

Nos Rastros de Hyppolite: A Pintura Popular Haitiana entre Religião e Arte

In Hyppolite's Traces: Haitian Folk Painting Between Religion and Art

*Júlia Vilaça Goyatá¹ 

Resumo

Este artigo, baseado em uma etnografia com documentos históricos, procura refletir sobre as práticas de construção da chamada “arte popular” no Haiti da metade do século XX. Para tal, acompanha a criação e os primeiros anos de funcionamento do *Centre d'Art*, centro de produção e divulgação das artes plásticas haitianas criado em 1944, e a circulação de suas primeiras exposições para o exterior. Dá-se ênfase especialmente à narrativa articulada pela instituição em torno do célebre pintor e sacerdote vodu Hector Hyppolite (1894-1948) que, argumento, é tido ele mesmo como uma espécie de artefato em circulação. O trabalho e a própria figura de Hyppolite funcionam, assim, como a imagem condensada de um “Haiti popular” que se queria projetar naquele momento, marcado por suas raízes africanas expressas tanto no campo religioso quanto artístico.

Palavras-chave: Haiti. Vodou. Pintura popular. Arte. Religião.

Abstract

This article, based on an ethnography with historical documents, seeks to reflect on the construction practices of the so-called “popular art” in Haiti in the mid-20th century. To this end, it follows the creation and the first years of operation of the Center d'Art, a center for the production and dissemination of Haitian plastic arts created in 1944, and the circulation of its first exhibitions abroad. Particular emphasis is given to the narrative articulated by the institution around the celebrated painter and voodoo priest Hector Hyppolite (1894-1948), who, I argue, is himself regarded as a kind of circulating artifact. The work and the very figure of Hyppolite function as well as the condensed image of a “popular Haiti” that was wanted to be projected at that moment, marked by its African roots expressed both in the religious and artistic fields.

Keywords: Haiti. Voodoo. Popular painting. Art. Religion.

¹ Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências Humanas, Departamento de Sociologia e Antropologia (DESOC/CCH-UFMA, São Luís, MA, Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3842-1877>.

A Morte de Hyppolite

Em 8 de junho de 1948, um dia aparentemente corriqueiro de atividades no *Centre d'Art* de Porto Príncipe, o pintor Rigaud Benoit (1911-1986) chega, às pressas, no casarão da *rue de la Révolution*, sede da instituição, à procura de Jean Chenet (1918-1963). Braço direito do diretor do centro Dewitt Peters (1896-1966), Chenet era o responsável pela instituição naquele mês, já que Peters se encontrava em uma viagem de negócios nos Estados Unidos. O motivo da visita de Benoit era a saúde de seu colega, o também membro do *Centre d'Art* e seu mais célebre pintor, Hector Hyppolite (1894-1948), que havia se sentido mal naquela manhã e precisava, com urgência, ver um médico. Impossibilitado de levar Hyppolite ao hospital, Chenet oferece a quantia de dinheiro necessária para que Benoit o encaminhe em um táxi e recomenda que o faça o mais rápido possível. Poucas horas depois, Chenet recebe um telefonema de Benoit: Hyppolite não havia resistido, morreu de um ataque cardíaco, antes mesmo de ser atendido.

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

Assim que ele morreu, peguei suas pinturas, até mesmo aquelas nas quais ainda estava trabalhando, e coloquei-as em um lugar seguro. O comitê quer fazer o mesmo com as que estão no ABAC [American British Art Center] ou em outros lugares. Temos que tomar decisões importantes a respeito delas.²

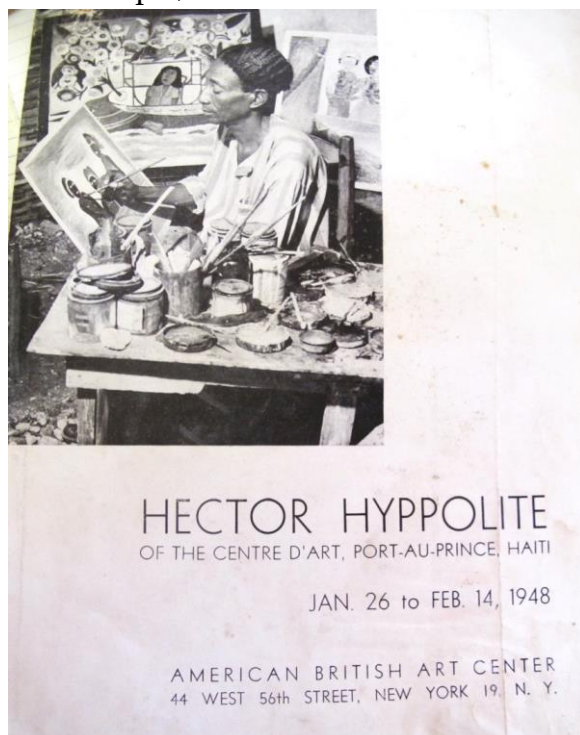
A preocupação com o enterro e as obras de Hyppolite, algumas delas a essa altura já espalhadas em centros de arte de Nova Iorque, tal como sugere a carta, deve-se ao lugar de destaque que o pintor possuía nessa época. Pode-se dizer, inclusive, que sua morte coincide com a sua consagração como artista. A primeira exposição individual que faz em Nova Iorque, no mencionado *American British Art Center*, entre janeiro e fevereiro de 1948, poucos meses antes de seu falecimento, é prova disso (Imagem 1). A dita exposição, segundo indica a correspondência travada entre Chenet e Peters, obteve grande sucesso de público e crítica, especialmente em função de sua repercussão na mídia estadunidense, com destaque para uma resenha na conhecida revista *Time*.³ Esta não era, contudo, a primeira exposição do artista, que havia participado

² Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, 11/06/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*, Porto Príncipe, Haiti. Destaco, desde já, que ao longo de todo o texto uso a classificação de caixas e dossiês do arquivo do *Centre d'Art* tal como estavam estabelecidas por Véronique Parmentier, arquivista a quem desde já agradeço, quando de minha visita ao local em 2016. Este arquivo estava à época em estado de reorganização após o terremoto de 2010 que destruiu as instalações do *Centre d'Art*; portanto, essas classificações ainda eram provisórias e podem ter sofrido mudanças de lá para cá. Saliento também que todas as traduções ao longo do artigo são de minha autoria.

³ Sobre a aparição da “arte popular” haitiana na imprensa norte-americana, Carlo Célius (2007, p. 23-24) dá destaque à importância que as revistas *Time*, *Life* e *Harper's Bazaar*, por exemplo, possuíam na

de mostras coletivas do *Centre d'Art* no Haiti e no exterior, sendo a venda de seus quadros bastante expressiva.⁴ Entre a primeira exposição internacional do *Centre d'Art* e o ano de sua morte, isto é, entre 1945 e 1948, Hyppolite participou de pelo menos cinco exposições coletivas no exterior (em Cuba, em 1945; na França, em 1946, e duas vezes nos Estados Unidos, em 1947), além de ter sido convidado por André Breton (1896-1966) para a Exposição Internacional do Surrealismo, ocorrida em Paris em maio de 1947.

Imagem 1 - Capa do programa da exposição individual de Hector Hyppolite, Nova Iorque, 1948.



Fonte: © *Centre d'Art*.

A ausência de Peters no dia da morte de Hyppolite se deveu a uma das não raras viagens de negócio que o diretor do *Centre d'Art* fazia a seu país natal, os Estados Unidos, desde a inauguração da instituição em 1944. Em Nova Iorque, entre 1946 e 1950, Peters organizou exposições, comercializou quadros e estabeleceu contatos fundamentais para o sustento da instituição que havia criado em Porto Príncipe nos anos anteriores. Entre idas e vindas, o fundador do *Centre* articulou inclusive uma bolsa de estudos em história da arte para seu “assistente-diretor” Jean Chenet, que passou o ano escolar de 1948 entre o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, o Museu do Brooklyn e a *New School of Social Research*, aprendendo sobre “arte e técnicas de museu.”⁵

formação do gosto e do consumo de uma classe média norte-americana em expansão. Célius considera que as aparições da ‘pintura popular’ e do *Centre d'Art* na imprensa estadunidense foram cruciais para a instauração de uma certa discursividade, dominante ainda hoje, sobre a arte haitiana.

⁴ Não sabemos ao certo quantos quadros Hyppolite vendeu desde a abertura do *Centre* em 1944. Referências esparsas presentes na correspondência entre Peters e Chenet mostram que havia uma boa demanda por suas telas, especialmente após a realização das exposições nos Estados Unidos.

⁵ Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, fev./1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*. A ida de Chenet aos Estados Unidos teve dois objetivos centrais: Peters queria ter alguém de confiança em Nova Iorque que representasse o *Centre d'Art* no momento de seu crescimento no mercado internacional, ao mesmo tempo que visava a proporcionar a Chenet uma formação que lhe permitisse assumir, com ele, parte da organização e administração da instituição.

A correspondência entre Peters e Chenet, explicada pela estadia alternada de um ou outro nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1940, mostra, como se pode ver no exemplo da descrição da morte de Hyppolite, aspectos inéditos dos bastidores da formação, consolidação e, principalmente, da circulação do *Centre d'Art*, seus pintores e pinturas, no Haiti e no exterior. Somada aos documentos relativos às primeiras exposições da instituição, o material evidencia também a intensa movimentação de personagens estrangeiros no Haiti e de haitianos no exterior e suas tentativas de compreender e projetar uma imagem, a um só tempo antropológica e artística, do país caribenho. As narrativas produzidas sobre Hyppolite, baseadas em seu pertencimento ao vodu, prática religiosa e sistema de conhecimento que deita suas raízes no processo de colonização da ilha de São Domingos no século XVIII, são assim parte fundamental dessa projeção.

O objetivo deste artigo é o de compreender, através de uma descrição etnográfica com documentos históricos por mim coletados entre 2016 e 2017 em acervos no Haiti e na França, a construção do *Centre d'Art* e o trânsito de uma imagem, a que chamei em outro momento de *Haiti popular* (GOYATÁ, 2019).⁶ Estou especialmente interessada em explicitar a formação de uma ideia de arte haitiana que esta instituição fez circular e que, embora tenha sofrido críticas, persiste até os dias de hoje em nossa imaginação sobre a produção pictural dessa região. As pinturas e pintores chamados de populares foram naquele momento tratados como artefatos que carregavam traços de um Haiti marcado por suas raízes africanas e que por meio de sua circulação se dava a conhecer mundialmente. Para usar a famosa expressão de Michel-Rolph Trouillot (1990, p. 3), trata-se de compreender a emergência de uma das muitas faces do “excepcionalismo haitiano”, que particularmente nos anos 1940, por oposição à representação do país difundida pelo período de ocupação militar norte-americana (1915-1935), ganhava novas cores. Não mais “terreno de possessões demoníacas, superstições absurdas e zumbis” (DUBOIS, 2012, p. 92), o Haiti começava a aparecer aos olhos estrangeiros como espaço de interesse científico e fonte de inspirações artísticas as mais variadas, naquele que se tornou também um momento de “promessa política de um Haiti moderno” (POLYNÉ, 2013, p. 18).

O *Centre d'Art* e a Pintura Popular

Dewitt Peters, o fundador e primeiro diretor do *Centre d'Art*, se muda de seu país natal para o Haiti em 1943, enviado com um grupo de professores norte-americanos para ensinar inglês no tradicional *Lycée Pétion*, localizado no coração da capital haitiana.⁷ Pintor amador e interessado em artes, sabe-se que desde sua chegada ao Haiti organizava durante as férias pequenas exposições de artistas haitianos no Instituto *Haitien-Américain*,

⁶ Para a construção deste artigo uso majoritariamente a documentação do arquivo do *Centre d'Art* de Porto Príncipe, mas também documentos secundários depositados nos seguintes acervos: 1) o acervo de jornais e revistas da *Bibliothèque Haitienne des Frères d'Instruction Chrétienne*, localizada em Porto Príncipe; 2) os fundos documentais do antropólogo Alfred Métraux (1902-1963), preservados pelo *Laboratoire d'Anthropologie Sociale - Collège de France*, em Paris; e 3) os arquivos fotográficos da Fundação Pierre Verger (1902-1996), em Salvador, Brasil.

⁷ Antes de ir ao Haiti Peters havia estudado inglês para estrangeiros na Universidade de Michigan. Depois dos ataques a Pearl Harbour, em 1941, ele se muda para Washington para ajudar nos esforços norte-americanos de guerra. É lá que articula a ida ao Haiti em 1943, como parte de uma parceria entre os governos estadunidense e haitiano para o ensino de inglês em escolas secundárias (Dossiê *Historique CdA*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*).

instituição cultural vinculada à embaixada estadunidense. Em uma dessas ocasiões, teve a ideia de abrir um local próprio para o desenvolvimento, ensino e divulgação da arte local, abandonando sua carreira como professor para dedicar-se à empreitada. Assim, no fim de 1943, se desliga da escola e entrega-se inteiramente à fundação do que seria o *Centre d'Art*, tendo o apoio de alguns intelectuais e artistas da elite econômica haitiana, a exemplo do arquiteto Albert Mangonès (1917-2002), do etnólogo Rémy Bastien (1920-1971) e do artista Geo Ramponeau (1916-2012).⁸ A instituição passa a funcionar como uma associação civil sem fins lucrativos, sustentada majoritariamente por um subsídio do governo. Ao lado disso, obtinha arrecadações também de doações (pessoais e institucionais) e do próprio faturamento interno, advindo de algumas atividades: vendas dos artistas, mensalidades de cursos de artes e cotas pagas por membros colaboradores.

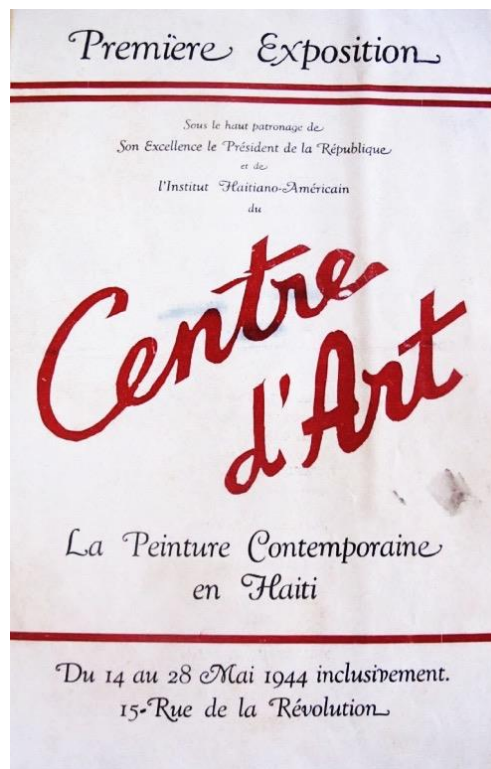
O espaço para a instalação do centro artístico é cedido pelo então presidente Elie Lescot (1883-1946), que entrega à Peters em abril de 1944 as chaves da *Maison Villejoint*, um casarão colonial na *rue de la Révolution*, no centro da capital. O presidente, que estava preocupado com o desenvolvimento de políticas culturais que colocassem o Haiti à altura de seus colonizadores franceses, modelo cultural que admirava, via com bons olhos a iniciativa do professor norte-americano. Embora representante da elite conservadora crioula e católica, e nesse sentido bastante diferente de seu sucessor, o presidente progressista e *noiriste* Dumarsais Estimé (1900-1953), Lescot tinha interesse em fomentar instituições culturais e de promoção do conhecimento, acreditando que a ação delas poderia ser traduzida na formação de artistas, cientistas e de um público erudito para o Haiti.⁹

Um mês após a entrega do casarão a Peters, ocorre a inauguração oficial do *Centre d'Art*, com a apresentação de sua primeira exposição ao público. Intitulada “Pintura Contemporânea no Haiti” (Imagem 2), a mostra continha pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de um conjunto de artistas locais, entre eles os próprios fundadores do centro. Nem todos os artistas apresentados eram haitianos, a exemplo do próprio Peters, no entanto, todos residiam no Haiti e traziam obras que tematizavam o país. Daí advém, imagino, o título da exposição: pintura contemporânea *no* Haiti e não *do* Haiti. Os títulos das obras que aparecem no programa do evento indicam que os quadros exibidos retratavam ou uma paisagem natural e humana do Haiti – cenas nas montanhas, na costa e retratos das pessoas – ou o que se entendia por uma paisagem cultural. Nesse caso, vinham à tona cenas de mercado, da vida coletiva camponesa ou acontecimentos relacionados à vida religiosa, mais particularmente tematizando a iconografia ou os rituais vodu. *Jovem haitiana*, de Xavier Amiama; *Cena de nosso campo*, de Antoine Derenoncourt; *Camponeses haitianos* e *Em direção ao mercado*, de Andrée Malebranche; *Enterro no campo*, de Geo Ramponeau; *Cerimônia vodu*, de René Vincent; *As lavadoras*, de Pétion Savain; e *A igreja de Santanna vista de La Saline*, de Lucy Poux são alguns dos trabalhos expostos.¹⁰

⁸ Dossiê *Historique CdA*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*.

⁹ Estimé é eleito em 1946 após uma série de manifestações populares que, diante da ameaça da permanência de Lescot no poder para além de seus cinco anos de mandato regular, terminam por derrubá-lo. O historiador David Nicholls (1975) assinala que a eleição de Estimé representou a ascensão das classes médias e populares negras ao poder em oposição às oligarquias mulatas que vinham governando o país desde o fim da ocupação norte-americana. Em suas palavras: “os eventos políticos de 1946, de expulsão de Lescot em janeiro e eleição de Estimé em agosto, não podem ser compreendidos senão à luz dos conflitos ideológicos do período precedente que estão eles mesmos em relação com a evolução da estrutura de classes do país. Se 1934 marcara a vitória do movimento nacionalista, 1946 viu o triunfo do movimento *noiriste*” (NICHOLLS, 1975, p. 673).

¹⁰ Caixa *Expo CdA 1944-1945*, 1-24. Acervo *Centre d'Art*.

Imagem 2 - Programa da primeira exposição do *Centre d'Art*, 1944

Fonte: © Centre d'Art.

A primeira exposição do *Centre d'Art* menos que dar destaque aos pintores, valorizava os motivos de suas pinturas, tomadas como signos de haitianidade. Não era tanto quem pintava ou de que forma pintava que estava em jogo, mas os temas das telas, em sua maioria paisagens (naturais e culturais) do Haiti. A partir de 1945, esse cenário começa a mudar diante da centralidade que certos pintores sem uma formação acadêmica em artes plásticas passam a ganhar. A arte produzida por eles seria chamada de *popular* ou *primitiva*, tornando-se internacionalmente conhecida através de exposições organizadas pelo *Centre d'Art* dentro e fora do país. Essa produção converte-se em algo bastante visível a partir da circulação da exposição “Pinturas populares haitianas”, que, com pequenas alterações de forma, passa mais de uma vez pelos Estados Unidos e também por Cuba entre 1945 e 1947.¹¹

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

Historiadores da arte haitiana, como Lerebours (1989) e Célius (2007), assinalam que Peters, quando cria o *Centre d'Art*, não só não previa o nascimento do movimento da arte *popular* pelo qual, depois, sua instituição ficaria conhecida, como também não apreciava o trabalho dos artistas ligados a ele. Foram muitas vezes amigos

¹¹ Há menção esparsa no material do *Centre d'Art* à passagem dessa exposição de pintura *popular* também pelo Uruguai e indicações do intuito de fazê-la viajar por outros países. Só encontrei registros concretos, como programas de exposições e cartas, para os casos dos EUA e Cuba.

e parceiros de trabalho que lhe chamaram a atenção para os artistas de rua e os pintores sem educação formal que tinham seus trabalhos espalhados em fachadas e muros de casas ou que vendiam informalmente suas telas em feiras pelas cidades haitianas. Foi o que ocorreu com o caso do crítico de arte cubano José Gómez Sicre (1916-1991), que, de passagem pelo *Centre d'Art* em meados de 1944, convence Peters a fazer uma viagem de exploração artística no norte do país.¹² Sicre havia se encantado por uma tela de Philomé Obin que vira no *Centre d'Art* e, a partir disso, incentiva Peters a conhecer melhor o estilo de pintura desenvolvida no Cabo Haitiano, cidade ao norte do país e antiga capital colonial, de onde vinha o pintor.

Do quarteto de artistas *populares* que viriam a se tornar célebres ao longo dos anos 1940, Obin fora, de fato, o primeiro a aderir ao *Centre*, antes mesmo que o termo *popular* fosse cunhado para caracterizar sua pintura. Ao saber da inauguração da instituição, ele, que já comercializava seus quadros no Cabo Haitiano, envia uma de suas telas a Peters, com o intuito de participar da nova instituição (CÉLIUS, 2007, p. 102). O quadro, que retrata a chegada do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt ao Cabo Haitiano no fim da ocupação militar em 1934, iria transformar-se posteriormente em um dos clássicos da pintura *popular* haitiana.¹³ Em setembro de 1945, quase um ano depois do envio da pintura, Obin fica a cargo da abertura da filial do *Centre d'Art* em sua cidade natal, onde se torna responsável por descobrir e instruir novos artistas.

Quando fundado, o *Centre* contava apenas com membros da elite econômica e intelectual de Porto Príncipe, o que se constata no programa da primeira exposição visto há pouco. É somente em fins de 1944 e início de 1945, com a adesão de artistas como Obin, Rigaud, Bazile e Hyppolite, que se constitui, de fato, a ala dos chamados *pintores populares*.

Segundo Célius (2007, p. 106), a primeira declaração oficial de Peters ligando diretamente o *Centre d'Art* à produção dos pintores populares data de janeiro de 1947, em um artigo escrito por ele para a revista norte-americana *Harper's Bazaar*. O artigo, intitulado "Haiti's primitive painters", é publicado justamente na época em que Peters negociava a exibição, pela segunda vez, da exposição "Pinturas populares haitianas" que ficaria em cartaz no *American British Art Center* em Nova Iorque durante o verão de 1947, seguindo para uma temporada no clube das Nações Unidas em Washington em dezembro do mesmo ano.

É interessante perceber que as palavras *primitivo* e *popular* aparecem enquanto termos intercambiáveis nos títulos do texto de Peters e da exposição do *Centre d'Art*. Os conceitos, usados a princípio para designar a qualidade dos trabalhos de um grupo de pintores, passariam a ser tomados a partir daí como adjetivos para qualificar as artes

¹² José Gómez Sicre possuía uma formação em Direito, mas, desde o início dos anos 1940, se envolveu com o mundo da arte através da produção e divulgação de exposições de arte cubana. Nessa época, era diretor de exposições da *Institución Hispanocubana de Cultura* em Havana, cargo que ocupou até 1946, quando passou a trabalhar na seção de artes visuais da *Pan American Union*, futura Organização dos Estados Americanos (OAS). De 1948 a 1976, ele ocupou a chefia dessa seção, organizando uma série de exposições de arte latino-americana nos Estados Unidos e em toda a América. Segundo Alejandro Anjeus (2005), Sicre teria tido um papel fundamental no sentido de pensar a arte latino-americana, conferindo-lhe um sentido de unidade: "ele foi um dos primeiros, senão o primeiro, crítico/curador a viajar por toda a América Latina e compreender a arte da região como uma série de visualidades hemisféricas que tinham tanto relações comuns quanto divergências" (ANJEUS, 2005, p. 84).

¹³ Para ver esta e outras das pinturas aqui referidas, consultar a página da revista *Elephant*: <https://elephant.art/artists-sparked-first-global-art-movement/>. Também a página da galeria londrina *The Gallery of Everything* (<https://www.gallevery.com/>) apresenta trabalhos dos artistas *populares* haitianos, com destaque para os materiais sobre a exposição "Art + Revolution in Haiti" realizada entre setembro e novembro de 2018 com curadoria de Leah Gordon: <https://www.gallevery.com/exhibitions/art-revolution-in-haiti>.

plásticas produzidas pelo *Centre d'Art*, estendendo-se também à caracterização de toda a produção haitiana. A resposta positiva que o público e o mercado de arte conferem a essas primeiras exposições de pintura *popular* faz com que esse grupo de artistas seja projetado como o exemplo da mais autêntica expressão plástica haitiana.

Em um texto preparado por Jean Chenet para ser lido no dia da abertura da exposição “Pinturas populares haitianas” em Washington (6 de dezembro de 1947), a separação operada pelo *Centre d'Art* entre a *arte popular* e a *arte clássica ou avançada* aparece com clareza. A oposição, que já está descrita no estatuto da associação de novembro de 1945, mas que é aqui reforçada, permite compreender melhor em que termos a exposição e os artistas *populares* foram apresentados ao mundo pelo *Centre*.¹⁴ Na palestra, o diretor-assistente explica de que forma, a partir da abertura da instituição em meados de 1940, surge também um movimento artístico que ele chama de “renascimento haitiano”.¹⁵ Deste, ele explica, dois tipos de artistas se destacam: “os cultos e com formação acadêmica, que encontramos em movimentos artísticos em todos os países, e aqueles que, nem cultos nem formados, muitas vezes mal capazes de escrever e ler, simplesmente pintam, raramente sabendo por quê”.¹⁶

Sobre os primeiros, os “ortodoxos”, ele diz que falará apenas um pouco, pois “é em honra dos primitivos que estamos aqui essa noite”, salienta (IDEM). Na sequência da palestra, o autor procura, então, encontrar uma explicação para a existência dos pintores *primitivos* e sua persistência no Haiti. Ele pontua que um dos aspectos mais importantes que deve ser destacado é a relativa falta de influência exterior sofrida pelo país no que concerne à produção artística. Em suas palavras, tal fato tornou o Haiti “uma espécie de estufa estética hermeticamente fechada” (IDEM). Já no fim da palestra, Chenet assinala que há no bojo da arte *primitiva* dois tipos de trabalho: a arte de cunho religioso, nesse caso diretamente ligada ao vodu e representada majoritariamente pela obra de Hyppolite, e a de cunho infantil, em que “livres dos cânones artificiais do gosto” artistas a exemplo de Obin, Bazile e Rigaud podem ser simples, construindo o mundo da maneira como o sentem (IDEM). De acordo com o texto do programa da exposição de Washington, não é a técnica que guia o pincel desses artistas, mas um “desejo irrepreensível”.¹⁷

Cabe fazer um curto parêntese para lembrar que a imagem do Haiti tal qual uma “estufa estética hermeticamente fechada” trazida por Chenet dialoga com aquela que o antropólogo francês Michel Leiris (1901-1990) traria à tona, pouco menos de um ano depois, quando de sua passagem pelo Haiti.¹⁸ Na conferência proferida na sede do Instituto Francês do Haiti, em outubro de 1948, ele usa também uma metáfora térmica para caracterizar as sociedades caribenhas de colonização francesa que tinha visitado (Martinica, Guadalupe e Haiti): Segundo Leiris (1992, p. 70), elas seriam um “caldeirão

¹⁴ Caixa ADM01, dossiê *Status 1945*. Acervo *Centre d'Art*.

¹⁵ É importante lembrar que o termo “renascimento” aparece também no título da primeira obra de história da arte haitiana, o livro *Renaissance in Haiti*, escrito por Selden Rodman em 1948. Em ambos os casos, podemos inferir uma referência à experiência do *Harlem Renaissance*, movimento de florescimento da cultura negra norte-americana nos anos 1920.

¹⁶ Texto sem título, caixa ADM 01, dossiê CHENET, Jean. Acervo *Centre d'Art*.

¹⁷ Dossiê *Haitian Popular Paintings USA*, caixa *Expositions Internationales*. Acervo *Centre d'Art*.

¹⁸ Michel Leiris fez duas viagens oficiais às Antilhas francesas: uma em 1948, por meio de uma bolsa de estudos concedida pelo Ministério da Educação em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, quando proferiu a dita palestra, e outra em 1953, ao receber da Unesco a encomenda de um estudo sobre relações raciais na Martinica e em Guadalupe. Desta última incursão resultou o livro *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* (LEIRIS, 1955). Sobre a presença de Leiris nas Antilhas ver o artigo de Sally Price (2002) que retoma sua passagem pela região.

de feitiço no qual se elaborou uma mistura das mais raras e cintilantes.” Do cruzamento [*carrefour*] dos aspectos “apolíneo”, em referência à herança européia, e “dionisíaco”, em alusão ao legado africano, a região retiraria todo o seu “potencial poético” (LEIRIS, 1992, p. 81).

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

Um *Houngan* Surrealista ¹⁹

Na historiografia disponível sobre o *Centre d'Art* (cf. CÉLIUS, 2007; HAFFNER, 2017), há um consenso na interpretação que toma a presença de André Breton no Haiti enquanto um marco para o surgimento do movimento da arte *popular* nos anos 1940. Peter Haffner (2017) chega a afirmar que o artista francês foi “um modelo da relação que tantos outros que vieram depois dele criaram com a arte e a cultura haitianas” (HAFFNER, 2017, p. 7). A importância de Breton decorreria, de acordo com essa bibliografia, do fato de ele ter sido o primeiro célebre artista estrangeiro a encantar-se pela pintura *popular* haitiana, em particular pelo trabalho de Hyppolite, divulgando-a internacionalmente.

Breton chega ao Haiti em 4 de dezembro de 1945, para passar a princípio uma temporada de dois meses em Porto Príncipe a convite de seu amigo Jean-Pierre Mabilille (1904-1952), diretor do recém-fundado Instituto Francês do Haiti (Imagem 3).²⁰ Sua passagem pelo país, que coincide com o fim de seu exílio nos Estados Unidos²¹, incluiria compromissos como visitas diplomáticas, conferências e a participação na abertura de uma exposição no *Centre d'Art* em que a grande estrela é o artista cubano Wilfredo Lam (1902-1982). Contudo, depois de um mês na capital, em função do movimento político que derrubaria o presidente Lescot e elegeria Estimé meses depois, Breton é obrigado a deixar o país antes do previsto. Segundo relata Mabilille (2005, p. 41), eles eram acusados de ser fermento ideológico para os estudantes amotinados.²²

¹⁹ *Houngan* e *mambo* são os nomes, em crioulo haitiano, das figuras masculina e feminina, respectivamente, dos sacerdotes ou autoridades espirituais responsáveis pelos *hounfòs*, espaços de celebração ritual do vodou.

²⁰ O Instituto Francês do Haiti (IFH) é um órgão cultural vinculado ao Ministério das Relações Exteriores francês, fundado em dezembro de 1945 na cidade de Porto Príncipe. O instituto foi, durante toda a segunda metade do século XX, um agente cultural importante no país, além de um ponto de parada na rota de muitos dos estrangeiros que passaram pelo país. Pierre Mabilille, médico francês envolvido com o universo das artes e membro do movimento surrealista, foi o primeiro diretor do instituto, tendo papel fundamental na articulação de importantes visitas ao IFH nos anos 1940. Além de Breton, outras personalidades francófonas passaram por ali na segunda metade da década: Aimé Césaire, em 1944, Michel Leiris, em 1948, Jean-Paul Sartre e Georges Henri Rivière, em 1949.

²¹ Como muitos, Breton e Lam deixaram a França, país onde se conheceram, por conta da ocupação nazista e do início da guerra. No dia 25 de março de 1941 eles embarcam no porto de Marseille em direção à Nova Iorque, onde nos próximos anos se estabeleceriam uma importante comunidade intelectual e artística de exilados franceses (DURANTON-CRABOL, 2000).

²² Para mais detalhes da passagem de Breton pelo Haiti, incluindo uma análise das conferências que profere a convite de Mabilille, ver o artigo de Terri Geis (2015).

Imagem 3 - Chegada de André Breton a Porto Príncipe, 1945.

Fonte: Revista *Conjonction*, 1946, p. 19.²³

No texto que dedica a Hyppolite, datado de 1947 e publicado em 1965 na coletânea *Le surréalisme et la peinture*, Breton elabora narrativamente seu encontro com a pintura do artista e *houngan* haitiano. O texto, que se propunha a ser uma crítica ao trabalho de Hyppolite, já tinha sido prometido a Peters em uma carta de 15 de fevereiro de 1947. Nessa mesma correspondência, Breton faz também o convite oficial para levar a obra de Hyppolite para a Exposição Internacional do Surrealismo, prevista para acontecer em maio daquele ano na galeria Malght, em Paris.²⁴ Ele pede à Peters que, com a autorização de Hyppolite, escolha três de suas pinturas para serem expostas na mostra surrealista. Seguindo sua recomendação, Peters tinha de eleger as pinturas “mais belas e mais perturbadoras” (IDEM).

O texto de 1947 começa com uma retomada do primeiro encontro de Breton com a pintura de Hyppolite, episódio que teria acontecido, segundo o autor, “no pé das escadas que levavam às salas de exposição” do *Centre d'Art*, em dezembro de 1945 (BRETON, 1965, p. 394)²⁵. Sobre a pintura que lhe chamara a atenção, Breton diz:

O quadro que me fez parar naquela passagem, me chegou como um vento invasivo de primavera. Antes mesmo que eu me desse conta de seu motivo, ele me veio como um dom puro das coisas alegres. Havia ali o equivalente daquilo que suscita os mais belos dias no campo, os mais tenros arrepios da grama, das mudas que se levantam, dos botões de flor, dos diapasões das asas dos insetos, das trepadeiras e do malabarismo das frutas da estação na palma das mãos (BRETON, 1965, p. 395).

É interessante notar que o texto crítico foi escrito também como um relato de memória, com destaque dado por Breton à emoção que a tela de Hyppolite lhe suscitara. Ele destaca nesse trecho de que maneira a comoção evocada pela pintura era, ao menos

²³ Na legenda da foto lê-se: “O poeta é recebido no aeródromo por vários amigos e admiradores, dentre eles sublinhamos: (à esquerda do casal Breton, no centro) M. Paul Laraque, Mme. W. Lam, Dr. P. Mabile, o pintor Wifredo Lam; à direita: René Bélance, Mme. Mabile, Regnor Bernard, Edris St. Armand e M. de Peillon, Ministro da França”.

²⁴ Carta de André Breton a Dewitt Peters, 15/02/1947, caixa *Expo CdA 1944-1945*, dossiê *FR01*. Acervo *Centre d'Art*.

²⁵ Segundo Célius (2007, p. 129), a escrita deste texto não corresponde ao ano de 1947. Isso porque Breton cita a exposição individual de Hyppolite em Nova Iorque, que só aconteceria em 1948. De todo modo, Célius argumenta que a data do texto parece ter sido propositadamente fixada por Breton em 1947 para marcar o ano correspondente ao seu “gesto de valorização” da obra do pintor.

inicialmente, independente do tema pintado. Novamente, tal qual apareceu no catálogo da exposição dos pintores *populares* nos Estados Unidos, menos que os motivos da pintura, estão em relevo as sensações por ela evocadas em função de como foi pintada. Breton valoriza sobretudo o traço e o gesto do artista. Sua crítica à obra parte de imagens de frescor e de florescimento, que trazem à tona, mais uma vez, o tropo dos trópicos, compreendidos enquanto espaço propício ao nascimento de algo novo em matéria de expressão artística.

Na análise que faz das obras de Hyppolite ao longo do texto, o autor demarca a combinação de sua pintura com seu pertencimento ao vodu, fato que lhe conferiria um lugar de destaque no campo da produção artística haitiana e mundial. “A visão de Hyppolite consegue conciliar um realismo de alta classe com um sobrenaturalismo de toda exuberância”, abrindo assim espaço para uma não diferenciação entre “representação visual” e “representação mental”, acentua Breton (1965, p. 398-399). É no sentido da conciliação entre o gesto do pintor e do *houngan* que Hyppolite é lido como um artista surrealista pelo poeta francês e líder do movimento de vanguarda. A liberdade da forma, o desprezo pela perspectiva, as imagens oníricas e o uso das cores vivas são também elementos que, valorizados pelo surrealismo em sua forte crítica à razão ocidental, estariam presentes na obra do pintor.²⁶

A leitura surrealista da obra de Hyppolite tem, pois, efeitos diretos na forma como os artistas e intelectuais haitianos começam a se pensar e a falar de si mesmos a partir daí. De toda maneira, mais que produzir uma legitimação das formas de arte haitianas a partir de uma voz europeia, o encontro de Breton com o *Centre d'Art* ofereceu um novo instrumental – ou uma “ferramenta poética” (RICHARDSON; FIJALOWSKI, 1996, p. 8) – que seria dali em diante usada e recriada pela instituição de arte haitiana. A montagem das exposições e as descrições dos artistas feitas por Peters e Chenet são também efeitos da troca com esses estrangeiros que passaram pelo Haiti. Vê-se que os administradores do *Centre* rearranjam um léxico em parte fornecido pelo surrealismo. A própria ideia de que a arte *popular* estabelecia vínculos com impulsos infantis e primordiais, faz lembrar os ecos que a psicanálise freudiana tivera no movimento surrealista. Como bem sintetizam Richardson e Fijalowski (1996, p. 11), não restam dúvidas de que “o surrealismo forneceu um dos significados através do quais os negros no Caribe francófono exotizaram a si mesmos.”

A participação de Hyppolite na Exposição Surrealista e a projeção de seu trabalho tiveram, certamente, relação com os temas de suas pinturas, muitas delas relacionadas à iconografia vodu. Entretanto, elas também se efetivaram, como formularei a seguir, em função da circulação de uma imagem do próprio pintor, que, tal qual suas telas, deslocou-se dentro e fora do *Centre d'Art*.

O pintor-objeto

O sucesso de Hyppolite, que se reflete em sua participação em exposições, na venda de seus quadros e em sua recepção crítica, não é um exemplo fortuito da atuação do *Centre d'Art* no Haiti e no mundo durante os anos 1940. Conforme mencionado no início deste artigo, o pintor funciona como um elemento-chave para a compreensão dos anseios

²⁶ Para uma história do movimento surrealista, ver o clássico livro de Maurice Nadeau (1985). Para ver a primeira pintura de Hyppolite comprada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, consultar: <https://www.moma.org/collection/works/79964>.

da nova instituição artística e de sua atuação em seus primeiros anos de funcionamento. Pela própria comoção que a sua morte causou, ganhando um caráter de evento público na cidade de Porto Príncipe, é possível ver de que forma o pintor tinha se tornado, em poucos anos de produção artística, uma personalidade nacional e internacional.

Através das notas feitas pelo antropólogo Alfred Métraux (1902-1963) em seu diário de campo no dia seguinte à morte de Hyppolite, podemos notar a popularidade do pintor na capital e, por conseguinte, o alvoroço em torno de seu falecimento. Métraux, que vivia no Haiti nessa época a cargo da coordenação de um grande projeto educacional da Unesco no país²⁷, descreve os velórios do artista, demonstrando surpresa com a quantidade de pessoas presentes e, sobretudo, com o caráter festivo de tais eventos. De forma diversa à informação apresentada na carta de Chenet exposta no início do texto, Métraux reporta a realização de dois velórios para Hyppolite, um na casa do pintor nas imediações de Porto Príncipe, e outro no *Centre d'Art*. O antropólogo conta ter circulado pelos dois espaços na companhia do fotógrafo e amigo Pierre Verger (1902-1996), recém-chegado à capital haitiana. Nessa época, Métraux convidara Verger para a realização de uma viagem exploratória que giraria em torno do conhecimento sobre o vodu e seus santuários. É importante lembrar que tanto um quanto o outro desenvolviam pesquisas sobre as especificidades das religiões afro-americanas e seus trânsitos, Verger a partir do candomblé brasileiro e Métraux a partir do vodu haitiano.²⁸

Sobre a passagem pelo velório na casa de Hyppolite, Métraux escreve em seu diário no dia 9 de junho de 1948: “sua casa está cheia de gente que ri, fala alto e joga cartas e dominó”. Mais tarde, no segundo velório, dessa vez no *Centre d'Art*, ele volta a destacar a grande quantidade de pessoas presentes: “encontramos igualmente uma multidão, e reina a mesma animação”.²⁹ Além de observar a popularidade de Hyppolite em Porto Príncipe, o antropólogo toma notas das crises de possessão ocorridas durante a cerimônia na casa do pintor. Elas talvez tenham lhe surpreendido pelo caráter corriqueiro que pareciam ter para os presentes, já que, segundo ele, ninguém reagia ou preocupava-se muito com as súbitas crises: uma mulher, num canto, “de tempos em tempos, emite gritos estridentes”, outra “entra em uma cólera histérica” e “pronuncia constantemente o nome de Rigaud, o pintor que se encontrava perto de Hyppolite quando ele morreu” (IDEM).

Já salientamos que a posição de Hyppolite enquanto sacerdote vodu e, mais que isso, a relação entre seu pertencimento religioso e a pintura que fazia constitui um dos mitos de origem da pintura *popular* haitiana; na verdade, essa característica aparece como um aspecto central do interesse dos estrangeiros por ele e por seu trabalho na segunda metade dos anos 1940. É também a partir desse engajamento religioso que o pintor foi diferenciado, no que concerne a uma ideia de autenticidade, dos outros artistas do *Centre d'Art* – a palestra de Chenet e a crítica de Breton recuperadas acima sinalizam para esse ponto. De fato, a partir de 1946, quando as primeiras obras de Hyppolite

²⁷ Métraux foi um antropólogo franco-suíço naturalizado estadunidense que se tornou célebre pela publicação da monografia etnográfica *Le vaudou haitien* (1958). O livro é resultado de amplas pesquisas realizadas por ele ao longo dos anos 1940 em santuários vodu na capital Porto Príncipe. Métraux fez no total três incursões ao Haiti nos anos de 1941, 1944, e entre 1948 e 1950, sendo a última estadia mais longa em função de sua participação no Projeto Piloto de Educação de Base da Unesco em Marbial, uma das primeiras missões educacionais do recém fundado braço para a ciência, a educação e a cultura da Organização das Nações Unidas (GOYATÁ, 2019; BRUMANÁ, 2016; LAURIÈRE, 2005; MÉTRAUX, 1958).

²⁸ Para mais detalhes dessa amizade e das trocas entre os autores, ver a correspondência travada entre os autores (MÉTRAUX; VERGER, 1994) e os artigos de Lunhing (2002) e Peixoto (2010), que abarcam, ainda, a relação de ambos com o sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974).

²⁹ Caderno de campo 82-I, dossiê FAM.H.MT 01.11. Acervo *Laboratoire d'Anthropologie Sociale - Collège de France*.

passaram a circular no exterior, o vodu, que era uma categoria religiosa, transformou-se também numa categoria artística, na medida em que adjetivava a arte produzida por Hyppolite. As expressões *pintura vodu* ou *pintura religiosa* começaram a se tornar corriqueiras e mencionadas a cada vez que Hyppolite era evocado em textos, pronunciamentos e comentários.

Em uma nota biográfica, ao que tudo indica escrita por Chenet a pedido da revista *Time* em fevereiro de 1948, vê-se que a narrativa construída sobre Hyppolite pelo *Centre d'Art* tem no vodu e nas raízes africanas seu ponto alto, coincidindo com a interpretação surrealista de Breton. O artista é descrito basicamente como uma figura melancólica, característica que teria sido herdada de seus antepassados africanos, profundamente marcados pela experiência da escravidão:

Depreende-se do *Houngan*, por tradição familiar, essa impressão de melancolia e às vezes de tristeza que caracteriza o africano, o escravo e o oprimido, no qual o coração parece não arder mais de esperança, o que não se dá nem mesmo quando ele lança chamados ao “Grande Mestre” ou às divindades africanas, seu único consolo. Esse estado de alma, as lembranças longínquas, esse atavismo, encontraram em seu pincel uma rica interpretação que se fará admirar nos quatro cantos.³⁰

Aqui é a alma do povo africano que se expressaria através do pincel de Hyppolite, este sendo uma espécie de porta-voz dos sentimentos de seus antepassados escravizados, a expressão mesma de seu sofrimento. Não fosse pela ênfase na “rica interpretação” do artista, sua autoria poderia ser praticamente ignorada, como se sua produção artística estivesse para além dele ou fora de seu controle. A busca por essa origem africana compartilhada nas Américas, tão importante nos estudos pioneiros do antropólogo Melville Herskovits (1896-1963) sobre o Haiti (HERSKOVITS, 1971; MAGLOIRE; YELVINGTON, 2005), e que guia também o interesse de Métraux e de toda uma geração de antropólogos afro-americanistas nesse momento, volta a aparecer nos textos que pretendem construir um ponto de vista oficial do *Centre d'Art* sobre o trabalho de Hyppolite.

O crítico de arte norte-americano e grande parceiro do *Centre d'Art*, Selden Rodman (1909-2002), também é um dos agentes de propagação dessa ideia.³¹ Em seu livro sobre a arte popular, *Renaissance in Haiti* (1948), ele retoma um argumento de Herskovits com o objetivo de, em seguida, contestá-lo. Segundo Rodman, o antropólogo teria dito que as artes gráficas e plásticas africanas estariam extintas no Haiti, tendo sobrevivido apenas expressões performáticas como o teatro e a dança. Para afirmar que há evidências do contrário, Rodman se reporta a uma tradição muralista africana, que, conforme seu argumento, estaria na origem de desenhos rituais vodu – os famosos *vèvè*, grafismos feitos tradicionalmente com farinha em assentamentos para os espíritos – e de pinturas decorativas típicas feitas em casas camponesas.³² Assim, do

³⁰ Biografia de Hyppolite, anexa à carta de Chenet a Peters, 25/02/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*.

³¹ Selden Rodman era um dos principais interlocutores de Dewitt Peters, tendo se tornado diretor de uma espécie de filial do *Centre d'Art* em Nova Iorque, o *Haitian Art Center of New York*, que abre suas portas de 1946 a 1951. Além de ter escrito o primeiro livro de sistematização da produção do *Centre d'Art* em 1948, produz ainda outros dois livros dedicados à arte haitiana, em 1974 e 1989. Para uma análise mais detalhada da trajetória de Rodman e de seu envolvimento com o *Centre d'Art*, ver Castañeda (2014).

³² O tema das origens dos *vèvè* foi abordado por Milo Rigaud em seu livro de 1953-2015. Ele atribui aos desenhos uma origem africana e também mística, ligada a tradições ocultistas europeias. Métraux (1958, p. 148) atenta-se, igualmente, para a dupla origem dos desenhos: “se os *vèvè* são de origem

“talento pictórico nativo” de uma tradição africana que ele tampouco qualifica muito bem, teria vindo o trabalho de pintores como Hyppolite (RODMAN, 1948, p. 19). Na narrativa sobre o encontro ocasional com o trabalho do pintor, elaborada por Jean Chenet e pelo escritor haitiano Philippe Thoby-Marcelin (1904-1975), também colaborador na direção do *Centre d'Art*, foram justamente as chamadas “decorações primitivas, mas originais e sutis”, de portas e janelas de uma casa na região de Montrouis que teriam lhes chamado a atenção para o trabalho do pintor (CHENET; THOBY-MARCELIN, 1948, p. 40). Peters e Thoby-Marcelin teriam se deparado com elas em uma de suas viagens exploratórias ao interior do país e, a partir da procura pelo autor das belas pinturas, descobriram Hyppolite. O termo *renaissance* presente no título do livro de Rodman, faria referência a este encontro inaugural, já que no muro onde encontraram a parede pintada por Hyppolite, junto às imagens figurativas, encontrava-se também pintada a frase “*Ici la Renaissance*” (CÉLIUS, 2007, p. 138).

Ao falar das apreensões de Aimé Césaire (1913-2008) na Martinica contemporânea, Magdalena Toledo (2014), inspirada pelo antropólogo Michael Herzfeld (2005), usa a noção de “iconicidade” para tratar uma espécie de onipresença de Césaire na vida pública daquele país, sendo a referência a ele imprescindível, especialmente no campo da produção artística (TOLEDO, 2014, p.60). A partir do mote “nós somos Césaire”, emitido por seus interlocutores, a antropóloga percebe uma “presunção de universalidade de Aimé Césaire na Martinica”, concluindo ser isso uma marca da construção de um essencialismo prático nos termos de Herzfeld (2005). Desse modo, Césaire, menos que um representante ou porta-voz da Martinica, aparece como um artefato em uso, mobilizado pelos discursos e práticas do Estado, bem como pelos artistas contemporâneos e pela população martinicana em seu cotidiano. Se seguimos com ela o argumento de Herzfeld, somos levados a compreender que a produção de essencialismos não decorre de uma imposição, isto é, de uma formulação totalizante do Estado-nação em direção à sociedade. Pelo contrário, para Herzfeld, os essencialismos são processuais e produzidos também na vida cotidiana.

Nesse sentido, penso que Hyppolite funciona, tal qual Césaire na Martinica, como um objeto de aglutinação de essencialismos produzidos sobre o Haiti: ideias e imagens que advindas dos universos da antropologia e das artes, circularam naquele país e continuam produzindo efeitos. Esses essencialismos são mobilizados por diferentes agentes diante da morte do pintor: pelo Estado e pelo *Centre d'Art*, que fazem homenagens póstumas a ele; pela população de Porto Príncipe, que comparece em peso em seus velórios, significando e performatizando sua morte; e pelos intelectuais locais e estrangeiros, os quais produzem narrativamente um herói do movimento da arte *popular*.

Quanto às narrativas produzidas sobre Hyppolite, na biografia escrita por Chenet vimos a condensação de seu pertencimento ao vodu e ao campesinato – dois braços da construção do que seria a identidade nacional nesse momento. O pintor e sua pintura seriam ainda extensões do espírito africano, a base étnico-racial de uma ideia de povo haitiano que ganhava corpo na época. Dessa forma, o criador e suas criaturas encontravam-se numa mesma escala artefactual, de modo a produzir uma sensação de indistinção: foi Hyppolite que criou sua pintura ou ela o criou como pintor? Afinal, de acordo com a narrativa do primeiro encontro com o artista contada

daomeana, seu estilo é fundamentalmente europeu. As volutas e entrelaçamentos lembram os motivos de serralheria e de bordados à moda do século XVIII.”

por Chenet e Thoby Marcelin (1948), Hyppolite teria dito que sua pintura atendia a um chamado dos espíritos, não sendo, portanto, uma atividade propriamente autoral, no sentido que esta adquire na arte ocidental.

O tema da *máscara* ou da *cabeça* de Hyppolite é recorrente nas narrativas produzidas sobre ele dentro e fora do Haiti. A atenção ao rosto e aos traços do pintor reforçam a ideia de que ele e sua pintura podem ser compreendidos em um mesmo nível, são ambos artefatos que “evocam intencionalidades complexas”, para tomar emprestado o vocabulário de Gell (2001, 2018), ou “iconicidades” que produzem “essencialismos práticos”, para retomar os conceitos de Herzfeld (2005). A ideia de que ele era uma espécie de tipo racial paradigmático reforça que não apenas sua pintura estava representando o Haiti, mas também que ele mesmo era esse Haiti que se queria ressaltar. Breton, em seu texto, reforça o fato de que as feições de Hyppolite tinham-no comovido: “negro de traços finos, do belo tipo guineano” (BRETON, 1965, p. 396). Conquanto não recorra explicitamente a um debate racial, era disso que se tratava: uma exaltação estética das origens negras, que estariam tanto na pintura quanto marcadas no rosto de Hyppolite.

Métraux, em uma observação sugestiva sobre o corpo morto de Hyppolite, fala dessa qualidade de objeto do rosto do pintor. Em suas palavras:

Eu o vi deitado em uma cama no subsolo. Ele estava coberto, exceto a cabeça, com um lençol branco. Uma bacia contendo um enorme pedaço de gelo estava colocada sobre o seu peito. Sua máscara mortuária tem uma curiosa qualidade de objeto. Ela tem a qualidade, ao menos a cor, da cera. Não acredito no talento de Hyppolite, mas, vivo ou morto, ele tem uma verdadeira cabeça de artista. Há em seus traços uma evocação de potência.³³

O busto de Hyppolite fotografado por Verger na mesma ocasião (Imagem 4) parece ser literalmente a tradução visual da observação feita por Métraux. Na imagem, são também os traços do rosto do pintor que, ressaltados pela luz, ficam em evidência. A descrição (escrita e visual) dessa cabeça-objeto do pintor se torna ainda mais interessante à luz da produção de uma máscara mortuária de Hyppolite, que, conta Chenet, teria sido feita nesse momento para ser exposta, posteriormente, junto de suas pinturas.

Imagem 4 – Hector Hyppolite em seu caixão. Porto Príncipe, 1948



Fonte: © Fundação Pierre Verger.

³³ Caderno de campo 82-I, dossiê FAM.HMT 01.11. Acervo *Laboratoire d'Anthropologie Sociale – Collège de France*.

A dita máscara de Hyppolite aparece pela primeira vez em uma menção feita por Chenet em carta a Peters, a mesma a que nos referimos no início deste artigo, em que ele noticia a morte do pintor ao diretor do *Centre d'Art*. Ali, Chenet fala nas fotos tiradas por Verger no dia do velório, dando ênfase a uma delas, a de um escultor fazendo uma máscara de Hyppolite.³⁴ A peça era uma máscara mortuária, feita a partir do rosto do pintor, que, relata Chenet em outra carta, seria exposta na próxima exposição de verão do *Centre d'Art* (imagem 5a). Ele previa organizar uma sala especial em homenagem a Hyppolite, onde seriam exibidas “sua máscara, as fotos tiradas por Verger e suas pinturas”, por volta de 75 quadros, segundo sua estimativa.³⁵ Na imagem 5b, vemos uma fotografia de Verger do que parece ter sido a tal sala dedicada à Hyppolite, onde aparecem exibidas duas de suas telas e à direita, sobre uma estante, a máscara-escultura do pintor.

Imagens 5 – (a) Manufatura da máscara mortuária de Hyppolite; (b) Sala do *Centre d'Art* dedicada ao pintor (máscara à direita). Porto Príncipe, 1948.



Fonte: © Fundação Pierre Verger.

Não se sabe se a dita máscara teria sido uma iniciativa do escultor ou uma encomenda do *Centre d'Art*, porém, é certo que sua manufatura é significativa da relação que a instituição matinha com o pintor. De alguma maneira, a máscara e sua exposição pública mostram essa dimensão de objeto que o próprio Hyppolite passa a ter dentro do *Centre d'Art* e que vai se espriar para fora dele. O pintor era ele mesmo uma obra de arte haitiana a ser exibida junto a seus quadros nas paredes do *Centre d'Art*. Conforme ressaltai anteriormente, ao falar das exposições dos pintores *populares*, o que estava em jogo no movimento impulsionado pelo centro na segunda metade dos anos 1940 não era exatamente enfatizar os temas das pinturas ou a arte na qualidade de expressão individual de uma intencionalidade traduzida pela noção de autoria, mas destacar o pertencimento desses artistas a um corpo coletivo, que, antes subalternizado, passou identificar-se a uma imagem do povo haitiano. O acento estava colocado sobre a forma e a técnica dos tantos *houngans* e camponeses haitianos que pintariam tendo como horizonte suas raízes vodu, a vida simples do campo ou o trabalho nas cidades.

Desse modo, espero ter demonstrado nessas páginas que é enquanto parte ativa da constituição de uma ideia de povo haitiano que a atuação e circulação do *Centre d'Art* em seus primeiros anos de funcionamento se deu. Sua relação com o surrealismo e a

³⁴ Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, 11/06/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*.

³⁵ Carta de Jean Chenet a Dewitt Peters, 21/06/1948, dossiê *Chenet, Jean*, caixa ADM01. Acervo *Centre d'Art*.

antropologia afro-americana foram, então, fundamentais para a construção desse Haiti *popular* traduzível em artefatos – as pinturas e os próprios pintores, suas exposições e as ideias criadas sobre eles e seus trabalhos. Estes mostram de que forma o vodu, nessa época pautado pela investigação da ancestralidade africana, operou como uma espécie de tema condensador, a um só tempo objeto de interesse antropológico e artístico. Não por acaso Hector Hyppolite, a partir da construção de seu duplo pertencimento - sacerdote vodu e artista - foi tomado como um objeto paradigmático. A associação quase mimética entre os termos arte e vodu ou arte e religião, até hoje presente no imaginário sobre a arte haitiana, que, evidentemente, extrapola este universo (CÉLIUS, 2015; ULYSSE, 2015), são expressões da força e da eficácia dos artefatos mobilizados pelo *Centre d'Art* e que procurei aqui explicitar.

Referências

- ANJEUS, Alejandro. José Gómez Sicre and the 'Idea' of Latin American Art. *Art Journal*, New York, v. 64, n. 4, p. 83-84, 2005.
- BRETON, André. Hector Hyppolite. In: BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965. p. 394-399.
- BRUMANA, Fernando. El Métraux haitiano: la construcción de una etnología religiosa. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, v.102, n. 2, p. 145-167, 2016.
- CASTAÑEDA, Luís M. Island Culture Wars: Selden Rodman and Haiti. *Art Journal*, New York, v. 73, n. 3, p. 56-69, 2014.
- CÉLIUS, Carlo Avierl. *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*. Québec: Les presses de L'Université Laval, 2007.
- CÉLIUS, Carlo Avierl. Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti. *Gradhiva*, Paris, n. 21, p. 104-129, 2015.
- CHENET, Jean; THOBY-MARCELIN, Phillipe. La double vie d'Hector Hyppolite (extraits). *Conjonction*, Port-au-Prince, n. 16, 1948.
- DUBOIS, Laurent. *Haiti: the aftershocks of history*. New York: Metropolitan Books, 2012.
- DURANTON-CRABOL, Anne-Marie. Les intellectuels français en exil aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale: aller et retour. *Matériaux Pour L'histoire de Notre Temps*, Paris, n. 60, p. 41-47, 2000.
- GEIS, Terri. Myth, History and repetition: André Breton and Vodou in Haiti. *South Central Review*, Baltimore, v. 32, n. 1, 2015, pp. 56-75.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GOYATÁ, Júlia Vilaça. Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- HAFFNER, Peter. Tourism and Connoisseurship in the Collection Histories of Haitian Art in the United States. *Latin American History*, Oxford, 2017.
- HERSKOVITS, Melville. *Life in a Haitian Valley*. New York: Anchor Books, 1971.
- HERZFELD, Michael. *Intimidade cultural: poética social no Estado-Nação*. Coimbra: Edições 70, 2005.
- LAURIÈRE, Christine. D'une île à l'autre: Alfred Métraux en Haïti. *Gradhiva*, Paris, n. 1, p. 181-207, 2005.
- LEIRIS, Michel. *Antilles et poésie des carrefours*. In: LEIRIS, M. *Zébrages*. Paris: Gallimard, 1992.
- LEIRIS, Michel. *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris: Gallimard: UNESCO, 1955.

- LUNHING, Angela. *Verger-Bastide: dimensões de uma Amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MABILLE, Jean-Pierre. L'entracte haïtien. *Conjonction*, Paris, n. 212, p. 39-42, 2005.
- MAGLOIRE, G erde; YELVINGTON, Kevin. Haiti and the anthropological imagination. *Gradhiva*, Paris, n. 1, p. 127-152, 2005.
- MÉTRAUX, Alfred. *Itinéraires I. Carnets de notes et journaux de Voyage*. Paris: Payot, 1978.
- MÉTRAUX, Alfred. *Le vaudou haïtien*. Paris: Gallimard, 1958.
- MÉTRAUX, Alfred; VERGER, Pierre. *Le pied   l'étrier. Correspondance (1946-1963)*. Paris: Jean Michel Place, 1994.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. S o Paulo: Perspectiva, 1985.
- NICHOLLS, David. Idéologie et mouvements politiques en Haïti, 1915-1946. *Annales*, Paris, n. 4, p. 654-679, 1975.
- PEIXOTO, Fernanda Ar as. Bastide e Verger entre ' fricas' e 'brasis': rotas entrela adas, imagens superpostas. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 50, p. 13-66, set./mar. 2010.
- POLYN , Millery. To make visible the invisible epistemological order: Haiti, singularity, and newness. In: POLYN , M. (ed.). *The Idea of Haiti: rethinking crises and development*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- PRICE, Sally. Michel Leiris, French anthropology and a side trip to the Antilles. In: COLLOQUIUM "AU C EUR DU XXE SIÈCLE: LA CULTURE ANTILLAISE AU MIROIR DE MICHEL LEIRIS", 2002. *Actes [...]* Martinique: Archives D partementales, Fort-de-France, 2002.
- REVISTA CONJUNCTION, [S. l.], n. 1, jan. 1946.
- RICHARDSON, Michael; FIJALKOWSKI, Krzysztof. *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*. New York: Verso Books, 1996.
- RIGAUD, Milo. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien (son temple, ses myst re, sa magie)*. Port-au-Prince: Éditions Fardin, 2015.
- RODMAN, Selden. *Renaissance in Haiti: popular painters in the Black Republic*. New York: Pellegrini & Cudahy, 1948.
- TOLEDO, Magdalena. Marronismos, bricolagens e canibalismos: percursos de artistas e apropria es de Aim  Césaire na Martinica contemporânea. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. The odd and the ordinary: Haiti, the Caribbean, and the world. *Cimarr n*, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 3-12, 1990,.
- ULYSSE, Sterlin. Le vaudou dans l'art contemporain. In: CUZIN, R gine at alii. *Haiti: deux si cles de création artistique*. Paris: Réunion des Mus es Nationaux - Grand Palais, 2015.

*Minicur culo da Autora:

Júlia Vilaça Goyatá. Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), com período sandu iche no *Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture (LAHIC)* da * cole des Hautes  tudes en Sciences Sociales*, França (2019). Professora adjunta do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Maranhão. Este artigo   fruto de minha tese de doutorado, que contou com financiamento da FAPESP (Processo n  2014/25349-9). E-mail: juliavgoyata@gmail.com.