pessoas, várias delas envolvidas diretamente no meio artístico, incluindo o também historiador da arte Carlo Célius, que estava de passagem pelo país e recomendou expressamente que Laurent realizasse um catálogo. Aos poucos fui descobrindo como Laurent tinha amigos jornalistas, escritores, artistas plásticos, músicos, que vinham prestigiá-lo. Outros visitavam o espaço por curiosidade. E ainda havia o fluxo habitual do Centro, de estudantes de português, alunos de dança e capoeira, frequentadores da biblioteca e etc., que passavam a conviver com aquelas telas. Não era raro encontrar duplas, trios ou grupos de mais pessoas aglomerados diante dos quadros, discutindo e tentando desvendar formas e significados naquelas abstrações. Ao cabo de três semanas, alguns artigos de jornal elogiosos foram publicados sobre o artista e a exposição, destacando-se o do jornalista e crítico de arte Wébert Lahens. O crítico comparava as obras de Laurent a de seus colegas contemporâneos da Grand Rue, e ao movimento estético mais amplo da arte de recuperação, que o próprio Lahens, julgando-o um sopro de renovação em um sistema de referência artístico “em crise”, havia batizado, anos antes, de “esthétique du délabrement” (estética das ruínas). Em sua opinião, as obras de Laurent se afastariam dessa tendência estética, mas seriam também extremamente originais e inovadoras. Laurent produziria sua arte “sem os imitar, sem os repetir ou perceber como sendo a única via de acesso à arte hoje” [*sans les imiter, sans les répéter ou les percevoir comme étant la seule voie d'accès à l'art d'aujourd'hui*]. Em sua breve análise, Lahens reforçava as ideias circundantes de que a arte da recuperação correspondia à imagem mais consagrada de arte contemporânea no país e concluía seu artigo em tom bastante exagerado, comparando Laurent a um “Cristo” ou um “Legba”, perguntando-se se sua arte “reflete o espírito de seu tempo” [*l'art de Rénoald Laurent ne reflète-t-il pas l'état d'esprit de son temps ?*].¹⁹⁰

Laurent parecia relativamente satisfeito com o resultado da exposição, embora não tivesse vendido nenhuma obra sequer. Os quadros de grande dimensão, todos custando mais de dois mil dólares, às vezes bem mais do que isso, raramente encontrariam mercado em meio ao público visitante, composto majoritariamente de intelectuais, artistas, estudantes, mas nem

¹⁸⁹ Ver imagem 7, anexo II, p.309.

¹⁹⁰ LAHENS, Wébert. La touche de Renold Laurent dans l'histoire du postmodernisme en Haïti. Le Nouvelliste, 24 abr. 2015. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/143779/la-touche-de-renold-laurent-dans-l-histoire-du-postmodernisme-en-haiti>. Acesso em: 1 jul. 2024.

tanto de um público “burguês” mais abastado, frequentador de galerias, por exemplo. Mas essa não parecia ser a principal expectativa para Laurent, que se mostrava muito mais preocupado com a visibilidade e a documentação de seu trabalho do que com possíveis ganhos financeiros. Dois de seus livros de poesia encontravam-se à venda também, discretamente expostos na mesma mesinha em que ficava o seu caderno de visitas, à espera das assinaturas e comentários. Os livros haviam sido reimpressos especialmente para a ocasião. Alguns poucos foram vendidos, outros dados como presente, a maior parte voltou para caixa de papelão e retornou para seu ateliê em Jacmel, findada a exposição.

Aquele evento era uma empreitada hercúlea para Laurent, que parecia imprimir todo o esforço possível para que pudesse ser visto e reconhecido, sobretudo entre seus pares. Mas, o que ele esperava exatamente dessa exposição? Por que se demonstrava parcialmente satisfeito, mesmo sem nenhuma venda expressiva de suas obras? O que considerava como “dar certo”? O desgaste físico e emocional foi tanto na preparação do evento que, no dia seguinte ao vernissage, Laurent teve que ser internado em um hospital por exaustão, pois praticamente não dormia e não andava se alimentando bem.

Foi no processo de idealização e montagem da exposição – iniciado em fevereiro daquele ano, com uma primeira visita ao seu ateliê – que Laurent e eu começamos a nos aproximar. Passamos a nos encontrar em eventos culturais, trocar informações bibliográficas e opiniões sobre o que acontecia naqueles espaços. A certa altura já havíamos nos tornado bons amigos. Percorri com Laurent alguns ambientes artísticos e conheci muitas pessoas daquele meio que dificilmente teria conhecido sozinha, ou pelo menos não tão rápido e, com certeza, não sob aquela perspectiva. Passei a fazer parte de um grupo para quem Laurent sempre informava suas atividades e planos, e às vezes solicitava conselhos. Recebia por e-mail fotografias de quadros em execução, arquivos eletrônicos de livros inacabados, flyers, desenhos e escutava muitos de seus planos e projetos das mais diversas ordens. Laurent passou a me considerar como uma pessoa que “entendia de arte haitiana”, creio que, em parte, pelo que eu já havia pesquisado antes de me mudar para o Haiti, pelas impressões e questionamentos que trocávamos com frequência, mas também pelo que vinha aprendendo com ele, acompanhando seus percursos e ouvindo suas histórias. Em nossa amizade, através da qual falávamos um pouco de tudo, foi se estabelecendo também, espontaneamente, uma longa conversa reflexiva sobre ele e sobre o mundo que o rodeia.

Nesse fluxo, um dia Laurent me mostrou um esboço de catálogo que estava realizando sobre si mesmo, compilando e organizando sua trajetória. Ele queria minha opinião. Buscando catálogos de arte haitiana que eu tinha na estante, dei algumas sugestões para seu esboço “auto-catalográfico” e, alguns dias depois, ele retornou com uma versão um pouco mais avançada de seu projeto. Ao percorrermos aquelas páginas, surgiram histórias que, em cerca de um ano e meio de amizade, em que falávamos constantemente de sua arte e seu percurso profissional, eu nunca havia ouvido. Percebi o quanto era preciosa aquela experiência da compilação e organização da memória. Na medida em que examinávamos seu catálogo esboçado, emergiam não ditos, camadas de quadros que haviam sido cobertas pelas tintas, influências, emoções implicadas em períodos entendidos como de “transição”, informações que não se encaixavam bem nas categorias e nem nas cronologias. Ficava cada vez mais claro para mim o quanto a documentação de suas obras e de sua experiência como artista lhe era importante, ao mesmo tempo em que se tornavam evidentes algumas “impossibilidades catalográficas”, que denunciavam as limitações do meio, dos termos, e exigiam histórias.

A partir daquele momento surgiu a ideia de eu acompanhar ainda mais de perto seu percurso, com a proposta de realizar um registro diferente de um catálogo, que se assemelharia mais a uma etnografia colaborativa, inspirada no trabalho de Sidney Mintz junto a seu amigo Taso, resultado no livro *Worker in Cane* (1974) e no trabalho, que viria a conhecer depois, realizado pela antropóloga Saskia Cousin e o artista Théodore Dakpogan (2016). Laurent aceitou sem ressalvas e até mesmo sem grandes expectativas, como mais um projeto em meio a tantos que ele empreendia ao mesmo tempo. Seria um experimento, que, para mim, me ajudaria a sair do universo dos catálogos e, para ele, lhe daria mais elementos para elaborar o seu. Depois disso, passaram a ser ainda mais frequentes minhas visitas a casa de sua família, registros fotográficos, gravações em áudio de nossas conversas e esquematização de perguntas mais diretas, para que eu pudesse compreender melhor alguns momentos de sua vida. Ainda mais do que antes, Laurent compartilhava comigo memórias, acontecimentos e ideias; e todos os materiais que eu compilava também eram compartilhados com ele.

Aquele experimento catalográfico do Laurent não chegou a ser finalizado, em parte porque, de forma um pouco apressada, ele se mudou para Boston, nos Estados Unidos; e também porque, em seus últimos meses no Haiti, toda a sua energia estava concentrada na implementação de uma biblioteca-centro cultural no *lakou* de sua família. Quanto ao exercício etnográfico, inicialmente, quando Laurent ainda estava no Haiti, cheguei a pensar em uma escrita não propriamente “sobre” ele, mas literalmente “com” ele, em um processo de coautoria. Porém,

em parte pelos motivos citados acima, mas também por mudanças em minha própria pesquisa, que passou a incorporar outros elementos, dentre as inúmeras trocas e aprendizados realizados com Laurent, no momento de alinhar a escrita, o que salta é a minha análise e costura entre as nossas conversas, minhas observações do campo e leituras de suas obras (romances, poesias) e demais catálogos. Ao mesmo tempo em que é preciso reconhecer o lugar fundamental do Laurent como guia e interlocutor assíduo, não apenas no que diz respeito a sua própria trajetória, mas na mediação do meu olhar para o mundo da arte haitiana, de forma mais ampla, não posso me esquivar do lugar de autoria, ainda que pretenda trazer, ao máximo possível, a voz e a mirada do Laurent sobre um campo no qual ele está imerso desde a sua infância.

Uma família de pintores (camponeses) em Lafond

A primeira visita ao ateliê de Laurent e à casa de sua família foi em fevereiro de 2015, quando se preparava a exposição que aconteceria no Centro Cultural Brasil Haiti. Uma visita breve, de algumas horas, em que estava acompanhada de outros membros da equipe da instituição¹⁹¹ em que eu trabalhava. Laurent nos ciceroneou desde o centro da cidade de Jacmel por um caminho de cerca de 25 minutos, em moto, até o vilarejo de Lafond e a sua casa.

Era época de carnaval, e Jacmel, capital regional do departamento Sudeste, reputada por praias e cachoeiras exuberantes, mas sobretudo por seus artistas, artesãos e poetas, se preparava para mais um evento festivo, dispondo arquibancadas nas ruas do centro para receber foliões, bandas e carros alegóricos. O tradicional carnaval, um dos mais notáveis do Caribe, era parte imprescindível para que a cidade houvesse despontado como um dos principais destinos turísticos do Haiti. A paisagem dos bairros centrais mudava rapidamente ao tomarmos a rota da estrada de terra que levava a Lafond¹⁹². Saíamos de uma área bastante povoada, com parte do casario construída em meados do século XIX, algumas em estilo *gingerbread*, pequenas galerias de arte, lojas de artesanato exibindo as características máscaras de carnaval em papel

¹⁹¹ Estavam comigo, nessa ocasião, o diretor do CCBH, Werner Garbes, e Rosena Olivier.

¹⁹² Em sua tese, Dalmaso (2014, p.27-32) traz dados interessantes sobre a cidade de Jacmel e, ainda mais especificamente, sobre Lafond, como número de habitantes e detalhes sobre as divisões comunais da região rural, ou a menção ao incêndio que atingiu Jacmel, em 1896, responsável pela destruição de boa parte do casario construído naquele século, conforme a autora sinaliza: “um conjunto arquitetônico, composto principalmente por casas construídas em madeira e peças de metal pré-fabricadas e importadas da Europa pelos antigos e abastados comerciantes de café e algodão que habitavam a região” (p.27)

machê, por onde circulavam moradores, turistas locais e estrangeiros, grandes quantidades de mototáxis e, esporadicamente, algumas *band a pye*, para uma região completamente rural, com suas roças e casas espaçadas, moradores circulando tranquilamente a pé, e por vezes em moto ou jumento.

Ao chegarmos à casa da família de Laurent, fomos recebidos por seus pais e alguns de seus irmãos com água de coco, frutas e conversas, embaixo do pé de *kinèp* (mamoncillo), rodeados por galinhas e cabras que passeavam pelo *lakou*. Foi naquela ocasião que descobri que, além de seu pai, Maccène, todos os seus irmãos também eram pintores, e pude perceber que a família já parecia bastante habituada a visitas de estrangeiros, que se deslocavam para aquela região rural, afastada dos centros comerciais e das pequenas galerias de Jacmel, para admirar, e por vezes comprar, os quadros produzidos pelos pintores da família Laurent.

Foi a partir de meados de 2016, contudo, que comecei a realizar visitas mais constantes e duradouras a Laurent e sua família, quando encontrava brechas como feriados ou fins de semana prolongados em meu trabalho como professora. Frequentemente aproveitava os movimentos do próprio Laurent e o acompanhava, sempre que possível, quando ele saía da capital para passar alguns dias em Lafond. Uma viagem do centro de Porto Príncipe até Jacmel, em transporte público, na melhor das hipóteses, podia durar cerca de duas horas, mas essa realidade era cada vez mais rara com os engarrafamentos constantes na saída da capital, sobretudo nas regiões de Carrefour e Martissant. Ao chegar em Jacmel, muitas vezes Olivier, irmão mais velho de Laurent, ia nos buscar de moto, rumo a Lafond. O caminho incluía paradas em mercados, breves visitas a amigos ou familiares e a travessia do rio La Gosseline. Naquele espaço e em meio àquelas pessoas que começava a conhecer, eu era uma estrangeira, convidada e amiga do único membro da família que não vivia continuamente no lugar, pois Laurent costumava passar semanas sem ir a Lafond e, uma vez ali, realizava frequentes ires e vires a Jacmel. Nunca estive naquele espaço sem que Laurent estivesse e, portanto, o que eu observava era sempre dinamizado por sua presença e influenciado por sua própria perspectiva. Pude observar como Laurent ocupa um lugar relativamente destacado de seus familiares, não apenas pelo espaço destinado a ele na casa, mas também pelas atividades por ele desempenhadas e pela sua relação com seus pais e irmãos.

O espaço habitado pela família Laurent poderia ser descrito como um *lakou*¹⁹³ pequeno, onde viviam, àquela altura, os pais e cinco de seus sete filhos. A área construída era separada em dois lados: de um, a casa dos pais, Madame Renya e Maccène – uma casa modesta, construída em arquitetura tradicional, em madeira, dividida em uma cozinha, uma sala, que dava para uma varanda, e um quarto. Ali, além dos pais, dormia também Caleb, o filho caçula, que àquela altura tinha cerca de 17 anos. Ao lado dessa casa, uma cabaninha em madeira, com um único cômodo, onde dormia outro irmão de Laurent, Eddy, que tinha cerca de 25 anos. Desse mesmo lado, havia um pequeno curral para os porcos, próximo de onde também ficavam as galinhas e os patos, e ao fundo da casa, um espaço onde, na maior parte das vezes, Madame Renya efetivamente cozinhava, na forma tradicional, agachada, diante de um fogo a carvão e lenha.

Do lado oposto do *lakou*, em frente à casa de Maccène e Renya, estava uma casa em alvenaria, com telhado sustentado por ripas de madeira, que visivelmente haviam sido serradas à mão, e coberto com telhas de zinco. Posteriormente, Laurent e Maccène me contariam a história dessa construção. Ela havia sido feita na década de 1990, com apoio financeiro de uma cooperação canadense, que auxiliava um grupo de mulheres camponesas, no qual Madame Renya desempenhava o papel de tesoureira, e que precisava de um espaço para armazenar grãos e sementes. Com o tempo e o desmantelamento da associação, o depósito ficara ocioso. Laurent foi ocupando, então, o espaço vazio pelo qual os demais membros da família pareciam não se interessar tanto. Era uma área ampla, dividida em dois cômodos. À frente ficavam dois irmãos de Laurent: Willio, um pouco mais velho que Eddy, que deveria ter cerca de 28 anos, e Olivier, dois anos mais velho que Laurent, com 38 anos. O segundo cômodo, bem mais amplo que o primeiro, era ocupado exclusivamente por Laurent. Ali havia uma vasta biblioteca, sendo parte dela colecionada pelo próprio Laurent, e outra que lhe havia sido confiada por um amigo, que havia deixado momentaneamente o Haiti. Para além dos livros, todas as paredes eram forradas por quadros, realizados por Laurent desde o início da década de 1990, incluindo grandes telas de abstração, quadros figurativos com cenas de cotidiano e exercícios de pintura em que ele havia reproduzido, por exemplo, telas de Manet ou de renomados artistas haitianos, como Luce

193 A literatura acadêmica sobre o Haiti rural aborda o conceito nativo de *lakou*, que pode ser descrito com uma “forma tradicional de moradia (...) um espaço “por excelência” de reprodução familiar (DALMASO, 2014, p.18), em que se instaura “um grupo doméstico estruturado a partir de um conjunto de relações de parentesco [...] e de relações econômicas de produção, distribuição e troca.” (BULAMAH, 2013, apud DALMASO, idem). Seguindo ainda essas descrições, um *lakou*, além de ser habitado tradicionalmente por uma família, usualmente é composto por diversas casas. Cabe a também a observação de que em suas análises e pesquisas de campo, realizadas, precisamente na região de Lafond, Dalmaso vai ponderar, contudo, que nem sempre os habitantes e frequentadores de um mesmo *lakou* compartilham de laços de parentesco. (DALMASO, 2014, p.18-19)

Turnier. O espaço que Laurent ocupava era também o único em que havia um banheiro “moderno”, com privada e pia, embora não houvesse água encanada, e apenas ele na família o utilizava. Havia ali também uma cama de casal, a única da casa – alguns de seus irmãos dormiam em camas de solteiro e seus pais e outros irmãos, em esteiras de palha; uma mesa de trabalho, cheia de papéis, mas sempre bastante ordenada; e por fim, algumas prateleiras, onde repousavam alguns objetos de artesanato: jogos americanos e porta-copos pintados à mão, apliques murais, potinhos, garrafinhas, vasos, pratos decorativos, porta-guardanapos, máscaras, bandejas, pequenas esculturas de animais e objetos domésticos, tchatchas decorados. Alguns daqueles objetos haviam sido feitos ou finalizados por Laurent e seus familiares, outros, colecionados em algumas de suas tantas interações com associações ou oficinas de artesãos por Jacmel e demais regiões do país.

Os quadros de Laurent também se espalhavam para além do espaço de seu quarto, ocupando grande parte das paredes do cômodo onde dormiam Olivier e Willio. Na casa de Maccène e Renya, as paredes eram cobertas por quadros de Maccène e outros de seus filhos. Chamava bastante atenção, contudo, que embora fosse uma família de pintores, não se encontravam facilmente vestígios de tinta, pincéis ou telas espalhadas pelo espaço. Tudo estava sempre bem organizado. Ao lado da casa de alvenaria, onde Laurent e dois de seus irmãos se instalavam, estava o *glacys*, uma espécie de platô retangular, com cerca de seis metros por três, coberto de cimento queimado, onde se secavam grãos. Em algumas ocasiões vi esse espaço sendo utilizado também para secagem de quadros e peças de artesanato. Aquele *lakou* era um espaço de pintores (e) camponeses, e as ocupações da família se alternavam entre essas atividades. À exceção das mulheres, Madame Renya e Marie France, a única filha mulher, que havia acabado de se mudar para o Canadá para estudar enfermagem, todos os demais membros estavam envolvidos com a pintura. O irmão mais velho, Moïses, que era casado, tinha duas filhas e vivia em uma casa bem perto dali, também tinha seus quadros exibidos nas paredes da casa de seus pais.

Alguns metros acima da área construída e em outra região um pouco mais afastada, estavam as plantações de milho, batata doce, berinjela, feijão, milhete, cacau, amendoim, onde Maccène ia trabalhar diariamente. Madame Renya desempenhava papéis fundamentais na casa, além de assumir grande parte das tarefas de culinária e cuidado com os animais – para as quais frequentemente tinha ajuda de amigas e algumas crianças da vizinhança –, realizava pequenas atividades de comércio no mercado de Lafond e também no interior da seu próprio *lakou*, onde vez ou outra apareciam vizinhos para comprar um punhado de café, sal ou um pacote de macarrão.

Visitei algumas vezes aquele *lakou* sem que presenciasse, em nenhum momento, dinâmicas associadas a atividades artísticas ou artesanais. Maccène ia e voltava do roçado, Willio, Eddy e Caleb iam e voltavam de suas respectivas atividades escolares e universitárias e, de regresso, cuidavam de funções como a moenda de milho, secagem de grãos, colheitas ou manejos de alguns roçados. Olivier seguia no seu ir e vir como “moto taxi” na região.

Houve vezes, porém, em que tudo girava em torno da pintura, como um episódio, em meados de 2016, quando a família havia recebido uma encomenda para expor na sede da cooperação da União Europeia, em Porto Príncipe. Tinham um prazo curto para enviar um “pacote” de quadros e peças de artesanato para a capital, Willio seria o responsável pelo transporte. Naqueles dias, logo cedo, pela manhã, todos estavam envolvidos com a preparação das encomendas.

Willio fazia acabamento em peças de artesanatos, como porta-copos e bandejas; Olivier trabalhava com madeira, fazendo molduras para as telas. Maccène, no fundo do quintal, desenhava os primeiros traços de uma cena rural. Laurent (Rénold) disse que também iria pintar. Do seu quarto, sacou uma tela já bastante avançada, com tema de dança de fitas, toda em tons de azul. Eddy pintava mercadoras camponesas. Caleb fazia uma cena urbana, na beira do mar, com um barco em primeiro plano e algumas casas. *Caleb, ou mal fê vag lamè yo*. [Caleb, você não fez bem as ondas do mar]. Em geral, era uma situação silenciosa, mas, de vez em quando, um opinava sobre o quadro do outro, fazendo elogios ou “correções” pertinentes, e Maccène passava para observar e supervisionar. Eu perguntava o que ele estava achando dos quadros. *Tablo yo kòrèk*. [Os quadros estão corretos]. Laurent separou uma pequena tela para eu pintar, me incentivando a participar do movimento, mas preferi me juntar a Madame Renya e a Maccène, que àquela altura já havia feito uma pausa na pintura e ajudava sua esposa a retirar os grãos de feijão das vagens, para o almoço. Em crioulo, a expressão *kale pwa*, literalmente “descascar feijão”, é uma metáfora para “bater um dedo de prosa”. Faz bastante sentido. É um momento para os corpos repousarem de atividades mais árduas, uma tarefa mecânica, fácil de executar, em que as pessoas devem estar próximas. Aproveitei aquele momento de *kale pwa* pra conversar um pouco mais com Maccène. Foi então que ele me contou a história de como se tornou pintor e construiu uma espécie de ateliê familiar em torno de si.

Maccène nasceu em Lafond, em 1947, três anos, portanto, depois da fundação do Centre d’Art. Na década de 1970, já trabalhava no roçado, mas estava estudando para se tornar alfaiate também. Foi quando começou a frequentar a casa de seu primo e vizinho, Wilmino Domond,

que, por sua vez, já havia dado passos significativos na pintura, guiado por seu primo, Castera Bazile. Castera Bazile¹⁹⁴, nascido em 1923, no Vale de Marbial, região da qual Lafond faz parte, havia ido ainda criança para Porto Príncipe. No primeiro ano de funcionamento do Centre d'Art, começou a trabalhar na instituição como uma espécie de “faz tudo”. Pouco tempo depois, imerso na efervescência do movimento de pintores *naïf* que acontecia ali, começou também a pintar e acabou se tornando um dos artistas de origem popular mais conhecidos da primeira geração da instituição. A novidade retornou rapidamente até Jacmel, Marbial, Lafond e arredores. Wilmino, inspirado por Bazile, aprendeu o métier de pintor e se vinculou ao Centre d'Art. Na década de 1950, já havia realizado duas exposições individuais naquela que era a principal instituição de arte do país, mas nunca deixou de habitar na região de Lafond, onde teve, dentre seus discípulos, seu irmão mais novo, Hugues. Foi na casa de Wilmino que Maccène arriscou seus primeiros traços. *OK, Maccène! M panse ou ka fè sa! Ou kapab fè penti. Komanse a etidye epi a pratike!* [OK, Maccène, acho que você pode fazer isso, você pode pintar. Comece a estudar e a praticar.] Àquela época Maccène tinha pouco mais de 20 anos. Ele é da mesma geração de dois outros pintores importantes da região: Parizot Domond, localmente reconhecido, e com quem cheguei a conversar, vivia e trabalhava até aqueles dias a poucos quilômetros de casa da família Laurent; e Célestin Faustin, que, no final da década de 1970, se tornou celebridade renomada no país, com obras requisitadas internacionalmente, mas que faleceu muito jovem, com apenas 33 anos, no auge de seu sucesso¹⁹⁵. Celestin e Parizot foram alunos de Wilmino Domont. Como troca pelas aulas de pintura, eles deviam ajudá-lo nas plantações. O mestre de Maccène foi o irmão mais novo de Wilmino, Hugues, através do mesmo sistema de trocas. Uma vez que começassem a se estabelecer como pintores, Parizot, Celestin e Maccène também teriam seus alunos.

Depois de quatro meses, Maccène já havia enrolado seus primeiros quadros embaixo do braço e partido a Porto Príncipe por uns dias, em busca de galerias para vendê-los. A galeria Nader

194 A biografia de Castera Bazile pode ser encontrada no website do Centre d'Art: <https://www.lecentredart.org/portail-de-lart-haitien/les-artistes/bazile-castera-2/> (acesso em 21/10/2020)

195 A título de curiosidade, Célestin Faustin integrou o grupo de artistas haitianos exposto na Bienal de Veneza de 2022. Além das obras de Faustin, os artistas haitianos Frantz Zéphérin (1968) e Myrlande Constant (1968) também expuseram no evento. Ver obras de Célestin no anexo II, p.337 (imagens 71 e 72).

se recusou a comprar seus quadros¹⁹⁶, mas o artista Néhemy Jean¹⁹⁷, que naquele momento já possuía sua própria galeria, comprou algumas de suas obras *pou ankouraje l* [para incentivá-lo]. Menos de um ano depois de associar seu trabalho como agricultor à sua nova profissão de pintor, Maccène já havia conseguido reunir rendimentos o suficiente para comprar um terreno, construir sua casa e se casar com Madame Renya. Quando perguntei a Maccène sobre em que momento havia conquistado relativo ‘reconhecimento’ como artista, ele não me precisou datas, mas me garantiu que seu reconhecimento como pintor havia acontecido em paralelo ao seu renome como liderança camponesa. *Se atis peyizan mwen ye* [sou artista camponês], ele me disse essa e tantas vezes.

Os filhos nasceram logo após o casamento. Primeiro Moïse, Olivier e, em 1978, Rénold (Laurent). Em seguida vieram Marie France, Willio, Eddy e o caçula Caleb. Maccène passou a transmitir seus conhecimentos como artista. A princípio, para seu irmão mais novo, Wilbert Laurent, depois para alguns vizinhos, como Norestan Lamour, cuja família também é reconhecida por ser um núcleo de pintores. Rénold (Laurent) se somou a este grupo de alunos no final da década de 1980. Alguns anos depois, os demais filhos também começaram a aprender a pintar. Foi se formando, assim, um pequeno ateliê familiar em torno de Maccène, em que cada um ia desenvolvendo algumas peculiaridades de traços, uso de cores, preferências temáticas, ainda que houvesse características que os unissem, dentre elas as paisagens de Lafond, Jacmel e região como temas preferenciais.

Não há consenso na bibliografia sobre arte haitiana e nem entre galeristas e especialistas acerca da existência de uma “Escola de Jacmel”¹⁹⁸ que pudesse abarcar, por exemplo, o famoso pintor

196 Conforme Maccène me contou, naquele momento da década de 1970, o artista Dieudonné Cédor trabalhava na galeria Nader, como uma espécie de “conselheiro” e avaliador artístico. As obras iniciais de Maccène não haviam passado pelo seu crivo. Duas décadas depois, Cédor seria um dos conselheiros artísticos de seu filho, Rénold Laurent.

Dieudonné Cédor (1925-2010) começou sua trajetória como pintor dito *naïf*, vinculado ao Centre d’Art, mas posteriormente se integrou aos movimentos dissidentes do Foyer des Arts Plastique e Galerie Brochette, desenvolvendo um estilo pictórico mais identificado como “moderno”, mais especificamente, integrando um movimento batizado de “Realismo da crueldade”.

197 O artista Néhemy Jean (1931-2007) tem, em sua formação, passagem pelo Centre d’Art, Foyer des Arts Plastique e Galerie Brochette, tendo realizado também parte de sua formação nos Estados Unidos. Uma breve biografia do artista encontra-se disponível no site da galeria Nader: <https://www.naderhaitianart.com/jean-nehemy-1931-2007/>

¹⁹⁸ O livro *Peintres Haïtiens* (1986), de Marie Jose Nadal Gadère e Gérald Bloncourt é um dos poucos com os quais entrei em contato em que se menciona explicitamente uma “Escola de Jacmel”. Os autores atribuem a ela a temática de paisagens oníricas, em que céu, terra, e mundo subterrâneo se fazem visíveis e se confundem. Esse é um traço marcante de um dos pintores mais conhecidos da região, Préfète Duffaut, reputado por suas “cidades imaginárias”, inspiradas na paisagem jacmeliana, entre montanhas e mar. De forma surpreendente, contudo, Duffaut não integra a lista dos artistas da “escola de Jacmel” estabelecida por Nadal Gadère e Bloncourt, na qual,

Préfète Duffaut¹⁹⁹, oriundo da região central da cidade, e seus discípulos, e o grupo de pintores da região rural do Vale de Marbial – que inclui Lafond e todos os artistas pertencentes a uma “genealogia”, iniciada a partir de Castera Bazile. A história de Maccène, de sua formação como artista, e do desenvolvimento de seu “ateliê” se parece, contudo, à de muitos pintores pelo Haiti afora, cujas carreiras se desenvolvem através de transmissões coletivas de conhecimento, semelhantes às apontadas por Mireille Jérôme (2014). O início de sua trajetória como pintor se deu na época em que o Haiti experimentava a sua segunda grande onda de turismo, com a fundação de novas galerias no interior do país e a formação de grandes coleções de arte haitiana nos Estados Unidos²⁰⁰. Na mesma década de 1970, a região central do Haiti dá origem à Escola de Artibonite, em torno do artista Ismael Saincilius (DIEDRICH, 2014) e, nas regiões montanhosas acima de Porto Príncipe, surge a famosa escola de Saint Soleil. Antes e depois disso, escolas e movimentos haviam sido formados mobilizando relações de amizade,

aliás, não necessariamente constam artistas originários ou com passagem pela cidade que lhe dá nome. Quando visitei o Haiti em 2013, em conversa com galeristas e demais especialistas do mundo das artes, lhes perguntei a respeito da “escola de Jacmel”. À exceção da própria Marie José, que me disse que essa era “uma das mais bonitas”, os demais me respondiam negando sua existência, por vezes em tom que diminuía a produção local, ao comentar que “o que se produz em Jacmel é mais artesanato”, e reafirmar a centralidade artística da capital, Porto Príncipe. Quanto ao Laurent, ele também negava a existência de uma escola que pudesse abranger um único estilo predominante na região, embora afirmasse sua pujança artística. Foi Laurent que me explicou que duas importantes vias de pintura podiam ser observadas ali, ainda que não fossem as únicas. Uma, inspirada nas produções de Duffaut, localizada nas regiões mais praianas e no centro da cidade; e outra, à qual ele se filiava em sua origem, localizada nas regiões rurais e montanhosas, herdeira de Castera Bazile e, principalmente, Wilmino Domont, e que tinha a vida camponesa como assunto principal. No livro *Journal de Voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti* (1974), do escritor e documentarista Jean Marie Drot, um dos grandes entusiastas da pintura haitiana na França, o autor dedica algumas páginas à região de Jacmel e suas artes, e são justamente os artistas Duffaut e Domont que retêm sua atenção. É interessante observar, contudo, como, na prática, essas orientações pictóricas podem se entrecruzar, quando vemos, por exemplo Wilbert Laurent, irmão mais jovem de Maccène e um de seus primeiros alunos, realizando uma obra inspirada no estilo de Duffaut (imagem 62, anexo II, p.332). Em 2018, em panfleto de divulgação da exposição *The Art of Haiti : Loas, History and Memory*, o pesquisador e curador Anthony Bagues se referia a uma escola de Jacmel, embora não entrasse em detalhes sobre o que entendia como tal.

199 Préfète Duffaut (1923-2012) é, sem dúvida, um dos artistas haitianos mais reconhecidos nacional e internacionalmente. Ele foi um dos pintores que sempre se manteve vinculado ao Centre d’Art. Não aderindo a nenhum movimento dissidente, optou por manter-se no seu estilo designado *naïf*. Suas obras retratam frequentemente a cidade de Jacmel, a partir de suas criações, que incorporam elementos do cristianismo e do vodu. Duffaut também teve alunos que reproduziram obras a partir de em seu estilo. Mas, pela imensa notoriedade que obteve, artistas de outras partes e que não necessariamente tiveram contato direto com ele passaram a ser influenciados por seus quadros, e até mesmo a copiá-los. Em um passeio pelas galerias de Jacmel e de Porto Príncipe, não é raro ver algumas obras em “estilo Préfète Duffaut”.

²⁰⁰ As obras de Wilmino Domont, por exemplo, figurariam nas grandes coleções norte-americanas de arte haitiana formadas naquele momento, como as coleções do Waterloo Center For the Arts in Waterloo, e do the Figge Museum of Art in Davenport, ambos em Iowa; e estariam presentes em destacados catálogos e exposições como na importante exibição *Haitian Art* (Ute Stebich, Brooklyn Museum, NY, 1978), e na capa do guide book escrito por Selden Rodman (1954, reeditado em 1973).

Fonte: <https://iartx.com/artists/domond-wilmino/> (último acesso em 16/09/2021)

parentesco e vizinhança, como a Escola do Cabo Haitiano, que se inicia na década de 1940, com o artista Philmé Obin, ou bem mais tarde, os movimentos artísticos urbanos contemporâneos, como o dos artistas de Rivière Froide, e da Grand Rue.

Cabe chamar atenção para o fato de que, para Maccène, os reconhecimentos como pintor e liderança camponesa se alimentavam mutuamente e, em nenhum momento de sua trajetória, ele deixou de trabalhar na sua roça. Isso lhe permitiu ser menos dependente das vendas, que aconteciam majoritariamente para clientes estrangeiros. Artistas como Parizot Domont, por exemplo, ou até mesmo Wilbert Laurent, seu irmão mais novo, seguiram caminhos diferentes, escolhendo se dedicar completamente à pintura, o que os deixou muito mais à mercê da flutuação do mercado, mas também lhes permitiu, em determinado momento, acumular mais renda. Quando conversei com Parizot e com outros artistas com trajetórias semelhantes à sua, um dos primeiros elementos mencionados era o orgulho de, com a venda de suas obras, terem conseguido financiar a educação de seus filhos, que divergindo dos pais, não seguiram o caminho artístico, trilhando carreiras profissionais como médicos, engenheiros, advogados ...

Já Maccène, exaltava o fato de seus filhos terem seguido seus passos. Quando lhe perguntei como era a sua dinâmica como pintor nos dias mais recentes, ele me respondeu que havia duas diferenças fundamentais. Em primeiro lugar, as galerias haviam “saído de moda”, e ele havia se tornado suficientemente conhecido na região, o que fazia com que clientes fossem até sua casa comprar seus quadros: *kounyea galri mwen an se isit, moun yo konenn kikote mwen rete, yo vini la* [agora a minha galeria é aqui, as pessoas sabem onde eu moro e vêm aqui]. Em segundo lugar, *kounyea se yo ki pran devan, se pitit mwen yo ki devan, Rénold soutou* [agora são meus filhos que estão à frente, Rénold sobretudo].

Maccène terminou de me contar aquela história e observou por mais alguns minutos seus filhos trabalhando em suas telas, em seguida olhou para o seu próprio quadro, que estava apenas traçado a lápis, encostado à parede ao lado, e me disse *demen m ap mete koulè. M pral bay tablo a reyalité*. [Amanhã vou colocar cor. Vou dar realidade ao quadro]. Perguntei à Madame Renya o que ela achava de ter uma família de pintores e de toda aquela agitação no *lakou*. Ela me respondeu que era melhor assim, *paske pa genyen egois, tout moun ap travay ansanm* [porque não tem egoístas, todo mundo trabalha junto]. Essa observação estava relacionada ao

que Laurent me contaria em outro momento, a uma lógica de *pataj* (compartilhamento) de materiais e até mesmo do dinheiro recebido de eventuais vendas de quadros, conforme ele me explicou:

É uma lógica que existe há muito tempo entre os camponeses. Este tipo de compartilhamento existe em algumas comunidades artísticas, onde há respeito. Eles sempre divulgam os outros artistas. A minha casa, por exemplo, é uma espécie de liderança. Espalhando os convites para participar de exposições. Aparecemos nos mesmos catálogos. Muitos artistas são muito pobres, mas muitas vezes é porque eles compartilham todo o dinheiro. Às vezes um dinheiro que seria suficiente para dois meses dura uma semana. Mas talvez isso faça parte da “aventura artística haitiana”.

Sa Se yon lojik ki genyen sa fè anpil tan ant peyizan yo. Se yon sot de pataj ki genyen ant kèk kominote atistik, kote ki genyen respè. Yo toujou ap difize lòt atis yo. Lakay mwen, pa egzant, se yon sòt de “leadership”. Nap pataje envitasyon pou moun yo patisipe nan eksposizyon yo. Nou soti nan menm katalòg. Anpil atis, yo pòv, plizyè fwa, paske yo pataje tout kòb yo genyen. Dèfwà, kòb ki ta pral sèvi pou nenpòt de mwa, ka dire yon semèn. Men, petèt sa fè pati nan lavanti de “la ayisyèn”.

A liderança, à qual Laurent se referia em sua fala, em muitas medidas havia sido assumida por ele mesmo. Olhando para a cena dos irmãos trabalhando, entre quadros, peças de artesanato, preparação de molduras e telas, havia nitidamente um trabalho harmonioso de cooperação, mas também uma divisão de tarefas. Era notável, por sua vez, o quanto os quadros de Laurent se diferenciavam dos de seu pai e irmãos. Quando Maccène dizia que Rénold (Laurent), dentre seus filhos, era quem, sobretudo, havia tomado a dianteira das dinâmicas artísticas da família, isso estava relacionado ao percurso que ele vinha traçando, que, conforme o próprio Laurent me explicava, o havia levado a desenvolver outro(s) estilo(s) de pintura, ter outros tipos de conexão com os circuitos artísticos de seu entorno, da capital e, ainda que em menor escala, fora do país, assumindo um papel de mediador artístico na família, e posteriormente na localidade de Lafond e Jacmel.

Nos catálogos aos quais Laurent se referia, em que estavam presentes ele, seus familiares e alguns artistas da região, era possível observar como sua posição podia se modificar significativamente. Em uma publicação, editada localmente, com o título *Florilège. Peintres et peinture d’Haïti* (Art Etche/FOKAL) -- uma compilação na qual constavam cerca de 70 artistas de diversas partes do país, em que todos apresentavam obras figurativas, se referindo à natureza --, Laurent surge como um típico artista *naïf* e camponês, que, apesar de desenvolver traços individuais, pouco divergia das produções de seus familiares e vizinhos. “Em sua obra, ele se volta resolutamente para o mundo camponês (...) Ele descreve, como muitos pintores haitianos, uma realidade idealizada da vida” [*Dans ses oeuvres, il se tourne résolument vers un monde campagnard. (...) Il décrit comme beaucoup de peintres haïtiens, une réalité idéalisée de la vie.*]

(p.59) Nesse catálogo, publicado em 2011, quando Laurent já havia realizado exposições individuais em Jacmel e Porto Príncipe, sendo apresentado como um artista “moderno”, constava um quadro realizado por ele quinze anos antes, quando tinha apenas dezoito anos, e ainda estava por começar grande parte de seus estudos formais e a sua transição para a abstração. Em tal publicação, Laurent não havia participado nem na escolha da tela, e nem na escrita de sua biografia – na qual, inclusive, a sua data de nascimento estava errada. O contraste é marcante se comparamos com uma publicação virtual, “Koulè Ayisien an Transit” (Cores haitianas em trânsito)²⁰¹, realizada no ano seguinte, em que constavam alguns artistas de Jacmel. Ali, Laurent não apenas havia sido consultado em relação às obras apresentadas, como ele mesmo havia redigido sua mini biografia e a de seus pares. Exibia uma tela de natureza morta, na qual seu estilo, pelos traços e uso das cores, se diferenciava bastante do de seus parentes e vizinhos; e outro quadro realizado com carvão e borra de café, já demonstrando algumas características mais abstratas. Em sua apresentação, escrevia que “suas obras mais recentes refletem uma nova linguagem universal” [*ces oeuvres recentes reflètent un nouveau langage universel*].

O fato de Laurent transitar entre diferentes estilos e formas lhe possibilitava a interlocução com uma gama mais vasta de artistas, inclusive em contextos nos quais assumia posições de mediação e “leadership”. Laurent me contou que desde criança frequentava reuniões de associações de pintores de Jacmel com seu pai e tio, e que, já adulto, a partir de meados dos anos 2000, ele mesmo, junto a um amigo, havia tomado iniciativa de promover novas associações, dentre outras finalidades, com o intuito de realizar formação de crianças e exposições com artistas da região. Naqueles contextos, em que pretendia mostrar a diversidade artística de Jacmel, encontrava dificuldades de conciliar a diferença entre os artistas, sendo frequentemente necessário mediar “confrontações entre pessoas do setor moderno/contemporâneo e pessoas do mundo *naïf*”, conforme ele me explicava:

Os *naïfs* menosprezando os abstratos, os modernos menosprezando os *naïfs*. Quando eles vão ser expostos coletivamente, há uma série de conflitos, de pessoas que não querem seus quadros expostos ao lado de fulano e beltrano. Eu sempre tento colocar todos na mesma mesa, e todos exporem.

Nayif k ap meprize abstrè, modèn k ap meprize nayif. Lè yo pral ekspoze kolektivman, genyen yon seri de konfli, entèl ki pa vle ke tablo li yo ekspoze a kote entèl. M toujou eseye mete tout nan yon menm tab, pou yo tout ekspoze. Pou mwen, li enpòtan pou montre pwodiksyon

²⁰¹ A publicação se refere a uma exposição de artistas de Jacmel realizada em Boston, como parte de um projeto intitulado “Jacmel Art Project”, sobre o qual escreveremos mais adiante, e que foi desenvolvido na ocasião do pós terremoto de 2010. A publicação pode ser encontrada no seguinte endereço virtual: <http://www.tanbou.com/2012/JacmelPaintings.htm>

Para mim, o importante é mostrar a produção artística em sua diversidade. Eu espero que apareça uma conjuntura e aí faço.

atistik nan tout divèsite li. M ap tann lè li genyen yon konjonkti, epi m fè.

Os caminhos que Laurent vinha trilhando, que o habilitavam para esse tipo de mediação, eram os mesmos que o levavam a ter uma concepção de “arte” diferente da dos membros de sua família, o que fazia com que ele se destacasse dos demais, mas também lhe fosse atribuído um sentido maior de responsabilidade. Ele se queixava com certa frequência, por exemplo, que seus irmãos não se interessassem por “expandir suas técnicas”, comparando-os a outros artistas da região que “se bastam em um estilo”:

A maioria em uma comunidade se basta em um estilo. Depois que eles atingem algo que se pode considerar um estilo pessoal, para eles é suficiente. Poucos artistas baseiam seus trabalhos em pesquisa. Em geral, os pintores da comunidade não têm interesse nessas coisas, nem mesmo nos livros. Eles olham os livros e pensam: isso é “outro”.

Pifò moun nan yon kominote yo baze sou yon sèl estil. Aprè yo fin rive nan yon estil yo ka konsidere pèsonèl, pou yo se “sufizan”. Kèk ti grenn atis sèlman baze travay yo sou rechèch. An jeneral, atis pent nan kominote a pa genyen enterè nan bagay sa yo, ni menm nan liv. Yo gade liv yo, epi yo panse: sa sa ‘lòt’.

A história de como Laurent começou a pintar, foi desenvolvendo seus “estilos”, se diferenciando de seu pai, despertando interesse pelo artesanato e pelos livros de arte, começa quando Laurent tinha oito anos e é, como se pode imaginar, longa e cheia de detalhes, envolvendo sua relação com seu pai e tio, a frequência de compradores das obras de Maccène no *lakou* da família, encontros com compradores e artistas estrangeiros e com algumas personalidades influentes na cidade de Jacmel, que o incentivaram a seguir pintando e a experimentar novas técnicas. Assim ele me contava um pouco sobre seus primeiros anos de formação como pintor:

Eu comecei em 1988, foi a primeira vez que eu fiz um quadro. Bom, eu já tinha feito isso antes. Só que não um era quadro, eu já tinha pintado todo o muro da minha casa. Em 1986 teve Copa do Mundo e eu fiz uma partida de futebol. Aquela mureta baixa que contorna a casa, de frente para varanda, aonde a gente senta. O muro quebrou e tiveram que refazer, é por isso que a arte não existe mais. Mas eu fiz um mural lá, fiz uma partida de futebol que foi a final com a Argentina. Eu pegava os restinhos de pintura do meu pai, o que sobrava na paleta. Cada vez que ele levantava e ia fazer outra coisa e eu, pluft, ia na paleta dele e pegava seus restos de pintura. Eu vinha na minha própria paleta, e aí trabalhava sobre os jogadores de futebol. Como Argentina é azul e

M komanse an 1988, premye fwa m te fè yon tablo. Bon, m ten gentan ap fè sa deja, men pa yon tablo. Paske avan 1988 m te gentan pent tou mi lakay la. En 1986 te genye Koup “du Monde”, m te fè yon match foubòl. Nan mi ki sou bò anba kay la, ti mi ke sou galri, kote nou chita sou mi an. Alò li kraze, se refè yo refè li, se sa k fè ke la pa egziste. Men m te fè yon miral ladan, m te fè yon match foubòl ki se te final “Argentine”. (...) Alò se ti kras penti papa m te konn ap travay, m te konn ekstrè yo nan plato a. Chak fwa papa m fè yon ti leve, l ap okipe yon lòt bagay, alò m plouf al nan plato li, m pran yon ti kras penti. M vin nan plato pa m nan, epi m al travay sou jwè foubòl

branco, eu precisava dessas cores para fazer as camisas dos jogadores. Mas foi praticamente o primeiro trabalho que eu fiz. Infelizmente não tenho nenhum registro em imagem. Nesta época eu tinha 8 anos. E foi aí que eu comecei realmente, a partir deste muro que todo mundo vinha olhar, todos queriam ver como eu tinha feito a partida de futebol... Porque, desde pequeno, eu sempre escutei rádio, a gente não tinha televisão lá em casa (e não tem até hoje), não tinha outra distração além do rádio. Hoje pelo menos tem celular, DVD, coisas assim, isso é, podemos mais ou menos ver um filme. Mas, em 1986 ... eu escutava a partida de futebol, e eles falavam como era a equipe ... eu ouvia que a camiseta era de tal jeito, que tinha listras, eles faziam a descrição da camiseta e aí eu descrevia na minha cabeça. Eu nunca tinha visto uma partida da Argentina e também nunca tinha visto aquela camisa. Então foi assim que começou até o momento em que eu comecei a olhar, ler nos jornais uma série de coisas. E tudo contribuiu para um avanço.

Mas em 1988 eu comecei de fato, porque eu vendi dois quadros pequenos, e tudo continuou a caminhar, eu comecei a fazer quadros maiores. Nessa época eu me lembro que vendi um quadro por 25 gourdes, um outro por 15 gourdes... Foi uma turista que comprou, ela veio aqui em casa, porque sempre tinha gente que ia e vinha de Jacmel, que vinha visitar nossa casa, a comunidade aqui perto de casa (...). Eles vinham olhar o muro e depois me diziam: “ah, você tem que trabalhar, você precisa trabalhar!”

Mas depois também teve pessoas do Liceu Francês de Jacmel... sobretudo estrangeiros, sobretudo franceses. Por exemplo, o diretor do Liceu de Jacmel e os professores sempre vinham na minha casa. Tinha um deles que sempre fazia correções pra mim. Eu traçava o quadro e ele me fazia refazer tudo: “Retrace isso, refaça aquilo, corrija aquilo”. Então por muitos anos ele costumava vir ver como eu estava trabalhando. Eles costumavam ir lá em casa antigamente, vinham comprar quadros com meu pai... às vezes eles nem compravam quadros, mas eles vinham na nossa casa, para visitar, ou às vezes traziam outras pessoas. E depois disso, apareceu uma senhora, chamada Madame Bonnefoi, ela era professora no Alcibiades²⁰² e se tornou muito amiga. Isso foi em 1990, 1991, 1992... Ela costumava comprar quadros meus, e também queria

yo. Paske kòm “Argentine” se ble avèk blan, m te bezwen plis blan ak ble pou m te fè mayo yo. Men se pratikman premye travay m te fè. Malerezman ke m pa genyen yon imaj de li ... Lè sa m te genyen 8 (t) an. E se lè sa m kòmanse vrèman, a pati de mi an tout moun te konn vin gade, vin wè kijan m te fè match foutbòl... Paske depi lè sa, depi toujou m te konn tande radyo, tou piti, pa t genyen televizyon pa t genyen yon lòt distraksyon ke radyo. Kounyeya gen selilè, genyen aparèy DVD, de bagay konsa, se vle di ke nou kapab pliz oumwens gade fim. Men nan moman sa, 1986, m ap tande match foutbòl la, yo ap pale de ekip nan radyo a, epi m tande... kijan mayo a yo, li genyen ba ladan, yo fè deskripsyon de mayo a ... se sa m dekri nan tèt mwen. M pa t janm wè ni sèlman yon match “Argentine”, men m pa t janm wè ni mayo tou. Nan radyo yo te konn di, men kijan mayo a ye, men ki koulè... vwala, m al sou mi, epi m pent. Alò se konsa sa sa kòmanse jiskaske m kòmanse al gade nan journal tout yon seri de bagay, e tout sa te kontribiye a yon avansman.

Men a pati de 1988, m te kòmanse vrèman, paske m te vann de ti tablo. E tout bagay kòmanse ap mache, m kòmanse ap fè tablo pi gwo... Lè sa m sonje m te vann yon tablo pou 25 goud, m te vann yon lòt pou 15 goud ... Se te yon touris ki te achte li, ki te vin lakay la, paske toujou te genyen moun ki monte desann, ki vin Jakmèl, ki vin vizite lakay la, kominote bò lakay mwen... Moun yo te konn vin gade nan mi an epi yo di m: “ah, fò ou travay! fò ou travay!”.

Men aprè tou, te genyen moun nan Lise Fransè de Jakmèl ... soutou etranje, soutou fransè yo... Pa egzansp, direktè, pwofesè Lise Alcibiade yo, yo te konn vini... Genyen youn ladan, li te konn fè koreksyon. M trase tablo, li te fè m refè tout bagay, li te konn di “retrase sa a, retrase, efase”. Alò pandan plizyè lane li te konn vini wè kijan m ap travay... Yo te konn vin lakay la trè lontan, yo te konn vin achte yon tablo nan men papa m ... dèfwà, yo gendwa pa achte tablo, men yo vin lakay nou, pou fè echanj, oubyen yo te konn mennen lòt moun; Epi aprè sa, genyen yon dam ki rele Madame Bonnefoi, li te pwofesè nan Alcibiades pandan de (z) an tou, lè m rankontre li, se te yon moun ki te vin zanmi m,

²⁰² Centre Alcibiade Pommayrac, fundado em Jacmel em 1976.

que eu fosse fazer os estudos secundários no Liceu Alcibiades. Eu tinha 12 anos, mas eu não fui, porque eu julguei que era muito longe para mim estudar no centro de Jacmel. Mas, eu já tinha uma amizade muito forte com o Centro (Alcibiades), costumava frequentar o Centro, vender quadros... Quando eu precisava de dinheiro, pegava um quadro, ia no Centro. O diretor me dava dinheiro, ele nem barganhava, me dava dinheiro. Acho que ele ainda tem alguns quadros...

Eu comecei vendendo a 25 gourdes, mas a partir de 1990, rapidamente, eles foram a 150, 200, 300 (...) Não me lembro muito bem quando eu vendi um quadro mais caro, mas me lembro que um dia vendi um quadro por 1000 gourdes. Mas a pessoa que comprou o quadro me disse: “Oh, eu não devia te acostumar com tanto dinheiro, eu te dei dinheiro demais”. Na época de 1992 tinha duas ou três galerias que costumavam expor o meu pai... porque Jacmel tinha várias pequenas galerias, que vendiam as pinturas, porque tinha muito turista que costumava frequentar Jacmel nesse período. Isso fez com que muitas pessoas que vinham comprar quadros do meu pai, eles vissem os meus e se interessassem também. Assim, eu comecei a investir no mercado que tinha em Jacmel nesta época de 1990, 1991, 1992. Mas, isso morreu em 1993, por causa do embargo, depois de 92 praticamente tudo baixou, ficou difícil pras pessoas ganharem dinheiro assim.

(...) Os meus irmãos só começaram bem tarde, quer dizer, por volta de 1996, 2000, eles começaram a se interessar. Mas não tinha ninguém que se interessava como eu. Eu me tornei uma espécie de terceiro elemento, quero dizer, meu pai, meu tio Wilbert e eu. A partir de 1992, nós três, quando uma pessoa dizia “artistas Laurent”, nós já estávamos lá, já éramos nós três. Já estávamos em todos os lugares, a gente já expunha junto... A gente expôs em lugares comerciais, onde tinham pequenas galerias que costumavam expor para venda, mas depois disso, começou a ter atividade organizada. Por exemplo, em 1996, uma das primeiras atividades coletivas em que eu participei, na Aliança Francesa... Está na minha biografia. Eles tinham um tema, sobre mulheres camponesas, baseado em um texto de René Depestre chamado “Aleluia para as mulheres camponesas”. Então eu fiz um quadro, era uma mulher camponesa sentada em um campo de flores²⁰³. Mas a pessoa que

trè trè trè zanmi. Alò la, se te nan peryòd 1990, 1991, 1992. Li menm, li te konn achte tablo, li te konn achte tablo nan men m ... li te vle ke m te vini nan lekòl Alcibiade. Lè sa m te genyen douz an. Men m pa t fè sa, m te jije m te abite trè lwen pou m etidyan nan sant Jakmèl ... Men m te gentan genyen yon amitye trè fò avèk Sant lan (Alcibiades), m te konn frekante Sant lan, vann tablo... Depi m pa t genyen kòb, m inikman pran yon tablo, m al nan Sant lan. Direktè ban m kòb, li pa t menm fè pri, li pa fè pri, li ban m kòb. M panse genyen kèk tablo direktè a toujou genyen...

Sa te kòmanse nan 25 goud, men a pati de 1990, touswit pri m te gentan pase a 150 goud, 200 goud, 300 goud ... M pa fin sonje m kilè m te vann tablo pi chè, men te genyen yon fwa m te vann yon tablo nan 1000 goud... Men, moun ki te achte tablo m li te di m: “O, m pa t dwe abitye a twop kòb, m te ba ou twòp kòb, wi...” Nan peryòd 1992, te genyen de ou twa kote nan Jakmèl ki te konn ekspoze papa m... paske Jakmèl te genyen yon pakèt ti galri, ki t ap vann penti, paske te genyen anpil touris ki te konn frekante Jakmèl nan peryòd sa. Sa fè ke moun ki vin achte tablo nan men papa m, yo tou wè tablo pa m nan, epi yo enterese tou. Konsa m te kòmanse ap anvesti nan mache ki te genyen a Jakmèl nan periyòd 1990, 1991, 1992. Men an 1993 li vin mouri, akòz anbago a, pratikman dè 1992 tout bagay vin bese, li te vin difisil pou moun te genyen kòb nan sans sa.

(...) Frè m yo se trè ta, sa vle di, vè 1996, 2000, yo menm yo vin enterese. Men pa t genyen moun ki te enterese tankou mwen menm lakay la. Mwen vin tankou yon twazyèm eleman, sa vle di, papa m, tonton m, Wilbert, epi mwen menm. Dè 1992, nou twa, nou te pratikman ...lè ke yo di “atis Laurent”, nou te deja la, se te deja nou twa. Nou te deja tout kote, nou te ekspoze ansanm... Nou te ekspoze nan lieu komèsyal, kote ki genyen ti galri, ki te konn ekspoze penti yo alavant, men aprè sa te vin genyen aktivite tou ki òganize. Pa egzamp, nan 1996, yon nan premye aktivite kolektif ki te fèt, ke m te patisipe, se te nan Aliance Française ... Li nan byografi pa m nan. Yo te genyen yon tèm, sou fanm jaden, baze sou yon tèks René Depestre ki rele “Alelouya pou yon fanm jaden”. Epi m te fè yon tablo, yon fanm

²⁰³ Imagem reproduzida no catálogo *Florilège*. p. 59, ver no anexo II, imagem 66, p. 334.

comprou o quadro reproduziu em cartão postal, só que de forma ilegal, porque ela não me contactou para isso. Eu tenho uma cópia ... eu acho que está em um pequeno catálogo também, porque foi exposto na galeria “Age” na França... Em várias publicações que foram feitas, eles colocaram meus quadros.

Mas nesse momento, meus quadros tinham um outro dinamismo, porque em 1994 eu entrei na dinâmica artesanal. Eu tinha acabado de entrar no secundário, no período de 1992, me encontrei com um amigo que abriu um ateliê de artesanato. (...) ele veio aqui em casa com alguns estrangeiros, ele viu o que eu fazia como trabalho e disse “ah, você tem que vir no ateliê para me dar uma ajuda”. Ele me disse que precisava formar outras pessoas na questão da decoração de peças artesanais. Então, desde 1992, eu passei a ir no ateliê dele, mesmo estando na escola, depois da aula eu dava uma passada e ficava lá umas 2 horas. Tinha gente trabalhando, eu comecei a dar algumas diretivas... Então posso dizer que comecei a me tornar professor. Comecei a dar a eles modelos, preparar modelos... A partir desse momento, comecei a entrar em assuntos mais simples, como simplificar um assunto. Eu continuei pintando, mas comecei a fazer simplificações, por exemplo, para colocar um assunto em um jogo americano... Lembro de um modelo que eu fiz, eu fiz um deserto, vim com vários modelos assim... Tinha vários jovens, estudantes, que vinham fazer formação. Eu tinha alguns alunos muito eficientes, muito bons. Então, quando eu deixei o ateliê, jovens que estavam lá por três, quatro anos, já tinham maturidade o suficiente para tocar o ateliê sozinhos.

(...) Quando eu trabalhava com a questão artesanal, eu comecei uma primeira tentativa de mudança. Desde 1992, comecei a tomar uma primeira distância do trabalho do meu pai, como ele apresentava a pintura dele, com muita cor... Eu comecei a trabalhar com a questão da espessura também. Isso quer dizer, colocar profundidade, colocar mais sombra no personagem. A partir de 1992, comecei a me interessar muito pelo que acontecia na cidade de Jacmel, como o mercado, a praia... Mas quando eu apresentava essas cenas, colocava muita sombra, muito preto, mesmo que eu lidasse com muitas cores. Comecei a ter muito azul também, a partir dessa data.

Quando cheguei em 1994, quando trabalhava no ateliê, encontrei outro artista de passagem, ele costumava vir todo ano, vinha aqui por dois, três

jaden ki chita devan yon chan flè. Men moun ki te achte l, li reprodwi sou kat postal, men li te fè l ilegalman, paske li pa t kontakte m pou sa. Men m genyen kopi a... M panse ke li nan yon ti katalòg tou, paske li te ekspoze nan galri “age” an Frans... Te genyen plizyè piblikasyon ki te fèt, yo te mete tablo m yo ladan.

Men lè sa, tablo mwen yo te gentan genyen yon lòt dinamis, paske an 1994, m kòmanse ap rantrè nan dinamik atizanal. M te apèn rantrè nan segondè, nan peryòd 1992, m rankontre avèk yon zanmi ki te ouvri yon atelye atizana, (...) li te vin lakay la avèk kèk etranje, epi misye te wè sa m te konn fè kòm travay, misye di, “A! fòk ou vini nan atelye m pou ban m yon kout men”. Li di m li bezwen fòme lòt moun nan kesyon dekorasyon pyès atizanal. Epi, depi 1992, m vin ale nan atelye li, menm si mwen nan lekòl, apre klas, mwen toujou fè yon ti pase nan atelye, m fè 2èd tan. Gen moun k ap travay, m kòmanse ap bay kèk direktiv... Alò, se la m kapab di m kòmanse pwofesè. M kòmanse ap bay modèl, fè modèl... A pati de moman sa, m kòmanse ap rantrè nan sijè senp, kijan pou senplifye de sijè. M toujou ap pent, men m kòmanse ap fè de senplifikasyon, sa vle ki, pou mete l sou yon soupla... M sonje kèk modèl m te fè, m te fè yon dezè... m te vini ak plizyè modèl konsa... Te genyen plizyè jèn, ekoliye, yo te vin pran fòmasyon. M te genyen kèk elèv trè pèfòman, trè fò. Epi lè m te kite atelye an, jèn ki te la pandan twa (z) an, kat (r) an, yo te genyen ase matirite pou yo kenbe atelye pou kont yo.

(...) Pandan ke m ap travay sou kesyon atizanal lan, m kòmanse yon premye tantativ de chanjman. Depi 1992 tou, m kòmanse ap pran yon premye distans parapò travay papa m ap fè, jan papa m prezante penti li... anpil koulè... Mwen menm, m kòmanse ap travay sou kesyon epesè tou. Sa vle di, mete pwofondè, mete plis omb nan pèsonaj. A pati 1992, m kòmanse ap enterese pou prezante sa k ap pase sou vil Jakmèl, kòm mache, kòm plaj ... Men, lè m ap prezante yo, m kòmanse ap mete anpil omb, anpil nwa, menm si m te konn jwe sou anpil koulè. M te kòmanse ap genyen anpil ble tou apati de dat sa yo.

Lè ke mwen rive nan dat 1994, lè ke m ap travay nan atelye, m vin rankontre avèk yon lòt atis de pasaj, li te konn pase chak ane, vini

dias. Como ele era cunhado do dono do ateliê, ele sempre vinha visitar. E foi a partir daí que ele veio a descobrir o trabalho que eu fazia, ele se chama Turgeau Bastien. Você pode entrar na internet, você vai encontrar o trabalho dele, ele ainda trabalha em Nova York. Quando eu encontrei Turgeau, aconteceu uma mudança. É por isso que tem pequenos quadros meus de 1995 que anunciam essas mudanças, que anunciam o lugar em que estou hoje, e toda uma série de coisas que eu faria. Porque internamente teve uma ebulição. Quando ele vinha, vinha com catálogos, me mostrando os trabalhos que ele faz, os assuntos, suas simplificações. Eu me lembro de uma das últimas vezes que ele veio, 1995, 1996, ele me disse que precisava de cascas de coqueiro, ele me disse que precisava que eu produzisse máscaras com elas, máscaras variadas. A partir daí comecei a ter grandes mudanças, comecei a fazer uma máscara em cada casca. Isso foi um esforço de concepção, apresentar uma coisa que parecesse mais ou menos única. Ah, sim, a partir daí eu comecei realmente, uma mudança total. Ele não me deu um modelo, ele me disse que era uma coisa livre, para eu fazer em uma hora, e então eu comecei.

Mas, quando eu comecei a ir e vir de Porto Príncipe, eu realmente comecei a deixar a questão do artesanato de lado, eu comecei a entrar em uma outra prática, comecei a entrar em uma espécie de revolução, porque tudo contribuiu para a mudança que eu teria a partir de 1998.

isit pou de, twa jou. Men kòm li te bòfrè mèt atelye a, li toujou vini vizite. E se apati de la ke li vin dekouvri travay ke m fè, li rele Turgeau Bastien. Ou kapab gade sou entenèt ou pral jwenn travay li, li toujou ap travay a NY. Lè m vin rankontre Turgeau, la m vin genyen yon chanjman. Se sa ki fè ke m genyen de tablo ke m te fè an 1995 ki anonse chanjman sa yo, ki anonse kote ke mwen ye jodia, ki anonse tout yon seri de bagay ke m pral fè. Paske entènman te genyen yon bouyònman. Lè li vini, li vini avèk katalòg, epi l ap montre m travay ke li fè, sijè ke li fè, senplisite. Lè li vini, m sonje, dènye fwa, 1995, 1996, epi li te di m, li bezwen tach kokoye, epi li di m ke li bezwen ke m pwodwi ladan de mask, li di m, de mask varye. Epi apati de la m kòmanse ap genyen yo gwo chanjman, paske m kòmanse ap fè yon mask, senpleman nan yon tach. Alò sa se te yon efò de konsepsyon, prezante de bagay pou yo parèt plis omwens kòm de bagay inik. Ah, wi, apati de la m kòmanse, vrèman, yon chanjman total. Li pat bay mwen yon modèl, li te di m ke se te yon bagay lib, pou m fè pandan lèd tan, epi vwala m kòmanse.

Men lè m kòmanse ap genyen rantrè soti sou Pòtoprens, vrèman m kòmanse ap ‘laisser’ kèsyon atizana lan lwen de kote, m vin rantrè nan yon lòt pratik, m vin rantrè nan yon sot de ‘revolusyon’ mwen menm, paske tout sa kontribye a chanjman m pral genyen a pati 1998.

Nessa narrativa de Laurent, é importante ressaltar que o trânsito constante e fluido que ele realizava entre Lafond, Jacmel e Porto Príncipe, quando o conheci, foi conquistado gradualmente, e experimentados por ele, em suas próprias palavras, como espécies de “revoluções”. Se é verdade que podíamos chegar a Lafond em cerca de 25 minutos em moto, quando o rio não estava cheio demais, em sua infância todo esse caminho deveria ser percorrido a pé, e foi considerado empecilho, por exemplo, para que ele estudasse em uma escola de excelência na região, na qual havia conseguido vaga e bolsa de estudos, por ser longe demais. A Jacmel por onde circulávamos juntos era vista de forma constante com olhos críticos e nostálgicos, por não ser mais a cidade tão próspera e artística como fora, “antes do embargo”, e que ele chegou a experimentar parcialmente, em seus primeiros anos como artista. Era com esses olhos que Laurent me ciceroneava pela cidade, contando as histórias do lugar, marcadas

em edificações ainda presentes, ruínas, transformações urbanas. “A primeira cidade a ter luz elétrica no Caribe”, “a cidade que recebeu Simon Bolívar”, “a cidade do poeta e escritor René Depestre”, “a casa em que viveu Selden Rodman”²⁰⁴. Laurent olhava saudosista para o passado. Mas, ao mesmo tempo, ao percorrer espaços de produção e circulação de arte e artesanato, como a Aliança Francesa, e ateliês de amigos e conhecidos, protagonizava encontros nos quais mirava para horizontes futuros, vislumbrando possíveis oportunidades, propondo atividades como exposições coletivas, e assumindo papel de conselheiro, crítico e curador em potencial.

Grande parte das transformações em sua trajetória artística, no contato com a cidade de Jacmel, ou com habitantes e visitantes da cidade que iam até o ateliê de seu pai em Lafond -- encontros fundamentais, que lhe permitiram tecer outros estilos e habilidades --, aconteceram antes que Laurent começasse a frequentar regularmente Porto Príncipe, e ali vivenciasse outras reviravoltas artísticas e o desenvolvimento de seus gostos pela poesia e pela literatura.

As muitas casas, o ir e vir de Porto Príncipe e as (trans)formações profissionais

Quando saía de Lafond, Laurent raramente ia diretamente de um ponto a outro, seus caminhos envolviam inúmeras paradas por lugares onde era acolhido, construía e mantinha seus vínculos familiares, de amizade e profissionais. Além disso, tinha muitas “casas”, diversas possibilidades de pouso, que lhe permitiam circular mais facilmente. No centro de Jacmel, por exemplo, uma de suas paradas garantidas era a casa de Madame Olanse, uma amiga da família que há muitos anos vivia em Miami, e cuja casa era habitada por filhas e sobrinhas, que recebiam Laurent quando fosse necessário. Em Porto Príncipe, um de seus pousos frequentes era o Museu do Collège Saint Pierre, no centro da cidade, onde já havia trabalhado, e dentre suas casas na capital, estava a de seu amigo Sterlin Ulysse, na região de Thomassin, um pouco acima de Pétionville. Em dado momento, o Centro Cultural Brasil Haiti e, mais especificamente, a minha própria casa, que ficava no segundo andar da instituição, passou a ser também mais um de seus pousos. Por situar-se a meio do caminho entre o Museu do Collège Saint Pierre e a casa de Sterlin, Laurent passava por ali regularmente quando precisava deixar quadros, esperar uma carona e sobretudo usufruir de um canto relativamente tranquilo e com eletricidade, onde

²⁰⁴ Os percursos por lugares históricos e artísticos de Jacmel, que fiz algumas vezes com Laurent, estão muito bem retratados por Edwige Danticat, em seu livro *Après la danse: au coeur du carnaval de Jacmel. Haïti* (2002), que retrata uma visita da autora à cidade, em períodos carnavalescos.

pudesse preparar suas aulas e trabalhar na correção de seus livros. Muito antes disso, porém, Laurent havia passado a frequentar a casa de Michel Philippe Lerebours.

Seu encontro com Lerebours, no final da década de 1990 havia sido fundamental para a sua formação. Desde que começou a se afastar do estilo desenvolvido por seu pai, Laurent não frequentou escolas formais de arte. Dizia, inclusive, que muitas pessoas que passaram a ver o seu trabalho lhe recomendavam que não fosse à ENARTS (Escola Nacional de Artes) e nem à FORSAJ (uma associação e escola de artes em Jacmel), pois ele acabaria se formatando demais e “regredindo em seu aprendizado”. Pela mesma razão, havia recusado, também, o convite de se juntar ao ateliê de pintura de Jean Claude Garroute (Tiga), com receio de “ficar preso em um único estilo, como alguns de seus ex-alunos”. Conforme ele me contava, momentos estratégicos para sua formação aconteceram a partir do seu contato com Lerebours, com sua biblioteca, com a rede de artistas e intelectuais com a qual passou a conviver a partir dali e o trabalho que ele começou a realizar, como voluntário, no Museu do Collège Saint Pierre:

Em 1998, 1999, tinha um outro artista de Bel Air, que vivia no Canadá, ele se chama Emmanuel Pierre Charles, com quem costumava me comunicar por telefone, porque ele fez um projeto, ele expôs vários artistas, eu estava entre eles, eu tinha um quadro. Então, quanto eu mandei o quadro, ele ficou muito interessado no que eu estava fazendo, ele me ligou. Ele foi a primeira pessoa que me recomendou ir a Porto Príncipe, para ter visibilidade lá. Ele me colocou diretamente em contato com Philippe Lerebours. Quando eu terminei de falar com ele, ele me disse: “bom, vou ligar já já pra Philippe”. Ele me fez ir pra casa dele. Ele pediu para Philippe me receber na casa dele. E foi assim que a nossa relação começou. Eu entrei na prática mesmo, trabalhava lá, transformei a casa dele em ateliê.

Comecei a trabalhar no Museu do Collège Saint Pierre como voluntário também. Eu fazia parte da equipe que montava as exposições. Às vezes tinha estrangeiros que vinham por uns meses fazer estágio na instituição. O movimento artístico daquela época não se compara ao de hoje, havia mais exposições. No museu, eram entre 6 a 7 por ano, algumas com colaboração das embaixadas da França e do Canadá. Trabalhei na montagem da exposição do Lucner Lazard, que me marcou muito. Entre 1999 e 2003 houve várias exposições de clássicos: teve Tiga, Cédor, Sejourné... Eu me lembro que montei a exposição de Sejourné sozinho, fiquei

An 1998, 1990, te genyen yon lòt atis Belè, ki te konn abite nan Kanada, li rele Emmanuel Pierre Charles, m te konn kominike avèk li pa telefòn, paske li te fè yon pwojè, li te ekspoze yon pakèt atis, pami atis ke li te ekspoze, mwen menm tou, m te genyen tablo; Epi lè m te voye tablo, li te trè enterese ak sa m t ap fè, li te rele m. Se premye moun ki te mande m pou m rantre sou Pòtoprens, pou m ka genyen plis vizibilite la. E se li menm tou ki te dirèkteman mete an kontak ak Philippe Lerebours. Lè m fin pale avèk li nan telefòn li di m, bon, m pral rele Philippe touswit. Li te fè m monte lakay li. Li te mande Philippe pou li resevwa m lakay li, e se konsa relasyon nou kòmanse. (...) M te rantre nan pratik menm, m t ap travay lakay li, m te konvèti lakay li an atelye. (...)

M te kòmanse ap travay nan Musée du Collège Saint Pierre tou, kòm volontè. M te nan ekip ki t ap dispoze ekspozisyon yo. Dèfwà te genyen kèk etranje ki vini fè estaj pou kèk mwa laba. Mouvman atistik ki te genyen nan epòk sa, nou pa ka compare a sa ki genyen jodia, te genyen plis ekspozisyon. Nan mize a, te genyen 6, 7 ekspozisyon chak ane, te genyen kèk an kolaborasyon avèk anbasad Lafrans, Kanada... M te travay nan ekspozisyon Lucner Lazard, ki te make m anpil. Ant 1999 e 2003 te genyen anpil ekspozisyon klasik: Tiga, Cédor, Sejourné... M sonje te enstale ekspozisyon Sejourné pou kont mwen, m te jiska 9 é nan swa nan mize a... M te

até as 9 da noite no museu. Eu pintava na casa de Lerebours e recebia conselhos de grandes artistas como Cédor, Ludovic Booze. Booze me dizia que ia me ensinar escultura, mas não cheguei a aprender. Aquele quadro em azul da mulher nua, que está lá em casa, recebeu vários conselhos de Cédor.

konn fè tablo lakay Lerebours e m te resevwa konsèy de gwo atis, tankou Cédor, Ludovic Booze. Booze te di m ke li ta pral montre kijan pou fè eskilti, men m pa t rive aprann avèk li... Tablo ki genyen lakay mwen, yon fanm toutouni an ble, li te resevwa plizyè konsèy Cédor.

Esses anos, em que teve contato constante com artistas considerados “modernos”, ou para usar o termo de Lerebours, “sofisticados”, Laurent produziu uma série de experimentos que marcariam fases que ele mesmo designaria de “transição” para abstração. Nessa mesma época, se afastou temporariamente das práticas de artesanato que vinha realizando em Jacmel e começou também a dar seus primeiros passos no campo da poesia e da literatura, a partir de seu contato com o escritor e editor Christoph Charles. Em determinado momento, Laurent realizou um breve curso técnico de jornalismo, e a partir daí começou a trabalhar em colaboração com amigos escritores, ilustrando seus livros e, posteriormente, até editando, fazendo a paginação de algumas de suas publicações. Ainda, nessa mesma época, conheceu Sterlin Ulysse e se tornaram grandes amigos. Sterlin era estudante de história da arte, um dos assíduos frequentadores da biblioteca de Lerebours e também passou a viver em sua casa. Em um catálogo que seria publicado anos depois²⁰⁵, Sterlin relataria um pouco sobre as transformações vivenciadas por Laurent, naqueles anos na casa de Lerebours:

(...) o encontro com Lerebours no final dos anos 1990 marcou uma ocasião que mudaria sua concepção de arte e daria à sua prática artística seu verdadeiro *momentum*. Esse encontro foi a confirmação de sua vocação artística. Nesse momento ele começou a estudar. A biblioteca de Lerebours lhe ofereceu tudo, de filosofia estética e visões estéticas de Etienne Souriau e suas flores às correntes majoritárias em História da Arte global e haitiana. Ele devorou romances e poesias, e então, começou a escrever. Ele publicou diversas coleções de poesia com as edições Choucune, cujo proprietário não é ninguém menos que Christophe Charles, um dos mais famosos poetas contemporâneos da literatura haitiana. (ULYSSE, 2019, 12-13)

(...) encountering Lerebours at the end of the 1990s marked an occasion that would change his conception of art and give his artistic practice its true momentum. This meeting was a confirmation of his artistic vocation. It's at this time he began to study. Lerebours' library offered him everything, from philosophical aesthetics and the aesthetic vision of Etienne Souriau and his followers, to the major currents in global and Haitian art history. He devoured novels and poetry, and thus, began writing. He published several collections of poetry with Choucune Edition whose owner is none other than Christophe Charles, one of the most famous poets in contemporary Haitian literature. (ULYSSE, 2019, 12-13)

²⁰⁵ Mais adiante nesse capítulo, nos deteremos nesse catálogo, da exposição individual de Laurent, intitulada, *Memory Work*, realizada em 2019, pelo Center for Study of Slavery and Justice (Brown University, Boston)

A maior parte do que está documentado nos catálogos de Laurent analisados nesse capítulo, realizados entre 2008 e 2019, diz respeito às obras que ele produziu nesse trânsito pendular entre Jacmel (Lafond) e Porto Príncipe. Em 2005, Laurent, que já havia exposto coletivamente algumas vezes em Jacmel, expõe pelas primeiras vezes na capital, no Museu do Collège Saint Pierre. A sua primeira exposição individual acontece em Jacmel, no ano seguinte, na Aliança Francesa da cidade. E a primeira individual em Porto Príncipe aconteceria no Centre d'Art, em 2008, sendo documentada em um artigo no jornal *Le Nouvelliste*, escrito por Sterlin.

Quando Laurent expôs no Centro Cultural Brasil Haiti, vinha, portanto, de uma trajetória de algumas exposições, ainda que esporádicas, realizadas tanto na capital quanto em Jacmel. E, além de uma exposição em Cuba²⁰⁶, realizada em 2014, única ocasião em que ele havia saído do Haiti até então, suas obras já haviam integrado, coletivamente, exposições fora do país, acompanhado de outros artistas de Jacmel. Laurent nutria a expectativa de que a exposição no CCBH lhe desse uma ampla visibilidade e, embora ele tivesse se mostrado satisfeito em um primeiro momento, por ter conseguido a visita de um público significativo e críticas nos jornais, a médio prazo, sem novos convites para exposições ou a ampliação de seu círculo de reconhecimento, os resultados não foram tudo o que ele esperava como uma *réussite* [um sucesso]. Além disso, continuava perseguindo a ideia de um catálogo.

Laurent já havia dito anteriormente que a exposição do CCBH seria seu último grande investimento na pintura por um tempo e, efetivamente, depois daquele evento, que foi quando começamos a nos aproximar, Laurent não estava pintando muito, muito menos os grandes quadros abstratos, que vinham se tornando sua “marca”. Mas, ainda assim, os trabalhos que realizava regularmente estavam mais relacionados a seus conhecimentos como pintor. Trabalhava, algumas vezes por semana, como professor de desenho, em uma escola profissionalizante para designers de moda, na região de Turgeau; realizava algumas viagens, a cargo da ONG World Vision, para documentar e dar oficinas para artesãos, em diferentes regiões do país; esporadicamente dava oficinas de pintura em escolas; e às vezes ainda recebia encomendas de quadros figurativos para instituições específicas. Pude acompanhar, por exemplo, a elaboração de um quadro encomendado para a Faculdade de Enfermagem da cidade

206 A história dessa exposição me foi contada pela primeira vez pelo poeta e ator Dominique Batrville, que compunha, junto com Laurent, a delegação haitiana no Festival del Fuego, em Santiago de Cuba. Os quadros que ele havia levado para expor não puderam passar na alfândega de Cuba. Laurent conseguiu a doação de materiais, se trancou no quarto e pintou 4 telas de grande dimensão em menos de uma semana. Essas obras estiveram expostas na exibição de 2015, no Centro Cultural Brasil Haiti.

de Léogane. Ali se confirmavam seus processos de criação extremamente metódicos, conforme narrados por Sterlin em sua conferência sobre o artista no CCBH. Aquela encomenda era precisa: o quadro deveria trazer uma enfermeira cuidando de uma criança, em um mercado, à frente da faculdade de enfermagem²⁰⁷. Diversas pesquisas fotográficas e compilações de imagens foram realizadas, antes de que ele definisse a composição do conjunto e a posição de cada um dos personagens. Caso semelhante aconteceu quando Laurent realizava um quadro sob encomenda para a paróquia de Lafond.

O fato de Laurent desenvolver estudos, experimentações e começar a adquirir relativa notoriedade na cena artística de Porto Príncipe com pinturas abstratas, não o impedia de realizar obras sob encomenda, o que frequentemente podia ser visto como “menos artístico”. Obras, além de tudo, figurativas, em um estilo que, embora bastante diferente do de seu pai, com sua marca impressa nos traços e no uso das cores, e realizadas de forma bastante meticulosa, poderiam ser avizinhas à classificação *naïf*. Quando Laurent me mostrou o primeiro modelo de catálogo que realizava sobre si, compilando o conjunto de suas obras, ele organizava seu percurso de forma cronológica, situando os primeiros dez anos (1988-1998) como período de aprendizagem de base, localizados em Lafond e ainda bastante próximo dos ensinamentos de seu pai; em seguida, viriam os anos de transição (1998-2001); para então chegar ao período em que se dedica à abstração e experimentos com materiais recuperados (de 2001 em diante). Mas a realidade é que esses processos são bem menos lineares e a realização de múltiplos estilos frequentemente se sobrepõe em sua trajetória. Estudos e experimentações, afinal de contas, já haviam começado também, ainda em Jacmel e Lafond, embora com menor radicalidade do que aconteceria em Porto Príncipe. Naquele primeiro esboço para inventariar sua produção artística, havia datas trocadas ou ausentes, na tentativa de produzir uma ideia de progressão e uma coerência supostamente maior no desenvolvimento de seus trabalhos.

Apesar do que aquele catálogo em elaboração demonstrava, a abstração passava a ser sua principal produção artística, mas não desapareciam as realizações de obras figurativas, que continuavam sendo produzidas, de modo simultâneo ou alternado. Da mesma forma, sua prática do artesanato se somava à literatura e à poesia, e todas essas dimensões se influenciavam mutuamente. Em suas atividades como professor de desenho e pintura, em escolas ou oficinas, o ensino da figuração era o carro-chefe, seguindo linhas bastante clássicas do ensino de belas artes: anatomia e proporção dos corpos, estudo de paisagens e natureza morta. Em seu trabalho

²⁰⁷ Imagem 116, anexo II, p.359.

no museu, seu contato com a biblioteca de Lerebours e sua convivência com demais artistas e intelectuais, Laurent vai desenvolvendo o gosto também pela história e pela documentação. Seu envolvimento com o artesanato passa a ser cada vez mais atravessado por interesses mais amplos em conhecer e documentar tradições populares, assuntos que serão norteadores em suas práticas literárias. E muitas de suas poesias parecem estabelecer diálogos estreitos com suas abstrações.

Seu trânsito e interesse por diferentes áreas acontece através de seus movimentos por diversas teias de relações dentro de Porto Príncipe, ao mesmo tempo em ele nunca abandona seu ir e vir a Jacmel e Lafond, integrando e às vezes coordenando atividades artísticas em sua cidade natal. E, ainda que de forma menos intensa, conforme veremos mais adiante, Laurent começa a tecer também alguns vínculos com pessoas e instituições fora do país. Por mover-se por tantos interesses, frequentar tantos espaços e tantas casas, Laurent acabou conhecendo e estabelecendo vínculo com muitas pessoas de gerações, origens sociais e localidades distintas.

Caminhar junto a Laurent por eventos culturais de diversas ordens, como exposições, show, feiras de livros e de artesanatos e debates, transitar por algumas daquelas casas, por alguns dos seus círculos de convivência e passar a integrar a sua rede de “pousos” me permitiu observar, em muitas ocasiões, como ele era visto e reconhecido. Em alguns círculos de artistas, escritores e intelectuais de sua geração, na capital, Laurent já era bastante conhecido e respeitado, mas grande parte de seus amigos mais próximos, sobretudo no campo da literatura, eram um pouco mais velhos que ele. Laurent procurava, sempre que possível, se fazer presente e prestigiar os amigos em suas atividades, e estava também, constantemente, mantendo e nutrindo suas relações à distância, correspondendo-se por e-mail e atualizando-se de notícias por telefone. Encontrava, muito frequentemente, um acolhimento caloroso por onde passava. Na maior parte das vezes em que transitávamos juntos, era Laurent que me apresentava pessoas, ainda que certas vezes tenha acontecido o inverso. Algumas vezes lhe apresentei, por exemplo, artistas e pesquisadores estrangeiros fixados no Haiti ou de passagem, e pessoas do mundo artístico haitiano que não faziam parte de seu circuito e que eu, por ser estrangeira e trabalhar em uma instituição cultural, pude acessar mais facilmente.

No período em que acompanhei Laurent mais de perto, ele estava próximo dos seus 40 anos e já havia passado quase 20 naquele ir e vir. Era um homem solteiro, sem filhos, não tinha uma casa fixa na capital, vivia com recursos bastante modestos, deslocando-se sempre a pé ou em transporte público, e havia deixado o país brevemente, uma única vez. Talvez essas características lhe dessem um ar de “iniciante” na vida profissional. Mas, ao mesmo tempo,

havia construído uma ampla e variada rede de relações, dentro da qual encontrava algumas pessoas com as quais podia contar, havia desenvolvido múltiplas habilidades e acumulado uma grande coleção de obras (realizadas por ele) que ficavam, em sua grande maioria, permanentemente expostas, em seu quarto-escritório-ateliê, em Lafond. Constantemente o via sendo saudado e seu trabalho elogiado, às vezes como “um grande artista”, outras tantas, de modo mais localizado, como “um artista” ou um “grande artista de Jacmel”. De forma menos constante, mas não rara, também como “poeta”. Das tantas vezes que ouvi Laurent contar sua trajetória e falar sobre si, demonstrava orgulho de seu percurso e de suas conquistas no campo artístico: “Não é fácil uma pessoa sair de onde eu saí e chegar onde cheguei, eu caminhei bastante!”. Por outro lado, em diversos momentos o escutei dizer também que “as pessoas não acham que eu tenho cara de artista”, ou ainda “acham que eu sou muito mais novo do que eu sou, porque não tenho barba, e aqui, parece que você tem que ter uma certa idade pra ser respeitado”... “Algumas pessoas me consideram um artesão ou um burocrata”. Em geral, dizia aquelas frases com bom humor e um sorriso no rosto, mas em algumas circunstâncias era flagrante uma maior frustração, quando, por exemplo, mencionou que não estaria presente na versão revisada do livro de Lerebours, porque o autor se limitaria a pintores que se destacaram na cena artística até o ano 2000²⁰⁸, ou quando comentava que nunca havia sido exposto em nenhuma galeria.

Nunca o ouvi, contudo, se queixar da falta de venda de seus quadros abstratos de grande dimensão, que muito raramente eram vendidos. Lembro-me de um encontro que tivemos com o artista Céleur, durante uma exposição coletiva de arte contemporânea, em Pétionville, em que Céleur comentava que Laurent era muito corajoso por pintar quadros tão grandes. Ambos sabiam o quanto era desafiador para um artista, que ainda trilhava seus rumos para ser amplamente reconhecido na sociedade, vender quadros de grandes dimensões, sobretudo diante das dificuldades do mercado. O próprio Céleur, embora experimentasse notoriedade nacional e internacional considerável, tinha dificuldades para vender suas esculturas. Mas, se era através daquelas obras que Laurent conquistava grande parte de seu destaque e visibilidade, não era através delas que conseguia o seu sustento, que, ainda que bastante modesto, vinha basicamente de suas atividades como professor, de encomendas esporádicas, das oficinas realizadas para ONG World Vision e, muito ocasionalmente, da venda de quadros menores, geralmente

208 Na realidade, a versão revisada e bastante reduzida do livro, publicada por Lerebours em 2018, considerava os pintores de 1804 a 2004. O nome de Laurent consta, muito brevemente, apenas em uma nota de rodapé, sendo anunciado como um dos artistas nascidos na década de 1970, cujos “nomes já merecem ser lembrados” [... *des non serait déjà a retenir*] (LEREBOURS, 2018, p.150)

figurativos, que expunha junto a demais artistas de Jacmel em exposições fora do Haiti, ou em exposições vinculadas a órgãos internacionais, dentro do país.

A forma como Laurent localizava a si mesmo no interior do mundo artístico haitiano está diretamente ligada a como observava e vivenciava o desenvolvimento das artes no país, a seus processos de formação e suas redes de relações. Algumas vezes ouvi Laurent tecer comparações entre as dinâmicas do artesanato e as do universo propriamente artístico, dizendo que no primeiro havia parceria e colaboração, “como um *koumbite*²⁰⁹”, mas que o mundo das artes era “violento, bastante violento”. Como grande parte dos integrantes do mundo artístico e cultural, Laurent tinha as suas opiniões acerca das atualidades artísticas do país. Era bastante crítico a uma via “muito comercial”, que, a seu ver, prevalecia nas galerias e no desenvolvimento de muitos artistas. E dizia que nos dez anos anteriores “não havia visto muita coisa que o tivesse marcado”, que muito do que aparecia na cena haitiana como novidade já existia de forma bastante difundida na cena internacional, e que, dentro do país, havia uma tendência a seguir o estilo de alguns artistas que haviam atingido sucesso, como Mario Benjamin, ou os próprios artistas da Grand Rue. Na sua opinião, uma exposição como a do Grand Palais, por exemplo, “não retratava bem a arte haitiana”, dentre outras razões, por deixar de fora artistas como Pétion Savain, que havia sido fundamental no desenvolvimento da pintura indigenista, e, portanto, para a História da Arte do país, ou por colocar demasiada ênfase em artistas da diáspora que são completamente desconhecido na cena interna haitiana. Mas, uma das observações mais recorrentes de Laurent, que se revelava uma de suas principais preocupações, era a ausência de museus e de instâncias de documentação artística. O fechamento do Museu do Collège Saint Pierre, que dava indícios de ser definitivo naquele então²¹⁰, era signo de uma flagrante decadência de instituições artísticas públicas. Laurent vivia uma fase em que manifestava com frequência certa frustração com os rumos da arte. *Nou pa genyen mize, la ayisyen pa gen pri, nou pa genyen Ministè la Kilti* [não temos museus, a arte haitiana não tem preço, não temos Ministério da Cultura]... Tal situação de fragilidade, em muitos sentidos, era também, a seu ver, uma das razões que dificultava a sua ascensão como artista da forma almejada.

Quando ainda começávamos a nos conhecer, e Laurent soube de meu interesse pela arte haitiana e sua história, uma de suas primeiras atitudes foi me trazer, da biblioteca de Lerebours, à qual

209 *Koumbite* é uma espécie de mutirão, tradicionalmente realizado no campo haitiano, em que há colaboração mútua entre familiares e vizinhos para momentos de plantação e colheita.

²¹⁰ Ver nota 42, p.45

seguia tendo acesso, um artigo²¹¹ sobre o artista Célestin Faustin, seu conterrâneo, da região de Lafond, e contemporâneo de Maccène, que falecera nos anos 1990. Célestin havia despertado a atenção de Lerebours, Célius e outros pesquisadores pela originalidade de sua obra e singularidade de seu percurso artístico, destacando-se dentre os artistas de sua região e de sua época. Embora, no que diz respeito ao conteúdo das obras e do estilo, Célestin – que realizava obras muitas vezes autobiográficas, sempre figurativas e mobilizando imagens oníricas e do vodu – fosse bastante diferente de Laurent, do ponto de vista da trajetória, era com esse pintor que ele mais se identificava:

Acho que a primeira pessoa que entrou em uma trajetória assim foi Célestin Faustin, que saiu de um registro bastante *naïf* também, e que aos poucos chegou a um tipo de sofisticação, isso quer dizer, todas as obras dele se tornaram sofisticadas até que ele entrou em um registro que não é surrealista, mas é um registro em que ele apresenta obras sobre vodu realmente magníficas, muito contemporâneas. Acho que é uma das pessoas que entrou numa via modernista, sobretudo nesta época. Acho que foi um grande exercício para ele, um grande avanço. Mas este avanço acontece também por frequência. Porque acho que quando um artista fica parado em um só lugar, numa comunidade, você não vai ter vontade de florescer seu estilo, vai permanecer em um estilo que é próximo, que tem um vínculo comunitário, uma apreciação comunitária. Mas, quando você começa a atravessar etapas, atravessar espaços, você começa a entrar em outros círculos, é normal que muitas coisas aconteçam. Foi isso que aconteceu comigo, e foi isso que aconteceu também com Celestin, quer dizer que fizemos penetrações. Nós deixamos o espaço local onde estávamos. Quer dizer, o deslocamento físico é quase obrigatório para mudar o universo artístico. Para mim é obrigatório. Para pintar bem, é preciso que você faça face às críticas, que você faça trocas, que as pessoas venham ver seus quadros, que não estejam de acordo com você, quer dizer, você tem tudo isso pra confrontar. E é com isso que você vai crescer, ou você cresce ou você regride. Mas, se você enfrenta tudo isso, você vai crescer. Quer dizer, de tempos em tempos você vai renovar o estilo, você vai ter vários estilos de trabalho. Se nesta confrontação você não crescer, você pode permanecer em um estilo. Isso não quer dizer que você não produziu algo que tem valor, mas você

Mwen menm m panse ke premye moun ki rantré nan demach konsa se Celestin Faustin, ki soti nan yon demach trè naïf tou, epi ke “au fur et à mesure” rantré nan yon sot de sofistikasyon, sa vle di, tout zèw li yo vin sofistike jiskaske li rantré nan yon rejis ki pa “surrealis” men ki se yon rejis kote ke li prezante de zèw sou vodou mayifik, alò trè kontanporen. M panse ke se youn nan moun ki rantré nan yon vwa modèn, soutou nan epòk sa, m panse ki se te yon gwo egzèsis, yon gwo avansman ke li fè. Men avansman li fè tou pa frekantasyon. Paske m panse ke lè yon atis rete chita nan yon kominote, ou p ap genyen anvi pou ou epanouyi estil ou. Ou ap rete nan yon estil ki pwòch, nan yon estil ki genyen yon lyezon kominotè, ou genyen yon apresyasyon kominite. Men dè ke ou kòmanse ap franchi “des etapes”, ou kòmanse franchi espas, ou kòmanse rankontre lòt moun, ou kòmanse ap rantré nan lòt sèk, se nòmal, anpil bagay pral rive. Se sa, e se sa ki rive pou mwen, e se sa ki rive tou pou Celestin Faustin, sa vle di ke nou fè de penetrasyon. Nou kite espas lokal kote nou te ye a. Sa vle di, depasman fizik li preske obligatwa pou chanje inivèl atistik. Pou mwen li obligatwa. Pou pent byen, fòk ou fè fas avèk kritik, fòk ou fè echanj, fòk moun yo vin wè travay ou, fòk yo pa dakò avè ou ... sa vle di, ou genyen tout sa pou konfwonte. E se avèk sa ou ap grandi, swa ou grandi, swa ou rekile. Men, si ou fè fas a tout sa, ou ap grandi. Sa vle di, detanzantan ou ap renouvle estil ou, ou ap genyen plizyè estil de travay. Si nan konfwontasyon sa yo, ou pa soti grandi, ou kapab rete nan yon estil. Sa pa vle di ke sa ke ou prodwi pa valab, men ou rete nan yon sèk. Ou chwazi yon estil e ou kanpe la. Men si ke ou menm ou chwazi pou ale pi lwen, espas

211 “Celestin Faustin, un peintre maudit”, de Henri Micciollo. Essa cópia de artigo que Laurent me trouxe, não tinha as referências de fonte e data.

ficou em um círculo. Você pode escolher um estilo, e ficar lá. Mas, se você quer continuar a ir mais longe, o espaço de discussão está aberto, e você sempre vai procurar. E é por isso que se diz que ‘tal pintor está procurando’, isso quer dizer, está sempre em ebulição. Mas eu acho que é melhor ser uma pessoa que está sempre procurando, porque é preciso que tenha renovação. A arte precisa que tenha um grupo de pessoas que não param nem um segundo de fazer pesquisa. Acho que é isso. E é isso que faz com que haja renovação artística e reforça a arte no país. Se todo mundo parar numa pequena ‘panelinha’, vamos ter um monte de ‘grupinhos’, ‘panelinhas’, mas não vamos ter transformações, não vamos ter pessoas que façam atravessamentos. Celestin é um exemplo disso, isso é, era um camponês, da roça, e que fez a sua vida. Mas não é tão diferente de mim. É uma perseverança que se parece muito. Só que Celestin usufruiu do que eu posso chamar de um bom momento, em que tinha afluência turística, e eu vivo num momento em que não tem nenhuma demanda no plano artístico. Quer dizer, o mercado acabou, ele não existe mais. Se eu vivesse num espaço, num momento em que tivesse mercado, bom, eu faria grande eco também, da mesma forma que Celestin foi muito demandado. Porque no plano técnico, eu fiz aquisições importantes. Quero dizer que não tenho muito freio quando se trata de pintura e artes plásticas. Porque eu tenho uma abertura que é mais ampla, e mais ampla até mesmo que Célestin, porque Célestin não entrou realmente naquilo que se chama transformação, em tudo aquilo que se chama “recuperação”. Por exemplo, eu levo uma vida ao mesmo tempo de artista e de artesão, isso quer dizer, não sei quem eu sou no espaço... A cada vez que me pedem um conselho sobre alguma coisa, eu preciso olhar a técnica sobre aquilo, técnica sobre todas as coisas. Estou entre os dois...Até o momento, eu não considero que eu seja um artista, não acho que deva ser eu a fazer esta consideração. Deixo essa ideia flunar, me coloco fora disso. Acho que o meu papel é entrar na produção, na transformação de tudo que tem relação com arte de viver. Para mim, não são só as artes plásticas, mas arte de forma mais ampla, do ponto de vista do funcionamento, do ponto de vista da apreciação. Para mim, falar de arte é falar de apreciação. Raramente falo de mim, do que eu produzo, porque isso não me interessa. Prefiro falar do que é mais tangível, do que uma pessoa pode realmente apreciar antes daquilo que eu produzi. Porque você vai apreciar muitos outros artistas, mil outros, antes de apreciar a mim. Isso pra mim é o principal treinamento para levar uma

diskisyon an rete ouvè epi ou toujou ap chèche. E se la ke yo di, pi souvan ke “pent sa ap chèche”, sa vle di ke ou toujou nan bouyònman. Men m panse ki se meye lè yon moun toujou ap chèche, paske fòk genyen renouvèlman. “Art” lan bezwen ki genyen yon gwoup de moun ki pa kanpe yon segond sou rechèch. M panse ke se sa. E se sa ki fè ki genyen yon renouvèlman nan nivo prodiksyon atistik e ranfòse là nan yon peyi. Si tout moun kanpe nan yon ti sektè, yo ap travay nan yon ti klik, lè sa ou ap genyen yon pakèt ti klik, men ou pap genyen de transfòmasyon k ap fèt, ou p ap genyen de moun k ap fè de travèse sou sa. Celestin se yon egzenp ki fè de travèse, sa vle di, li te yon peyizàn, nan peyizànri, epi li fè lavi l. Men li pa diferan tou pou mwen. Se yon pèsè ki preske sanble. Sa vle di genyen anpil anpil resanblans nan pakou. Sof ke Célestin jwi de sa m ta ka rele de yon bon moman, kote ki genyen afliyans touristik, epi mwen menm, m ap viv nan yon moman kote pa genyen demand ditou sou plan atistik. Sa vle di mache a deja fini, mache a pa egziste ankò. Alò si m te nan yon espas, nan yon moman kote ki te genyen mache, bon, m t ap fè gwo eko tou, menm jan ak Célestin, ki te trè demande. Paske sou “le plan” teknik, m fè “des aquisitions” vrèman enpòtan. Sa vle di, m pa genyen anpil fren de ki saji de penti, de ke l saji de là plastik. Paske m genyen yon ouvèti ki ase pi laj, e pi laj menm ki Célestin, paske Célestin pa t rantrè vrèman sou tout sa ki rele de transfòmasyon, de tout sa ki genyen de rekipèrasyon. Pa egzenp m ap mennen yon vi alafwa atis, alafwa atizan, sa vle di, m pa konnen kisa mwen ye nan espas... A chak fwo moun yo mande m de konsèy sou de bagay, mwen oblije gade teknik sou sa, teknik sou tout bagay. Mwen antre de... Jiska prezan, mwen menm, m pa considere ke mwen menm, m se yon atis, m panse ki se pa mwen ki pou fè konsiderasyon sa. Mwen kite lide sa flannen, mwen mete m “au dessous” de sa yo. M panse ke wòl mwen prensipalman se rantrè nan prodiksyon, rantrè nan transfòmasyon de tout sa ki genyen rapò a kesyon de là, de tout as ki genyen rapò avèk là de viv. Pou mwen se pa là plastik sèlman, men se là an jeneral, nan pwèn de vi de fonksyonemen, nan pwèn de vi de apresyasyon. Pou mwen, pou m pale de là, m pale de apresyasyon. M trè raman pale de tèt mwen, de sa ke m pwodwi, paske sa pa vrèman enterese m. M prefere pale de bagay ki plis tanjib, de sa ke yon moun kapab vreman apresye avan ke sa ke m pwodwi. Paske ou ap apresye anpil lòt atis, ou ap apresye mil lòt atis

pessoa às questões artísticas. Passar por um campo que ele já penetrou. Então, neste sentido, eu sou um defensor de todos os estilos, isso quer dizer, de tudo o que as pessoas fazem como produção artística aqui.

avan ke ou apresye m. E pou mwen sa se prensipal "training" pou amene yon moun vè kesyon atistik. Sa vle di pase pa yon chan ke li menm deja penetre. Alò nan sans sa mwen an defansè de tout estil, sa vle di, de tout sa ke moun yo fè kò m prodiksyon atistik isit.

Quando Laurent se compara a Célestin Faustin, um artista admirado na localidade onde ele nasceu e cresceu, e por importantes historiadores da arte haitiana, encontra parâmetros para se definir a partir do que acredita que o singulariza, do que localiza como mais fundamental em sua própria experiência artística: suas constantes trocas, deslocamentos e experimentos. Nessa declaração, Laurent dialoga com críticas, elogios e ponderações que já haviam sido feitos a seu respeito – como, por exemplo, o de não ter um único estilo, e de parecer um artista “a procura” – ao mesmo tempo em que se posiciona em relação a seus familiares, se diferenciando deles, sem desqualificar suas produções. A comparação com Célestin Faustin deixa clara certa confiança e orgulho que ele sente em relação à sua trajetória, e também lhe permite lançar críticas às carências e dificuldades do meio artístico, estabelecendo nostalgia de um tempo em que não viveu, quando havia “mercado” e “afluência turística”, o que, por sua vez, explicaria seu não sucesso, em relação ao esperado. Ao falar de si como artista, Laurent expõe suas ideias sobre um modo de fazer arte movido por experimentações – técnicas e estilísticas – que por vezes margeiam a “não arte”, e que, independente disso, o colocam em trânsito, movimentando sua arte e suas relações sociais. Porém, ao mesmo tempo em que fala com destreza e brio sobre seu percurso, se recusa a definir-se de modo preciso e, assim como na ocasião da exposição do Centro Cultural Brasil Haiti, se exime de expor os sentidos e o interior de suas próprias obras, como se esse discurso, ou essa parte do discurso, não lhe coubesse.

Da literatura à biblioteca

Eu já havia visitado Lafond algumas vezes, mas aquela, em maio de 2016, era a primeira depois que eu e Laurent começamos a considerar a ideia de eu escrever sobre ele. Combinamos de registrar uma conversa e ver o que saía, espontaneamente. Com o gravador ligado, Laurent me surpreendeu, fazendo como se estivesse em um programa de rádio, em que ele mesmo apresentava sua própria figura. Nas primeiras palavras a seu respeito, falava de Lafond, “a alguns quilômetros de Jacmel, aproximadamente oito quilômetros”, do rio La Gosseline, que

era preciso cruzar para chegar a sua casa, e do Centro da UNESCO, construído em finais da década de 1940, sob a direção de Alfred Métraux, “a algumas centenas de metros dali”. Laurent tinha as informações sobre aquele projeto, assim como seus desdobramentos, na ponta da língua. Contava-me que havia sido o primeiro projeto da UNESCO no mundo²¹², localizado parcialmente em Lafond e na zona de Marbial, que, embora com difícil acesso, era relativamente próximo de onde estávamos. Falava das primeiras visitas de Alfred Métraux ao Haiti, acompanhado do também antropólogo Michel Leiris, e como aquele projeto, dedicado, dentre outras coisas, à alfabetização da população local e à realização de estágios de estudantes em sociologia, agronomia e educação, havia sido herdado pelo governo haitiano, a partir de 1951. “Mas o Estado que a gente tem é um Estado assim, que deixa tudo quebrar ...” [*Men, Leta ke nou genyen se yon Leta konsa, yo kite tout bagay kraze ...*]. Desde a década de 1980, as construções do Projeto de Educação de Base da UNESCO começavam a se transformar nas ruínas que Laurent me levaria para visitar no dia seguinte, a poucos quilômetros de sua casa.

Ao ouvir sobre a região de Lafond, contada a partir da presença e visita de Alfred Métraux e Michel Leiris, me lembrei de um dos primeiros encontros que tive com Laurent, em fevereiro de 2015, quando conversamos, por um bom tempo, sobre as obras de ambos os antropólogos e, sobretudo, as contribuições de Métraux para a área. O local onde Laurent nasceu e cresceu havia sido eleito como espaço privilegiado para pesquisa de campo em antropologia, resultando em etnografias e projetos que marcariam não apenas a história da região, como a construção antropológica sobre o Haiti, desenvolvida, em seus anos iniciais, em torno de estudos sobre o campesinato, o vodu e a cultura popular, de forma mais ampla. O clássico *Le Vaudou Haïtien* (1958), de Métraux, por exemplo, baseado em pesquisas de campo no vale de Marbial, seguiria como referência incontornável sobre o vodu haitiano.

²¹² Júlia Vilaça Goyatá (2019), em um capítulo de sua tese dedicado à análise deste projeto, analisa as circunstâncias que levaram ao seu desenvolvimento, assumindo um caráter “experimental e inaugural” (p.89). O projeto de Educação de Base da Unesco foi resultado de “uma parceria entre a recém-criada organização internacional [UNESCO] e o governo progressista de Dumarsais Estimé (1990-1953)”. Havia sido articulado “durante a Segunda Conferência da Unesco no México em 1947”, sob a premissa de que “o Haiti precisava ser modernizado e de que a educação seria um instrumento imprescindível para tal fim.” (p.90) Atendia, assim a demandas, tanto da UNESCO, fundada em contexto pós-guerra, para a qual a empreitada “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” (p.91); quanto do governo haitiano, que apostava no turismo e na internacionalização, e para quem “o empreendimento era uma oportunidade ímpar de o país possuir, em uma só iniciativa, conselheiros estrangeiros, recursos financeiros e também publicidade” (idem) A região de Marbial, sugerida próprio governo do Haiti, precisamente por condensar uma série de problemas sociais e econômicos, gerou controversas ao longo da implantação do projeto, dentre outras razões pela grande dificuldade de acesso à área. (idem) Laurent me explicou que, enquanto as instalações do Centro de Educação de Base, propriamente dito, ficavam em Marbial, outras instalações, como os escritórios das organizações vinculadas à UNESCO, como OEA e ONU, tinham sua base em Lafond.

Embora Laurent tenha nascido (em 1978) quando o projeto da UNESCO já estava nas mãos do governo de seu país, e prestes a interromper seu funcionamento, ele dominava bastante aquele conteúdo e era familiarizado com tais narrativas, em parte pelo que ouvia desde sua infância, sobre as dinâmicas e o “passado” da região, e também porque, a partir das redes de convivência que haviam se aberto para ele em Porto Príncipe, havia se tornado um ávido pesquisador sobre seu lugar, também através dos livros. Sendo frequentemente visto e apresentado como *moun Jakmel* ou *moun Lafon* (pessoa de Jacmel ou pessoa de Lafond), Laurent reivindicava para si um pertencimento e uma intimidade com aquelas histórias, que tinham braços enraizados no território, diziam respeito a determinada imagem do país e estavam relacionadas a figuras conhecidas e admiradas internacionalmente. Seu segundo livro de poesia, por exemplo, *Parole en Relief*, escrito em francês e publicado em 2008, é dedicado a sua família, a seus amigos camponeses do Vale de Marbial, e “à memória de Michel Leiris, Alfred Métraux, Jeanne Sylvain e Suzanne Comhaire Sylvain²¹³, amigos de Marbial”. Em diversas ocasiões em que Laurent se apresentava artisticamente -- orelhas de livros, notas de jornal, panfletos de exposições -- fosse como pintor ou como poeta/romancista, o projeto da UNESCO em Marbial e Lafond era uma das primeiras informações que mencionava para falar de si e de seu lugar de origem.

Além da presença de tais antropólogos ser frequentemente citada por Laurent, um olhar informado por métodos e assuntos de interesse da antropologia marcava outras dimensões de sua vida. Seu desejo pela documentação dos diferentes tipos de artesanato, em variadas regiões do país; o registro de práticas como festas e expressões populares, cantos, dinâmicas de mercado, etc. Essas informações apareciam em seus romances, sempre seguidos de minuciosa pesquisa. Para isso, seus interlocutores eram dos mais variados, desde agentes do meio artístico e intelectual haitiano, passando por artesãos, camponeses e também sociólogos, historiadores, e antropólogos, haitianos e estrangeiros, encontrados presencialmente ou apenas em livros.

Pensando em diálogo com Júlia Goyatá (2019, 2020), é interessante observar como construções tecidas na década de 1940, quando o Haiti se converte em “região etnográfica e rota no circuito das artes internacionais” (2020, p.17), impactam, décadas depois, vida, elaborações artísticas e lugar social de uma figura como Laurent. A sedimentação da ideia de um “Haiti popular”,

213 Jeanne Sylvain e Suzanne Comhaire Sylvain foram, respectivamente, uma assistente social e uma etnóloga africanista, ambas haitianas, que trabalharam junto a Métraux no projeto da UNESCO, na década de 1940. Para mais detalhes, ver GOYATÁ, 2019, p. 94

construída através do “trânsito de pessoas, saberes, objetos e imagens”, dentro e fora do país, conforme a autora nos alerta, acaba mobilizando uma noção “ambígua de cultura”: a cultura popular como algo vivido e em movimento, sendo colocada em valor e estudada no Haiti; e a cultura como um acúmulo de conhecimentos, ideias, fatos, “preservados e refinados” em espaços como museus, bibliotecas e etc. – o que, em contraponto, reforçaria uma ideia de “desenvolvimento”, e não deixaria de estar, para usar suas palavras, impregnada de certo “ranço civilizatório” (2019, p.110) Dentre as instituições estudadas por Goyatá, que emblematizam essas sedimentações, entrelaçando antropologia e arte, duas cruzaram diretamente a trajetória de Laurent: o Centre d’Art, e suas complexas tensões entre artistas “modernos” e “populares” (também ditos “primitivos” ou *naïf*), onde ele realizou sua primeira exposição individual na capital haitiana; e o projeto de uma biblioteca-museu camponesa, parte do próprio projeto da UNESCO, de 1948, que, embora não tenha vingado²¹⁴, inspiraria uma empreitada que Laurent iria desenvolver na região, conforme veremos. Como um artista, crescido no campo, filho de um pintor-camponês, se aventurando entre técnicas e estilos “modernos”, frequentador de distintos grupos de artistas e artesãos, além do mundo dos intelectuais e das letras, Laurent trafegava cotidianamente entre esses dois entendimentos de “cultura”. Esse trânsito, que lhe permitia estar imerso em numa vida camponesa e tomar dela certo distanciamento, assumindo lugares como pesquisador, escritor, organizador de exposições, contribuía para que assumisse ou lhe fossem atribuídas responsabilidades, papéis de mediação e, por vezes, liderança.

Naquela visita que lhe fiz em Lafond, Laurent estava bastante concentrado na escrita e andava repetindo “a pintura para mim é só um passatempo”; “o que é capital pra mim é a literatura”; “talvez eu apareça na cena literária no ano que vem, mas aparecerei com um romance”. Mesmo sabendo que Laurent tinha, dentre suas tantas atividades, a prática da literatura, eu nunca havia tido a oportunidade de me atentar para o seu lado romancista, até aquele dia em que, sentado em uma rede, sem aviso prévio, ele começou a ler para mim trechos do manuscrito de um de seus romances, ainda não publicado. O título era *Avant le Cyclone, j’avais 20 ans* (Antes do Ciclone, eu tinha 20 anos), em referência ao ao ciclone Gordon, que havia atingido fortemente

²¹⁴ Goyatá (idem, p. 146) explica que após a partida do Haiti, em meados de 1949, de Alfred Métraux e Yvonne Odon – especialista-consultora contratada para trabalhar no desenvolvimento da biblioteca-museu –, esse braço do projeto de Educação de Base da Unesco deixa de ser priorizado pela nova gestão, assumida pelo governo haitiano, e rapidamente acaba esquecido.

a região em 1994. Laurent me contava que havia começado a escrevê-lo quatro anos antes, a princípio com a intenção de que fosse um livro de contos, “que tivessem a ver com a comunidade próxima”, que lhe permitissem “relatar, apresentar o vivido”.

Enquanto Laurent lia seu manuscrito, que havia sido escrito em francês, volta e meia fazia pausas, dava uma pigarreada, mudava o tom de voz e trocava o idioma para o crioulo, para dar explicações mais detalhadas das entrelinhas do texto ou sobre o que o havia motivado a abordar determinado assunto. Às vezes evocava canções que eram cantadas frequentemente por seu pai e que foram colocadas em suas páginas; em outros momentos, fazia ponderações sobre escolhas formais, ou mencionava que precisava alterar determinada parte do livro, sobretudo trechos que estavam “muito compactos, em termos de dados, muito antropológicos”, e que ele pretendia deixar “mais poéticos, mais descritivos”, para que os leitores pudessem “se distrair com certo décor”. A conversa seguia, com Laurent lendo para mim trechos escolhidos por ele, que retratavam a forma tradicional dos pedidos de casamento na região e o impacto destes rituais entre os familiares e vizinhos. De forma quase cinematográfica, Laurent ia costurando as histórias de seu livro, os bastidores de suas escritas e explicações sobre o seu entorno. “Então, *Avant le Cyclone* é uma espécie de lembrança de toda uma série de eventos passados ... para chegar a um momento de ruptura, que é o ciclone ...” [*Alò Avant le Cyclone se you sot de rapel de tout you seri de evènman ki passe ... pou rive nan you moman de “coupure”, ki se siklòn nan ...*]. A história se passava entre Font Baptiste e Saint Antoine, nomes fictícios para Lafond e Jacmel, respectivamente, nos anos da ditadura dos Duvalier. Atravessava temáticas como os diversos tipos de relações conjugais, danças tradicionais, formas camponesas de organização do trabalho, como *mera, squad...* “Mas”, ele me alertava, “não é somente sobre uma história sociológica ou então uma relação antropológica sobre o lugar em que eu cresci ...”. Com essa observação, Laurent chamava atenção para o fato de que seu trabalho continha uma alta dose de ficção, de invenção, na composição dos personagens e na costura entre tempos do presente, passado próximo e remoto.

Ouvindo aquelas narrativas, e já tendo presenciado como, durante as noites, sob luzes de lampiões e lanternas de celulares, a casa de Maccène e madame Renya se transformava em um espaço para ouvir rádio, comentar as notícias do dia, e contar histórias passadas, tive a curiosidade de saber se Laurent lia trechos de seus manuscritos para sua família, sobretudo para seu pai, que era um dos principais guardiões de memórias e contadores das histórias que o inspiravam. Laurent me disse que conversava sempre com Maccène sobre assuntos que estava

pesquisando, tomava nota, mas nunca havia lido nem pra ele e nem pros demais membros da família, para isso precisaria encontrar uma forma de fazer, porque ele não era “um bom leitor”. “Se eu ler o texto para eles assim, eles podem desanimar. Mas, se eu colocar um fundo musical, e alguém vier ler, aí eles podem sentar para ouvir. Entende?”

Perguntei, em seguida, se havia na família outras pessoas que gostavam de escrever, mesmo que fosse poesia. Laurent me respondeu com um não categórico. “Não tem ninguém aqui que goste de escrever, ninguém aqui nem mesmo quer ler um livro. Você pode compreender isso?” Ao me fazer esta pergunta, os olhos de Laurent percorreram a vasta biblioteca que ele nutria em torno de si, com livros cobrindo pedaços das paredes de seu quarto que não estavam forrados por quadros. Parte deles foi deixada naquele espaço a seus cuidados por um amigo, o escritor e linguista Edgard Gousse, que vivia no Canadá. Havia livros em francês, crioulo, inglês, espanhol, até mesmo em português, de assuntos variados, passando por literatura, artes plásticas, poesia, sociologia, linguística, história... E a coleção pessoal de Laurent era também vasta, embora mais concentrada em artes, de forma geral, e literatura, história e antropologia haitianas.

Foi então que Laurent me contou que tinha a ideia de promover a realização de uma biblioteca. “Acho que se eu abrir uma biblioteca aqui, isso pode criar um fascínio, uma paixão para que tenha alguém aqui que ... para que as pessoas possam ler.” Laurent pensava em colocar uma pequena nota nas redes sociais, pedindo doação de livros, com fotos divulgando o espaço e anunciando o projeto de uma biblioteca ali.

A conversa sobre seu romance seguiu por mais alguns minutos. Aquele livro “em fase de correção”, lido em francês, com forma e conteúdo comentados em crioulo, revelava muito além daquelas linhas, dizendo da relação de Laurent com práticas culturais tradicionais, muitas das quais ele não havia vivenciado, mas buscava conhecer e documentar; com a história e o espaço de Lafond e Jacmel; com a antropologia realizada sobre e no Haiti, com a literatura e a língua francesa; e com o seu lugar, um tanto solitário na família, no que diz respeito ao gosto pelos estudos e a leitura. Aquela foi, por exemplo, a primeira vez que escutei seus planos acerca da fundação de uma biblioteca em seu espaço, projeto que ocuparia o tempo e a atenção de Laurent nos meses seguintes e que desempenharia um papel importante na sua saída do país.

Dois meses depois da nossa conversa, o projeto da biblioteca começava a dar seus passos. Em Porto Príncipe, Laurent geria as primeiras doações de livros que, em um primeiro momento, não tinham ainda um público-alvo bem estipulado. O projeto, aliás, ainda era bastante genérico,

misturando-se a inúmeros planos que Laurent mencionava como possibilidades, naquele momento em que a pintura não lhe entusiasmava tanto e ele nitidamente se mostrava frustrado e angustiado em relação ao seu futuro. Ouvi de Laurent planos nas mais diversas áreas: trabalhar ilustrando materiais didáticos, abrir um restaurante, trabalhar na criação de galinhas, desenvolver um programa de rádio e até mesmo se envolver de modo mais direto na política, se candidatando, por exemplo, a *kazèk*²¹⁵ na região.

Quando visitei Lafond, em agosto daquele mesmo ano, o projeto da biblioteca já estava a todo vapor. Laurent estava quase todo o tempo pegado ao telefone, administrando mais doações que vinham chegando rápido, sobretudo de livros infantis. Estava definido que o público-alvo seriam jovens e crianças da região, mas hesitava ainda sobre como colocar o projeto em funcionamento. Por alguns meses, o plano era criar uma rede de bibliotecas cujos acervos se moveriam entre diversas localidades no interior do Vale de Marbial. O projeto piloto, a primeira unidade da rede, que teve como primeiro nome sugerido “Biblioteca Alfred Métraux”, ficaria no *lakou* da família Laurent em Lafond, precisamente na casa de alvenaria que ficava do lado oposto à casa de madeira de Maccène e Madame Renya, espaço que incluía o ateliê-escritório de Laurent e o quarto onde dormiam Willio e Olivier. Para a plena concretização do projeto, no entanto, o *lakou* deveria passar por algumas transformações.

O projeto se mostrava estratégico porque, assim, Laurent conseguiria colocar em curso, simultaneamente, algumas de suas ideias, começando a sanar parte de suas inquietações. Ele já havia mencionado inúmeras vezes uma preocupação com suas telas, pois seu espaço não oferecia boas condições para conservação: era demasiado quente e ainda vulnerável a eventuais intempéries, como furacões e ciclones. Além disso, Laurent alimentava, há bastante tempo, a ideia de ter em Lafond um espaço que pudesse acomodar uma residência artística. Começou a planejar, então, a construção de uma segunda casa de alvenaria ao fundo do terreno, atrás da casa de seus pais, onde haveria, no primeiro andar, uma cozinha e quartos para seus irmãos. No andar de cima, seriam construídos um quarto-ateliê para ele e um cômodo para um eventual visitante. A casa de alvenaria antiga, que também deveria sofrer reparos, com o aumento do pé direito, das janelas e reforço do telhado, passaria a abrigar exclusivamente a biblioteca que serviria à comunidade local e, assim, também esperava Laurent, poderia incentivar seus familiares ao gosto pela leitura.

215 *Kazèk* é um cargo político equivalente a vereador. Laurent acabou não se candidatando a *kasèk*, mas incentivou Olivier, seu irmão mais velho a encaminhar a candidatura. Olivier chegou a concorrer, mas não foi eleito.

Nos meses que se sucederam, no trânsito habitual entre Jacmel, Lafond e Porto Príncipe, as preocupações de Laurent orbitavam em torno do projeto da biblioteca e a construção da nova casa. No início, ele ainda estava solitário na empreitada, mas aos poucos começou a encontrar maior adesão da família. As doações de livros seguiam acontecendo e a construção da nova casa dava o seu primeiro passo, com a derrubada de uma árvore que serviria para sua estrutura. Laurent e seus irmãos decidiram começar a realizar, de modo esporádico, algumas oficinas de pintura e de leitura para as crianças da região, como forma de anunciar a biblioteca que abriria, e ajudar a divulgar o projeto.

Na primeira edição dos eventos, uma breve divulgação boca a boca levou ao *lakou* uma dezena de crianças, que começavam a ser cadastradas na biblioteca. Pouco mais de um ano depois, a situação havia avançado, mas não dentro do planejado. Além dos livros, não haviam encontrado nenhuma contribuição financeira que pudesse ajudar na reforma da futura biblioteca, na compra de móveis e demais materiais. A construção da nova casa de alvenaria também andava a passos muito lentos, pois, economicamente, dependia basicamente do Laurent. A ideia de uma biblioteca móvel, disposta em diversos polos, começou a lhes parecer demasiado ambiciosa e o projeto foi adaptado para se tornar um centro cultural, com uma única sede em Lafond. Teria o nome Sant Kiltirèl Soley Leve (Centro Cultural Amanhecer).

Se a empreitada começava a parecer bem mais difícil e com bem menos apoio do que se imaginava no início, por outro lado, a informação de que ali se gestava uma biblioteca para a população local ampliava a visibilidade da família e de Laurent, sobretudo. Naquele período, o *lakou* recebeu algumas visitas notáveis, dentre elas a de um grupo de pesquisadores que vinha da Brown University, de Boston. A notícia de um Centro Cultural em desenvolvimento, em uma região rural de Jacmel, chegou à comunidade haitiana radicada em Boston, e levou, por sua vez, a uma das doações mais significativas em livros, de uma professora de literatura vinculada ao Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT).

Laurent, mesmo insatisfeito com o estado do projeto, começou a insistir que a inauguração oficial deveria ser feita dentro de pouco tempo “em consideração aos doadores e aos usuários em potencial”. Ele não demonstrava muito entusiasmo, pois sabia que o Centro não abriria em situação ideal para se manter de pé, faltando mesas e cadeiras, com o espaço sem ser reformado e a nova casa de alvenaria ainda em fase de construção do primeiro andar. De toda forma, foi tomada a decisão de abri-lo em outubro daquele ano (2017). Eddy, que estudava pedagogia na época, seria designado para a administração local.

Chegado o dia, o *lakou* foi arrumado, com cadeiras emprestadas, dispostas na varanda da casa de Maccène e no espaço externo, coberto com lona, para proteger do sol. Todos os livros doados haviam sido catalogados e organizados em estantes dentro do primeiro cômodo do Centro Cultural, que continuava sendo o lugar onde Olivier e Willio dormiam, enquanto a nova casa ainda estava em construção. A fachada havia sido pintada de cinza, e o espaço, enfeitado com balões coloridos. Desde o dia anterior, Madame Renya e as vizinhas se organizavam para servir um pequeno lanche para o público que viria. Os vizinhos foram convocados, a divulgação foi feita em Jacmel e esperava-se uma pequena delegação de Porto Príncipe. A preparação mobilizou a todos no *lakou*. Eu estava lá desde a véspera, ajudando na arrumação e, naquele dia, mais especificamente, na cozinha. Às 11:00 da manhã, o público, composto majoritariamente por vizinhos, crianças e adultos, por alguns atores culturais da cidade de Jacmel e outros poucos de Porto Príncipe, já estava instalado nos bancos e cadeiras dispostos no quintal. Laurent fez o discurso inaugural, falando sobre as dificuldades e desafios enfrentados para a abertura do Centro e mencionando que a ideia do projeto havia surgido em conversa com dois de seus amigos, “importantes intelectuais no mundo artístico haitiano, Sterlin Ulysse e Wébert Lahens”. Sterlin estava presente e também realizou um breve discurso, reforçando a importância de um projeto como aquele e saudando o trabalho realizado por Laurent e sua família. Em seguida, um jovem ator da região, convidado especialmente para o evento, animou a cena, contando histórias, adivinhações e piadas e, ao final, foram distribuídos refrigerantes, sanduíches e outros quitutes.

A inauguração do Centro Cultural terminou e vi Laurent, por fim, aliviado. Uma etapa importante havia sido cumprida. No dia anterior, no fim da tarde, estávamos em Jacmel e ele tinha algo que precisava me contar. A professora do MIT que havia enviado uma grande doação de livros para o Centro havia nascido nos Estados Unidos, mas era filha de haitianos. Alguns meses antes da inauguração da biblioteca, ela havia visitado o Haiti e eles se conheceram pessoalmente. Aquele encontro acabou se transformando em um relacionamento amoroso e, ao cabo de alguns meses, ela viabilizaria o processo de visto para que Laurent pudesse ir a seu encontro nos Estados Unidos. O visto acabava de ser aprovado. Seria uma ida sem data de retorno previsto, mas também sem a promessa de ser definitiva. Assim Laurent me explicava: *M pral gade pou wè, si m ka adapte m, si m ka entegre m* [Vou lá pra ver se consigo me adaptar, se consigo me integrar]. Pouco mais de um mês depois, Laurent embarcava para Boston. A preparação do Centro Cultural e o início da construção da nova casa de alvenaria, que eram importantes para a materialização de diversos planos de Laurent, em dado momento, ainda que

silenciosamente, se tornavam também ações de despedida do Haiti e de sua família, e sobretudo garantias de que teria projetos em curso em sua terra local, e um espaço mais cômodo para “ter para onde voltar”.

Lakay se lakay: Lòt bò e uma breve visita de regresso

A relação de Laurent com Boston, terceira cidade de maior concentração de imigrantes haitianos nos Estados Unidos²¹⁶, vinha se estabelecendo bem antes de sua partida do Haiti, através de contatos com a Haitian Artists Assembly of Massachusetts (HAAM). O vínculo começou no início dos anos 2000, mas se fortaleceu no pós-terremoto, quando Laurent assumiu a coordenação local do que viria a se chamar “Jacmel Art Project”, projeto desenvolvido pela HAAM para apoiar a comunidade artística de Jacmel e arredores, na produção, circulação e venda de suas obras, além da formação de crianças e adolescentes. Como engrenagem do projeto, os artistas recebiam materiais para pintar, e, após certo período, as obras resultantes eram enviadas para exposições – em geral itinerantes – em instituições de educação, estabelecimentos privados e locais públicos em Boston. Laurent, seus familiares e vizinhos artistas estavam sempre incluídos no conjunto de pintores de Jacmel que, através desse projeto, eram exibidos, sempre coletivamente, nos Estados Unidos, ao menos uma vez por ano²¹⁷. Assim Laurent narrava os primórdios de sua relação com Boston:

A relação com Boston começou em 2002, nessa época tinha uma igreja que faz parte de um patrimônio comunitário [haitiano] lá. E tinha duas ou três pessoas voluntárias que decidiram fazer uma feira, e nessa feira eles decidiram apresentar pintura haitiana. Era uma feira para restaurar a igreja, que era patrimônio da comunidade haitiana, que existe em Boston há muito tempo. Então eles vieram ao Haiti, e nesse momento entraram em contato com o

Rapò avèk Boston te kòmanse an 2002, lè sa te genyen yon legliz ki nan patrimwàn kominote laba. E ki genyen de, twa moun volontè ki deside fè yon fwa, e ke nan fwa sa yo te deside prezante penti ayisyen. Se te yon fon pou restore legliz lan, ki se te yon patrimwàn de kominite ayisyèn ki genyen a Boston byen lontan. Epi, yo te rantr an Ayiti, e lè sa yo rantr an kontak avèk mize Saint

²¹⁶ Os dados são de 2018, e foram obtidos em: <https://www.migrationpolicy.org/article/haitian-immigrants-united-states-2018> (último acesso: 18/09/2021)

²¹⁷ Algumas das exposições realizadas por esse projeto foram as seguintes: ‘When Our Brushes Shook’ (2011), exposta, dentre outras localidades em Boston City Hall, Cambridge City Hall e Brockton City Hall,.; ‘Haitian Colors of Resilience’ (2013) na Lesley University e no Mass College of Professional Psychology; ‘Haitian Colors in Transit’ (2013), dentre outros espaços na seda de UNICEF e no Consulado Geral Haitiano em Boston; ‘Migrating Colors: Haitian Art in New England’ (2018), no Mass College of Professional Psychology e no Weddelman Gallery at Lasalle College. Fonte: <https://brocktonarts.org/2240-2/> Na exposição *Migrating Colors* Laurent, já instalado nos Estados Unidos, foi convidado a participar como poeta.

Musée do Collège St Pierre, e, através do Collège Saint Pierre, eles entraram em contato comigo, porque Philippe Lerebours me designou para acompanhá-los na turnê que eles iam fazer em Jacmel. A mediação foi feita por Charlot Lucien, humorista, poeta, administrador/gestor em Boston. Mas, a relação era distante até 2010. Depois do terremoto, Charlot me contactou por e-mail e fizemos várias trocas. E teve vários grupos que vieram ao Haiti no contexto da questão humanitária, para encontrar os artistas. Charlot fez com que várias dessas pessoas entrassem em contato comigo.

Em seguida, para comemorar o primeiro aniversário do terremoto, em 2011, nós fizemos a primeira atividade com Charlot: uma exposição em Boston, durante 3 meses, ela passou por vários lugares. A exposição apresentou obras que os artistas fizeram, inspirados no terremoto. Tinha 36 artistas, eu coordenei um grupo de 36, 32 de Jacmel e 4 de Porto Príncipe. Todos lá de casa participaram. Então, um pouco antes da exposição, Charlot levou material para permitir que os artistas retomassem o trabalho... E cada artista recebeu material equivalente a pelo menos 4000 gourdes. Mais de 60 artistas receberam material e 36 responderam com quadros. Depois de 2011, aconteceram várias outras atividades com a mesma associação de artistas em Boston. Os quadros não tiveram sucesso no nível das vendas, porque eles traçavam o terremoto, coisas assim, poucos quadros foram vendidos nessa exposição. Mas, na sequência, eles organizaram uma outra exposição, seis meses depois. E um ano depois, começou a ser uma atividade regular, sobretudo na diáspora, no que eles chamavam de semana consagrada ao Haiti na diáspora... Nessa dinâmica, 25% do valor das vendas ficava para associação de Boston, para o funcionamento e planejamento das exposições que eles faziam lá, mas também para mandar materiais para artistas que sempre participam das atividades da HAAM, e para financiar atividades-ateliês com jovens.

A questão das vendas deu uma baixada em Boston nos últimos dois ou três anos, bom eu acho que pelo mundo... E é por isso que nós falamos para os artistas reduzirem um pouco o preço que eles pediam. Porque, no começo, os artistas de Jacmel não tinham esse hábito de vender quadros muito caros, aliás, caros não, com um preço normal, posso dizer. Aqui o quadro nunca tem preço quando é exposto. Isso quer dizer, quando é exposto, uma pessoa dá o preço, uma negociação é feita, e o

Pyè, e atravè mize Sant Pyé yo rantré an kontak avèk mwen, paske Philippe Lerebours te dezinye m pou akonpanye yo nan toune yo te genyen pou fè sou Jakmel. Se Charlot Lucien ki fè medyasyon sa, li se imoris, powèt, atis-pent, administratè a Boston. Men nou te genyen yon rapò ase distan, jiska 2010. Aprè tranbleman de tè lan, Charlot te kontakte mwen pa imèl epi nou te genyen plizyè echanj. E te genyen anpil gwoup ki te rantré sou Ayiti nan kad de kesyon imanité, nan kesyon pou rankontre atis, Charlot te fè ke anpil moun sa yo te rankontre avè m.

Epi, pa laswit, pou komemore premye anivesè tranbleman de tè lan, an 2011 nou fè premye aktivite avèk Charlot: yon ekspò, ki te fèt Boston, pandan twa mwa, e li te pase plizyè kote. Se yon ekspò ki te prezante èv atis yo te fè, kote yo te enspire yo sou tranbleman de tè. Te genyen 36 atis, m te kòdone yon gwoup de 36, 32 de Jakmèl, 4 de Pòtoprens. Tout moun lakay mwen te patisipe. Epi jis avan ekspozisyon an, Charlot te pote materyèl pou pemèt ke atis yo te retounen reprann sèvis. E chak atis te resevwa materyèl pou omwens 4000 goud. E atis ki te resevwa, se pat sèlman atis ki te patisipe nan ekspò a. Te genyen plis ke 60 atis ki te resevwa materyèl, epi 36 te reponn avèk tablo. Aprè ekspò 2011 lan, kounyeya nou te vin genyen yon pakèt lòt aktivite avèk menm asosyasyon atis sa yo, nan Boston. Tablo yo pa t genyen siksè nan nivo vant, paske yo trase tranbleman de tè, de bagay konsa, te genyen trè “peu” de tablo ki te vann nan ekspò sa, men, a laswit yo te vin òganize yon lòt ekspò 6 mwa apre. E, en (n) an pita li vin kòmanse yon aktivite regilye, soutou nan dyaspora, nan sa ki yo rele semèn konsakre a Ayiti nan dyaspora, yo rele l “Eritaj Ayisyen”. Nan dinamik sa, asosyasyon kenbe 25% valè vant yo, pa sèlman pou fonksyonman e planifikasyon ekspò yo fè laba, men tou pou voye materyèl pou atis ki toujou patisipe nan aktivite avèk HAAM, e anplis, finansè tou aktivite-atelye avèk jèn.

Kesyon vant lan li fè yon ti bese nan Boston nan dènye de ou twa an, bon, m panse atravè “le monde”. E se pou sa ke nou te mande atis yo fè yon ti bese sou pri ke yo ap mande. Paske nan depa, atis yo nan Jakmèl yo pa t genyen abitud sa, pou yo vann tablo yo trè chè, avèk yon pri nòmal, m kapab di sa vle di, pa trè chè, yon pri nòmal. Isit tablo yo toujou pa

quadro é vendido com um preço muito baixo. Mas o que eu fiz como trabalho foi posicionar a todos que fizeram um trabalho, quadros de todos foram expostos. Então, em primeiro lugar eu consultava eles para saber o que pediam como preço, e depois eu dizia “olha o que eu acho que você deve pedir como preço”. Era isso que eu fazia com eles, e é verdade que acho que isso foi bom, porque para muitas pessoas as cotações aumentaram, porque eles costumavam vender quadros por 1000 gourdes, 1500 gourdes, e depois eles começaram a vender por 20 vezes mais que isso. Quer dizer, teve uma mudança que aconteceu.

genyen yon pri lè yo ekspoze. Sa vle di, lè yo ekspoze, yon moun bay yon pri, yon negosyasyon ap fèt, epi tablo a vann nan yon pri trè trè trè ba. Men sa ke m te fè kòm travay se pozisyone tout moun ki fè yon travay, ke tablo tout moun yo ekspoze. Epi, premyèman m konsilte yo pou m konnen kisa yo mande kòm pri, e apre sa m di “men kisa m panse ke ou ta dwe mande”. Alò se sa ke m fè avèk yo; e se vre ke m panse ke sa te pase byen, paske, pou anpil moun, kote yo ogmante, paske yo te konn vann tablo pou 1000 goud, 1500 goud, epi yo kòmanse ap vann yo pou 20 fwa plis ke sa. Sa vle di, genyen yon pakèt chanjman ki fèt.

A relação com a cidade americana foi estabelecida também através da figura de Anthony Bogues, que, junto a outros pesquisadores, visitava Porto Príncipe e Jacmel, buscando conhecer artistas e suas produções. O acadêmico e curador jamaicano Bogues, mencionado no capítulo anterior como um dos participantes do catálogo do Grand Palais, àquela época já havia trilhado um caminho como pesquisador e curador de arte haitiana, e dava prosseguimento a suas investigações sobre arte e o pensamento intelectual produzidos por africanos e por sua diáspora, estando à frente do Centro de Estudos de Escravidão e Justiça Social (Center for the Study of Slavery and Justice – CSSJ), da Universidade de Brown, localizada em Boston. A visita ao *lakou* da família Laurent aconteceu em 2017, quando a elaboração do Centro Cultural estava em curso, e foi seguida por uma conversa com Laurent em Porto Príncipe, na qual se esboçou o convite para que ele participasse de uma exposição-colóquio, que acabou não acontecendo.

No período em que Laurent se preparava para viajar para os Estados Unidos, nos encontramos algumas vezes. Uma de suas grandes preocupações era em relação a quais quadros levar. Desejava ter à mão uma quantidade razoável de obras, para que pudesse realizar uma exposição em Boston, assim que tivesse oportunidade. Preparou uma embalagem com cerca de trinta quadros. Suas obras maiores, que podiam chegar a quase quatro metros de largura, não eram viáveis de transportar, mas, ainda assim, ele conseguiu levar uma dezena de quadros de 50 X 30 polegadas (equivalentes a 127 X 76 cm), que já poderiam ser considerados de grande dimensão, além de outros menores. Conversamos sobre o quanto essa partida para os Estados Unidos era um tanto surpreendente em relação ao que ele calculava ou imaginava nos anos anteriores. Em diversas conversas que pude presenciar anteriormente, sempre quando Laurent mencionava o desejo de viajar para o exterior, referia-se a países da América Latina, que ansiava conhecer. Ensaiaava a ideia de uma temporada mais extensa em Cuba e até mesmo uma vista à

República Dominicana. Por essa razão, já havia começado seus primeiros cursos de espanhol. Pensava também que talvez pudesse passar uma temporada na França, ainda que não fosse a sua preferência. Mas os poucos recursos que ele havia conseguido economizar para uma possível viagem acabaram sendo investidos na construção da casa de alvenaria no *lakou* em Lafond.

Em relação à partida aos Estados Unidos, que enfim se anunciava, Laurent lamentava deixar projetos inconclusos, como a construção da casa e a gestão do Centro Cultural, que apenas começava a caminhar. Mostrava-se preocupado com as diferenças culturais que precisaria enfrentar e, sobretudo, com a questão linguística, previa um processo de adaptação relativamente longo e complicado.

Em nossa comunicação à distância, Laurent mencionava as dificuldades com o inglês, com o frio, e com o fato de ainda não possuir visto de trabalho; compartilhava suas impressões em visitas a museus em Boston, Washington e Nova York, e comparações que podia perceber entre aquelas cidades, e também entre os Estados Unidos e o Canadá, que ele pôde conhecer brevemente, em visita a sua irmã, Marie France. Ainda no final de 2017, poucos meses após sua chegada, Laurent foi homenageado pela Haitian Artists Assembly of Massachusetts, com o recebimento de um certificado de honra e apreciação “pela sua dedicação promovendo a arte e a cultura haitiana e por sua liderança coordenando o Jacmel Art Project (2010-2017)”. Em março de 2018, comunicava aos amigos o nascimento de sua filha, Zora, e dois meses depois, a sua primeira exposição individual nos Estados Unidos. Seguíamos nos correspondendo acerca dos acontecimentos de ambos os lados, e Laurent começava a se organizar para a primeira visita ao Haiti depois de sua partida. Desde meados de 2018, o país vivia ondas de instabilidade política, com manifestações que paralisavam parte das atividades e dificultavam a circulação, fenômeno que ficou conhecido como *peyi lòk*²¹⁸. Na brecha que surgiu em dezembro desse mesmo ano, Laurent agendou sua viagem para o mês seguinte, e chegou ao Haiti no final de janeiro de 2019.

Encontrei-o em seus primeiros passos para fora do aeroporto. Estávamos felizes em nos ver. Estranhei que chegasse com apenas duas mochilas pequenas à mão como bagagem, pois, pelo que havia observado em outras circunstâncias, era do tom de quase todo *dyaspora* chegar carregado de encomendas as mais variadas.

²¹⁸ Sobre o *Peyi lòk*, ver nota 37, p.42.

Aqui cabe um pequeno parêntese para explicar por que me refiro a Laurent, em seu breve retorno ao Haiti, como um *dyaspora*, mesmo quando ele não se identificava dessa forma, pelo menos até então. Embora, como veremos adiante, Laurent não se sentisse à vontade em ser chamado de *dyaspora*, talvez por não se identificar com “formas de ser e de viver” consideradas como tal, ao menos aos olhos dos que ficam, seu deslocamento e as vivências acumulada naqueles dois anos distante do Haiti, eram, sem muita dificuldade, interpretados como experiências diaspóricas. Conforme Joseph (2015, 2019) descreve²¹⁹, e como eu mesma observei em diversas ocasiões, ser *dyaspora* e o olhar que se lança para uma pessoa *dyaspora* é algo extremamente complexo, podendo, dentre outras coisas, ser uma condição almejada, admirada, mas também vista com desconfiança e até mesmo acusação. As poucas vezes em que me dirigi ao Laurent chamando-o, de forma mais ou menos direta, de *dyaspora*, estava ciente da complexidade dessa trama, e o fiz, em parte para saber como ele se via em relação a essas definições, mas também, sabendo de suas reservas em relação aos Estados Unidos, como uma “implicância” entre amigos, já imaginando que ele reagiria rechaçando o rótulo.

Na saída do aeroporto, Laurent me explicou que queria estar leve para poder circular com mais facilidade por diversos lugares, pretendia, enfim, visitar muita gente. Seu primo Jean Renand foi buscá-lo e com ele seguiríamos até Lafond. Abraçaram-se e, enquanto o carro começava a avançar pelas ruas de Porto Príncipe, Laurent olhava pela janela e suspirava: “Uau! Dois anos e três meses. Dois anos que se parecem dez!”. Um pouco do conteúdo daquela conversa se repetiu quando chegamos a Lafond. Notícias de Zora, a filha do Laurent, prestes a completar 2 anos, as dificuldades e impressões variadas sobre a sua nova vida nos Estados Unidos, enquanto ele se atualizava das notícias que lhe trazíamos do Haiti e dos amigos (e, no caso de Jean Renand, também familiares) em comum. A conversa volta e meia era interrompida por telefonemas de Olivier, um dos irmãos mais velhos de Laurent, querendo saber a que ponto estávamos na estrada. Ele se preocupava com a região de Martissant, por onde deveríamos passar em direção a Jacmel, que era, naquele momento, uma das mais vulneráveis nas periferias de Porto Príncipe, ocupada por gangues e marcada frequentemente por episódios violentos. Chegamos a Jacmel sem nenhum imprevisto e nos dirigimos diretamente a Lafond. O rio La Gosseline estava baixo, foi atravessado com facilidade e, pela estradinha de terra e pedras, já

²¹⁹ Na nota de rodapé 34, p. 39, explico o conceito de *dyaspora*, conforme desenvolvido por Handerson Joseph.

chegando às proximidades de sua casa, quase incógnito dentro do carro de seu primo, Laurent observava as transformações na região, nas plantações, nas casas dos vizinhos, reconhecendo alguns transeuntes que caminhavam ao longe.

Chegamos ao *lakou* da família no final da tarde. À exceção de Marie France, que vivia no Canadá, todos os membros da família estavam presentes e com sorrisos nos rostos para receber o irmão e filho visitante. Pareciam também bastante felizes em me ver. Era 25 de janeiro, aniversário de Maccène que, ao receber meus cumprimentos, contava as novidades e dizia que não andava pintando muito por aqueles dias, *M ap fê jadèn*. [Estou trabalhando na roça]. Madame Renya, sempre mais contida, apenas me saudou com um abraço caloroso e um sorriso. *Mezanmi, sa fê anpil tan*. [Nossa, faz muito tempo!]. A grande novidade era o casamento de Olivier, que havia acontecido na semana anterior.

O espaço aparentemente não havia mudado muito, mas a construção da casa de alvenaria, que estava em curso quando Laurent deixou o Haiti, havia avançado bastante. Dois cômodos já haviam sido concluídos e eram ocupados por Eddy e Olivier. Madame Renya dispunha de uma bancada alta e um espaço coberto como cozinha. As mesmas panelas empilhadas em três rochas, o fogo a carvão, mas agora ela não precisava mais ficar agachada todo o tempo. Juntos, os irmãos analisavam a casa em construção, planejavam os passos seguintes e especulavam valores para a conclusão das próximas etapas. Laurent me lembrava que ainda faltava a construção de um banheiro, que deveria servir para os membros da casa e também para eventuais visitas. O segundo andar da casa, ainda por fazer, passaria a ser o quarto-escritório de Laurent, onde também haveria um espaço para visitantes desejosos de realizar uma residência artística. *Ya, fò m fê dezyèm etaj nan kay sa, pou m ka anstale m, paske, si pye m glise lot bò, se sèl kote m genyen pou m kouri*. [Sim, eu tenho que fazer o segundo andar dessa casa pra eu poder me instalar, porque se o meu pé escorregar lá do outro lado [referindo-se aos Estados Unidos], esse é o único lugar que eu tenho pra correr]. Com aquela frase, Laurent reiterava a necessidade estratégica de ver a casa de alvenaria sendo concluída. Lafond, a casa, o Centro Cultural, e a família eram o porto seguro para onde voltar, caso necessário.

No cômodo em que antes Laurent morava, onde também era o seu ateliê, e que passou a fazer parte do Centro Cultural/Biblioteca, não havia quase nenhuma mudança, apenas uma pequena transformação na disposição dos quadros, pois alguns haviam sido levados para Boston, e outros decoravam o interior dos quartos já em uso, na nova casa de alvenaria. Além daquele espaço permanecer quase do mesmo jeito, nenhum de seus irmãos dormia lá, mesmo havendo ali uma cama de casal ociosa. Idealmente, e com o tempo, segundo Laurent, toda a casa de

alvenaria antiga deveria ficar reservada ao Centro Cultural/Biblioteca. O Centro Cultural, por sua vez, seguia funcionando, mas de forma bastante modesta, esporadicamente se realizavam algumas atividades para crianças e jovens das redondezas, além de se manter a biblioteca acessível ao público. À distância, de tempos em tempos, Laurent tentava arrecadar fundos, via internet, para seguir implementando melhorias no espaço, mas até aquele momento não tinha conseguido muita coisa.

Ao conversar sobre as construções, no entra e sai da casa principal (a casa de Maccène e Madame Renya, onde todos se reúnem para conversar e fazer as refeições), Laurent e seus irmãos comentavam sobre as novas casas de alvenaria sendo construídas em outros *lakou* de Lafond, como a de sua família. *Genyen anpil moun k ap bati kay la*. [Tem muita gente que está construindo casas aqui]. Explicaram-me que aquelas casas eram resultado direto da partida de filhos mais jovens, que haviam emigrado para o Chile e, com o dinheiro recebido, construíam casas para ter onde ficar, quando fossem visitar suas famílias. *Anpil moun nan zon nan te ale Chili*. [Muita gente na região foi pro Chile]. Perguntei se aquilo era uma novidade para o Laurent. Ele me respondeu que aquelas construções eram efeito de uma onda de migração que havia começado havia uns 3 anos, um pouco antes, portanto, de ele partir. Mas, o fenômeno estava mais visível. Não tive a oportunidade de visitar aqueles *lakou*, mas imaginei que eles deveriam provocar um efeito semelhante ao dos Laurent: um espaço híbrido, em que a arquitetura tradicional da casa de seus pais, feita com pranchas de madeira, convive com as construções mais modernas, que são também signos de uma certa *reyisi* (um “sucesso”) dos filhos.

Passada a primeira hora de excitação ao ver a casa e a família, veio a sede. Alguns minutos depois que nos instalamos, Laurent se deu conta de que, na pressa de chegar, havíamos esquecido de comprar água tratada no supermercado. Sempre quando eu ia a Lafond, aquela era uma pausa obrigatória. *Mamam, genyen dlo la?* [Mãe, tem água?] Madame Renya nos serviu água, em uma jarra bonita. Tomamos um primeiro copo, e logo veio a pergunta do Laurent: O que mesmo vocês estão usando aqui pra tratar a água de beber? Resposta: *Anyen, non* [Nada não]. Foi aí que o Laurent me disse: Ai, ai, ai... devíamos ter comprado água. E aí, aumentou o volume da voz pra comunicar à família. *Kikote m ka achte dlo?* [Onde posso comprar água?] Baixando de novo o volume da voz, ele me explicava: *M te pase anpil tan lòt bò, kò m pa abitye a dlo sa ankò, sa kapab fèm mal ...* [Passei muito tempo do outro lado, o meu corpo não está

mais habituado a essa água, ela pode me fazer mal]²²⁰. Ele agora se tornara vulnerável à água de sua própria casa, tanto quanto eu, uma estrangeira. Caleb saiu de moto pra comprar água, e rapidamente já estava de volta.

Em alguns minutos, Madame Renya nos avisou que a comida estava servida. Havia frango frito, *banann peze, diri kole ak pwa*, salada. O rádio, ligado o tempo todo, como de hábito, tocava música de carnaval que, aliás, já se manifestava na cidade em finais de janeiro. O almoço tardio estava muito bem decorado e saboroso, claramente era um menu para uma ocasião especial. Comemos, eu, Laurent e Jean Renand. Como de costume na casa, as pessoas não comem todas ao mesmo tempo, os demais já haviam comido, agora era nossa vez. Alguns minutos depois que terminamos de comer, Madame Renya apareceu na sala com o ar de que havia cometido algum erro e se perguntava: E agora?!, com as mãos na cabeça. *Ai ai ai ai, ai, nou bliye fê foto pou Marie France!* [Ai, ai, ai, ai, ai, esquecemos de tirar a foto pra Marie France!] Ela havia prometido à filha uma foto da mesa posta. Madame Renya havia servido comida demais para nós três. O suficiente para conseguirmos rearrumar a decoração dos pratos e fazer a foto solicitada. Os membros da família vinham da cozinha com os pratos para recolocá-los na mesa, e além deles apareciam bebidas que não haviam sido servidas no almoço, como refrigerantes, garrafa de champagne, além do vinho e os chocolates que eu havia levado de presente. Arrumaram a cena com esmero de quem compõe um quadro. Enquanto toda aquela organização se dava, Laurent observava a cena e dizia, com o tom de voz bem humorado: Marie France pediu foto da mesa?! *Dyaspora arogan anpil, an?! Dyaspora arogan anpil anpil...* [Dyaspora é arrogante, hein?.. Dyaspora é muito, muito arrogante]. A família parecia achar graça e se mostravam orgulhosos da abundância e do belo arranjo na mesa. Tudo pronto, aprovado por todos os membros da família, era hora de posar.

220 Handerson Joseph (2019, p. 243) relata que episódios como esse são muito recorrentes entre as pessoas *dyaspora* que regressam momentaneamente ao Haiti. “Quando a pessoa diáspora volta temporariamente ao Haiti, ela permite aos que ficaram e não viajaram conhecer aspectos e valores referentes a alimentos, vestimentas, línguas, elementos culturais, artísticos e musicais. A pessoa volta com outros costumes. De acordo com Filogène, em Fonds-des-Nègres: “Mesmo que a pessoa diáspora tomasse água da torneira ou da pia no Haiti, quando retorna do exterior, ela compra água tratada”.



Da esquerda para direita, RénoId (Laurent), Madame Renya, Eddy, o vizinho, Willio, Olivier, Moíses e Maccène. (Caleb, apesar de todas as insistências da família, não quis sair na foto, porque estava no telefone no momento.)

Enquanto a família abria as garrafas de cidra e vinho, e tomava uns pequenos goles, Laurent ia contando as suas peripécias e impressões sobre a vida nos Estados Unidos. As comparações com o Haiti eram frequentes, para mostrar que os Estados Unidos não eram lá essas coisas, como se imaginava. Primeiro, era preciso situar Boston, uma cidade especialmente racista dentro do país, e depois o bairro de Cambridge, bastante elitista, onde está localizado o Massachusetts Institute of Technology (MIT), e onde Laurent vivia com a família, dentro da residência universitária, para que começássemos a compreender a complexidade do problema. “As pessoas não se cumprimentam não, hein? Fazem isso aqui com a sobrançelha e é isso que é cumprimentar pra eles.” (Ele fazia um levantamento de sobrançelha para demonstrar). Laurent, desde que conseguiu o seu visto de trabalho, teve muita dificuldade na busca por emprego. As primeiras tentativas haviam sido frustradas, em grande parte pela dificuldade com a língua inglesa. Ele havia concorrido, inclusive, a uma vaga para limpar o campus do MIT após o horário de funcionamento da Universidade, mas “nem para este trabalho havia sido selecionado”. Os trabalhos que estava realizando antes daquela viagem para o Haiti tinham caráter temporário. Contava que o transporte público da cidade tinha seus problemas, que os trens eram tão velhos que faziam barulhos assustadores às vezes. E que, volta e meia havia trens

parados, em desserviço. *Kata kata kata kata kata blow blow blow*. Laurent fazia onomatopeias e mímicas, imitando o trem velho e arrancando gargalhadas de Maccène. Aquela casa, especialmente à noite, quando todos cessavam suas atividades, sempre foi o lugar de contar e ouvir histórias.

Perguntei a Laurent se pelo fato de ele estar junto a Sandy, filha de haitianos, mas nascida e crescida nos Estados Unidos, não estava sendo mais fácil iniciar uma rede de pessoas, de convivência, alguns amigos ... Ele me disse que mesmo ela não tinha muitos amigos. “As pessoas são muito individualistas, tudo, tudo naquele país é trabalho. As pessoas não se visitam.” Aos poucos, em seu discurso, ele ia descortinando a ideia dos Estados Unidos enquanto um “lugar melhor” como uma grande ficção. “As pessoas falam das Universidades dos Estados Unidos, de universidades como o MIT, que se destacam em excelência e pesquisa. Mas são os imigrantes, são os estrangeiros que fazem as universidades de lá.” Comentava sobre os preços altíssimos do custo de vida, os valores proibitivos dos aluguéis. “Se não estivéssemos morando no alojamento do campus, seria muito mais caro.” Laurent estava cursando aulas de inglês duas vezes por semana e estimava que já conseguia compreender cerca de oitenta e cinco por cento do que era dito, embora não tivesse ainda a mesma habilidade para falar. Porém, entender parte do que era dito, explicava ele, não o tornava hábil para compreender as sutilezas do racismo que se operavam nos ambientes por onde circulava.

Laurent nos contou a história de como começou a trabalhar no Museum of Fine Arts (MFA) de Boston, em um setor educativo em artes, realizando ateliês de pintura quando necessário, sob demanda. Em junho de 2019, um episódio de racismo, com bastante repercussão, aconteceu no museu. Uma funcionária da instituição havia tecido um comentário racista para crianças negras que integravam um grupo escolar em visita à instituição. O caso foi amplamente relatado na mídia e, desde então, o MFA vinha tentando se retratar socialmente²²¹. Laurent relatava, com um toque de humor, que a partir dali o museu buscava expor e colocar em evidência obras de artistas negros, como Jean Michel Basquiat e Kehinde Wiley. Naquele mesmo momento,

221 Alguns artigos relatando o episódio ocorrido no Museum of Fine Arts de Boston:

MARTIN, Philip. After racist incident, MFA opens its doors to change. WGBH, 19 jun. 2019. Disponível em: <https://www.wgbh.org/news/local-news/2019/06/19/after-racist-incident-mfa-opens-its-doors-to-change>. Acesso em: 1 jul. 2024.

GARCIA, Maria. MFA Bans 2 Patrons After Students Of Color Say They Were Subjected To Racist Comments, WBUR, 24 maio 2019. Disponível em: <https://www.wbur.org/artery/2019/05/24/boston-mfa-ban-davis-students>. Acesso em: 1 jul. 2024.

WHITE-HAMMOND, Mariama. Racism At The MFA Doesn't Shock Me. I Grew Up In Boston. WBUR, 29 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.wbur.org/artery/2019/05/29/mfa-racism-commentary>. Acesso em 1 jul 2024

abriram uma vaga temporária para um arte educador e, finalmente, ele foi contratado no MFA, ainda que aquele fosse um trabalho esporádico. Seguiu contando, diante dos ouvidos chocados de irmãos e pais, que em uma sala ampla com cerca de 40 funcionários, ele era o único negro. Que os cumprimentos eram sempre mínimos e que, naquele cenário, se seus colegas de trabalho tecessem algum comentário racista sobre ele, teriam seus códigos para falar entre si, e ele não compreenderia. *Menm si m fè plis tan nan Etazini, petèt m pap janm komprann kisa yo di an kòd* [Mesmo se eu ficar mais tempo nos Estados Unidos, talvez nunca compreenda o que eles falam em código]. Contou também de um bairro periférico de Boston, em que há uma concentração de haitianos e que ele mesmo tinha visto crianças ali correndo descalças e sem calção. “Oh, descalças e sem calção! Igual aqui no Haiti!”. Falou um pouco sobre um segundo trabalho, também esporádico, que estava realizando para juntar dinheiro para aquela ida ao Haiti, em uma loja que fornece material para arte e artesanato, além de venderem artesanatos já prontos. Sob os olhos curiosos de seus pais e irmãos, mostrou algumas imagens daqueles objetos em seu celular.

Enquanto seus familiares seguiam vendo fotografias, dessa vez de Zora, Laurent sacava de sua mochila os poucos presentes que levava para algumas pessoas da família. Uma peruca nova para madame Renya, e um computador para ser usado por seus irmãos, que ficaria sob a tutela de Eddy, o irmão que havia herdado a responsabilidade de gerir o Centro Cultural. Aquele computador deveria servir à administração do Centro, mas também era para ser usado por Eddy em seus estudos de Pedagogia, para conclusão de sua monografia. Ao colocar o computador na mesa, Laurent se dirigiu a Eddy e o aconselhou veementemente a se dedicar à conclusão de seus estudos e a aprender línguas estrangeiras, preferencialmente inglês e espanhol.

Olha o meu caso, eu poderia estar em uma situação muito melhor se eu falasse inglês, mas como ainda não domino bem a língua, ainda não consegui me integrar direito na sociedade. Termine seus estudos e tente aprender uma língua estrangeira, existem vários programas de bolsa de que você pode tentar se beneficiar se tiver terminado a faculdade e falar alguma língua estrangeira. Com o computador, mesmo agora no *peyi lòk*, você pode escrever a sua monografia.

Gade ka pa m nan, m ta kapab nan yon siti yasyon pi alèz, si m t ap pale anglè deja, men, kòm m poko domine lang nan, m poko reyisi entegre m nan sosyete a. Fini etid ou yo, eseye aprann yon lang etranje, genyen yon pakèt pwogram bous ou kapab eseye, ou ka benefisyè si ou fini fakilte ou epi si ou pale yon lang etranje. Avèk konpitè a, menm kounyeya, nan peyi lòk, ou ka ekri memwa ou a.

Conversando um pouco com seus irmãos, descobri que Caleb estava fazendo um curso técnico para climatização de casas e automóveis. E Willio, além de estar prestes a concluir sua faculdade em Ciências Sociais, viajava semanalmente a Porto Príncipe para dar cursos de desenho em um curso de moda, ocupando o posto que fora de Laurent.

Todos se encaminhavam para dormir, eu havia sido instalada no mesmo cômodo que Laurent, como de costume, em seu escritório-ateliê, em uma cama ao lado. Antes de dormirmos, perguntei-lhe como se sentia ao voltar àquele espaço, dois anos depois. Me respondeu que estava feliz e aliviado por estar em casa, que, apesar de satisfeito com a nova família que estava formando, em outros aspectos era como se ele tivesse saído de uma prisão. Em crioulo se usa a expressão *lakay se lakay*, que, traduzida literalmente, seria algo como “nossa casa é nossa casa”. Quis saber, ainda, se ele já tinha algum plano para o dia seguinte, ao que ele me responde dizendo que gostaria de ir a Jacmel, para ver a cidade e algumas pessoas, mas, antes de tudo, precisava trocar alguns dólares americanos por gourdes, para poder se mover. Eu brinquei com ele, por um momento, dizendo *Dyaspora, se kòb dyaspora li genyen sèlman*. [*Dyaspora* só tem dinheiro de *dyaspora*]. Laurent me respondeu rapidamente: *Non, m pa dyaspora, m poko dyaspora* [Eu não sou *dyaspora*, ainda não sou *dyaspora*], e seguiu me explicando, dizendo que *dyaspora* é alguém necessariamente integrado na sociedade onde vive, o que não era o seu caso, pelo menos ainda não.

A estadia de Laurent seria bastante breve, ficaria no país por pouco mais de uma semana, afinal, ele agora tinha uma filha pequena e suas responsabilidades como pai. Estaria ainda por alguns dias em Lafond e Jacmel, visitando amigos, parentes, atualizando-se das novidades, preparando mais alguns quadros para levar a Boston, antes de seguir com suas visitas em Porto Príncipe e, finalmente, pegar o avião de retorno. Pude estar com Laurent em seu primeiro dia por Jacmel, em que fazia algumas visitas, comprava alguns objetos de artesanato para sua filha, observava transformações na cidade: Jacmel esvaziada pela situação de insegurança vivida pelo país, mesmo às vésperas do carnaval, principal época turística; o calçadão da beira mar parcialmente destruído por uma ressaca; os negócios de um primo que acabavam de falir; uma manifestação que circulava pelo centro da cidade, protestando contra o assassinato de um jovem DJ, bastante conhecido na região; uma amiga artesã que, apesar da escassez do mercado e do turismo, seguia criando novidades; uma pequena e nova galeria na região ...

Nesse dia, regressamos ao *lakou* da família bastante tarde, já escurecendo. Eu retornaria a Porto Príncipe para trabalhar, às 4 da manhã do dia seguinte, aproveitando a companhia de Willio, que faria o mesmo. Enquanto eu me preparava para dormir, vi Laurent olhando para uma grande caixa de papelão, lotada de tintas, pincéis e demais materiais de pintura, olhava com um ar de lamento.

Faz mais de um ano que eu mandei essa caixa pra cá, pra eles usarem as tintas, ou então venderem, e elas estão aqui, intocadas. Aqui tem mais ou menos 2 mil dólares em material. Se eles tivessem revendido e me mandado parte do dinheiro, eu já teria podido comprar muito mais material na loja onde estou trabalhando, com 30% de desconto, e seguir enviando para eles...

Sa fè plis ke en (n) an ke m te voye bwat sa isit, pou yo kap itilize penti yo, oubyen vann yo, epi yo la, yo pa touche yo. Isit genyen plis ke de mil dola an materyèl, Se yo te vann sa epi voye m yon pati nan kòb, m ta kabab achte plis materyèl kote m ap travay, avèk 30% de rabè, epi m ta kapab voye plis materiyèl pou yo ...

O lamento de Laurent em relação ao que ele percebia como uma lentidão, ou até mesmo inércia de sua família, se parecia com o que ele havia expressado alguns anos antes, pelo fato de haver tantos livros em sua casa, uma verdadeira biblioteca, e nenhum de seus familiares ter o hábito da leitura. Laurent ainda olhou ao redor de si, observando as paredes de seu escritório-ateliê, forrado de quadros, e constatou mais uma vez que as condições do espaço, muito quente e abafado, ainda não eram as ideais para a preservação de suas obras.

Rénoold Laurent em catálogos

Dentro daquela caixa grande de papelão que estava em Lafond, com materiais de pintura, havia também vários livretos-catálogos das duas exposições individuais que Laurent havia realizado em Boston. Ele me deu uma cópia de cada. Elogiei a qualidade da impressão e do desenho gráfico. *Se yo ki te fê* [*Foram eles que fizeram*], Laurent se referia às curadorias das respectivas instituições.

A primeira se intitulava *Material Consequences* e havia sido realizada entre maio e julho de 2018, na galeria de arte da Faculdade Bunker Hill Community College, em Boston. A exposição havia sido documentada em um pequeno catálogo, de 28 páginas, com fotos coloridas das 25 obras exibidas. Dentre elas, apenas cinco realizadas nos meses em que já vivia em Boston. Na página inicial, uma fotografia do Laurent, e um pequeno texto que, em três parágrafos, apresentava sua biografia – começando em Lafond, mencionando sua relação com os pintores da região, especialmente com seu pai, e o seu caminho na direção da abstração –, e a proposta da exposição: examinar o uso de diferentes materiais e apresentar duas fases na trajetória do artista. A primeira, em que ele “usa materiais convencionais para pintar formas brilhantes e coloridas” e a segunda, “fase em branco e preto, em que utiliza materiais não convencionais, como restos de tecido, carvão e borra de café”. Na segunda página da publicação, havia uma lista, com as exposições nas quais Laurent havia participado, e, no verso, uma foto dele pintando, já em Boston, com sua filha Zora nos braços.

O segundo catálogo, um livreto um pouco maior, com 34 páginas, documentava a exposição *Memory Work*, realizada entre fevereiro e maio de 2019, na galeria do Center for the Study of Slavery & Justice²²² (CSSJ), da Universidade de Brown, também em Boston, como resultado

222. Mais informações sobre a instituição podem ser encontradas na página:
<https://www.brown.edu/initiatives/slavery-and-justice/about-us>

de uma residência artística que Laurent havia iniciado no final do ano anterior. A inauguração do evento integrava um programa, intitulado *Reframing Haiti: African Diasporic Politics, Art, History and Culture* [Reenquadrando o Haiti: Políticas diaspóricas africanas, Arte, História e Cultura], composto por dois painéis de debates, que, através da ênfase no Haiti, pretendiam explorar “os fios emaranhados da escravidão e a resposta de seus sobreviventes como uma questão global” [*the tangled threads of enslavement and the responses of its survivors as a global matter*] (SMITH, 2019, p.14). O Haiti e sua história adquiriam protagonismo não apenas naqueles eventos, mas tinham, de forma mais ampla, um papel chave no centro de pesquisa em questão, dedicado a estudar “formas históricas de escravidão” e seus legados no mundo contemporâneo. Um dos painéis era dedicado a discutir a obra de Laurent. O professor e pesquisador Anthony Bogues, que Laurent havia conhecido no Haiti em 2017, e com quem mantivera contado desde então, era diretor-fundador do CSSJ e um dos principais implicados na organização do evento.

A publicação apresentava 15 obras, a maioria já havia sido exposta em *Material Consequences*, mas 3 eram inéditas, dentre elas, a primeira exibida no catálogo, intitulada “Navio negreiro 2”. O livreto era aberto com uma breve declaração do artista, abordando diretamente o trabalho exposto e mencionando, em primeiro lugar, o manejo de diferentes mídias e fundos conceituais que alinhavavam o conjunto de suas obras. O livreto continuava, com uma pequena biografia sobre Laurent, em que se localizava a origem de seu trabalho em Lafond, o apresentava como um pintor abstrato e com uma trajetória internacional, com obras já expostas “no Haiti, em Cuba, no México, na França e nos Estados Unidos”. No texto de abertura, que vinha a seguir, Anthony Bogues trazia brevemente a história do Haiti e de suas artes, indicando que as obras de Laurent “complicavam o entendimento dominante” [*complicates the dominant understanding*] (BOGUES, 2019, p.3) sobre a arte do país, por se tratar de abstração. No ano anterior, aliás, em nota de divulgação da exposição *Arts of Haiti: Loas, History and Memory*, curada por Bogues, o pesquisador já mencionava Rénoold Laurent, avaliando que seu trabalho escapava de um imaginário sobre a arte haitiana restrito a produções classificadas como *naïf*, e o apontava como exemplo de que “as tradições artísticas complexas do Haiti abriram novos espaços nas práticas da arte diaspórica africana, mesmo no modo como a arte conceitual ou abstrata é praticada” [*les traditions artistiques complexes d’Haïti ont ouvert de nouveaux espaces dans les pratiques de l’art diasporique africain, même dans la façon don’t l’art conceptuel ou abstrait est pratiqué*]. (p.3)

Através da linha de interesse de Bogues e do Centro de Estudos do qual estava à frente, o que aparecia como fundamental era localizar Laurent e sua obra em determinada visão sobre as artes visuais do Haiti, alinhada a uma perspectiva afro-diaspórica. Bogues, conforme vimos, já havia deixado sua abordagem explícita em intervenções como na exposição do Grand Palais, em que se inspirava nas teorias do Realismo Maravilhoso²²³, ou em eventos curados por ele anteriormente, nos quais mencionava a relevância da arte haitiana para o estudo mais amplo da “arte da diáspora africana”, articulada pelos modos de se lidar com a memória, com a história e com formas segundo as quais “o passado vive no presente”:

A arte na diáspora africana apresenta uma linguagem que retrata histórias marginais e narrativas esquecidas. A arte haitiana aumenta vigorosamente a relação entre arte, história, política e memória e testemunha a riqueza, vitalidade e complexidade da cultura haitiana. (...) Dentro da tradição artística haitiana, a memória funciona como um arquivo alternativo e um catalisador para um entendimento complexo da história.

Art in the African Diaspora presents a visual language that portrays marginal histories and forgotten stories. Haitian art forcefully raises the relationship between art, history, politics, and memory and bears witness to the richness, vitality, and intricacy of Haitian culture. (...) Within the Haitian artistic tradition, memory functions as an alternative archive and a catalyst for a complex understanding of history.
(BOGUES, 2018, p.4)

Para Bogues, portanto, ao mesmo tempo em que as obras de Laurent não correspondiam às imagens mais comumente difundidas das artes do Haiti, ele podia ser plenamente compreendido como um artista haitiano na medida em que, assim como para seus conterrâneos, pintar seria “um ato de liberdade, que frequentemente evoca memória de esperança, de possibilidades, do que pode ser, mas não é.” (BOGUES, 2019, p.3). Era com esse viés que Bogues conduziria uma entrevista com Laurent nas páginas seguintes.

Na sequência, havia no catálogo dois excertos de poesias de Laurent, e um texto de Sterlin Ulysse a seu respeito. O livreto era concluído com indicações bibliográficas acerca do Haiti e suas artes e com uma lista das exposições nas quais as obras de Laurent já haviam estado presentes, lista um pouco mais enxuta que a da exposição anterior, e que privilegiava exposições individuais e internacionais. Publicado menos de dois anos depois de sua partida do Haiti, esse era o primeiro catálogo de Rénoald Laurent em que, para além de uma pequena biografia sua, constavam textos sobre ele, relativamente extensos, redigidos por outros autores.

²²³ Ver nota 154, p.151.

Na entrevista conduzida por Bogues, intitulada “From *naïve* to painting abstraction²²⁴” (Do *naïf* às pinturas abstratas), as perguntas iam encaminhando a interpretação, buscando certificar que a trajetória, a formação e a obra de Laurent traduziam uma “experiência haitiana”, no sentido em que o entrevistador compreendia o termo. Dois elementos eram ressaltados para localizar o trabalho de Laurent como “reconhecível enquanto haitiano”: o seu uso das cores, e o título dado a algumas obras, com destaque especial para uma, “Liberdade guiando o povo²²⁵”, que ocupava o centro do espaço expositivo. Debruçando-se sobre essa tela, Bogues especulava: “as cores são as mesmas que costumamos ver nas pinturas haitianas do gênero Realismo Maravilhoso...” [*the colors that are used are those often seen in the marvelous realism genre of Haitian paintings*] (BOGUES e LAURENT, p.9). Seguindo as respostas de Laurent, o pesquisador tentava resumir o desenvolvimento de seu estilo: “então são cores haitianas, desenhos do dito *naïf*, mas não há a representação de nenhum retrato ou paisagem...” [*So that it is Haitian colors, drawing from the so called “naive,” but it does not have the representivity or the character of the portraiture or landscape...*] (idem). No mesmo esforço de dar consistência a sua análise, Bogues perguntava a Laurent as razões da escolha daquele título, mais uma vez tecendo comparações com pinturas que ele identificava com o “Realismo Maravilhoso”, como as do pintor Louverture Poisson ou de outros “preocupados com a Revolução Haitiana”. Laurent respondia, então, que geralmente não começava com uma ideia e que, muitas vezes, eram as outras pessoas, vendo os quadros, que começavam a identificar formas ali²²⁶. Linhas abaixo, Bogues insistia, mais uma vez: “Mas por que, então, o quadro se

224 A entrevista apresenta um erro que precisa ser notificado. Essa foi uma das primeiras observações que Laurent fez quando me entregou o catálogo: “há erros aqui”. Em determinado momento da entrevista, Laurent menciona seu encontro com Michel Philippe Lerebours, a quem ele costuma se referir como Philippe. Porém, a entrevista foi realizada em duas línguas, mediada por um intérprete e depois traduzida pelo professor e escritor haitiano Patrick Sylvain, também vinculado à Brown University. Neste processo, Lerebours foi confundido por Philippe Dodard, importante artista plástico, que também esteve por alguns anos na direção da Escola Nacional de Artes (ENARTS). Por essa razão, uma biografia sobre Dodard também figura na lista de leituras sugeridas, ao final do catálogo.

225 A obra tem o mesmo título de um famoso quadro de Eugène Delacroix, de 1830. Ver, no anexo II, imagem 122, p.363.

226 No ano anterior, na ocasião da exposição *Material Consequences*, Laurent falava abertamente ao jornal haitiano *Le Nouvelliste*, sobre como, em muitas de suas telas, formas e “ideias” eram percebidas posteriormente, ou durante a execução, pelo olhar do expectador, dando novos sentidos e até mesmo o levando a alterar a obra. “Liberté Guide le Peuple”, que também havia tido destaque naquela exposição, era precisamente o exemplo que ele mencionava:

“No momento em que comecei essa tela, eu não fiz nenhuma alusão à “Liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix, celebrando a revolução de 1830, que ocasionou a derrubada de Charles X e a chegada ao poder de Luís Felipe. Alguém que me observou me descreveu uma imagem central, me associando a Delacroix. Eu então me juntei a essa descrição, que me pareceu muito interessante. Então, coloquei os últimos toques de luz, sempre me atendo a esse novo dado. Escolhi pouco a pouco as mesmas cores dominantes, o azul, o branco e o vermelho, com uma luz frontal... Assim, num contexto anterior (1804), eu tento trazer uma atenção particular à Revolução Haitiana e seu impacto extraterritorial como um discurso universal, através de seu conceito de liberdade.” [*Au moment où*

chama *Liberdade?*”. Laurent respondia, de forma um tanto imprecisa: “Acho que talvez seja porque esse quadro começou em 2003 ou 2004²²⁷, dado o contexto político, e as temáticas dos quadros se tornaram históricas, ou foi uma conversa com temáticas históricas...” [*I think that maybe it's because that painting started in 2003 or 2004, given the political context, and the thematic of the painting became historical, or was in conversation with historical themes*] (p.9). Por fim, Anthony Bogues direcionava uma última pergunta, buscando compreender as razões do título da exposição, *Memory Work (trabalho de memória)*, ao que Laurent respondia que, desde 2004, “dadas as suas reflexões e pensamentos políticos”, pensa “em termos de temas históricos, relacionados à liberdade e à resistência” (BOGUES e LAURENT, 2019, p. 9).

Entre a entrevista conduzida por Anthony Bogues e o texto de Sterlin, havia dois excertos de poesias de Laurent. O primeiro, do livro *Onondipè*, escrito em crioulo e publicado em 2017. O segundo, de *Paroles en relief*, publicado em 2008, escrito completamente em francês, mas que, para a edição do catálogo, foi traduzido para o crioulo, por iniciativa da própria curadoria, sem nenhuma nota ou observação indicando a língua original. No livreto constavam, portanto, duas poesias em crioulo, cotejadas por suas traduções em inglês.

Avançando no catálogo, o texto de Sterlin, intitulado “The Artistic Journey of Rénold Laurent” (A jornada artística de Rénold Laurent), seguia uma direção bastante diferente da de Bogues, preocupado não em localizar Laurent em determinada haitianidade, vinculada à ideia de resistência e pertencimento afro-diaspórico, e sim em defender o valor artístico de sua obra, a singularidade de sua trajetória, de seu processo criativo e, sobretudo, o seu lugar como “contemporâneo” no conjunto das artes do Haiti. Grande parte do texto havia sido publicada originalmente em 2008, em francês, no jornal *Le Nouvelliste*, na ocasião da exposição de Laurent no Centre d’Art, naquele mesmo ano. Uma exposição que, conforme mencionado

j'ai commencé cette toile, je n'ai fait aucune allusion à la liberté guidant le peuple d'Eugène Delacroix célébrant la révolution de 1830 qui a occasionné la chute de Charles X et l'arrivée au pouvoir de Louis-Philippe. Quelqu'un qui m'observe m'a décrit une image centrale m'associant à Delacroix. Je me joins aussi à cette description qui me paraît très intéressante. Ainsi, j'ai mis mes dernières touches de lumière, tout en m'accrochant à cette nouvelle donnée. J'ai choisi à peu près les mêmes couleurs dominantes, le bleu, le blanc et le rouge, avec une lumière frontale ... Ainsi donc, dans un contexte antérieur (1804), je tente d'apporter une attention particulière à la Révolution haïtienne, et son impact extraterritorial comme un discours universel à travers son concept de liberté.]

Fonte: *Material Consequences*, de l'artiste-peintre Rénold Laurent, à la galerie Mary L. Fifield”, Wébert Lahens, *Le Nouvelliste*, 07 de agosto de 2018

<https://lenouvelliste.com/article/190590/material-consequences-de-lartiste-peintre-renold-laurent-a-la-galerie-mary-l-fifield> (último acesso em 18/08/2021)

²²⁷ No período ao qual Laurent se refere, o Haiti vivia uma intensa crise política, durante o governo do presidente Jean Bertrand Aristide, o que levaria à instalação da MINUSTAH no país. No entanto, data firmada no quadro abordado em questão é 2011.

anteriormente, foi sua primeira individual em Porto Príncipe, e a primeira vez que se exibia na capital sua série de quadros em preto, branco e tons de marrom, compostos por colagens e usos de diferentes materiais, como carvão, retalhos de tecido e borra de café²²⁸.

Em 2008, o historiador da arte apontava a adesão à “renovação de materiais” para defender a inserção do artista no “cerne da arte moderna”. Sete anos depois, na ocasião da exposição do Centro Cultural Brasil Haiti, era também como “moderno” que Sterlin o definia, mas dessa vez justificava a modernidade pelo percurso consolidado de Laurent em direção à abstração. Já em *Memory Work*, quatro anos mais adiante, embora a maior parte das obras ali expostas não fosse composta de “mixed media” – apenas 6, dentre as 15 expostas –, essa técnica adquiria centralidade na análise de Sterlin para inscrever Laurent e sua obra na contemporaneidade artística do Haiti. Entre 2008 e 2019, pela escrita do mesmo Sterlin, Laurent passaria de moderno a contemporâneo. Sterlin parecia, assim, negociar com a narrativa que vinha se firmando e se mostrando progressivamente mais visível na história da arte haitiana, emblematizada em exposições como a do Grand Palais, que fazia com que os movimentos de recuperação de materiais se confundissem com os próprios contornos da “arte contemporânea haitiana”.

No catálogo dessa última exposição, embora o texto de Sterlin mantivesse, em grande parte, a mesma narrativa de 2008, onze anos depois havia rearranjos e atualizações. Sterlin deixava ver mudanças na trajetória de Laurent e também na cena artística do país. Iniciava rebatendo qualquer ideia de possível estagnação ou crise criativa no campo artístico haitiano, apesar do “fechamento do único museu de arte do país (referindo-se ao Musée du Collège Saint Pierre), do confinamento das galerias ao único bairro de Pétienville, desde o terremoto de janeiro de 2010” e das dificuldades do mercado, que poderiam indicar o contrário. “A arte haitiana nunca foi tão diversa e faríamos bem em acreditar que ela não pretende chegar ao ponto de esgotamento de suas possibilidades” (STERLIN, 2019, p.12). Dentro desse cenário, que,

²²⁸ Laurent me contou um pouco dos bastidores daquela exposição. A série em preto, branco e tons de marrom havia começado a ser realizada desde finais dos anos 1990, e inicialmente havia encontrado resistência e estranhamento, tanto de Lerebours, quanto da própria diretoria do Centre d’Art, que, em suas palavras, àquela época era muito “classique” e “traditionnel”: “Teve muita hesitação para me expor. Francine (Murat, então diretora do Centre d’Art) ainda não tinha visto trabalhos como os que eu expus, ela hesitou, mesmo que Lerebours tivesse me indicado. E enfim, quando ela viu os quadros ela ficou feliz e disse que era uma mudança. Eles viram algo diferente, contemporâneo, com os quadros feitos em carvão, com café.” [*Te genyen anpil egzitasyon pou yo ekspoze m. Francine pat wè ankò travay kòm sa ki m te ekspoze, li egzite, menm si Lerebours te refere m. Anfàn, lè li te wè tablo yo, li te kontan, li te di se te yon chanjman, Yo te wè yon bagay diferan, kontemporan, avèk tablo yo fèt ak charbon, kafé.*”]

embora imerso em significativos desafios, é apresentado como vibrante e em plena ebulição, Laurent era apontado como “um dos artistas mais inventivos de seu tempo” e, de forma semelhante à conferência que Sterlin havia realizado sobre o artista em 2015, no Centro Cultural Brasil Haiti, empregava adjetivos como “rigoroso, sóbrio, disciplinado e metódico” para descrevê-lo: um artista que “recusa qualquer ideia de arte que emerge da espontaneidade”. O autor retomava a imagem de Laurent como um “deslocado”, afirmando, mais uma vez, que apesar de ser visto frequentemente como “um artista inclassificável, às vezes incompreendido”, Laurent era “sem dúvida um tesouro na arte contemporânea haitiana” (idem, p.13).

Olhando para os artistas de sua geração, é possível dizer que Laurent assume a forma de um UFO. Ele recusa completamente as formas e cores que seus contemporâneos adoram. Poderíamos dizer que ele é de outro tempo, “o seu”, mas enquanto se apoia em um tempo que já existiu, ele o ultrapassa... (idem, p.12)

Looking at the artists of his generation, one could say Laurent assumes the figure of a UFO. He completely refuses the forms and colors his contemporaries adore. One could say that he is from another time, “le tien”; but while relying on a time that has already existed, he surpasses it.

Sterlin desempenhava seu papel, enquanto historiador da arte, de legitimação da obra e do Laurent, sendo extremamente elogioso em relação ao artista. Cabe, contudo, a observação de que, entre 2008 e 2019, aconteceram transformações não apenas na trajetória de Laurent e na cena artística haitiana, como o próprio Sterlin também passou a ocupar outro lugar. Antes, um jovem historiador da arte, aluno de Michel-Philippe Lerebours, e, em um segundo momento, vice-reitor de pesquisa na faculdade de História da Arte (IERAH/ISERSS), presente na grande maioria dos eventos artísticos no Haiti, e porta-voz da arte haitiana em eventos e publicações internacionais.

Um outro fator merece atenção aqui, e aponta uma aparente contradição no interior do catálogo da exposição *Memory Work*. Em seu texto, Sterlin menciona que Laurent “raramente dá título a suas obras”. Porém, nessa exposição, apenas 4 das 15 obras não possuíam título. Em *Material Consequences*, realizada ano anterior, todas as 25 obras estavam intituladas. Mais ainda, em *Memory Work*, o título da obra *Liberdade guiando o povo* é elemento central ao qual o pesquisador Anthony Bogues se atém para tentar apreender as motivações de Laurent enquanto artista, suas formas de se inserir no mundo das artes, e lidar com história e cultura de seu país. Porém, se observamos a trajetória daquelas obras no tempo, vemos que os títulos realmente não estiveram sempre presentes. Para a exposição do Centro Cultural Brasil Haiti, foram preparadas fichas técnicas de todas as obras, com suas informações: dimensão, data, materiais, preço de venda e título. Naquela ocasião, dentre 37 obras, apenas 9 possuíam título. E, à exceção do

quadro *Liberté de pensée*²²⁹, as poucas obras intituladas não traduziam exatamente ideias vinculadas a resistência, liberdade ou relação com a memória. Alguns daqueles títulos eram: “Aurora”, “Prazer noturno”, “Jazz”, “Flor de maio”, “Árvore frutífera”. Em *Memory Work*, por outro lado, encontramos nomes como “Navio negreiro”, “Renascimento”, “Mutações”, “Desdobramento” e “Celebração”, em diversas obras que, quatro anos antes, haviam sido exibidas no Haiti, sem título algum.

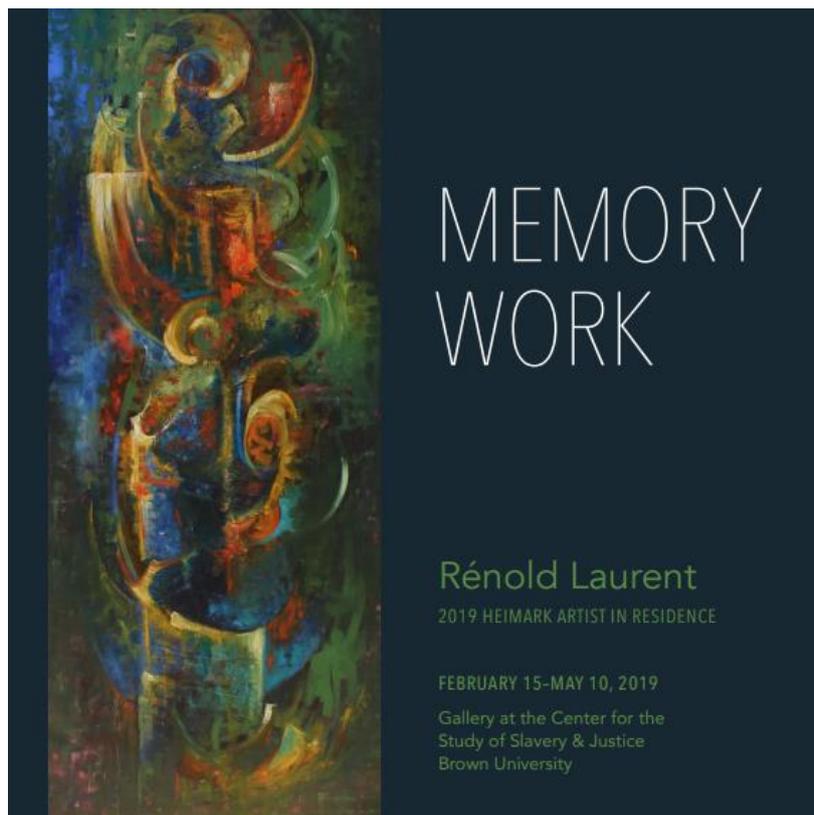
Uma pista para compreender a presença e o tom dos títulos desses quadros talvez nos seja oferecida pelo próprio Laurent, nas primeiras páginas de *Memory Work*:

Meu assunto principal é a comunicação em diferentes níveis: quer se trate de um diálogo entre materiais e as mídias com as quais eu escolho trabalhar, um diálogo interno entre as diferentes coleções de minha obra ou um diálogo com os espectadores da minha obra. O veículo do diálogo permite colocar em conversa conceitos específicos, como “memória”, “resistência” e “espiritualidade”, demonstrando assim que esses conceitos não se excluem mutuamente – como eles dependem um do outro. (LAURENT, 2019, p.1)

Mon sujet principal est la communication à différents niveaux: qu'il s'agisse d'un dialogue entre les matériaux et les médias avec lesquels je choisis de travailler, d'un dialogue interne entre les différentes collections de mon œuvre ou d'un dialogue avec les spectateurs de mon œuvre. Le véhicule du dialogue me permet de mettre en conversation des concepts spécifiques tels que «mémoire», «résistance» et «spiritualité», démontrant ainsi que ces concepts ne s'excluent pas mutuellement – comment ils dépendent l'un de l'autre.

Se levamos a sério o que Laurent diz sobre a centralidade da comunicação e do diálogo em seu trabalho artístico, podemos pensar que, a partir do momento em que acontece um deslocamento no espaço – que provoca mudanças significativas não apenas no público, mas em seu próprio lugar como artista – é muito provável que a obra, veículo através da qual essa comunicação se dá, também experimente transformações. Do mesmo modo em que mudam as formas de apresentação do artista, de um jovem artista de Lafond e Jacmel que se aventura por estudos e experimentações estéticas, explorando sobretudo as vias da abstração, a um artista (contemporâneo) haitiano na diáspora, trabalhando sobre os temas da “memória” e da “resistência”, uma obra sem título se transforma, por exemplo, em “Mutações”.

229 Até o momento, a obra em tela realizada por Laurent com a maior dimensão (2.60 X 4 m). Esse quadro foi realizado no ano de 2004, em meio às agitações políticas que levaram ao exílio do então presidente Jean Bertrand Aristide e à entrada das tropas da ONU no país.



Obra “Mutação”, na capa do catálogo da exposição *Memory Work* (2019)

Vimos, no capítulo anterior, como transformações e deslizamentos de sentidos aconteceram com diversas expressões artísticas haitianas, em sua acomodação na “cena contemporânea”. No caso do Laurent, alguns desses sentidos foram adicionados por ele mesmo, com outros dialogou abertamente a partir do momento em que começou a delinear o seu trabalho como “histórico”. Outros ainda escapavam bastante de suas definições, como, por exemplo, no painel de debate sobre arte haitiana, que inaugurava sua exposição na Brown University²³⁰. Naquela ocasião, a pesquisadora Felicia Denaud enxergava em suas telas símbolos da cosmologia yorubá e, no uso das cores, formas de comunicar “violência e caos”, e referências a *loas* como Macaya, Erzulie Dantor ou Ogou (DENAUD, 2019, p.16). Nenhuma daquelas referências, no entanto, pelo menos até o momento em que escrevo, jamais havia sido mencionada diretamente por Laurent. Muito embora, no caso dessa exposição, o vodú haitiano não seja apresentado como mero fetiche exótico, e sim mobilizado, e até mesmo reverenciado em sua perspectiva histórica, tal associação entre cores e *loas* é imposta à obra de Laurent, e nos faz lembrar de situações

²³⁰ Estavam presentes no painel o professor Jerry Philogene (especialista em artes visuais afro-americanas e afrocaribenhas, vinculado ao Dickinson College); Patrick Sylvain (poeta, crítico literário e social e fotógrafo); Felicia Denaud (estudante de doutorado em African Studies na University de Brown), além do próprio Rénoald Laurent e Anthony Bogues como mediador. (CSSJ, Annual Report Final, 2019)

semelhantes em que artistas haitianos têm seus trabalhos vinculados ao vodu, mesmo à sua revelia²³¹.

Denaud realizava uma leitura bastante poética para aquelas obras, concedendo-se liberdade interpretativa, em um encontro entre o artista e “alguém como ela”, uma pesquisadora, também negra, do campo do *Black Studies*, que “pensava entre cativo e revolução” (2019, p.16). Através de seu olhar ávido por “revolução”, a pesquisadora argumentava que as abstrações de Laurent escapavam dos ditames e perigos da figuração, que poderia funcionar como uma espécie de “instrução” acerca de como ver o corpo e a experiência negra através da arte. Obras figurativas responderiam, a seu ver, mais facilmente à demanda: “Diga-nos como te ver! Diga-nos como é essa dor! Mostre-nos!” [*Tell us how to see you! Tell us what this pain feels like! Show us!*]. Laurent ignoraria tais apelos, colocando suas telas abstratas como “insurreições artísticas e sensoriais”, criadoras, ao invés de tradutoras de realidades. Esse mesmo viés insurreto, contrariador de expectativas de público geral e especialistas, em suas buscas por nomeações e sentidos claros, ela via também nas poucas telas daquela exposição que estavam desprovidas de título.

Ao observarmos o trânsito de Laurent e de suas obras, desde Lafond a Jacmel, passando por Porto Príncipe até chegar a Boston, vemos transformações significativas nas atribuições de sentido e formas de reconhecimento. Laurent já havia tido suas obras expostas em Boston anteriormente, em exposições viabilizadas pelo “Jacmel Art Project”, coordenado localmente por ele e vinculado a ‘espectadores’ de uma comunidade diaspórica haitiana na cidade norte-americana. *Material Consequences* e *Memory Work*, contudo, eram bastante diferentes, dentre outras razões por se tratarem de exposições individuais, em que não apenas as obras, mas o próprio artista se fazia presente, seu público não estava restrito ao do Haiti na diáspora, e ele não era tão diretamente associado à sua família ou aos “artistas de Jacmel”. Ali, Laurent era, antes de tudo, um “artista negro (haitiano)”. Em *Memory Work*, como resultado de sua residência artística, apresentava suas obras através de conceitos, supostamente articulados a uma “experiência haitiana”, que dialogavam com as linhas de pesquisa do Centro Estudos promotor da residência. Ao fazer assim, tinha seus contornos delineados como artista do Haiti, ao mesmo tempo em poderia ser conectado a um engajamento afro-diaspórico mais amplo. Para

²³¹ Um caso emblemático, também mencionado no capítulo precedente, é o do artista Guyodo, que chega a denunciar tais interpretações de suas obras nas páginas do próprio catálogo do Grand Palais (p. 216-127)

isso, conforme vimos, os títulos escolhidos para as obras são fundamentais, assim como a tradução do trecho de sua poesia do francês para o crioulo, sendo o crioulo, nesse contexto, convocado para reforçar tais ideias de “resistência”, “memória”, “liberdade”, “espiritualidade”, norteadores da exposição. E até mesmo seus silêncios, ausências de títulos e uso de cores eram mobilizados para reforçar esse viés.

Era a primeira vez que eu via Laurent se apresentando e sendo apresentado dessa maneira. Com isso, não quero dizer que não fosse possível observar anteriormente, em suas dinâmicas criativas e inquietações, preocupações com os temas mencionados. Debates sobre história, política e tensões sociais, preocupações com os rumos do país, interesses por práticas tradicionais que expressam inventividade e resistência em suas diversas formas, como dança, artesanato, música, práticas agrícolas... sempre estiveram presentes em seu cotidiano e em suas interações com amigos e pares no mundo das artes plásticas e das letras. No entanto, eram menos flagrantes, ou talvez menos explícitos, na maior parte de suas telas abstratas, sendo observadas mais facilmente em suas produções literárias ou na elaboração de projetos como a fundação do Centro Cultural.

O vínculo direto dos quadros abstratos de Laurent a tais temáticas, elaborado a posteriori, passa necessariamente pela via discursiva, envolvendo obra, artista e espectadores. Como vimos no capítulo anterior, e conforme nos lembra Célius, nesse e em outros cenários, o artista é “um agente ativo de um dispositivo que integra tanto a sua criação quanto o discurso que ele tem sobre ela.” (CÉLIUS, 2009, p. 93). Interessa-nos, por fim, observar como o próprio Laurent experimentava e enxergava essa transformação no discurso sobre seu trabalho.

Si ou bèbè, ou pa nan batay: mudanças no discurso de si e uma trajetória em aberto

À distância, eu acompanhava os movimentos de Laurent em Boston. Se é verdade que ele havia realizado breves, mas importantes inserções no mundo artístico, no dia a dia enfrentava grandes desafios para se integrar socialmente, sobretudo em relação à língua inglesa e à busca quase sempre frustrada por trabalhos, incluindo aqueles considerados “menores” e de “baixa qualificação”. Enquanto isso, no Haiti, seus feitos de “artista haitiano na diáspora” repercutiam nos jornais, em artigos redigidos pelos mesmos jornalistas que acompanhavam de perto seu trabalho quando ainda vivia no país. Sua primeira exposição, *Material Consequences*, foi

anunciada por Wébert Lahens²³², no *Le Nouvelliste*, que colocava em evidência os usos que o artista fazia dos *mixed média*, comparando seus processos criativos aos de Sebastien Jean e Hervé Télémaque, ambos com seus lugares garantidos entre os “contemporâneos” e que haviam estado presentes, com significativo destaque, na exposição do Grand Palais. A voz de Laurent saltava naquelas páginas de jornal, explicando seu manejo de materiais e técnicas, e contando aos leitores sobre duas conferências que haviam acompanhado a exposição, nas quais ele havia acolhido os visitantes, apresentado suas obras e pesquisas. Referindo-se ao fato de ser um artista haitiano nos Estados Unidos, refletia, por fim, sobre “o papel de sua arte no sentimento de pertencimento a uma minoria” [*le rôle de son art dans le sentiment d’appartenance à une minorité (le cas d’Haïti)*].

Em 2020, em duas matérias assinadas por Claude Bernard Sérant, no mesmo *Le Nouvelliste*²³³, Laurent, que àquela altura já havia realizado *Memory Work*, sua segunda exposição individual em Boston, falava sobre seu processo de adaptação na cidade, e sobre sua integração no meio artístico. Sérant mencionava as diversas áreas de atuação do artista, apresentando-o como um “jacmélien” pintor, poeta, e fundador do Centro Cultural Solèy Leve. Laurent dizia que no campo da pintura “as coisas estão se movendo”, mas que ainda precisaria de um pouco mais de tempo e adaptação à língua inglesa e à cultura local para dar seus passos enquanto poeta e romancista.

No final daquele mesmo ano, as primeiras intervenções de Laurent enquanto poeta aconteciam, através da publicação de dois novos poemas, escritos em francês e traduzidos por ele mesmo para o inglês, na revista de arte e literatura *BIM, Arts of the 21st century*, realizada com o foco no Caribe e sua diáspora. Estavam ali presentes acadêmicos, poetas, escritores caribenhos de diversas partes, incluindo o próprio Anthony Bogue e os haitianos Eveline Trouillot e Patrick Sylvain. Aquela edição se debruçava sobre acontecimentos recentes de grande repercussão, a pandemia da Covid-19, e o movimento *Black Lives Matter*, ampliado com o assassinato de George Floyd. As poesias de Laurent falavam sobre viagens por uma “memória em ebulição”,

232 LAHENS, Wébert. “Material Consequences”, de l’artiste peintre Rénoald Laurent à la galerie Mary L. Fifield. *Le Nouvelliste*, 7 ago. 2019. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/190590/material-consequences-de-l-artiste-peintre-renold-laurent-a-la-galerie-mary-l-fifield>. Acesso em 07/08/2021

233 PIERRE, Elien. Le poète Rénoald Laurent installé dans la peinture à Boston. *Le Nouvelliste*. 21 jul 2020. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/public/index.php/article/218792/le-poete-renold-laurent-installe-dans-la-peinture-a-boston>. Acesso em: 07/08/2021

SÉRANT, Claude Bernard. Le peintre Rénoald Laurent confiné a Boston. *Le Nouvelliste*, 20 abr. 2020. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/215036/le-peintre-renold-laurent-confine-a-boston>. Acesso em: 07/08/2021

durante o confinamento, memória que visitava um território que se podia intuir ser a sua terra natal, e sobre as inquietações de uma “nova identidade”, em um “mundo estranho”.

Em algumas de nossas conversas *on line*, ele me contava sobretudo a respeito de como experimentava as diferenças entre países, sobre como era ser um estrangeiro, um artista estrangeiro, haitiano e negro, nos Estados Unidos. A cada vez, suas percepções sobre o cenário no qual estava imerso iam se adensando, adquirindo nuances. Naquela revista, por exemplo, era a primeira vez que Laurent, ainda que de forma indireta, se referia a si mesmo como um estrangeiro e se apropriava publicamente da língua inglesa, pois nas exposições que ele havia realizado em Boston, nos anos anteriores, não se mencionava o fato de que ele era um residente nos Estados Unidos. Perguntei se, em um período de quase quatro anos vivendo longe do Haiti, ele finalmente já se sentia um *diaspora*. A resposta foi rápida e categórica, eu não era a única que lhe fazia aquela pergunta. Um de seus amigos, um artista haitiano radicado em Boston há muitos anos, com frequência queria saber se ele já havia sonhado em inglês, como sinal de já estar suficientemente imerso no espaço e na cultura local. Laurent me respondia com bom humor e um sorriso:

Não, eu não acho que eu seja um *diaspora*. Tem uma coisa que eu sempre discuto com Patrick (Sylvain), Patrick sempre me pergunta se eu sonho que estou falando inglês, se eu sonho que estou nos Estados Unidos. Eu digo que ainda não tive um sonho assim. Sim, é um sinal de que você está no território. Eu nunca tive um sonho em que estou aqui... Sempre me vejo no Haiti, ou em outro lugar, mas sempre tem o Haiti ali. Quando eu sonho, é o Haiti que está ali. Então, essa é uma prova de que ainda não sou *diaspora*.

Non, m pa panse ke mwen yon diaspora. Genyen yon bagay ke toujou m ap diskite a Patrick (Sylvain), Patrick toujou mande m si, èske m ap fè rèv m ap pale anglè, eske m ap fè rèv mwen nan Etazini. M di nou m poko janm fè yon rèv konsa. Wi, se yon siy ke ou n pa konnen, men m toujou genyen Ayiti ladan. Depi m fè yon rèv, se Ayiti ki ladan. Alò sa se yon prèv ke m poko diaspora.
(Comunicação pessoal, 29/07/2021)

Em seguida, Laurent acrescentava, dizendo que sim, seu conhecimento de inglês havia avançado bastante, já era capaz de se deslocar sem problemas, para onde necessitasse, mas ainda precisava se aperfeiçoar no idioma *pou m ka prezante tèt mwen pou kont mwen* [para eu poder me apresentar por conta própria]. Laurent foi muito enfático em sua percepção sobre como, naquela cena, a produção de um discurso sobre si era fundamental para a sua inserção no mundo da arte, o que ele enxergava como uma grande diferença em relação ao Haiti. Falávamos, por exemplo, sobre o impacto diferente de suas obras abstratas para públicos distintos. No Haiti, Laurent dizia, era necessário partir de uma figuração para desenvolver a abstração; as formas iniciais, desconstruídas, que se podiam intuir nas obras abstratas finalizadas, eram os meios de comunicação com o público, a “porta” que as pessoas precisavam

para entrar na obra. Nos Estados Unidos, aos seus olhos, era diferente, a “porta” era o próprio discurso.

Aqui, as pessoas não precisam entrar na porta, mas você, você tem um discurso que está aí, que leva eles e diz: olhe aqui por onde entrar. Você entende? É isso que é diferente. Aqui você tem que dizer alguma coisa. Aqui não é a obra que importa, é a palavra, é o discurso. No Haiti, você pode ficar mudo enquanto artista, mas aqui, se você ficar mudo, você está fora da batalha.

Isit, moun nan pa bezwen rantr nan pòt la, men ou menm, ou genyen yon diskou ki la, ki mennen yo, pou ka di: men ki kote pou rantr. Ou konprann? Se sa ki diferan. Isit ou genyen pou di yon bagay. Isit se pa zèw ki enpòtan, se pawòl, se diskou. An Ayiti, ou kapab bèbè kòm atis, men isit si ou bèbè ou pa nan batay. (Comunicação pessoal, 29/07/2021)

Com base nessas observações, Laurent refletia sobre experiências pregressas no Haiti, suas e as de seus pares haitianos, tecendo diferenças entre a elaboração de uma “ideia” e a de um “discurso” sobre determinadas obras. “No Haiti, as pessoas ainda acreditam que é o historiador da arte que deve fazer um discurso sobre o quadro. E que o artista tem uma ideia apenas.” [*An Ayiti, moun yo kwè se istoryen de là ki genyen pou fè diskou sou tablo a. Ki atis yo genyen yon lide sèlman*]. Tentando me explicar a diferença entre essas duas instâncias, Laurent dava como exemplo de manifestação de uma “ideia” o ato de dar um título simples a um quadro e a definição de uma temática vaga para uma exposição. “Por exemplo, quando Céleur apresenta os pássaros²³⁴, ele não tem um discurso firme, é o historiador que cola o discurso. Não é ele por ele que apresenta um discurso, um debate” [*Pa egzanp, lè Céleur ap prezante zwazo yo, li pa genyen yon diskou ki fèm, se istiryen ki kole diskou a. Se pa li pou li k ap prezante yon diskou, yon deba*]. Essa fala do Laurent me fazia pensar em uma seção da exposição do Grand Palais chamada “Santit yo” [Sem título], em que a curadoria criava uma ponte entre obras sem título e personagens historicamente marginalizados, representados em quadros e esculturas, que seriam também uma espécie de “sem título”, “anônimos”. Mas, sobretudo, tal fala remetia ao que eu havia observado com os catálogos do próprio Laurent em mãos, acerca de sua escolha tardia de títulos para a maior parte de suas obras. Ao comentar essa transformação, Laurent continuava me explicando a diferença de abordagem: “(no Haiti...) você não coloca título, porque você está em um círculo, onde a ideia principal permeia tudo. Se você tem dez quadros, todos entram no mesmo cenário” [*ou pa mete tit, paske ou nan yon sèk, kote yon lide pransipal travèse tout bagay. Si ou genyen dis tablo, yo tout rantr nan menm scenario*].

²³⁴ Aqui, Laurent se refere à série *Zwazo yo pa gen fwontyè* [Pássaros não têm fronteiras], esculturas de pássaros realizadas por Jean Herald Céleur, que foram apresentadas, dentre outras ocasiões, na exposição do Grand Palais.

Olhando pros Estados Unidos, especulando sobre as peculiaridades do *gou blan* [gosto branco/estrangeiro], Laurent também estabelecia uma diferença entre o interesse de colecionadores de arte e o meio universitário, onde até então ele havia realizado suas duas exposições individuais. “Os colecionadores precisam da obra com uma ideia, mas os universitários precisam da ideia e do discurso primeiro. É isso que eu comecei a compreender” [*Koleksyionè yo bezwen èv la ak yon lide, men inivèsite a, yo bezwen lide ak diskou a dabò. Se sa m komanse ap komprann*]. Adaptar-se às demandas do meio universitário, ele me dizia, demandava pesquisa, escrita e planejamento. “Comecei a tentar me colocar numa fôrma assim.” [*M komanse ap eseye mete m nan yon moul konsa*]. Considerando retrospectivamente suas exposições em Boston, Laurent já percebia alguma mudança em seu posicionamento, na elaboração do seu *diskou*. Em contraste ao que acontecia no Haiti, em ambas as ocasiões ele havia sido convidado a realizar conferências, para falar diretamente sobre seu trabalho. A primeira, *Material Consequences*, ele julgava que tinha um enquadramento mais geral, mas em *Memory Work*, embora se tratasse de um “tema abstrato”, já lhe permitia focar na questão da memória. “Quando apresentei esses quadros na Brown (University), quadros que já são antigos, eu tentei refletir sobre o que eu poderia apresentar, o que eu poderia falar, não só sobre história, mas sobre atualidade também.” [*Lè m te prezante tablo sa yo nan Brown (University), tablo yo ki ansyen deja, m te eseye reflechi sou kisa m kapab prezante, ki kapab pale, pa sèlman sou istwa, men sou aktiyalite a tou*].

Essas reflexões mediavam seus planejamentos para o futuro e uma das poucas vendas de quadros que ele conseguiu realizar: uma tela bastante antiga, da série em preto, branco e marrons, uma espécie de “barco”, feito com borra de café. Na ocasião da venda, ele havia feito “um discurso para ligar o quadro com o navio negreiro, com a escravidão” [*you diskou pou liye tablo a bato negriye, avèk esklavaj*]. De acordo com o que ele havia observado, “isso interessa mais às pessoas. Uma grafia nova, com um toque novo, mas com uma ideia que sai daí. Porque as pessoas aqui acreditam no que o assunto representa.” [*sa enterese plis moun isit. Yon grafi ki nouvo, avèk yon touch ki nouvo, men avel yon lide ki soti. Paske moun isit kwè nan sa ki sijè a reprezante*]. As vendas seguiam tão rarefeitas quanto quando ele estava no Haiti. E da mesma forma, ele parecia não se inquietar especialmente em relação isso. Apesar de vender muito pouco, continuava aumentando esporadicamente a cotação de seus quadros, sobretudo aqueles que haviam passado pelas exposições.

Em dado momento de uma de nossas conversas, Laurent me contava que acabava de começar um trabalho novo, em uma empresa encarregada de cuidar de jardinagem e paisagismo. Cuidar

dos jardins de casas particulares era um trabalho físico e árduo, aquilo deveria ser por pouco tempo, mas Laurent estava feliz por trabalhar ao ar livre, depois de tantos meses confinado na pandemia. Poderia ter, novamente, contato mais aproximado com a terra e com a natureza. Aquele trabalho também se mostrava estratégico porque lhe permitia circular por diversas regiões nos arredores de Boston e perceber o funcionamento daquelas zonas mais abastadas, onde os serviços de paisagismo eram requisitados. Lugares em que o preconceito racial era mais pronunciado, e seu corpo negro em circulação poderia causar alarde, e levar os moradores a “chamar a polícia por sua causa a qualquer momento” [*yo ka rele lapolis pou ou a nenpòt moman*]. “Nesse trabalho”, ele me dizia, “estou aprendendo a ter prudência” [*Nan travay sa a, m ap aprann kijan pou m genyen prudans*].

Aquela não era a primeira vez que Laurent se mostrava impressionado com a forma como o racismo era evidenciado no país onde chegava. Já nas primeiras semanas de estadia nos Estados Unidos, uma das fotos que ele me enviou foi tirada em sua visita ao Museum of Fine Arts de Boston. Era um rosto esculpido em um cântaro, indicado como o de Toussaint Louverture. Na descrição da peça, de autor desconhecido, explicava-se que ela havia sido realizada por volta de 1840, no contexto do movimento abolicionista no país, e se pretendia uma homenagem ao herói haitiano. Apesar das indicações vagas da legenda, aquele rosto de Toussaint parecia um *black face*, fazendo lembrar as imagens depreciativas dos líderes haitianos que circularam pela Europa e América durante o século XIX, como forma de embargo aos feitos e ideias que emanavam do Haiti após a Revolução. Laurent me enviou aquelas fotografias, comentando que “não tem muitos haitianos que sabem o que se passa na cabeça da elite branca aqui” [*pa genyen anpil ayisyen ki konenn as k ap pase nan tèt elit blan isit*]. Naquele mesmo museu, como já comentado, Laurent viria a trabalhar por um tempo, antes de as atividades serem suspensas devido à pandemia. Sobre esse período, ele comentava que sua presença – lembremos, o único negro num quadro de quarenta funcionários – “não era muito apreciada, só era apreciada em termos de diversidade” [*yo pat tèlman apresyem, yo te apresyem sèlman an term de divèsite*].

Vivências das mais diversas ordens atravessavam as observações de Laurent. Entremeavam-se às suas observações sobre o racismo e experiências de trabalho (ou tentativas frustradas de consegui-los), suas percepções sobre o *gou blan*, acompanhamentos da mídia, leituras variadas, momentos de integração em instâncias artística e acadêmicas. Tudo isso lhe informava sobre como ele era visto socialmente e o que julgava que deveria fazer para melhor se adaptar, o que incluía o discurso a ser elaborado sobre suas obras. Nesse contexto, o *diskou* não poderia ser um discurso qualquer, deveria ter algum lastro em questões históricas e identitárias. Avançando

em suas formulações sobre o assunto, Laurent percebia que, além de uma “porta” de acesso às obras, naquele “mundo da arte” a formulação discursiva tinha um poder de ação, mais especificamente, um potencial de cura, conforme ele me explicava:

Você apresenta um projeto de exposição, você tem uma temática, você diz: olha a temática, é sobre isso, porque traz tal coisa, e tal outra. É todo um tipo de cena. É isso que eu comecei a compreender... as pessoas na arte, pessoas que consomem arte, elas precisam do discurso como se para colocar um curativo em uma ferida. Eles vêm com isso, como um remédio, quer dizer, você tem dor de cabeça, esse quadro trata. Então eles precisam do discurso, o discurso é como um remédio.

Ou prezante yon pwojè ekspozisyon, ou genyen yon tematik, ou di: men tematik, se sou sa, paske sa ka pote tèt bagay, tèt bagay lòt ... Se tout yon seri de senaryo. Paske isit moun yo wè... se sa m kòmanse an teritwa. M poko janm fè yon rèv ke m la ... M toujou wè m an Ayiti oubyen nan yon lòt kote ke mkonprann ... moun yo nan la, moun k ap konsome yo, yo bezwen diskou kòm si pou yo panse yon “blesure”. Yo vini avèk sa., kòm yon medikaman, sa vle di yo genyen tèt fè mal, tablo sa a trete. Alò yo bezwen diskou an, diskou an se kòm yon medikaman.

Com essas questões em mente, Laurent chegou a delimitar alguns assuntos que vinham lhe interessando naqueles tempos, sobre os quais compilava informações e ideias, tanto para escrita, quanto para a elaboração de novas obras. Sua intenção era definir uma temática e fazer um plano, “um pequeno discurso preparado” para buscar financiamento para uma residência artística. Contou-me que estava especialmente atento a movimentos de luta por justiça social, em diversas partes do mundo, em como mobilizavam gestos e simbolismos, atualizando e ressignificando no presente símbolos do passado. Um exemplo era o próprio movimento *Black Lives Matter*, mas ele também andava pensando em como circulavam, através do tempo e do espaço, imagens de figuras como o herói revolucionário haitiano, Jean Jacques Dessalines, associadas às lutas contra escravidão. Laurent me dizia que pensava em “se colocar em uma abordagem histórica assim” [*mete m nan yon ‘démarche historique’ konsa*], considerando diversas partes do mundo, Haiti, Estados Unidos, Egito..., mas “tudo isso ainda demanda muita pesquisa” [*tout sa mande ankò anpil rechèch*].

Os próximos passos de Laurent eram incertos, processos de uma trajetória em aberto. Um artista jovem, vivenciando transformações ainda bastante recentes e disposto a se adaptar às demandas do novo contexto. O que ele criaria, nos anos a seguir? Baseado em quais temáticas? Como seria visto e reconhecido em Boston e dentro do Haiti? Como avançariam suas percepções e comparações entre “mundos da arte” que ele enxergava como tão distintos? É com um final aberto, portanto, que esse capítulo se encerra, considerando também que os que os próprios rumos da arte contemporânea haitiana estão em curso.

Podemos, contudo, alinhar alguns pontos, com base no que desenvolvemos até aqui, pensando em como os caminhos de Rénold Laurent, em uma micro escala individual, iluminam cenas mais amplas.

Enquanto estava no Haiti, Laurent oscilava constantemente entre a convicção sobre a qualidade e peculiaridade de seu percurso artístico e saber-se um tanto “deslocado”, às vezes nem mesmo plenamente reconhecido como artista. Esse “deslocamento”, no entanto, longe de ser um problema, muitas vezes era percebido e construído com um valor, pois era sinal de sua singularidade e de que transitava por múltiplas esferas. Naquele contexto, Laurent atribuía a falta de reconhecimento almejado a uma fragilidade das instituições e ausência do mercado em seu país. Na chegada aos Estados Unidos, o caminho para o reconhecimento, conforme vimos, passava pela compreensão da nova atmosfera artística e a elaboração de um discurso sobre si mesmo, que, na sua opinião, ainda não estava muito firmemente elaborado.

É imprescindível comentar, contudo, que embora mencionasse a necessidade de um discurso como uma novidade, isso não significa que ele não tivesse elaborado, anteriormente, uma produção discursiva, que dialogava com referências das histórias da arte internacional e haitiana, e incorporava críticas e observações sobre si a suas percepções. Essas páginas não teriam sido escritas se não fosse esse o caso, e espero ter conseguido demonstrar, ao longo do capítulo, o quanto Laurent, já muito jovem, ia percebendo e navegando pelas condições de se fazer e falar sobre arte, nos diferentes contextos pelos quais se deslocava. Em uma apresentação de Laurent, no breve livreto referente a sua exposição no Centre d’Art, em 2008, ele mesmo escrevia que “as pesquisas teóricas são tão importantes quanto as pesquisas técnicas. O discurso do artista deve ser digno de sua destreza” [*les recherches théoriques sont aussi importantes que les recherches techniques. Le discours de l’artiste doit valoir sa dextérité*]. O que mudava, portanto, era o tipo de discurso, as razões e circunstâncias de veiculação.

O estranhamento de Laurent sobre a necessidade da elaboração de um “discurso temático” lança luz para categorias através das quais ele começa a ser definido, e que nos remetem ao escopo mais amplo da cena artística contemporânea haitiana, em seu caminho por reconhecimento internacional. Ainda que Laurent por vezes não se sentisse confortável diante de tais categorizações, o fato é que, ao chegar aos Estados Unidos, passou a ser apresentado como um artista “contemporâneo” e da “diáspora”.

Não é novidade na história da arte haitiana e tampouco uma peculiaridade das artes do Haiti. Embora haja diferenças significativas entre as trajetórias e processos criativos de diferentes

artistas, como conjunto, deles é esperada, em alguma medida, a marca de uma “haitianidade”. Do ponto de vista discursivo, essa condição tem como efeito declarações de artistas que viveram toda ou grande parte de sua vida fora do Haiti, com formação artística em instituições estrangeiras, muitos deles pertencentes à ‘elite’, reivindicando pertencimento e filiação às artes do país; e de outro lado, alguns artistas autodidatas, ou identificados como populares, que buscavam se desembaraçar de interpretações estereotipadas, distorcidas, e restritas a determinados *scripts*, que os vinculavam ao território de origem.

Paralelos com artes contemporâneas não ocidentais de outras partes podem ser facilmente tecidos. Sobre esse aspecto, a análise da antropóloga francesa Saskia Cousin e do artista beninense Théodore Dakpogan sobre a trajetória artística de Théodore e, de forma mais ampla, sobre dinâmicas da arte contemporânea africana, traz contribuições para nossa reflexão, quando dizem que:

(...) o artista deve encontrar inspiração na revelação de uma marginalidade com sua sociedade, enquanto a obra deve falar apenas ‘de’ e ‘para’ essa mesma sociedade. A arte contemporânea africana deve ser incorporada tanto na forma quanto na significação. Para isso, deve-se purificar a obra de todo resíduo que revele seu hibridismo, não nas formas e nos materiais, porque a reciclagem é rainha (Amselle, 2005), mas nas origens, nas mensagens e nas intenções. Para passar da arte africana contemporânea à arte contemporânea africana, a obra deve se situar em uma zona liminar jamais explicitada, entre obra de arte à ocidental e obra ritual e política. Ela deve ao mesmo tempo se distinguir do artesanato ou da arte religiosa e ser produzida fora das cadeias dos agentes ocidentais. (COUSIN e DAKPOGAN, 2015, p.4)

(...) l'artiste doit trouver l'inspiration dans la révélation d'une marginalité avec sa société tandis que l'oeuvre est supposée ne parler que « de », et « par » cette même société. Il faut incarner l'art contemporain africain tant dans la forme que dans les significations. Pour cela, il faut purifier l'oeuvre de toute scorie révélant son hybridité, non pas dans les formes ou les matériaux puisque le recyclage est roi (Amselle 2005), mais dans les origines, les messages et les intentions. Pour passer de l'art africain contemporain à l'art contemporain africain, l'oeuvre doit se situer dans une zone liminaire jamais explicitée, entre oeuvre d'art à l'occidentale et oeuvre rituelle et politique. Elle doit à la fois se distinguer de l'artisanat ou de l'art religieux et être produite hors de la chaîne des agents occidentaux.

Certo movimento de politização, via história, é o que flagramos em curso com a obra de Laurent, em suas primeiras exposições nos Estados Unidos, especialmente em *Memory Work*. Estudos da antropologia da arte e dos museus se dedicaram bastante a observar como o deslocamento de contexto modificava o sentido e as relações envolvendo produções “artísticas” e seus criadores. Gell (1996), no entanto, concentrou-se sobre a própria materialidade, feitura e eficácia dos objetos considerados “artísticos”, proporcionada por algum grau de indecifração que faz com que não habitem o campo do ordinário. Em outras palavras, haveria uma tecnologia “encantada”, atingida por certo virtuosismo de seu produtor, que proporcionaria ao objeto

agência, dentro de determinada intencionalidade. Nesse sentido, é interessante como o ponto de vista de Laurent se encontra com a teoria de Gell, quando o artista observa os efeitos de sua obra em uma nova cena. Em seu estranhamento, Laurent percebe que ali obras de arte, incluindo as suas, poderiam ter efeito semelhante a uma “cura”, para usar suas próprias palavras. Se é verdade que esse efeito é percebido por Laurent sobretudo devido à agência de determinado discurso, caso seus quadros abstratos, em sua própria forma, não possuíssem algum grau de abertura, e não provocassem certo encantamento, dificilmente poderiam transitar tão fluidamente por diferentes sentidos e interpretações.

Quando Laurent se move para os Estados Unidos, junto a sua obra, algumas transformações acontecem. Encontra-se na condição de artista contemporâneo, trafegando por entendimentos distintos dessa classificação, tanto em seu país quanto no local de chegada, não se identificando plenamente com nenhum deles. Ao mesmo tempo, e essas dimensões se relacionam, se vê entre ideias de “diáspora” das quais tampouco se sente parte. Como mencionamos, ser *diaspora* no Haiti é algo complexo, que pode ser almejado, mas também visto com reserva. Laurent me disse, diversas vezes, *m poko diaspora* [ainda não sou diaspora], por não se sentir minimamente integrado em Boston. Por outro lado, embora testemunhasse e vivenciasse “na pele” episódios de racismo e segregação encontrados no novo espaço, o que poderia conduzir mais facilmente à adesão a uma comunidade afro-diaspórica mais ampla, via a possibilidade desse pertencimento com reticência. Aquelas experiências de racismo, mesmo já impactando a forma de exibir suas obras e reflexões sobre trabalhos futuros, em alguma medida eram vistas com exterioridade, informando sobretudo a respeito de uma realidade que não era a sua, que começava a conhecer, e que estava vinculada também a outros valores que problematizava, como excesso de individualismo, supervalorização do trabalho e do dinheiro, certa frieza no tratamento com os demais.

Laurent reiterava que não era *diaspora*, se considerava sempre de passagem. De alguma forma, essa sensação de estar prestes ou disposto a se mover contribuía para que tivesse muitas vezes um olhar distanciado, quase de pesquisa, tanto em relação aos locais por onde transitava, quanto ao seu lugar de origem. Com as transformações nos percursos de Laurent, o que se mantinha, e se reforçava, era sua convicção de que o constituir-se enquanto artista – e pessoa – trazia o deslocamento para o centro da trajetória, manifestando-se, inclusive, em sua produção literária. Em nossas conversas mais recentes, Laurent me contou que havia acabado de escrever um pequeno romance, em crioulo, centrado na história de um *boatpeople*. Bem antes disso, seus dois outros romances não publicados, seu livro de poemas *Onodipè*, e inclusive poesias

publicadas nos Estados Unidos (revista BIM, 2020), de uma forma ou de outra, traziam o tema da viagem – e todos falavam de Haiti.

Com a ida de Laurent aos Estados Unidos, o que eu pude acompanhar de seus movimentos esteve mais centrado em suas reflexões sobre seus processos de mudança, além dos materiais produzidos a partir de suas exposições, participações em eventos, publicações, e aparições, à distância, na mídia haitiana. Laurent entrava em contato com um mundo da arte distinto, cujos códigos não dominava plenamente, o que, conforme vimos, modificava o seu lugar como artista e as formas de se exhibir sua arte. Nesse passo, como aponta Hart²³⁵ (1995, p.138), “alguns significados vão sendo perdidos, mas outros vão sendo adicionados”.

O que vimos com o caso de Laurent, contudo, nos mostra que o flagrado em instâncias consideradas “artísticas” é tecido e viabilizado por nexos que vão muito além de enquadramentos próprios “da arte”. Seus constantes deslocamentos, por exemplo, são elementos que o constituem enquanto pessoa, em seus fluxos de relações. Nesse sentido, essa pesquisa dialoga e se inspira também em trabalhos não circunscritos ao mundo da arte, como as teses de Dalmaso (2014) e Joseph (2015a), ambas debruçadas sobre a relevância da mobilidade no tecido social haitiano. Dalmaso (2014) aborda a relação entre pessoas, casas e dinâmicas da familiaridade na própria região de Lafond, Jacmel, pensando na “mobilidade como um valor” e em processos através das quais pessoas vão se tornando “umas das outras” e “adotadas” por relações de convívio e afeto. Já o anteriormente citado trabalho de Handerson Joseph (2015a;2015b; 2019) observa dinâmicas de mobilidade e analisa os usos e sentidos do conceito de diáspora para os próprios haitianos.

Nos primeiros anos dessa pesquisa, quando me aproximei de Laurent e pude acompanhá-lo entre amigos, colegas, vizinhos, familiares, e em ambientes nos quais era muito, pouco ou, por vezes, nada conhecido, não apenas vi essas relações de afeto sendo mobilizadas, como, a partir de certo ponto, formei parte delas. Isso foi fundamental para que percebesse como vínculos de

²³⁵ No artigo “Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World” (1995), Lynn M. Hart se debruça sobre mudanças que acontecem no trânsito entre distintas instâncias de produção e recepção de “arte”, atentando para as transformações nos objetos, nos artistas, mas também em relação aos ‘espectadores’ e o significado que determinadas obras e seus produtores passam a ter, dependendo de quem as aprecia. A autora analisa o deslocamento – no espaço e de sentido – de produções realizadas por mulheres no norte da Índia, saindo de um contexto de produção “tradicional”, passando a “arte turística local”, até a chegada a museus internacionais. Estão em pauta, em sua análise, questões como produção individual e coletiva, assinatura versus anonimato, a reflexividade no processo criativo do artista.

cumplicidade, admiração, respeito, atribuições de responsabilidades forjaram caminhos trilhados por Laurent, nos quais claramente ele também trafegava por situações desafiadoras, por vezes hostis, mas onde podia contar com “pessoas suas” [*moun pam*]. Sua relação com Michel Philippe Lerebours e Sterlin Ulysse são bons exemplos disso. A forma como Laurent narra sua história, através de encontros que modificaram ou reforçaram sua trajetória, traduz sua leitura do lugar social ocupado, mas, mais do que isso, das possibilidades de se mover por diversos espaços. No Haiti, ainda que se encontrasse, em certos momentos, em zonas de indefinição – como, por exemplo, entre a arte e o artesanato – isso acontecia no interior de uma esfera que foi aprendendo a conhecer e sobre a qual, quando nos encontramos, falava com propriedade, articulando seus desejos, expectativas e frustrações.

No novo território, Laurent se depara com o que De l’Estoile (2020) define como outros “campos de possibilidades” e “marcos de referência”, sendo desafiado a lidar com novas possibilidades e restrições, materiais e simbólicas, e a trafegar por outros marcos cognitivos e normativos (p.53). Em tal cenário, muitas das possibilidades – artísticas, mas não só – vivenciadas por Laurent se tornam mais difíceis, ou mesmo impossíveis em comparação ao seu país de origem, ao mesmo tempo em que outras se abrem, não sem exigir uma boa dose de esforço e adaptação. Dentre elas, a necessidade de aprendizagem de uma nova língua, a lida cotidiana com expressões de racismo e, a dificuldade, no plano artístico, da demanda por um “discurso” que o enquadrasse em uma comunidade afro-diaspórica.

Embora não pudesse acompanhar “em campo” essas mudanças na trajetória de Laurent, o fiz mediada por suas reflexões, e sua capacidade aguçada de ler e comparar diferentes “campos de possibilidades” que tinha diante de si. Assim, era possível observar, por exemplo, o quanto lhe faziam falta exatamente essas relações de afeto e confiança – tecidas em movimento – fundamentais para construção de sua história, e que ele não podia encontrar com facilidade no novo espaço. Ao mesmo tempo, uma primeira rede de apoio, formada por sua companheira Sandy, por alguns poucos amigos já instalados em Boston, por uma comunidade haitiana na diáspora, e, ainda que em menor medida, por uma comunidade da diáspora negra, lhe garantia algum conforto, segurança, e meios para tatear novas “possibilidades”, dentro e fora do mundo da arte. Esse processo lento e gradual de imersão em uma nova realidade, contudo, não fazia com que Laurent deixasse de estar, de diversas formas, “presente” no Haiti e entre os seus, através, por exemplo, da comunicação constante com amigos e familiares, da continuação da construção da casa de alvenaria no *lakou* de sua família, da preocupação com o futuro de seus irmãos mais novos e, até mesmo, através de suas aparições nos jornais nacionais.

Observar de forma mais aproximada a trajetória de Laurent, um artista que ocupa lugares de reconhecimento variáveis, dependendo de onde esteja, mas que não chegou a ser considerado um grande artista de destaque internacional, nos permite transitar por categorias artísticas, por uma série de redes de relações, instituições, por expectativas e estratégias para se conquistar um “lugar”. Mas, mais do que isso, os caminhos percorridos por Rénold Laurent, que vão do rural e familiar ao urbano e mais cosmopolita, passando pela saída do país e um breve retorno como *dyaspora*, revelam outras nuances que atravessam e extrapolam o mundo das artes. A circulação e sociabilidade que se pode ver a partir da sua vivência, suas influências, múltiplos projetos, planos, expectativas e frustrações, dificilmente seriam apreensíveis num catálogo, ou em um discurso que se restringisse a explicar motivações artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação, investiguei como diferentes formas de reconhecimento são produzidas e impactam membros do mundo das artes do Haiti. Em variados níveis e escalas, galeristas, curadores, artistas, historiadores da arte haitianos precisam se relacionar com assimetrias de uma geopolítica artística na qual, enquanto conjunto e em âmbito internacional, a *arte haitiana* ocupa lugares menores e marginalizados, mas que, em uma lente mais aproximada, revela uma série de nuances, outras hierarquias e variáveis, além de modos de cooperação para enfrentar estereótipos historicamente construídos.

Percorrendo caminhos distintos, procurei não perder de vista a dupla dimensão, interna e externa, dobra indissociável que perpassa a sociedade haitiana e seu mundo das artes, podendo ser flagrada, por exemplo, nas tensões que constituem as dinâmicas das classificações artísticas, na relação entre artistas de diferentes origens sociais, em determinadas relações entre artistas e colecionadores, curadores e galeristas, e entre mediadores artísticos locais e estrangeiros. Nos três capítulos, essas e outras tensões estão presentes, de formas diversas, porém complementares, colocando em movimento variáveis geracionais, de classe, raça e gênero, e chamando atenção para a relevância central da mobilidade e da circulação nos processos de construção e busca por reconhecimento.

Retomando alguns fios do que foi desenvolvido nessa pesquisa, as conversas com as galeristas, entremeadas aos catálogos, me levaram a atentar para como os lugares de proeminência ocupados por mulheres na gestão de galerias e demais instituições de arte contrastavam com a pequena proporção feminina no conjunto de artistas haitianos. Por relatos, experiências e atuação das galeristas, observei como foram mulheres em cooperação, haitianas e estrangeiras, que promoveram coletivamente seus próprios trabalhos, dentro e fora do Haiti, inscrevendo-se na história da arte do país. Mulheres, em sua maioria da burguesia e de uma elite intelectual, com formações artísticas ou temporadas profissionais no exterior, somavam-se a esforços mais amplos de validação de uma arte moderna haitiana, fazendo frente aos gostos externos por expressões entendidas como *naïf* e “arte vodu”. Nessas atividades, no entanto, pouco ou quase nada se revertia a invisibilidade de artistas mulheres de origem popular, cujas presenças em exposições e catálogos constavam como raríssimas exceções.

Mudanças geracionais podem ser percebidas no contraponto entre uma galerista e artista moderna como Marie José Nadal-Gardère, nascida na década de 1930, que vivencia, ainda muito jovem, o advento do Centre d'Art, e uma galerista e artista como Pascale Monnin, nascida na década de 1970, que se destaca na cena contemporânea, que começa a se desenvolver nos finais do século XX.

Essa transição, contudo, se faz ainda mais nítida na observação dos entornos e do impacto, dentro do Haiti, da exposição *Haiti, deux siècles de création artistique*, realizada no Grand Palais de Paris, entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015. Um evento que se pretende e, de fato, se torna um marco relevante na promoção da arte contemporânea haitiana, consolidando a legitimação de uma nova geração de artistas, de formas como esculturas com materiais de recuperação, de núcleos populares de produção artística, e dando amplo destaque a artistas da diáspora. A aproximação a esse evento, no entanto, deixa perceber que embora se evidenciem novos artistas e expressões populares, projetados como o que há de “mais interessante” da arte haitiana no momento, a marca “popular” faz com que nem sempre esses criadores sejam considerados contemporâneos incontestes e que, na maior parte das vezes, não sejam eles a terem voz, em catálogos e veículos de imprensa.

As expectativas e a magnitude da exposição internacional no Grand Palais tornam visíveis, também, tensões históricas entre Haiti e França, e a relevância da ex-metrópole europeia como local privilegiado de legitimação artística, onde a *arte haitiana*, enquanto conjunto, por mais que adquira rótulos renovados, buscando desvencilhar-se dos estigmas do *naïf*, não deixa de ocupar circuitos artísticos restritos a artes não hegemônicas. Olhar para essa exposição desde dentro do Haiti, por sua vez, permite perceber que algumas articulações anteriores, que proporcionaram a realização do evento, também se moviam para reorganizar e renovar estruturas e instituições internas, com destaque para a reconfiguração do Centre d'Art. E que, embora uma mostra de grande magnitude como aquela não tenha ocorrido no país, a cena artística haitiana se mostrava aquecida pela circulação de recursos e pessoas, no momento pós-terremoto, na formação de novos coletivos e na realização de um festival de arte contemporânea robusto como a sétima edição do Fórum Transcultural, promovido pela Fondation AfricAmerica.

Pensar sobre processos de reconhecimento da arte haitiana implica olhar para o que se projeta nos grandes holofotes internacionais – o que, conforme vimos, traz consequências importantes e diretas para dentro do país – mas também para dinâmicas internas ou de menor escala, muitas das quais não chegam a adquirir visibilidade significativa fora do Haiti. A maior parte delas,

aliás. O acompanhamento da trajetória do artista Rénoald Laurent permite uma aproximação de dinâmicas artísticas internas, mas sobretudo possibilita perceber como o universo artístico se tece de forma indissociável de seus vínculos com outras esferas, como o artesanato, a educação, a política, a literatura, com as dinâmicas do mundo rural, da capital e da diáspora. Através dos caminhos de Laurent, com um ângulo mais aproximado, acompanhando seus deslocamentos, conseguimos observar diferentes formas de reconhecimento em transformação, e as emoções implicadas nessas transições. Da região rural onde nasceu, cresceu e começou a pintar, passando pelo centro da cidade turística e litorânea de Jacmel, ao sul do país, pelo meio artístico e intelectual de Porto Príncipe, até sua partida do Haiti, para se instalar em Boston, nos Estados Unidos, Laurent transita por espaços da mesma forma como transita por papéis desempenhados em diferentes teias de relações, por categorias artísticas como *naïf*, moderno e contemporâneo, à medida em que paulatinamente vai transformando sua arte e as formas de se falar sobre ela, encontrando-se, muitas vezes, em espaços de indefinição. Sua chegada a Boston é uma trajetória ainda em aberto, no momento de conclusão desse texto, mas já se apontam algumas mudanças, motivadas pelo racismo sofrido e observado, pelo contato com outras dinâmicas artísticas, e pela demanda de se posicionar criativa e discursivamente enquanto um artista afro-diaspórico.

Quanto aos catálogos, que não deixam de ser espécies de personagens nessa história, busco observar como agem, provocam movimento no mundo das artes, promovem encontros, desavenças, consagrações de artistas e curadores, e a invisibilização de outros. Como, por sua justaposição, compõem um hipertexto, e são postos em movimento por catálogos que os antecederam, pelos que vêm a seguir, mas também por acontecimentos que não geram catálogos e por uma série de elementos que não podem ser perceptíveis apenas em seu interior. Essa pesquisa deixou perceber o quanto catálogos podem ser ferramentas de legitimação importantes, mas que ter suas obras impressas nessas publicações sempre garante prestígio social a um artista. São muitas variáveis em jogo, que incluem os tipos e lugares de publicação, as formas como artista e obra são apresentados, mas também, muito fundamentalmente, os lugares sociais por eles ocupados, sua sociabilidade com seus pares e mediadores do mundo da arte, como curadores, colecionadores e galeristas. Na cena mais contemporânea, por exemplo, vemos a relevância de se ter sua voz projetada nessas publicações, articulando processos criativos, leituras de mundo e de dinâmicas artísticas ao redor, algo que se mostrou fundamental para marcar diferenças entre artistas em uma exposição como a do Grand Palais, e que Laurent, ao chegar nos Estados Unidos, traduziu em sua percepção de que “*si ou bèbè, ou pa nan batay*” [se você ficar mudo, você está fora da briga].

Por diferentes vias, busquei, em alguma medida, seguir os conselhos de Carlo Célius, de “contar a história da arte haitiana de outras formas”. Sem pretensão alguma de ser exaustiva, me aproximei da ótica de membros do universo haitiano e transitei pela história da arte do país, percebendo modulações, interpretações e versões, olhando para historiadores da arte não apenas enquanto acadêmicos e teóricos, mas também como personagens que circulam e interagem no meio; para a forma como galeristas desempenham seus papéis comerciais, e ao mesmo tempo atuam na escrita da história da arte haitiana; para como artistas também exercem papéis fundamentais enquanto mediadores, e como seus discursos sobre suas próprias produções e trajetórias, suas leituras mais amplas sobre dinâmicas artísticas das quais fazem parte e aquelas das quais ficam à margem, também compõem a trama narrativa sobre a *arte haitiana*. Um conjunto complexo, tensionado e heterogêneo, em contínuo movimento e transformação.

REFERÊNCIAS

ALÉXIS, Gérald. (sem título). In: *Hàiti au Toit de la Grande Arche*. Catálogo de exposição (Paris, 1998). Port au Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1998. p. 41-47.

AMSELLE, Jean-Loup. *L'Art de la Friche*. Paris: Flammarion, 2005.

AMSELLE, Jean-Loup. *Rétroevolution. Essais sur les primitivismes contemporains*. Paris: Éditions Stock, 2010.

APPIAH, Anthony Kwame. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

ARMAND, Gesner. Préface. In: NADAL-GARDÈRE, Marie José; BLONCOURT, Gérald. *La Peinture Haitienne. Haitian Arts*. Paris: Nathan, 1986. p. 10.

AVERILL, Gage. *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

BAPTISTA, José Renato. “Sè tou melanje”: uma etnografia sobre o universo social do Vodou Haitiano. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-MN, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BARTHELEMY, Gerard. *Le pays en dehors: essai sur l'univers rural Haitien*. Port-au-Prince: Henri Deschamps, 1989.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEAUVOIR-DOMINIQUE, Rachel. Libérer le double, la beauté sera convulsive.... *Gradhiva*, n. 1, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/271>. Acesso em: 16 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.271>.

BECKER, Howard. “Mundos Artísticos e Tipos Sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade. Ensaio de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.

BENEDICT, Burton. *The Anthropology of Worldfairs: San Francisco, Panama Pacific International Exposition of 1915*. Berkeley: Lowie Museum of Anthropology; London: Scholar Press, 1983.

- BENJAMIN, Mario. Entretien Mario Benjamin par Régine Cuzin. In: *Haiti. Deux siècles de création artistique*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 52-53.
- BENSON, LeGrace. Haiti at the Grand Palais, Paris. *Journal of Haitian Studies*, v. 22, n. 2, p. 147-153, 2016. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44478394>. Acesso em: abr. 2021.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERSANI, Ana Elisa de Figueiredo. O (extra)ordinário da ajuda: Histórias não contadas sobre desastre e generosidade na Grand'Anse, Haiti. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BIHALJI-MÉRIN, Oto. *L'Art Naïf. Encyclopédie Mondiale*. Laussane: Edita La Bibliothèque des Arts, 1984.
- BLONCOURT, Gérald. Peuple-peintre ou Haïti couleur Haïti douleur. In: NADAL-GARDÈRE, Marie José; BLONCOURT, Gérald. *La Peinture Haitienne. Haitian Arts*. Paris: Nathan, 1986. p. 13-28.
- BOGUES, Anthony; LAURENT, Rénoald. From “Naïve” to painting abstraction. A conversation between Anthony Bogues and Rénoald Laurent. In: *Memory Work*. Catálogo de exposição, Gallery at the Center for the Study of Slavery & Justice Brown University, 2019. Providence: Brown University, 2019. p. 4-9.
- BOGUES, Anthony. Director's note. In: *Memory Work*. Catálogo de exposição, Gallery at the Center for the Study of Slavery & Justice Brown University, 2019. Providence: Brown University, 2019. p. 3.
- BOGUES, Anthony. Loas, Histoire et Esthétique de l'Art Populaire. In: *Haiti. Deux siècles de criação artística*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 34-39.
- BOGUES, Anthony. *The Art of Haiti: Loas, History and Memory*. Catálogo de exposição, Colorado Springs Fine Art Center, 2018. Colorado Springs: Colorado College, 2018.
- BONNIOL, Jean Luc. « Entretien avec René Depestre ». *Gradhiva*, [En ligne], mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/261>. Acesso em: 26 abr. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seus públicos*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

- BRAUM, Pedro. “Rat pa kaka: política, desenvolvimento e violência no coração de Porto-Príncipe”. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-MN, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BRETON, André. *L’art magique*. Paris: Club Français du Livre, 1957.
- BRETON, André. *Le surrealisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRODISKAIA, Nathalia. *L’Art Naïf*. Paris: Editeur Parkastone, 2000.
- BULAMAH, Rodrigo C. “No Haiti tudo está por ser feito”: dinâmicas familiares e a noção de casa no norte do Haiti. 2010. Projeto de mestrado, Campinas: Unicamp.
- BULAMAH, Rodrigo C. “O cultivo dos comuns. Parentesco e práticas sociais em Milot, Haiti”. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Campinas: IFCH-Unicamp.
- BULAMAH, Rodrigo C. “Ruínas circulares: vida e história no norte do Haiti.” 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Campinas: IFCH-Unicamp.
- BUSCA, Joelle. *L’Art Contemporain Africain. Du colonialisme au postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2001.
- BUTEAU, Pierre; TROUILLOT, Lyonel. *Le Prix du Jean Claudisme*. Port-au-Prince: C3 Editions, 2013.
- CASTOR, Suzy. *La ocupacion norteamericana de Haiti y sus consecuencias (1915-1934)*. México: Siglo Veintiuno, 1971.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme. Suivi du discours sur la négritude*. Paris: Éditions Présence Africaine, 2004.
- CÉLIUS, Carlo A. Modernité artistique en Haïti. In: *Haïti au Toit de la Grande Arche*. Catálogo de exposição (Paris, 1998). Port au Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1998. p. 48-59.
- CÉLIUS, Carlo A. Face au passé. *Ethnologies*, v. 28, n. 1, p. 5-44, 2006.
- CÉLIUS, Carlo A. Cheminement anthropologique en Haïti, *Gradhiva*, 1 | 2005a, [En ligne], mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/263>. Acesso em: 25 abr. 2011.
- CÉLIUS, Carlo A. La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti, *Gradhiva*, 1 | 2005b, [En ligne], mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/301>. Acesso em: 26 abr. 2011.
- CÉLIUS, Carlo A. *Langage Plastique et Énonciation Identitaire. L’invention de l’art haïtien*. Laval, Canada: La Presse de l’Université de Laval, 2007.

CÉLIUS, Carlo A. Dinamique de Création an Haïti. In: *Haïti. Deux siècles de criação artística*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 28-33.

CÉLIUS, Carlo A. Introduction. *Gradhiva*, n. 21, p. 5-20, 2015a. Paris: Musée du Quai Branly.

CÉLIUS, Carlo A. Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d’Haïti. *Gradhiva*, n. 21, p. 104-129, 2015b. Paris: Musée du Quai Branly.

CHARLIER-DOUCET, Rachelle. Anthropologie, politique et engagement social. *Gradhiva*, n. 1, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/313>. Acesso em: 16 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.313>

CHÉREL, Emmanuelle; DUMONT, Fabienne. Introduction. Les théories postcoloniales dans le champ de l’art contemporain en France: perspectives historiques et nouvelles dynamiques. In: ____ (Org). *L’Histoire n’est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016. (Coleção Arts contemporains), p. 9-26.

CIVIL, Magalie. Une analyse sociologique du phénomène peyilòk en Haïti. 2020. 99 f. c

CLIFFORD, James. “On Collecting Art and Culture”. In: *The Predicaments of Culture Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, p. 215-251. Harvard: Harvard College, 1988.

CLIFFORD, James. “Object and Selves. An Afterword.” In: STOCKING JR., Georges. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, 1988.

CLIFFORD, James. “Museums as Contact Zones”. In: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, p. 188-219. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CLIFFORD, James. “Quai Branly in Process”. In: *October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology*, Outubro 120, p. 3-23, 2007.

CONDÉ, Maryse. L’Art, Potion Magique. Haïti. In: *Deux siècles de criação artística*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 40-45.

COUSIN, Saskia; DAKPOGAN, Théodore. « Des faïences de Gou ». In: *Cahiers d’études africaines*, v. 223, p. 503-516, 2016.

CUNHA, Olivia M. G. Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 287-233, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/XYzjLRvbTLVNnfsZVMJTYgf/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

CUZIN, Régine. Le Baiser d'Hyppolite ou Re-voir Haïti. In: *Haïti. Deux siècles de création artistique*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 14-15.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSO: Odysseus, 2006.

DALMASO, Flávia F. *A Magia em Jacmel. Uma leitura crítica da literatura sobre vodou haitiano à luz de uma experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

DALMASO, Flávia F. “Kijan moun yo ye? As pessoas, as casas e as dinâmicas de familiaridade em Jacmel/Haiti”. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-MN, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DANDICAT, Edwige. *Après la danse*. Port-au-Prince: Édition Presse National d'Haïti, 2011.

DENAUD, Felicia. Memory Work. An Haitian art panel. In: Centre for Study of Slavery and Justice, Annual Report, 2019. Providence: Brown University, p. 16-17.

DIAS, Nélia. “Ethnographie, Art e Arts Premiers: la question des désignations”. In: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, v. XLV. Lisboa-Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2003.

DIEDRICH, Bernard. *Bon Papa*. Port-au-Prince: Édition Henri Deschamps, 2009.

DIEDRICH, Bernard. *L'Héritage d'Ismaël*. Port-au-Prince: Bibliothèque National d'Haïti, 2014.

DROT, Jean Marie. *Journal de Voyage chez les peintres de la fête et du Vaudou en Haïti*. Genève: Édition d'Art Albert Skira, 1974.

DUBOIS, Laurent. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Metropolitan Books, 2012.

DUFRENE, Thierry. Art contemporain et anthropologie. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA 2012. Direções e sentidos da história da arte*. Universidade de Brasília, 2012. Brasília: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 109-136.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ÉTIENNE, Sauveur Pierre. *Haïti: l'invasion des ONG*. Port-au-Prince: CIDIHCA, 1997.

FABIAN, Johannes. Conversations with the painters Mwenze Kibwanga and Pilipili Mulongoy. *Archives of Popular Swahili*, v. 13, n. 2, 2011.

FABIAN, Johannes. *The Time and the Other: How Anthropology makes its Object*. Columbia University Press, 1983.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FETNAM, Rime. Le curator en ethnographe: usages de l'anthropologie dans deux expositions internationales d'art contemporain. Les cas de Partage d'exotismes (2000) et Intense Proximité (2012). In: SOARES, B. B.; MARANDA, L. (org.). *The Predatory Museum*. ICOFOM Study Series, v. 45. Paris: ICOFOM, 2017.

FLUEHR-LOBBAN, Carolyn. Anténor Firmin and Haiti's contribution to anthropology. *Gradhiva* [online], n. 1, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/302>. Acesso em: 15 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.302>.

FROHNAPFEL, David. Anticipations of Alterity: The Production of Contemporary Haitian Art through Interklas Encounters. In: BANDAU, A.; BRÜSKE, A.; UECKMANN, N. (orgs.). *Reshaping Glocal Dynamics of the Caribbean – Relations and Disconnections*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018. p. 171-191.

GAROUTE, Jean Claude. De l'art traditionnel haïtien à l'école du soleil. In: *Saint Soleil. 40 ans après*. Catálogo de exposição, Musée du Panthéon National Haïtien, 2013. Port au Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 2013. p. 15-20.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. *O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

GELL, Alfred. Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps. In: _____. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1996. p. 187-214.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: _____. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999. p. 159-186.

GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: _____. *Relações de força. História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-136.

GRABURN, Nelson. Arts of the Forth World. In: MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (orgs.). *The Anthropology of Art: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 412-430.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre arte primitiva. O caso do museu Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GOLDSTEIN, Ilana. Do tempo dos sonhos à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GONÇALVES, João Felipe. Jean Price-Mars. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/autor/jean-price-mars>. Acesso em: 17 jul. 2024.

GOYATÁ, Júlia Vilaça. Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950). 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GRANDJEAN, Michèle. *Artistes en Haïti. Cent parmi d'Autres*. Marseille: Edition Art et Coeur, 1997.

HAFFNER, Peter L. “No Word for ‘Art’ in Kreyòl”: Haitian Contemporary Art in Transit. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia) – University of California, Los Angeles, 2017.

HART, Lynn M. “Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World”. In: MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (orgs.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 127-150.

HERSKOVITS, Melville. *Life in a Haitian Valley*. 2. ed. New York: Octagon Books, 1965 [1937].

HORA, Joanna L. De l'ESTOILE, Benoit. Le goût des autres: de l'exposition colonial aux arts premiers. Resenha. *Revista Proa*, n. 01, v. 01, 2009.

HURBON, Laënnec. *Comprendre Haïti. Essai sur l'État, la nation, la culture*. Port-au-Prince, Haïti: Éditions Hanri Deschamps, 1987a.

HURBON, Laënnec. *Le barbare imaginaire*. Port-au-Prince, Haïti: Éditions Hanri Deschamps, 1987b.

HURBON, Laënnec. American fantasy and Haitian Vodou. In: COSENTINO, Donald (ed.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 181-197.

HURBON, Laënnec. Le statut du vodou et l'histoire de l'anthropologie. *Gradhiva*, n. 1, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/336>. Acesso em: 15 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.336>.

INGOLD, Tim (org.). Debate: debate Aesthetics is a cross-cultural category. In: *Key Debates in Anthropology*. London and New York: Routledge, 1996. p. 201-236.

JAKOVSKY, Anatole. *Peintres naïfs. Lexique des peintres naïfs du monde entier*. Basel, Hamburg, Wein: Basilius Presse, 1967.

JEAN, Eddy A. *L'Echec d'une elite. Indigenisme, Négritude, Noirisme*. Port-au-Prince, Haïti: Éditions Demain, 2009.

JERÔME, Mireille P. (sem título). In: *Rétrospective Louisiane Saint-Fleurent*. Catálogo de exposição, Institut Français d'Haiti, 2006. Port au Prince: Institut Français d'Haïti/Les Ateliês Jérôme, 2006. p. 5.

JERÔME, Mireille P. Le sens d'un hommage. In: *Haïti au Toit de la Grande Arche*. Catálogo de exposição (Paris, 1998). Port au Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1998. p. 23-25.

JERÔME, Mireille P. Lieux Informels d'Expérimentation. In: *Haïti. Deux siècles de criação artística*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 20-27.

JOSEPH, Handerson. Diáspora. As dinâmicas da mobilidade haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa. 2015a. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-MN, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

JOSEPH, Handerson. Diáspora. Sentidos sociais e mobilidades haitianas. *Horizontes Antropológicos*, ano 21, n. 43, p. 51-78, jan./jun. 2015b.

JOSEPH, Handerson. Diáspora. In: NEIBURG, Federico (org.). *Conversas etnográficas haitianas*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019. p. 229-258.

KISIN, Eugenia; MYERS, Fred. The Anthropology of Art, After the End of Art: Contesting the Art-Culture System. *Annual Review of Anthropology*, v. 48, p. 317-34, 2019.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, dez. 2003.

LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

LATOUR, Bruno. *Le dialogue des Cultures. Actes des Rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006)*. Paris: Musée du quai Branly, 2007.

LAURENT, Rénold. *Parole en relief*. Port-au-Prince: Éditions Choucoune, 2008.

LAURENT, Rénold. *Onodipé*. Port-au-Prince: Éditions Choucoune, 2017.

LAURENT, Rénold. *Avant le cyclone*. No prelo. Port-au-Prince: Éditions Choucoune.

LAURENT, Rénold. *L'Horloge des rives. Chérie c'est au sujet de notre divorce*. No prelo. Port-au-Prince: Éditions Choucoune.

LAURIÈRE, Christine. D'une île à l'autre. *Gradhiva* [online], n. 1, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/359>. Acesso em: 14 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.359>.

LEREBOURS, Michel-Philippe. *Haiti et ses peintres. De 1804 à nos jours*. 1980. 846 f. Tese (Doutorado em História da Arte e Arqueologia) – Université de Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris, 1980.

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

LEREBOURS, Michel Philippe. The Indigenist Revolt. *Haitian Art, 1927-1944. Callao*, v. 15, n. 3, p. 711-125, 1992.

LEREBOURS, Michel Philippe. (sem título). In: *Haiti au Toit de la Grande Arche*. Catálogo de exposição (Paris, 1998). Port au Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1998. p. 27-37.

LEREBOURS, Michel-Philippe. À la recherche d'Hector Hyppolite. In: *Hector Hyppolite* (catálogo de exposição, Paris, 2011). Paris: Éditions de Capri/ Comité Hector Hyppolite, p. 17-37.

LEREBOURS, Michel-Philippe. *Bref regard sur deux siècles de peinture haïtienne (1804-2004)*. Port-au-Prince: Editions de l'Université d'État d'Haïti, 2018.

L'ESTOILE, Benoît (de). Le goût du passé. Erudition locale et appropriation du territoire. *Terrain*, n. 37, p. 123-138, 2001.

L'ESTOILE, Benoît (de); NEIBURG, Federico; SIGAUD, Ligia (org.). *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara/FAPERJ, 2003.

L'ESTOILE, Benoît (de). *Le Goût des Autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

L'ESTOILE, Benoît (de). The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, v. 16, n. 3, p. 267-279, 2008.

L'ESTOILE, Benoît de. Oikonomia na Zona da Mata: Apresentação aos leitores brasileiros. *RURIS - Revista do Centro de Estudos Rurais*, v. 12, n. 02, p. 211-226, 2020. Territorialidade e pessoas errantes. Disponível em: <https://halshs-03100824>. Acesso em: 18 jul. 2021

LEVITZ, Tamara. The Aestheticization of Ethnicity: Imagining the Dogon at the Musée Du Quai Branly. *The Musical Quarterly*, v. 89, n. 4, p. 600-642, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25172854>. Acesso em: 17 jul. 2024.

MAGLOIRE, Gérard; YELVINGTON, Kevin A. Haiti and the anthropological imagination. *Gradhiva*, n. 1, 2005. [En ligne], mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/335>. Consulté le: 26 avril 2011.

MALRAUX, André. *L'Intemporel. La Métamorphose des Dieux*. Paris: Gallimard, 1976.

MANGONES, Albert. *En tout urbanité*. Port-au-Prince: Édition Mémoire, 2011.

MARQUES, Pâmela Marconatto. Nou lèd, nou la. Estamos feios, mas estamos aqui. Assombros haitianos à retórica colonial sobre pobreza. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MARTIN, Jean Hubert. *Magiciens de la terre*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 1989.

MARTIN, Jean Hubert. Les Barons macabres de Patrick Vilaire. In: *Patrick Vilaire: réflexion sur la mort, sculptures*. Catálogo de exposição, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1997. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1997.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MINTZ, Sidney. *Worker in Cane. A Puerto Rican Life History*. London/New York: W.W. Norton & Company, 1974.

MINTZ, Sidney; TROUILLOT, Michel Rolph. The social history of haitian vodou. In: COSENTINO, Donald J. (Ed.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California Press, 1996.

MOULAIN, Raymonde. Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *Revue Française de Sociologie*, v. XXVII, p. 369-395, 1989.

MÉTRAUX, Alfred. *Vaudou haïtien*. Paris: Gallimard, 1958.

MÉTRAUX, Alfred; VERGER, Pierre. Le pied à l'étrier. Correspondance, 12 mars 1946 – 5 avril 1963. Paris: Jean Michel Place, 1994.

MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa*. London: Indiana University Press, 1988.

MURPHY, Maureen. Des Magiciens de la terre, à la globalisation du monde de l'art: retour sur une exposition historique. *Critique d'art*, n. 41, Printemps/Été 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/critiquedart/8307>. DOI: 10.4000/critiquedart.8307. Acesso em: 19 abr. 2019.

MUSA, Hassan. Entretien avec Hassan Musa (08/04/2017). *Fabula / Les colloques*, Afriques transversales. Disponível em: http://www.fabula.org/colloques/document6356.php?fbclid=IwAR3xLWZeUG44dRB73GV1uNUYxi87QMbdsm8aU50N4nPmmpU_4MP1jYLQYI. Acesso em: 28 abr. 2022.

NADAL-GARDÈRE, Marie José. Avant-propos. In: NADAL-GARDÈRE, Marie José; BLONCOURT, Gérald. *La Peinture Haitienne. Haitian Arts*. Paris: Nathan, 1986. p. 7-8.

NADAL-GARDÈRE, Marie José; BLONCOURT, Gérald. *La Peinture Haitienne. Haitian Arts*. Paris: Nathan, 1986.

NADAL, Marie José. Haïti: Femme et Création. In: *Haïti au Toit de la Grande Arche*. Catálogo de exposição (Paris, 1998). Port au Prince: Imprimerie Henri Deschamps, 1998. p. 18-19.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. 2. ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/OR Produtor Editor, 2002.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodiaspora*, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo – Ensaio, entrevistas e prosa*. São Paulo: Ubu Editora, 2022. (Publicação póstuma, reunião de material anteriormente publicado e textos inéditos).

NASCIMENTO, Sebastião; THOMAZ, Omar R. *Da crise às ruínas – Impacto do terremoto sobre o ensino superior no Haiti*. Relatório de pesquisa. Campinas: Ministério da Educação. Programa Pró-Haiti, 2010.

NEIBURG, Federico. A configuração dos espaços nacionais contemporâneos. Uma etnografia coletiva do/no Haiti em perspectiva comparada. Projeto Cnpq. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

NEIBURG, Federico (org.). Conversas etnográficas haitianas. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

PLUMMER, Breda Gayle. The Golden Age of Haitian Tourism: U.S. Influence in Haitian Cultural and Economic Affairs, 1934-1971. *Cimarron*, v. 2, n. Winter, p. 49-63, 1990.

PONTES, Heloísa. Destinos mistos. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRÉZEAU, Barbara, S. 15 ans d'Art Contemporain en Haïti 2000/2015. Port-au-Prince: Fondation AfricAmerica, 2015.

PRÉZEAU, Barbara, S. La Richesse Culturel d'Haïti. Mythe ou Réalité? 2017. Mémoire de Master 2. Paris: Université Paris Dauphine.

PRICE-MARS, Jean. La vocation de l'Elite. 2. ed. Port-au-Prince, Haïti: Presses Nationales d'Haïti, 2001 [1919].

PRICE-MARS, Jean. Así Habló el Tío. Havana, Cuba: Casa de las Américas, 1968 [1928].

PRICE-MARS, Jean. De Saint Domingue à Haïti. Essais sur la culture, les arts et la littérature. Port-au-Prince, Haiti: Ateliers Fardin, 2003 [1959].

PRICE, Richard. First Time. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

PRICE, Richard; PRICE, Sally. The Root of Roots: Or, How Afro-American Anthropology Got its Start. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

PRICE, Sally. Arte Primitiva em Centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

PRICE, Sally. Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago & London: University of Chicago Press, 2007.

RAMSEY, Kate. Prohibition, persecution, performance. *Gradhiva*, n. 1, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/352>. Acesso em: 16 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.352>.

RICHMAN, Karen. E. Innocent Imitations? Authenticity and Mimesis in Haitian Vodou Art, Tourism, and Anthropology. *Ethnohistory*, v. 55, n. 2, p. 203-227, 2008.

RODMAN, Selden. Renaissance in Haiti: popular painters in the Black Republic. New York: Pellegrini & Cudahy, 1948.

RODMAN, Selden. The miracle of haitian art. New York: Doubleday, 1974.

RODMAN, Selden. *Where art is joy. Haitian art: the first forty years*. New York: Ruggles de LaTour, 1988.

RUBIN, William. *Le Primitivisme dans l'art du XX siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris: Flammarion, 1987.

SILVA, Felipe E. A. *Construções do “fracasso” haitiano*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Felipe E. A. *Comércio, Mobilidade e Dinheiro. A busca pela vida no Plateau Central haitiano e na fronteira dominicana*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SAID, Edward. *O Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAETTEL, Charles. *L'Art Naïf*. Paris: Press Universitaire de France, 1994.

SCHULLER, Mark. *Humanitarian Aftershocks in Haiti*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016.

SEGUY, Franck. *A catástrofe de janeiro de 2010, a ‘Internacional Comunitária’ e a recolonização do Haiti*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SMITH, Matthew J. *Reframing Haiti*. In: Centre for Study of Slavery and Justice, Annual Report, 2019. Providence: Brown University, p. 14-15.

STABENOW, Cornelia. *Rousseau*. Köln: Taschen, 2001.

ST. HUBERT, Hadassah. *Visions of a Modern Nation: Haiti at the World's Fairs*. 2018. PhD Dissertation – University of Miami, Miami, 2018.

STOCKING JR., Georges. *Essays on Museum and Material Culture*. In: STOCKING JR., Georges (org). *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, 1988.

SZOMBATI-FABIAN, Ilona; FABIAN, Johannes. *Art, history and society: popular painting in Shaba, Zaire*. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v. 3, p. 1-21, 1976.

THOMAZ, Omar R. *Ecos do Atlântico Sul: Representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

THOMAZ, Omar R. *Haitian elites and their perceptions of poverty and of inequality*. In: REIS, Elisa P.; MOORE, Mike (ed.). *Elite Perceptions of Poverty and Inequality*. London/New York: Zed Books, 2005.

THOMAZ, Omar R. *A reprodução social das elites no Haiti: dinâmicas familiares e territoriais, legitimidade e distinção (1948-2007)*. Projeto CNPq. Campinas: UNICAMP, 2009.

THOMAZ, Omar R. O terremoto no Haiti, o mundo dos brancos e o lougawou. *Novos Estudos Cebrap*, n. 86, p. 23-39, 2010.

THOMAZ, Omar 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.

TROITINHO, Bruna Ribeiro. A recepção de Antenor Firmin no Brasil: uma autoetnografia da encruzilhada epistêmica. 2023. 291 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *State Against the Nation*. New York: Monty Review Press, 1990a.

TROUILLOT, Michel-Rolph. The odd and the ordinary: Haiti, the Caribbean, and the world. *Cimarrón*, v. 2, n. 3, p. 3-12, 1990b.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Jeux de mots, jeux de classe: Les mouvances de l'Indigénisme. *Conjonction: Revue Franco-Haïtienne*, n. 197, p. 29-44, jan.-mar. 1993.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past. Power and the production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

TWA, Lindsay J. La diaspora en dialogue: James A. Porter et Loïs Mailou Jones Pierre-Noël, ou comment écrire l'histoire de l'art haïtien. *Gradhiva*, n. 21, p. 48-75, 2015.

ULYSSE, Sterlin. Robert Saint Brice. In: *Haïti. Deux siècles de criação artística*. Catálogo de exposição (Paris, nov. 2014 – fev. 2015). Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014. p. 218-219

ULYSSE, Sterlin. *Problematique de l'autre: écriture et peinture haïtienne em question*. 2015. Thèse de Doctorat – Université de Toulouse, Toulouse, 2015.

ULYSSE, Sterlin. Jerry ou comment faire parler autrement les murs. *Les Cahiers de Framespa* [online], n. 21, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/framespa/3889>. Acesso em: 19 jun. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/framespa.3889>.

ULYSSE, Sterlin. La difficile acceptation de la sculpture dans l'art contemporain en Haïti, vestige de la campagne antisuperstiteuse. In: BLANC, Judite; MADHÈRE, Serge (Org.). *Pensée afro-caribéenne et (psycho)traumatismes de l'esclavage et de la colonisation*. Quebec: Éditions science et bien commun, 2017. p. 118-137.

ULYSSE, Sterlin. The Artistic Journey of Rénoald Laurent. In: *Memory Work*. Catálogo de exposição, Gallery at the Center for the Study of Slavery & Justice Brown University, 2019. Providence: Brown University, 2019. p. 12-15.

---- Catálogos de arte ----

ALEXIS, Gérald. *Sacha Thébaud. Pour que vive la ligne*. Port-au-Prince, Haïti: Éditions Henri Deschamps, 1995. (Collection Galerie Marassa).

ALEXIS, Gérald. *Peintres Haïtiens*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2000.

ALEXIS, Gérald. *Artistes Haïtiens. Peinture magique en notre siècle*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2007.

ARAÚJO, Emanuel. *O Haiti está vivo ainda lá*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Museu Afro Brasil, 2010.

BIHALJI-MÉRIN, Oto. *L'Art Naïf. Encyclopédie Mondiale*. Lausanne: Edita La Bibliothèque des Arts, 1984.

NADAL-GADÈRE, Marie-José; BLONCOURT, Gérald. *La Peinture Haïtienne*. Paris: Éditions Nathan, 1986.

BUNKERHILL COMMUNITY COLLEGE. *Rénold Laurent. Material Consequences*. Boston: Bunkerhill Community College, 2018.

CENTER FOR STUDY OF SLAVERY AND JUSTICE. *Rénold Laurent Memory Work*. Provicende: Brown University, 2019.

CHRISTIE'S. *Haitian Paintings and Sculpture from Angela Gross Collection and Latin American Paintings, Drawings and Sculpture*. New York: Christie, Manson & Woods International, 1991.

COSENTINO, Donald (org.). *Sacred Art of Haitian Vaudou*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995.

COSENTINO, Donald. *In Extremis. Death and Life in 21st Century Haitian Art*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum, 2013.

CUZIN, Régine; PÉRODIN-JERÔME, Mireille. *Haiti. Deux siècle de création artistique*. Paris: Grand Palais (19 novembre – 15 février), 2014.

DIEDRICH, Bernard. *L'Héritage d'Ismaël*. Port-au-Prince: Bibliothèque National d'Haïti, 2014.

DAYDÉ, Emmanuel; LUSARDY, Martine (org.). *Haïti Ange & démons. La Halle Saint-Pierre*. Paris: Éditions Hoëbeke, 2000.

DROT, Jean Marie. *Journal de Voyage chez les peintres de la fête et du Vaudou en Haïti*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1974.

DROT, Jean Marie. *L'incontro dei due mondi visto dai pittori di Haïti*. Genova: Edizioni Carte segrete, 1992.

FINKELSTEIN, Jacqueline. *Encontros e Reencontros da Arte Naïf. Brasil Haiti*. Brasília, Brasil: Athalaia Gráfica e Editora, 2005. (Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil (MIAN); Ministério das Relações Exteriores).

GALERIE MONA LISA. *Peintres Naïfs d'Haïti*. Paris: Éditions Galerie Mona Lisa, 1970.

GESNER, Armand; LEREBOURS, Michel Philippe. *Jacques Gabriel. Une rétrospective*. Port-au-Prince, Haïti: L'Imprimeur II, 2002. (Musée du Collège Saint Pierre).

GRANDJEAN, Michèle. *Artistes en Haïti. Cent parmi d'Autres*. Marseille: Éditions Art et Coeur, 1997.

JAKOVSKY, Anatole. *Peintres naïfs. Lexique des peintres naïfs du monde entier*. Basel; Hamburg; Wien: Basilius Presse, 1967.

JAKOVSKY, Anatole. *Peintres naïfs. Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier*. Paris: Éditions Mayer, 1976.

JAKOVSKY, Anatole. *Naïve Painting*. Oxford: Phaidon 20th-Century Art, 1979.

JAKOVSKY, Anatole. *Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky*. Nice: Direction des Musées de Nice, 1982.

JOSEPHSON, Nancy. *Spirits in Sequins. Vodou Flags of Haiti*. Schiffer Publishing, 2007.

LE BRIS, Michel. *Vaudou*. Paris: Éditions Hoëbeke, 2003.

MARS, Tessa. *Île Modèle, Manman Zile, Island Template*. Port-au-Prince: Le Centre d'Art/Éditions Naïma, 2019.

MONOSIET, Pierre. *Peintures Haïtiennes*. Boulogne, France: Éditions Delroisse. s/d. (Musée du Collège Saint Pierre).

MONOSIET, Pierre. *Le Musée d'Art Haïtien du Collège Saint Pierre*. Port-au-Prince, Haïti: Éditions Musée du Collège Saint Pierre, 1983.

MONNIN, Pascale. *Gérard Fortuné*. Port-au-Prince: Collection Monnin, 2014.

MUSÉE DE LAVAL. *Naïfs d'Haïti et Vaudou*. Laval, France: Éditions Musée de Laval, 1970.

MUSÉE DU LOUVRE. *Hector Hyppolite*. Paris: Éditions de Capri/ Musée du Louvre, 2011.

MUSÉE DU PANTHÉON NATIONAL. *Saint Soleil. 40 Ans après*. Port-au-Prince: Musée du Panthéon National (MUPANAH)/ Imprimerie Duchamps, 2013.

PIASA. *Haïti, l'exception artistique. De 1940 à nos jours*. Paris: PIASA, 2017.

PIVIN, J. L.; NJAMI, S.; ANDRIANIMEARISOA, J.; SAINT LEON, P. M. *La Chambre de Mario Benjamin*. Paris: Revue Noire/ Institut Français, 2012.

PRÉZEAU, Barbara S. *15 ans d'Art Contemporain en Haïti 2000/2015*. Port-au-Prince: Fondation AfricAmerica, 2015.

RETRETTI ART CENTRE, The. *Haitin Taide Ja Voodoo. Haitian Art and Vodoo*. Punkaharju, Finland: Retretti Oy Ltd, 1998. (The Retretti Art Centre).

STEBICH, Ute. *Haitian Art*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1979. (The Brooklyn Museum).

---- Filmografia ----

ANTONIN, Arnold. *Art naïf et répression en Haïti*. 1976. 45 min. Cor. 16 mm. Port-au-Prince, Haiti: Centre Pétion Bolívar.

ANTONIN, Arnold. *Tiga: Haïti, rêve, possession, création, folie*. 2001. 52 min. Cor. Vidéo. Port-au-Prince, Haiti: Centre Pétion Bolívar.

ANTONIN, Arnold. *Cédon ou l'Esthétique de la modestie*. 2002. 39 min. Cor. Vidéo. Port-au-Prince, Haiti: Centre Pétion Bolívar.

ANTONIN, Arnold. *Préfète Duffaut. Piété et urbanisme imaginaire*. 2007a. 30 min. Cor. Vidéo. Port-au-Prince, Haiti: Centre Pétion Bolívar.

ANTONIN, Arnold. *Aubelin de Jolicoeur. Mister Haiti*. 2007b. 26 min. Cor. Vidéo. Port-au-Prince, Haiti: Centre Pétion Bolívar.

ANTONIN, Arnold. *Jacques Roumain, la passion d'un pays*. 2008. 118 min. Cor. Vidéo. Port-au-Prince, Haiti: Centre Pétion Bolívar.

DEREN, Maya. *The Divine Horseman: The Living Gods of Haiti*. 1953. 52 min. Pb. 35 mm. New York: Creative Film Foundation.

GRASSET, Jean-Pierre. *The Iron Man*. 1996. 10 min. Cor. Vidéo. Port-au-Prince, Haiti: Imagine Haiti.

LICHTENSTEIN, Irène. *Mario Benjamin*. 2008. 53 min. Cor. Vidéo. Suíça.

MAGLOIRE, Laurence. *Portrait de Mireille Pérodin Jérôme*. 2000. 27 min; Cor. Vidéo. Canadá: Fanal/Radio-Canadá/CIRTEF. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=AXymcpl3QJ4> . Acesso em: 18/04/2021

SOLÁS, Humberto. *Simparalé*. 1974. 30 min. Cor. Vidéo. Havana, Cuba: ICAIC.

ANEXO I: Lista de catálogos comentada

I) Catálogos individuais (organizados por nomes dos artistas)

1. BENJAMIN, Mario Título: La Chambre de Mario Benjamin (2012) Monografia: autoria de Jean Loup Pivin, Simin Njami, Joël Andrianomearisoa, Pascal Martin Saint Leon		Paris : Revue Noire/ Institut Français
Textos	Descrição	
- Simon Njami - Jean Loup Pivin - Pascal Martin Saint Leon - Entrevista : Mario Benjamin e Jean Loup Pivin	192 p. Publicado na ocasião de uma exposição individual de Mario Benjamin na Maison Revue Noire, em 2012. O catálogo conta com a reprodução de 79 obras do artista, realizadas pelo importante fotógrafo haitiano Roberto Stephenson. Mario é apresentado como um artista de seu tempo, “muito diferente daqueles notados por Malraux e Breton e muitos outros que admiraram a vitalidade da arte popular, que geralmente reduz o trabalho haitiano ao aspecto <i>naïf</i> .” https://www.revue noire.com/en/mario-benjamin-art/	
2. FORTUNÉ, Gérard Título: Gerard Fortuné (2014) Monografia: autoria de Pascale Monnin		Port-au-Prince : Collection Monnin
Textos	Descrição	
Pascale Monnin	112 p. O livro é resultado de um trabalho de 2 anos de Pascale Monnin junto a Gerard, coletando seus depoimentos e buscando compilar sua obra, presente em coleções privadas e museus, e organizando-a por temáticas. Gerard é apresentado como “um dos últimos <i>naïfs</i> ” por Pascale, que busca trazer anedotas e as próprias explicações do artista sobre a sua obra. O livro está dividido em 8 capítulos: Os inícios; a vida cotidiana; história e política; misticismo e religião; animais e criaturas fantásticas; mulheres e espíritos; natureza; biografia.	

3. HYPOLITE, HECTOR		Paris :
Título : Hector Hyppolite (2011)		Édition Capri /Musée du Louvre
Textos	Descrição	
<ul style="list-style-type: none"> - Michel Philippe Lerebours, - Carlo Célius, - Gérard Aléxis, - Pr. Leslie Manigat, - LeGrace Benson, - Sénateur Rudolph H. Boulos <p>Compilação e coordenação do catálogo: Mireille Pérodin Jérôme</p>	<p>150 p.</p> <p>Originalmente pretendido como uma comemoração do 60º aniversário de morte de Hyppolite, a ideia do catálogo vinha sendo gestada desde 2008, quando houve uma exposição em homenagem a Hyppolite em Porto Príncipe. Com o terremoto de 2010, com financiamento e apoio do RNM Grand Palais, Museu do Louvre e das Edições Capri, o catálogo pôde ser realizado.</p> <p>Três dos mais importantes historiadores da arte haitiana se dedicam a rever a biografia, as obras e o processo criativo de Hyppolite.</p>	
4. LAURENT, RénoId		Boston:
Título: Material Consequences (2018)		Bunkerhill Community College
Textos	Descrição	
(não há)	<p>15 p.</p> <p>Trata-se de um livreto, com imagem das obras expostas em <i>Material Consequences</i>. Não há textos, apenas uma breve biografia e uma cronologia de exposições.</p>	
5. LAURENT, RénoId		Providence:
Título: Memory Work (2019). Rénold Laurent 2019 Heimark Artist in Residence		Center for Study of Slavery and Justice. Brown University
Textos	Descrição	
<ul style="list-style-type: none"> - Entrevista: Anthony Bagues e RénoId Laurent - RénoId Laurent (poesia) - Sterlin Ulysse 	<p>34 p.</p> <p>Catálogo realizado na ocasião da exposição <i>Memory Work (2019)</i>, na galeria do Center for Study of Slavery and Justice. Brown University.</p> <p>Dividido nas seguintes partes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Declaração e biografia do artista 	

	<ul style="list-style-type: none"> - Notas do diretor - Do “Naïf” para pintura de abstração (entrevista entre Rénoald Laurent e Anthony Bogues) - Poesias de Rénoald Laurent - Jornada artística de Rénoald Laurent (Sterlin Ulysse) - Galeria de trabalhos - Exibições anteriores
6. MARS, Tessa Título : <i>Île Modèle, Manman Zile, Island Template (2019)</i>	
Port-au-Prince : Le Centre d’Art/ Editions Naïma	
Textos	Descrição
<ul style="list-style-type: none"> - Barbara Prézeau-Stephenson - Veerle Poupeye - Christopher Cozier - David Frohnapfel - Entrevista: Carlo A. Célius e Tessa Mars 	<p>175 p.</p> <p>Resultado da exposição <i>Île Modèle, Manman Zile, Island Template</i>, de Tessa Mars, com curadoria do Centre d’Art.</p> <p>A exposição, realizada em Porto Príncipe, na Maison Dufort, apresentou os 10 primeiros anos de trabalho de Tessa, uma jovem artista contemporânea, que estava progressivamente ingressando nos circuitos internacionais de arte. Para além do caso específico de Tessa, esse catálogo tem relevância por ter sido um dos primeiros catálogos mais robustos elaborados pelo Centre d’Art após a sua reabertura, em 2014.</p> <p>A publicação conta com apoio do Center for Study of Slavery and Justice - Brown University, sob direção de Anthony Bogues, que, em 2018, realizou uma exposição sobre arte haitiana, <i>The Art of Haiti: Loas, History and Memory</i> (Colorado Springs Fine Art Center, 2018), com os artistas Édouard Duval Carrié, Ralph Allen e Tessa Mars.</p>
7. SAINT FLEURENT, Louisiane. Título: Rétrospective Louisiane Saint Fleurent (2006) Curadoria: Mireille Pérodin Jérôme	
Port au Prince: Les Ateliês Jérôme/ Institut Français d’Haïti	
Textos	Descrição
<ul style="list-style-type: none"> - Mireille Pérodin Jérôme. Introdução – p.5 - Paul-Élie Levy (diretor do Instituto Francês do Haiti). Introdução – p. 7 - Carlo A. Célius. “Saint-Fleurent dans la mêlée” – p. 9-13 - Gary Augustin. “La tapisserie des songes de Louisiane Saint Fleurent” – p.15-16 	<p>33 p.</p> <p>Catálogo realizado na ocasião da exposição retrospectiva de Louisiane Saint Fleurent, entre abril e junho de 2006, no Instituto Francês do Haiti, em Porto Príncipe. Conta com 12 ilustrações de obras da artista.</p>

- Biografia de Louisiane Saint Fleurent (1924-2005) – p.17 - Lista de exposições – p.18 - Testemunhos – p.19		
8. VILAIRE, PATRICK Título : Réflexion sur la mort (1997)		Paris : Fondation Cartier pour l'Art Contemporain/ Actes Sud
Textos	Descrição	
- Jacques Kerchache - Jean Hubert Martin - Jean Jacques Mandel - Entrevista : Patrick Villaire e Jean-Jacques Mandel	80 p ./ 37 imagens reproduzidas em cor Resultado da exposição de Patrick Villaire, <i>Réflexion sur la mort</i> , realizada na Fondation pour l'Art Contemporain. Vilaire, que já havia sido exposto em <i>Magiciens de la Terre</i> (também com curadoria de Martin), é apresentado aqui como um artista contemporâneo. A curadoria pretende contribuir para retirar artistas contemporâneos não ocidentais de um “gueto que os marginaliza”.	

II. Catálogos sobre escolas ou movimentos (organizados por data)

1. ESCOLA DE TI RIVIÈRE (L'ARTIBONITE) Título : L'héritage d'Ismaël (2014) Autor: Bernard Diedrich		Port-au-Prince : Bibliothèque National d'Haïti
Textos	Artistas	Descrição
Bernard Diedrich	Jean Charles Accély Jean-Robert Aléxis Alex Bien-Aimé Alex Bien-Aimé Viviane Charlemé Rodrigue Constant Lacoste Dejocès Dejoces Lacoste Absolut Jean Dodet Dieudonné Elphabe Anderson (Sony) Lorméus Glaude	94 p. Não é exatamente um catálogo, e nem é sobre um artista apenas, mas sobre o seu legado, a escola fundada por ele, em Petit Rivière de l'Artibonite, desde a década e 1970. O livro, escrito por Bernard Diedrich, jornalista neozelandês radicado no Haiti desde a década de 1940, está dividido em seis capítulos: 1; l'École d'Art de Ti-Rivière; 2. Ismaël, le merveilleux; 3. Um plancher de prison pour chevalet; 4. L'Ange Gardien apparait; 5.

	<p>Ilich Rosier Edens Rosier Joseph Augustin Errol Louis Fleuris Saint Vil Angeline Saint-Fleure Larimer Saincilus Ismer Saincilus Emmanuel Saincilus Ismael Saincilus Stephen Saincilus Ancelot Thomas</p>	L'Heritage d'Ismaël
<p>2. MOVIMENTO SAINT SOLEIL Título: Saint Soleil. 40 Ans après (2013)</p>		<p>Port-au-Prince : Musée du Panthéon National (MUPANAH)/Imprimerie Duchamps</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>- Michèle Frisch (introdução) - Jean Claude Garroute (De l'art traditionnel haïtien « a l'école du soleil) - Gérard Aléxis (Saint Soleil, 40 ans) - Philippe Dodard (Saint Soleil) - Michel Monnin (Stivenson Magloire, le Basquiat de Saint Soleil) - Michel-Philippe Lerebours (Les Nouveaux Saint Soleil)</p>	<p>Antillhomme Levoy Exil Prospère Pierre Louis Tiga (Jean Claude Garoute) Yaya Louisane St-Fleurent Robert st- Brice Denis Smith St Jacques Smith Dieusel Paul Antoine Smith Stevenson Magloire Maxan Jean Louis Zag Ciceron Prophète Payas Michel Maxene Flambert Prospère Eriveau Magda Maloire Oceli Richard Nesly Saint Juste Israël Ezechiel Onel St Juste Loudèce</p>	<p>79 p. Catálogo celebrativo dos 40 anos do Movimento de Saint Soleil, realizado na ocasião de uma exposição no MUPANAH. Constam os pioneiros do movimento e os artistas de segunda, terceira geração, e os "novos Saint Soleil".</p>

III. Catálogos coletivos (organizados por data)

1. Naïfs d’Haïti et Vaudou (Julho-Setembro/1970)		Laval : Musée de Laval
Textos	Artistas	Descrição
Jean Pierre Bouvet (curador do Museu de Laval)	<ul style="list-style-type: none"> - Auguste Tousaint - Seymour-Étienne Bottex - Bottex - Blanchard . - Rigaud Benoit - Casmir - Chery - Préfète Duffaut - Jasmin Joseph - Laurent Peterson - Montas Antoine - Andre Normil - Sénèque Obin - Philimé Obin - Antoine Obin - Philippe Auguste - André Pierre - Fernand Pierre - Stephane M, - Valcin - Vital J. Jack Nel 	<p>14 p.</p> <p>Livreto realizado na ocasião da exposição <i>Naïfs d’Haïti et Vaudou</i>, no Museu de Laval.</p> <p>A exposição acontece em parceria com a Galeria Mona Lisa, de Paris, onde as mesmas obras seriam exibidas em setembro do mesmo ano. No livreto da Galeria Mona Lisa, consta o mesmo texto.</p> <p>Nesse livreto, um pouco mais completo do que o da galeria Mona Lisa, é mencionada a contribuição da Galeria Monnin e consta o agradecimento à Mme François Dupré, cuja coleção originou a exposição.</p> <p>Não há imagens de todas as obras e nem biografias dos artistas. O texto de curadoria problematiza o fato de a França ter tardado tanto para realizar uma exposição mais extensiva sobre os pintores do Haiti, que constam entre os “mais importantes naïfs” do mundo.</p>
2. Peintres Naïfs d’Haïti (30 set – 31 out, 1970)		Paris : Galerie Mona Lisa
Textos	Artistas	Descrição
Jean Pierre Bouvet (curador do Museu de Laval)	Não consta a relação de artistas, mas muito provavelmente são os mesmos da exposição o Museu de Laval (1970)	<p>6p.</p> <p>É, na realidade, um livreto.</p> <p>Exposição realizada na sequência da exposição <i>Naïfs d’Haïti et Vaudou</i>, do Museu de Laval (1970)</p> <p>Consta o mesmo texto do livreto do Museu de Laval, escrito pelo curador Jean Pierre Bouvet.</p> <p>Muito provavelmente são as mesmas obras exibidas, já que a exposição se faz também graças à coleção pessoal de Mme François Dupré (a mesma que cedeu sua coleção para a exposição do Museu de Laval).</p>

3. Journal de Voyage chez les peintres de la Fête et du Vaudou en Haïti. (1974) Autor : Jean Marie Drot		Genebra: Editions d'Art Albert Skira,
Textos	Artistas	Descrição
Jean Marie Drot	<p>Não há uma lista exaustiva de artistas no final do livro.</p> <p>Alguns dos artistas mencionados são:</p> <p>Philomé Obin Jasmin Joseph Robert Saint Brice J. Chéry Hector Hyppolite André Pierre Philippe Auguste Rigaud Benoit Préfète Duffaut Micius Stéphane André Normil Saint Pierre Albert Mangonès Casimir Wilmino Domond Gérard Valcin</p>	<p>Não é exatamente um catálogo.</p> <p>Em forma de diário de viagem, Jean Marie Drot vai narrando seus encontros com artistas e obras haitianas, enquanto conta a história do país e desenvolve reflexões a respeito da História do Haiti, do Vodou e das festas populares.</p> <p>Em alguns trechos há marcas de seus escritos a mão, como que para nos aproximar de seu <i>carnet de voyage</i>.</p> <p>Há trechos em que entrevista alguns artistas, e há um trecho significativo de sua narrativa que acontece em Jacmel. Há menção a Wilmino Domond, Castera Bazile e Préfète Duffaut juntos.</p> <p>Em seus diários, Drot traz referências e dialoga com Alfred Métraux frequentemente.</p> <p>[Livro dedicado a Michèle Montas, que ajudou o autor a realizar os três filmes sobre os pintores haitianos, “abrindo as portas e o coração de seu país.” (...) E à memória de Alfred Métraux, cujos livros são uma lição de tolerância e respeito ao outro.”]</p>
4. Peintre Naïfs. Dictionnaire des peintre naïfs du monde entier. (1978) Autor : Anatole JAKOVSKY		Suíça: Basilius- Presse AG
Textos	Artistas	Descrição
Anatole Jakovsky	<p>No livro, há artistas de diversas partes do mundo. Os artistas haitianos presentes são:</p> <p>Castera Bazile Rigaud Benoit Wilson Bigaud Préfète Duffaut Gourge Enguerrand Hector Hyppolite</p>	<p>O livro encontra-se em três línguas – inglês, alemão e francês – e há uma denominação diferente para a arte <i>naïf</i> em cada delas, o que é problematizado na introdução. Está dividido nas seguintes partes:</p> <p>I. Prefácio II. La peinture naive, une introduction (p.47-63) III. Dictionnaire (nome dos artistas em</p>

	<p>Joseph Jean-Gilles* Philomé Obin Louverture Poisson Stephane Mucius</p> <p>* Estudou no Instituto de Arte Haitiana, em Nova York, há uma bibliografia especial sobre ele no livro.</p>	<p>ordem alfabética.</p> <p>Constam as fotografias dos artistas haitianos e, para cada um, há um verbete, com a imagem de uma obra sua, seguido de uma lista de exposições nas quais participou, além de bibliografia.</p>
<p>5. Haitian Art (1979) Curadoria : Ute Stebicht</p>		<p>Brooklyn Museum</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>- Apresentação (Michael Botwinick)</p> <p>- Cronologia da arte haitiana (Pierre Monosiet)</p> <p>- Haitian Art: A Western View (Gerald Norland – director do Milwaukee Art Center)</p> <p>- Roots: Pre Colombian (Irving Rouse)</p> <p>- Flash of the Spirit: Haiti' Africanizing Vodoun Art (Robert Farris Thompson)</p> <p>TEXTOS DE UTE STEBITCH</p> <p>- Prefácio</p> <p>- History in Painting</p> <p>- Voodoo and Art</p>	<p>Volvick Almonor Montas Antoine Castera Bazile Rigaud Benoit Wilson Bigaud Edgard Brierre Murat Brierre Bourmond Byron Laurent Casimir Minium Vayemitte Etienne Chavannes Jacques Richard Chery Numas Desroches Wilmono Domond Gervais Emmanuel Ducasse Préfète Duffaut Celestin Faustin Lafortne Félix Max Gerbier Jacques-Enguerrand Gourgue Hector Hyppolite Eugène Jean Jean René Jérôme Serge Jolimeau Antonio Joseph Jasmin Joseph Nacius Joseph Pierre Joseph-Valcin Wesner La Forest Georges Laratte Jean-Joseph Laurent Peterson Laurent Adam Leontus Penius Lericha Georges Liautaud</p>	<p>176 p.</p> <p>Aqui, o museu de Milwaukee Art Center, Wisconsin, já é mencionado como importante parceiro para a realização da exposição. Ute Stebicht, na ocasião, já era consultora/curadora do museu, mais especificamente da Flagg Tanning Collection of Haitian Art, uma das maiores coleções de arte haitiana existente.</p> <p>Já no prólogo, se problematiza a mirada ocidental para a arte haitiana e termos “superficiais e simplistas” como “primitivo e naïf”. A exposição busca contextualizar a importância histórica da Revolução Haitiana na América; contextualiza a população haitiana ou de origem haitiana imigrante na cidade de NYC. Constam agradecimentos a Michel-Philippe Lerebours. Os artistas são apresentados como artistas “artistas haitianos modernos”.</p> <p>Há uma decisão em valorizar os artistas e seus trabalhos. “cada trabalho é submetido a uma curta análise estética”; “uma das forças principais da arte haitiana é o papel desempenhado pelos próprios artistas”. Todos os artistas foram entrevistados.</p> <p>Preocupação com a história e as raízes, e com questões de estilo e classificação.</p> <p>Consta uma cronologia realizada por Pierre Monosiet, que começa com a escola de Christophe, no início do século XIX.</p> <p>O texto de Gerald Norland busca</p>

	Antoine Obin Philomé Obin Sènèque Obin Telemaque Obin Damien Paul Salvana Philippe Auguste André Pierre Dieudonné Pluviose Ernst Prophète Robert Saint Brice Bernard Séjourné Emilcar Simil Michel Sinvil Micius Stephane Pierre Toussaint Fravrange Valcin II Gerard Valcin Pauleus Vital	<p>problematizar o olhar primitivista ocidental, mas, em contrapartida, generaliza os artistas: ... “Haitian art is an externalization of the common awareness of the people ...”</p> <p>Essa é uma exposição paradigmática, e que aconteceu antes de <i>Magiciens de la Terre</i> (1989) e “Primitivism in the 20th Century” (1984).</p> <p>Destaco o fato de que constam descrições das obras de Celestin Faustin e Wilmono Domond, artistas de Lafond, Jacmel, mesma região de Rénold Laurent.</p> <p>Destaca-se também que, embora os artistas sejam apresentados como “modernos”, praticamente não há ali artistas com formação acadêmica e tradicionalmente denominados como tal.</p>
6. L’Art Naïf. Encyclopédie Mondiale. (1984) Autor: Oto Bihalji Mérin		Belgrado: Edita S.A., Laussane
Textos	Artistas	Descrição
<ul style="list-style-type: none"> - texto: “Un siècle de l’art naïf”, de Oto Bihalji-Mérin; - 1000 artistas naïf do mundo inteiro, por ordem alfabética, apresentados em verbetes. - 29 ensaios de arte naïf nos principais países do mundo. (o texto sobre o Haiti é do inglês Sheldon Williams) - Guia das principais exposições de arte naïf; - Biografia dos autores e colaboradores; - lista de ilustrações e dados técnicos; - índice alfabético das 	<p>Dentre os artistas, constam os haitianos:</p> <p>BAZILE, Castera BENOIT, Rigaud BIGAUD, Willson BOTTEX, Jean Baptiste CASIMIR, Laurent CHAVANNE, Étienne CHERY, Jacques Richard.”</p> <p>DUFFAUT, Préfète. GOURGUE, Jacques-Enguerrand GRÉGROIRE, Alexandre HYPOLITE, Hector JEAN-GILLES, Joseph JOSEPH, Jasmin LA FORET, Wesner LAURENT, Peterson LIAUTAUD, Georges</p>	<p>740 p.</p> <p>O livro é dividido em três partes: na primeira, o autor Oto Bihalji-Mérin retraza a história da arte naïf, em consonância com os outros estilos artísticos, antes de se interrogar sobre a abrangência real do termo naïf, sobre a significação sociológica desta arte e as razões de sua popularidade atual. A parte enciclopédica propriamente dita apresenta 1000 artistas naïf, organizados por ordem alfabética. Esta rubrica porta suas biografias, comentários sobre o estilo e a obra do artista e as suas principais exposições, assim como reproduções de parte das suas obras. Os principais especialistas nacionais consagram, em seguida, um ensaio dedicado às origens da arte naïf em seus países específicos, a sua evolução e situação atual. A obra termina reagrupando os artistas por países, e uma lista das principais exposições de arte naïf do mundo. Esta obra contou com a participação de 25 especialistas em arte naïf no mundo inteiro. Trata-se do primeiro panorama mundial desta arte.</p>

artistas por país.	OBIN, Antoine OBIN, Philomé OBIN, Sénèque OBIN, Télèmaque PHILIPPE-AUGUSTE, Salvane PIERRE, André ST-BRICE, Robert STÉPHANE, Micuis VALCIN, Gérard	<p>A lista de especialistas, galeristas, diretores de museu e colecionadores envolvidos encontra-se nas primeiras páginas. Em geral são críticos de arte e historiadores de arte. Poucos são os galeristas, pintores, diretores de museu ou diplomatas. Não há especialistas haitianos, brasileiros ou africanos nesta lista.</p> <p>Dentre os especialistas, constam José Gomez Socré (então Diretor do Museu de Arte Moderna da América Latina _Washington-Estados Unidos), e Sheldon Williams (Crítico de arte e pintor, Grã Bretanha)</p>
7. La Peinture Haitienne. Haitian Arts (1986) Autores: Marie José NADAL-GARDÈRE e Gérald BLONCOURT		Paris: Editions Nathan
Textos	Artistas	Descrição
À exceção do <i>Avant propos</i> , escrito por Marie José Nadal-Gardère, e do prefácio, escrito por Gesner Armand, os demais textos do livro são de autoria de Gerard Bloncourt.	DeWitt Peters Albert Mangonès Géo Ramponeau Gérald Bloncourt James Petersen Maurice Borno Lucien Price Pétion Savain Luce Turnier Antonio Joseph Tamara Baussan Andrée G. Naudé Marie José Nadal Gadère Hilda Willams Andrée Malebrache Louverture Poisson Xavier Amiama Luckner Lazard Dieudonné Cédor Pierre Paillière Jacques Enguerrand-Gourgue Lois Mailou Jonas Pierre Noël Gesner Armand Murat Brière Georges Liautaud Wilfredo Lam Philomé Obin La famille Obin	207 p. Trata-se de um livro panorâmico da pintura haitiana, no qual Marie Jose Nadal Gardère é responsável pela pesquisa, mas os textos são assinados por Gérald Bloncourt. A narrativa contida neste livro é híbrida, contendo elementos importantes que marcam versões haitianas da história da arte do país, como a valorização da arte moderna haitiana e de seus movimentos internos, mas com algumas divergências significativas. Há, por exemplo, a exaltação do papel do norte-americano Dewitt Peters, o que se distancia de narrativas produzidas pelo historiador da arte haitiano Lerebours (1980; 1989; 1992), que admite a relevância das ações de Peters, mas coloca o foco do desenvolvimento artístico da década de 1940 nas ações dos próprios artistas haitianos e no Movimento Indigenista. Organização do livro: - Préface - Peuple-peintre ou Haiti-couleur Haiti-douleur - Les fondateurs (du Centre d'Art) - Les premiers artistes du Centre d'Art - L'École du Cap - Vaudou et scènes de vie haïtienne

	<p>Sénèque Obin Guy Dorcin Laetitia Schutt Jean Eugène Étienne Chavannes Jean Baptiste Jean Jeab Baptiste Bottex Guy Joachim Seymour Étienne Bottex Max Gerbier Fabolon Blaise Serge Moléon Blaise Saint Louis Blaise Hector Hyppolite Wilson Bigaud Rigaud Benoit Castera Bazile Gabriel Alix Gesner Abélard Micius Stéphane Adam Léontus Peterson Laurent Salvane Philippe Auguste Robert Saint Brice Georges Auguste Fernand Pierre Jasmin Joseph Maurice Vital Lionel Saint Éloi Gérard Valcin Madsen Monpremier Camy Rocher Préfète Duffaut André Pierre Gérard Paul Saincilius Ismaël Pierre Joseph Valcin Gervais Emmanuel Ducasse André Normil Damien Paul Bourmond Byron Alexandre Grégoire Montas Antoine Max Pinchinat Roland Dorcely Elzire Malebranche Jacques Gabriel Louis Vergniaud Pierre Noel Néhemy Jean Georges Hector</p>	<p>- A ruptura (L'éclatement) * Foyer des Arts Plastiques * Brochette * Calfou * l'École de Port-au-Prince * l'École de Jacmel * Les Independents * Les Animaliers * Les Humoristes * Poto-Mitan - Les fresques de l'eglise épiscopaliene Saint Trinité - Chronologie de l'Art haïtien - Liste de Peintres</p> <p>Ao final de cada seção, começam as páginas com as biografias dos artistas. Para cada artista, há espaço para uma foto, uma mini biografia e a reprodução de pelo menos uma obra. Ao final do catálogo há uma lista exaustiva de artistas.</p> <p>Destaco a cronologia apresentada no final da obra, que leva em conta, não apenas grandes marcos das artes do país, mas também eventos como exposições menores, visitas de artistas estrangeiros, mudança da sede do Centre d'Art, data de morte de alguns artistas e data de fundação de galerias.</p> <p>Destaco também o fato de que artistas ditos <i>naïf</i> que estiveram à frente da visibilidade da arte haitiana no momento de eclosão do Centre d'Art não aparecem logo nas primeiras páginas do livro, onde primeiro surgem os artistas modernos.</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p> Charles Obas Rose-Marie Desruisseau Bernard Wah Angel Botello-Barros Bernard Séjourné Émilcar Simil Jean-René Jérôme Philippe Dodard Ludovic Booz Jean Pierre Théard Carol Théard Jean Claude Legagneur Jean Claude Castera Ronald Mevs Sacha Thébaud (Tébo) Villard Denis Ralph Allen Harry Jacques (Arijac) Raymond Olivier Lyonel Laurenceu Michèle Manuel Gisou Lamothe Édith Hollant Ralph Chapoteau Franck Louissant Frank Étienne Alix Roy Favrance Valcin (Valcin II) Marie-Thérèse de Vendegirs Serge Gay Freddy Wiener Emmanuel Pierre-Charles Édouard Duval Carrie Georges Larette Gérard Fombran Manés Descollines Nicolas Dreux Calixte Henri Carlo Jean Jacques Jean Claude Rigaud Murat Saint Vil Jean Loui Sénatus Roosevent Sanon Jeannet Sanon Éric Jean Louis Fritz Saint Jean Henri Jean-Louis Abner Dubric Rémy Paillan Camille Torchon Jackson Ambroise </p>	
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

	<p>Henri-Robert Brésil André Naval Audes Saul Saint PierreTOussaint Jacques Geslin Roland Blain Jacques Richard Chéry Françoise Jean Jean Claude Garoute (Tiga) Patrick Vilaire Wilfrid Austin Levoy Exil Prosper Pierre Louis Louisanne Saint Fleurent Hervé Télémaque Jacqueline Nesti Elsi Haas Raphaël Denis</p>	
<p>8. Magiciens de la Terre (1989) Curadoria : Jean-Hubert Martin</p>		<p>Paris : Centre Georges Pompidou/Grande Halle – La Villette</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>- Prefácio (Jean Hubert Martin)</p> <p>- Il- visiteur qui cherche le sens ? – joue à revenir sur ses pas (Aline Luque)</p> <p>- True Stories, ou Carte du monde poétique (Mark Francis)</p> <p>- 6o 48’ Sud 38o39’ Est (André Magnin)</p> <p>- Ouverture du piège : l’exposition postmoderne et Magiciens de la Terre (Thomas McEville)</p> <p>- Hybridité. Identité et culture contemporaine (Homi Bhabha)</p>	<p>Dentre os 100 artistas que compunham a exposição, 4 eram haitianos:</p> <p>Gabriel Bien Aimé Georges Liautaud Patrick Vilaire Wisner Philidor</p>	<p>Exposição de referência, realizada no Museu Georges Pompidou na ocasião de 200 anos da Revolução Francesa. É uma das primeiras vezes em que são justapostos artistas contemporâneos ocidentais e artistas não ocidentais.</p> <p>Colaboradores haitianos mencionados:</p> <p>Gérard Aléxis Musée do Collège Saint Pierre Patrick Vilaire</p>

<p>- Ravissante périphéries (Bernard Marcadé)</p> <p>- Atlas 100 artistes exposé.</p>		
<p>9. Haitian Paintings and Sculpture from Angela Gross Collection (1991)</p>		<p>New York: Christie's East</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>(não há)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Girardand - Sénèque Obin - Daniel Denis - Philomé Obin - Wilson Bigaud - Micius Stephane - Lusimond Merelus - Jacques-Enguerrand Gourgue - Fernand Pierre - Bourmond Byron - Préfète Duffaut - Philippe Aguste - Salvane Philippe Auguste - André Normil - Gesner Abelard - Hector Hyppolite - Alexandre Gregoire - Castera Bazile - Rigaud Benoit - André Pierre - Gerard Valcin - Jasmin Joseph - Seymour Bottex - Jean-Baptiste Bottex - Philippe Latortue - Pauleus Vital - D. Villard - Felix Jean - A l'Abbu - Roland Bigaud - Sisson Blanchard - Montas Antoine - Ceder - Robert Saint Brice - Quadro anônimo - Gabriel Leveque - Decourcelle Gourgue - Wilfried Ignace - B. Obas 	<p>97 p. (aproximadamente)</p> <p>Catálogo de vendas da casa de leilão Christie's. O catálogo está dividido em duas partes: 1. "Haitian Painting and Sculptures from Angela Gross Collection"; 2. "Latin American Paintings, Drawings and Sculpture"</p> <p>A mesma coleção, de Angela Gross, já havia sido exibida no Woodmere Art Museum, na Filadélfia, em 1985.</p> <p>Constam os nomes dos artistas, imagem e descrição das obras, com coleção de proveniência, dimensões, material, data de realização. Há, em geral, a imagem de uma obra por artista. Algumas em cores, outra em preto e branco.</p> <p>Para obras de artistas mais renomados, constam as exposições nas quais as obras já foram exibidas, assim como literatura de referência.</p> <p>A obra de Hector Hyppolite, por exemplo, já havia pertencido a Selden Rodman,</p> <p>Em geral, há várias obras do mesmo artista.</p> <p>No início do catálogo, estão escritas as condições e venda, e, ao final, constam os preços de aquisição de cada lote.</p>

	<p>ESCULTURAS</p> <ul style="list-style-type: none"> - André Dimanche - Roger François - Paul Beuvoir - Florence Martinez - Georges Liautaud - Esculturas anônimas 	
<p>10. Sacred Arts of Haitian Vodou (1995) Curador: Donald Cosentino</p>		<p>UCLA Fowler Museum</p>
Textos	Artistas	Descrição
<ul style="list-style-type: none"> - Foreword - Preface - Acknowledgments - Depictions of Haiti 1. Imagine Heaven (Donald Cosentino) 2. Vodoun: West African Roots of Vodou (Suzanne Preston Blier) 3. From the Isle Beneath the Sea: Haiti's Africanizing Vodou Art (Robert Farris Thompson) 4. The Social History of Haitian Vodou (Sidney Mintz & Michel Rolph Trouillot) 5. Underground Realms of Being: Vodoun Magic (Rachel Beauvoir-Dominique) 6. American Fantasy and Haitian Vodou (Laennec Hurbon) 7. Serving the Spirits: The ritual Economy of Haitian Vodou (Karen McCarthy Brown) 8. The Altar Room (Dialogue: Mama Lola & Keren McCarty Brown) 9. It's all for you, Sen 	<p>Préfète Duffaut Hector Hyppolite André Pierre Georges Liautaud Pierrot Barra Antoine Oleyant Sylva Joseph Yves Telemaque</p> <p>* lista incompleta (esse catálogo pode ser encontrado na biblioteca do Museu Afro Brasil, em São Paulo).</p>	<p>443 p.</p> <p>Catálogo desenvolvido na ocasião da exposição <i>Sacred Arts of Haitian Vodou</i>. É considerada uma exposição de referência, pela abordagem detalhada e acadêmica em relação ao vodu e seus objetos sagrados. Há a presença de acadêmicos americanos e haitianos. A exposição foi antecedida por duas grandes reuniões com consultores, uma em Porto Príncipe (1993) e outra no UCLA Fowler Museum (1994). O artista André Pierre é um dos consultores no primeiro encontro, e sua voz se faz bastante presente no catálogo.</p>

<p>Jak? (Donald Cosentino)</p> <p>10. Magic Marasa: The Ritual Cosmos of Twins and Other Sacred Children (Marilyn Houlberg)</p> <p>11. My Double Mystic Marriages to two goddesses of love (Interview: George René & Marilyn Houlberg)</p> <p>A Sorcerer's bottle:</p> <p>12. The visual art of Magic in Haiti (Elizabeth McAlister)</p> <p>13. Sacred Banners and the Divine Cavalary Charge (Patricia Polk)</p> <p>14. The Sequin art of vodou (Tina Girouard)</p> <p>15. The Style of his hand: The iron art of Georges Liautaud (Randall Morris)</p> <p>16. Envoi : The Gedes and Baon Samedi (Donald Cosentino)</p>		
<p>11. Artistes en Haiti. Cent parmi d'Autres (1996)</p> <p>Curadora: Michèle Grandjean.</p>		<p>Marseille: Art et Couer/APAM</p>
<p>Textos</p>	<p>Artistas</p>	<p>Descrição</p>
<p>Michèle Grandjean : « La Beauté contre l'Injustice » ; « L'Art Haïtien, aperçu historique »</p> <p>Jacques Godard : « Haïti ; 5 siècles de tragédie, une démocratie naissante »</p> <p>Claude Fabre : « Le vadou dans la société haïtienne »</p>	<p>André Pierre Fritzner Alphonse Michel Ange Altidor Wilson Anacreon Richard Antilhomme Joseph Augutin Alex Bien Aimé Wilson Bigaud André Blaise Jean-Claude Blanc Seymour-Etienne Bottex Les Bosmétal, Jolimeau, Bien Aimé, Darius Henri Robert Brésil Mécène Brunis</p>	<p>117 p.</p> <p>Catálogo realizado pela Associação para a Promoção dos Artes do Mundo (APAM), organização atuando desde 1989, comprando obras de artistas haitianos, realizando vendas e revertendo os benefícios a instituições de educação no Haiti. Essa exposição-venda, no caso, beneficiava, dentre 4 instituições visadas, o Liceu Alcibiades Pommayrac, em Jacmel.</p> <p>Destaco que o texto de Michèle Grandjean traz brevemente alguns elementos que revelam a dinâmica as galerias em Porto</p>

	<p>Gélin Buteau Edras Cadet Clusel Carrier Kens Cassagnol Rosemond Ceneac Etienne Chavannes Jacques Richerd Chery Gabriel Coutard Jean Dieubéni Cupidon Claude Dambreville Robert Damour Louis Daniel Philippe Dautruche Armelin Delinois Rousseau Denis Guito Denize Yves Jeanpierre, alias Shirly Dephonce José Devarine Clautaire Dominique François Lemercier Dominique Eddy Dorvil Abner Dubic Ossey Dubic Préfète Duffaut Juvenal Durosaire Jean Idélius Edme Levoy Exil Jean Felix Armand Fleurimont Avirl Forrest Gerard Fortuné Alexandre Gregoire Wilforf Guerrier René Haspil Calixte Henri Jean Baptiste Jean Edner Jean Nyperking Jean Baptiste Waking Jean Baptiste Wilbert Jean Charles Henri Jean Louis Alain Jerome Emmanuel Joseph Guy Joseph Jasmin Joseph Jorélius Joseph Reynald Joseph Serge Labbe Yves Lafontant Jean Laguerre</p>	<p>Príncipe; Ao final, constam agradecimentos a Michel Monnin, Mireille Jérôme, Gérard Aléxis.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Fritzner Lamour Evans Lemarc Wilfrid Louis Fritz Merise Pascale Monnin Mario Montilus Elie Nelson Objets de culte et fête Peinture-Bidon Prospère Pierre Louis Jean Valcy Philemon Jonas Profil Pierre Louis Riche Dieudonné Rouanet Ismaël Saincilus Lionel Saint Éloi Louisanne Saint Fleurent Lamarre Sanon Audrés Saul Pascal Smarth Bufon Thermidor Tiga, Jean Claude Garroute Saint Soleil Sculpture en argile, bois, pierre, bronze Anslot Thomas Camille Torchon Pierre Joseph Valcin Julien Valery Georges Valris Pierre Zachari Frantz Zéphérin</p>	
<p>12. Haiti au Toit de la Grande Arche – Paris (1998) Haiti : Femme et Création (Peinture – Sculpture) De l’Esclavage d’hier à notre Culture d’aujourd’hui Curadoria: Michèle Frisch Conselheira artística: Marie José Nadal</p>		<p>Port-au-Prince : Imprimerie Henri Deschamps</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>- Haiti au Toit de la Grande Arche (Secretaria do Estado de Turismo no Haiti/ Embaixada do Haiti na França / Direção geral do Toit de la Grande Arche/ Fondation Culture Création) - « Femme et</p>	<p>ARTISTAS MULHERES Rose-Marie Desruisseau Luce Turnier Hilda Williams Elodie Barthélemy Tamara Baussan Marie Hélène Cauvin Vladimir Cybil Marie-Denise Douyon Marie-Thérèse Dupoux Pascale Faublas</p>	<p>142 p. Em parceira com a embaixada da França no Haiti e a secretaria de turismo do governo haitiano, a exposição foi realizada com o foco principal em artistas mulheres, reconhecidas como artistas modernas. Louisiane Saint Fleurent é uma notável exceção nesse conjunto. Os textos foram escritos por pessoas que até</p>

<p>création », (Marie Jose Nadal)</p> <p>- Texto de apresentação da curadoria (Michèle Frisch)</p> <p>- “Le sens d’un hommage” (Mireille Pérodin Jérôme)</p> <p>- Texto sem título de Michel-Philippe Lerebours, contando a história da pintura no Haiti e o lugar das mulheres na pintura haitiana</p> <p>- “Son absence dans notre vie est lancinante”, texto de Lilas Desroquin, sobre Luce Turnier</p> <p>- Texto de Gérard Aléxis, sobre a presença das mulheres nas artes haitianas</p> <p>- “Modernité artistique en Haiti” (Carlo Célius)</p> <p>- « La Sculpture haïtienne vers l’an 2000 » (Gérard Aléxis)</p>	<p>Mireille Mallebranche-Fombrun Marie-Louise Fouchard-Pérou Marie-Claude Gousse Allen Gizou Fortune-Lamothe Christel Menouard Laroche Edith Lataillade Odile Latortue Michèle Manuel Elizabeth Martineau Pascale Monnin Marie-José Nadal Andrée Georges Naudé Jacqueline Nesti Joseph Marilène Phipps Barbara Prézeau Louisane St-Fleurent</p> <p>DE L’ESCLAVAGE D’HIER à NOTRE CULTURE D’Aujourd’hui</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sacha Tébo - Philippe Dodard - Jean Claude Garoute (Tiga) - Ludovic Booz - Jean-Gérard Merveille - Lionel Saint-Éloi 	<p>o momento de redação desse texto, ocupavam ainda um lugar central de mediação e promoção da arte haitiana.</p> <p>Para cada artista, consta uma pequena biografia, com a lista de exposições das quais participaram, uma foto pequena de seus rostos e a imagem uma obra de cada uma.</p> <p>Na segunda seção do catálogo, com o tema « De l’Esclavage d’hier à notre Culture d’aujourd’hui », há um pequeno de texto de curadoria, justificando a pertinência da temática naquele contexto (150 anos de abolição da escravidão nas Antilhas francesas; 50 anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem); em seguida, há um texto de Gérard Aléxis sobre a escultura haitiana na chegada dos anos 2000. Nessa seção, os artistas, todos homens, são apresentados nos mesmos parâmetros que as artistas, nas páginas anteriores.</p>
<p>13. Peintres Haitiens (2000) Autor : Gérald Aléxis</p>		<p>Paris : Édition Cercle d’Art. Paris</p>
<p>Textos</p>	<p>Artistas</p>	<p>Descrição</p>
<p>Gérald Aléxis</p>	<p>James Acciméu Ralph Allen Alfred Altidor Michell Ange Altidor Richard Antilhome Montas Antoine Gesner Armand Toussaint Auguste Pierre Augustin Pierre Sulvain Augustin</p>	<p>303 p.</p> <p>Gérald Aléxis começa a sua história da arte haitiana dizendo que, se comparamos à literatura e à poesia, a pintura surge tardiamente no Haiti, devido à falta de estrutura (academias, escolas de arte, museus, galerias) se desenvolvendo de forma mais notável no início do século XX.</p>

	<p>(dit Payas) Albéric Azor Richard Barbot Tamara Bausan Castera Bazile Paul Beauvoir Mario Benjamin Rigaud Benoit Valow Bien Aimé Wilson Bigaud Roland Blain André Blaise Saint Louis Blaise Albott Bonhomme Ludvic Booz Seymour Bottex Henry Robert Brésil Mecène Brunis Gélin Buteau Bourbond Byron Jean-Claude Castera Dieudonné Cédor Gary Chanel Charle Ermistal (Tchialy) Etzer Charles Etienne Chavannes Burton Chenet Jacques Richard Chéry Claude Damnreville Denis Smith Manés Descollines Félix Desfournoy Albert Desmangles Rose-Marie Desrouisseau Philippe Dodard Wilmino Domond Roland Dorcelly Raymond Dorléans Nicolas Dreux Abner Dubric Ossay Dubric G. Emmanuel Ducasse Préfète Duffaut Marie Thérèse Dupoux (dite Maritou) Raoul Dupoux Edouard Duval Carrié Daniel Elie Denis Emile Franketienne Jean Bertrand Etienne Levoy Exile</p>	<p>Porém, “Na virada do século XIX para o século XX), moças e rapazes eram introduzido às artes plásticas nas escolas congregacionistas”, que chegam ao Haiti a partir de 1860, com a assinatura da concordata com o Vaticano.” Com esse marco temporal, Aléxis vai percorrendo temáticas, cujas relevâncias são demonstradas historicamente e, em seguida, apresenta artistas de tempos e origens diferentes, que se dedicaram a retratar determinadas temáticas, com as devidas transformações com o curso do tempo: Retrato e pintura histórica; Natureza e vida cotidiana; Vodou, ritmo e estrutura, Saint Soleil, Figuração/Abstração.</p> <p>Aléxis se refere sistematicamente a Price Mars e, de vez em quando, a Lerebours. Na seção em se debruça sobre o vodou, cita o catálogo de Donald Cosentino.</p> <p>Há agradecimentos especiais a Georges Nader fils. Grande parte das imagens que compõem o livro vem do acervo Nader.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Célestin Faustin Lafortune Félix Gérard Fortuné Jacques Gabriel Paul-Claude Gardère Jean Claude Garoute (dit Tiga) Louis Georges Max Gerbier Jacques Eguerrand Gourgue Alexandre Grégoire Georges-Paul Hector Calixte Henri Gérard Hyppolite Hector Hyppolite Eddy Jacques Harry Jacques (dit Arijac) Edner Jean Eugène Jean Jean-Baptiste Jean Nehémy Jean Carlo Jean Baptiste Carlo Jean-Jacques Ernst Jean-Louis Jean-René Jérôme Guy Joachin Antonio Joseph Casimir Joseph Eddy Pierre Joseph Guy Joseph Jasmin Joseph</p> <p>* lista incompleta (esse catálogo pode ser encontrado na biblioteca do Instituto Maria Quitéria).</p>	
<p>14. Haiti Anges et Demons, 1945-2000 (2000) Curadoria: Martine Lousardy; Emmanuel Daydé Conselheiro artístico: Michel-Philippe Lerebours Cenografia: Jean Loup Pivin e Joël Andrianomerisoa</p>		<p>Paris : Hoëbeke/ La Halle Saint- Pierre</p>
<p>Textos</p>	<p>Artistas</p>	<p>Descrição</p>
<p>Prefácio (prefeitura de Paris) - Michel-Philippe Lerebours (« L'Espris</p>	<p>Hector Hyppolite Robert Saint Brice André Pierre Louverture Poisson Préfète Duffaut</p>	<p>160p. Exposição promovida pela prefeitura de Paris, como resultado de um concurso da prefeitura e de Paris Francophonie 2000. Há</p>

<p>des Loas »)</p> <p>- Jean Loup Pivin (« Transe des homme dieux » - breve texto introdutório às fotografias de David Desmoison</p> <p>- Basquiat vaudou? (Michel Alimek)</p> <p>(Textos do corpo do catálogo não são assinados)</p>	<p>Lafourture Félix Camy Rocher Gérard Fortuné Gélin Buteau Burton de Chenet Maud Gerbès Robart Saint Soleil (os artistas são apresentados em conjunto) Georges Liautaud Gabriel Bien Aimé Serge Jolimeau Gary Darius Lionel Saint Éloi Patrick Vilaire Jean –Michel Basquiat (com uma biografia bastante extensa) Clermont Julien Frantz Lamothe Stivenson Magloire Sergine André Élodie Barthélemy Mario Benjamin Edouard Duval Carrié Ronald Mevs Pascale Monnin Camille Jean Nasson</p>	<p>referências diretas à exposição <i>Magiciens de la Terre</i>.</p> <p>A exposição é um marco relevante da chegada da arte contemporânea haitiana em contextos internacionais, tendo como destaque uma obra de Jean Michel Basquiat na capa. O evento traz obras de artistas haitianos vivendo na ilha e na diáspora, e apresenta o contexto político contemporâneo, com a queda de Jean Claude Duvalier e o governo, então em vigor, de Jean Bertrand Aristide.</p> <p>Encontramos pelas páginas algumas citações, em letras grandes, de Alfred Métraux, Laënnec Hurbon, André Malraux Michel-Philippe Lerebours. André Pierre, Jean Marie Drot e André Breton.</p> <p>Observa-se que, nesse catálogo, que Lerebours é o conselheiro artístico, os primeiros artistas são apresentados “Primitivos”, e não como “Naïf”.</p> <p>O movimento de Saint Soleil, por sua vez, é apresentado de forma aproximada à arte bruta, um dos focos de La Halle Saint-Pierre, onde ocorre a exposição.</p> <p>Destaco também as fotografias dos artistas, que aparecem no final da publicação. São imagens amplas, de grande dimensão, com enquadramento mais aberto, deixando ver o artista e seu ambiente.</p> <p>O catálogo organizado da seguinte forma:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Apresentação - Texto de Lerebours (L’Espris des Loas) - Texto de Jean Loup Pivin - Prólogo - Os primitivos - Saint Soleil - Le forgerons du vodou (em que se incluem Lionel Saint Éloi e Patrick Vilaire)
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<ul style="list-style-type: none"> - Les graffittistes du vodou (com destaque para Stivenson Magloire e, obviamente, Basquiat) - Le vaudou pour mémoire (aqui são apresentados artistas contemporâneos como Edourad Duval Carrié, Pascale Monnin e Hervé Telemaque) - Conclusão (Emmanuel Daydé) - Documentos e testemunhos (onde constam as biografias de todos os artistas apresentados)/ Nessa parte, há fotografias lindíssimas, em grande dimensão, e alguns dos artistas. As fotografias têm um enquadramento mais aberto, deixando ver o artista e seu ambiente. - Basquiat Vaudou? (texto de Michel Alimek) - De Cristóvão Colombo a Aristide.
15. VODOU (2003) Curadoria : Michel Le Bris		Hoëbeke/Abbaye de Doulas
Textos	Artistas	Descrição
<ul style="list-style-type: none"> - Les origines africaines du vaudou, par Lilas Desquiron ; - Le Panthéon dahoméen, par Lilas Desquiron ; - Pour une histoire sociale du vaudou, par Sidney Mintz et Michei-Rolph Trouillot ; - Chronologie -- "De quelques nègres sorciers" par Jean-Baptiste Labai ; - "Les frénétiques cérémonies de ces espèces de convulsionnaires" par M. L-É. Descourtiz ; - "Ces scènes 	* não possuo a lista de artistas presentes *	<p>Catálogo realizado na ocasião da exposição <i>Vodou</i>, com curadoria de Michel Le Bris. Tem um viés bastante semelhante à exposição <i>Sacred Arts of Haitian Vodou</i>, com muitos textos acadêmicos. Alguns textos presentes aqui já se encontravam em outros catálogos e há imagens e textos oriundos da exposição <i>Sacred Arts of Haitian Vodou</i>).</p> <p>Na exposição, consta a coleção de bandeiras de Jacques Bartoli.</p>

<p>affligeantes pour la raison" par Moreau de Saint-Méry ;</p> <p>- Le vaudou, un fantasma américain?</p> <p>- Vaudou et "Harlem Renaissance"</p> <p>-- MAGIE VAUDOUE : Les puissances invisibles de l'Être, par Rachel Beauvoir-Dominique ;</p> <p>--Les panthéons vaudous, par Lilas Desquiron ;</p> <p>-- Marassa, le culte des jumeaux</p> <p>-- Agoué et La Sirène</p> <p>-- Le dieu serpent Dambala Wèdo</p> <p>-- Baron Samedi et Grande Brigitte</p> <p>-- La parade des drapeaux</p> <p>-- Houngan, Mambo, Houmfort et Hounsi : l'organisation du culte, par Lilas Desquiron ;</p> <p>-- Sa Majesté Tambour Lorsque dansent les dieux Esthétique de la transe</p> <p>-- Vaudou et musique populaire en Haïti, par Ralph Boncy ;</p> <p>-- Chantal Regnault à la Plaine-du-Nord ;</p>		
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

<p>-- Sorcellerie et voyance dans la religion vaudoue, par Pierre Mabilie ;</p> <p>-- Le mariage mystique dans le vaudou, par Alfred Métraux ;</p> <p>-- "Mon double mariage mystique avec deux déesses de l'amour", une interview de Georges René, par Marilyn Houlberg ;</p> <p>-- Voyage autour d'une bouteille de sorcier, par Elisabeth McAlister ;</p> <p>-- Cristina Garcia Roderio : "Pour Ogoun Ferraille" ;</p> <p>-- UN PEUPLE ARTISTE, Un peuple de peintres, par Jean-Marie Drot ;</p> <p>-- Quand André Breton rencontrait Hector Hyppolite, par Jean-Marie Drot ;</p> <p>-- André Malraux et les peintres de Saint-Soleil, par Jean-Marie Drot ;</p> <p>-- Tiga, le sourcier ;</p> <p>-- Stivenson Magloire ;</p> <p>-- Jean-Michel Basquiat</p> <p>-- Georges Liautaud ;</p> <p>-- On les appelle Bosmetal</p> <p>--Haïti, littérature et</p>		
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

vaudou, par Philippe Bernard.		
16. Encontros e Reencontros Arte Naïf Brasil Haiti (2005)		Ministério das Relações Exteriores do Brasil/ MIAN (Museu Internacional de Arte Naïf)
Textos	Artistas	Descrição
<p>- Encontros na História, Reencontros na Arte Naïf (Lucien Finkelstein)</p> <p>- O Espírito dos Loas (Michel-Philippe Lerebours)</p> <p>- Visões do Haiti, uma revolução estética (Allison Thompson, crítica e historiadora da arte, Barbados)</p>	<p>HAITIANOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hector Hyppolite - Philomé Obin - Senéque Obin - Castera Bazile - André Pierre - Préfète Duffaut - Robert St Brice - André Normil - Gérard Valcin - Rigaud Benoit - Alexandre Grégoire - Seymour Bootex - St Loui Blaise - Pierre-Joseph Valcin - Emmanuel G. Ducasse - Jasmin Joseph - Lafortune Félix - Etienne Chavannes - Gérard Fortuné - Camy Rocher - Charles Anatole - Colin Aniser - Maxon Jean Louis (errata : é Maxan) - Fritzner Lamour - Wilson Bigaud - Georges Liautaud - Serge Jolimeau - Murat Brière - Myrlande Constant - Edgard Jean Louis - Georges Valris - Maxon Sylla - Antoine Oleyant <p>BRASILEIROS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Antonio Poteiro (Antônio 	<p>159 p.</p> <p>Catálogo realizado na ocasião da exposição <i>Encontros e Reencontros. Arte Naïf Brasil Haiti</i>. A exposição, itinerante, aconteceu no Brasil (no MIAN) e no Haiti (Musée du Collège Saint Pierre), um ano após a chegada da MINUSTAH em solo haitiano. O catálogo busca demonstrar semelhanças e aproximações entre os povos brasileiro e haitiano. O foco principal está na pintura (“naïf”), mas há também presença de esculturas em ferro recortado e bandeiras de vodu. Dentre os artistas brasileiros, também prevalecem os pintores, mas há alguns escultores.</p> <p>Não constam biografias dos artistas. Apenas fotos das suas obras, com os devidos créditos, indicando a quais coleção pertencem.</p> <p>Ocasionalmente, no canto de algumas páginas, aparece o desenho de um <i>vèvè</i>, com a explicação de seu significado.</p>

	Batista de Souza) - P.P.L. (Pedro Paulo Leal) - Chico da Silva (Francisco Domingos da Silva) -Rosina Becker do Valle - Miranda (José Rodrigues de Miranda) - Waldomiro de Deus - Gerson Alves de Souza - Isabel de Jesus - Elsa Oliveira de Souza - Aparecida Azedo - C. Louzada (Carlos Coelho Louzada) - Lia Mittarakis - Alba Cavalcante - Bebeth (Elisabeth Rodrigues Faber) - Dalvan da Silva Filho - Juca (Ovídio de Andrade Melo) - Kleber A. (Kleber Figueira) - Otacília Josefa de Melo - Odete (Odete Maria Ribeiro) - Ozias (Odoterres Ricardo de Ozias) - Tobias Brandão - Mabel Fernandes Machado - Melo - Pedroso (Joaquim P. Gomes de Oliveira) - Ermelinda de Almeida - Orlando Fuzineli - Geraldo de Souza - João Altair de Barros - Claudio Cezino - Antônio Julião	
17. Artistes Haïtiens Peinture Magique de notre siècle (2007) Autor: Gérald Aléxis		Paris : Édition Cercle d'Art. Paris
Textos	Artistas	Descrição
Gérald Aléxis	- Artistas anônimos (pintores e escultores o século XIX à década de 1970) - Gesner Armand - Barincourt	64 p. A proposta do livro é apresentar um panorama da arte haitiana, do século XVIII aos dias atuais. O catálogo está dividido entre as seguintes

	<ul style="list-style-type: none"> - Élodie Barthélémy - Tamara Baussan - Castera Bazile - Mario Benjamin - Rigaud Benoit - Gabriel Bien Aimé - Ludovic Booz - Jean Camille (Nasson) - Dieudonné Cédor - Charles Normil - Burton Chenet - Jean Richard Chéry - Riobé Demoiselle - Manés Descollines - Rose-Marie Desruisseau - Philippe Dodard - Louis Doret - Marie Thérèse Dupoux (Maritou) - Richard Evans - Jacques Gabriel - Jean Claude Garoute - Edouard Goldman Guillonn Lethière Jacques Enguerrand Gourge George-Paul Hector Gérard Hyppolite Hector Hyppolite Nehémy Jean Carlo Jean Jacques Jean René Jérôme Harry H. Johnston Serge Jolimeau Antonio Joseph Jasmin Joseph André Juste Edmond Laforestrie Lionel Laurenceau Joseph Jean Laurent Lucner Lazard Georges Liautaud Colbert Lochard Frank Louissant Ernst Louizor Stivenson Magloire Albert Mangonès Michèle Manuel Jean Baptiste Maurice Ronald Mevs Charles Obas Antoine Obin 	<p>partes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Un art officiel de circonstance; - Une inspiration populaire des normes académique; - Des artisans aux artistes ; - Le tournant des années 50; - Biographie succinctes et légendes des œuvres reproduites; - Sugestions bibliographiques. <p>Observe que não existe uma seção dedicada ao Centre d'Art.</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	Philomé Obin Max Pinchinat Lucien Price Geo Ramponneau Louis Rigaud Alix Roy Lionel saint Eloi Pétion savain Jean-Adrien Seide Bernard Séjourné Jean Louis Sénatus Emilcar Similien (Simil) Pascal Smarth Denis Smith Jonas Soulouque Micius Stephane Sacha Tébaud Luce Turnier Louis Vassor Eugène Vientejol Bernard Wah Hilda Williams	
18. O Haiti está vivo ainda lá. A arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao vodu (2010) Curadoria: Emanuel Araújo		São Paulo: Museu Afro Brasil
Textos	Artistas	Descrição
- Juca Ferreira - Andrea Matarazzo (Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo) - Emanuel Araújo - Justin Lhérisson, Jacques Roumain, Georges Castera (poetas haitianos) - Milton Silva dos Santos e Renato Araújo - Jacques Bartoli - Gérard Aléxis (texto sobre arte em ferro recortado, traduzido de um catálogo de 1988) - Nancy Josephson (texto traduzido de <i>Spirits in Sequins: Vodou Flags of Haiti</i> , 2007)	BANDEIRAS - Antoine Oleyant - Maxon Sylla - Mirlande Constant - James Recule - Geffrard - Georges Valris - Jean Baptiste Jean Joseph - Rockville - Wagler Vital - Lalanne - LY - Edgard - Menos - G C Mary - Yves Thelemaque - Azor - Gouin - P G GARRAFAS - Pierrot Barra - Cherisme	219 p. Catálogo fruto de uma exposição realizada no Museu Afro Brasil, em São Paulo, poucos meses após o terremoto. O foco está nos objetos relacionados ao vodu e, sobretudo, em trazer explicações para o público brasileiro sobre o Haiti, sua história e, mais especificamente, sobre o vodu. No catálogo há uma presença bastante abundante de textos de especialistas, antropólogos em maioria, mas também historiadores da arte. Grande parte dos textos foi traduzida e extraída de outros catálogos. Não há um destaque para apresentar os artistas. Eles são apresentados como um coletivo. Não há uma lista com os artistas presentes na exposição organizada no catálogo e, algumas obras que estavam na exposição tampouco apareceram na publicação.

<p>- Elizabeth McAlister (texto traduzido do catálogo <i>Sacred Arts of Haitian Vodou</i>) - Michel Philippe Lerebours (traduzido de HUBON, Laennec, <i>Les mytere du vodou</i>, 1993) - Alfred Métraux - Frankètienne - Sérgio Ferrettii (Vodouns do Maranhão) - Caio Guatelli e Anderson Schneider (fotografias e texto sobre o pós-terremoto)</p>	<p>- Autores não identificados</p> <p>FERRO RECORTADO - Preslet-Soulouquet - Gabriel Bien Aimé - Pierre Garry - Louijuste - Belus - Almann - C.S. - Girouard - Rémy</p> <p>BORRACHA RECORTADA - Eugène André (está apresentado junto com os ferreiros)</p> <p>BIZANGO - Dubreus Lhérisson - Richard</p> <p>PINTURA - Stivenson Magloire - Edouard Duval Carrié</p> <p>FOTOGRAFIA - Pierre Verger - Caio Guatelli - Anderson Schneider</p> <p>OBSERVAÇÃO: Não aparecem no catálogo os filmes de Maya Deren e Martha Jean Claude.</p>	
<p>19. Florilège. Peintres et peinture d’Haïti. Collection Peintres d’Haïti (2011)</p>		<p>Port au Prince: Art Etche/ FOKAL</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>Texto não assinado, de duas páginas, contando a história da arte haitiana, centrado no Centre d’Art.</p>	<p>Frantz Arcelin Samedi Aubanel Raymond Beauduy André Blaise Serge-Moléon Blaise Jean-Claude Blanc Jean=Gilles Bresil Jean-Veny Bresil Jean-Marc Cayo Frtizner Chery Rebert Damour Franck Dautruche</p>	<p>95 p.</p> <p>O catálogo não tem nenhuma proposta muito clara, é mais que nada uma compilação de pintores, que realizam obras no estilo “reconhecido como <i>naïf</i>”, muito colorido, com refrescante ingenuidade e espontaneidade”. Nele, constam pequenas biografias de cada artista, com uma foto pequenina de cada um e uma ou duas obras de cada um. Laurent, seu irmão Olivier, seu</p>

	<p>Amerlin Delinois Rousseau denis Georges Desarmes Desulme Galete Dominique EZÈNE Domond Hugues Domond Wachington Domond Nicolas Dreux Ossey Dubic Préfète Duffaut Jean Emmanuel Levoys Exil Gérard Fortune Gérard Fortune René Haspil Fritzner Isemorin Eliphène Jean Carlos Jean-Baptiste Eddy Jean-baptiste Garry Jean-Baptiste Micheline Jean-Baptiste Herni Jean Louis Edler Jérôme Hilomé Jose Jocelin Joseph Reynald Joseph Jean-Pierre Ladoucet Gérard Lafontand Jacques Lafontant Jean-Cajoute Laguerre Monfort Laguerre Ono Laguerre Félic Laïbhen Frtitzner Lamour Michel Lamour Gérard C. Lareus Philton Latortue Jean-Enso Laurent Olivier Laurent Rénold Laurent Wilbert Laurent Yvon Lizaire Jeann Louisius Magda Magloire Raoul Mathieu Fritz Merise Astrel Monestime Pascale Monnin Frantz Mosanto André Normil Dieuseul Paul</p>	<p>tio Wilbert e os irmãos Domond constam nesse catálogo. Ele não se refere a nenhuma exposição, é, mais que nada um inventário de artistas, e faz parte de uma coleção que tem outros livros com proposta semelhante: com o títulos <i>Seísme, Rara & Carnaval</i>, e três individuais, dos artistas Fritzner Lamour, Levoy Exil e Jonas Profil.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Jean´-Volcy Philemon Eddy Pierre Jean Bertrand Pierre Lauréus Pierre Serge Pierre Piracasso Pizaro Gérard Plaisimond Jonas Profil Makénon Profil Nesly Richard Pierre-Louis Riche Louisane Saint Fleurent Harold Saint Jean Jonas Saint Louis Galland Semerand Jean Louis Senatus Victor Simon Thialy Jacques Feldner Thomas Camille Torchon Jeff Ricardo Torchon Mary Lusny Vixamar Pierre Zachari Frantz Zéphérin</p>	
20. Marché-Marchandes. Dans la peinture d’Haiti. Collection Peintres d’Haïti (2013)		Port au Prince: Art Etche/ FOKAL
Textos	Artistas	Descrição
(não há)	<p>James Accimeus Frtizner Alphone Wilson Bigaud Carel Blain Seymour Bottex Jean Marc Cayo Jacques-Richard –Chery Philippe Claude Presler Constant Claude Dambreville Rebert Damour Franck Dautrouche Amerlin Delinois Jean-Baptiste Delnatus Rousseau Denis Kendy Desir Ezène Domond J. Dubric Gérard Fortuné D. Francisque René Haspil</p>	<p>46 p.</p> <p>Fazendo parte da mesma coleção do catálogo <i>Florilège</i>, esse também é uma simples compilação, ainda de artistas considerados <i>naïf</i>. Dessa vez, constam especificamente cenas de mercado. Nesse catálogo, porém, não constam biografias e nem fotografias dos artistas, apenas imagens de uma obra de cada, com o seu nome, às vezes o ano de realização do quadro e as suas dimensões. Neste catálogo consta um artista de Jacmel que foi alunos de Maccène Laurent, Nerestan Lamour. E também consta uma obra do artista Ezène Domond.</p>

	<p>Yolette Hazel Smith Joseph Harry Labe Sono Laguerre Frtizner Lamour Noreston Lamour Lorvens Lovent Wilfrid Louis Jean Louisius E. Lumarque Michèle Manuel André Normil Homère Paul Piracasso Saint-Juste David Saint Louis Jeff-Ricardo Torchon Pierre-Joseph Valcin Pierre Zachari</p>	
<p>21. In Extremis. Death and Life in 21st Century Haitian Art (2013) Curadoria: Donald Cosentino</p>		<p>UCLA Fowler Museum</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>Ensaaios de: Donald J. Cosentino, Edwidge Danticat, Leah Gordon, Claudine Michel and Patrick Bellegarde- Smith, Patrick A. Polk, Jean Claude Saintilus, Katherine Smith, Stephen C. Wehmeyer</p>	<p>Evelyne Alcide Roudy Azor Pierrot Barra Jean-Michel Basquiat Clotaire Bazile Mario Benjamin Wilson Bigaud David Boyer Jean Hérard Celeur Didier Civil Myrlande Constant Maksaens Denis Edouard Duval Carrié André Eugène Patrick Ganthier (Killy) Jean Baptite Gétho Frantz Jacques (Guyodo) Alphonse Junior Jean (Da, Papa) Jean Philippe Jeannot Silva Joseph Guerly Laurent Rony Leonidas Dubreus Lhérisson Georges Liautaud Pierre Chrlen Louisjuste Seresier Louisjuste Stivenson Magloire</p>	<p>196 p. A partir da ideia de extremos, de morte e vida, simbolizados pelas entidades <i>Gedes</i>, o catálogo explora a correspondência entre colapso social e crise, flagradas no Haiti contemporâneo, e a presença cada vez mais flagrante das entidades gede nas produções plásticas.</p>

	<p>Pascale Monnin André Pierre Jean Claude Saintilus Lionel Saint Éloi Yves Telemak Georges Valris Frantz Zéphérin</p>	
<p>22. Haiti. Deux Siècle de Création Artistique (2014)</p> <p>Curadoria : Régine Cuzin ; Mireille Pérodin Jérôme</p>		<p>Paris : Réunion des Musée Nationaux (RMN)</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>- Jean Paul Cluzel (presidente da Reunião de Museus nacionais – Grand Palais): prefácio. - Régine Cuzin: (Avant-propos; Le Baiser d’Hyppolite ou Re-voir Haiti, entrevistas com Hervé Télémaque, Mario Benjamin, Édouard Duval Carrié, relatos coletados com Manuel Mathieu, Élodie Barthelemy, têt-à-têt com Sasha Hubert e Jean Ulrick Désert, entrevista com Sasha Hubert e Jean Ulrick Désert; Introdução a Hervé Télémaque e Jean Michel Basquiat; Introdução a Sébastien Jean e Robert Saint-Brice)</p> <p>- Mireille P. Jérôme (“Lieux informel d’experimentation”; Entretine de Barbara Prézeau-Stephensn ; relatos recolhidos de Céleur Jean Hérard, relatos recolhidos de Maksaens Denis ; relatos recolhidos de Guyodo ; relatos</p>	<p>Gesner Armand Pierrot Barra Élodie Barthelemy Jean-Michel Basquiat Castera Bazile Mario Benjamin Wilson Bigaud David Boyer Marie-Helène Cauvin Vladimir Cybil Charlier Myrlande Constant Maksaens Denis Jean-Ulrick Désert Roland Dorcély Gervais Emmanuel Ducasse Préfète Duffaut Édouard Duval-Carrié André Eugène Levoy Exil Jacques Gabriel Jean Claude Garrouste Anne-Louis Girodet de Roucy Édourad Goldman Sacha Huber Hector Hyppolite Frantz Jacques (Guyodo) Camille Jean (Nasson) Sebastien Jean Celeur Jean Hérard Antonio Joseph Jasmin Joseph Fritzner Lamour Séjour Legro Dubréus Lhérisson Georges Liautaud Colbert Lochard Stivenson Magloire</p>	<p>Catálogo realizado na ocasião da exposição <i>Haiti. Deux Siècle de Création Artistique</i>, no Grand Palais de Paris. A exposição e o catálogo propõem algumas alternativas aos padrões segundo aos quais a arte haitiana vinha sendo exibida. Busca não se assentar em categorizações que generalizam obras e artistas como <i>naïf</i>, primitivo ou vodu, mas não se esquia de debater essas classificações, tão importantes na internacionalização da arte haitiana.</p> <p>A curadoria apresenta pontos chave na história da arte haitiana, mas coloca o seu foco no presente, demonstrando elementos dos contextos de produção. É possível verificar também mais espaço para acessar as vozes dos artistas, ainda que não de todos.</p>

<p>recolhidos de Patrick Vilaire ; « Lespri yo, Payizaj yo, Chèf yo » (Introdução)</p> <p>- Carlo Célius (“Dynamique de création en Haïti)</p> <p>- Anthony Bogues (« Loas, histoire et esthétique de l’art populaire »)</p> <p>- Maryse Condé (« L’Art, potion magique »)</p> <p>- Sterlin Ulysse (« Années 1950-1960 » ; « Art naïf », « Le vaudou dans l’art contemporain » ; « Pouvoir et dérision » ; « Jean Michel Basquiat », « Robert Saint Brice »)</p> <p>- Rachel Beauvoir Dominique (« Le vaudou, muselé »)</p> <p>- Régine Estimé (Relatos recolhidos de Vladimir Cybil Charlier e Sébastien Jean)</p>	<p>Manuel Matheiu Ronald Mevs Pascale Monnin Philomé Obin Sénèque Obin Salvane Philippe-Auguste André Pierre Propère Pierre Louis Max Pinchinat Barbara Prézeau-Stephenson Lucien Price Robert Saint-Brice Lionel Saint-Éloi Louisane Saint-Fleurent Bernard Séjourné Hervé Télémaque Sacha Thébaud Luce Turnier Patrick Vilaire</p>	
<p>23. 15 ans d’Art Contemporain en Haïti 2000-2015 (2015) Autora : Bárbara Prézeau-Stephenson</p>		<p>Port au Prince: Fondation AfricAmerica</p>
<p>Textos</p>	<p>Artistas</p>	<p>Descrição</p>
<p>- “l’Art contemporain, les raisons d’un engagement” (Bárbara Prézeau-Stephenson)</p>	<p>Josué Azor Pierrot Barra Bellony Mario Benjamin Karin Bléus Joseph Casseus Burton Chenet</p>	<p>152 p. Trata-se de um livro-catálogo organizado por Barbara Prézeau-Stephenson, artista à frente da Fondation AfricAmerica. O livro pretende demarcar os contornos da arte contemporânea haitiana, incluindo artistas</p>

<p>- “Convocation Géopoétique à l’Orée des Amériques Haïtiennes » (Jean Morisset)</p>	<p>Xavier Dalencourt Jos[e] Delpé Maksanes Denis André Eugène Jacques Eugène Pascale Faublas Marie Louise Fouchard Patrick Gaspard Guyodo Celeur Jean Herard Sébastien Jean Serge Jolimeau Jean Baptiste Joseph Killy Iris Lahens Dubreus Llérison Manuel Mathieu Ronald Mevs Pascale Monnin Mafalda Nicola Montestin Valérie Noisette Jean-Michel Ozinska Alain Pamphile Paskö Ernst Payen Falaise Péralte Etzer Pierre Barbara Prézeau Stephenson Tessa Price Mars Yaël Telleyrand Ti Pélin Jean Eddy Rémy Valérie Christelle St-Pierre Grégory Vorbe</p>	<p>de diversas origens, trabalhando com materiais diferentes. Embora a diáspora esteja presente, ela não é maioria, é possível visualizar uma comunidade de artistas que efetivamente se frequentam/se frequentavam no Haiti.</p> <p>Constam na obra breves biografias de cada um dos artistas, acompanhadas de fotos de pelo menos duas de suas obras (não há fotografia dos artistas).</p>
<p>24. Haïti, l’exception artistique. De 1940 à nos jours (2017) (Catálogo de leilão - PIASA, em parceria com o Centre d’Art)</p>		<p>Paris : PIASA</p>
Textos	Artistas	Descrição
<p>Breve texto introdutório de Mireille Jérôme e Axelle Liauteau, com uma cronologia da história da arte haitiana, iniciada a partir do Centre d’Art.</p>	<p>Richard Antilhomme Mario Benjamin Rigaud Benoit Gabriel Bien-Aimé Wilson Bigaud Saint-Louis Blaise David Boyer Gélin Buteau Marie Casséus dite Marie Cassaise Marie-Hélène Cauvin Jhonny Cinéus</p>	<p>67 p.</p> <p>Catálogo de vendas da casa de leilões PIASA, em parceria com o Centre d’Art.</p> <p>Organizado da seguinte forma:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Breve introdução ao Centre d’Art e à cronologia da arte haitiana; - “Os pioneiros da arte popular” - “Os naïfs”

	<p>Burton Chenet Julien Clermont Myrlande Constant Maksaens Denis Lhérison Dubréus Préfète Duffaut Edouard Duval-Carrié André Eugène Pascale Faublas Lafortune Félix (Fortuné) Jacques Gabriel Alexandre Grégoire Guyodo (Frantz Jacques) Celeur Jean Hérard Sasha Huber Iris (Geneviève Lahens Esper) Sébastien Jean Prince Jean-Jo (Jean- Joseph Lafontant) Jean-René Jérôme Antonio Joseph Jasmin Joseph Jorélus Joseph Yves Joseph Killy (Patrick Ganthier) Fritzner Lamour Georges Liautaud Tessa Mars Ronald Mevs Mafalda Mondestin Pascale Monnin Sénèque Obin Paskö (Pierre Pascal Merisier) Salnave Philippe-Auguste Prospère Pierre-Louis André Pierre Michée Ramil Rémy Louisiane Saint-Fleurant Charles Espérance Saül Bernard Séjourné Simil (Émilcar Similien) Denis Smith Roberto Stephenson Tebó (Sacha Thébaud) Tiga (Jean-Claude Garoute) Luce Turnier Pierre-Joseph Valcin Patrick Vilaire Frantz Zéphirin</p>	<p>- “Os modernos haitianos” - “Os estetas” - “As vilas e comunidades artísticas: Noailles, Saint Soleil, La Grand Rue, La Tradition Vodou » (como « tradição vodu », são apresentadas as bandeiras. - “Os contemporâneos”</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ANEXO II: Caderno de imagens do Capítulo 3²³⁶
Capítulo 3: Caminhos abertos de Rénoold Laurent, em imagens

Um reconhecimento liminar



1: *Exposição “Abstraction et Expression”*, Centre Culturel Brésil Haïti, abril de 2015. Foto: Alain Sylla e Gregory Fénelon



2: *Exposição “Abstraction et Expression”*, Centre Culturel Brésil Haïti, abril de 2015. Foto: Alain Sylla e Gregory Fénelon

²³⁶ Todas as imagens sem crédito especificado foram realizadas pela autora.



3: Conferência de Sterlin Ulysse sobre a obra de Rénoald Laurent (abril, 2015) Foto: Alain Sylla e Gregory Fénelon



4: Conferência de Sterlin Ulysse sobre a obra de Rénoald Laurent. Intervenções da plateia: os artistas Kossi Assou, Ronald Mevs e o agente cultural Delano Morel. (abril, 2015) Foto: Alain Sylla e Gregory Fénelon

5: Intervenção de Rénoald Laurent na conferência de Sterlin Ulysse (abril, 2015)



6: Centro Cultural Brasil Haiti. Oficina de pintura de Rénoald Laurent (abril, 2015). Foto: Alain Sylla e Gregory Fénelon

7: Obra a princípio considerada interminada, exibida desta forma, após o elogio de Michel Philippe Lerebours. Centro Cultural Brasil Haiti (abril, 2015). Foto: Alain Sylla Gregory Fénelon



e



8: Rénoald Laurent e eu. Oficina de pintura, Centro Cultural Brasil Haiti (abril, 2015). Foto: Sylla Alain e Gregory Fénelon

Uma família de pintores (e camponeses) em Lafond



9: Rio la Gosseline, Ladond, Jacmel.



10: Rio la Gosseline, pós chuva, sendo atravessado por Rénold e Olivier Laurent.



11: casa de Maccène e Madame Renya



12: casa de alvenaria, onde dormiam RénoId, Olivier e Willio



13: Rénoald Laurent e Maccène visitando a roça e a antiga casa do pai de Maccène



14: Maccène Laurent indo para o roçado



15: Madame Renya costurando o uniforme de uma criança vizinha;

16: Eddy, Madame Renye e sua irmã Mata, cozinhando





17: Maccène secando grãos de milho



18: Interior da casa de Maccène e Madame Renya



19: Obras de Laurent no cômodo ocupado por seus irmãos Olivier e Willio



20: Interior do ateliê-escritório-quarto de Rénoald Laurent



21: Obras de artesanato no ateliê-quarto-escritório de Laurent



22: Parte da biblioteca pessoal de Rénoald Laurent, em seu ateliê-quarto-escritório



23, 24, 25: Maccène Laurent desenhando na tela



26: Maccène Laurent pintando para expor na sede da União Europeia em Porto Príncipe



27: Eddy e Caleb pintando



28: Maccène observando um quadro de Rénoald Laurent no *glacys*. Madame Renya e Moïses ao fundo



29: Oliver Laurent no primeiro plano



30: Madame Renya e Moïses no *glacys*



31: RénoId Laurent, Caleb e Eddy pintando para exporem na sede da União Europeia em Porto Príncipe



32: Willio emoldurando uma tela de seu tio, Wilbert Laurent



33: Obra de Rénoald Laurent concluída



37: Maccène observando Eddy pintando

38: Olivier e Rénoald Laurent emoldurando uma tela pintada por mim





39: Rénold Laurent pintando na varanda da casa de alvenaria



40: Willio emoldurando uma obra de Rénold Laurent. Na parede, quadros de Olivier

--- Cidade de Jacmel ---



41, 42, 43, 44: Casario no centro da cidade de Jacmel





45: antiga casa do escritor e colecionador Selden Rodman, no centro de Jacmel

46: FORSAJ, também conhecida como “Centre d’Art de Jacmel”, fundada nos anos 2000, como um ateliê e escola de artes



47: Rénold Laurent na esquina da Aliance Française de Jacmel



48: Marché en fer desativado, centro de Jacmel



49: Escadaria no centro de Jacmel



50: Avenida no centro de Jacmel que leva à beira mar, chamada de *lakou New York*



51: Praia no centro de Jacmel, Iakou New York

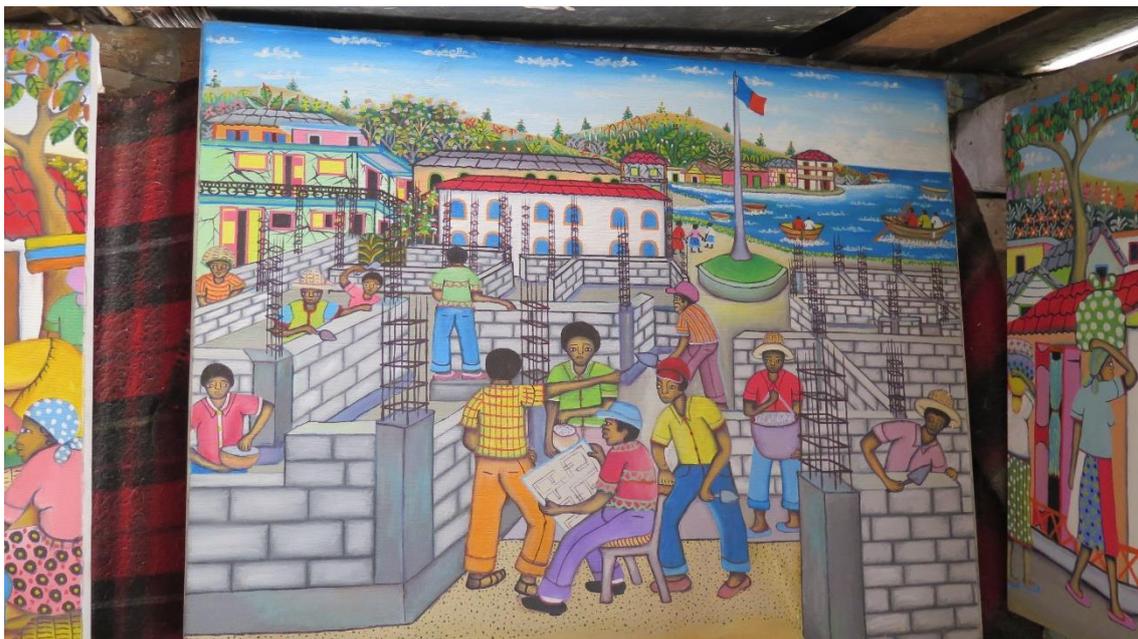


52: Carnaval de Jacmel (fevereiro, 2015)

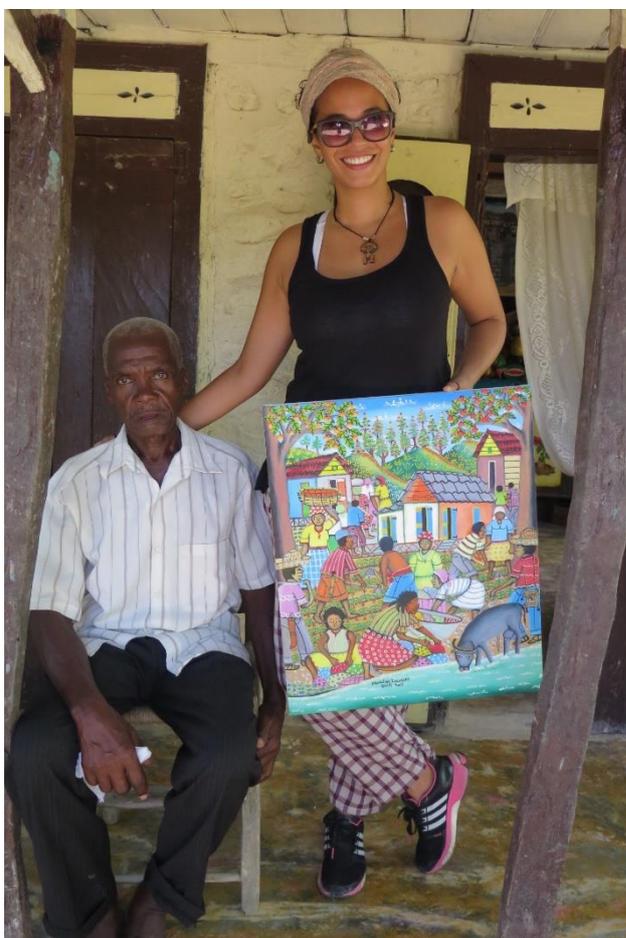


53: Band a pye nas ruas de Jacmel (janeiro, 2020)

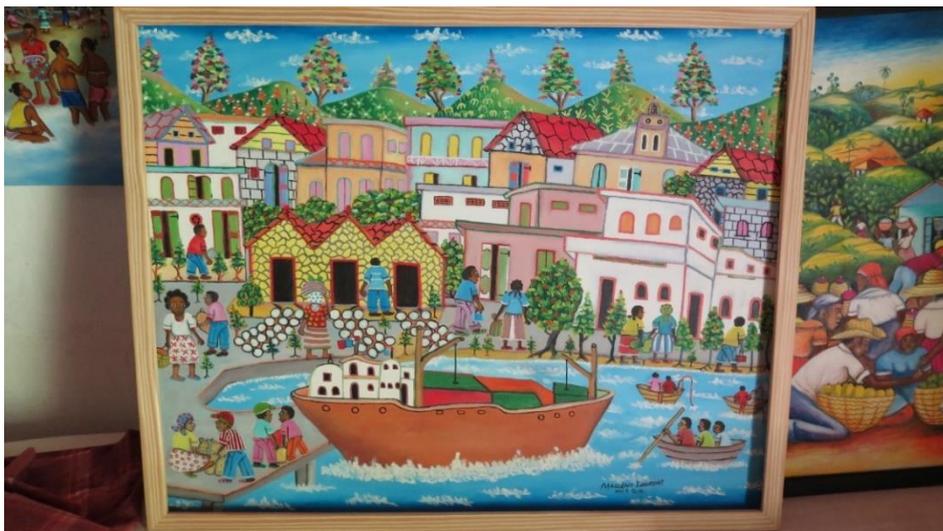
--- Algumas obras da família Laurent ---



54: Obra “Reconstruction” (2010), de Maccène Laurent. Realizada para a exposição “When our brushes shook”, Boston MA. A obra não foi vendida e retornou a Lafond, permanecendo na parede da casa de Maccène.



55: Maccène e eu, na varanda de sua casa, com um quadro de sua autoria (2016)



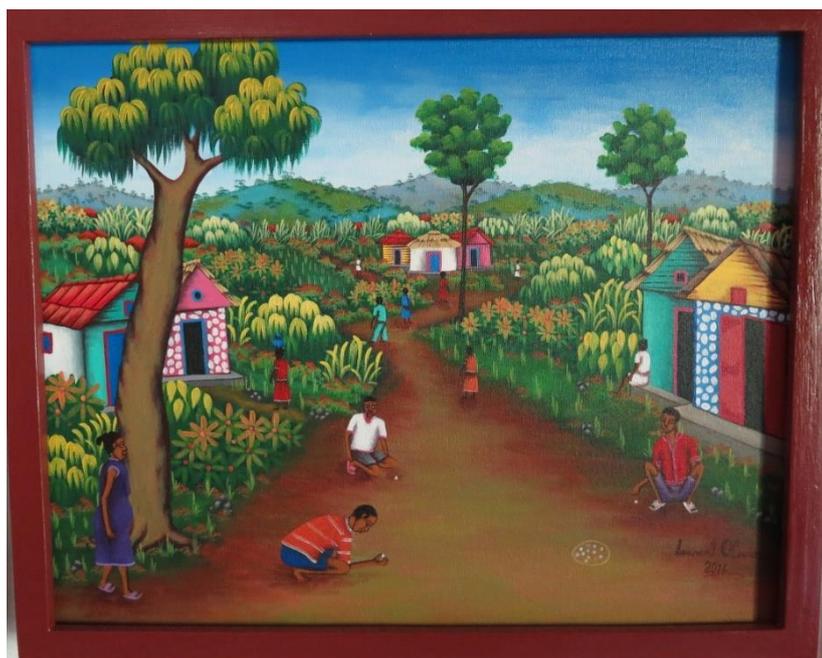
56: Obra de Maccène (2015) em sua casa. Emoldurada e pronta para ser exibida na seda de União Europeia, em Porto Príncipe.



57: Obra de Moïses Laurent na casa de seus pais, 2016



58: Obras de Moïses Laurent na casa de seus pais



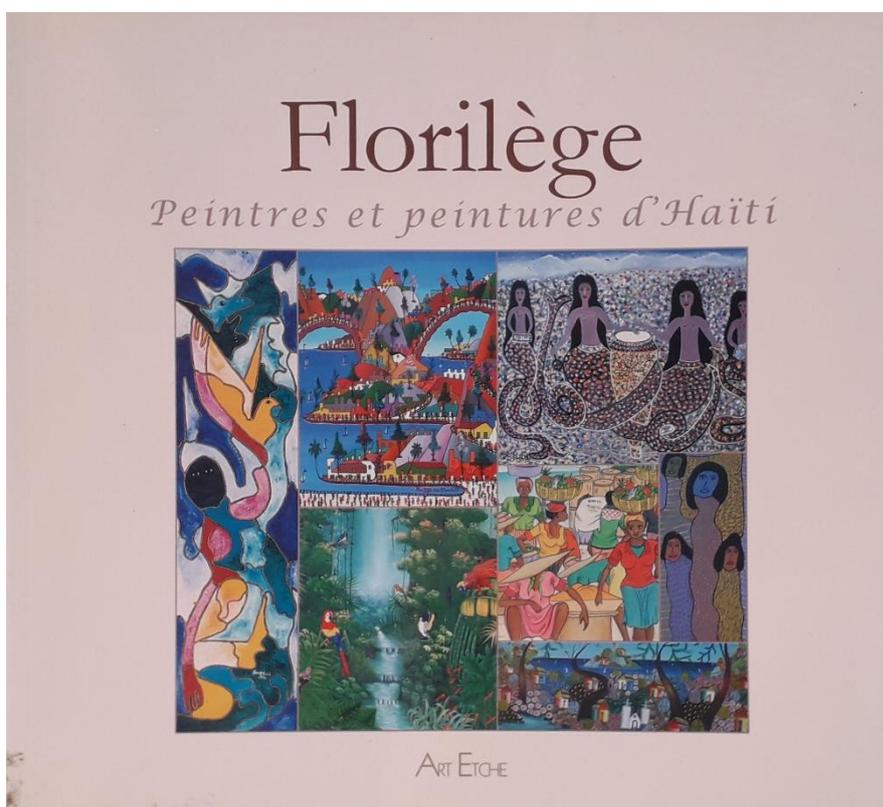
59: Obra de Nerestan Lamour, antigo aluno de Maccène e habitante de Lafond. Ao fundo, quadros de Olivier Laurent; 60: Quadro de Olivier Laurent



61: Obras de Olivier Laurent em seu quarto



62: Wilbert Laurent em sua casa, no centro de Jacmel, pintando um quadro com estilo que dialoga com as obras de Préfète Duffaut.



63, 64, 65, 66: Catálogo editado no Haiti, em 2011, no qual estão presentes Wilbert, Olivier e Rénoald Laurent



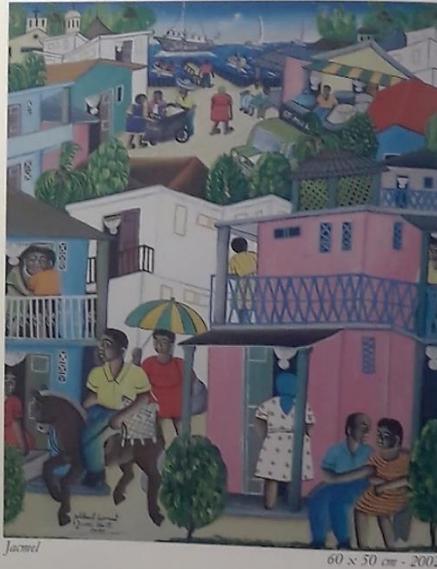
Wilbert Laurent

né le 7 août 1959 à Lafond

Peintre de Jacmel, mécanicien de profession, son frère aîné Maccène l'entraîne dans le monde de la peinture. Par la suite, il influencera à son tour ses neveux Rénoïd et Olivier.

Wilbert peint sa ville faite de montées et de descentes comme un lieu de villégiature de bord de mer : une juxtaposition en espalier de maisons-villas aux couleurs gaies, sans oublier, omniprésent avec son môle, le port.

Sur l'eau, en hommage à Agoué, le dieu vaudou de la mer, une canonnière tonnante.



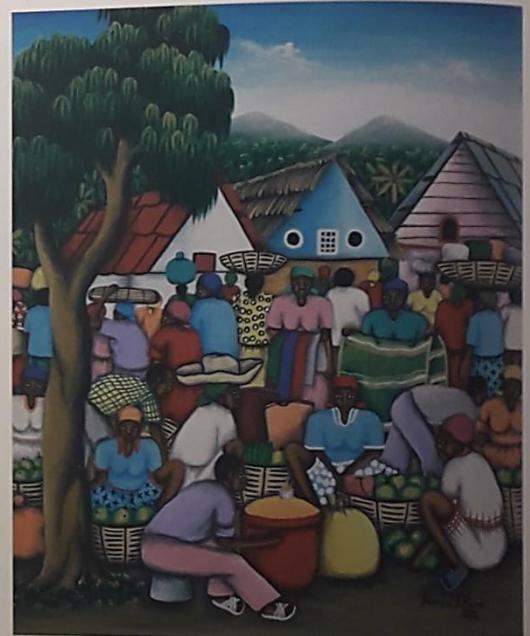
Olivier Laurent

né le 12 mai 1977 à Jacmel

Olivier Laurent, plus jeune fils de Maccène, apprend à peindre dès son enfance avec son père.

Parallèlement à la peinture, il réussit brillamment ses études et devient responsable de projets en informatique.

Sa peinture est très fraîche et très classique : marchés colorés où la profusion et les proportions sont d'autant plus importantes que l'objet désiré est rare.





Rénoald Laurent

né en 1974 à Jacmel

Issu d'une famille d'artistes. Son père Maccène et son oncle Wilbert l'initient très jeune à la peinture.

Rapidement, il se dégage de leurs influences et trouve un style plus personnel. Dans ses œuvres, il se tourne résolument vers un monde campagnard.

Se succèdent les scènes d'une vie paisible dans les hameaux, les combites (*travail en commun des champs*), les récoltes luxuriantes et les marchés surabondants. Il décrit comme beaucoup de peintres haïtiens une réalité idéalisée de la vie.



Le rendez-vous

60 x 50 cm - 1996

66: Obra à qual Rénoald Laurent se refere, realizada por ele, aos 18 anos, para uma exposição na Aliance Française de Jacmel, e reproduzida em cartão postal pelo comprador do quadro, sem o seu consentimento.



Le rendez-vous

60 x 50 cm - 1996

--- Obras de outros artistas do Vale de Marbial ---



67: Obra de Castera Bazile (1923-1966), "Battle between peasants" (1947), têmpera sobre cartão. Coleção do Museum of Modern Art (MOMA, NY), disponível na plataforma da Haitian Art Society:

<https://haitianartsociety.org/castera-bazile-battle-between-peasants-1948>

68: Obra de Castera Bazile: "Haitian Family" (1962), óleo sobre madeira. Coleção do Milwaukee Art Museum. Disponível na plataforma da Haitian Art Society: <https://haitianartsociety.org/haitian-family-1962>





69: Obra de Wilmino Domond (1926-2006): “Marbial, Jacmel”, óleo sobre madeira, 1968.

Fonte: Haitian Art Society: <https://haitianartsociety.org/wilmino-domond-marbial-n-d>

70: Obra de Wilmino Domond: “Healing Ceremony”, sem data. Parte do acervo do Waterloo Center for the Arts, disponível na plataforma da Haitian Art Society:



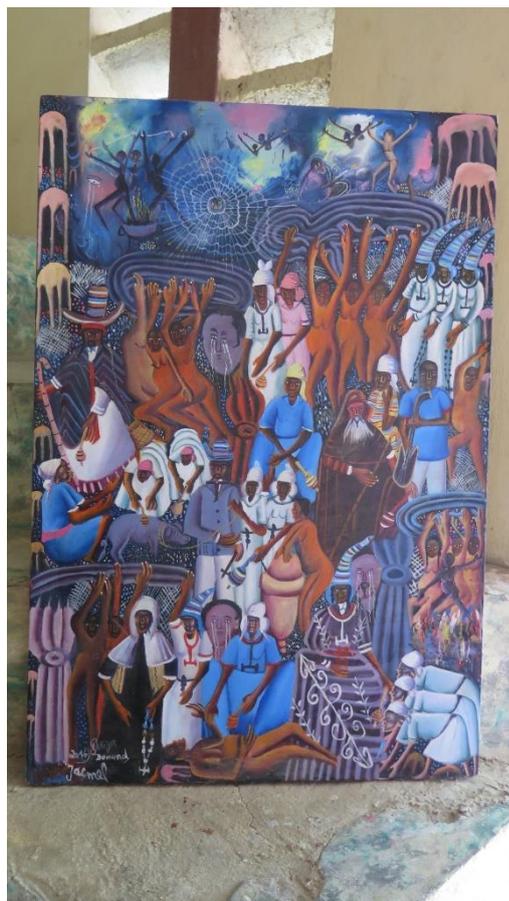
Fonte Haitian Art Society: <https://haitianartsociety.org/wilmino-domond-healing-ceremony-n-d>



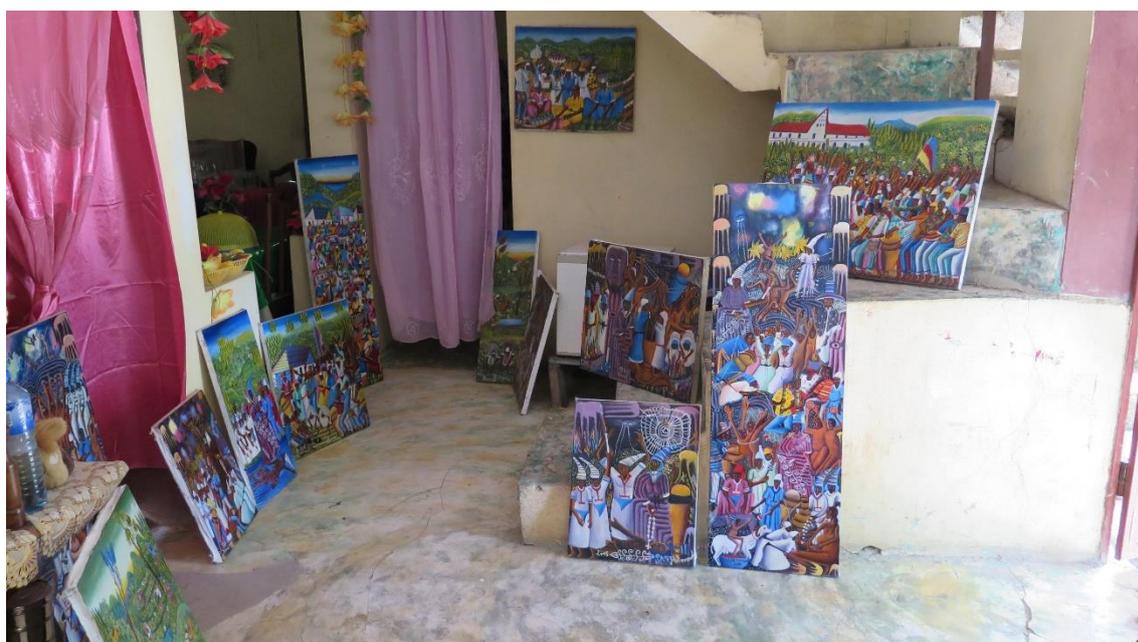
71: Obra de Célestin Faustin (1948-1981): “The Dream of Erzulie Dantor” (1977). Reproduzida no livro *Where Art is Joy*, de Selden Rodman, plate 50, p.90. Disponível na Plataforma da Haitian Art Society: <https://haitianartsociety.org/celestin-faustin-the-dream-of-erzulie-dantor-1977>



72: Obra de Célestin Faustin: “Pourtant ma maison est vide”, óleo sobre tela (1979). Coleção Marcus Rediker. Disponível na plataforma da Haitian Art Society: <https://haitianartsociety.org/et-my-house-is-empty-1979>

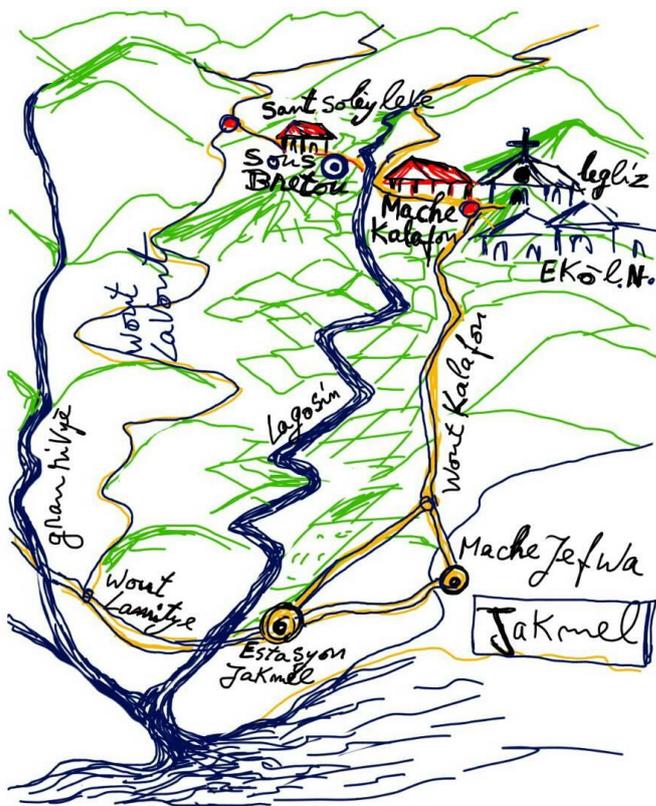


73: Rénoald Laurent e e Parizot Domond; Obra de Parizot Domond (antigo aluno de Wilmino Domond)



74: Casa de Parizot Domond

Da literatura à biblioteca



75: Mapa de Lafond realizado por Rénoald Laurent, indicando o endereço do Sant Soley Leve, fundado por ele no *lakou* de sua família



76: Rénoald Laurent lendo para mim trechos de seu manuscrito *Avant le cyclone, j'avais vingt ans*



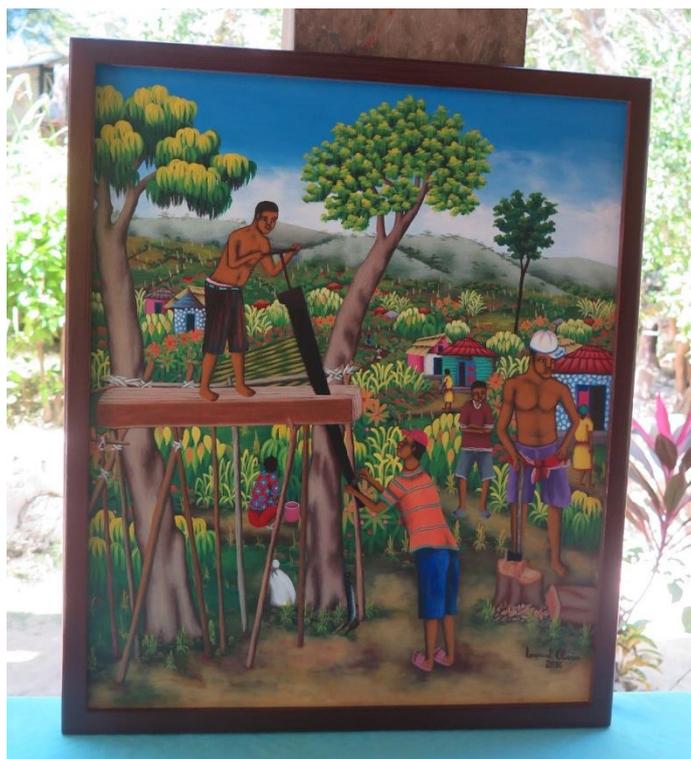
77: Construção da nova casa de alvenaria, com a casinha de palha prestes a ser demolida



78: Construção da nova casa de alvenaria, agosto de 2017



79, 80: Derrubada de um cedro para a construção da nova casa de alvenaria, seguida de sua serragem para fazer tábuas (maio, 2017)



81: Quadro de Olivier Laurent, retratando a cena anterior. Agosto, 2017



82, 83: Cartaz pintado por Willio, para a divulgação de atividades iniciais da biblioteca (antes da inauguração oficial). 2017

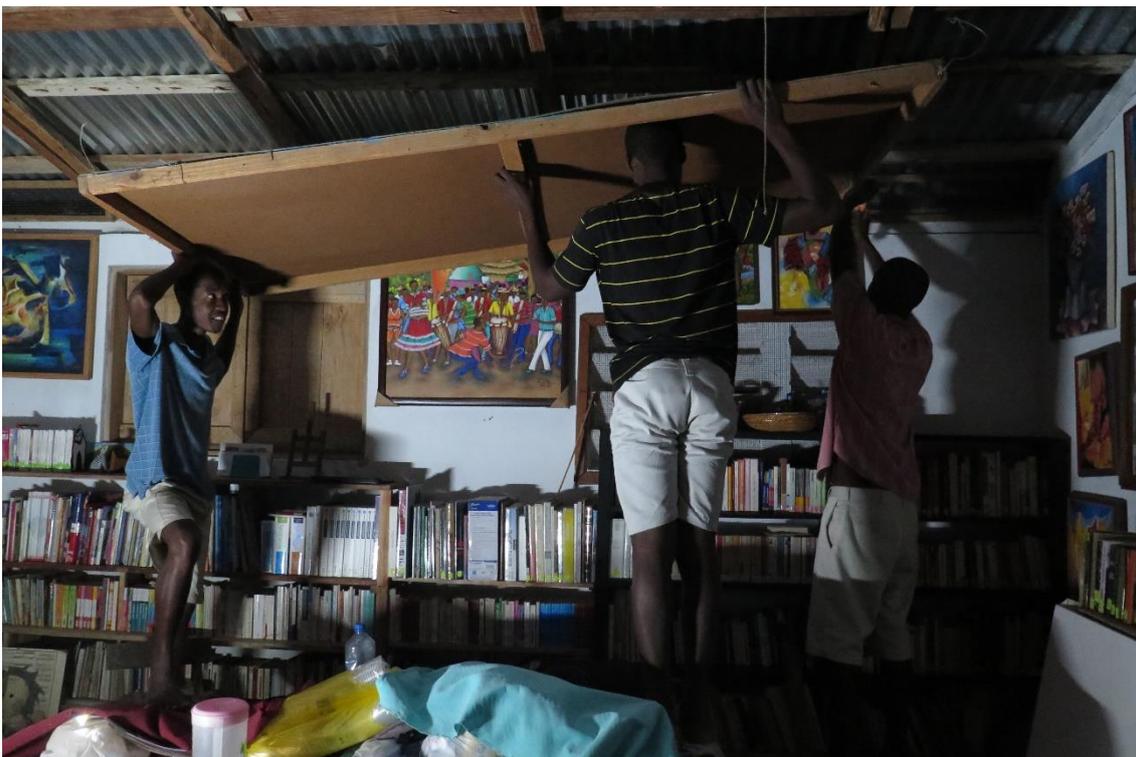




84, 85, 86, 87, 88: Ateliê de leitura com as crianças da vizinhança, realizado, antes da inauguração, com as primeiras obras infantis arrecadadas para a biblioteca (2017)







89: Willio, Eddy e Olivier organizando o espaço para a inauguração do Sant Kiltirel Soley Leve



90: Madame Renya, sua nora e vizinha, preparando quitutes para a inauguração do Sant Kiltirel Soley Leve



90: Inauguração oficial do Sant Kiltirel Soley Leve (setembro, 2017)



91: Laurent e Sterlin na inauguração do Sant Kiltirel



92: Inauguração oficial do Sant Kiltirel Soley Leve



93: Inauguração oficial do Sant Kiltirel Soley Leve

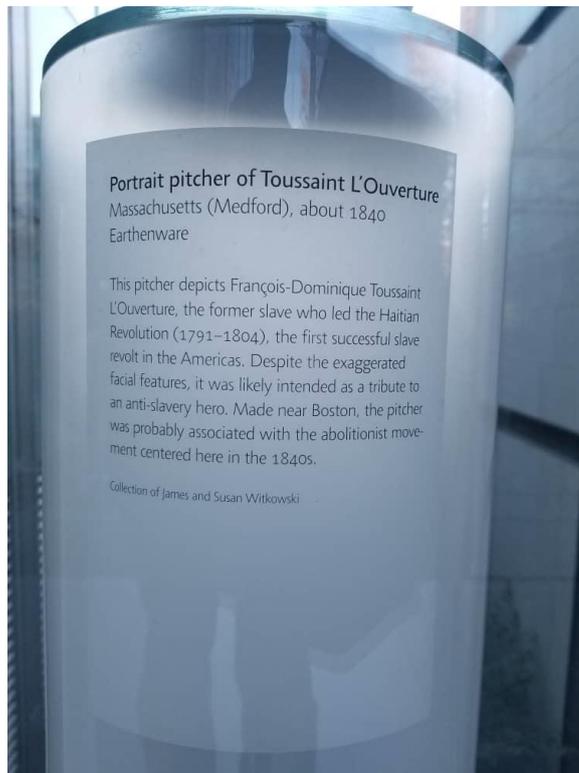
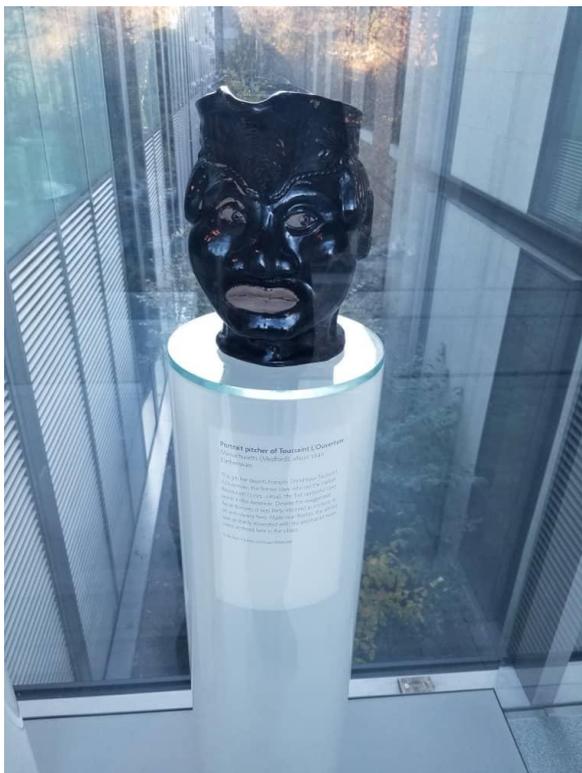


94: Livros arrecadados, catalogados, e público na inauguração do Sant Kiltirel Soley Leve. Foto de mídia (autor desconhecido), acervo pessoal Rénoald Laurent.



95: Inauguração do Sant Kiltirel Soley Leve. Foto: Foto de mídia (autor desconhecido), acervo pessoal Rénoald Laurent.

Lakay se lakay: lòt bò e uma visita de regresso



96: Cântaro com o rosto de Toussaint Louverture, no Museum of Fine Arts of Boston. Foto: Rénoïd Laurent (2017)



97: Laurent com demais membros do Haitian Artists Assembly of Massachusetts (HAAM) Foto publicada no facebook do HAAM

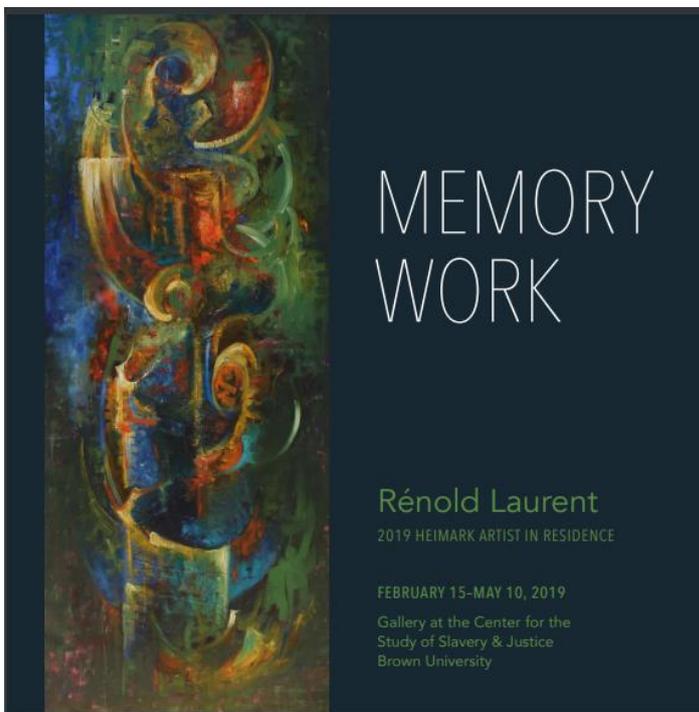


98: Laurent recebendo certificado de apreciação pela HAAM. Dezembro, 2017. Foto: acervo pessoal de RL



99: “Certificado de apreciação concedido a Rénold Laurent por sua dedicação promovendo arte e cultura haitianas, e por sua liderança coordenando o Jacmel Art Project (2010-2017)”. Foto: Acervo pessoal de Rénold Laurent

Rénold Laurent em catálogos



100: Capa do catálogo da exposição *Memory Work*, Galeria do Centro de Estudos de Escravidão e Justiça, Brown University, 2019.



101: Imagens de divulgação da exposição *Memory Work*. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/slaveryjustice/albums/72157709897661431/with/48380060636/>



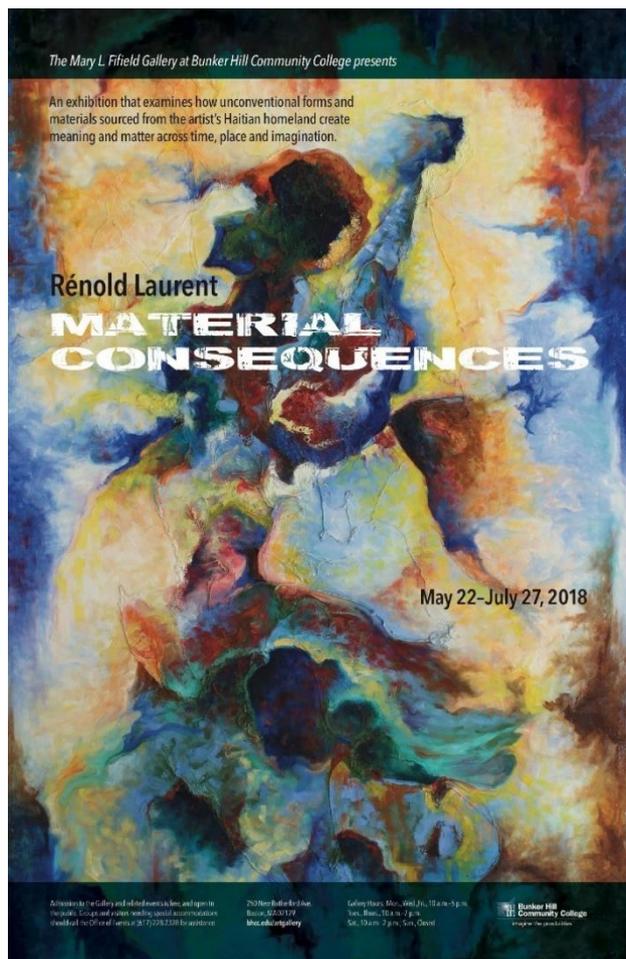
102: Imagens de divulgação da exposição *Memory Work*. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/slaveryjustice/albums/72157709897661431/with/48380060636/>



103: “Négrier 2” (Navio negreiro 2), acrílico sobre tela. 30”X40”, 2019. Obra realizada especialmente para a residência artística no CSSJ (Brown University).



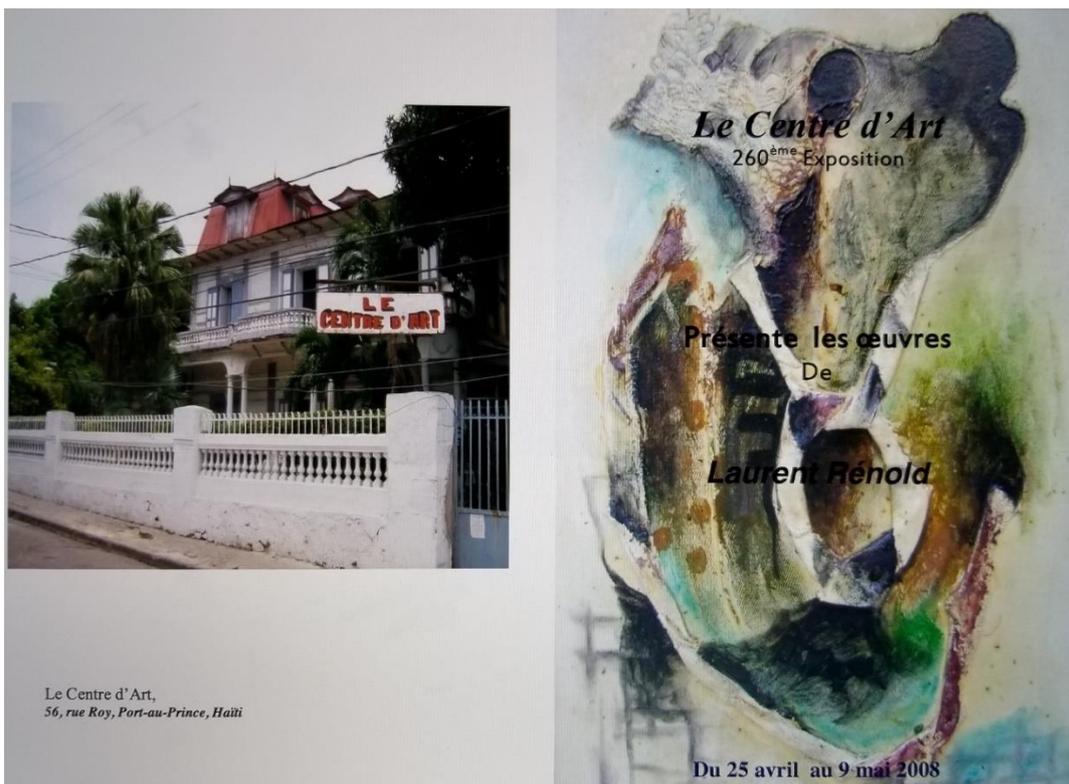
104: Rénold Laurent, Anthony Bogue e Patrick Sylvain na inauguração da exposição *Memory Work*.
Foto: Mayiah Gamble Rivers, em CSSJ Annual Report, 2019, p. 25 (Disponível on line)



105: Capa do catálogo da exposição *Material Consequences* (2018), Bunker Hill Community College

106: Verso do catálogo. Laurent, com sua filha Zora no colo, pintando a obra “Phoenix” (2018)





107: Capa do pequeno catálogo para a exposição *Recherche Plastique*, de Rénoïd Laurent, no Centre d'Art, Porto Príncipe, 2008



108: Imagem no interior do catálogo *Recherche Plastique*, (Centre d'Art, Porto Príncipe, 2008)

Rénold Laurent

Expressions d'une



109: Capa do esboço de catálogo realizado por Laurent em 2016, no qual organizava sua produção artística realizada até então em fases:

Là ou tout a commencé (1988-1998);

Période transitionnelle (1998-2001);

Abstraction & Expression (2001-2015);

Recherche Plastique, manière de vivre (2001-2014)

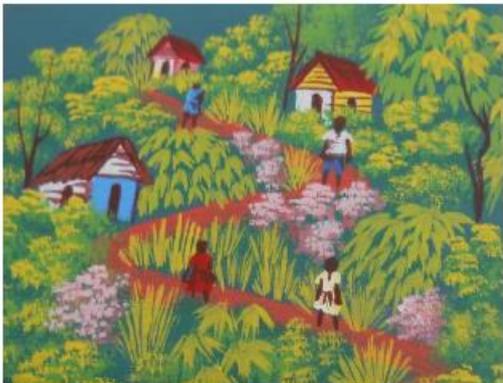


110: Obra “Liberté de Pensée”, 2.60X4.00 m, óleo sobre tela. (2004)

Là, où tout a commencé...

1988 - 1998

« Je cherche ma voie en m'apprenant au fur et à mesure, le b a ba des proportions et de la composition. »



111: Abertura da seção inicial do catálogo, intitulada “Lá onde tudo começou”, referindo-se a Lafond, Jacmel, e à pintura *naïf*, abordando temas locais.

112: Obra sem título e sem data, realizada na década de 1980

Période transitionnelle

Je travaille d'après l'impression que me laisse le réel. »

1998 – 2001



113: Abertura da seção do catálogo intitulada “Período transicional”.

Embora Laurent indique a “Fase transicional” como um período de 1998 a 2001, muitas obras selecionadas por ele nessa seção do catálogo foram realizadas após 2001. Constan aqui quadros figurativos nos quais o artista por vezes se aproxima do gênero *naïf*, por vezes se afasta, mas sempre há experimentações técnicas e cromáticas.



114: Óleo sobre tela, 127 x 76 cm. Sem título e sem data



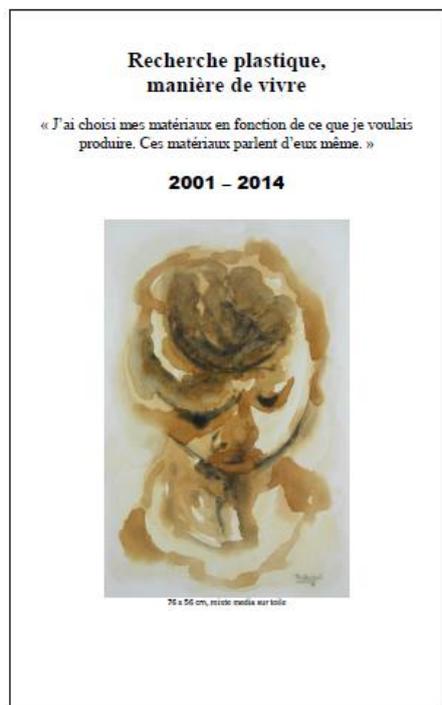
115: Óleo sobre tela, 120 X 70 cm (2003). Sem título



116: Óleo sobre tela, 120 X 70 cm. Sem título. (2016). Esse quadro foi realizado sob encomenda para a Escola de Enfermagem de Léogane



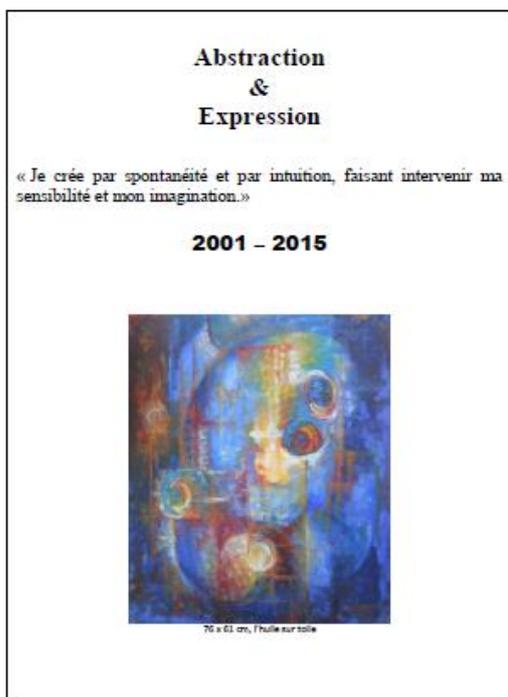
117: Óleo sobre tela, 135 X 127 cm. Sem título e sem data



118: Abertura da seção, no catálogo, com suas obras em preto, branco e tons de marrom, realizadas com carvão e borra de café.

119: 127 X 78 cm. Mixed mídia sobre tela. Sem título





120: Abertura da seção do catálogo dedicada à abstração



121: Óleo sobre tela, 76 X 76 (1999), Sem título. Essa obra, pintada em 31 de dezembro de 1999, é considerada por Laurent sua primeira tela abstrata.



122: “Liberté Guide le Peuple”. Óleo sobre tela, 127 X 76, 2004. Esse quadro foi esteve presente na exposição *Abstraction & Expression* (Centre Culturel Brésil Haïti, 2015), em *Material Consequences* (Boston, 2018), e em *Memory Work* (Boston, 2019). No primeiro evento, ainda não constava seu título.