



Imaginação diaspórica ou apropriação cultural?: A afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello

Rafael Cardoso

Como citar:

CARDOSO, R. Imaginação diaspórica ou apropriação cultural?: A afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.378-410, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667205. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667205>.

Imagem alterada: Dimitri Ismailovitch, *Sodade do cordão*, 1940, tríptico, óleo sobre tela, 60,5 x 224,9 cm [detalhe]. Museu Nacional da Belas Artes.

Imaginação diaspórica ou apropriação cultural?: A afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello

Cultural appropriation or diasporic imagination?: Afro-Brazilian identity in the works of Dimitri Ismailovitch and Maria Margarida Soutello

Rafael Cardoso*

RESUMO

Entre as décadas de 1940 e 1960, os artistas Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello, ambos de origem europeia e imigrados ao Brasil, produziram juntos uma série de obras representando figuras negras e versando sobre temáticas ligadas à afro-brasilidade. O presente artigo examina essa produção e discute sua primeira recepção, com o objetivo de tentar compreender sua inserção no contexto cultural da época. Longe de entender essas obras como mera apropriação cultural, aprofunda-se a análise daquilo que será chamado aqui de ‘imaginação diaspórica’. Argumenta-se que a condição de deslocamento e dupla consciência dos artistas, característica do exílio, canalizou seu olhar sobre a negritude para um esforço de reinvenção identitária por meio da mascarada e do misticismo. O aspecto carnavalesco da cultura brasileira permitiu que essa construção imaginária prosperasse, se constituindo em realidade social.

PALAVRAS-CHAVE

Arte brasileira. Século 20. Imaginário diaspórico. Apropriação cultural. Imaginação do exílio. Carnavalesco.

ABSTRACT

Between the 1940s and 1960s, artists Dimitri Ismailovitch and Maria Margarida Soutello, both European immigrants to Brazil, produced together a series of works representing black figures or dealing with themes related to Afro-Brazilian identity. The present article examines that output and discusses its early reception, with the objective of understanding how it was viewed in the cultural context of that period. Far from qualifying their work as mere cultural appropriation, it is discussed here in terms of the concept of ‘diasporic imagination’. The central argument is that the artists’

experience of dislocation and double consciousness, characteristic of exile, channeled their gaze upon blackness towards the reinvention of identities through strategies of masquerade and mysticism. The carnivalesque aspect of Brazilian culture made it possible for that imaginary construct to prosper, constituting a social reality in its own right.

KEY WORDS

20th-century Brazilian Art. Diasporic Imaginary. Cultural Appropriation. Exile imagination. Carnavalesque.

A exposição *Primitivism in Twentieth-Century Art*, de 1984 a 1985, no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) foi um ponto de inflexão na consciência do problema da apropriação cultural. O museu pretendia reexaminar o entrelaçamento histórico entre modernismo e primitivismo, intenção boa em si, porém realizada de modo triunfalista. Contrariando as pretensões dos curadores, a exposição acabou acendendo o estopim para uma reação explosiva contra a prática modernista de se valer das culturas não-europeias com toda a sem-cerimônia de quem se serve do prato de comida alheia sem pedir permissão (Clifford, 1988: 189-214; Torgovnick, 1990: 12-13). A conversa arte-histórica que teve início ali desagua no debate atual em torno da descolonização de museus e da restituição de bens culturais espoliados pelo imperialismo europeu e colecionados com avidez por seu sucedâneo estadunidense. Conforme observou Simon Gikandi, uma das grandes ironias do século 20 é que a busca modernista pelo ‘primitivo’, iniciada como forma de se afastar dos males da modernidade industrial, terminou institucionalizada nos museus ocidentais como símbolo do triunfo do sistema capitalista que a motivou (Doyle & Winkiel, 2005: 32-36).

O conceito de *apropriação cultural* é complexo (Ziff & Rao, 1997; Schneider, 2003; Rogers, 2006; Young & Brunk, 2012), e aprofundar sua discussão seria um desvio dos propósitos do presente artigo. Apropriação cultural será entendida aqui como a adoção indevida de elementos de determinada cultura ou identidade por outros grupos – em especial, quando

uma maioria dominante se apodera de práticas ou produtos de comunidades minoritárias, de modo não consentido, ou quando um agente cultural privilegiado lança mão de formas de expressão geradas por tradições ou criadores subalternizados, levando ao apagamento de sua origem. O xis da questão é determinar o que constitui *uso indevido*. No fazer artístico, conforme argumentou Guy Brett, a apropriação é um “processo universal”, “uma dialética de encontros” constante e intrincadíssima (Hiller, 1991: 135). Negar a possibilidade de que trocas culturais e influências mútuas possam transcorrer de forma legítima – com todas as variantes possíveis de emulação, aculturação, hibridização, transculturação – seria funesto, inclusive, para a própria empreitada de historiar a arte.

O presente artigo examina alguns trabalhos produzidos nos anos 1940 e 1950 pelos artistas Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida de Lima Soutello, ambos de origem europeia e imigrados ao Brasil, retratando sujeitos afrodescendentes e temáticas de matriz afro-brasileira. Nenhum dos dois possuía vínculos identitários com as raízes africanas da cultura brasileira, mas ambos dedicaram atenção sustentada à representação de pessoas negras, sua cultura e sua história. Nesse sentido, assemelham-se a outros artistas estrangeiros que contribuíram, na mesma época, para a constituição do imaginário da brasilidade, tais como Pierre Verger e Marcel Gautherot na fotografia. Contudo, por trabalharem com pintura de cavalete e dentro de um registro pictórico dito tradicionalista, no momento de maior embate entre ideias de modernismo e anti-modernismo nas artes plásticas, sua produção detém uma singularidade que exige consideração diferenciada.

Nascido em Kiev, então parte do império russo (atual Ucrânia), por volta de 1892, radicado no Brasil desde 1927, naturalizado brasileiro em 1937, falecido no Rio de Janeiro em 1976, Ismailovitch integrou-se plenamente ao ambiente cultural carioca entre as décadas de 1930 e 1950. Participou do Salão de 1931, dito ‘revolucionário’, e de grande número de exposições individuais e coletivas, obtendo ampla repercussão na imprensa. Destacou-se sobretudo

como retratista, produzindo retratos de muitas personalidades eminentes do século 20 – artistas, políticos, gente da alta sociedade. Suas obras encontram-se em alguns dos principais acervos brasileiros. Mesmo assim, sua produção permanece à margem da historiografia do modernismo artístico no Brasil, um eterno estrangeiro em sua terra adotiva.



FIG. 1. Alvarus, “Margarovitch”, 1942. (Lima, 1954).

Maria Margarida, por sua vez, notabilizou-se como discípula de Ismailovitch. Nascida em 1900 na Ilha Terceira dos Açores, imigrada ao Brasil aos sete anos de idade, descobriu a pintura em 1933 pelas mãos do mestre russo (como Ismailovitch costumava ser referido no Brasil) e atuou em grande proximidade com ele, inicialmente como modelo e depois como aluna e colaboradora. Embora ela fosse casada com o também desenhista Morel Soutello, Ismailovitch passou a viver na mesma casa com o casal em 1936. Daí se tornaram inseparáveis, desenvolveram intensa parceria

criativa e expuseram juntos numerosas vezes. A proximidade entre eles era tão pública que o caricaturista Alvarus consagrou o par ‘Margarovitch’ em desenho de 1942 [fig. 1], no qual entabula um divertido diálogo visual tanto com os quadros de natureza-morta pelos quais a pintora se tornava conhecida quanto com os retratos dela, produzidos por Ismailovitch. Tida como misteriosa e exótica para os padrões da época, Maria Margarida obteve discreto sucesso como pintora, principalmente nos meios conservadores ligados à Sociedade Brasileira de Belas Artes e ao Salão Nacional de Belas Artes. Ela foi bastante comentada pela imprensa nos anos 1940 e 1950, porém faleceu em 1996 praticamente apagada da história da arte brasileira.

De que modo a trajetória desses dois artistas pode ser vinculado à temática “Arte e diáspora africana”? A resposta mais fácil seria de debitá-la na conta da apropriação cultural. Vou argumentar aqui, ao contrário, que a posição liminar deles – entre Europa e Brasil, tradição e modernidade, hermetismo e sociabilidade – nos desafia a ampliar o sentido do diaspórico. Com esse propósito, vou propor aqui o conceito de *imaginação diaspórica*, adaptado do termo amplamente discutido *imaginário diaspórico* (Mishra, 1996; Axel, 2002; Quayson & Daswani, 2013). Sigo, nesse sentido, o modelo que postula o imaginário diaspórico como uma relação baseada não somente no desterro, no sentido territorial, mas antes na memória da perda e da violência, capaz de gerar o senso de pertencimento a uma comunidade por meio da temporalidade, da corporeidade e dos afetos (Axel, 2002: 411-412).

É evidente que nem Ismailovitch nem Maria Margarida poderiam participar do imaginário da afro-brasilidade, em sentido estrito, por lhes faltar o que Paul Gilroy batizou de “terror sublime e inefável” produzido pela memória social da escravidão (Gilroy, 1993: 215). Ao mesmo tempo, é plausível que as experiências de desterro, territorial e psicológico, vividas por eles os tenham predisposto a se identificar com esse imaginário por um esforço criativo. A existência de uma prática social da imaginação capaz de transpor identidades e reformular comunidades, característica do exílio

e dos exilados, já foi tematizada por autores tão diversos quanto Michael Seidel (1986), Nikos Papastergiadis (1993), Edward W. Said (2001: 173-186), Vilém Flusser (2003), Olu Oguibe (2005), Sabine Eckmann (2019), Anne Ring Peterson (Dogramaci & Mersmann, 2019: 366-384), entre outros. O presente artigo pretende contribuir com subsídios para esse debate.

Negritude, do etnográfico ao místico

O envolvimento de Ismailovitch com a representação da afro-brasilidade nasceu no bojo das discussões antropológicas sobre mestiçagem (Campos, 2004: 57-72; Cardoso, 2021: 234-237). Embora tenha produzido retratos de pessoas negras desde seus primeiros anos no Brasil, foi no final da década de 1930 que o artista passou a se dedicar de modo sistemático a essa temática. Convidado pelo médico, psiquiatra e antropólogo Arthur Ramos a produzir ilustrações para seu livro *Introdução à antropologia brasileira* – que seria publicado em dois volumes, em 1943 e 1947 – o artista desenhou mais de uma centena de retratos, a maior parte datada por volta de 1940¹. Traçados com alto grau de acabamento e detalhe, esses retratos representam indivíduos de todas as cores, origens e idades, alguns identificados por seus nomes (e.g., “José Atalion”), outros por sua inserção social (e.g., “Filha de santo (Rio)”), outros ainda por alguma indicação de categoria étnica (e.g., “Tipo iorubá”) (Campos, 2004: 263-286).

Uma seleção de 22 desses retratos foi utilizada para ilustrar a obra de Arthur Ramos (dez no primeiro volume, doze no segundo), com alterações significativas entre o título atribuído pelo artista e a legenda transcrita no livro. Essas mudanças tiveram geralmente o intuito de emprestar um ar pseudocientífico ao assunto representado: por exemplo, o desenho de Ismailovitch que traz a anotação “Mulato (português x negro)” aparece no segundo volume de *Introdução à antropologia brasileira* com a legenda

“Mulato do Rio de Janeiro, com caracteres fenotípicos lusos”. No livro de Ramos, os desenhos não são veiculados como retratos de indivíduos, mas antes exercem a função de exemplificar algum *tipo*, termo recorrente nas legendas, em consonância com os propósitos declarados do autor de mapear a formação étnica da população brasileira e, a partir daí, passar o estudo da mestiçagem para um patamar de análise científica rigorosa (Ramos, 1947: 361-462).

Desmentindo essa última ambição, o livro reproduz duas obras de Maria Margarida de caráter abertamente idealizado. Estudos para os quadros *Primeira comunhão* [fig. 2] e *Três meninas da mesma rua* [fig. 3] constam da obra de Ramos com o intuito de ilustrar o tópico “Relações de raça no Brasil”, juntamente com duas fotografias que mostram crianças brancas e negras brincando juntas (Ramos, 1947: 344-409). As obras de Maria Margarida são incluídas como representações plausíveis da harmonia racial, conceito reificado e, portanto, impossível de visualizar, a não ser por meio da alegoria. Por serem as únicas imagens do livro que se afastam totalmente da qualidade indicial da fotografia ou do registro desenhado em veia naturalista, elas traem os pressupostos ideológicos por trás do projeto pretensamente científico de Ramos.



FIGS. 2-3. Maria Margarida, *Primeira comunhão*, 1945, óleo sobre tela, 115 x 87 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lioma.; Maria Margarida, *Três meninas da mesma rua*, 1946, desenho em grafite. Coleção Arthur Ramos, Fundação Biblioteca Nacional. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Ainda em 1940, Ismailovitch aproveitou onze dos retratos desenhados para a Coleção Arthur Ramos na composição de seu tríptico *Sodade do Cordão* [fig. 4]. O que parece ser um estranhíssimo retrato de grupo, à primeira vista, é na verdade uma homenagem do pintor à agremiação carnavalesca homônima organizada por Heitor Villa-Lobos para o carnaval de 1940, sob a direção do sambista e alufá Zé Espinguela e com patrocínio do Departamento de Imprensa e Propaganda, o notório DIP (Paz, 2000: 25-55; Lira Neto, 2017: 11-18). Presumivelmente a convite de Villa-Lobos – de quem o artista pintou também o retrato em 1940 – Ismailovitch e Maria Margarida tiveram participação importante no cordão, projetando os estandartes e as máscaras. O quadro *Máscaras* (1940) de Maria Margarida, hoje no acervo do Museu Villa-Lobos, é o estudo para figurinos efetivamente utilizados na folia (Cavalcanti, 2014: 36-39).



FIG. 4. Dimitri Ismailovitch, *Sodade do cordão*, 1940, tríptico, óleo sobre tela, 60,5 x 224,9 cm. Museu Nacional da Belas Artes/IBRAM.

No tríptico, Ismailovitch retrata a si mesmo, assim como a Villa-Lobos e Zé Espinguela, inseridos entre as correntes étnicas da Nação, estas

representadas pelos *tipos* captados para o livro de Arthur Ramos, muito embora com modificações significativas na passagem do desenho para a pintura (Cardoso, 2021: 237-247). Por volta dessa mesma época, o pintor engajou-se também na representação de peças pertencentes ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Existiam no acervo – antes de serem consumidas pelo incêndio de 2018 – sete obras de sua autoria, seis retratando cerâmicas e ornamentos indígenas e ainda a tela *Retrato de mestiço de olhos verdes* (1940), a qual corresponde à figura de colar e pingente Ka'apor (uma das peças pintadas para o Museu) que aparece no painel direito de *Sodade do Cordão*.

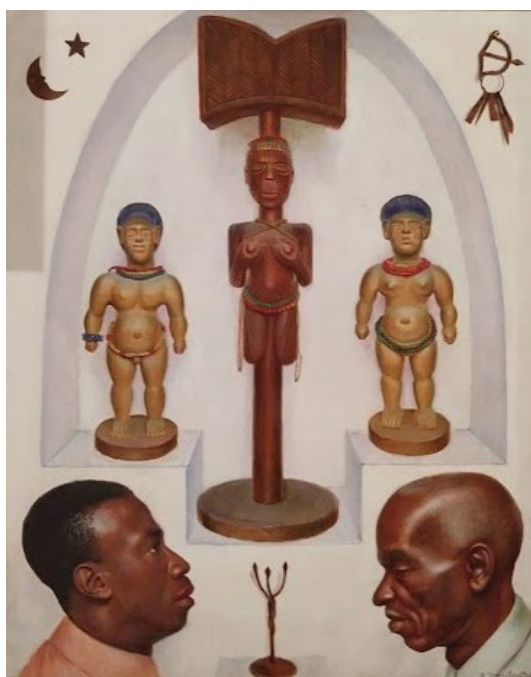


FIG. 5. Dimitri Ismailovitch, *Xangô*, 1940, óleo sobre tela. Museu Afro Brasil. Fotografia: Artur Valle, 2018.

Foi a partir de outros objetos pertencentes ao Museu Nacional que Ismailovitch produziu uma série de elevado interesse para a presente discussão: as telas conhecidas sob os títulos *Congo*, *Xangô* e *Yorubá*, pintadas por volta de 1940. Os três quadros retratam peças de arte africana, afro-brasileira ou indígena, situadas na parte de cima da composição, e contrapostas a figuras de homens negros, na parte de baixo. Os artefatos estão

dispostos em arranjos que remetem vagamente a uma situação expositiva, sobre patamares ou em nichos, contra fundos claros (com o acréscimo de uma cortina azul em *Yorubá*). As figuras humanas são retratadas em riqueza de detalhe e cor, apesar da paleta restrita majoritariamente a tons terrosos, brancos e cinzas. Em *Congo* e *Yorubá*, trata-se de uma única figura. Em *Xangô* [fig. 5], são duas: um homem jovem e outro velho, ambos de perfil. Este último, o homem careca olhando para baixo, tem origem num desenho pertencente à Coleção Arthur Ramos, o que sugere um possível vínculo entre os trabalhos feitos para Ramos e esses outros partindo de peças do Museu Nacional. Nas três telas, o despojamento dos fundos e a aproximação cromática entre artefatos e pessoas propicia a comparação entre os homens representados e as peças de museu, como se eles fossem também espécimes de uma etnografia cultural.

Apesar do potencial para analisar essas telas por um viés antropológico, não é a única leitura possível. Há algo de hierático nelas. Em *Congo*, a figura tem as mãos dobradas em prece e olha reverente para uma estatueta. Em *Xangô*, o machado duplo do orixá domina a composição, e outros artefatos também remetem ao sagrado e ao uso ritual (Valle, 2018: 57). A forte simetria e a verticalidade sugerem noções de hierarquia e submissão a desígnios superiores. Existe uma ambiguidade essencial entre ler a imagem como o registro de aparências materiais ou como a evocação de segredos ocultos. O arquiteto francês Michel Kamenka, que escreveu em 1942 sobre Ismailovitch e Maria Margarida para a revista *Think* (editada pela empresa IBM), observou a estranha relação entre os aspectos documental e sacro nessas telas:

O artista engloba em sua arte o elemento arqueológico e etnográfico. Ele pensa que a arte moderna não pode ser separada da arte autóctone. Ele se põe a serviço dessa união. Mas seus ídolos negros acompanhados de retratos de alguns velhos 'macumbeiro[s]' são mais do que uma mera documentação. Ele cria uma atmosfera onde a 'coisa' se torna 'vida' e recebe

seu significado verdadeiro e profundo.²

Vale atentar para a sugestão de que o quadro dá vida aos objetos que retrata. Essa atribuição de poderes vivificadores, quase mágicos, à pintura de Ismailovitch, é recorrente nos discursos críticos a seu respeito. Ela vem frequentemente alinhada à menção das qualidades místicas dos ícones russos e bizantinos. Antes de vir parar no Brasil, Ismailovitch passou oito anos em Istanbul, onde desempenhou papel central na União de Artistas Russos então ativa naquela cidade e se dedicou à preservação e estudo de afrescos e mosaicos bizantinos (Aygün, 2021). As menções à sua relação com Maria Margarida também insinuam, muitas vezes, uma dimensão espiritual, borrando os limites semânticos entre sua condição de “discípula” artística e a conotação religiosa desse termo. A pintora parece ter cultivado essa impressão. Tanto nas fotografias de suas aparições públicas com o “mestre”, sempre elegantíssima, como nos retratos dela pintados por ele, ela se reveste de um ar enigmático e um tanto esotérico.

Os trabalhos de Ismailovitch representando peças do Museu Nacional coincidem no tempo com os quadros *Navio negreiro* (1939) [fig. 6] e *Algemas* (1940) [fig. 7] de Maria Margarida, ostensivamente estudos de formas e sombras na tradição da natureza-morta. O primeiro quadro representa uma corrente de ferro iluminada por uma lanterna, que joga sombra sobre a parede onde está pendurado um crucifixo – crítica à convivência das igrejas cristãs com o tráfico atlântico. O segundo quadro representa três ferros para castigo de escravos. A Coleção Arthur Ramos possui um cartão postal com a fotografia de instrumentos de tortura [fig. 8], diversos daqueles representados na tela de Maria Margarida, mas compartilhando com ela a característica de atribuir destaque às sombras projetadas pelos objetos. Dada a ligação contemporânea entre Ismailovitch e Ramos, é plausível que a pintora tenha visto essa imagem e se inspirado nela. É intrigante, ademais, que as sombras no segundo quadro são representadas em tons de verde e

rosa. Posto que Zé Espinguela foi um dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira, escola de samba que ele integrava à época do Sodade do Cordão, o inesperado da combinação é sugestivo. Sem maiores pesquisas documentais, essas suposições tendem a ficar no âmbito do circunstancial, mas elas apontam para uma possível confluência entre os esforços de Ramos e Villa-Lobos, em que Ismailovitch e Maria Margarida seriam a ligadura.



FIGS. 6-8. Maria Margarida, *Navio negreiro*, 1939, 95 x 99 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima; Maria Margarida, *Algemas*, 1940, óleo sobre tela, 113 x 87 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima; B. Garcias Photo, instrumentos de tortura para escravos, cartão postal, 8,8 x 13,8 cm. Coleção Arthur Ramos, Fundação Biblioteca Nacional. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

As incursões de Maria Margarida pela temática das relações raciais no Brasil redundaram em 1947 no quadro *Abolição* [fig. 9]. Essa composição originalíssima consiste numa multidão de braços e mãos, quase todos negros, formando um arranjo mais ou menos simétrico contra um fundo azul. Na parte de cima, à esquerda e à direita, dois pares de mãos negras, fortes, de aparência masculina, projetam-se da borda superior e sustentam

uma pesada corrente de ferro que atravessa a composição de fora a fora. Ao centro, emergem também da borda superior um par de mãos brancas, delicadas e femininas, que pousam levemente os dedos sobre a corrente, como numa atitude de imposição de mãos. Na parte de baixo da composição, uma dezena de pares de braços negros irrompem da borda inferior e das laterais, erguendo as mãos para o céu, como em agradecimento. As mãos são quase todas delgadas, de aparência feminina, e algumas parecem infantis pelo tamanho e proporção. Todos os braços são incorpóreos. Mesmo os dois pares, mais ao meio, que não são cortados pelo enquadramento, pairam misteriosamente desmembrados, sua falta de entroncamento camuflada por trás de outros braços. Ao centro da composição, flutua uma mão negra empunhando uma margarida, seu pulso brotando de um grilhão aberto, suspensa entre os braços elevados abaixo e as mãos abençoadoras acima.



FIG. 9. Maria Margarida, *Abolição*, 1947, óleo sobre tela, 89 x 115 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima.

O lugar comum dos ex-cativos agradecidos à princesa redentora, motivo surrado da cultura visual brasileira desde 1888, ganha aqui uma

conformação insólita, quase surrealista. Assim como fizera seu mestre Ismailovitch em *Sodade do cordão*, Maria Margarida se insere sutilmente na narrativa visual de *Abolição*. A flor que ocupa o centro da composição é uma margarida, nome da pintora, em vez de uma camélia, que teria sido uma escolha lógica por ser símbolo do movimento abolicionista. Flor branca erguida por uma mão negra, num aditamento excêntrico ao mito da redenção dos braços negros por mãos brancas.

Nos anos seguintes, a pintora produziu outras obras que baralham as expectativas sobre cor e condição social. Diversos quadros com anjos e santos de pele negra desafiam o senso comum de uma sociedade racista, acostumada a figurar Jesus Cristo de olhos azuis, ao mesmo tempo que ratificam o projeto de harmonia racial a serviço do qual suas obras foram empregadas por Arthur Ramos. A figura do menino negro em posição de bênção ao mundo [fig. 10], de 1949, cercado por uma auréola em arco-íris, pactua com o mesmo programa de espiritualização da raça que transparece de modo menos explícito no quadro *Primeira comunhão*.



FIG. 10. Maria Margarida, Sem Título, 1949, óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima.

A pintora parece ter acreditado genuinamente na utopia da harmonia racial. Escrevendo em 1952, o crítico português Diogo de Macedo descreveu o encontro de Maria Margarida com a pintura da seguinte forma:

De fácil receptibilidade, enternecia-se com assuntos que a emocionavam, transfigurando-os em fantasias. Tomou originalidade, criou personalidade e fixou-se nos temas generosos, amando as crianças, espiritualizando os objectos humildes e irmanando as raças. A bondade é a sua religião. No seu pincel e na inspiração só se descobrem graças de bênção e ideias humanitárias. (Macedo, 1952: 254)

A ênfase do crítico em transfiguração ou espiritualização da realidade, por meio da fantasia, corrobora a ideia da imaginação como uma prática social. Há algo em comum entre essas obras de Maria Margarida e o sentido evocativo de *Sodade do cordão* ou do *Xangô*, de Ismailovitch. São imagens votivas, no sentido religioso de buscarem eficácia e edificação, transferindo para o mundo atual o poder codificado em arquétipos visuais (Freedberg, 1989: 145-157).

Ao comentar a obra de Ismailovitch numa crônica de 1964, o poeta Carlos Drummond de Andrade bateu também na tecla do misticismo:

Tenho por esse artista uma velha e fundada ternura. É o pintor que pinta, enquanto outros dogmatizam sobre pintura. O homem puro, o artista concentrado em sua arte. Há uma seriedade límpida, tocante, no que ele é e no que ele faz. Curiosa composição, a desse espírito que, sobre o fundo místico bizantino desenvolve um sereno realismo pictórico e que se volta hoje para novas pesquisas e aventuras com a naturalidade de quem abre uma porta em sua casa.” (Drummond de Andrade, 1964: 6)

Muito embora as menções ao misticismo e ao bizantino sejam corriqueiras nas apreciações de Ismailovitch, é revelador que o cronista tenha dedicado essas palavras a ele numa coluna sobre o dia de São Jorge.

A crônica narra uma ida à igreja de São Jorge no Campo de Santana, Rio de Janeiro, seguida por visita à exposição de Ismailovitch, na Avenida Rio Branco, onde o poeta depara, surpreso, com um quadro representando nada menos do que São Jorge. Dada a forte correspondência entre o santo e o orixá Ogum no imaginário carioca, a coincidência ressaltada pelo texto pode ser desdobrada em outras camadas de leitura, insinuando nas entrelinhas que a suposta força mística da pintura de Ismailovitch deriva de origens diversas da ortodoxia russa. O artista é *o homem puro que abre uma porta* ao fim de *pesquisas e aventuras*. A ideia da arte como exercício místico está toda aí.

A busca de Maria Margarida por transformar as identidades por meio da pintura atingiu seu ápice na década de 1950. Nesse período, a pintora produziu uma série de retratos de crianças fantasiadas de personagens infantis (e.g., Chapeuzinho Vermelho) ou vestidas com trajes típicos étnicos. Quero destacar aqui três obras: *Portuguesinha* (1952), *Morro da Providência* (1954) e *Carnaval* (1956), todas retratando crianças afrodescendentes. A primeira [fig. 11] mostra uma menina negra sorridente vestida de traje minhoto, com direito ao escudo de Portugal na cintura. Atrás dela, na distância, desponta a silhueta de um morro reminiscente das formas de gnaisse características do Rio de Janeiro. O plano verde em curva, atrás da sua cintura, guarda semelhança com o mesmo recurso empregado no retrato do menino santo, de 1949. Porém, diferente deste, o acréscimo de uma casa e uma árvore, nas laterais, assim como da serra e o céu ao fundo, situa a *Portuguesinha* no mundo do aqui e agora, e não no espaço da idealização pura.

A estranheza desse confronto entre fantasia e realidade é acentuada em *Morro da Providência* [fig. 12]. Outra menina negra sorridente aparece vestida de japonesa, porém com um tamborim e baqueta nas mãos. Atrás dela desponta o perfil do Morro da Providência, local da mais antiga favela do Rio, do qual se adivinha as formas dos barracos e do cruzeiro no cume, assim como dos sobrados ao seu sopé. O extremo contraste de acabamento

entre o rosto e os trajes da menina, detalhadíssimos e de cores vivas, e a paisagem ao fundo, reduzida a um esboço aguado, realça o senso de irrealidade do quadro. A leve amortecida no tratamento volumétrico dado à cabeleira ressalta o rosto e o faz emergir da composição. A improvável imagem da japonesinha negra ganha uma super-realidade desconcertante.



FIGS. 11-12. Maria Margarida, *Portuguesinha*, c.1952, óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima; Maria Margarida, *Morro da Providência*, 1954, óleo sobre tela, 73 x 55 cm (direita).

A série de crianças fantasiadas atinge seu ápice no quadro intitulado, com muita propriedade, *Carnaval* [fig. 13]. Um casal de crianças negras, um menino e uma menina, posam estáticas, de braços dados, encarando o espectador, de cara séria e olhos bem abertos. Elas vestem trajes típicos holandeses. A menina segura um pandeiro e o menino, uma matraca. Aos seus pés, serpentinas e confetes, estes grudados também às suas roupas. Ao fundo, a enseada de Botafogo, com o vulto inconfundível do Pão-de-Açúcar emoldurando as cabeças das crianças. A mescla entre realidade e irrealdade é equilibrada. Longe da idealização escancarada dos quadros da década de 1940, *Carnaval* representa uma cena verossímil – pelo menos, à medida que crianças poderiam muito bem se fantasiar de holandeses e brincar o carnaval em Botafogo. Contudo, a placidez solene das duas figuras e a incongruência dos rostos negros aprisionados nos abafantes trajes folclóricos sugerem algo fora da ordem dos acontecimentos cotidianos.



FIG.13. Maria Margarida, *Carnaval*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima.

Em *Carnaval*, a discrepância cromática e volumétrica entre figuras e fundo é menos marcada do que em *Morro da Providência*. Isso torna o quadro mais convencional em termos de sua construção pictórica, mas intensifica o efeito de estranheza, por conta do contraste entre a excepcionalidade do tema e o convencionalismo do tratamento. Há qualquer coisa nessa obra que rescende ao *unheimlich* freudiano. A rigidez das figuras é perturbadora, emprestando à composição uma austeridade digna dos ícones religiosos. Porém, a paleta de cores modernista – com gradações entre matizes saturados e outros rebaixados pela mistura com branco – atenua essa impressão. Impossível olhar detidamente para *Carnaval* sem se fixar nos olhares que contemplam o espectador com uma inexpressividade desconcertante. As feições dos rostos são tão parecidas que sugerem a possibilidade de as crianças serem irmãos, até mesmo gêmeos. A falta de naturalidade com que posam inertes destoam do agito do carnaval. Elas estão fora do tom, fora do lugar, desnaturadas pelo entorno do qual seriam naturais.

Incoerentes sentimentos brasileiros

Os quadros de temática afro-brasileira produzidos por Ismailovitch e Maria Margarida nas décadas de 1940 e 1950 não podem ser descartados peremptoriamente como apropriação cultural – ou, ao menos, não sem qualificar antes o que se entende por esse termo. A questão do *uso indevido* impõe-se como crivo. Posto que todo retrato é uma imagem negociada (barrando a hipótese da coerção), os retratos registrados pelos dois artistas foram obtidos com algum grau de consentimento e cooperação dos sujeitos retratados. O processo de produção de imagens pela pintura elimina a hipótese de surpresa ou flagrante que é uma possibilidade na fotografia. Outro aspecto relevante para configurar o uso indevido passa pela motivação ou interesse do artista em registrar a imagem. No âmbito jurídico, o uso da imagem (ou da

obra) alheia só passa a ser considerado crime quando redundante em vantagem (em especial, pecuniária) para quem se apropria dela. Pintar o retrato de alguém não é roubar sua identidade.

Resta claro que a apropriação cultural não costuma configurar crime, no sentido jurídico, mas antes ofensa, no sentido moral. Mesmo assim, cabe a pergunta: qual seria a vantagem para Ismailovitch e Maria Margarida de se apoderarem de temáticas afro-brasileiras nas décadas de 1940 e 1950? As respostas plausíveis giram em torno de dois predicados em matéria de capital cultural: legitimidade e notoriedade. O ganho em termos do primeiro poderia advir de serem percebidos como mais autênticos ou representativos. Num momento de nacionalismo exacerbado, como foi o período do Estado Novo, artistas imigrantes sofriam pressão para performar seu abasileiramento. Não havia à época, entretanto, uma equivalência automática entre a ideia do nacional e a afirmação da negritude (Gomes da Cunha, 1999: 257-288). Ao contrário, movimentos em prol dos direitos da população negra e religiões de matriz africana viviam uma relação tensa com um aparato estatal repressivo que percebia identidades divergentes como uma ameaça à unidade normativa da Nação.

É verdade que a associação entre brasilidade e negritude ganhou força nas artes plásticas a partir das décadas de 1920 e 1930, o que pode ser verificado nas obras de Lasar Segall, Di Cavalcanti e Cândido Portinari, entre outros. A tendência se manifestou sobretudo nos meios políticos de esquerda, onde se amalgamou ao hábito de heroicizar os trabalhadores e os oprimidos. Porém, essa discussão passa um tanto ao largo da inserção social de Ismailovitch e Maria Margarida. Os dois artistas estavam longe de serem ativos politicamente, menos ainda de serem comunistas, e sua ligação com o movimento modernista era tangencial. Cosmopolitas, tradicionalistas e um tanto herméticos, eles obtiveram aceitação e celebridade na sociedade elegante do Rio. Ali, seu hábito de representar figuras negras seria visto como uma curiosidade, digna de aprovação paternalista, na melhor das

hipóteses, ou de repúdio discreto, na pior delas.

O possível ganho em termos de notoriedade faz mais sentido. De fato, as obras de Ismailovitch e Maria Margarida chegaram a atrair a atenção de um público estrangeiro interessado em relações raciais no Brasil. O livro *Brazil: People and Institutions*, do sociólogo norte-americano T. Lynn Smith – cuja primeira edição data de 1946, com edições subsequentes em 1954, 1963 e 1972 – inclui reproduções tanto de *Três meninas da mesma rua* quanto de *Xangô*, que aparece no livro com a legenda: “ídolos e símbolos das macumbas, de um quadro, ‘Xangô’, por D. Ismailovitch”. A obra de Maria Margarida é reproduzida por meio da mesma fotografia que ilustra *Introdução à antropologia brasileira*, e ambas ostentam o devido crédito: “fotografia de Arthur Ramos” (Smith, 1954). Pelo menos nessa instância, pode-se dizer que o par de artistas colaborou com o esforço para exportar a narrativa da harmonia racial, propagada por Ramos, e colheu benefícios disso. Seria temerário, entretanto, generalizar a partir desse caso para toda a recepção estrangeira de suas obras

Mais significativo é o fato que críticos e jornalistas brasileiros atribuíram relativamente pouca importância às incursões de Ismailovitch e Maria Margarida pela questão racial. Na extensa cobertura dedicada aos artistas nas décadas de 1930 e 1940, a ênfase recai sobre a tradição russa e bizantina, o viés místico de suas obras, o cosmopolitismo e virtuosismo do pintor, o glamour e mistério da pintora, sua relação de mestre e discípula, sua adaptação ao Brasil e ao Rio de Janeiro, sua participação na vida elegante. Uma exceção é um artigo de 1938 discutindo desenhos de figuras indígenas feitos por Ismailovitch – embrião dos trabalhos para Ramos – em termos de nacionalismo (Sgarbi, 1938: s.p.). Outra é uma coluna social de 1940, que chama atenção para o interesse pelo “Brasil popular” e “as superstições negras” como novidade na obra do pintor, mas atribui esse ímpeto ao seu “misticismo fundamental” (A vida social. Ismailovitch, 1940: 11). São escassas as tentativas de valorizar, muito menos problematizar, a

presença da temática afro-brasileira nas obras desses artistas. Talvez por perplexidade, ou mesmo vergonha alheia. Talvez porque tocasse numa fratura que a sociedade brasileira não queria expor, sobretudo durante o período do Estado Novo.

Em outubro de 1945, uma extensa reportagem, de quatro páginas – publicada quando da fabricação do grande painel de Santa Ceia, feito por Ismailovitch a partir dos profetas de Aleijadinho – dedica um parágrafo e meio ao interesse do par de artistas pelo “problema do negro, em torno do qual Maria Margarida elaborou uma série de quadros maravilhosos, que são um protesto eloquente contra o preconceito de raça e exploração do negro pelo branco.” O texto prossegue:

Diante dos quadros dessa série de trabalhos sobre o negro, não pudemos deixar de perguntar à pintora onde conseguira ela os modelos para os mesmos. Maria Margarida conta-nos então como ela e o professor Ismailovitch percorriam os bairros pobres em busca de assunto para a sua pintura. Um notável estudo de traços étnicos, feito pelo professor, representa uma série de cabeças de brancos, mestiços, negros e índios. Nessa tela aparece ao lado de Villa Lobos a cabeça de ‘Abufá’, conhecido e temido pai de santo, em cujo ‘terreiro’ Ismailovitch colheu farto material para seus estudos raciais. (Da Rússia czarista ao solar de São Clemente, 1945: 9-12)

A referência enviesada ao alufá Zé Espinguela e aos estudos étnicos confirma que o interesse dos artistas pela temática afro-brasileira foi avivado pelos respectivos projetos de Villa-Lobos e Arthur Ramos. A informação de que percorriam bairros pobres à cata de modelos reforça o sentido etnográfico da empreitada, assim como a de que Ismailovitch frequentou terreiros com o propósito de colher material. Todavia, é significativo que a reportagem situe as pinturas de Maria Margarida como um protesto contra o preconceito de raça – isso, numa época em que a chamada *boa sociedade* costumava apregoar que não existia racismo no Brasil.

Nos anos 1950, a questão foi discutida abertamente em outra reportagem sobre Maria Margarida, motivada por uma aparente polêmica em torno de suas representações de anjos, Madonas e Cristos negros. Nela, a própria pintora afirma que esses quadros tinham um sentido antirracista:

Resolvi pintar o ‘Anjo Negro’ porque achei que os pretos precisam ter o que os brancos têm. Sempre vimos anjos louros, arianos. Nunca aparecem querubins pretos, como se todas as crianças, brancas, amarelas e negras, não fossem puras e inocentes. Houve muita celeuma em torno do Anjo Negro, atacado por uns e elogiado por outros. O fato é que as crianças já sabem que há um anjo pretinho no céu. Por isso, no meu ‘Nossa Senhora de Aparecida’, nos três anjos que estão aos seus pés, coloquei um preto, um com cara de índio, e o terceiro um branco, as três raças que formam o Brasil. (Morel, 1953: 46)

Após anos em que se evitava veicular críticas ao racismo no Brasil, o assunto das relações raciais passava a figurar com maior frequência das pautas jornalísticas. É interessante que Maria Margarida tenha buscado vincular sua visão do tema à noção das *três raças* formadoras da cultura brasileira, detalhe que revela seu continuado alinhamento com as ideias de Arthur Ramos sobre mestiçagem e harmonia racial. É igualmente notável, contudo, que ela tenha assumido uma posição antirracista num momento em que isso ainda era pouco usual e potencialmente controverso.

A apropriação cultural, se houve, rendeu poucos frutos palpáveis para Ismailovitch e Maria Margarida, que terminaram ambos quase esquecidos. Já nos anos 1950, quando a pintora produziu seus insólitos retratos de crianças fantasiadas, suas reputações artísticas estavam em declínio. Frente à voga pelo abstracionismo e a Arte Concreta, foram sendo abandonados à trincheira dos meios anti-modernistas. Ismailovitch, que nos anos 1930 era agrupado com os modernos e nos anos 1940 ainda era celebrado como um nome importante do cenário artístico, viu suas exposições relegadas às pequenas notas de jornal. Em 1957, o jovem crítico José Roberto Teixeira

Leite o descartou como acadêmico e ultrapassado (Teixeira Leite, 1957: 6). O interesse dos dois artistas por temas vistos como folclóricos deve ter reforçado a percepção que situava suas obras no campo tradicionalista. O novo entendimento de arte contemporânea, que começou a se formar no Brasil a partir das Bienais de São Paulo, preconizava uma visão bem distante do nativismo etnográfico característico dos anos 1920 e 1930.

Dada essa recepção crítica minguate, faltam dados empíricos para sustentar a acusação de que Ismailovitch e Maria Margarida se valeram da cultura negra como modo de autopromoção. Mas, se não foi por isso, a que se deve sua evidente atração pelo tema? Certamente, há no olhar lançado sobre a população afrodescendente uma vontade de se aproximar do ambiente carioca. O gesto de Ismailovitch de se autorretratar em *Sodade do cordão* aponta para esse desejo de fazer parte da sociedade que o acolheu. Não se trata, contudo, de nenhuma fantasia de gringo enxerido. Ao que indica a cobertura da imprensa, ele estava mesmo integradíssimo à vida brasileira, a essa altura. Sua presença na composição não presume nada, mas antes atesta modestamente sua participação no cordão. Afinal, o pintor poderia ter se retratado no painel central, junto a Villa-Lobos e Zé Espinguela, em vez do painel esquerdo do tríptico, em meio ao grupo de “Velhas e velhos”, como era chamada a ala ali representada.

Já as telas de Maria Margarida falam de desejos de outra ordem. Elas rescendem à empatia e à solidariedade, e talvez até traíam desejos de união carnal, maternal ou mística. A exuberante *Madona negra*, de 1969 [fig. 14], coberta por uma capa de margaridas e cercada de querubins de várias etnias, revela uma sensibilidade artística capaz de arrancar algo poético dos braços do sentimentalismo. Os retratos infantis da década de 1950 expressam a identificação de quem foi menina imigrante com a condição *fora do lugar* daquelas crianças obrigadas a vestir emblemas de identidades que não lhes pertenciam. Sempre a esquisita – no duplo sentido dessa palavra, como excêntrica e refinada – a pintora verteu nesses quadros toda a tensão entre confinamento e expansão que lhe era própria.



FIG.14. Maria Margarida, *Madona*, 1969, óleo sobre tela, 49 x 36 cm.
 Coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti. Fotografia de Mariza Lima.

Ao contrário de Ismailovitch, que se naturalizou brasileiro, Maria Margarida fazia questão de afirmar sua identidade estrangeira. Mesmo tendo chegado ao Brasil aos sete anos, identificava-se como portuguesa e

assim era percebida por seus interlocutores. O crítico português Diogo de Macedo comentou estarrecido que a pintora tivesse conservado os hábitos e atitudes de um país no qual ela nunca pisou, pelo menos não na sua parte continental. Seu texto associa o fato ao que ele chama de “incoerentes sentimentos brasileiros”, que o autor entende como a herança das famílias portuguesas imigradas (Macedo 1952: 253).

Ante esses dados biográficos, a *Portuguesinha* ganha novas camadas de leitura, já que o apelido poderia muito bem ser aplicado à própria pintora quando era criança. A tela mostra uma menina portuguesa transplantada para o Rio, sorridente, resplandescente, porém com uma expressão levemente equívoca, vacilante, como quem não está tão à vontade assim. Nada que suscitasse incômodo para o espectador, a não ser pela incongruência de sua pele negra. Salta aos olhos a contradição ostensiva entre o figurino que ela veste e sua caracterização étnica, desmontando o falso naturalismo da imagem. Para o público brasileiro da época, ela é uma portuguesinha de araque, de mentirinha, de fantasia de carnaval³.

A dimensão carnavalesca dessa série de quadros de Maria Margarida abre a porta para entender de outro modo sua fascinação com a negritude: pela ótica da *mascarada*, no sentido da brincadeira de vestir personagens, típica dos bailes à fantasia. Se as máscaras são dotadas de um reconhecimento social amplo – ou seja, quando a brincadeira é levada a sério, como no carnaval brasileiro – a mascarada pode se tornar um processo de reconfiguração de identidades. Por um ato criativo de expansão e transformação voluntárias, o sujeito passa a agir como se fosse outro do que é. Arvora-se em pirata ou palhaço ou príncipe e é tratado como tal, numa espécie de loucura autorizada, bem condizente com o termo *folia*, empregado no Brasil para descrever as festividades momescas. No carnaval e outras festividades profanas, a folia é temporária, por definição. O pobre se veste de rei e o homem se traveste de mulher, mas para tudo se acabar na quarta-feira. Nos rituais religiosos, ao contrário, a transformação pode

ser permanente. O xamã que veste o manto sagrado absorve qualidades do espírito que incorpora, e o ponto encantado onde ocorre essa transição entre entidades e identidades é frequentemente um artefato material, como uma máscara, um ídolo, uma relíquia ou uma obra de arte (Gell 1998: 96-154).

Dada a aura de misticismo que sempre cercou Ismailovitch e Maria Margarida, é preciso dar consideração séria à possibilidade que os próprios contemplassem seu trabalho artístico como um caminho para transcender a realidade comum. É mais uma vez Diogo de Macedo quem dá a pista para compreender a operação de metamorfose voluntária que proponho elucidar aqui como manifestação da *imaginação diaspórica*. Partidário do pensamento atavista, o crítico atribui as propensões místicas de Maria Margarida a suas origens insulanas: “Como açoriana que era, criara-se uma realidade de nebulose, uma vida egoísta fora da vida comum, uma espécie de ilusão real e contente em poesia, na qual esta é soberana e a razão é hóspede” (Macedo, 1952: 253). Curiosa formulação: *ilusão real e contente em poesia*. É um modo lírico de dizer que a artista reordenava os fatos e as circunstâncias de acordo com sua vontade criadora. Poucos parágrafos depois, o crítico formula essa alegação de maneira ainda mais original: “Nestas relações, viajava em ilusões, sondava o além, emigrava sem sair de si própria” (Macedo, 1952: 254). A noção de *emigrar sem sair de si própria* sintetiza o âmago da questão.

Por não compartilhar do determinismo geográfico de Macedo, não posso subscrever sua opinião de que Maria Margarida era sonhadora por ser açoriana. Antes, quero argumentar que a condição de migrante involuntária abriu sua sensibilidade para as demais experiências de desterro – fenômeno descrito por Robert Stam e Ella Shohat como “o fluxo intersubjetivo de afetos [*affect*] entre os marginalizados” (Stam & Shohat, 2012: 17). Condenada à saudade permanente, a viver apartada daquilo que imaginava ser sua origem e lugar de pertencimento, a pintora se atirou à reinvenção de si mesma como alteridade, como personagem. Amalgamou-se em outras identidades como forma de escapar de sua própria fragmentação, e reconstituiu seu Eu ao

encontrar no Outro ecos da perda irreparável.

Trata-se de uma cisão do ser no mundo, entre a nostalgia pela unidade mítica e a aposta radical na pluralidade transformadora. Costumamos associar essa ambivalência existencial a ideias de modernidade e modernismo, mas ela já está presente na experiência histórica do escravagismo atlântico, conforme preconizou o historiador C.L.R. James, entre outros (Gilroy, 1993: 117-126; Doyle & Winkiel, 2005: 17-30; Craven, 2017: 303-324). Tal auto-reflexividade – fenômeno comum entre migrantes, refugiados e escravizados – tem paralelos com a ideia de *dupla consciência* desenvolvida por W.E.B. Du Bois. Para o lendário sociólogo, ativista e pan-africanista, a vida negra americana era caracterizada por uma dualidade: o conflito interno de sempre olhar para si pela lente do olhar dos outros. Produto do desastre histórico da escravidão, com seu legado de terror e violência, a dupla consciência surgiria de uma fragmentação essencial da identidade, impondo a incumbência de se reconstituir por meio de novas identidades. Em contrapartida aos seus efeitos nocivos, ela teria fomentado a imensa criatividade das culturas afrodescendentes, impelidas a se reconstruírem após tudo lhes ter sido subtraído (Gilroy, 1993: 126-134; Itzigsohn & Brown 2020: 27-61).

Como migrantes e forasteiros, Maria Margarida e Ismailovitch podem ter enxergado na condição marginalizada das populações afrodescendentes do Rio o espelho de seu próprio deslocamento. A melancolia do exilado encontrou eco no banzo do escravizado; e o senso de uma sina em comum abriu-lhes a imaginação diaspórica. Ao mesmo tempo, a longa história de resistência e superação da cultura afro-brasileira teria lhes acenado como uma esperança de que era possível se reerguer, apesar de tudo. Os dois pintores não retratam seus modelos negros como vítimas, mas como arquétipos, ídolos, santos, deuses. Assim, por um esforço de projeção e simpatia, lograram se revestir dos *incoerentes sentimentos brasileiros* de pertencimento e enfeitamento que há tantos séculos acometem os filhos

deste solo. Optaram pela potência criadora, como forma de enfrentar a força destruidora do poder.

Para quem deseja desconstruir efetivamente as violências simbólicas perpetradas pela apropriação cultural, a questão premente é mesmo o poder. As trocas e interações, as misturas e hibridizações não são danosas em si, porém se tornam nefastas quando a dominação de um grupo por outro impõe relações de subjugação e subalternização. Em termos da produção artística e sua história, faz-se urgente descentrar o olhar que insiste em enxergar a influência como pesquisa, quando praticada por quem manda, e como derivação, quando praticada por quem é obrigado a obedecer (Mitter, 2008: 538-540). Ao mesmo tempo, cabe questionar ideologias que pretendem impor ideias espúrias de pureza cultural, assim como argumentos que se contentam em simplesmente inverter a equação racista, substituindo uma questionável superioridade não-branca pela velha e má supremacia branca (Gilroy, 1993: 188-191).

No contexto brasileiro, o nó conceitual a ser desfeito passa pela relação entre nacionalidade, categoria naturalizada ao ponto de se tornar inquestionável, e noções de pertencimento baseado em critérios raciais essencialistas (e.g., o mito das três raças). Num país de tamanha diversidade, de mistura e migração, seria risível, se não fosse tão perigosa, a presunção que alguns agrupamentos têm legitimidade para falar em nome da coletividade e, por conseguinte, silenciar vozes dissidentes ou periféricas. Ao contrário, estas são as mais importantes de serem ouvidas. São nas margens e nos trânsitos, nos “repuxos e refluxos”, conforme os designou Roberto Conduru (2021), que podemos encontrar um sentido fecundo para repensar a brasilidade, longe da patriotada verde-amarela.

Referências

- ANTONISCH, M. Searching for belonging – an analytical framework. *Geography Compass*, v.4, n. 6, p.644-659, 2010.
- A VIDA SOCIAL. ISMAILOVITCH 1940. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.11, 14 set. 1940.
- AXEL, B. K. The diasporic imaginary. *Public Culture*, Durham, 14(2), p.411-428, 2002.
- AYGUN, E. Dimitri Ismailovitch, Metromod Archive, Ludwig-Maximilians-Universität, Munique, Alemanha; METROMOD, Public Interface, METROMOD Archive, 2021.
- CAMPOS, M. J. *Arthur Ramos: Luz e sombra na antropologia brasileira. Uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. Rio de Janeiro: Edições da Biblioteca Nacional, 2004.
- CARDOSO, R. *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- CAVALCANTI, E. M. *A ceia brasileira de Ismailovitch: Homenagem ao Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2014.
- CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CONDURU, R. Formações transatlânticas – Mestre Didi, Martiniano do Bonfim e a arte da África no Brasil desde os oitocentos. 19820, Rio de Janeiro, v.16, n.1, jan./jun. 2021.
- CRAVEN, D. *Art History as Social Praxis: the Collected Writings of David Craven* [organizado por Brian Winkenweder]. Leiden: Brill, 2017.
- DA RÚSSIA CZARISTA AO SOLAR DE SÃO CLEMENTE. *Revista da Semana*, p.9-12, 20 out. 1945.
- DOGRAMACI, B.; MERSMANN, B. (orgs.). *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices and Challenges*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- DOYLE, L.; WINKIEL, L. (orgs.). *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. D. de. O pintor, a cidade, o santo. *Correio da Manhã*, 26/04/1964, 1º caderno, p.6.
- ECKMANN, S. Exile and modernism: Theoretical and methodological reflections on the exile of artists in the 1930s and 1940s. *Stedelijk Studies*, Amsterdam, n.9, p1-14, fall 2019.
- FLUSSER, V. In: FINGER, A. (org.). *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism* [traduzido por Kenneth Kronenberg]. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- FREEDBERG, D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- GELL, A. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

- GILROY, P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- GOMES DA CUNHA, O. M. Sua alma em sua palma: Identificando a 'raça' e inventando a nação. In: PANDOLFI, D. (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- HILLER, S. (org.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. London: Routledge, 1991.
- ITZIGSOHN, J.; BROWN, K. L. *The Sociology of W.E.B. Du Bois: Racialized Modernity and the Global Color Line*. New York: New York University Press, 2020.
- LIMA, H. *Alvarus e seus bonecos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.
- LIRA NETO. *Uma história do samba: Volume I (as origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MACEDO, D. de. A pintora Maria Margarida. *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, Lisboa, v.42, n.165/170, p.252-256, 1952.
- MISHRA, V. The diasporic imaginary: Theorizing the Indian diaspora. *Textual Practice*, 10(3), p.421-447, 1996.
- MITTER, P. Decentering modernism: Art history and avant-garde art from the periphery. *The Art Bulletin*, New York, n.90, p.531-548, 2008.
- MOREL, M. M. Eu pintei o anjo negro. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p.46, 30 maio 1953.
- OGUIBE, O. Exile and the creative imagination. *Portal. Journal of Multidisciplinary International Studies*, Sydney, v.2, n.1, p.1-17, 2005.
- PAPASTERGIADIS, N. *Modernity as Exile: the Stranger in John Berger's Writing*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- PAZ, E. A. *Sôdade do cordão*. Rio de Janeiro: ELF/Fundação Universitária José Bonifácio, 2000.
- QUAYSON, A.; DASWANI, G. (orgs.). *A Companion to Diaspora and Transnationalism*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- RAMOS, A. *Introdução à antropologia brasileira. 2º volume. As culturas européias e os contatos raciais e culturais*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1947.
- ROGERS, R. A. From cultural exchange to transculturation: A review and reconceptualization of cultural appropriation. *Communication Theory*, Oxford, v.16, n.4, p.474-503, nov. 2006.
- SAID, E. W. *Reflections on Exile and other Literary and Cultural Essays*. London: Granta, 2001.
- SCHNEIDER, A. On 'appropriation': A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices. *Social Anthropology*, v.11, n.2, p.215-229, 2003.
- SEIDEL, M. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- SGARBI, O. *A nacionalização da arte. Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, s.p., abr. 1938.

SMITH, T. L. *Brazil: People and Institutions*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1954.

STAM, R.; SHOHAT, E. *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York: New York University Press, 2012.

TEIXEIRA LEITE, J. R. Literatura e arte. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p.6, 12 out. 1957.

TORGOVNICK, M. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

VALLE, A. Arte sacra afrobrasileira na imprensa: Alguns registros pioneiros, 1904-1932. *19&20*, 13(1), 2018.

YOUNG, J. O.; BRUNK, C. G. (orgs.). *The Ethics of Cultural Appropriation*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

ZIFF, B.; RAO, P. V. (orgs.). *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

Notas

* Rafael Cardoso é historiador da arte, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisador associado à Universidade Livre de Berlim. E-mail: rafaelcardoso.email@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5055-7398>.

1 Em 1956, essa coleção foi doada à Biblioteca Nacional pela viúva de Arthur Ramos, e hoje se encontra na Divisão de Iconografia da FBN, grande parte disponibilizada ainda na BN Digital.

2 Original datilografado em francês pertencente a Eduardo Mendes Cavalcanti, tradução minha.

3 Para o olhar de hoje, o sentido poderia ser diferente, de dar visibilidade à população afrodescendente em Portugal.

Artigo enviado em julho de 2021. Aprovado em outubro de 2021.