



Plurais Virtual

Universidade Estadual de Goiás

Unidade Universitária de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas de Anápolis

O negro da arte cubana da primeira metade do século XX: a invenção Le noir de l'art cubain de la première moitié du XXème siècle: l'invention*

Aline Miklos**

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir sobre a invenção do negro da arte cubana na primeira metade do século XX. Ou seja, pretendemos aqui refletir sobre como a cultura afrocubana foi representada nas artes deste país e como esta representação estava diretamente relacionada às discussões sobre identidade nacional que estavam em voga na época. O “negro da arte” seria o resultado de todo jogo de aceitação e recusa de elementos da cultura afrocubana que esteve presente nestas discussões e na construção simbólica do que seria o “verdadeiro cubano”. Aqui, realizaremos uma reflexão sobre os principais textos e obras artísticas que deram origem a esta discussão e que até os dias de hoje influenciam intelectuais e artistas em Cuba.

Palavras-chave: Cuba, negro, arte

Résumé: Cet article vise à discuter sur l'invention du noir de l'art cubain dans la première moitié du XXe siècle. Cela veut dire, on a comme objectif réfléchir sur comment la culture afro-cubaine était représentée dans les arts de ce pays et comment cette représentation était directement liée aux discussions sur l'identité nationale qui étaient en vogue à l'époque. Le «noir de l'art» serait le résultat des enjeux concernant l'acceptation et le rejet des éléments de la culture afro-cubaine qui étaient présents dans les discussions sur la construction symbolique de ce que serait le «vrai cubain». Ici, nous réaliserons une réflexion sur les principaux textes et oeuvres d'arts qui sont à l'origine de ces discussions et qui influence des intellectuels et des artistes jusqu'à présent à Cuba.

Mots-clés: Cuba, noir, art

Wifredo Lam e Nicolás Guillén, se não forem hoje os artistas cubanos mais conhecidos dentro e fora do país, estão entre eles. Assim, poderíamos nos perguntar por que justo dois mestiços, que vieram de um meio popular e que deram um lugar importante à cultura afrocubana em suas obras, foram escolhidos para este papel. Muito além de questionar os seus méritos artísticos, que incontestavelmente são plausíveis, poderíamos afirmar que esta escolha possui uma relação estreita com o rumo político que Cuba decidiu tomar a partir do final da década de 1970. Provavelmente uma das causas desta mudança seria a crise da União Soviética, a queda do muro de Berlim e a aproximação política e econômica de Cuba com os países africanos. Outro detalhe que pode ter contribuído com esta mudança, como mesmo afirma Robin D. Moore, foi a visita a Cuba de líderes africanos e afroamericanos como Miriam Makeba, Stokely Carmichael, o pantera negra Huey Newton e outros.

* O presente artigo é a tradução, realizada pela própria autora, de um texto escrito originalmente em francês.

** Mestre em História e doutoranda em História da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris - França. Correio eletrônico: alinemo@ehess.fr

Também é interessante notar que a partir dos anos 1980 o governo cubano abriu alguns museus e centros culturais encarregados de difundir a cultura africana e afrocubana, como a *Casa de África* em 1986, e também organizou vários colóquios sobre este assunto. No mais, em 1983 ele criou o *Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam* que além de ser um museu e um centro de estudos, organiza as bienais de arte de Havana. Estas bienais deram uma importância capital às artes afrocubanas e igualmente às obras do artista que dá nome ao centro.

No entanto, apesar desta imagem de país “racialmente democrático”, que escolhe como ícones da cultura nacional artistas que representam a cultura afrocubana, a aceitação do negro como parte da identidade nacional cubana não foi tão simples como parece. Além disto, esta aceitação não implica que haja neste país uma igualdade social entre brancos e negros. Segundo o discurso oficial, antes da revolução a cultura afrocubana era menosprezada pelo governo cubano e depois dela os negros, as mulheres e os trabalhadores tiveram o seu lugar merecido na sociedade. Assim, o governo age como se a profecia de José Martí, que diz que “não há ódio entre as raças porque elas não existem”, tivesse sido cumprida. Mas história mostra que a perseguição do movimento negro existiu no governo de Fidel Castro e ela não foi pontual.

As primeiras leis que controlavam as práticas religiosas, culturais e políticas dos afrocubanos¹ surgiram por volta de 1790 e continuaram aparecendo até mesmo depois de 1959. Se de um lado o governo de Fidel Castro deu acesso à escola e à saúde aos cidadãos menos favorecidos e proibiu toda forma de discriminação, do outro ele não aceitou integralmente a incorporação da cultura afrocubana no projeto nacional no início de seu governo. Este proibiu algumas práticas de culto afrocubano e em 1970 proibiu igualmente a criação de seminários, na Universidad de la Havana, que tratassem da cultura e história africana e afroamericana. Os estudantes que tentaram criar grupos de estudos sobre este tema foram perseguidos e muitas vezes presos. O caso mais emblemático foi a proibição da participação de intelectuais negros no Congresso de Cultura em 1968. O ministro de cultura da época, José Llanusa Gobels, “suspeitou” que eles quisessem incluir os estudos de cultura

¹ Os afrocubanos, nos séculos XIX e XX, se organizavam em associações denominadas “cabildos de la nación”, onde eles podiam praticar os seus cultos religiosos e suas músicas. Este tipo de organização, apesar de certas restrições da parte do governo, foram aceitas em Cuba porque não eram vistas como uma ameaça política. No entanto, o primeiro partido político afrocubano, o Partido Independiente de Color (PIC) surgido em 1908, foi visto como uma ameaça devido à sua popularidade e à uma rebelião que conduziu em 1912. Por este motivo, o presidente da época, José Miguel Gomez, com o apoio do exército americano que estava neste momento na ilha, coordenou a matança de quatro mil negros e mestiços. Este massacre, conhecido como a “Guerrita del Doce” fez com que muitos afrocubanos desistissem de recomeçar a luta contra a discriminação. Para este assunto, ver: Helg, Aline. *Lo que nos corresponde: la lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba (1886-1912)*.

afrocubana na universidade e que eles iriam apresentar um “manifesto negro”. Três destes intelectuais que protestaram contra a posição do ministro foram presos e enviados a Camaguey para realizar trabalhos forçados. Somente Nicolás Guillén pode participar do encontro².

Observamos então que até finais dos anos 1970 o governo de Fidel Castro não foi muito distinto dos governos anteriores em relação à questão racial e esta política de inclusão/exclusão do “elemento negro” na cultura nacional influenciou diretamente as artes e teve uma relação estreita com os “progressos” da antropologia. Por exemplo, um dos mais conhecidos intelectuais cubanos, Fernando Ortiz, no início de suas pesquisas tinha como objetivo registrar como a cultura negra iria desaparecer à medida que os afrocubanos fossem educados pelos brancos. Segundo Robin D. Moore (MOORE, 2002: 63-64), este antropólogo trabalhou em 1910 para o governo cubano e nesta época testemunhou, em diversas ocasiões, contra participantes da *santéria*. No entanto, no fim da década de 1920 e sobretudo nos anos 1930 este autor muda de maneira significativa o seu posicionamento e em 1937 ele cria a *Sociedad de Estudios Afrocubanos*³. Os trabalhos mais relevantes de Alejo Carpentier e Lydia Cabrera sobre a cultura negra apareceram somente nas duas décadas posteriores.

Quanto às artes, que é o foco deste artigo, este movimento de inclusão/exclusão se tornou evidente a partir do século XX. Como veremos, a questão dos artistas e dos intelectuais deste período era de saber quais elementos da cultura afrocubana deveriam ser incluídos na cultura nacional e quais deveriam ser excluídos. Em busca de um “resgate” da cultura que os afrocubanos tinham “perdido”, eles reconstruíram uma nova cultura que obviamente não é aquela que eles pretendiam “resgatar”, mas tampouco é aquela do afrocubano que se encontra no cotidiano da ilha, pois este foi visto muitas vezes como portador de uma cultura “degenerada”. Por isto, neste artigo discorreremos sobre o negro da arte, ou seja, aquele que foi construído por artistas e intelectuais até a primeira metade do século XX em Cuba. Pretendemos assim discorrer sobre as origens dos debates e do jogo de

² Para este assunto ver: MISKULIN, Silvia. *O ano de 1968 em Cuba: Mudanças na política internacional e na política cultural*.

³ No século XIX e no início do século XX a cultura afrocubana não tinha espaço algum na reflexão dos intelectuais da época. No século XIX, o único que pensou em uma igualdade social e política entre negros e brancos foi José Martí, na época das guerra de indenpendência. Neste mesmo período, José Antonio Saco, Domingo del Monte e Luz Caballero foram os intelectuais mais conhecidos que defenderam a abolição da escravidão e a independência da ilha, mas nenhum deles aceitou a possibilidade de incluir o negro em um projeto nacional.

aceitação e recusa da cultura afrocubana no meio artístico e na construção da identidade nacional cubana.

O negro, o guajiro e o índio das artes

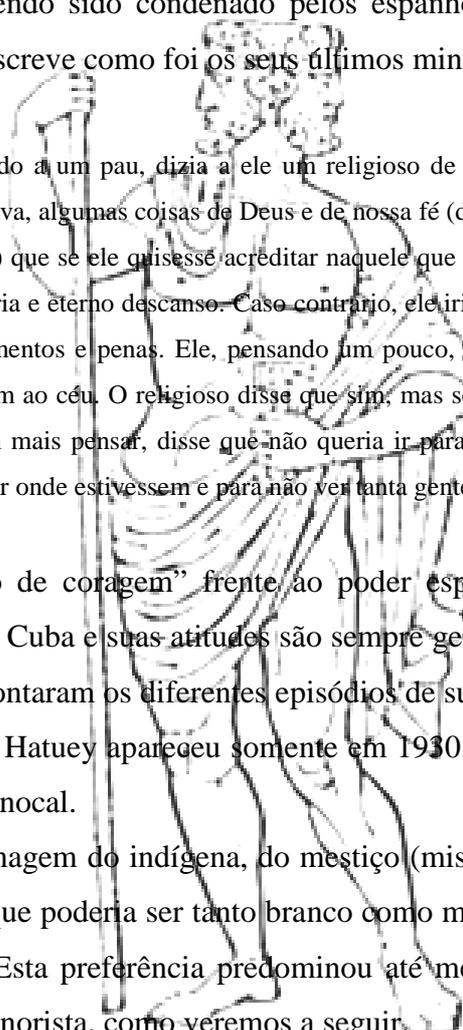
A pintura de cavalete do século XIX não estava muito interessada na representação dos escravos e os seus estudos eram mais voltados para a representação da classe dominante. Na gravura *costumbrista* da época, feita por cubanos e por estrangeiros, era representado sobretudo cenas do cotidiano, costumes sociais etc. Os negros apareciam principalmente no plano de fundo: acompanhando seus senhores, trabalhando na plantação de cana-de-açúcar ou em usinas. No final do século XIX os *costumbristas* também começam a representar o “negro caricatural” de maneira cômica e muitas vezes irônica igualmente.

Um dos grandes pintores de *costumbrismo* foi Victor Patricio Landaluze, um espanhol que chega a Cuba por volta de 1850. A partir da pintura de situações cômicas do cotidiano, ele utiliza frequentemente personagens caricaturais para se burlar dos negros e dos independentistas. Landaluze é um artista interessante porque apesar de toda ironia de sua obra, ele foi considerado por vários críticos de arte como um dos primeiros representantes da arte nacional (MOORE, 2002: 46). Esta tendência de representar situações cômicas da vida cotidiana também apareceu em outras manifestações artísticas. Na literatura, autores como José Victoriano Betancourt imitavam a linguagem “bozal” (espanhol “mal falado” dos africanos que acabavam de chegar a Cuba) para se burlarem dos negros. Já no teatro *Bufo*, os atores brancos se pintavam de negro e imitavam, de uma maneira cômica, os costumes afrocubanos. Nesta época, os artistas exploravam sobretudo o lado sensual da mulata e o lado servil dos escravos que às vezes também estavam associados à vagabundagem. Aqui, a representação do negro nas artes só era aceita pelas elites quando seguiam estas condições.

Apesar do fim da escravidão em 1886 e da nova constituição cubana que estabelecia a igualdade entre negros e brancos, a situação social dos negros não melhorou. A distinção entre os dois grupos deveria ser feita de qualquer maneira e a cultura foi um dos instrumentos principais desta política. No entanto, com a independência do país os espanhóis, ou os filhos de espanhóis, que estavam na ilha também queriam se distinguir de outro grupo: dos espanhóis da metrópole. Para isto, eles começaram a criar o tipo nacional e os heróis da história. Os negros, mais uma vez, não podiam entrar nestas categorias e, como alternativa, as

imagens do *indígena* e do *guajiro* foram utilizadas para marcar esta distinção. Quanto aos *espanhóis*, eles continuaram sendo vistos como o povo que deu origem à cultura cubana.

Em relação aos *indígenas*, eles foram quase totalmente exterminados no início da colonização e já no século XIX já não representavam mais um perigo para a elite cubana, como é o caso do negro. Assim, neste período a figura do indígena apareceu na literatura de maneira “esbranquiçada”, ou seja, com costumes e princípios morais ocidentais. A mais conhecida das lendas indigenistas é a de Hatuey, o “cacique taíno” que lutou contra a colonização espanhola. Tendo sido condenado pelos espanhóis a ser queimado vivo, Fray Bartolomé de las Casas descreve como foi os seus últimos minutos:



Atado a um pau, dizia a ele um religioso de São Francisco, homem santo que ali estava, algumas coisas de Deus e de nossa fé (das quais ele nunca tinha ouvido falar) (...) que se ele quisesse acreditar naquele que lhe falava, ele iria ao céu, onde havia glória e eterno descanso. Caso contrário, ele iria ao inferno e padeceria de perpétuos tormentos e penas. Ele, pensando um pouco, perguntou ao religioso se os cristãos iriam ao céu. O religioso disse que sim, mas só os que eram bons. Então o cacique, sem mais pensar, disse que não queria ir para o céu, mas para o inferno, para não estar onde estivessem e para não ver tanta gente cruel (CASAS, 2006: 23).

Graças à este “ato de coragem” frente ao poder espanhol, Hatuey é considerado o primeiro herói indígena de Cuba e suas atitudes são sempre gestos de coragem e fidelidade ao seu povo. Muitos poetas contaram os diferentes episódios de sua vida de diferentes maneiras e a mais famosa imagem de Hatuey apareceu somente em 1930, no quadro *Eu não quero ir ao céu* de Augusto García Menocal.

Neste período, a imagem do indígena, do mestiço (mistura entre espanhol e indígena) e do guajiro⁴ (camponês, que poderia ser tanto branco como mestiço) foi muito mais utilizada que a imagem do negro. Esta preferência predominou até mesmo nos anos 1920 depois da aparição do movimento minorista, como veremos a seguir.

Os minoristas e o afrocubanismo dos anos 1920 e 1930

Em Cuba, o início do século XX foi marcado por uma forte presença dos Estados Unidos não somente na política e na economia devido à Emenda Platt de 1901⁵, mas também

⁴ O *guajiro* aparecia nas artes como um trabalhador muito sério, com seu próprio modo de vida e seus costumes. Enquanto suas mulheres, as *guajiras*, eram sempre belas e apaixonadas pelos seus homens.

⁵ A *Emenda Platt* foi adicionada à constituição cubana em 1901. Devido à ajuda que os Estados Unidos ofereceu aos cubanos para lutarem pela independência do país, os estadunidenses obrigaram o Estado Cubano a aceitar

na cultura. Inicialmente esta presença não incomodou a burguesia porque a intervenção dos norte-americanos não significava necessariamente uma ameaça para a economia e tampouco para a cultura cubana, pelo contrário. A elite cubana consumia esta cultura estrangeira através da música e enviando os seus filhos para estudar nos Estados Unidos. Assim, como mesmo afirma D. Robin, esta cultura norte-americana foi vista muitas vezes como parte da cultura cubana (MOORE, 2002: 176).

Devido a esta invasão da cultura norte-americana na ilha, dos inúmeros casos de corrupção do Estado cubano (que na época era governado pelo ditador Geraldo Machado) que foram descobertos e da crise econômica do fim dos anos 1920, vários movimentos de protesto contra esta situação apareceram. Foi justamente em meio a esta crise política e econômica que surgiu o grupo *minorista* em 1927, constituído por intelectuais e artistas (pintores, escritores, músicos, escultores etc) que se diziam os porta-vozes do povo. Em 1923, este grupo começou a se reunir para protestar contra a corrupção do governo de Gerardo Machado, mas somente em 1927 que ele lançou o seu primeiro manifesto. Segundo este documento, eles eram :

pela revisão dos valores falsos e ultrapassados, pela arte vernácula e, em geral, pela arte nova em suas diversas manifestações. Pela introdução e vulgarização em Cuba das últimas doutrinas, teorias e práticas artísticas e científicas (...). Pela independência econômica de Cuba e contra o imperialismo yankee (...) Em prol do melhoramento do agricultor, do colono e do trabalhador em Cuba⁶.

Podemos observar neste movimento que os vanguardistas, como eles se denominavam, reivindicavam reformas políticas e também rupturas estéticas nas artes. No entanto, eles não tinham a intenção de romper com a arte europeia, mas com os artistas acadêmicos de Cuba. Esta ruptura entre gerações foi provocada pelo desejo dos artistas vanguardistas de “atualizar” a arte cubana em relação à arte do velho continente. Foi com este objetivo que a maioria dos artistas cubanos decidiram ir a Europa, sobretudo a Paris, e aos Estados Unidos entre os anos 1927 e 1933, sendo que estes mesmos artistas voltam para Cuba entre 1934 e 1939 (DÍAZ, 2008: 116). Esta passagem pela Europa é vista por muitos críticos de arte

esta emenda que afirma : « o governo cubano não pode assinar, sem o consentimentos dos Estados Unidos, nenhum tratado que diz respeito à independência da ilha ou que garanta privilégios especiais a um país terceiro, tampouco poderá contrair dívidas superiores à sua capacidade de pagamento ; quanto aos Estados Unidos, este país terá o direito de intervir na ilha para proteger sua independência ou para manter a estabilidade e a ordem. (...) » (BONALDI, 1988 : 4).

⁶ O manifesto do Grupo Minorista pode ser consultado na Revista Carteles número 21, lançada em 22 de maio de 1927 em Havana. Ela está disponível no site <http://www.arteamerica.cu/16/memorias.html>.

cubanos, como Ramón Diaz e Adelaide de Juan, como uma maneira do artista se legitimar em sua profissão, pois ela significava a inserção do artista no mundo das ideias e das técnicas mais “modernas e desenvolvidas” que aquelas que existiam na América Latina. Por esta razão, com frequência a produção de um artista, seja cubano ou de qualquer outro país latino-americano, é dividida em dois períodos : o antes e o depois desta passagem pela Europa.

Influenciados pelos artistas europeus do início do século XX que procuravam suas inspirações nas culturas ditas “primitivas” na Oceania, na África e na América Latina, estes artistas cubanos encontraram em seu próprio país a sua fonte de inspiração. Assim, a partir deste momento as formas artísticas e a temática na pintura cubana se tornaram mais variadas e a imagem da burguesia não era mais a única a representar a “cubanidade”. As imagens da arquitetura colonial de Havana pintadas por Amélia Pelaez, os camponeses de Eduardo Abela, o “romancero guajiro” de Carlos Enríquez e os proletários de Marcelo Pogolotti marcaram esta época. O negro foi também uma fonte de inspiração para certos artistas em algum período de suas produções, mas nenhum destes artistas teve interesse em conhecer a cultura afrocubana.

Durante a sua estadia em Paris, em 1928, Eduardo Abela, graças à insistência de Alejo Carpentier, pintou alguns quadros nos quais a cultura afrocubana estava representada. Os mais conhecidos destes quadros são *El triunfo de la rumba* e *Épervier*. Apesar do entusiasmo de Carpentier com as obras de Eduardo Abela, este último decide abandonar esta temática assim que ele chega ao seu país natal. Tendo em vista que esta era somente uma fase de experimentação, trinta anos depois Eduardo Abela se arrepende de não ter continuado neste caminho. Em uma entrevista, ele afirma:

Não escondo que desde então fiquei com a desagradável sensação de que, ao abandonar aquela maneira de pintar, perdi o dom. Agora mesmo estou falando disto e, no entanto, já passaram mais de trinta anos. Sinto desassossego e amargura. Se eu tivesse ido conhecer santeros, babalaos, bembés, festas de negros e tudo aquilo que Alejo me falava em Paris, talvez eu tivesse encontrado inspiração. Mas, deixando de lado a falta de tempo, como eu assistiria sozinho tudo o que foi mencionado se eu não sabia como me comportar nestes lugares? E eu digo isto porque, entre as pessoas que eu convivia, não havia ninguém que tivesse me confessado o seu interesse em conhecer realmente estes assuntos. E também estava o medo do negro, o temor aos seus costumes que, talvez por ser quase desconhecidos, ou mal conhecidos, eram tidos por vulgares. Não posso deixar de mencionar que havia

casos de pessoas que (...) pensavam que o negro era um delinquente, ou ao menos, um delinquente em potencial (SEONA,1986: 193).

Esta citação mostra um pouco do que era a cultura negra para os artistas plásticos e para os críticos de arte da época. Este preconceito contra a cultura afrocubana foi um dos principais obstáculos à aparição da imagem do negro na pintura e na construção da ideia de identidade cubana. Mesmo durante o afrocubanismo, como veremos, esta aceitação foi sempre parcial.

Apesar da ausência quase total da cultura afrocubana na pintura em Cuba antes dos anos 1940, ela já era presente na poesia e na música. O movimento *afrocubanista* dos anos 1920 e 1930 apareceu como um movimento de protesto contra a cultura yankee e contra a situação do negro em Cuba. Por causa da vontade dos cubanos em se distinguirem dos europeus e norte-americanos, pela primeira vez a cultura afrocubana foi incluída na ideia de identidade nacional. Robin D. Moore dá uma explicação provável para este fenômeno: ele afirma que as outras músicas de origem africana que estavam na moda nesta época – como o jazz, o tango e o samba – estimularam o surgimento do afrocubanismo na música da ilha. Este período foi marcado por grandes composições afrocubanas que hoje influenciam consideravelmente a nova geração de músicos cubanos. Carlos Borbolla, Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla foram inspirados pela euforia do afrocubanismo para realizar suas obras mais conhecidas nos dias de hoje.

No entanto, como ainda afirma Robin D. Moore, a música afrocubana tampouco foi aceita em seu conjunto, pois “Longe de valorizar inequivocamente a expressão folclórica, o que eles desejavam realmente era se converterem em folclore, como havia feito Villa-Lobos, e empregar as músicas do povo em novas criações de maior valor estético” (MOORE, 2002: 258). O folclore, para estes músicos, passava a ter um valor “universal” e “positivo” quando era utilizado por compositores eruditos como fonte de inspiração. Em seu meio popular, no entanto, ele não possuía valor algum. Por este motivo que estes compositores tinham como objetivo “melhorar” a cultura do povo. Essa cultura, segundo eles, precisava ser “estilizada” e esta “estilização”, que poderia ser sinônimo de depuração ou sofisticação, faria com que a cultura popular se transformasse em cultura universal (MOORE, 2002: 259).

No entanto, como bem lembra Robin D. Moore (MOORE, 2002: 258), enquanto estes compositores eruditos não foram reconhecidos em Cuba quando eram vivos, os compositores

populares foram recebidos calorosamente pelo público nacional e internacional e continuaram suas composições até os nossos dias. A partir dos anos 1930, apesar da recusa desta música nos anos 1940 e 1950 pelos compositores eruditos, a música afrocubana teve um grande sucesso com suas orquestras populares e suas grandes cantoras como Celiz Cruz, Mercedita Valdés e Gina Martín.

Quanto à literatura e à antropologia dos anos 1920 e 1930, elas também foram marcadas por uma grande produção afrocubanista. Em 1928, Ramón Guirao inaugura esta etapa da produção cubana publicando no *Diário de la Marina* o seu poema “ Bailadora de rumba ”⁷. Nesta época, inúmeros romances e poesias afrocubanas foram produzidos e ⁸ os temas mais abordados nestes textos são a escravidão, a discriminação racial, a mestiçagem, a dança, as festas populares, a música, a santería e a posição social do negro. A onomatopéia se tornou uma das principais características destes poemas. Como na música, a cultura afrocubana apareceu na literatura sobretudo como uma moda de época e não teve um verdadeiro interesse dos poetas por esta cultura, salvo algumas exceções. George Cole, em seu artigo *Transculturero cubano: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX*, aponta alguns “erros” e confusões presentes nestas obras literárias que foram causados pela falta de conhecimento da cultura afrocubana pelos autores, como em obras de Alejo Carpentier e Lydia Cabrera. Porém, saber se estes “erros” são realmente causados por este desconhecimento ou se eles fazem parte da liberdade poética é sempre muito difícil.

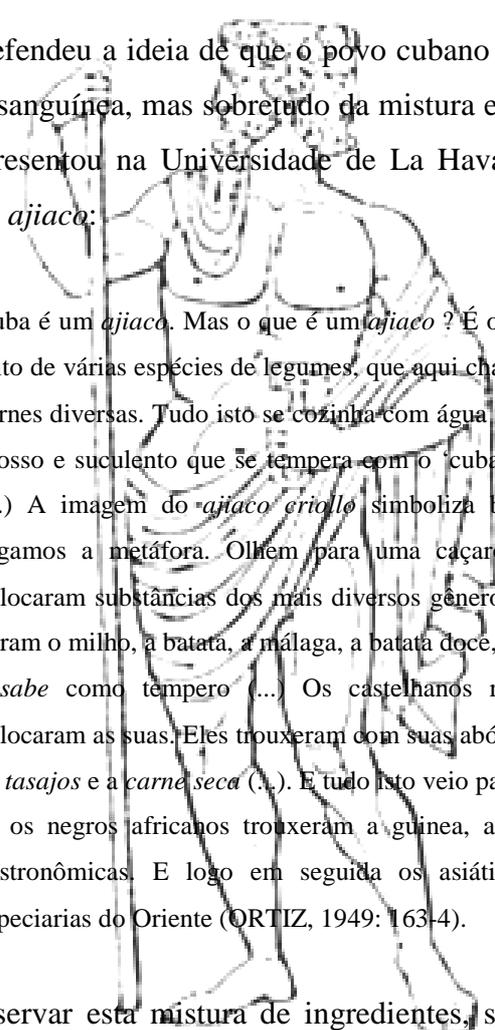
Em relação aos antropólogos cubanos, eles começaram a tratar a questão dos afrocubanos de maneira distinta a partir do final dos anos 1920. Em 1936, Fernando Ortiz criou a *Sociedade de estudos afrocubanos* e em 1937 eles criaram a revista *Estudios Afrocubanos*. Durante este período, Fernando Ortiz revisou todo o seu pensamento anterior e começou a defender a inclusão do afrocubano na identidade nacional. Em 1940 ele publica o livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* onde cria o conceito de transculturação. Ele afirma:

⁷ O poema: “Bailadora de guanguancó, /piel negra, tersura de bongó./Agita la maraca de su risa/ Con los dedos de leche/de sus dientes./Pañuelo rojo/ -seda/ / bata blanca/ -almidón-/ recorren el trayecto/ de una cuerda/ en un ritmo afrocubano/ de guitarra/ clave/ y cajón/ “(!) Arriba, María Antonia,/ alabao sea Dió!”/ Las serpientes de sus brazos/ van soltando las cuentas de un collar de jambón” (GUIRAO. APUD: MORALES, 1981: 45).

⁸ Os escritores mais conhecidos desta época são : Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, José Zacarias Tallet, Teófilo Radillo, Lydia Cabrera e Alejo Carpentier. Ballagas publicou *Antología de la poesía negra hispanoamericana* em 1937, Guirao a publicou *Órbita de la poesía afrocubana* em 1938, Lydia Cabrera publicou *Contes nègres de Cuba* em 1936 e em 1940 ele foi traduzido para o espanhol. Alejo Carpentier publicou também nesta época os seus romances *Yamba-O* (1928), *La pasión negra* (1932) e *Ecue-Yamba-O !Historia afro-cubana* (1933).

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque ele não consiste somente em adquirir uma determinada cultura, que é o que em rigor indica o vocábulo inglês aculturação, pois este processo também implica necessariamente a perda ou desarraigo de uma cultura precedente, o que nós poderíamos chamar de uma parcial “desculturação”, e significa a posterior criação de novos fenômenos culturais que podemos denominar de neoculturação (ORTIZ, 1987: 96).

Fernando Ortíz defendeu a ideia de que o povo cubano é um povo mestiço, fruto não somente de uma mistura sanguínea, mas sobretudo da mistura entre as culturas. Em 1949, em uma conferência que apresentou na Universidade de La Havana, ele faz uma comparação entre a cultura cubana e o *ajiaco*:



Cuba é um *ajiaco*. Mas o que é um *ajiaco*? É o guiso mais típico e mais complexo feito de várias espécies de legumes, que aqui chamamos de viandas, e de pedaços de carnes diversas. Tudo isto se cozinha com água fervendo até formar um caldo muito grosso e suculento que se tempera com o ‘cubaníssimo’ ají que dá nome ao prato. (...) A imagem do *ajiaco criollo* simboliza bem a formação do povo cubano. Sigamos a metáfora. Olhem para uma caçarola aberta. Esta é Cuba (...) e aí colocaram substâncias dos mais diversos gêneros e procedências. Os indígenas nos deram o milho, a batata, a malaga, a batata doce, a *yuca*, o *ají* e o *blanco xao-xao del casabe* como tempero (...). Os castelhanos rechaçaram as carnes indígenas e colocaram as suas. Eles trouxeram com suas abóboras e nabos as suas *carnes de res*, os *tasajos* e a *carne seca* (...). E tudo isto veio para dar substância ao *ajiaco* de Cuba. Já os negros africanos trouxeram a guinea, a banana, o nhamé e suas técnicas gastronômicas. E logo em seguida os asiáticos vieram com suas misteriosas especiarias do Oriente (ORTIZ, 1949: 163-4).

Nós podemos observar esta mistura de ingredientes, segundo o autor, em todos os aspectos da vida cotidiana: na língua, na cultura em geral e na religião. No entanto, ainda segundo o autor, o negro e o branco tiveram papéis distintos neste processo. Ele afirma que apesar do fato da cultura espanhola ser o elemento constitutivo do núcleo da cultura cubana, foram os negros e todos os outros imigrantes que não tinham esperanças de voltar para os seus países de origem, como os imigrantes espanhóis pobres, que foram os primeiros a aceitar a *cubanidade*, fruto de toda esta mistura.

Os anos 1940 e 1950: o anti-afrocubanismo e Wifredo Lam

Nos anos 1940 e 1950 nós podemos observar um câmbio significativo no domínio das artes: enquanto a música negra das classes populares estava em voga nesta época, os músicos de formação clássica abandonaram a música folclórica, pois ela passou a ser considerada como bastante superficial e limitada. Em 1944, Alejo Carpentier afirmou:

Nosso ingênuo grito de guerra [nos anos 1930] era: Abaixo à lira, viva o bongô ! A lira era a ópera, a canção, o italianismo, a languidez. O bongô era, para nós, símbolo do rítmico; (...), o puro, o nervoso. Claro está – e posso confessar agora – que não nos iludimos muito em relação às possibilidades do afrocubano. Sabíamos que um folclore, por mais rico que seja, não pode alimentar eternamente um músico que terá que se deparar, mais cedo ou mais tarde, com os eternos problemas da música universal (CAPENTIER, 1987: 168).

Nesta época, o interesse dos artistas estava mais voltado para experimentações formais e práticas consideradas como universais, pois vários destes artistas acreditavam que as artes dos anos 1920 e 1930 eram muito locais e não estavam de acordo com o que se passava na Europa e nos Estados Unidos.

A polêmica questão sobre a inclusão ou exclusão da cultura afrocubana na cultura nacional da ilha tomou novas dimensões nos anos 1940. Se para alguns essa inclusão era evidente, como para Fernando Ortiz, Nicolás Guillén e Lydia Cabrera, para outros, como para os intelectuais que se reuniram em torno da revista *Orígenes* (1944-1956), ela ainda era problemática. Foram justamente estes intelectuais reunidos em torno desta revista que deram as diretrizes da literatura e, de certa maneira, das artes plásticas desta época. Em 1937, na revista *Verbum*, Lezama Lima e Guy Pères Cisneros já tinham lançado as ideias que seriam desenvolvidas posteriormente. Assim, em seu poema *Muerte de Narciso*, propositalmente Lezama Lima não faz alusão alguma aos aspectos locais da cultura cubana. Inspirado por diversas fontes estrangeiras – como as lendas gregas e romanas – e utilizando uma linguagem exageradamente formal, ele faz uma poesia que é o oposto do que foi a poesia afrocubana.

Guy Pères Cisneros também mostrou a sua oposição ao afrocubanismo. No mesmo número da revista *Verbum* onde Lezama Lima publicou o seu poema, Cisneros publica um artigo no qual ele descreve as mudanças necessárias que a nova arte deveria realizar. Assim, para ele era preciso: “Derrocar com toda tentativa artística de tendência política que não levasse necessariamente à afirmação nacional (...). Derrocar com toda arte racista,

hispanoamericana ou afrocubana, que pudesse ser um grande obstáculo para a integração de nossa nacionalidade. (...) Alentar com zelo todo o que seja capaz de criar a sensibilidade nacional e de desenvolver uma cultura” (LIMA, 2006: 31). Da mesma maneira que os vanguardistas, os poetas dos anos 1940 romperam com a geração cubana da década anterior tanto na forma quanto no conteúdo. A partir de então, a linguagem onomatopéica e as referências à linguagem *bozal* dos negros caíram em desuso e os versos se tornaram cada vez mais elaborados e mais próximos do parnasianismo francês.

Para Lezama Lima, um dos fundadores da revista *Orígenes*, a mistura entre o negro e o branco em Cuba não produziria necessariamente uma cultura mestiça (ideia defendida por Fernando Ortiz), pois a poesia está ligada ao espírito e não ao sangue e seria este espírito que unificaria os cubanos. Assim, no lugar de uma “expressão mestiça”, ele propõe a ideia de uma “sensibilidade insular”, que seria diferente da “sensibilidade continental”, pois estaria diretamente ligada à profunda relação que o cubano tem com a paisagem e a luminosidade da ilha. Em seu poema *Noche Insular* o autor descreve uma paisagem mítica, descoberta por Cristóvão Colombo, que seria a mesma que existe no espírito de todos os poetas cubanos, independente da cor. Neste mesmo sentido, Cintio Vitier também pretende acabar com o “problema entre as raças” quando afirma que “um negro cubano típico se parece mais a um branco cubano típico que a um negro africano. O que os aproxima não tem a ver com a raça, mas como o fato de que os dois estão submergidos em um fenômeno misterioso, incomensurável, essencial e, no entanto, sem explicação válida do que é o cubano. Eu não estou negando a influência evidente da mestiçagem em nosso caráter, mas quero ressaltar que existe outra dimensão, nem branca, nem negra, nem mestiça, onde o branco, o negro e o mestiço afirmam a sua cubanidade” (VITIER. APUD: DÍAZ, 2005: 67).

No entanto, apesar dos exemplos que demos acima, a recusa da cultura afrocubana pelos *origenistas*, que em sua maioria eram católicos, não é sempre evidente. Jesús Barquet afirma que esta recusa não existia porque a revista publicou cinco artigos de Lydia Cabrera, três ilustrações de Wifredo Lam, duas críticas sobre o trabalho de Lydia Cabrera feitas por Zambrano e Miomandre e ainda dedicou o seu número 25 à temática negra.⁹ Neste mesmo

⁹ Segundo Barquet, “El número 25 (1950) de *Orígenes* está dedicado en gran parte al tema negro. Además del extenso estudio etnológico sobre ‘La ceiba y la sociedad secreta abakuá’, de Cabrera, este número contiene varias ilustraciones fotográficas de motivos negros (una de ellas es un diablito de los incluidos por Portocarrero en sus dibujos), una portada con trazos y *gandós* abakuás y la mencionada reseña de Zambrano sobre Cabrera. No sólo íntima conocedora (y hasta inspiradora) de los postulados *origenistas* sino también maestra de algunos de sus integrantes, la filosofía española establece en su reseña las confluencias entre la prosa de ficción de Cabrera y algunos presupuestos indoestéticos del grupo tales como la primacía de la poesía y la poesía como una forma de conocimiento.” (BARQUET, 2003 : 7).

artigo, Jesús Barquet conclui que o negro *originista* “era então o guardião responsável de uma parte do cubano que, assim como nas obras individuais e coletivas dos *originistas*, resistiu aos avanços degenerativos do tempo e aos inimigos estrangeiros” (BARQUET, 2003: 9). No entanto, como observa Duanel Diaz (DIAZ, 2005: 20), tudo isto não significa uma inclusão dos negros no projeto cultural da revista *Orígenes*, pois existe poucos artigos sobre eles e a revista não publicou regularmente as produções afrocubanas. Vale lembrar que Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier e outros afrocubanistas que continuaram suas produções nos anos 1940 não tiveram um espaço significativo nesta revista e, apesar da publicação das três ilustrações de Wifredo Lam, a revista em questão não publicou nenhum artigo sobre ele. Quanto à crítica feita ao trabalho de Lydia Cabrera por Maria Zambrano, neste artigo a autora ressaltou a frieza científica da antropóloga e a aconselhou a começar a estudar o branco, pois ele era, como o negro, uma parte bastante complexa da cultura cubana.

Quanto às artes plásticas, podemos afirmar que os pintores em voga nesta época eram quase os mesmos das gerações precedentes. Mesmo os críticos de arte que convencionalmente decidiram classificar estes pintores como “da primeira vanguarda” e “da segunda vanguarda” perceberam que não houve rupturas e tampouco mudanças significativas entre eles.¹⁰ Amélia Pelaez, Víctor Manuel García, Eduardo Abela, René Portocarrero, Cundo Bermudez, Mario Carreño e Mariano Rodríguez foram os pintores que receberam a maior atenção vinda dos *originistas* e para nenhum deles a questão da representação do negro e sua cultura era importante. Tanto para estes artistas quanto para os *originistas*, a questão da identidade cubana ainda estava em voga e a natureza, o *guajiro* e a paisagem urbana de Havana ainda eram os seus temas preferidos.

Em meio a este contexto que o artista Wifredo Lam chega a Cuba em 1941, após ter passado 18 anos na Europa. Este reencontro de Lam com o seu país de origem e dos cubanos com o artista não foi muito fácil. Jacques Leenhardt nos lembra que a chegada do artista em Cuba foi acidental, pois ele queria, na realidade, ir ao México. Mas o seu visto foi recusado. O seu retorno foi bastante chocante para o artista, ao contrário do que muitos críticos de arte afirmam, e foi marcado por uma profunda tristeza. Segundo Max-Pol Fouchet,

o mambo tropical das casas noturnas, a prostituição e a imagem do negro pitoresco que então predominava na ilha lhe dava vergonha e desgosto. No mais, o artista dizia sempre que, com a intenção de se distanciar da pintura cubana, ele não queria

¹⁰ Para este assunto, ver: MARTÍNEZ, Juan A. *Una introducción a la pintura moderna 1927-1950*. In : Catalogue de l'exposition Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo, organisée par la Fundació La Caixa, le Centre Atlántico de Arte Moderno et le Centre d'art Santa Monica en 1996, p. 52.

fazer uma pintura cha-cha-cha. Tudo neste país que estava nas mãos de estafadores ele rejeitava igualmente: « O que eu via, após o meu retorno, parecia o inferno. Corromper a dignidade de um povo é para mim o inferno » (FOUCHET, 1989 : 78).

Do outro lado, os cubanos também ficaram chocados com as obras de Wifredo Lam. Marcelo Pogolotti declarou que o público, diante da primeira exposição individual de Lam em Cuba, queria impacientemente uma explicação para a chocante produção do artista.¹¹ O artista mesmo, sobre a relação do público com suas obras, afirmou: « As pessoas do bairro pensavam que eu era um bruxo. Uma vez uma mulher passou diante de minha casa e disse aos seus filhos: cuidado, o diabo mora aí ! » (NOCEDA, 2002 : 522).

Este encontro inesperado entre Wifredo Lam e os cubanos provocou, como podemos observar, resultados interessantes. Da parte do artista, após ter se afastado de sua cultura de origem, desde seu retorno ele pode reconstruir sua ideia sobre a cultura cubana a partir de um olhar se não mais justo, no mínimo diferente daquele dos cubanos que nunca tinham saído da ilha. Com as retinas limpas – pois Alejo Carpentier dizia que este processo de ida e vinda era capaz de limpar a retina dos vícios do cotidiano – Wifredo Lam pode, a partir desta reconstrução, escolher o que ele queria retomar e o que ele iria recusar de sua cultura de origem. Assim, se por um lado ele recusou toda cultura « cha-cha-cha », do outro ele valorizou o que acreditava ser os elementos fundamentais da cultura cubana : o negro e a paisagem local.

Quanto à crítica de arte cubana, podemos observar que as obras de Wifredo Lam geraram um certo desconforto entre estes intelectuais que tiveram que repensar os seus critérios de julgamento. Apesar da desconfiança e do silêncio dos *origenistas* em relação às obras do artista, outros intelectuais se preocuparam em compreender o artista. Virgílio Piñera, escritor cubano que não estava diretamente ligado à revista *Orígenes*, declarou que a presença de Wifredo Lam foi o evento que mais marcou a cultura cubana nos anos 1940, pois com Lam a novidade chegava pelas mãos de um cubano (CISNEROS, 2004). Nestas condições, o artista seria capaz de compreender melhor a cultura cubana que qualquer outro estrangeiro e ele poderia, a partir de então, servir como paradigma do que os artistas locais deveriam buscar¹². Alejo Carpentier, Marcelo Pogolotti e Luis Dulzaides Noda também fizeram afirmações neste mesmo sentido. Grosso modo, eles diziam que Wifredo Lam tinha revelado aos cubanos traços de sua cultura que até hoje eram ignorados por eles, sobretudo pelos pintores locais.

¹¹ Para este assunto, ver: AGUIRRE, Mirta. *Antillas en Wifredo Lam*, p. 196.

¹² Ver: PIÑERA, Virgílio. *Situación y problemas de la pintura cubana moderna*, p. 464 a 465.

Eles se referiam sobretudo à vegetação um tanto particular que o artista representava e também à cultura afrocubana que ele incluiu em suas obras.

Graças a estas novidades, Lam iniciou um novo debate sobre o que seria uma *pintura cubana* e sobre a legitimidade da representação da cultura negra em uma pintura. Os intelectuais que ainda eram ligados às ideias do movimento afrocubanista não duvidaram de que as obras do artista eram « legitimadamente » cubanas ou caribenhas, pois esta era a grande questão em debate no momento. No entanto, houve intelectuais que não estavam de acordo com esta ideia. Odette C. Cisneros nos lembra que Guy Pérez Cisneros se perguntou se a obra de Lam poderia ser considerada como cubana. Uma vez que a pergunta era somente um recurso da retórica, ele responde : « dizem que somente existe uma Cuba de Martí e outra de Casals (CISNEROS. APUD: CISNEROS, 2004). Na realidade, Pérez Cisneros acreditava que o « verdadeiro e único » folclore cubano era o que se encontrava no campo (DÍAZ, 2005: 63).

Como podemos observar, Wifredo Lam chegou a Cuba justo em um momento onde a temática da construção de uma identidade nacional era fundamental para a maioria dos intelectuais e políticos da época. Por este motivo, o que estes intelectuais acreditavam que seria esta identidade serviu como critério principal para jogar não só as obras do artista em questão como a arte cubana em geral. Esta tinha, por sua vez, a marca clara deste jogo de aceitação e recusa do que seria o cubano e a paisagem da ilha.

O século XX começa com um movimento de redefinição do contexto político, social e cultural herdado das últimas décadas do século anterior. A partir de então, as ex-colônias latino-americanas foram obrigadas a pensar como elas poderiam participar, de maneira distinta de até então, da economia mundial e como elas poderiam se afirmar em contraposição ao Ocidente. Por esta razão, diversos intelectuais latino-americanos estavam em busca de uma cultura nacional distinta da ocidental, apesar da completa ruptura com esta cultura nunca ter sido visada. Assim, estes intelectuais acreditavam que alguns traços da cultura Ocidental deveriam permanecer assim como alguns traços das culturas locais deveriam desaparecer e vice-versa. Por este motivo, este jogo de aceitação e recusa marcou profundamente as ideias de identidade que encontramos na América Latina.

Neste estudo, nós utilizamos como premissa a ideia de que toda identidade é uma construção simbólica, como observa Renato Ortiz, e por este motivo a questão sobre a

veracidade ou não destas ideias não foi um problema para nós. Aqui, é interessante observar como esta ideia de identidade nacional se transforma ao longo dos anos e que ela não é a mesma para os intelectuais de uma mesma época ou região. Estes intelectuais que citamos neste estudo foram alguns dos primeiros a discutir a temática do negro como componente da identidade nacional cubana e esta discussão deixou um legado importante para a cultura da ilha. Hoje, como discutimos no início do texto, o afrocubano é um dos elementos centrais desta cultura que nos dias atuais ainda sustenta, tanto no discurso oficial quanto naquele defendido pela maioria dos intelectuais, a ideia de uma só identidade cubana, enquanto que em algumas ilhas vizinhas, como na Martinica e em Guadalupe, intelectuais como Edouard Glissant e Daniel Maximun defendem a diversidade que compreende a cultura de cada nação¹³.

Bibliografia

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad: el producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de Mexico, 1979.
- BARQUET, Jesús. *El grupo Orígenes ante el negrismo*. In: *Revista Agulha*, Fortaleza, 2003, n° 36. In : <http://www.revista.agulha.com.br/ag36barquet.htm>
- BASTIDE, Roger. *Les Amériques Noires*. Petit Bibliothèque Payot, Paris, 1967.
- BONALDI, Jacques-François. *L'empire US. contre Cuba: du mépris au respect*. L'Harmattan, Paris, 1988.
- BONDIL, Nathalie (dir.). *Catalogue de l'exposition: Cuba, art et histoire de 1868 à nos jours*. Éditions Hazan, Montréal, 2008.
- CABRERA, Lydia. *La Fôret et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*. Éditions Jean-Michel Place, Paris, 2003.
- CABRERA, Lydia. « Le syncrétisme religieux de Cuba ». In: *Le savant et le santero: Naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaïnes*. Éditions l'Harmattan, Paris, 1995.
- CANIZAS, Dulcila (dir.) *Plástica del Caribe. Ponencias de la Conferencia Internacional, II Bienal de La Habana*. Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1989.

¹³ Para este assunto, ver: GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*.

CARPENTIER, Alejo. *Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea*. In : Revista Musical Chilena, Santiago de Chile, décembre 1947. In: CARPENTIER, Alejo. *Obras completas*, vol. 12. Siglo XXI editores, Ciudad de Mexico, 1987.

CASAS, Fray Bartolomé de las. *Brevíssima relación de la destruction de las Indias*. Stock Cero, Buenos Aires, 2006.

CASTELLANOS, Jorge et Castellanos, Isabel. *Cultura afrocubana*. Bogota, Editorial Presencia, 1994.

CHAIN, Capitain Carlos . *Formacion de la Nación Cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1968.

CISNEROS, Odette Casamayor. *Piñera y Lam: inusitadas aproximaciones*. In : *La Gaceta de Cuba*, 5/2004, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), La Habana.

COLE, George. "Transcultureo cubano: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX" In : *Dissidences*, Vol. 3, Article 5, 2009.

DESNOES, Edmundo et Gasparini, Paolo. *América Latina. Para verte mejor*. Siglo XXI Ediciones, Ciudad de México, 1972.

DÍAZ, Duanel. *Los límites del origenismo*. Ediciones Colibrí, Madrid, 2005.

DÍAZ, Ramón Vázquez. « L'École de la Havane : entre tradition et modernité ». In: BONDIL, Nathalie (dir.). *Catalogue de l'exposition: Cuba, art et histoire de 1868 à nos jours*. Éditions Hazan, Montréal, 2008.

ESTEBAN, Ángel. *Literatura cubana: entre el viejo y el mar*. Editorial Renacimiento, Málaga, 2006.

FERRER, Ada. *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution 1868-1898*. The University of North Carolina Press, North Carolina, 1999.

FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Éditions Cercle d'art, Paris, 1989.

CASAS, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destruction de las Indias*. Santo Domingo, 1552. In : Biblioteca Digital Ciudad Seva (<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/brevisi.htm>).

FUENTE, Alejandro de la. *Una Nación para todos. Raza, desigualdade y politica en Cuba 1900-2000*. Ed. Colibrí, Madrid, 2000.

GONÇALVES. Lisbeth Rebollo. « La critique et l'affirmation des cultures nationales en Amérique Latine ». In : Frangne, Pierre-Henry et Poinot, Jean-Marc (dir.). *L'invention de la critique d'art*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, p. 183-190.

- HELG, Aline. *Lo que nos corresponde: la lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba (1886-1912)*. Imagen Contemporánea, La Havana, 2000.
- HERNANDEZ, José M. *Política y militarismo en la independencia de Cuba, 1863-1933*. Editorial Colibrí, Madrid, 1999.
- JIMÉNEZ, José et Argullol, Rafael (dir.). *Lezama Lima, la materia artizada*. Editorial Tecnos, Madrid, 1996.
- JOUFFROY, Alain. *Lam*. Editions Georges Fall, Paris, 1972.
- JUAN, Adelaide de. *Pintura Cubana: Temas y variaciones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1980.
- LEENHARDT, Jacques. *Wifredo Lam*. Paris, HC Éditions, 2009.
- MARQUES, Rickley Leandro. *O papel dos intelectuais na revolução cubana. – o caso Padilla*. In: revue *Em Tempos de História*. UNB, Brasília, 2008, n° 13.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. In: *Obras Completas*, Tome VI, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 15-23.
- MARTÍNEZ, Juan A. *Una introducción a la pintura moderna 1927-1950*. In: BORRÁS, Maria Lluïsa et ZAYA, Antonio. *Catalogue de l'exposition Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo* organisée par la Fundació La Caixa, le Centro Atlántico de Arte Moderno et le Centre d'art Santa Monica, 1996.
- MISKULIN, S. C. *Os intelectuais cubanos e a política da revolução (1965-1975)*. Alameda, São Paulo, 2009.
- MISKULIN, Silvia. *O ano de 1968 em Cuba: Mudanças na política internacional e na política cultural*. REVISTA ESBOÇOS, n° 20, 2008, 47-66.
- MOORE, Carlos. *Castro, the Blacks and Africa*. Center for Afro-american Studies et University of California, Los Angeles, 1988.
- MOORE, Robin D. *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*. Madrid, Editorial Colibrí, 2002.
- MORALES, Jorge Luís. *Poesía Afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*. Editorial UPR, San Juan, 1981.
- NOCEDA, Jose Manuel (dir.). *Wifredo Lam: La Cosecha de un brujo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987.

ORTIZ, Fernando. *Los factores humanos de la cubanidad*. In : Revista Bimestre Cubana, La Habana, n° 3, mars-avril 1949, vol XIV, p. 161-186.

ORTIZ, Fernando. *Los negros brujos*. Ediciones Universal, Miami, 2005.

RAMOS, Juan Antonio Alvarado. *Relaciones Raciales en Cuba*. In: *Cuba Transition Projet, University of Miami, sans date*. In: http://ctp.iccas.miami.edu/Research_Studies/JA_AlvaradoRamosSPA.

ROJAS, Rafael. *El arte de la espera: notas al margen de la política cubana*. Editorial Colibri, Madrid, 1998.

RUIZ, Jesús Orta (dir.). *Poesía criollista y siboneísta*. La Habana, Editorial arte y literatura, 1976. p 158-160.

SACO, José Antonio. *La supresion del tráfico de esclavos africanos en la isla de Cuba*. Paris, Imprenta de Panckoucke, 1845. Dans: http://books.google.com/books?hl=pt-BR&lr=&id=kdz4JZGH_DMC&oi=fnd&pg=PA3&dq=%22Jose+Antonio+Saco%22

SEONA, José Gallo. *Eduardo Abela cerca del cerco*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

VILLAÇA, M. M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo, Humanitas FFLCH-USP, 2004.

WEISS, Rachel. *La sexta bienal de la Habana*. Revue Art Nexus, Miami, oct-nov 1997, p. 70-77.

Internet* :

<http://www.archivocubano.org/artisti.htm>

<http://www.cnap.cult.cu/insti2b.html>

<http://www.cubaliteraria.com>

<http://www.bienalhabana.cult.cu>

<http://www.universes-in-universe.de/car/habana/espanol.htm>

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/agportal.htm>

<http://www.arteamerica.cu>

<http://www.mav.cl>

<http://ww.museonacional.cult.cu>

www.cult.cu

* Todos os sites foram consultados no dia 31 de outubro de 2013.

<http://www.cyberpresse.ca/arts/expos/200903/19/01-838201-des-galeristes-americains-seront-presents-a-la-biennale-de-la-havane.php>

<http://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/actu/articles/oeuvres-expositions/breves/la-dixieme-biennale-de-la-havane.html>

www.bienalhabana.cult.cu

