

De Coney Island a La Isla del Cocoⁱ

Rachel Price, Princeton University¹

Tradução de André Keiji Kunigami e Matheus Santos

Resumo

Este artigo analisa a história e significância do Coney Island Park cubano. Argumento que o parque alegoriza uma série de tendências urbanísticas e geopolíticas de Havana ao longo do século XX, e figura como uma referência significativa para o cinema, a literatura e as filosofias da história cubana. O artigo começa com a leitura das crônicas de Martí e Meza sobre o parque do Brooklyn, analisa um filme de 1906 sobre o Parque Palatino, ‘el Coney Island Cubano’, e considera o desenvolvimento, na era republicana, dos parques e dos subúrbios de Marianao e Playa, desenhados para incluírem parques de diversões. O artigo, então, desenterra a história do parque Coney Island construído em Havana nos anos de 1950, cujo proprietário era um executivo estadunidense, executado em 1961 por conduzir atividades contrarrevolucionárias dentro do próprio parque. Mesmo quando uma disputa da Guerra Fria acontecia no parque real, José Lezama Lima se distanciava destas ideologias, na literatura, para introduzir os parques de diversões no seu romance de 1966 *Paradiso* como espaços de reflexão sobre os temas da originalidade, desejo e substituição – temas centrais para os próprios parques, e para a tradição intelectual de Cuba. O artigo, finalmente, termina com a história da construção chinesa de parques, pós-2008, concebidos dentro da “Batalla de Ideas”.

¹ Rachel Price é Professora Assistente no Departamento de Línguas e Culturas em Espanhol e Português da Princeton University. Seu trabalho foi publicado, ou será em edições por vir, da *Hispanic Review*, *Luso-Brazilian Review* e *Review: Literature and Arts of the Americas*. Ela está finalizando o livro intitulado *The Object of the Atlantic*.

Abstract

This article analyzes the history and significance of the Cuban Coney Island Park. It argues that the park both allegorizes a series of geopolitical and urbanistic trends true for Havana more generally throughout the twentieth century, and figures as a significant reference for Cuban film, literature, and philosophies of history. It begins by reading Martí and Meza's chronicles about the Brooklyn park, analyzes a 1906 film about El Parque Palatino, 'el Coney Island Cubano', and considers the Republican-era development of both parks and the suburbs of Marianao and Playa, designed to include amusement parks. The article then unearths the history of the Coney Island built in Havana in the 1950s, owned by a US businessman executed in 1961 for conducting counterrevolutionary activities within the park itself. Even as a cold war skirmish unfolded in the real park, in literature José Lezama Lima moved away from such ideologies to introduce amusement parks in his 1966 *Paradiso* as spaces for reflection on themes of originality, desire and substitution – themes central to the parks themselves, and to Cuba's intellectual tradition. The article ends with a history of post-2008 Chinese-built parks conceived within the "Batalla de Ideas".

*Todos los domingos me iba a la ciudad
de los chocolates para ir a escalar
la Montaña Rusa, la Estrella Polar,
los carritos locos, todo un paraíso de metal.*

*... la vida solo me enseñó
a través del parque lo que nos pasó.*

*Ha pasado el tiempo y sólo quedan ya
aparatos muertos puestos a girar*

*Pero pongo la historia por encima de su razón
y sé con qué canciones quiero hacer Revolución
aunque me quede sin voz, aunque no me
vengan a escuchar,
aunque me dejen solo como a Jalisco Park.*

Carlos Varela, “Jalisco Park”ⁱⁱ

A Quinta Avenida de Havana, que se desdobra em direção ao lado oeste do Río Almendares, é margeada por palacetes das antigas elites e pontuada por redes de *fast food*, algumas das quais também exibem *video games*. Na 112ª rua, um desvio dirige o tráfego no sentido oeste, em direção ao oceano que dá a volta por trás dos *círculos obreros*, os quais, antes da Revolução, eram clubes privados à beira-mar. Para além deles, o parque de diversões La Isla del Coco estende-se por um terreno que, nos anos de 1990, assemelhava-se a uma grande área de grama morta, mas que outrora fora o Coney Island Park, o parque de diversões mais icônico da cidade durante a segunda metade do século XX.

La Isla del Coco foi inaugurada em 2008, logo após a construção de um parque similar chamado Mariposa, que fica dentro do Parque Lenin, na periferia da cidade. Ambos cobram entradas baratas que são pagas em pesos cubanos, ao invés dos Pesos Cubanos Conversíveis (CUCs), que são baseados no dólar, o que torna o parque acessível para um grande público. Os parques são típicos em suas montanhas-russas, carrosséis e *playgrounds* coloridos. No entanto, os *carros locos* são estampados com as palavras “Zhong xin”, indicando sua procedência chinesa. O fato de que as instalações e maquinarias sejam chinesas é algo absolutamente banal nos dias de hoje, é claro; em Cuba, no entanto, o fato ganha destaque em um período pós-soviético, no qual o investimento chinês representa um caminho particularmente promissor para o desenvolvimento econômico. Mais ainda, a recreação patrocinada pela China em um parque que anteriormente era propriedade dos Estados Unidos aponta para o modo como os parques de Havana foram, por mais de cem anos, barômetros da inserção da cidade nas tendências do planejamento urbano global e em políticas econômicas mais amplas.

O historiador da arquitetura da Argentina, Adrián Gorelik, argumentou que as figuras da grade e do parque - *la grilla y el parque*, em seu livro homônimo - foram, ao mesmo tempo, modelos de *design* urbano, espaços reais para práticas sociais cotidianas e “metáforas de processos sociais e culturais” para uma Buenos Aires em expansão em fins do século XIX e início do século XX (Gorelik, 1998). Os parques de diversões cubanos, os quais datam do mesmo período, funcionam de modo similar. Eles são espaços formados e refletidos tanto por pressões financeiras, como por debates sobre urbanismo, que levaram ao crescimento de Havana no começo do século XX. São espaços físicos nos quais as novas práticas de lazer e

consumo daquele século foram engendradas, assim como locais onde estas práticas centenárias foram recentemente revividas em uma cidade de poucas opções de entretenimento acessíveis. Todavia, eles são também espaços alegóricos que explicitam muitas das ideias sobre o tempo, o desejo e a história, que dizem respeito aos imbrólios políticos e ideológicos de Havana no século XX.

O Coney Island Park, em particular, concentra e refrata esta história como um resumo precipitado de um século de experimentação urbanística. Seu nome deve-se ao parque de Nova Iorque, que se tornou um referente singular na história dos entretenimentos de massa, da cultura do consumo moderna e na história do cinema. Nos anos de 1880 e 1890, este, que foi um dos primeiros parques de diversões dos Estados Unidos, incitou a produção de artigos tanto críticos como celebratórios, escritos pelos cronistas cubanos mais famosos, sendo também uma referência para o Parque de Paladino de Havana, construído em 1906 e conhecido como o “*Coney Island cubano*.” Mais tarde, o Coney Island Park de Havana foi construído em meio a boates do submundo, como um modo de diversão pueril durante o auge do entretenimento dominado pelo máfia. Mas, esta imagem alegre tornou-se obscura quando, em 1961 - primeiro período da Revolução, chamada por historiadores, a exemplo de Rafael Rojas, de guerra civil - o dono do parque, o estadunidense Howard Frederick, um homem de negócios, foi acusado de manter atividades contrarrevolucionárias dentro do parque, sendo, então, executado pelo esquadrão de fogo.

A recente construção de uma montanha-russa, no Parque Mariposa, completa a alegorização das redes de poder geopolítico espanholas, estadunidenses, russas e chinesas, dentro das quais Cuba foi, por séculos, um nó central. A primeira montanha-russa de Cuba foi a “*American mountains*” – o nome russo para o brinquedo – que inspirou, notavelmente, o que Sergei Eisenstein concebeu como um cinema de atrações. A seguir, vieram as *montañas rusas* construídas durante o desenvolvimento periférico da República e mantidas pelo suporte econômico soviético à ilha durante a Revolução. Decrépitas como a própria economia cubana pós-soviética, elas foram destroçadas durante o Período Especial. Agora, num último esplendor simbólico, a nova montanha-russa, localizada no Parque Lenin, foi rebatizada como *la Gran Montaña China*.ⁱⁱⁱ

Há, certamente, algo de anacrônico nesta história que carrega resíduos de uma guerra fria; até mesmo no que diz respeito aos próprios parques de diversões, que se tornaram relíquias de uma indústria de entretenimento antiga, na atual era de jogos digitais. Todavia, os temas centrais na experiência do parque de diversões – repetição e acaso; prazer, medo e *jouissance*, o tempo não-produtivo versus o tempo industrial – incluem muitos dos mesmos elementos em jogo nas indústrias de entretenimento hoje em expansão. Além disso, estes elementos caracterizaram debates sobre a natureza da cidade, tempo vivido e espaço, e mesmo sobre a política econômica. Reflexões sobre o prazer e diversão tornam-se debates sobre a própria sociedade. Assim, José Martí deu ênfase às contradições da Coney Island de Nova Iorque para descrever tensões mais amplas: por exemplo, o parque foi designado para o prazer, mas era palco de violência racial; foi construído para compensar uma cidade insalubre, mas foi, ele mesmo, opressivo em suas dimensões. Em uma crítica similar, intelectuais cubanos argumentavam, durante a República, que a própria ilha havia se tornado um *playground* para a máfia, o turismo sexual e leis discriminatórias. A Revolução procuraria, ao mesmo tempo, democratizar o prazer – abrindo, primeiramente, os clubes privados ao público em geral – e criminalizar qualquer coisa percebida como decadente, indo do modesto documentário de Sabá Cabrera sobre a noite de Havana, intitulado *P.M.*, aos infames campos da UMAP (Unidades Militares para a Ajuda de Produção).

Ainda, nestes mesmos anos, José Lezama Lima apoderou-se de algo do mesmo potencial radical dos parques que inspiraram o cinema de atrações de Eisenstein. Em seu romance, *Paradiso*, Lezama representou parques de diversões como locais privilegiados do que é hoje chamado de “*queer time*”: aquele tempo que excede o tempo de lazer reprodutivo, regimentado e compensatório das sociedades industrializadas, sejam elas capitalistas ou não. Diante de uma rude alegoria da história, na qual uma *montaña rusa* arcaica construída pelos Estados Unidos é demolida e substituída pela nova Grande Montanha Chinesa, este *queer time*, próprio dos “paraísos de metal”, aparece como um contraste entre os regimes modernos de produção e consumo, de tempos livres e tempos recrutados.

Da Coney Island ao Parque de Palatino: Indústria Cultural e Tempo Cinemático

Os interesses que levaram à criação do Coney Island Park original, em Nova Iorque, foram ecoados por aqueles que estimularam a construção dos parques em Havana: companhias ferroviárias e empresários buscavam criar um novo mercado para o consumo de lazer que incluísse a classe trabalhadora (Immerso, 2000). Estes parques eram construídos por impulsos competitivos de criação de um consumo de massa, por um lado, e da edificação deste consumo e criação de uma saída das pressões urbanas, por outro.^{iv} As crônicas de José Martí sobre a Coney Island do Brooklyn, que registram bem tal tensão, tornaram-se famosas pelas análises pioneiras de Julio Ramos, que as identificou como, “sem dúvida, uma das primeiras críticas latino-americanas à indústria cultural (Ramos, 2001:221).” Ramos apontou para o modo como Martí desdenhou da economia quantitativa do parque, do gosto exagerado do espetáculo e do mercado, fazendo uma distinção entre latino-americanos e norte-americanos: “*aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase.*” (Martí, 1963: 127)

Martí também estava temeroso em relação à grande quantidade de hotéis, comércio, ferrovias que conectavam o parque à cidade, e as numerosas massas de imigrantes. Como Ramos observou, a enumeração é tanto sujeito como forma da crônica de Martí, em passagens como a seguinte:

O que impressiona, aqui, é o tamanho, a quantidade, o rápido resultado da atividade humana, esta imensa válvula de prazer aberta a uma imensa população, estes restaurantes que, vistos de longe, assemelham-se a exércitos eretos, estes caminhos que, a duas milhas de distância, não são caminhos, mas longas relvas de cabeças; esta explosão diária de pessoas poderosas em direção a praias poderosas; esta mobilidade, este dom de avançar, este empurrar para frente, esta mudança de forma, esta rivalidade febril entre os ricos, este aspecto monumental do tudo que coloca a cidade litorânea em pé de igualdade com a terra majestosa abaixo dela... (Martí, 1963:124)

Tais descrições do parque estão, justamente, entre as mais conhecidas. No entanto, Martí não estava sozinho ao escrevê-las. Alguns artigos da época eram devotados à atração do Brooklyn, incluindo uma tomada insípida de Ramón Meza, em um ensaio de 1888, sobre *La Habana Elegante*. Como Martí, Meza enfatizou a transformação da paisagem pelos

humanos: “a ingenuidade humana, mais do que a mão da natureza, tornou Coney Island um local de recreação delicioso”. (Meza, 1888:4) E ecoando a linguagem quantitativa de Martí, Meza ofereceu uma ode menos crítica ao consumo e à diversão: ^v “seria difícil enumerar todas as atrações espalhadas por West Brighton... [em] um grande bazar, no qual todos os objetos à venda e aqueles que adornam o teto, as paredes e o piso são vendidos por 10 centavos.” (Meza, 1888:4)

Assim como a ênfase de Martí na vantagem possibilitada pelos monotrilhos, Meza também chamou atenção para as torres do parque e seu elefante de madeira de 150 pés de altura – o *Elephantine Colossus* – o qual, através dos seus olhos, os visitantes podiam observar o parque. Tais espetáculos arquitetônicos não tinham lugar apenas em Nova Iorque, claro. Leitores de *La Habana Elegante* estavam acostumados com exemplos como o parque em Santa Clara, em Cuba, no qual uma réplica da Torre Eiffel, da “Cidade Luz”, medindo 28 metros de altura, foi construída para celebrar a chegada da eletricidade de 1896.^{vi}

Além de enfatizar as alturas vertiginosas de Coney Island, Meza também dá atenção às suas recriações de desastres, como a do incêndio de 1666, em Londres. Tais espetáculos foram exemplos para os incêndios e desastres naturais que eram destaque neste primeiro cinema de atualidades;^{vii} os parques de diversões compartilhavam, notavelmente, uma estética do movimento, choque e entretenimento com este cinema. O teórico Tom Gunning argumentou, em um ensaio clássico, que a base para “repensar a história do primeiro cinema” deve-se encontrar nas “relações entre os filmes e a emergência dos grandes parques de diversões, como Coney Island” (Gunning, 1986:65; ver também Immerso, 2002:118). Seguindo Gunning, Michael Immerso e Mary Ann Doane, documentaram que a estética da repetição e sucessão, compartilhada entre os parques de diversões e os primeiros filmes, rendeu uma grande quantidade de curtas sobre o próprio Coney Island: “durante o período de formação da indústria cinematográfica, Coney Island foi mais tematizado em curtas mudos do que qualquer outra localidade,” escreve Immerso, notando que entre 1895 e 1905 a Edison Manufacturing Company e a American Mutoscope and Biography Company, sozinhas, produziram mais de 50 filmes sobre o parque (Immerso, 2002:118).

Os primeiros filmes de atualidades transformaram acontecimentos contingentes em Eventos cujas singularidades eram, paradoxalmente, infinitamente reproduzíveis. Como nas

exibições de filmes, as recriações dos parques de diversões colocavam eventos catastróficos, a exemplo do incêndio de Londres, em uma circulação perpétua a ser exibida repetidamente; as numerosas iterações da própria Coney Island através do tempo e do espaço ecoam, curiosamente, este fato. O primeiro cinema de Havana foi nomeado *Teatro de Actualidades*, e um dos primeiros filmes cubanos foi o curta de Enrique Díaz Quesada, filmado em 1906, intitulado *Parque de Palatino*, que tinha como missão promover o turismo.^{viii} Sintetizando a estética comum às atualidades e aos parques de diversões, *Parque de Palatino* captura a surpresa e o movimento: mulheres surgem de escorregadores, homens deslizam suspensos no ar por cabos elétricos, a Montaña Rusa dá voltas vertiginosas.

Em propagandas da época, o Parque de Palatino é anunciado como “uma cidade de alegria e passatempos, dentro de cujas paredes cabem todos os inúmeros brinquedos que dispersam e deleitam o espírito e os quais os viajantes já encontraram mais de uma vez em suas jornadas pela Europa e América do Norte”.^{ix} Aqui, o parque promete tanto os prazeres do turismo internacional, como se lança como uma discreta versão mais divertida de Havana para os seus habitantes. Ele é a “cidade” dos passatempos, uma verdadeira heterotopia, como famosamente conceituado por Foucault: aqueles locais onde os modos de uma cultura são, ao mesmo tempo, postos em prática e subvertidos; “um tipo de utopia efetivamente implantada” que, todavia, abriga múltiplas temporalidades: “a heterotopia começa a funcionar em sua capacidade total quando os homens chegam a uma espécie de intervalo absoluto em relação ao seu tempo tradicional” (Foucault, 1986).

Há algo curiosamente intemporal no que diz respeito às heterotopias foucaultianas, as quais, segundo o autor, existem de variadas formas em todas as culturas. Contudo, o mundo auto-suficiente descrito na propaganda do Parque de Palatino ressalta sua natureza *moderna*: seu fechamento entre muros marca a distinção entre os parques de diversões e as antigas feiras (*carnivals*), menos delineadas e mais itinerantes.^x Este modelo de parque diz respeito à noção moderna de necessidades do consumidor, tal como a de gastar o tempo livre. O parque se mostra, assim, como um paliativo para aquele “vácio que imprescendivelmente necesitábamos llenar,” aquele vácuo que devemos, definitivamente, preencher com um “passatempo”.^{xi}

Os Parques de Havana: Saúde Pública e Privatização

Alguns estudiosos propuseram que os parques de diversões não estruturam apenas o tempo de trabalho e de lazer, mas, em seus brinquedos, domesticam os picos vertiginosos e imersões da história, os choques e perigos mortais supostamente latentes na tecnologia industrial (Cvetkovich, 2003). Ainda é possível argumentar que o prazer contínuo, a partir do qual estas experiências são possíveis, dá-se somente quando o risco não é mais real: longe de domesticar estes medos, os parques de diversões capitalizam o retraimento deste terror na modernidade.^{xii} Eles podem, então, ser vistos como parte de um projeto maior do urbanismo do começo do século XX, uma vez que são atravessados por campanhas de saúde pública que vislumbram uma natureza domesticada e pastoril.

Assim como as forças contrabalanceadas que levaram ao surgimento dos primeiros parques de diversões, uma tensão entre as intenções públicas e privadas também foi responsável, desde o princípio, pela multiplicação dos parques na cidade de Havana. Nas primeiras décadas do século XIX, o Capitão General Miguel Tacón reestruturou a cidade, ampliando os *paseos* e plantando árvores (Álvarez-Tabio Alba, 1989). Então, como a cidade continuou a crescer para além dos seus limites, nos anos de 1860, os muros que a delimitavam, construídos no século XVII, foram colocados abaixo (Venegas, 1990). Novos assentamentos espalharam-se pela região de Cerro e Vedado, bosques ou “*tierras vedadas*” cujo desenvolvimento estava proibido em nome da segurança, e que serviram como refúgio para muitos escravos fugidos antes de tornarem-se bairros de classe média-alta nos anos de 1920.

Parques urbanos começam a prosperar nos anos imediatamente seguintes à primeira ocupação dos Estados Unidos. Os planos para estes novos espaços tomam como exemplo movimentos como o Garden City, City Beautiful e o Plano de Barcelona, dos quais o último foi responsável pela construção de espaços de consciência higiênica fora dos antigos muros da cidade: um modelo para Havana (Ochoa Alomá, 2002). Simultaneamente, subúrbios pastoris se desenvolveram complementando os parques da cidade. As abastadas elites dos anos de 1920 se espalharam às margens do Río Almendares para instalar os novos bairros de

Vedado, Playa, Country Club, Kohly e Biltmore, bairros arborizados que eram conectados a clubes de praia privados, em cujos projetos iniciais – hoje já esquecidos – havia planos de construção de parques de diversões locais..^{xiii}

Companhias ferroviárias e cervejarias também construíram parques dentro ou para além de Havana. Em 1863, trilhos ferroviários conectavam Havana à periferia de Marianao, cuja área à beira-mar ostentava o County Club, o Biltmore Club e o Havana Yacht Club. Como no cinema de atrações de Diaz Quesada, trilhos ferroviários eram uma forma de comunicação construída para criar um mercado, ou vice-versa: um mercado era criado para utilizar os trilhos. Em 1884, por exemplo, a Empresa del Ferrocarril construiu uma *glorieta* para abrigar pequenos bailes ao longo de sua nova linha de trem, além de organizar excursões dominicais por entre as crescentes áreas afluentes de Concha e Playa (Ochoa Alomá, 2002:41).

Iniciativas privadas e a saúde pública se juntaram para promover o saneamento dos subúrbios (Pavez Ojeda, 2003:105). Um artigo de 14 de setembro de 1902 sobre “Los Parques del Pueblo”, na publicação *Cuba y América*, celebrava a parceria do desenvolvimento privado e da higiene pública, cantando os louvores dos parques dos Estados Unidos, aqueles construídos pelas companhias ferroviárias que cobravam apenas pelas atrações e que eram creditados pelo avanço da higiene urbana.^{xiv} O artigo enfatizava a natureza popular dos parques “ao alcance de todos os bolsos”, e os benefícios do ar fresco, da grama verde e das brisas do campo para as famílias da classe trabalhadora e de pulmões fatigados, como uma compensação pelas suas casas miseráveis.^{xv} Estes parques também combinavam suas modestas atrações com a crença dos reformadores na influência edificante da natureza sobre as populações urbanas.

Playa de Marianao e o Parque de Diversões Suburbano

O exército intervencionista estadunidense intensificou os esforços em relação aos ideais de higienização, amplamente difundidos nas Américas na época.^{xvi} A ênfase na

higiene e na crescente segregação, durante a República, destacou os atrativos de Vedado e dos bairros vizinhos (Pavez Ojeda, 2003:105). As classes mais altas continuaram a se mudar para o oeste, onde uma campanha publicitária fazia propaganda de Marianao como “a cidade que progride”. De fato, os parques eram vistos como um sinal de progresso, como comentou, ironicamente, o narrador de *Generales y Doctores*, romance escrito por Carlos Loveira y Chirino, de 1920: uma pequena cidade no interior de Cuba se enche de orgulho porque “ela tinha o seu próprio parque moderno, com arcadas de árvores simétricas, profusão de luzes elétricas, avenidas de cimento e pequenos jardins podados elegantemente à moda inglesa” (Loveira y Chirino, 1920:39).

Os fundos públicos competiam com o capital privado para definir e implementar novos espaços. Entre 1925 e 1929, o presidente Gerardo Machado aceitou um plano de modernização urbana, projetado pelo paisagista francês Jean Nicolas Forestier, para construir uma série de parques conectando o Bosque de la Habana, o Cemitério Colón, o Malecón e o Miramar.^{xvii} Como notou Jean-Francois Lejeune, este plano foi construído baseando-se num trabalho prévio sobre os novos jardins públicos e bairros projetados para acomodar centenas de milhares de imigrantes espanhóis que chegavam a Cuba nas primeiras décadas do novo século.

No entanto, grande parte dos planos de Forestier foram abandonados com o *boom* do açúcar. O sistema de parques só foi construído parcialmente e a crise paralisou as construções no Capitolio (enquanto isso, dois parques de diversões, o Galathea e o Havana Park, foram construídos dentro do esqueleto do edifício).^{xviii} Os planos de Forestier, os quais Joseph Scarpaci, Roberto Segre e Mario Coyula chamaram de “talvez a última tentativa... de alcançar um equilíbrio entre as necessidades práticas, a iniciativa privada e o controle do estado, ao mesmo tempo mantendo a continuidade e a coerência no ambiente construído”, foram, mais tarde, frustrados pela especulação privada.^{xix}

Enquanto o espaço público de Havana estava sendo audaciosamente re-planejado, sua costa marítima estava sendo privatizada. O governo local protestou: em 1916, o prefeito de Marianao, Baldomero Acosta, enviou uma mensagem à câmara municipal, alertando sobre a privatização da área, assim como para o fato de que as praias eram públicas e não deviam ser monopolizadas, propondo uma orla moderna e municipal (Inclán Lavastida *et al*, 1943:140).

Mas, semanas depois, uma comissão votou a favor do projeto da North Havana Land Company para a construção de residências e de um parque de diversões que incluiria teatros, cinemas, montanhas-russas, espaço de corrida, campos para jogos, pistas de skate e espaços para jogos de azar. Em 1917, a Companhia Urbanizadora seguiu planos similares. Em 1922, a North Havana Land Company construiu o “La Concha” (hoje Braulio Coroneaux), em um perfil mais popular, sendo o único clube do gênero a admitir não-brancos (Coyula, 2001).

À medida em que a “dança dos milhões” continuou, surgiram mais desenvolvedores: a “Cuban American Realty Company”, de Carlos Miguel de Céspedes e José Manuel Cortina, juntou-se à Horton Company, ao Cuban American Jockey Auto Club, à Companhia Terreno Flores e à Havana Biltmore Realty Company. Esta época de especulação de terras também foi parodiada em *Generales y doctores*, quando o narrador do romance observa, em um trem, um estadunidense fumando um cigarro e analisando mapas e planos da “The Cuban Land Co., The Tropical Land Co., The West Indies Land Co., The Pan-American Land Co.”^{xx} (Muitos destes negócios desapareceram depois da crise da bolsa de valores de 1929). A maioria destes pequenos parques de diversões, aparentemente, nunca foi construída. No entanto, no começo dos anos de 1950, o Coney Island Park foi inaugurado em Playa.

Teorizando a substituição em *Paradiso*

Diferente do parque do Brooklyn, que Martí descreveu de forma tão vívida, o parque de meados do século de Havana era muito menos ostensivo, e gerou muito menos críticas da indústria cultural. Mas o poder anárquico ou heterotópico do parque de diversões que foi usado e compartilhado pelo primeiro cinema tornou-se, naqueles anos, o foco da alta literatura: o romance de 1966 de José Lezama Lima, *Paradiso*, delineou dois desses parques como perfeitos espaços alegóricos da história de Cuba. Eles tornaram-se o palco para uma meditação sobre sexualidade, repetição e substituição, conceitos centrais tanto para a ideia do divertimento moderno quanto para a série de Coney Islands que se inicia com o parque nova-iorquino de Martí e termina com a Isla del Coco de hoje. Ao discorrer sobre os tipos de repetição e diferença realçados por tais parques, Lezama sugere uma forma de pensar através

da iteração que vai além do original e da cópia, indústria cultural e carnaval, atrelando suas reflexões à história, ao prazer, e às *origenes*.

O parque primeiramente aparece em *Paradiso* como o local da iniciação sexual do tio do protagonista José Cemi, chamado Alberto Alaya. (Como o romance se passa em algum momento das primeiras décadas da República, o parque não poderia ter sido Coney Island, apesar do romance coloca-lo no mesmo bairro). O episódio começa com o sutil tempo-fora-do-tempo típico dos parques de diversões. Olaya perambula em um “lugar para os pesadelos das crianças e a preguiça sonâmbula de seus acompanhantes, àquela hora, aquelas inúteis quatro horas da tarde, cheio de vagabundos e de criadas recém-banhadas” (Lezama Lima, 1974: 95). Do parque, ele observa um brinquedo chamado o ‘chicote’, revestido de erotismo por sua caracterização como uma extensão mecânica que “se liberava de sua órbita com uma chicotada, de onde advinha o nome da máquina... atirava-se em um golpe repentino, seguia as margens do ringue em uma curva provocativa, e depois contraía-se calmamente, astutamente, como se zombando do medo que seus movimentos causavam e o prazer que esse medo produzia” (Lezama Lima, 1974:95). Todos os elementos de um parque de diversões estão presentes: o tempo não-produtivo e a preguiça das quatro da tarde; a qualidade paradoxal de pesadelo destes espaços de diversão, representados com grande efeito em romances e filmes de horror como *Something Wicked This Way Comes*, de Ray Radbury; a revolução do chicote, que é ao mesmo tempo mudança e repetição, medo e prazer.

A noção de tempo não-produtivo é especialmente importante aqui. O conceito do parque de diversões como um lugar para matar o tempo e sair do ritmo da temporalidade produtiva e industrial funde-se a sua ontologia. Como o carnaval cristão, este tempo especial permite inversões da ordem normal das coisas. Adultos se tornam crianças. Crianças praticam atividades de adultos, como dirigir carros ou simular o efeito de narcóticos no torpor induzido pelos brinquedos. Neste sentido, a temporalidade do parque de diversões, em vez de simplesmente representar um complemento de lazer para a rotina de trabalho industrial, oferece um “tempo queer” (*queer time*), como concebeu Judith Halberstram: um tempo diferente dos “quadros temporais burgueses de reprodução, família, longevidade, risco/segurança e herança” (Halberstram, 2005:6).

Esta temporalidade peculiar do parque de diversões depende ao mesmo tempo do acaso e da repetição: os brinquedos precisam ser infinitamente repetíveis, de forma que o cliente saiba pelo que está pagando, e também estruturados em torno da abdicação do controle. Assim, as atrações são, de fato, similares ao primeiro cinema, o qual era também definido pela contingência e supressão, como argumentou Mary Ann Doane. Ela atribui o interesse inicial do primeiro cinema com a contingência a um desejo por um antídoto para o tempo e trabalho padronizados: quanto mais estes proibiam “o jogo subjetivo de desejo, ansiedade, prazer, trauma, apreensão”, mais o acaso e a contingência tornavam-se “instâncias altamente investidas de prazer e ansiedade”.^{xxi} Mas, argumenta Doane, a contingência foi rapidamente editada e excluída nos anos subsequentes.

A mesma vacilação entre o acaso e sua contenção através da repetição é alegorizada na performance de libido e liberação do Chicote (*The Whip*), a qual é um prelúdio para a primeira experiência sexual de Olaya. Ele é cativado por uma adolescente no brinquedo (o Chicote), que deixa cair uma flor enquanto gira. Quando a “rotação enfeitiçada do chicote” finalmente termina, a menina pede a sua flor de volta para o velho operador do brinquedo que a havia recolhido (Lezama Lima, 1974:96). No conflito que vem a seguir, a menina é simbolicamente desvirginada (*deflowered*) pelo lascivo operador, e a flor transforma-se em um *objeto* investido de poder erótico: à noite, em um cinema escuro, com a flor posta em uma casa de botão de sua roupa, o velho tenta acariciar o relutante Olaya. A flor torna-se uma moeda do desejo, circulando entre a menina, Olaya e o operador. Nesta série de encontros, a sexualidade é definida como uma série de substituições: Olaya no cinema, pela menina no brinquedo; seu pênis, por sua flor.

A centralidade do conceito de substituição em *Paradiso* já tinha sido introduzida antes, na cena do Chicote: após sair do brinquedo, Olaya ofereceu à menina seu *próprio* substituto para a sua flor roubada, na forma de uma caneta mecânica trazida de Jacksonville, contendo quatro pontas de cores diferentes. A menina passou os dedos sobre “as molas e a extremidade dos seus dedos tocou as pontas que apareciam e suas repentinas substituições” (Lezama Lima, 1974:96). Cultura (tecnologia) é substituída da natureza em uma alegoria do próprio parque de diversões. A lapiseira fálica toma o lugar da flor. Essas substituições são tematizadas ainda pela caneta multicolor, que alternadamente, mas não simultaneamente,

expele uma ponta vermelha, azul, verde ou preta. A conversão da flor em tecnologia – ainda mais em tecnologia de *escrita* – também alegoriza a própria estética neobarroca de Lezama, sua crença na criação de uma segunda natureza através do artifício. Como uma nota de rodapé de *Paradiso* coloca, “o artifício da arte ficcional é mais natural, da mesma forma que o natural nascido como substituição é artificial” (Lezama Lima, 1974: 429).

Lezama estava investido da substituição *criolla* como uma crítica às noções de cópia e reposição.^{xxii} Em *La expresión americana* ele fez sua famosa crítica do “*complejo terrible del americano*” (complexo terrível do americano) segundo o qual cultura significa repetição, imitação, *derivación*. Estes eram debates exaustivos que infestaram o planejamento urbano em todas as Américas, no início do século XX. Gorelik aponta que a Buenos Aires do *fin-de-siglo* havia sido ridicularizada por ser demasiado “europeia”: financiada por empréstimos britânicos, baseada em critérios urbanísticos franceses e construída por construtores italianos, observações que Gorelik considera ao mesmo tempo incontestáveis e inúteis, porque

elas não permitem que se compreenda a peculiaridade produzida [em Buenos Aires ou em Havana] como uma cidade e uma sociedade, muito além de serem degradações, pedaços ou paródias de ‘modelos originais’, coloca em questão a própria ideia de influência.^{xxiii}

Contra tais tendências, Lezama propunha uma história e temporalidade globais não pensadas como linearidade e sucessão, mas sim acumulação; não sequência, mas multiplicação.

O parque de diversões como um cenário para a sexualidade é crucial aqui, porque ele proporciona o cenário para um tipo alternativo de tempo. As “*inservibles*” quatro horas da tarde do parque podem ser vistas agora como o tempo *queer* e não-reprodutivo representado nas famosas discussões travadas entre os personagens Cemí, Foción e Fronesis sobre homossexualidade, em *Paradiso*. Aqui uma substituição sincrônica é proposta como uma alternativa a uma sucessão diacrônica. Quando Fronesis argumenta contra a sucessão, ele está argumentando contra a reprodução: “As estações do homem não podem ser sucessivas, ou seja, há homens nos quais este estado de inocência, este viver na infância, persiste ao longo

da vida. Uma criança que, mais tarde, não se torna adolescente, adulto, maduro, mas permanece sempre fixo na infância, sempre tem uma tendência a este tipo de sexualidade, ou seja, localizar o sexo na alteridade, no outro similar a ele mesmo” (Lezama Lima, 1974:245).^{xxiv}

O que teóricos contemporâneos chamaram de um tempo *queer* aqui coincide com aquele do parque de diversões, um tempo adolescente da monotonia. De fato, o tempo parece congelado no parque, num limiar perpétuo: as inúteis quatro da tarde ou uma hora perpétua e enfeitiçadora na qual Olaya fará sexo. Horas após o incidente da flor, ele retorna ao parque, “sem saber como começar o primeiro quarto da meia-noite” (Lezama Lima, 1974:441). Ali ele encontra a garota engajada na brincadeira sensual com a caneta:

Eles estavam de volta à caneta mecânica, notando que as molas não deixavam as diferentes cores saírem ao mesmo tempo. Ela examinava a caneta com amor, à maneira que se faz com as memórias... As pontas das molas agora retraíam suas línguas distintas em uníssono... Ela ainda estava voluptuosamente desajeitada, de forma que ele tomou sua mão e a guiou através do labirinto de palavras. Então, seu braço começou a apertar ao redor dela, primeiramente tremendo um pouco, agradáveis tremores percorrendo seu corpo; depois, uma harmoniosa confiança se instalou, como se ele tivesse recebido o fragmento de uma designação” (Lezama Lima, 1974: 100).

Estas passagens sobre a caneta sugerem uma alegoria da união sexual e de uma linguagem americana que questiona a lógica binário do e/ou, de diferentes cores. O *barroco americano* de Lezama é, afinal de contas, uma linguagem de substituição, séries e análogos.

Paradiso termina com Cemí vagando por Havana décadas depois e se deparando com uma versão miniatura do parque no qual seu tio havia perdido sua virgindade. Como o local de encontros de Alberto, o parque das páginas finais do romance ostenta um carrossel e um Chicote, e um operador de brinquedos estranhamente familiar que, assim imagina Cemí, podia tanto estar vigiando o parque quanto “escondendo um feto em uma das cabines da roda gigante ou colocando flores podres nas bocas dos cavalos do carrossel, ou mesmo afrouxando

um parafuso do Chicote para enviar seus passageiros embriagados para as profundezas do sombrio Orco” (Lezama Lima, 1974: 460). Os parques de diversões são o submundo neste Paradiso; e Cemí, um Orfeu “forçado a olhar para trás”: quando o faz, o operador se parece com “um piloto de alguma máquina infernal” (Lezama Lima, 1974: 461).

Coney Island e a Playa Girón

O romance foi publicado em 1966, e a descrição do parque de diversão/submundo com a qual ele termina retoma, dessa forma, um lado sinistro do real Parque de Coney Island, após curtos cinco anos dele ter sido revelado. Após a Revolução, o dono do Parque Coney Island de Playa, Howard Fredrick Anderson, mudou-se com sua família para Miami, mas retornou à ilha em 1961, com o intuito de – dependendo da versão que se lê – salvar uma série de postos de gasolina que ele operava ou para fomentar ações contrarrevolucionárias, ou talvez ambos. Em março de 1961, Anderson foi acusado de ser um intermediário entre a CIA e grupos contrarrevolucionários na ilha, dando assistência a um ex-oficial no exército de Batista e pertencendo ao grupo anticomunista Acción Cívica. (A filha de Anderson, a jornalista Bonnie Lee Anderson, contesta estas alegações).^{xxv}

Uma cobertura do caso em 15 de abril de 1961, no jornal *El Mundo*, alega que Anderson havia contactado Joaquin del Cueto y Rodríguez, o chefe de um grupo de ex-militares contrários à Revolução, que agiu sob as ordens do Sr. Avignon, um funcionário na antiga embaixada dos Estados Unidos.^{xxvi} Uma bodega em uma rua pacata em Marianao foi tida como o local de reunião onde Cueto e os outros recebiam as ordens da CIA. Um certo dia, de acordo com o G-2, a segurança estatal de Cuba, Cueto Rodríguez deixou a bodega para encontrar-se com Anderson – no “*propio parque de diversiones*” – e entregar-lhe documentos para a preparação de uma mobilização contrarrevolucionária.

O artigo do *El Mundo* alega que estes e outros documentos descreviam planos para a chegada de um navio norte-americano em 22 de fevereiro, na costa de Pinar del Río, munido de oito toneladas em armamento para o grupo de Cueto Rodríguez. Informados da

encomenda, agentes de Cuba foram ao grupo e confiscaram papéis que supostamente descreviam planos militares adicionais para o Oriente.^{xxvii} Os agentes também afirmaram terem encontrado uma carta de Anderson, implicando-o nos planos contrarrevolucionários de Pinar del Río. Anderson foi preso em 17 de março de 1961, condenado um mês depois e executado por um batalhão de fogo em 19 de abril do mesmo ano, o último dia da invasão de Playa Girón.^{xxviii}

Tudo isto é, sem dúvidas, história esquecida hoje. À época, no entanto, o estado achou suspeitos os clubes e a indústria do entretenimento de Playa. Poucas semanas após a morte de Anderson, o governo anunciou que os clubes de praia para a elite haviam se tornado focos de conspiração contrarrevolucionária, e interveio para transformá-los em Círculos Sociales Obreros. Um ícone da indústria cultural que Martí havia criticado quase um século antes tinha se tornado o lugar de um emblemático conflito da Guerra Fria.



IMAGEM 2: La Isla del Coco, 2011 (fotografia da autora).

Do Parque de Diversiones Playa para Isla del Coco: uma batalha de ideias

Até os anos 1990, Coney Island manteve-se aberto e acessível sob o novo nome de Parque de Diversiones Playa, apesar da maioria ter continuado a referir-se ao lugar como Coney Island, ou simplesmente *el Coney*. Ele foi rivalizado apenas, em 1972, pela abertura do enorme Parque Lenin, e mais tarde, em 1978, foi acrescido de mais atrações. Enquanto isso, em 1975, foram feitos planos de renovação e duplicação do tamanho do Coney Island Park. Uma montanha-russa nova e mais segura foi prometida (Nuñez Lemus, 1975). Mas as melhorias nunca foram realizadas, e, já em 1977, um artigo intitulado “El Coney Island: Problemas y Negligencias” descrevia o parque como uma ruína sem cavalos, carrossel, carros bate-bate, casa de espelhos, etc.; um verdadeiro “cemitério abandonado, de cujas tumbas brotam pedaços de ferro enferrujados, semienterrados na terra” (Tesoro, 1985).

Maltrapilho nos anos 1970, o parque foi considerado perigoso durante o Período Especial e posto abaixo. Em 2004, a construção do La Isla del Coco foi iniciada, tomando emprestado o seu nome dos quadrinhos cubanos *Coco Lindo*.^{xxix} Por volta da mesma época, uma equipe cubana/chinesa foi formada para construir a Gran Montaña China do Parque Lenin.^{xxx} Um relatório de 2006, feito por engenheiros envolvidos na construção dos dois parques, lista uma série de dificuldades encontradas no caminho, incluindo atrasos em receber peças da China e a deterioração do equipamento devido à exposição a um ambiente salinizado.^{xxxi} Rumores não comprovados na internet alegavam que a companhia de construção chinesa havia se cansado de tanto atraso e deixado o empreendimento, e que o parque que deveria levar três meses para ser construído levou três anos.

La Isla del Coco finalmente abriu, de forma definitiva, em 1º de janeiro de 2008.^{xxxii} Hoje é um dos espaços cada vez mais raros onde as pessoas podem encontrar entretenimento em pesos cubanos, já que a maior parte dos clubes noturnos, restaurantes e fliperamas funcionam com CUCs. O novo parque, construído em conjunto com a parte de diversões Mariposa, do Parque Lenin, foi concebido como parte do projeto estatal pós-1999 e pós-Elian González “Batalla de las Ideas”, com o objetivo de fortalecer o envolvimento da juventude cubana com a Revolução e sua resistência ao mercado, enfatizando um novo comprometimento com o bem-estar social e o nacionalismo (Kapcia, 2008). Se não um campo de batalhas, o Parque ainda continua sendo um terreno para ideologias em competição

e narrativas históricas, como sugeriu Carlos Varela, em 1989, em sua ode ao pequeno Parque Jalisco:

... a escalar / la montaña rusa / los carritos locos, todo un paraíso de metal / ... la vida sólo me enseñó / a través del parque lo que nos pasó / ... / Ha pasado el tiempo y sólo quedan ya / aparatos muertos puestos a girar / ... / pero pongo la historia por encima de su razón / y sé con qué canciones quiero hacer revolución / aunque me quede sin voz, aunque no me vengan a escuchar / aunque me dejen solo, como a Jalisco Park.

Bibliografia

- ÁLVAREZ-TABIO ALMA, Emma. *Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana*. La Habana: Letras cubanas, 1989.
- CHANAN, Michael. *Cuban Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p.54.
- COYULA, Mario. “Playa frente al espejo: desafíos del XXI”. In *Revolución y cultura* 2:4, 2001, pp. 4-11 (6).
- CVETKOVICH, Anne. *An archive of feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Punk Cultures*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, p.21.
- FOUCAULT, Michel. Traduzido por Jay Miscowiec. “Of Other Spaces”. In *Diacritics* 16 (1), primavera de 1986, pp. 22-27: 21; 26.
- GORELIK, Adrian. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p.16.
- GUNNING, Tom. “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde”. In *Wide Angle* 8 (3/4), 1986: p.66.
- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005, p.6.
- IMMERSO, Michael. *Coney Island: the People’s Playground*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
- INCLÁN LAVASTIDA, Fernando; NOGUEIRA, Pedro; SHOWALTER, Philip Hench et al. *Historia de Marianao de la época indígena a los tempos actuales*. Marianao, Cuba: Editorial ‘El Sol’, 1943, p.140.
- KAPCIA, Antoni. “The Battle of Ideas: Old Ideology in New Clothes – Or Something Else?”. In *Changing Cuba / Changing World*. FONT, Mauricio (org). Nova Iorque: Blidner Center for Western Hemisphere Studies, 2008, p. 74.
- KASSON, John F. *Amusing the Millions: Coney and the Turn of the Century*. New York: Hill and Wang, 1978, p.38.
- LEJEUNE, Jean-François. “The City as Landscape: Jean-Claude Nicolas Forestier and the Great Union Works of Havana, 1925-1930”. In *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945* n. 22, [Cuba], 1996, pp. 150-185.
- LEVINSON, Brett. *Secondary Moderns: Mimesis, History and Revolution in José Lezama Lima’s La expresión americana*. Cranbury, NJ: Associated Universities Press, 1996.

- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Tradução para o inglês de Gregory Bassana. New York: FSG, 1974, p. 95.
- LOVEIRA Y CHIRINO, Carlos. *Generales y Doctores*. Havana: Sociedad Editorial Cuba Contemporanea, 1920, p.39.
- MARTÍ, José. “Coney Island”. In *Obras Completas de José Martí*. Havana: Editorial Nacional de Cuba, 1963, p.8.
- MEZA, Ramón. *La Habana Elegante*. 15 de Julho de 1888, p.4.
- MOHUN, Arwen P. “Designed for Thrills and Safety: Amusement Parks and the Commodification of Risk, 1880-1929”. In *Journal of Design History* 14 (4), 2001, pp. 291-306.
- NUÑES LEMUS, H. “Más círculos y más recreación este verano”. In *Bohemia*, 3 de julho de 1975, p.32.
- OCHOA ALOMÁ, Alina. “La Habana del Novecientos (1). Una cronologia de la ciudad desde su arquitectura. Havana: *Revolución y Cultura* 2, 2002, pp.40-48.
- PAVEZ OJEDA, Jorge. *El Vedado 1850-1940 de Monte a Reparto*. Bogotá: Linotipio Bolívar, y Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003, p.97.
- RAMOS, Julio. *Divergent Modernities*. Tradução ao inglês de John D. Blanco. Durham: Duke University Press, 2001, p.221.
- TESORO, Susana. “Problemas y negligencias”. In *Bohemia*, 5 de julho de 1985, pp.58-60.
- VENEGAS, Carlos. *La urbanización de las murallas; dependencia y modernidade*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990.
- _____. “La arquitectura de la intervención”. In *Espacios, silencios y los sentidos de la libertad: Cuba entre 1878 y 1918*. HEREDIA, Fernando Martínez; SCOTT, Rebecca J.; GARGÍCA MARTÍNEZ, Orlando F. (ed). La Habana: Ediciones Unión, 2001, pp.53-72.

ⁱ Meus agradecimentos aos arquitetos, historiadores e arquivistas de Havana que me ajudaram com a pesquisa para este artigo, particularmente a Carlos Venegas, Eduardo Rodríguez e Mario Coyula. Agradeço também aos leitores anônimos cujas sugestões contribuíram para a melhoria deste texto. Quaisquer conclusões e erros são de minha exclusiva responsabilidade.

ⁱⁱ Varela, Carlos. 1989. “Jalisco Park”, *Jalisco Park*, gravado em Canarias, Espanha, Eligeme Discos- CCPC, compact disc. Agradeço a Adrián López-Denis por me atentar para a música de Varela.

ⁱⁱⁱ Tom Gunning nota que a escolha de Eisenstein do termo “atração” para descrever os primeiros filmes se deu por conta do seu interesse em parque de diversões, em particular por montanhas-russas –chamadas em russo de “*montanhas-americanas*”. Gunning, Tom. 1986. *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde*. *Wide Angle* 8 (3/4), p.66.

^{iv} Klasson, *Amusing the Millions*, p.5.

^v Julio Ramos nota que a “enumeração, o veículoprímario para a descrição no decorrer da crônica, enfatiza a experiência da aglomeração.” Ramos, *Divergent Modernities*, p.191.

^{vi} Citado em Venegas, Carlos. 2001. La arquitectura de la intervención. In *Espacios, silencios y los sentidos de la libertad: Cuba entre 1878 y 1918*, ed. Fernando Martínez Heredia, Rebecca J. Scott and Orlando F. García Martínez. Havana: Ediciones Unión, pp.53-72. O artigo ao qual se refere Venegas e que inclui uma imagem da Torre Eiffel moderna é “La Torre Eiffel cubana.”, de Agenor Martí, 1982. *Cuba Internacional* 14 (145), p.62.

^{vii} Para considerações mais aprofundadas sobre este cinema de atrações, ver Strauven, Wanda, ed. 2006. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

^{viii} Chanan, 2003:54. Apesar de termos somente alguns cliques disponíveis na internet, a versão mais longa do filme por ser vista no ICAIC.

^{ix} *Cuba y América*. 1906. 4 de março, p.380.

^x Klasson, *Amusing the Millions*.

^{xi} El Parque Palatino. 1906. *Cuba y América*. 4 de março, p.380.

^{xii} Para uma análise das comodificações das emoções, ver Mohun, 2001.

^{xiii} Ver, por exemplo, Coyula, 2001.

^{xiv} Los parques del pueblo. 1902. *Cuba y América*, 14 de setembro, p.318.

^{xv} Los parques del pueblo, p.318.

^{xvi} El barrido de las calles. 1903. *Cuba y América* #56 p. 898; Los parques de la ciudad. 1903. *Cuba y América* 56, p. 954. Carlos Venegas documenta que, já em 1880, um físico estadunidense publicou uma série de artigos sobre higiene urbana no jornal cubano *El País*, republicados em 1889 e 1901 (Venegas 2001: 56).

^{xvii} Venegas, “La arquitectura de la intervención”, p. 43; Lejeune, “The City as Landscape”, pp.151-154, p.168

^{xviii} Lejeune, *The City as Landscape*, p.163.

^{xix} Lejeune, *The City as Landscape*, p.185; Segre, p.69.

^{xx} Loveira y Chirino, *Generales y doctores*, p.314.

^{xxi} Doane, 11. Ver também a discussão de Nico Baumbach sobre a importância de se filmar a natureza e o acaso no primeiro cinema em Baumbach, Nico, 2009, “Nature Caught in the Act: on the transformation of an idea of art in Early Cinema”, *Comparative Critical Studies* 6, 3, 373-383.

^{xxii} Ver Levinson, 1996.

^{xxiii} Gorelik, *La Grilla*, 28.

^{xxiv} Ver também a análise Emilia Bejel desta passagem, que sugere uma alternativa surrealista à heteronormatividade. Bejel, Emilio, 1990, *José Lezama Lima, Poet of the Image*. Gainesville, FL: University of Florida Press.

^{xxv} Parga, Beatriz, 1984. Bonnie Anderson. *El Nuevo Herald*, 2C. Em 1978, Bonnie Anderson foi à Havana pelo jornal *Miami Herald*, na ocasião da libertação por Fidel Castro de 3600 prisioneiros políticos. Ela se encontrou com Castro, que disse lembrar-se do caso de seu pai.

^{xxvi} Preso un Yanqui que entregó a un grupo de traidores. 1961. *El Mundo*, abril 15, 14.

^{xxvii} Suardiaz, Luiz. Todo abril fue un canto de combate. Havana; *Granma*.

(<http://www.granma.cubaweb.cu/temas10/articulo20.html>), acessado em 29 de janeiro de 2010.

-
- xxviii www.aguadepasajeros.bravepages.com/historias/Anderson.htm, accessed September 2004 (fora do ar).
- xxix Díaz Castro, Tania. Chinos en la Isla del Coco. *Baracutey cubano* blog
(<http://baracuteycubano.blogspot.com/2008/07/chinos-en-la-isla-del-coco.html>)
acessado em 29 de janeiro de 2010.
- xxx Almaguer Sánchez, Jorge. Respuesta sobre el Parque de Diversiones. *Granma*, 23 de maio de 2008
(<http://www.granma.cubaweb.cu/secciones/cartas-direccion/cart-011.html>) acessado em
29 de janeiro de 2010.
- xxxi <http://74.125.93.132/search?q=cache:kPv6t4GLY-EJ:www.forumcyt.cu/UserFiles/forum/Textos/0303686.doc+la+isla+del+coco+parque+de+diversiones&cd=24&hl=en&ct=clnk&gl=us>
- xxxii <http://www.granma.cubaweb.cu/secciones/cartas-direccion/cart-011.html>