

Indeterminação racial e arte afro-latino-americana: o caso de Antonio Argudín Chon

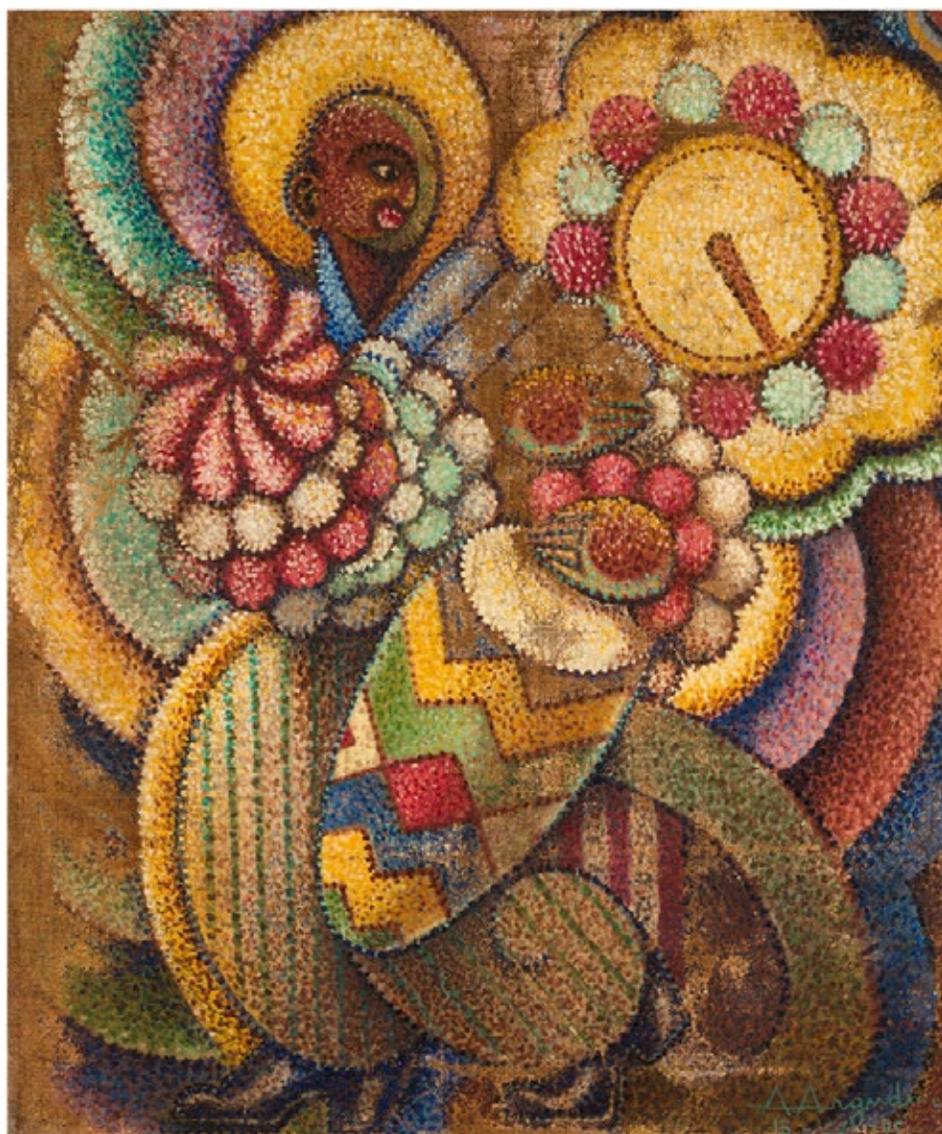
Cary Aileen García Yero

Antonio Argudín Chon foi um pintor e escultor cubano que contribuiu regularmente para o cenário das artes visuais de Havana durante as décadas de 1940 a 1960. Ele expôs nos centros de arte mais importantes da nação, e suas peças foram selecionadas para os eventos de arte visual mais significativos desse período, como as Exposiciones Nacionales realizadas pelo Ministerio de Educación.¹ Apesar de sua contribuição, a arte de Chon foi, em grande parte, esquecida.² A única instituição que abriga algumas de suas pinturas fica bem longe de seu país de origem: a Bromer Art Collection, na Suíça. Os curadores da Bromer descobriram por acaso as obras de Chon em 2016, quando visitavam o depósito de arte do colecionador cubano Roniel Fernández, cujo pai era amigo do pintor. As telas de Chon – dezenove delas – estavam armazenadas havia anos no depósito de Fernández sem que ninguém se desse conta disso.³

Argudín Chon criou uma linguagem visual única, baseada em uma combinação dos estilos cubista e pontilhista e no uso de uma ampla paleta de cores. Ele costumava usar vermelhos, azuis, verdes e amarelos vivos, organizando-os em formas circulares ou curvas que tendiam a criar uma espécie de “efeito onda” em torno das figuras que representava, com cada onda que se repetia encapsulando uma cor contrastante diferente. Esse efeito marcou muitas de suas imagens, infundindo-lhes significado e vitalidade. Tematicamente, suas pinturas revelam uma profunda preocupação com questões ligadas a raça e nação. Elas envolvem representações da negritude, *mestizaje*, vida da classe operária e questões de integração (na época, o termo mais usado pelas comunidades afrocubanas para exigir inclusão na vida da nação) e à igualdade racial.⁴ A meu ver, boa parte de sua produção poderia ser organizada da seguinte forma: 1) pinturas que se dedicam a representar a negritude através de recriações de pessoas de cor e 2) pinturas que articulam ideais de harmonia racial, aí incluídas ideias de fraternidade racial, a problemática ideologia que lastreou a vida política e social cubana desde o fim do século XIX, segundo a qual os cubanos, negros e brancos, estão unidos como membros iguais da nação.⁵

- 1 V. catálogos da IV Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Grabado e do VI Salón Nacional de Pintura y Escultura, Capitolio Nacional. Arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes cubano (MNBA), Caixas de catálogos, anos de 1950, 1953.
- 2 José Veigas menciona algumas das exposições de que participou Argudín Chon e os títulos de algumas de suas obras (Veigas 2004). Há também uma página no EcuRed que repete as informações de Veigas. https://www.ecured.cu/Antonio_Argud%C3%ADn_Chon. Último acesso: 31 de janeiro de 2022.
- 3 <https://www.galeriebromer.com/en/cubism-futurism-pointillism-antonio-argudin-and-cuban-avant-garde>. Acesso em dezembro de 2020. Agradeço à Bromer Art Collection por seu apoio a esta pesquisa. Todas as imagens de pinturas de Argudín Chon aqui apresentadas são cópias a mim fornecidas pela Bromer Art Collection.
- 4 V. a imprensa afrocubana das décadas de 1940-1950, como as publicações *Nuevos Rumbos*, *Amanecer* e *Atenas*.
- 5 Estudiosos explicaram como as ideologias de harmonia racial funcionavam de maneira ambígua, pois podiam ser mobilizadas por diferentes setores da sociedade para argumentar que a igualdade racial havia sido alcançada e, portanto, silenciar o racismo e ajudar a perpetuar a desigualdade racial. Entretanto, o ideal da harmonia racial poderia ser mobilizado por descendentes de africanos e outros grupos antirracistas para fazer exigências ao Estado, denunciando o racismo em uma sociedade que prometera, mas não entregara, igualdade racial. Como demonstraram estudiosos como Alejandro de la Fuente, Paulina Alberto e outros, tais ideologias desempenharam um papel fundamental no ativismo antirracista afrodescendente em toda a América Latina durante o período deste estudo. V. de la Fuente, 2001; Alberto, 2011.

Sua linguagem visual própria foi a base de muitas de suas recriações de questões relacionadas à raça. Veja-se, por exemplo, *Músico* (1951, il. 1), em que ele apresenta um *rumbero* negro tocando congas, os tambores usados no acompanhamento da conga. Podemos imaginá-lo em um *carnaval* ou outra apresentação coletiva semelhante, pois suas roupas ornamentadas sugerem que ele faz parte de um espetáculo encenado, não de uma dança comunitária espontânea (veja-se a tradicional camisa adornada com babados nas mangas das apresentações de rumba encenadas e os elegantes sapatos de salto alto). O músico olha atentamente para seu instrumento, concentrando-se em sua habilidade de tocar. Sua expressão séria, apresentada por meio de traços faciais bem definidos, sugere que ele levava seu trabalho como artista a sério. Argudín Chon dá particular atenção aos tambores, que já naquela época eram entendidos como fundamentais nas contribuições dos afro-cubanos à cultura nacional. Ele situa os tambores no centro da peça, exaltando-os com padrões coloridos e ornamentos circulares.



Il. 1 *Músico*, 1951, óleo sobre juta, 99 x 84 cm . Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

O artista parece usar a composição da imagem para exaltar a cultura negra com um senso de esplendor e opulência. Ele monta uma ampla paleta de cores vivas para exibir uma marcante vitalidade, tanto dentro quanto fora do músico e de seus tambores. E recorre ao estilo que transformou em sua marca para construir formas

circulares, dispostas desta vez como se fossem ondas de energia emanadas do músico, criando a seu redor uma aura colorida como se um arco-íris irradiasse dele. A pintura sugere a performance negra como uma força de doação que se espalha e inunda seu entorno, propondo uma afirmação pictórica alternativa que revela beleza naquilo que historicamente foi parte de tradições afrocubanas discriminadas.

Enquanto a arte de Argudín Chon é provocativa em questões de raça, a identificação racial do artista é muito mais difícil de determinar. Pouco foi escrito sobre a vida de Chon – ele é desconhecido até mesmo por alguns dos mais eminentes especialistas de hoje em arte cubana – e o registro arquivístico nos dá muito poucas pistas a respeito. Devido às preocupações temáticas de Argudín Chon, seria tentador imaginar que o artista tinha ascendência africana. No entanto, não se deve presumir a ascendência negra em função de seu interesse pela raça e pela vida afrocubana: em sua época, não era raro que artistas cubanos brancos trabalhassem na representação de afrocubanos. Além disso, estudiosos já apontaram os riscos de presumir a primazia da raça como categoria de análise da produção artística do passado, defendendo a necessidade de questionar as expectativas comuns de que certos artistas racializados deveriam produzir determinados tipos de arte, algo que T. Carlis Roberts chamou de *determinismo da cultura corporal*.⁶ Nas palavras do artista haitiano contemporâneo Mildor Chevalier, “existem as expectativas limitantes de que os artistas afrodescendentes e caribenhos trabalhem no âmbito de certos temas específicos”. Liberdade para os artistas afrodescendentes deve significar não ter seu processo criativo restringido por nenhum símbolo ou código cultural em particular.⁷ Daí a importância de se buscar entender os artistas em seus próprios termos, sem os encaixar em categorias prescritas de raça e nação.

O caso da identidade racial indeterminada de Argudín Chon traz um problema comum nos estudos da arte afro-latino-americana: o campo frequentemente pesquisa artistas sobre os quais há pouca informação, arte de difícil rastreamento, no intuito de resgatar as contribuições dos afro-latino-americanos para as histórias da arte do hemisfério.⁸ A questão da identificação racial é um desafio à parte no contexto regional, no qual as identidades raciais podem ser profundamente incertas, maleáveis e conjunturais, como já explicaram vários estudiosos.⁹ No caso de Chon, sua arte chamou-me a atenção há vários anos, quando eu fazia pesquisa para minha tese sobre a raça e as artes em Cuba durante a Segunda República (1940-1959), por seu foco na questão racial. Tinha suspeita de sua possibilidade de ter ascendência africana porque ele tinha o mesmo sobrenome de um conhecido pintor afrocubano, Pastor Argudín, com quem trabalhara de perto por muitos anos no Círculo de Bellas Artes, um dos mais importantes centros de arte visual de Cuba durante o período republicano. Cativada por sua produção criativa e perplexa diante do silêncio das histórias da arte cubana acerca de sua figura, aprofundei minha pesquisa sobre ele e sobre sua arte.

Quanto à identificação racial de Argudín Chon, minha investigação concluiu que o máximo que eu poderia fazer seria descrevê-la como ambígua (il. 2). Os poucos

6 T. Roberts, 2016; Kobena Mercer, 2013; Stephanie Noah, a publicar-se em breve, 2022.

7 Mildor Chevalier, *Artists Talk 5: Conversaciones Sobre el Camino de Aprendizaje de los Artistas*. <https://darrylchappellfoundation.org/artists-talk/>. Acessado em 16 de novembro de 2021.

8 Para uma análise da emergência e dos objetivos do campo das artes afro-latino-americanas, v. Alejandro de la Fuente, 2018.

9 V. Joanne Rappaport, 2014; Matthew Restall, 2013; Rachel O'Toole, 2012.

registros disponíveis sugerem que o artista tinha ascendência asiática: Chon é um sobrenome de origem asiática bastante comum, que muito provavelmente chegou à ilha durante a migração de trabalhadores chineses para Cuba durante o século XIX. Um documento que contém seus dados de nascimento também confirma que seus avós nasceram na “Ásia”. Em relação a sua possível ascendência africana, uma foto disponível sugere que ele poderia ter sido um mulato de pele clara. De fato, pessoas que o conheceram ou tinham informações a seu respeito também o identificaram como mulato, “mais escuro que Nicolás Guillén” (renomado poeta afro cubano, famoso por seus escritos sobre raça e *mestizaje*), ou como *mestizo* “como um mexicano”.¹⁰ Entretanto, aparentemente Argudín Chon às vezes usou a maleabilidade da raça no contexto cubano para identificar-se como branco: um documento do Ministério de Saneamento e Assistência Social assinado pelo artista o descreve com um “B”, referente à cor *blanca*. Como muitos latino-americanos não brancos que se esforçaram para ascender socialmente em suas sociedades racistas, Chon poderia ter minimizado (e, por vezes, escondido completamente) sua possível ascendência africana num esforço para acessar o capital social associado à branquidão da pele.



Il. 2 Antonio Argudín Chon, fotógrafo desconhecido, n.d., fotografia de um documento de inscrição, 1954. Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro's Archive, Registro de Graduados de Escultura, Folder 14

Entretanto, apesar da natureza indeterminada da origem racial do artista, este artigo afirma o valor de sua vida e de sua produção para o campo das artes afro-latino-americanas por várias razões. Primeiro, abraçando ou não suas possíveis raízes africanas, Chon ainda teria que lidar com a inscrição racial como não branco (mulato/mestiço). Segundo, seus aparentes esforços de “passar” (neste caso, significando “passar-se por branco”) – ou seja, jogar com uma identidade racialmente ambígua que poderia ser rotulada como branca para determinados fins sociais – são uma experiência comum na dinâmica racial da região.¹¹ A ocorrência generalizada de tal experiência indica a importância do estudo sobre a questão específica de sua relação com a produção artística. Os riscos de inscrever artistas não brancos racialmente ambíguos como Argudín Chon no campo da arte afro-latino-americana são altos; eles tornam o campo mais aberto e atento a uma importante dimensão da raça nas Américas: lidar com a indeterminação racial em si.

10 Conversas com a artista Lesbia Vent Dumois, que conheceu Argudín Chon (entrevistada em 20 de fevereiro de 2022), e com Jorge Luis Chirino, colecionador de arte que possuía fotografias do artista.

11 Degler, 1971; Telles, 2014.

Pensar sobre o problema da indeterminação racial do ponto de vista metodológico suscita questões importantes, porém difíceis. Pode-se indagar como a experiência de uma identidade racial ambígua e/ou “passageira” (aqui, no sentido de “variável” ou “indeterminável”) poderia moldar a vida dos artistas e de sua arte, o que conta como arte racialmente ambígua e como poderíamos fazer essa determinação e interpretar suas dimensões sociais, especialmente quando tantas vezes há pouco material arquivístico disponível para trabalhar. Essas perguntas levam a outras questões que estão no cerne do campo da arte afro-latino-americana: como lidar com os silêncios arquivísticos, quem/o que é afro-latino-americano/arte e o que conta como ativismo antirracista por meio da arte na região.

Este artigo enfoca a vida e a arte de Argudín Chon para investigar algumas dessas questões, identificando uma contradição produtiva entre sua identificação como branco, o fato de ele ser identificado pelos demais como não branco e sua produção criativa sutilmente antirracista.¹² Isso poderia sugerir um conflito interno do artista diante do impulso de ganhar o capital social associado à brancura, por um lado, e do impulso de defender a inclusão racial através da arte, por outro. Seu recurso à arte como forma de lidar com suas próprias preocupações sobre relações raciais e desigualdade, preocupações que poderiam ter sido desencadeadas por sua própria experiência de inscrição racial como não branco enquanto mascarava sua origem racial, confirma a importância da expressão artística individual para abordar problemas de raça. A contraditória dinâmica entre o engajamento de Chon em questões raciais e sua identidade racialmente ambígua parece ter moldado sua produção artística. Por exemplo, várias de suas pinturas que envolvem recriações de pessoas de cor oscilam entre trabalhar com os estereótipos brancos dos afrocubanos e transcendê-los. Com efeito, alguns poderiam interpretar a produção de Chon como um eco da produção de artistas brancos “folcloristas” da época, que muitas vezes representavam os afrocubanos de formas exóticas, geralmente como dançarinos ou músicos da conga ou do carnaval. Como muitos pintores brancos, Chon brincou com esses tropos folcloristas generalizados, dadas as suas recorrentes representações de afrocubanos dançando e tocando conga. Talvez essa tenha sido uma das formas pelas quais, conscientemente ou não, ele “bancou o branco”. Entretanto, como será explicado adiante, suas criações foram muito além e desafiaram o estereótipo, infundindo sutilmente força, beleza e valor intrínseco na representação afrocubana.

Porém o principal é que chamar a atenção para a identificação racial de Argudín Chon e tentar determiná-la nos leva a um dos mais difíceis dilemas do campo. Como nossa bolsa de estudos inevitavelmente participa da criação de categorias de raça e diferença, uma questão latente que permanece é: como criar uma bolsa de estudos, baseada em grande medida na distinção racial socialmente construída e na afirmação da diferenciação racial, sem promover ainda mais divisão social; o reconhecimento de que, embora a negação e o silenciamento do racismo alimentem as desigualdades raciais, a manutenção das distinções raciais poderia preservar uma arraigada divisão social. A arte de Chon aborda essa tensão, criando um discurso que celebra a diversidade, promove a igualdade e insiste em nossa humanidade compartilhada. Sua arte evoca o ideal – não o mito, mas sim o ideal (para citar Alejandro de la

12 Entendo aqui o antirracismo de forma ampla, definindo-o como discursos e práticas que contrariam o preconceito antinegro e que afirmam e disseminam princípios de igualdade racial; neste caso, por meio das artes visuais.

Fuente) – de que as sociedades possam avançar nas questões de raça através principalmente de ações interraciais conjuntas. Suas pinturas celebram o trabalho operário, a amizade, o lazer e a busca da liberdade interraciais, ao mesmo tempo em que defendem a igualdade racial e a beleza da negritude. Sua arte convida o espectador a imaginar momentos utópicos de vida em que a raça não é um deflagrador de tensão social; ela nos convida a manter o ideal da união social.

A vida e o trabalho de Antonio Argudín Chon: o que revelam os arquivos

Os silêncios dos arquivos tornam inatingível a meta de escrever uma história da vida e da produção de artistas como Argudín Chon. Tanto quanto saiba, não existem coleções a ele dedicadas nos arquivos das principais instituições de arte cubanas (como o Museo Nacional de Bellas Artes) nem em instituições estrangeiras dedicadas às artes cubanas (como a Cernuda Arts ou a Cuban Heritage Collection, ambas em Miami). Já que pouco de sua obra foi preservado, o trabalho de recuperação torna-se particularmente desafiador. Os recursos sobre o artista atualmente disponíveis são uma série de catálogos de exposições coletivas, algumas de suas pinturas e alguns documentos encontrados em um pequeno arquivo estudantil do arquivo da Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Esse arquivo inclui registros de cursos, notas, um documento semelhante a uma certidão de nascimento e dois documentos de saúde exigidos na matrícula escolar.¹³ Com poucos documentos pessoais, sem escritos pessoais, correspondência ou outras fontes similares, este artigo, portanto, recorre às pinturas de Argudín Chon como método para deduzir o que não pode ser encontrado em tais documentos.

Para lidar com as ausências arquivísticas, os historiadores se afastaram das metodologias tradicionais para preencher as lacunas das provas arquivísticas. Ximena Gómez e Kevin Coleman sugerem “imaginar” como forma de “restabelecer a potencialidade do arquivo e a contingência da história”; imaginar como forma de revelar as possíveis ações e estratégias que ocorrem dentro dos limites dos padrões da sociedade; atos que poderiam ter passado despercebidos e ficado sem registro pelos poderes encarregados dos arquivos.¹⁴ Outros estudiosos, como Tamara Walker, notam as inadequações do emprego de apenas um método ou tipo de fonte e sugerem, em vez disso, o uso da combinação de diferentes métodos e materiais para análises históricas do elemento visual.¹⁵ Baseada em suas sugestões, abordo essas fontes num exercício de dedução para escavar informações principalmente por extrapolação, algo que gosto de chamar de raciocinar a partir dos silêncios. No âmbito da disciplina da história, considero muito útil o objetivo da micro-história: tornar os silêncios das fontes uma parte-chave do relato histórico.¹⁶ Assim, este estudo combina métodos tradicionais da história da arte, tais como análises formais e sociais, com o objetivo da micro-história, que é destacar e integrar as dúvidas, hipóteses e dificuldades da pesquisa à narrativa histórica. Ele abraça as limitações dos arquivos como forma de lidar com as incertezas da escrita das histórias de artistas não brancos racialmente ambíguos como Argudín Chon.

13 Arquivo da Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Registro de Graduados de Escultura, Pasta nº14.

14 Kevin Coleman, 2015: 119; Ximena Gómez, 2019, 41.

15 Tamara Walker, 2017: 5-6.

16 Para investigação recente sobre a América Afro-latina que utiliza a micro-história: Rebecca Scotte e Hébrard, J., 2012.

Os catálogos

Dentro das caixas de catálogos dos anos 1935-1967 encontrados no arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes durante a pesquisa realizada em 2016, encontrei vinte e nove catálogos de exposições coletivas com obras de Argudín Chon, mas nenhum de exposição individual do artista. Essas fontes incluem dados limitados, como o nome e o formato da peça e, às vezes, sua foto. Elas não oferecem nenhuma informação sobre a identidade racial do artista. A omissão de identificadores raciais na documentação institucional da época não era incomum: em um país que abrigava ideologias conflitantes de harmonia racial que aspiravam à transcendência racial (à formação de cidadãos que deveriam ser mais que negros, mais que brancos, mas cubanos), a raça era frequentemente subestimada na comunicação institucional, inclusive na das instituições de arte.¹⁷ No entanto, complementados pelos documentos encontrados em San Alejandro, os catálogos situam a obra de Chon entre as de seus contemporâneos, contribuindo para a compreensão do contexto histórico no qual o artista trabalhou.¹⁸

Um catálogo, em especial, oferece um breve parágrafo biográfico sobre o artista, que pode ser corroborado com a ajuda de seu documento de certificação de nascimento. Assim, sabemos que Antonio Tobias Cristobal Argudín Chon nasceu em Havana em 2 de novembro de 1910, apenas oito anos depois de Cuba ter se tornado uma república à sombra da hegemonia dos EUA. Não temos dados sobre as condições sociais de sua infância, nem sobre seus pais, Marco Felipe Argudín y Lombillo e Marcelina Isidora Chon y Cabarruz. No entanto, podemos imaginar que ele tenha crescido em um ambiente que apreciava a arte e era propício ao seu desenvolvimento artístico. Chon estudou artes visuais na Academia Nacional de Artes Visuales San Alejandro entre 1927 e 1931 e entre 1952 e 1955, graduando-se como Professor de Desenho e Modelagem em 1955. Como muitos de seus contemporâneos, ele mobilizou os conhecimentos que ali adquiriu para explorar as correntes artísticas internacionais, estabelecendo-se nos anos 40 em um estilo característico, influenciado pelo pontilhismo e pelo cubismo (discutido abaixo). A educação foi parte importante de sua vida profissional. Ele trabalhou na década de 1940 como professor primário (Maestro de Instrucción Primaria) em escolas rurais, muito provavelmente nas proximidades da província de Camaguey. Lá, na principal cidade, ajudou a construir o Rincón Martiano em homenagem a José Martí, herói da independência nacional que forjou a ideologia da fraternidade racial. O interior de Cuba era assolado pela pobreza e tinha os mais altos índices de analfabetismo da ilha (McGillivray, 2009). Sua vocação de educador, demonstrada ao trabalhar em regiões muito humildes, parece congruente com os ideais igualitários que sua arte revela. Com seus estudos de arte visual, Chon poderia ter perseguido o mais alto nível de realização acadêmica: no final da década de 50, seu nome figurava nos catálogos de exposições como Dr. Antonio Argudín Chon.¹⁹ Ele poderia ter adotado atitudes que valorizavam a educação como chave para a busca da igualdade racial e da inclusão disseminada entre as comunidades afrocubanas.

17 Por exemplo, nenhum dos documentos de registro de Argudín Chon encontrados no arquivo de San Alejandro inclui dados sobre a raça. Como mencionado anteriormente, o único documento que incluía dados sobre a raça encontrados no arquivo de San Alejandro era um documento de saúde.

18 Arquivo do MNBA, Caixas de catálogos, Fondo Cuba, anos 1934-1968.

19 Arquivo da Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Registro de Graduados de Escultura, Pasta nº14. Catálogo Exposición Nacional de Pintura y Escultura Capitolio Nacional, Dirección de Cultura, 1946; Catálogo Exposición de Pintura Tercer Salón de Otoño, Círculo de Bellas Artes, Noviembre 1959; Catálogo 40 Salón de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, 1959. Caixa de catálogos 1946, 1959, Arquivo do MNBA de Cuba.

Os catálogos também nos dão uma ideia do desenvolvimento da carreira de Argudín Chon. A primeira exposição da qual se tem conhecimento de participação sua foi o Salón Anual del Círculo de Bellas Artes (CBA)²⁰ de 1933, quando tinha 23 anos de idade. Ele expôs frequentemente nos Salones Anuales do CBA, assim como nas exposições nacionais dirigidas pelo governo e organizadas pela Dirección General de Cultura (DGC).²¹ Por meio dos catálogos, também podemos mapear a ampla rede institucional que Chon construiu: suas obras foram selecionadas pelo Instituto Cultural Cubano Español para participar da Bienal Hispanoamericana de Arte (Madri 1951, Havana 1954, Barcelona 1956). Também esteve ligado a centros de arte visual de âmbito nacional como o Colegio Municipal de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado de Santiago de Cuba (1956), e o Patronato de las Artes Plásticas do Gran Templo Nacional Masónico (1960). Ele foi membro do Grupo de Afirmación y Divulgación del Arte Cubano entre 1953-54. Se o período de 1941-1946 parece ser uma fase de baixa na produção do artista, os anos 50 foram seus anos mais ativos, em termos tanto de quantidade de obras criadas e expostas quanto de desenvolvimento conceitual, quando então amadureceu o que se tornou seu estilo pictórico característico. Após a Revolução de 1959, Chon juntou-se ao Taller Experimental de la Gráfica (TEG). Criado em 1962, o TEG visava promover formas de arte que, como a litografia, tivessem uma longa tradição popular e fossem consideradas mais democráticas pelos formuladores de políticas culturais. Seu envolvimento no Taller, assim como em eventos como o Salón Provincial Guerrillero Heróico de 1968 na Galería La Rampa, em homenagem a Ernesto Guevara, sinaliza um possível apoio de Chon à Revolução. Esse apoio estaria alinhado com o das comunidades negras cubanas: o regime revolucionário encontrou seu maior respaldo na população afro-cubana, que constituía uma grande parte dos setores da classe operária e era a mais beneficiada pelas políticas igualitárias da Revolução.²²

Enquanto esteve envolvido com diferentes organizações de arte, a instituição da qual Argudín Chon mais se aproximou foi o CBA. Ele continuou expondo lá durante a década de 1960: o último Salón Anual do CBA em que aparece é o de 1965; a instituição fechou suas portas em 1968. Chon contribuiu também nas funções administrativas do CBA, tendo começado como "socio en activo" (membro ativo) em 1947. Em 1950, ele fez parte do Conselho de Governança do CBA como vice-bibliotecário e, entre 1951 e 1953, como bibliotecário principal. A comunidade do CBA tinha muito apreço por seu trabalho: além de agraciá-lo com menções honrosas nos Salones Anuales de 1946 e 1947, muitas vezes selecionou peças suas para integrar as imagens dos catálogos que representavam o melhor das exposições do CBA.²³

Entretanto, a dinâmica associação de Argudín Chon com o CBA é peculiar. Embora alguns artistas de vanguarda tenham exposto na instituição, especialmente antes de meados da década de 1940, o CBA era considerado o principal reduto do conservadorismo, alinhado com a Academia e sua estética realista ou impressionista europeia do século XIX. Assim, o estilo pictórico de Chon, que

20 Círculo de Bellas Artes de la Habana. Salones Anuales: 1933, 1934, 1935, 1936, 1940, 1941, 1946, 1947, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1956, 1958, 1959, 1965; Círculo de Bellas Artes de la Habana Salones de Otoño: 1957, 1959. Ver nota 14 e Veigas 2004.

21 Exposições nacionais organizadas pela Dirección Geral de Cultura do Ministério da Educação: 1935, 1946, 1950, 1951, 1953, 1956. Ibid.

22 Em 1962, 70% dos trabalhadores apoiavam a Revolução; 80% dos trabalhadores negros a apoiavam (De la Fuente, 2001: 276, nota 18).

23 Os catálogos do CBA incluem fotos de peças de Argudín Chon nos Salones Anuales de 1940, 1941, 1947, 1948, 1950, 1951, 1953, 1956. V. nota 18.

se aproximava das correntes vanguardistas do século XX, parece deslocado entre as imagens dos catálogos do CBA. A razão pela qual o artista gravitou para o ambiente acadêmico, ao invés do ambiente dos círculos vanguardistas, não está clara. É também intrigante que ele nunca tenha se aproximado da virada abstracionista que tomou conta das vanguardas cubanas durante a década de 1950. Embora não saibamos como Chon se identificava racialmente ou era racialmente identificado pelos demais no espaço do CBA, sabemos que, apesar de considerado conservador, o CBA foi um local multirracial que abrigou a maioria dos artistas afrocubanos da época. Como o próprio Chon, boa parte deles continuou trabalhando dentro de uma forte tradição figurativa que poderia ter sido percebida como datada na época.²⁴ Acadêmicos afrocubanos como Ramón Loy, Florencio Gelabert, Emilio Rivero Merlín, Pastor Argudín e Nicasio Aguirre encontraram no CBA seu lar institucional. O centro era também a base institucional do artista afrocubano Teodoro Ramos Blanco, que foi muitas vezes associado à vanguarda. Assim foi também com Uver Solís, apoiado pelo CBA na década de 1950. Portanto, é possível que a estreita aliança de Argudín Chon com o CBA decorresse em parte do ambiente relativamente inclusivo da instituição no que respeita à multiracialidade.

Além de algumas informações pessoais, profissionais e institucionais, os catálogos oferecem indícios limitados da visão política do artista. No entanto, é possível encontrar pistas nos títulos das peças registradas. Embora vários títulos possam ser meramente descritivos, tais como *A la Luz de la Luna* (c. 1935), *Marina* (óleo, c. 1947) e *Paisaje Camagüeyano* (aquarela, c. 1952), outros sugerem o engajamento de Argudín Chon em questões sociais de classe: *Trabajo* (óleo, c. 1947) e *El Fundamento Social* (óleo, c. 1951), bem como em questões ligadas à raça e à construção da nação: *Los Inmortales del Machete* (óleo, 1951) e *Euritmia Cubensis* (óleo, c. 1948), além de um interesse pela expressão cultural afrocubana: *Rumbeando* (óleo, c. 1951), *Carnaval* (c. 1957). Essas preocupações sociopolíticas perpassam o conteúdo pictórico das imagens disponíveis, ao qual se dedica a próxima seção.

As pinturas

Ao contrário de outros artistas visuais de sua época, como os afrocubanos Teodoro Ramos Blanco e Ramón Loy, Argudín Chon não se manifestou a respeito de sua arte. Tanto quanto saibamos, ele não escreveu em publicações contemporâneas sobre o significado de suas pinturas nem sobre como estas se enquadravam na produção artística do hemisfério ou na sociedade cubana como um todo. Portanto, é difícil apreender com certeza as motivações por trás de sua criatividade. Suas obras remanescentes são as fontes mais esclarecedoras de que dispomos para acessar as possíveis visões de mundo que impulsionaram a produção com qual ele contribuía para sua comunidade. Recentemente, encontrei imagens de vinte e oito peças (vinte e cinco pinturas e três esculturas) de Argudín Chon. Dada a predominância de pinturas, é apenas nelas que se concentra esta análise. Trata-se principalmente de pinturas a óleo nas quais o artista na maioria das vezes utilizou uma mistura dos estilos pontilista e cubista de influência europeia.

24 As principais exceções são Guido Llinás, Agustín Cárdenas, Wifredo Lam e Roberto Diago.

Como mencionado na introdução, as obras de arte de Argudín Chon revelam uma profunda preocupação com questões de raça e nação. Muitas de suas obras poderiam ser organizadas em dois grupos: pinturas que envolvem representações da negritude através de recriações de pessoas de cor, e pinturas que articulam ideais de harmonia racial, particularmente de fraternidade racial. As obras disponíveis que recriam a vida afrocubana foram em sua maioria produzidas antes de 1959. Embora seja possível que Chon tenha continuado a pintar obras de arte engajadas com representações da negritude após essa data, não é incongruente que ele tenha sido mais prolífico sobre esse tema antes da Revolução de 1959. Como explicaram estudiosos da raça e da revolução cubana, as ameaças de dentro e de fora da ilha ao jovem governo revolucionário exigiam um forte senso de unidade nacional e, desde os primeiros anos, o discurso sobre a raça começou a ser percebido como divisivo. No final de 1960, após a imposição de cima para baixo de implementação de uma campanha antirracista que abordava o racismo estrutural, Fidel Castro prematuramente declarou Cuba um território livre do racismo. Depois disso, os debates sobre a desigualdade racial foram sendo cada vez mais associados à contrarrevolução e, após 1962, os debates sobre raça e desigualdade foram em grande parte silenciados. Isso poderia ter dissuadido Chon de construir o que poderia ter sido percebido como ideias perigosas de autonomia negra (os clubes negros foram fechados no início da década de 1960, e os intelectuais afrocubanos que exigiam o poder negro, tais como Walterio Carbonell e Carlos Moore, foram reprimidos ou levados ao exílio).²⁵

Como mencionado anteriormente, em alguns aspectos, as apresentações de Argudín Chon sobre os afrocubanos reproduzem tropos pictóricos recorrentes no período, produzidos por vários artistas brancos cuja imaginação geralmente exotizava os afro-latino-americanos e os ligava predominantemente à música e à dança. Essa imagem problemática muitas vezes retrata as pessoas de cor como sensuais, dançando de forma primitivista em estado de transe, ao som de tambores, e associa negativamente suas práticas culturais ao excesso de sexualidade, depravação e/ou atavismo.²⁶ Para ilustrar, dois exemplos dentre muitos por dois pintores reconhecidos da época, Mario Carreño e Concha Ferrant: ²⁷ *Cuba Libre* (1945, il. 3), de Mario Carreño, recria um grupo de afrocubanos reunidos numa mata tocando tambores, violão, maracas e cantando noite adentro. Eles são apresentados como boxímanes, distantes da ideia de civilização. Sua aparência selvagem é forjada por meio da representação de corpos seminus e distorcidos, mal cobertos por tangas; em vez de adornos, seus corpos aparentemente translúcidos expõem linhas que se assemelham a ossos e/ou cicatrizes. Características faciais indefinidas sugerem os homens de forma animalesca; alguns uivam para a lua enquanto formam um círculo ao redor de um galo, que aparece no centro da imagem como se dançasse com os homens. Não há sutileza nem detalhes em sua representação: as linhas influenciadas por Picasso parecem bruscas e contorcidas. A natureza noturna do evento e seu cenário aparentemente isolado sugere sua natureza secreta e sua inadequação para a vida

25 De la Fuente, 2001; Devyn Benson, 2016.

26 Para Cuba, v. Martínez, 1994: 75-90; García Yero, 2020: Capítulo 3. Para a América Latina em geral, v. obras de Enrique Grau (*Mulata Cartagenera*) na Colômbia, as representações de Pedro Figari do candomblé no Uruguai, as representações do samba de Di Cavalcanti no Brasil, o merengue de Jaime Colson na República Dominicana, a obra de Eduardo Abela e Jaime Walls em Cuba, entre outros. Para mais exemplos, para a Argentina, v. Alberto, 2022; para o México, v. Walker, 2021; Ades, 2010; de la Fuente, 2018: 381.

27 Imagens tiradas de Fernández Torna, 2012: 154; Concha Ferrant, *Rumba Caliente*, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Salón de Primavera, 1945. Arquivo do MNBA, caixa de 1945.

pública "moderna". *Rumba Caliente*, de Concha Ferrant (c. 1945, il. 4), por sua vez, apresenta uma mulher de cor dançando como se estivesse em transe. Era comum na época representar mulheres afrodescendentes nuas ou parcialmente nuas, muitas vezes expondo os seios. A imagem de Ferrant segue essa tendência, aludindo à disponibilidade do corpo feminino negro. A falta de roupas, agravada pelo cabelo em desordem e o rosto pintado em estilo primitivista, separa a mulher das ideias contemporâneas de civilização e comportamento racional. Apesar de exposto, o corpo feminino não é necessariamente celebrado nem representado como belo: a pose contorcida e a agitação da composição dão uma sensação de incontrolabilidade e instabilidade à imagem.



Il. 3 Mario Carreño, *Cuba Libre*, 1945, gouache sobre papel, 21 3/4 x 20 polegadas (55.2 x 50.7 cm). Smithsonian American Art Museum



Il. 4. Concha Ferrant, (c. 1945) *Rumba Caliente*. Catálogo Salón de Primavera, 1945, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Archive MNBA, Box 1945. Foto da autora.

Várias das pinturas de Argudín Chon, como *Músico* (1951), descrita na introdução, *Músicos* (1957), *Festival de Música* (1956, il. 5) e *Dançarinos* (1957), entre outras, ecoam padrões folcloristas brancos de recriação de pessoas negras envolvidas com música e dança. No entanto, enquanto entabula uma conversa com essas formas de representação, Chon o faz de maneiras sutilmente diferentes, criando visões alternativas do estereótipo amplamente difundido do percussionista/dançarino negro hedonista e exótico. Como mostra na introdução a descrição de *Músico* (1951), seus sujeitos estão compostos e elegantemente vestidos, em vez de nus ou vestidos em farrapos. Suas posturas expressam assertividade, não um comportamento atávico e irracional. Seu característico efeito onda e seus padrões coloridos infundem força e grandeza às práticas culturais afrocubanas. Apresentadas como belas e valiosas, ao invés de selvagens e perigosas, as imagens poderiam funcionar como declarações pictóricas em apoio à relevância cultural dos afrocubanos para a vida nacional.



Il. 5. *Festival de música*, 1956, óleo sobre tela, 74 x 102 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

As pinturas de práticas musicais negras feitas por Argudín Chon também expressam ansiedades diante da alteridade racial. Veja-se *Festival de Música* (1956), que apresenta a vida afrocubana recriando um grupo de afrodescendentes que participam do que parece ser uma *comparsa*, tendo em vista o uso das *farolas* (lanternas de carnaval) e os trajes das pessoas. Eles se vestem com estilo em tons vivos; as mulheres usam belos vestidos e penteados elegantes. Alguns dos homens carregam as *farolas*, enquanto outros tocam o trompete e as *tumbadoras*, tambores próprios da conga, instrumentos que também são amplamente utilizados pelos grupos de *comparsa*.²⁸ Como no caso de *Músico*, Chon apresenta o elegante conjunto usando uma combinação de matizes vivos: o realce dos amarelos do segundo plano e da composição das roupas traz luminosidade à

28 *Comparsa*: grupo de carnaval; *farola*: lanterna usada nos desfiles de carnaval.

imagem. Estes, combinados com os vermelhos, verdes e azuis que predominam, infundem energia e força à apresentação negra.

Entretanto, o que à primeira vista pode parecer uma ocasião alegre, pode ter conotações diferentes sob a superfície. As performances do *carnaval* geralmente envolvem sorrisos, risos, cantos, transmitindo o espírito festivo das *comparsas*. No entanto, nenhum dos participantes satisfaz essa expectativa performativa. Argudín Chon cria uma linha de olhos onde os artistas olham ao redor ou uns para os outros, trocando olhares de desconforto como se fossem suspeitos e tivessem receio de estar sendo observados. Em vez de apresentá-los como se em estivessem em transe ou entregues a sua performance, como geralmente ocorria nas representações brancas dos afro-cubanos, os artistas de Chon parecem transmitir uma sensação de preocupação que os faz permanecer juntos como se estivessem separados ou desconectados da festividade a seu redor. Os olhos e as poses sugerem uma sensação de alienação. Durante as décadas de 1940 e 1950, a imprensa afrocubana publicou fervorosos debates sobre os significados das *comparsas* na comunidade afrocubana. Enquanto alguns membros achavam que as *comparsas* eram um símbolo culturalmente importante, outros as viam como práticas incivilizadas que impediam que a comunidade evoluísse.²⁹ Argudín Chon poderia ter-se engajado nesses debates, refletindo sobre as preocupações da comunidade – e também suas próprias – em ser vista e tratada como o “outro” (subalterno, excluído), em ter suas práticas culturais julgadas e seu senso de pertencimento questionado. Embora as imagens representem apenas descendentes de africanos, suas recriações de contribuições culturais afrocubanas baseiam-se na tensão gerada pelo fato de que as atividades que as envolviam geralmente implicavam interação multirracial na realidade. As *comparsas* e as *rumbas*, especialmente durante o *carnaval*, eram eventos multirraciais frequentados por diferentes setores da sociedade cubana. No entanto, os artistas negros são recriados isoladamente, separados da comunidade nacional miscigenada à qual supostamente pertenciam. Portanto, a arte poderia falar de ansiedades maiores em torno da inclusão afrocubana na sociedade cubana.

As aparentes preocupações de Argudín Chon com as questões da discriminação e da exclusão da cultura afrocubana também são insinuadas por meio de outro detalhe recorrente que caracterizou seus trabalhos. Em *Músicos*, *Festival de Música* e outras pinturas suas, Chon joga com seu estilo característico, construindo uma forma circular que simula halos em torno das cabeças dos artistas negros. As formas poderiam ser chapéus, mas também criam uma semelhança entre seus artistas e as representações pictóricas generalizadas dos santos católicos, o que lhes confere uma aura de santidade religiosa. Ao fazer isso, a arte constrói uma associação entre a Afrocuba e o catolicismo numa época em que este era considerado o fundamento moral e o pilar da civilização na sociedade hegemônica cubana. As religiões afrocubanas, pelo contrário, foram historicamente associadas à criminalidade e à barbárie. É possível que Chon pretendesse desafiar as ideias que ligam as práticas afrocubanas ao simbolismo católico e, portanto, às noções de pureza e bem-aventurança. As peças poderiam expor a aparente tensão de Chon entre sua inclinação para a branquidão – neste caso, representada pela cultura católica – e seus esforços para valorizar a vida negra através das artes.

29 Garcia Yero 2020, Capítulo 3. V. também Bronfman 2004, Capítulo 7.

Enquanto várias das pinturas de Argudín Chon recriam práticas de música e dança negras, sua pintura *Cena Interior* (1957, il. 6) considera um momento da vida doméstica negra, motivo incomum na arte cubana da época. Durante esse período, estudiosos como Juan Martínez apontaram uma mudança na comunidade cubana de artes visuais quando pintores brancos vanguardistas voltaram-se para a recriação de espaços domésticos brancos idealizados de classe média e alta (Martínez 2000). Estes, geralmente representados por meio da herança arquitetônica colonial hispânica, da riqueza, da propriedade (no sentido de “adequação”) feminina, presumiam a elegância da classe alta: basta lembrarmos a série *Interiores del Cerro*, de René Portocarrero (c. 1940), *Dos Hermanas*, de Amelia Pelaez (1946), ou *Patio Colonial*, de Mario Carreño (c. 1940), entre outros (ibid.). A vida doméstica negra, pelo contrário, dificilmente era assunto de produção artística, o que nos induz a indagar-nos se *Escena Interior* não foi a resposta de Chon à recorrente atenção de alguns de seus contemporâneos ao espaço doméstico da elite branca.



Il. 6. *Cena interior*, 1957, óleo sobre tela, 57 x 73,5 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

O interior de Argudín Chon difere substancialmente de qualquer das representações da domesticidade da elite branca do período. Em vez de apresentar a vida da classe alta, Chon capta o que parece ser um casal negro da classe operária (ou, talvez, da classe média-baixa) em casa. Aparentemente, eles vivem no campo; não nas áreas urbanas das mansões de Portocarrero, por exemplo, como podemos ver por uma janela que se abre para um cenário rural (embora essa janela também possa ser um quadro na parede). Ao contrário dos ambientes barrocos das pinturas de Portocarrero, Pelaez e outros, cheios de móveis caros e enfeites excessivamente elaborados, Chon apresenta um espaço interior simples e humilde, como se pode ver pelos móveis básicos: apenas uma modesta mesa de jantar com

duas cadeiras, uma prateleira e uma mesa lateral. O contraste que emerge entre as pinturas contemporâneas do espaço doméstico branco e *Cena Interior* pode ser a maneira sutil que Chon encontrou para marcar, através do elemento visual, a interseção da desigualdade de raça e classe que dividia a sociedade cubana.

No entanto, embora humilde, a vida negra apresentada em *Cena Interior* é agradável e colorida. A combinação dos diferentes tons dispostos em segundo plano dá à casa uma qualidade alegre e quente. Flores e uma vela adornam o local, e o casal senta-se tranquilamente para compartilhar uma bebida. Descalço, o homem age como se estivesse à vontade, em sua própria casa, enquanto a mulher se veste com simplicidade, mas também com bom gosto: vestido verde e saltos altos. Eles estão de frente um para o outro, o homem olha para baixo como se estivesse de acordo, estendendo a mão na direção da mulher, enquanto ela parece explicar-lhe alguma coisa. Parece haver um fluxo de comunicação conectando o casal; há um senso de união, de vida íntima negra que contradiz os retratos primitivistas e animalescos da negritude que os afrocubanos muitas vezes tiveram que suportar na mídia contemporânea. A apresentação dos modos e do traje da mulher obedece visivelmente aos conceitos ocidentais tradicionais de feminilidade, numa brincadeira com as expectativas brancas de propriedade, as quais o artista poderia ter apoiado quando de sua experiência de "passagem" (leia-se: "de passar-se por branco"). No entanto, apresentando a vida familiar íntima negra como reflexiva e harmoniosa, Chon conseguiu celebrá-la e reivindicar seu lugar de direito numa sociedade que prometera ser racialmente inclusiva.

Portanto, a questão da inclusão parece ser recorrente para Argudín Chon. Várias de suas imagens materializam a complexa ideologia da fraternidade racial cubana, na época, essencial à mobilização afrocubana para exigir justiça racial e denunciar o racismo que caracterizava uma sociedade supostamente igualitária. Sua visão seria diferente das mobilizações mais recentes na região, onde desde as últimas décadas ativistas têm questionado os valores das gerações mais antigas de afro-latino-americanos e sua adoção de abordagens integracionistas baseadas em ideologias problemáticas e ambíguas de harmonia racial. Numa época em que muitos ativistas antirracistas estão privilegiando a mobilização política como negros, em vez da mobilização enquanto negros (para citar Tianna Paschel); quando o ativismo se fundamenta mais na identidade racial que na mobilização contra as desigualdades multirraciais, seria fácil desvalorizar a arte de Argudín Chon como relíquia de um passado recente.³⁰

Entretanto, quando inserida em processos mais amplos de produção racial, a ênfase na união social presente na arte de Argudín Chon é uma afirmação significativa da centralidade da colaboração interracial conjunta para o avanço da igualdade racial. Suas pinturas *Los Inmortales del Machete* (c. 1950, il. 7), *No Porto* (1965), *Escenario Edificante* (c. 1956), *Vendedor de Flores* (1958), entre outras, constroem a visão de José Martí de uma nação racialmente fraterna em que cubanos brancos e negros coexistem como membros iguais do Estado. Sua construção da fraternidade racial ecoa a de muitos afrocubanos, para os quais a fraternidade é o ideal

30 Como observam Paulina Alberto e Jesse Hoffnung-Garskof, o termo harmonia racial e suas encarnações como democracia racial, fraternidade racial etc. tornaram-se "politicamente tóxicos". Alberto e Hoffnung-Garskof, 2018: 296-7. Para uma história e uma historiografia concisas da mobilização negra na América Latina, v. Paschel 2018, e também Paschel 2016.

de uma sociedade multirracial e igualitária desejada, não a falácia de uma realidade alcançada.³¹ Essas obras retratam cubanos negros e brancos unidos na busca da liberdade, no trabalho conjunto ou no lazer compartilhado. *Los Inmortales del Machete*, por exemplo, representa os mambises (combatentes independentistas que lutaram contra o colonialismo espanhol) cavalgando juntos para libertar a nação. Com base na semelhança física com os heróis da guerra, Chon parece destacar nessa pintura três dos mais importantes líderes revolucionários anticolonialistas desse exército: o afrocubano Antonio Maceo e os descendentes hispânicos Carlos Manuel de Céspedes e Máximo Gómez, apresentados à frente das tropas que esmagam as fileiras de soldados espanhóis. Ao contrário de outras pinturas contemporâneas das guerras de independência que apresentam os combatentes afrocubanos como subalternos de oficiais brancos, Chon os inclui como líderes em pé de igualdade com seus homólogos brancos.³² Os mambises multirraciais são retratados em termos equivalentes, lutando juntos como um só povo. Argudín Chon usa seu característico estilo de composição para ressaltar a igualdade no exército multirracial. Nesse caso, ele mobiliza seu recorrente efeito onda para apresentar cavalos e homens movendo-se em uníssono, como se fossem extensões um do outro, sincronizados em força e propósito.



Il. 7. *Os imortais do machete*, ca. 1950, óleo sobre juta, 84 x 97 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

No entanto, talvez a mais interessante das recriações de Argudín Chon sobre o ideal de harmonia racial seja *Vendedor de Flores* (1958, il. 8), onde o pintor

31 V. nota 4.

32 V., por exemplo, Juan Emilio Hernandez Giró, Máximo Gómez Cruzando la Trocha, in *Exposición de Arte Moderno y Clásico, La Pintura y la Escultura Contemporánea en Cuba, 1941-2*. MNBA, caixa de 1941. V. García Yero, 2020.

visualiza duas mulheres, uma loira, uma de cor, comprando flores de um vendedor negro. Ao contrário de outras imagens representativas da fraternidade racial que recriavam principalmente homens brancos e negros engajados como iguais em empreendimentos conjuntos da nação, *Vendedor de Flores* concentra-se na união multirracial entre mulheres. Como se questionasse as fortes dimensões de exclusão de gênero da ideologia que omitia as mulheres do imaginário nacional, *Vendedor de Flores* aborda a sororidade racial. Aqui, o pintor apresenta duas mulheres que se divertem fazendo compras juntas – veja-se no canto direito da imagem a sacola de compras levada pela mulher mulata. O espectador sabe que elas devem ser amigas íntimas porque a mulata descansa o braço de modo natural e confiante no ombro da loira, as duas à vontade na proximidade uma da outra enquanto esperam para pagar as flores. Elas são apresentadas como iguais, ambas vestidas de forma elegante, com penteados e maquiagem semelhantes. O vendedor se curva diante delas com deferência enquanto prepara as flores; ambas merecem a mesma cortesia e respeito.



Il. 8. *Vendedor de flores*, 1958, óleo sobre tela, 56 x 74 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

Na cultura popular da época, a representação da sororidade racial entre brancas e mulatas na sociedade cubana era uma raridade. Na literatura e na música popular, como nas *zarzuelas*, brancas e mulatas eram historicamente apresentadas como rivais irreconciliáveis, inimigas viscerais que competiam pelo amor dos homens brancos. Elas eram geralmente representadas como polos opostos: a branca, como a esposa virginal e pura; a mulata, como a tentadora sensual, como a amante pela qual os homens traíam as esposas e se corrompiam. Na condição de casadas, as brancas tinham o poder legal e econômico de seu status, ao passo que as *mulatas* enfrentavam as vulnerabilidades de sua posição de amantes, julgadas pela sociedade como imorais e ilegítimas.³³ Assim, a representação da soro-

33 Kutzinski, 1993; Thomas, 2008.

ridade racial proposta por Chon, de uma loira e uma mulata que se relacionavam como iguais, contestava os pressupostos de gênero e sexo da época. *Vendedor de Flores* sugere que, como os homens, as mulheres cubanas, afrocubanas e brancas igualmente, poderiam e deveriam criar amizade e redes de apoio, respeitando-se e valorizando-se umas às outras.

Conclusão

Este artigo chamou a atenção para o problema generalizado da indeterminação racial na América Latina e sua relação com a produção artística dentro das particularidades do campo da arte afro-latino-americana. Ao mesmo tempo, evidenciou o trabalho notável, mas até agora não reconhecido, de Antonio Argudín Chon. Como foram interpretadas as obras de arte de Argudín Chon pelos espectadores que compareceram às exposições das quais ele participou ao longo das décadas de 1940-1960? Teriam eles visto apenas uma interpretação folclorista de afro-cubanos tocando tambores ou puderam ler os detalhes sutis que deslocaram a imagem para além do estereótipo? Será que esses espectadores viram apenas duas mulheres comprando flores ou perceberam uma mensagem de união social e uma reivindicação de igualdade embutida na imagem? Que outras interpretações eles podem ter feito que diferem da análise apresentada neste artigo? Essas perguntas são realmente intrigantes e pertinentes, mas quase impossíveis de responder. Apesar disso, essa improbabilidade não deve impedir a investigação. Certamente, quando encontramos sentido na arte, inevitavelmente fazemos nossas próprias projeções sobre as obras de arte. No entanto, embora nos deixem com argumentos menos comprováveis e mais especulativos, as abordagens aqui exploradas são seguramente uma alternativa preferível à contínua desconsideração – e, portanto, a uma supressão ainda maior – das contribuições de artistas não brancos marginalizados, como concluíram com tanta perspicácia Ximena Gómez e Tamara Walker.³⁴

Usando as ferramentas de que dispunha para ascender socialmente, Argudín Chon poderia ter jogado com a maleabilidade da raça para buscar inclusão “passando-se” por branco, pois necessariamente trabalhava no interior de um sistema de hegemonia branca. Entretanto, num país em que historicamente tem sido difícil falar de racismo, Chon recorreu à sutileza da arte, mobilizando seu estilo pictórico próprio para abordar esse problema que, provavelmente, o afetava de maneira profunda. Nem “folclorista” nem datada, sua arte questionava pressupostos sobre o espaço doméstico negro, problematizava as dimensões de gênero da ideologia da fraternidade racial, opunha-se à estereotipagem dos negros e à alteridade social, e valorizava a cultura afrocubana por meio de sua imaginação pictórica singular. Sua arte invoca o ideal da igualdade racial, ao mesmo tempo em que reconhece nossa humanidade compartilhada e o significado do engajamento interracial conjunto. O caso de Antonio Argudín Chon destaca a importância de o campo da arte afro-latino-americana atentar para o trabalho de artistas difíceis de rotular, cuja arte pode parecer ultrapassada ou facilmente dispensável. Suas obras demandam nossa atenção, ampliando nossas perspectivas sobre a relação entre raça, identidade, arte e ativismo.

34 Gómez, 2019: 207; Walker 201.: 10.

Obras citadas

- Ades, Dawn, "L'image du Noir en Amérique latine", in Bindman, D., Gates, H., Dalton, K., eds., *The image of the Black in Western Art* (new ed.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2010 (in collaboration with W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research; Menil Collection).
- Alberto, P., *Black Legend: The many lives of Raúl Grigera and the power of racial storytelling in Argentina*. Cambridge, UK, New York, NY: Cambridge University Press, 2022.
- Alberto, P., & Hoffnung-Garskof, J., "Racial Democracy and Racial Inclusion: Hemispheric Histories", in de la Fuente, A., & Andrews, G. (eds.), *Afro-Latin American Studies: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Alberto, P., *Terms of Inclusion*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.
- Benson, Devyn, *Antiracism in Cuba (Envisioning Cuba)*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- Bronfman, Alejandra, *Measures of Equality: Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.
- Coleman, Kevin, "The Photos That We Don't Get to See", in Bender, D., & Lipman, J. (eds.), *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism* (Culture, Labor, History; 13). New York, NY: New York University Press, 2015.
- De la Fuente, A., *A Nation for All*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.
- De la Fuente, A., "Afro-Latin American Art", in de la Fuente, A., & Andrews, G. (eds.), *Afro-Latin American Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Degler, C., *Neither Black nor White: Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. New York: Macmillan, 1971.
- Fernández Torna, J., Mario Carreño, *Mario Carreño: Selected Works (1936-1957)*. Miami: Torna & Prado Fine Art Collection, 2012.
- García Yero, Cary Aileen, *Sights and Sounds of Cubanidad: Race, Nation, and the Arts in Cuba, 1938-1958*. PhD Dissertation, Harvard University Press, 2020, Chapter 3.
- Gómez, Ximena, *Nuestra Señora: Confraternal Art and Identity in Early Colonial Lima*. PhD, University of Michigan, 2019.
- Kutzinski, V., *Sugar's secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.
- Martínez, Juan, *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927-1950*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Martínez, Juan, "Lo Blanco-Criollo as lo Cubano: The Symbolization of a Cuban National Identity in Modernist Painting of the 1940s", in Damian J. Fernández and Madeline Camara Betancourt, (eds.), *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- McGillivray, Gillian, *Blazing Cane: Sugar Communities, Class, and State Formation in Cuba, 1868-1959*. Duke University Press, 2009.
- Mercer, Kobena, *Back to the Jungle*. Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Noah, Stephanie, *Dark Matters: Recasting Darkness with Contemporary Latin American Art*. PhD Leiden University, Art History Department, forthcoming, 2022.

- O'Toole, Rachel, *Bound Lives: Africans, Indians, and the Making of Race in Colonial Peru*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Paschel, T., *Becoming Black Political Subjects: Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016.
- Paschel, T., "Rethinking Black Mobilization in Latin America", in de la Fuente, A., & Andrews, G. (eds.), *Afro-Latin American Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Rappaport, Joanne, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Restall, Matthew, *The Black Middle: Africans, Mayas and Spaniards in Colonial Yucatan*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Roberts, T., *Resounding Afro Asia: Interracial Music and the Politics of Collaboration*. New York, NY: Oxford University Press, 2016.
- Scott, R., and J. Hébrard, *Freedom Papers: an Atlantic Odyssey in the Age of Emancipation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
- Telles, E., *Race in another America: The Significance of Skin Color in Brazil* (Course Book ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Thomas, S., *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Veigas, José, *Escultura en Cuba, Siglo XX*. Santiago de Cuba : Fundación Caguayo, Editorial Oriente, 2004.
- Walker, Tamara, *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Walker, Tamara, "The Negrito out of Africa", Conference presentation, ACASA 2021.