



MULHER NEGRA NA ARTE POPULAR: AS TAPEÇARIAS DE MADALENA DOS SANTOS REINBOLT

Delton Aparecido Felipe¹

Eliane Cristina Silva²

Resumo: Este artigo objetiva compreender como a artista popular negra Madalena dos Santos Reinbolt representa o seu universo cultural por meio de seu trabalho em tapeçaria. Para isso, busca-se discutir concepções de arte e artista popular, a partir da lente dos Estudos Culturais; identificar especificidades da artista e do seu trabalho, de modo a saber como suas vivências se fazem presentes em suas tapeçarias; por fim, analisar duas tapeçarias expostas no Museu Afro Brasil, produzidas durante as décadas de 1969 a 1975, cujo foco é o de identificar elementos que demarcam as concepções de arte popular e artista popular. Conclui-se que as produções oriundas das camadas subalternizadas têm um potencial criador e é um saber que deve ter importância como qualquer outro. Portanto, estudar o local de fala de Madalena enquanto Mulher-Negra-Tapeceira é essencial para entendermos a sua produção artística.

Palavras-chave: Madalena dos Santos Reinbolt. Lugar de fala. Arte Popular. Estudos Culturais.

BLACK WOMAN IN POPULAR ART: THE TAPESTRIES OF MADALENA DOS SANTOS REINBOLT

Abstract: This article aims to understand how the popular black artist Madalena dos Santos Reinbolt represents her cultural universe through her work in tapestry. For this, it is sought to discuss conceptions of art and popular artist, from the lens of Cultural Studies; identify the specifics of the artist and her work, in order to know how her experiences are present in her tapestries; finally, to analyze two tapestries exhibited in the Afro Brasil Museum, produced during the decades of 1969 to 1975, whose focus is to identify elements that demarcate the conceptions of popular art and popular artist. It is concluded that the productions coming from the subalternized layers have a creative potential and it is a knowledge that must have importance as any other. Therefore, studying the place of speech of Madalena as Woman-Black-Tapeceira is essential to understand her artistic production

Keywords: Madalena dos Santos Reinbolt. Place of speech. Popular art. Cultural Studies.

MUJER NEGRA EN ARTE POPULAR: LOS TAPESTRIES DE MADALENA DOS SANTOS REINBOLT

¹ Professor Doutor do Curso de História e Mestrado Profissional em Ensino História e Pesquisador do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros da mesma universidade. E-mail - ddelton@gmail.com

² Mulher Negra, Artista, Graduada em Artes visuais e Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros da Universidade Estadual de Maringá. E-mail - avelianesilva@gmail.com



Resumen: Este artículo objetiva comprender cómo la artista popular negra Madalena de los Santos Reinbolt representa su universo cultural por medio de su trabajo en tapicería. Para ello, se busca discutir concepciones de arte y artista popular, a partir de la lente de los Estudios Culturales; identificar las especificidades de la artista y de su trabajo, para saber cómo sus vivencias se hacen presentes en sus tapices; por fin, analizar dos tapicerías expuestas en el Museo Afro Brasil, producidas durante las décadas de 1969 a 1975, cuyo foco es el de identificar elementos que demarcan las concepciones de arte popular y artista popular. Se concluye que las producciones oriundas de las capas subalternizadas tienen un potencial creador y es un saber que debe tener importancia como cualquier otro. Por lo tanto, estudiar el lugar de habla de Magdalena como Mujer-Negra-Tapeira es esencial para entender su producción artística.

Palabras clave: Madalena de los Santos Reinbolt. Lugar de habla. Arte Popular. Estudios Culturales.

FEMME NOIRE À L'ART POPULAIRE: LES TAPISSERIES MADALENA DE SADOS REINBOLT

Résumé: Cet article vise à comprendre comment la célèbre artiste noire Madalena dos Santos Reinbolt représente son univers culturel à travers son travail sur la tapisserie. Pour cela, on cherche à discuter des conceptions de l'art et de l'artiste populaire, du point de vue des études culturelles; identifier les spécificités de l'artiste et de son travail, afin de savoir comment ses expériences sont présentes dans ses tapisseries; enfin, pour analyser deux tapisseries exposées au musée Afro Brasil, réalisées au cours des décennies de 1969 à 1975, qui ont pour objectif d'identifier les éléments qui délimitent les conceptions de l'art populaire et de l'artiste populaire. On en conclut que les productions provenant des couches subalternisées ont un potentiel créatif et que ce sont des connaissances qui doivent avoir une importance comme toute autre. Par conséquent, il est essentiel d'étudier le lieu de parole de Madalena en tant que Femme-Black-Tapeceira pour comprendre sa production artistique.

Mots-clés: Madalena dos Santos Reinbolt. Lieu de discours. Art populaire. Études culturelles.

INTRODUÇÃO

Visto que o lugar social e cultural que determinados grupos ocupam restringem oportunidades, visibilidade e a legitimidade de suas produções, se faz necessário criar discussões acerca de práticas artísticas dos povos negros, já que essas populações carregam uma trajetória histórica de opressão, silenciamento e esquecimento. Desta forma, ao mobilizar a arte de Madalena dos Santos Reinbolt, a interrogação central que conduziu a investigação foi: **quais são os elementos que fazem com que as tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt possam ser compreendidas como arte popular?**

Nascida em Vitória da Conquista (BA), em 1919, a artista fazia suas tapeçarias usando 154 agulhas, com as quais bordava suas vivências e memórias de espaços e acontecimentos de sua infância. As obras passam por dois períodos e práticas distintas:



a primeira fase, começada por volta de 1950, com seus “quadros de tinta”; a segunda, em 1969, com seus “quadros de lã”, cuja produção data até 1975, perto de sua morte, em 1977, em Petrópolis (RJ). Ambas as fases não foram realizadas na Bahia, pois, por volta dos 20 anos de idade, teve que deixar sua família para trabalhar como empregada doméstica em grandes centros urbanos, como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

Entendemos que a representação da artista se faz a partir da cultura popular, ou seja, a partir do local em que ela experimenta sua realidade social e cultural e, num ato imaginário, sensível e memorial, transfere para seus bordados as próprias vivências. “Os homens elaboram ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade” (Pasavento, 2006, p. 49). Assim, o conceito de representação demarca uma ambiguidade, de “ser e não ser” o real representado e possibilita a visualização do ausente.

Sendo assim, Pasavento (2006, 49 - 50) afirma que o alusivo das representações é sempre real e, neste entender, o imaginário é, invariavelmente, um outro real e não o seu contrário. “O mundo, tal como o vemos, transformamos e apropriamo-nos, é sempre um mundo qualificado, construído socialmente pelo pensamento”. Ou seja, o imaginário se faz de representações sobre o mundo do vivido, do visível, do não visível, dos desejos, mas passa a ter força de real para aqueles que realmente vivenciam e experimentam esta realidade. Portanto, “representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento”.

Contudo, o objetivo deste estudo se instaura na visibilidade de artistas populares e o reconhecimento de si mesmos como artistas e de seus produtos como arte. Busca-se, ainda, desestabilizar a estrutura idealista posta pela sociedade supremacista branca e patriarcal, de que saberes construídos fora do espaço acadêmico não são considerados como produção potente de diálogos teóricos, estéticos e simbólicos. Ademais, esse estudo se configura como ferramenta importante por possibilitar a visibilidade de mulheres negras artistas, já que suas vozes são silenciadas e colocadas em um lugar social que dificulta a possibilidade de transcendência.

Sendo assim, por essas populações não ocuparem certos espaços e não terem estudos contemplados como conhecimento, faz-se necessário pensar uma reconfiguração dos ideais permeados por outros olhares e questionar o que foi criado, a

partir de um olhar eurocêntrico. “Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo para novos olhares e geografias”. (Ribeiro, 2017, p. 75).

Ao nos referirmos à artista, optamos, ao longo do texto, por chamá-la apenas de Madalena e não pelo seu sobrenome, já que estamos analisando a sua trajetória antes mesmo dela se casar com Luiz Augusto Reinbolt, em 1952, visto que o sobrenome alemão Reinbolt do marido, pode desterritorizar Madalena de seu lugar de fala enquanto mulher negra e artista popular brasileira.

ARTE E ARTISTA NO TECER DA CULTURA POPULAR

A cultura, observada como linhas que tecem interpretações de arte e artista popular, conduz à definições que talvez nunca sejam concretizadas. Afinal, o conceito de cultura popular é designado por outra cultura que não vivencia e pouco conhece o outro, o diferente, mas que também se faz presente em nossa sociedade, uma vez que o sujeito pertencente a esta cultura tem uma percepção pessoal do invólucro cultural em que vive, passando assim, a experiência da realidade para seus atos. Atos estes que são encobertos pela trama da invisibilidade por aqueles que ditam a legitimidade.

Para Chartier (1995, p. 179) a cultura popular é uma categoria erudita nos faz refletir sobre definições que, ao longo da história, são construídas e que pretendem “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencentes à ‘cultura popular’”. Sendo assim, quando falamos de cultura do povo, cultura popular, cultura tradicional, cultura primitiva, cultura iletrada, cultura dominada ou subalterna, lidamos com palavras e expressões que a categoria dita como letrada criou, do seu ponto de vista, para caracterizar quem é, o que faz e cria o outro que não é ele próprio.

Dessa forma, Abreu (2009), afirma que a cultura popular é um dos conceitos mais complexos para se definir: “o fundamental, no meu modo de ver, é considerar cultura popular como um instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural, sempre multifacetada” (Abreu, 2009, p. 84). Esta complexidade que a autora evidencia pode ser decorrente de dois fatores: a dificuldade de definir o que é cultura e o segundo vem da problemática definição do que é popular.



De acordo com Hall (2003), o termo “popular” pode ser compreendido a partir de três possíveis definições. A primeira explicação é associada à indústria cultural, sendo que algo é popular porque as massas consomem e parecem apreciar. Pode-se considerar, desta forma, que grande parte da sociedade consome os produtos que estão vinculados à moderna indústria cultural capitalista e, de acordo com o autor, um número considerável de trabalhadores pode se incluir como recebedores desses produtos.

É fato que as relações que a indústria cultural fornece ao público são extremamente manipuláveis e infames, o que faz considerar que as pessoas que apreciam essas mercadorias vivem em um estado de “falsa consciência”. “Devem ser uns ‘tolos culturais’ que não sabem que estão sendo nutridos por um tipo atualizado de ópio do povo” (Hall, 2003, p. 253). Ou seja, a ideia de “povo” e “popular” fica subordinada às relações de comércio e capital.

A segunda definição de “popular” é mais descritiva, segundo o autor, pois se resume em todas as coisas que o “povo” faz ou fez, aproximando da definição antropológica do termo. Entretanto, Hall (2003, p. 256) hesita em aceitar esta definição por duas justificativas: primeiramente, porque “quase *tudo* que ‘o povo’ já fez pode ser incluído na lista” e por não poder colocar tudo que o povo faz em uma única categoria, sem questionar a oposição de pertencer ou não pertencer ao povo. Para este autor, “o princípio estruturador do ‘popular’ neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura de ‘periferia’”.

Contudo, a última definição considera que as atividades culturais populares são determinadas por classes específicas e as condições sociais nas quais estão incorporadas, ou melhor, o principal elemento para uma definição de popular é perceber como são as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua com a cultura dominante, dentre seus possíveis relacionamentos, influências e divergências.

O termo ‘popular’ indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as ‘classes populares’. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo ‘popular’ nos remete (Hall, 2003, p. 262).

Outrossim, como expõe Chartier (1995) é, portanto, inútil querer identificar o popular, a partir de objetos ou modelos culturais. É inaceitável, também, uma sociologia



da distribuição que supõe que a hierarquia das classes ou grupos corresponda à uma hierarquia paralela das produções e das práticas culturais.

O ‘popular não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras (Chartier, 1995, p. 184).

Ademais, segundo Pelbert (2002, p. 149), “como sugere o crítico hindu Homi Bhabha, qualquer cultura já é uma formação parcial e híbrida, e uma totalidade nacional ou uma binariedade colonial não passam de recortes impostos que se abatem sobre elas”.

Dessa maneira, por mais diferentes que possam ser, as comunidades partilham de uma miscigenação, partem de grupos distintos que dialogam, mas tal binariedade colonial forma hierarquias culturais, e é exatamente a hierarquização que faz com que cada grupo perceba as relações culturais de uma comunidade e em um determinado local. Isso abre caminhos para afirmarmos que o entendimento da cultura de um povo passa por um local de fala. “A subjetividade moderna está intimamente vinculada a essa dialética que essencializa o outro para, negando-a, constituir-se a si” (Pelbert, 2002, p. 149).

De acordo com o autor, a hegemonia ocidental constitui-se a partir da força sobre o outro, e nega o poder de tais grupos para se sobrepor e se colocar como a alta cultura, ou seja, aquela do “homem-macho-branco-racional”. Esta cultura forjada não foi conquistada pela virtude de seus saberes, crenças, valores e ideias, mas pela sua capacidade de se colocar maior que as outras e achar-se no direito de atuar com o uso da força sobre tais corpos. “É como se a supremacia branca funcionasse atraindo a alteridade e subordinando as diferenças de acordo com graus de desvio da brancura” (Pelbert, 2002, p. 150).

Portanto, consoante Hall (2003, p. 263) “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nesta luta. É a arena do consentimento e da resistência”. Sendo assim, podemos ser constituídos como uma força contra o bloco de poder, a qual pode ser uma abertura para a elaboração de uma cultura popular, ou uma força populista que diz sim para o bloco de poder. É por isso, de acordo com o autor, que a cultura popular



importa pois, acima de tudo, ela é organizada em torno da contradição: “as forças populares *versus* o bloco de poder”.

Assim, cabe indagar: a arte popular é resultado das práticas culturais daqueles que estão inseridos dentro da cultura popular? Canclini (1993) defende que o popular, em especial a arte popular, não deve ser caracterizado como uma concentração de objetos, mas como uma prática, pois o sentido dos artefatos pode ser alterado pelos conflitos sociais, uma vez que nenhum elemento tem seu caráter popular garantido para sempre, mesmo produzido pelo povo ou consumido por ele mesmo. Para o autor, “o sentido e o valor popular vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere sua identidade” (Canclini, 1993, p. 135).

Ao perguntar qual a definição de arte popular, arte *kitsch*³ ou cultura popular, Canclini (1993) questiona o fato de que quase todos os pesquisadores que fazem um recorte para definir a arte popular seguem padrões estéticos ocidentais de séculos passados, baseando, deste modo, na forma, sobre a função e na originalidade dos objetos. Em suma, segundo tais estudiosos, peças com caráter artesanal que são produzidas pelo povo não poderiam ser consideradas e não mereciam ser chamadas de arte.

Caso conseguíssemos mudar essa percepção idealista de arte e libertar o conceito de arte de sua carga eurocêntrica “poderíamos incluir sob o nome de arte manifestações que trabalham com o outro modo as relações sensíveis e imaginárias dos homens com os outros homens e seu meio”. Contudo, enquanto as coisas não pararem de ser analisadas apenas por uma visão elitista, a arte popular ficará sob uma idealização branca e os objetos deveriam ajustar-se em categorizações de outrem ao seu sentido, e subestimarão muito dentre eles, por não serem “museificáveis” (Canclini, 1993, p. 136).

Com relação a essa hierarquização entre arte e arte popular, Lima (2009, p. 99) explicita que essa questão se refere à distinção de classes sociais. Para o autor, “a oposição resulta da dicotomia ‘elite/povo’ e remete à mesma matriz que atribui às camadas divergentes o saber, opondo-se lhes o fazer, necessariamente, associando-os às camadas subalternas da sociedade”. Assim, pode-se supor que tudo oriundo das elites é

³ Por *kitsch* “incluem-se objetos comuns ou ‘inúteis’ revestidos com um banho artístico, peças de artesanato de acabamento descuidado ou iconografia e cores que chocam nossa sensibilidade cultivada, e as muitas utilizações atípicas ou as cópias que as classes populares fazem dos bens da grande Cultura” (Canclini, 1993, p. 36).

resultante de um conhecimento tido como superior, fruto do pensar, negando-se às camadas populares a possibilidade de conceber e se expressar, atribuindo a essa o mero fazer artesanal (Lima, 2009).

Segundo Lima (2009), o artesanato é um fazer em que todo processo é realizado manualmente, isto é, a mão é o principal instrumento para a confecção de um objeto, mesmo usando ferramentas auxiliares como extensão da mesma, é o toque e a gestualidade humana que definem o ritmo da produção. Neste sentido, uma louceira do interior, uma artista plástica, um designer, uma empregada doméstica, uma escultora e uma tecelã, por exemplo, todas/os, sem exceção, são artesãs/os, pois produzem/fazem o seu objeto/trabalho com as suas mãos. Entretanto, estas funções acabam sendo classificadas, já que a louceira, muitas vezes, é designada pela grande cultura como artesã e a escultora como artista.

Ao explicar a dissociação do trabalho intelectual e o trabalho manual na era capitalista, atrelados, respectivamente, à elite e ao povo, Lima (2009), relata que a produção popular é condenada pela elite por ter uma espontaneidade no fazer e, ainda, por muitas vezes, não seguir a beleza eurocêntrica e não agradar os olhos encobertos pela trama fechada do idealismo.

O sujeito vivente da grande cultura ao ver um objeto de origem popular, muitas vezes, tenta explicar associando a um dom ou um poder divino e surpreende-se ao ver “beleza”. O autor enfatiza que é “como se estivesse afirmando que pobreza não é compatível com beleza, que o pobre é destituído de concepção estética e não pode, racionalmente, conceber uma obra que seja bela, dotada de harmonia, de equilíbrio, de conteúdo e de significado” (Lima, 2009, p. 100).

Essa forma de classificar os sujeitos, as coisas, os fazeres, os comportamentos é, extremamente discriminatória, já que limita as produções populares a um espaço que é pouco valorizado e o seu valor é diminuído, pois é destinado, apenas, às vendas locais. Reafirma, ainda, o referido autor, que esse sistema de classificação resulta em distanciamentos dos grupos ditos eruditos e populares e respectivamente, uma hierarquização de classes sociais (Lima, 2009). Nesta direção, reitera que:

O urbano, o escolarizado, o erudito, o intencional, e o sofisticado são, de acordo com esse discurso polarizado, o que qualifica e distingue a matéria com que opera a **grande arte** ou, simplesmente, a arte. Ao fazer popular, definido por oposição à criação erudita e através de categorias que lhe são estranhas, é



reservado em espaço de menor importância: é a **arte popular** ou apenas o **artesanato** (Lima, 2009, p. 101 grifos do autor).

Assim, para caracterizar as categorias do universo do artesanato e da arte, precisa-se incorporar estas representações como realidades históricas que agem, refletem e fazem de seu mundo o seu meio criador, além do reconhecimento de um saber cultural. Então, é necessário, segundo Lima (2009), uma análise que possa observar os modos de vida, os valores desses sujeitos, suas expressões da realidade, desde que reserve o termo artesanato para se referir ao processo de produção, tanto de mãos eruditas quanto de populares.

De acordo com Canclini (1993, p. 53), não é possível definir a cultura popular, *a priori*, tampouco podemos fazê-lo com a arte popular. O que podemos discutir é como o artesanato aparece em meio às relações que ele estabelece, desde fatores que levam à sua produção, até o lugar que elas se encontram. Para este autor, “necessitamos, portanto, estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos”.

Ao pensar a arte a partir de estudos sociais mais amplos e científicos em comparação com a historiografia da arte e a sociologia tradicional da arte, Bulhões (1991, p. 20), ressalta que estes estudos introduziram novas abordagens, representando dois traços comuns: “progressivo abandono da perspectiva de análise que prioriza o caráter individual das atividades plásticas e a crítica aos aspectos elitistas da produção, circulação e consumo da obra de arte”.

Dessa forma, a autora menciona que a mercantilização da obra de arte, a complexidade de valor artístico e a afirmação do caráter despolitizado da arte, articulados entre si, contribuí para novos estudos da história social da arte. Tal concepção aborda o “sistema de relações que é responsável pelas atividades de produção, circulação e consumo artísticos” (Bulhões, 1991, p. 28). Dito de outra forma, não questiona o artista individual e seu papel social ou as produções em seus estilos e tendências ou grupos sociais, como condutores de determinadas práticas artísticas, mas sim como o conjunto de relações dentro de uma sociedade e em um momento exclusivo.

Cumprido lembrar que a ‘arte’, assim, é um segmento específico de todas as práticas plásticas, que em uma sociedade se realizam. Uma parte destas práticas administrativas e controladas pelo sistema das artes plásticas constituem,



portanto, as ‘artes plásticas’ reconhecidas como tal em um determinado espaço e tempo. **Não se pode esquecer que existe todo um amplo conjunto de produções plásticas que estão a margem destas manifestações denominadas artísticas.** A incorporação ou não de elementos destas práticas marginais com conjunto administrativo pelo sistema das artes varia amplamente ao sabor de determinantes internas ao sistema, mas também de demandas impostas pela evolução da própria sociedade (Bulhões, 1991, p. 29. Grifo nosso).

O sistema das artes plásticas pode ter suas origens na Europa Renascentista. O desenvolvimento da sociedade repousa sobre um processo histórico-cultural que proporcionou a separação entre trabalho manual e intelectual, e parte de uma distinção e uma hierarquia do segundo sobre o primeiro. Desta maneira, a figura do artista se sobrepôs, instantaneamente à figura do artesão. Destarte, “a categoria ‘arte’ surgiu, assim, definida por um conjunto de relações, defendendo valores dos setores sociais com os quais se identificava naquele momento: nobreza e burguesia” (Bulhões, 1991, p. 28-29).

Por conseguinte, a arte se estabeleceu a partir de uma ruptura com as demais práticas artísticas, como a tecelagem, cerâmica, joalheria, entre outras, em que, sob regras próprias - competências específicas para as produções, separando o profissional do leigo e sagrado do profano e a distinção social das elites - se constituiu o sistema das artes plásticas. Além disso, é essencial destacar, de acordo com essa autora, que o sistema das artes plásticas surgiu, também, como um sistema de dominação, tendo em vista que impuseram à sociedade um conjunto de padrões que era de uma minoria.

No que tange ao mundo colonial, houve também uma imposição sobre os povos colonizados dos padrões plásticos de seus colonizadores. Desta maneira, aqueles que tinham acesso ao sistema das artes passaram a impor uma dominação simbólica sobre os outros, os quais também tinham, mas não eram considerados pertencentes ao que se chamava de arte.

Consoante Bulhões (1991, p. 29), “marginalizava-se, assim, a elaboração simbólica dos extratos sociais não integrados ao sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social pré-existente, da qual o sistema também era resultante”. Esta diferenciação começou a vigorar como estratégia de poder político dentro da sociedade, “uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima”.

O idealismo, o valor de objeto e o valor da própria arte está, intimamente, ligado ao sistema das artes plásticas, as quais ditam a legitimidade artística e a essência

que mantém a aura da arte. “A força do sistema das artes está ligada à sua própria estruturação; suas instituições, ao peso de sua história. As institucionalizações mantêm e renovam os rituais, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro do variado universo das atividades plásticas” (Bulhões, 1991, p. 31).

Apesar de, historicamente, os conceitos de cultura e arte popular terem sido utilizados como uma forma de hierarquizar as produções culturais, entendemos e traçaremos no decorrer do estudo, a cultura popular e a arte popular como conceitos potencializadores para compreender o local de expressão do artista e o espaço que ele ocupa, no tecido social, influenciado pela discriminação de gênero, sexo, raça, sexualidade, origem, religião entre outros.

Nesse sentido, Frota (1975) observa e contextualiza a identidade e o lugar do artista popular na sociedade. “O ‘primitivo’, em geral proveniente de camadas populares, olha com uma visão altamente pessoal através da cultura que recebeu, deslocando-se desta e difere do artista erudito por não ter um conceito intelectual da arte e da natureza” (Frota, 1975, p. 18). Desta forma, o artista subalterno faz uso da sensibilidade da realidade para produzir seus objetos, artefatos, arte, passando, para o espectador, uma percepção muito mais direcionada à sua identidade cultural. Faz, desta forma, o uso da experiência de vida como apoio de inspiração, criação, recriação.

Os artistas populares não são pertencentes a um mundo à parte, rústico ou pitoresco, ou trágico socialmente. Eles “apenas exprimem, com valores próprios e uma linguagem de igual importância à nossa, uma realidade interna comum a todos, aproximando-a pela utilização de outros elementos” (Frota, 1975, p. 22). Desta maneira, a arte, para eles, faz parte do cotidiano, uma vez que não se preocupam com os julgamentos da grande cultura que, por muitas vezes, faz algo para se encaixar em um determinado estilo ou época. Eles, ao contrário, utilizam a singularidade como fio para criação.

À vista disso, “o que se pede, pois, para contemplar a produção dos artistas ditos primitivos, é uma empatia criadora, desenvolvimento de antenas especiais que nos permitam sondar a periferia do invólucro cultural que estamos lacrados” (Frota, 1975, p. 20). Sendo assim, ao analisar as obras de artistas populares, é necessário que visualizemos de outras formas e não a partir do idealismo estabelecido pelo europeu.

Precisa-se soltar o carretel que amarra a visão, é necessário olhar de outro ponto de vista, de outra cultura e perceber as manifestações como linhas de relações

possíveis. A autora enfatiza, ainda, que a fruição de um trabalho artístico se constitui em um encontro de estética e antropologia. É, então, imprescindível saber amplamente sobre as experiências vividas do artista para, por fim, analisar sua produção.

Dessa maneira, com o objetivo de discutir concepções de arte e artista popular a partir da lente dos Estudos Culturais, observamos que a cultura popular não está em produtos materializados, mas na tessitura de saberes, significados, sensibilidades, criação, recriação em que sujeitos e grupos atribuem palavras, ideias, visões, versões, partilhando universos simbólicos. Podemos, assim, caracterizar como seres simbólicos os que criam teias, tramas, redes de relações para entrelaçar sua percepção de vida com os meios que os aproximam.

MADALENA DOS SANTOS REINBOLT: A MULHER NEGRA NA CULTURA POPULAR

Eu sou preta, mas gosto de cor escura. Gosto de marrom, gosto de calça preta, blusa preta. Adoro blusa preta, com colar prateado (*sic*) (Frota, 1975, p. 120).

Imagem 1: Madalena dos Santos Reinbolt.



Fonte: Frota, 1975, p. 115

Nascida na cidade de Vitória da Conquista, Bahia, em 1919, Madalena conta-nos, por meio de suas tapeçarias bordadas, as vivências e lembranças do interior baiano. As representações partem de uma infância de fartura em uma fazenda de gado e de tudo que seus pais possuíam e faziam, representando não a realidade objetiva, mas emoções e respostas subjetivas que objetos e acontecimentos suscitavam durante o momento de criação (Frota, 1995).

Dentre seus bordados, estampava-se o cotidiano popular baiano, o qual começava já na visualização de sua família, na produção de pratos e painéis de barro, roupas a partir do algodão que colhiam até a criação de animais e plantio de alimentos, a livre gestualidade com o pincel e tinta, agulha e lã de Madalena iniciou desde sua meninice. “Panhava as foia no mato e tirava um sumo verde e com a pena de uma galinha eu começava a fazer troço lá nos papel, depois jugava fora (*sic*)” (Frota, 1975, p. 114). Entretanto, este processo de autoconhecimento como uma mulher artista foi interrompido, por volta dos 20 anos, quando deixou a pequena fazenda em que vivia com seus pais para trabalhar como empregada doméstica, em grandes centros urbanos.

Essa saída do campo para a cidade evidencia um processo de hibridização que, ao trabalhar em Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Petrópolis, a artista se articula e se entrelaça com outras culturas, mas não esquece seus dados culturais baianos. Isto pode ser observado, tanto nos materiais que ela usa para seus trabalhos quanto nas representações plásticas, as quais partem, principalmente, de reminiscências rurais. Neste sentido, Canclini (1993) expõe que é possível pensar o popular construído a partir da hibridização, já que ele também se constrói a partir das relações das tradições com a vida urbana.

Madalena não teve a oportunidade de uma educação escolar formal, mostrando ser uma mulher analfabeta verbal. Desta maneira, ela usa da linguagem visual para escrever suas vivências fazendo de agulhas-lápis que desenham figuras-palavras. Além disso, a prática de bordar vem antes de lidar com a tapeçaria, revelando que o bordado é uma arte popular, a qual foi ensinada por sua mãe e se configura como uma prática doméstica que às mulheres era incumbida. “Minha mãe fazia loiça de barro, fazia renda, fazia cobertor, tocava algodão com a roda e fazia roupa para a casa inteira (*sic*)” (Frota, 1995, p. 114).

Quando chegou na casa de Lota de Macedo Soares e Elisabeth Bishop, em 1949, para trabalhar como cozinheira, Madalena começou a pintar em um momento de



ausência de suas patroas que, ao verem seu trabalho, passaram a incentivá-la para que se dedicasse à produção. Madalena fora presenteada, em um primeiro momento, com tintas e pinceis e, posteriormente, agulhas e linhas de lã, com as quais passou a bordar tapeçarias. Bishop escreveu que a cozinheira se revelara “uma pintora primitiva maravilhosa, de modo que daqui a mais algum tempo vamos estar vendendo os quadros dela na 57th Street e vamos todas ficar ricas” (Museu Afro Brasil, 2018).

No entanto, o fato de Lota Macedo Soares mandar Madalena tirar um diploma para se apresentar como uma grande artista, não deixa de evidenciar um olhar colonizador sobre suas obras, pois precisaria de aprimoramentos ou apenas a validação de uma escola de arte para entrar no circuito artístico, o qual é pautado pelo sistema das artes plásticas. Esta necessidade de ter sua obra normatizada por um padrão, muitas vezes, eurocêntrico, pode ser vista em outras artistas negras, no decorrer da história, como Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Ruth de Souza (1921-) e Conceição Evaristo (1946-).

A artista produzia na casa de Lota de Macedo Soares, em um pequeno quarto destinado aos caseiros, sentada na cama com suas 154 agulhas dentro de uma bacia em cima de uma banqueta ao seu lado, as quais eram executadas sobre a estopa com as mais variadas cores de fios de lã. Chegou a perder o emprego, porque a dedicação às atividades artísticas começou a atrapalhar seu rendimento como cozinheira. Contudo, não conseguiu se sustentar apenas como artista e teve que trabalhar como empregada doméstica até o fim de sua vida.

Ao produzir, iniciava dividindo, por meio de alinhavos na estopa, os espaços para formar a composição e quando a obra era muito grande e complexa, fazia um esboço sintético do que iria bordar. Ela escolheu, para quase todos os suportes de suas tapeçarias, a estopa, por se tratar de uma fibra natural de origem vegetal que tem por característica própria a trama irregular e flexível, permitindo maior movimentação das agulhas.

A arte de Madalena em tapeçarias carrega uma ancestralidade baiana que se delineia a partir de sua mãe e de uma cultura popular negra resistente aos processos de colonização. Neste sentido, para nos aproximarmos das vivências sociais e culturais da artista é preciso identificar como foram, historicamente, construídos determinados lugares para as populações negras no início do século XX, em Vitória da Conquista (BA). De acordo com Nascimento (2008), para entender quais são esses lugares



estabelecidos é necessário investigar como foram construídas as representações sobre o “ser negro” e o “ser do negro” e questionar as ambiguidades intrínsecas a essa construção.

Sendo assim, é importante compreendermos que as representações do que é ser negro/a está intimamente ligada ao lugar social e que está sempre em construção. “Ao longo desses processos, percebemos que grande parte das representações deste ‘lugar social’ é o da subalternidade, da sujeição e é pautado pela discriminação racial” (NASCIMENTO, 2008, p. 97). Embora as populações negras tenham um lugar social alinhavado, é possível fazer dessa linha a possibilidade de construção de uma identidade de resistência para que seja possível o enfrentamento contra o racismo e às pessoas que lhe conferem.

É possível observar, portanto, que os lugares sociais submetidos aos negros e negras estão ligadas às noções de civilidade, educação e linguagem. “Acredito que a civilidade, pensada principalmente pelos ‘brancos’, faz parte de um ‘discurso competente’, ligado à lógica do branqueamento, ainda difuso, não totalmente perceptível, mas presente” (Nascimento, 2008, p. 98). Viviam, neste sentido, sob normas inscritas pelos poderes locais e se não correspondessem, poderiam receber multas e, em alguns casos, poderiam ser presos.

Um dos trabalhos realizados pelas mulheres no espaço urbano eram os serviços domésticos que, em sua maioria, era exercido por mulheres negras. “É que entre as chances disponíveis de trabalho para as classes populares baianas o emprego doméstico era o mais aviltante, visto ser o que mais diretamente evocava a descendência com a antiga realidade do escravismo urbano” (Ferreira Filho, 1994, p. 46). Felipe (2015) argumenta que até as mulheres que trabalhavam com o artesanato doméstico, que eram as mais pobres, conseguiam contratar uma criada. Isso evidencia que a população negra ainda continuava servindo sinhás e amos, indicando a resistência das estruturas sociais que a Abolição da Escravatura não conseguiu quebrar.

Nas ruas, as mulheres pobres exerceram diversas atividades, traçaram grande parte do pequeno comércio urbano, criaram alternativas para ocupar variados serviços domésticos e delineavam novas formas de viver ao lado do escravismo urbano. “Toda uma rede de relações, hábitos e valores, próprios de uma cultura popular que se desenvolvia desde a colônia, tem nas mulheres pretas e de rua uma referência marcante”

(Ferreira Filho, 1994, p. 99). Foram, portanto, as mulheres negras e trabalhadoras o maior alvo do projeto de higienização das políticas republicanas.

Embora vivessem sob essas normas, a população negra deixou muito de sua cultura na Bahia, pois conforme Silva (2017) nos aponta, a zona rural e as periferias de Vitória da Conquista, atualmente, apresentam grande presença negra, já que, nestas regiões, houve maior conservação das características mestiças anterior ao crescimento demográfico e imigratório do município, no século XX. “A zona rural de Vitória da Conquista é um universo, predominantemente, negro e quase desconhecido da cidade” (Silva, 2017. p. 145).

Por Madalena configurar-se como uma Mulher-Negra-Tapeceira, faz-se necessário compreender o seu lugar social diante das estruturas de poder, já que existe um olhar racializado, colonizador e patriarcal sobre corpos, produções e saberes. Assim, para além de se opor, é preciso entender como este se constrói para, depois, desconstruí-lo, pois é este olhar que coloca as mulheres, sobretudo, as mulheres negras, em um lugar de esquecimento. “Pensar como as opressões se combinam e se entrecruzam, gerando outras formas de opressão, é fundamental para se considerar outras possibilidades de existência” (Ribeiro, 2018, p. 122).

Por fim, a artista é um sujeito costurado pela (in) visibilidade estrutural da discriminação de gênero, raça e, por meio do bordado em tapeçaria, é possível pensar sobre os sentidos, tradicionalmente, atrelados aos papéis das mulheres negras, na sociedade. Desta maneira, o início do século XX foi traçado por construções simbólicas que regraram como deveria ser um homem e uma mulher e a ocupação dos seus lugares na sociedade, como expõe Moraes (2016). Enquanto o homem foi destinado aos serviços públicos as mulheres ficaram encarregadas de realizar trabalhos no interior da casa. “A cada linha costurada no tecido, a jovem menina ia dimensionando a textura de seus sonhos e materializando as expectativas do seu futuro social” (Moraes, 2016, p. 7).

Com isso exposto, é possível perceber que por meio de panos, linhas e agulhas espalhados nos ambientes domésticos traçou-se papéis sociais que foram colocados à margem de uma construção histórica, de acordo com a autora. Tais práticas foram introduzidas desde a infância por meio da escola, da família e religião, porque o ser mulher é associado à paciência, recato, capricho, coisas estas necessárias para a prática do bordar e costurar. “Esses adjetivos marcadamente femininos tinham como forte

alicerce a questão biológica, postulando características sobre a cultura e comportamento social” (Moraes, 2016, p. 12).

Para entender um pouco acerca dessa suposta condição de fragilidade feminina, torna-se necessário lançar os olhos sobre as reflexões oriundas do movimento feminista. Neste sentido, a filósofa Simone de Beauvoir, apresentada por Ribeiro (2017, p. 37), explica que “a mulher foi constituída como o *Outro*, pois é vista como um objeto, ou seja, seria pensar a mulher como algo que possui uma função”.

Desse modo, a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao olhar masculino, ou melhor, um olhar que dita submissões e hierarquizações. Contudo, esse olhar deixa a mulher neste lugar não permitindo que o mundo seja apresentado com todas as possibilidades, impedindo-as de ser um “para-si” e impondo diretamente esse lugar de *Outro*.

Entretanto, de acordo com Grada Kilomba, a partir de Ribeiro (2017) a mulher negra é o ‘Outro do Outro’, posição que a coloca num local mais difícil de reciprocidade em relação ao que Beauvoir traça como ‘Outro’. Segundo Ribeiro (2017), Kilomba perpassa a análise sobre a categoria da mulher como *Outro*, “quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade” (Ribeiro, 2017, p. 38-39) e por isso exercem a função de ‘Outro do Outro’, o que faz com que a mulher negra não seja vista para além de empregada doméstica, dentre outras representações subalternizadas.

Dessa forma, Ribeiro (2018, p. 123) destaca que o movimento feminista precisa ser interseccional para dar voz às diversas existências do ser mulher. “Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que é preciso romper com as estruturas”. Ou seja, é entender que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, porque são inseparáveis. Sendo assim, as vozes silenciadas e os corpos marginalizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão, além do sexismo, podem e devem ter oportunidades de sair das zonas subalternas.

Ao pressupor o mito da fragilidade feminina, Carneiro (2012) reflete sobre quais mulheres se refere este sentimento, pois as mulheres negras nunca se identificaram com esse mito, uma vez que nunca foram tratadas como frágeis, já que em nenhum momento da história houve uma proteção cuidadosa (mesmo que por muitas



vezes machista), sobre estes corpos e vozes. Enquanto isso, mulheres negras trabalhavam como escravas nas lavouras ou nas regiões urbanas, como cozinheiras, costureiras, vendedoras, prostitutas...

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituída no período da escravidão (Carneiro, 2012, 76).

Mulheres negras vivenciaram e tiveram experiências diferentes de outras mulheres desde o período escravocrata. Foram marcadas pelo peso do racismo e, ainda hoje, vivenciam resquícios dessa opressão. Portanto, falar de feminismo negro, é antes de tudo, agir de forma antirracista ao integrar as discussões que antes só correspondiam a um grupo de mulheres específicas, criando possibilidades de olhar de outras formas as existências e saberes de mulheres negras, elevando-as a outro nível de visibilidade.

Ao enegrecer as reivindicações das mulheres, tornando-as, assim, mais representativas no conjunto das mulheres brasileiras, vê-se vestígios de um caminho para a humanização, uma vez que o conceito de humanidade abarca somente homens brancos. A luta, portanto, como aponta Ribeiro (2018), é por um novo marco civilizatório e pela expansão do conceito de humanidade. “Um mundo onde existam outras possibilidades de existência que não sejam marcadas pela violência do silenciamento e da negação. Queremos coexistir, de modo a construir novas bases sociais” (Ribeiro, 2018, p. 27).

À vista disso, torna-se imprescindível discutirmos lugar de fala, ou seja, pensar sobretudo sobre o lugar social que as mulheres negras ocupam. Para isso, Ribeiro (2017, p. 61) traça uma pesquisa a partir da teoria do ponto de vista feminista em que enfatiza as condições sociais que constituem grupos nas relações de poder. Para entender os grupos é necessário considerar as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como dispositivos estruturais das quais emergem desigualdades e que criam grupos. “Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades”.

O ato de exclusão e não-humanização desses grupos faz com que suas produções, saberes e vozes sejam silenciados por serem tratados de forma subalterna e por, estruturalmente, serem excluídos de quaisquer oportunidades de transcendência. “O



falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (Ribeiro, 2017, p. 64). A inexistência é justificada pelas condições sociais que dificultam a visibilidade e a legitimidade de produções, por não conseguirem ter acesso a certos lugares, como universidades, meios de comunicação, políticas institucionais, entre outros.

A partir do momento em que o grupo privilegiado começa a questionar sobre o seu local de poder e criar oportunidade de colocar outras diversas experiências em lugar de visibilidade, haverá possibilidade de mudar a estrutura de opressão e, assim, construir-se um mundo antirracista. A fala da mulher negra se faz a partir de realidades vivenciadas, não falam por, mas por si e o risco que correm, como aponta Lélia Gonzales, é por terem sido infantilizadas por muito tempo, já que alguém sempre assumia a sua voz. Mas, agora querem falar e vão falar. “Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa” (Gonzales, 1984, p. 225).

Madalena ao se identificar como negra – “Eu sou preta” – está diante das tramas fechadas que impedem a visibilidade nas relações de poder. “A relação entre mulher negra e poder é um tema praticamente inexistente. Falar dele é, então, como falar do ausente” (Carneiro, 2009, p. 50). O esquecimento é justificado por ela fazer parte de um grupo que, historicamente, foi oprimido e subalternizado e que, até nos dias atuais, vive com o racismo batendo na porta de suas casas. A artista foi uma empregada doméstica, o que justifica não ter conseguido sobreviver apenas com as suas obras, por ser considerada uma artista popular. Diante disso, cabe indagar: qual é o seu lugar de fala?

Dessa forma, a partir dos escritos é possível traçar uma outra história sobre o trabalho realizado por linha e agulha, percebendo o que está no avesso e nas entrelinhas. Ver o que está atrelado, socialmente e historicamente, aos papéis das mulheres é enxergar hierarquias, exclusões, submissões que foram e ainda são direcionadas ao sexo biológico.

A arte de tapeçaria de Madalena, antes de tudo, pode ser analisada como um movimento de questionamento aos tradicionais papéis destinados à mulher negra. E por se referir a uma artista Mulher-Negra-Tapeceira podemos perceber uma tríplice invisibilidade social, desde gênero, raça, e também na arte, já que o bordado está atrelado a uma arte menor. Menor porque, historicamente, foi associado a um fazer doméstico realizado por mulheres. Sendo assim, enxergar Madalena como artista é ir

contra paradigmas já estabelecidos, é possibilitar uma fala e uma representatividade para artistas negros/as e populares.

O POPULAR NAS TAPEÇARIAS DE MADALENA

Optamos em analisar neste artigo apenas duas das quatro tapeçarias que estão expostas no Museu Afro Brasil estabelecendo com isso uma relação entre o processo de produção de Madalena dos Santos Reinbolt e seus elos com a cultura popular. Dessa forma, os conceitos discutidos ao longo desta pesquisa serão retomados na análise de modo a pensar seu processo criativo, pois analisar suas obras é ir para além de descrições, é entender memórias e vivências de uma Mulher-Negra-Tapeceira que carrega em seu corpo a história de um povo que foi costurado pela invisibilidade cultural e social, o que permite compreendermos como as suas obras nos diz de seu lugar de fala.

As tapeçarias, como já exposto, foram produzidas no século XX, entre 1969 a 1975, período correspondente a fase de “quadros de lã” da artista. As referidas obras não foram produzidas em Vitória da Conquista (BA), local de seu nascimento, mas no período que estava trabalhando como empregada doméstica em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, porém as suas representações imagéticas partem principalmente das suas vivências e memórias da Bahia. Portanto, temos a compreensão que a artista passou por um processo de hibridização com as inúmeras experiências culturais ao longo de sua vida, no entanto analisaremos nesta pesquisa a relação entre as tapeçarias e a cultura popular.

A partir dessa formulação podemos afirmar que as produções em tapeçarias se fazem a partir de uma cultura popular baiana ao transferir as marcar de uma identidade negra, a começar das expressões de modos de vida, memórias e costumes, e por seus objetos artísticos remeterem aos ensinamentos de sua mãe, que as quais partiam da produção têxtil que ia desde a produção de bordados, rendas e roupas. “Minha mãe fazia loiça de barro, fazia renda, fazia cobertor, tocava algodão com a roda e fazia roupa para a casa inteira. Roupa de cama, saco, terno pros meus irmão, roupa de cama para nós, muitas coisa (*sic*)” (Frota, 1975, p. 114).

Além disso os aspectos geográficos de Vitória da Conquista (BA) influenciaram diretamente em seus bordados, já que as representações imagéticas partem principalmente de episódios vinculados a ambientes com grande diversidade de flora e

fauna. Sendo assim, de acordo com Souto (2017) a região se caracteriza por ser de clima tropical, amenizado pela relativa altitude diferenciando-se da maioria das cidades do estado por registrar temperaturas mais amenas. Já o relevo se define por planalto, normalmente pouco acidentado na parte mais elevada, suavemente ondulado, com pequenas elevações com topos arredondados. Seus vales são largos, de fundo chato e com cabeceiras em forma de anfiteatro sendo desproporcionais aos finos cursos d'água que correm a esse meio.

As dinâmicas climáticas mais que o relevo e o solo determinam ou, pelo menos, influenciam o comportamento e os tipos de biomas que se constituem em uma dada região. Sendo assim, o município por ser de clima tropical caracteriza-se por duas formações vegetais: as Savanas e as Florestas Tropicais. As Savanas (no Brasil chamada de Cerrado) são formações arbustivas que apresentam raízes profundas, folhas grossas e troncos retorcidos. Já as Florestas Tropicais (Mata Atlântica) são densas, ombrófilas (presença de umidade praticamente o ano inteiro), heterogêneas, com espécies latifoliadas (folhas grandes), estratificadas (apresenta todos os tipos de árvores), com grande biodiversidade (Educação Globo, 2018).

Contudo, essa vegetação diversa divide espaço com a pecuária existente de forma expressiva nessa região. No século XVIII, Arraial da Conquista se resumia a uma igreja e algumas dezenas de casas e ainda existiam matas densas com fauna e flora repleta. As matas, com a chegada dos primeiros rebanhos bovinos trazido pelos tropeiros de Minas Gerais começaram a serem derrubadas para dar lugar aos pastos. O próprio João Gonçalves da Costa, fundador do Arraial, tornou-se proprietário de gado, tornando junto com a sua família o mais rico produtor de leite e carne da região durante mais de um século. (Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista, 2018).

As tapeçarias foram bordadas com linhas de lã acrílica sobre saco de estopa, cuja trama irregular e flexível não condicionava a movimentação das agulhas proporcionando maior autonomia para a criação. O ponto de bordado mais utilizado e facilmente de ser visualizado em seus trabalhos é o ponto reto que se apresenta de forma irregular com tamanhos variados preenchendo todos os espaços, impossibilitando visualização do suporte. Não se tem as medidas exatas das obras, mas podemos constatar que elas possuem uma forma quadrilátera plana que corresponde a definição clássica da palavra tapeçaria.

Além disso, as obras em análise aparentam ter um único plano, pois de acordo com Andrade (1978), o artista tapeceiro não consegue retratar precisamente as sombras e a profundidade dos fundos como um pintor executa um quadro, pois a linha não proporciona uma superfície lisa como uma pintura em que a luz se reflete por toda sua extensão. Sendo assim, por não termos a percepção exata de planos nas obras de Madalena dos Santos Reinbolt, optamos em descrever as obras a partir da forma, a qual será observado, primeiramente, a parte central, para depois a superior e inferior. Também será realizado juntamente com a descrição a identificação de alguns significados simbólicos de cada obra, pois identificamos como o mais importante para a estética cultural de Madalena dos Santos Reinbolt.

A primeira tapeçaria a ser descrita é, possivelmente, a obra “A herança” que a artista descreve para Frota (1975) em uma das entrevistas. De acordo com a autora, “A herança” é a representação de uma casa de fazenda, com personagens identificados como pai, mãe e oito filhos, e gados espalhados em volta da sede.

Observa-se, portanto, nessa obra, um homem e uma mulher ao lado esquerdo do centro da tela, supostamente o pai e a mãe. No centro, há uma casa branca com diversas janelas e uma porta no meio, todas bordadas com a linha marrom. Do lado direito do centro, nota-se oito homens, sendo que um está mais na parte superior da tela. Na parte superior e inferior percebe-se gados de variadíssimas cores e dois boiadeiros, e curiosamente no lado esquerdo da parte inferior parece ter cinco cachorros de cor marrom. A face do pai, da mãe e dos oito filhos estão representadas pela cor marrom e a dos boiadeiros com a cor preta, evidenciando uma miscigenação.

Essa tapeçaria com aparência sertaneja e com a predominância de tons esverdeados presentes na pastagem rasteira junto a pequenos pontos coloridos de plantas e flores, carrega uma história que é relatada pela própria artista:

A herança é um home que chamava Paulo Rico. Morava na minha terra na Conquista da Vitória. Ele tinha 8 filho homem. Ele tinha uma fazenda de gado que escurecia de vista, de gado carijó e gado zebu. E era muito gado, muito mato, muita lagoa, muita fazenda. Ele tinha um pé maior que o outro e ele botou assim na estrada da fazenda o sapatão dele, pra todo mundo ver e saber que a fazenda era dele. Quando ele criou os oito filho, a mulher morreu, depois ele morreu, e depois ficou os oito filho. E um filho dele morava em Belo em Horizonte, tinha dez filho. E esse foi para repartir a herança. Mas os outros filho juntou pra matá, um, prá tocar mais gado pra cada um e mais a fazenda. E falaram: a herança pra sete dá certinho! Vamos matar fulano? E matou. Matou o irmão com a morte mais triste o mundo. Matou na fazenda e botou dentro de um



buraco, enterrado com bota, e espora e chapéu, buraco de uma coisa que tem lá chamada mamãozinho. Dá uma batata do tamanho de um homem. É uma fruta, serve até de remédio, é uma fruta que nasce no campo, aqui não tem. Todo ano aquela batata apodrece e eles tampa aqueles buraco pra boi não cai dentro. Então eles abriu a boca do irmão com a espora, despejou um bule de café fervendo, e matou e botou uma pedra por cima. E foi repartir a herança. Quando chegou lá o juiz falou: tá faltando um irmão de vocês. Quero ele aqui. Eles disse assim: meu irmão mandou dizer que ele já está muito rico, e que partisse a herança com nós. Aí o juiz pegou e falou assim: vá buscar seu irmão que ele tem que dar a assinatura que ele não quer nada pra eu poder repartira herança. Aí eles amoleceram. E ele apertou daqui: cadê esse irmão? Telefonou pra casa da mulher dele, e a mulher falou: já tem 10 dias que ele foi praí e eu não sei nem notícia. Ele foi receber a herança. Aí a puliça apertou, apertou, apertou, e eles foi na fazenda na carroça da puliça, tirar a pedra com a própria mão. Trouxeram ele e está na Conquista da Vitória, no cemitério da minha terra. Fizeram um túmulo de cristal, de vidro de cristal puro, naquele tempo botou ele lá dentro, olhando assim feito um santo, do jeito que eles mataram, eu era pequena naquele tempo, custou 100 contos. De cristal, só de vidro, pra todo mundo vi olhar, e os irmão foi pra cadeia e a herança foi tudo pra mulher dele (sic) (Frota, 1975, p. 118-119 grifos do autor).

É possível perceber nessa tapeçaria e por meio de sua fala que a região de Vitória da Conquista (BA) se caracteriza por uma forte fartura de rebanhos bovinos, assim como constatamos nos dados já apresentados e, além disso, as frutas, assim como ervas e plantas serviam para remédios naturais, as quais são muito presentes na cultura negra e indígena.

Assim, Silva (2017, p. 144) revela que ainda nos dias atuais, apesar da preponderância do cristianismo por século, vê-se claramente na região, as práticas das religiões afro-indígenas nas rezas, nos rituais de cura e benzedura, na utilização de plantas medicinais, nas práticas xamânicas como pedidos e orações a entidades como “preto velho” ou “caboclo das matas”. Portanto, Vitória da Conquista (BA) não se difere, de um modo geral, da formação religiosa brasileira, que se caracteriza por um hibridismo cultural entre os três grupos formadores da sociedade brasileira, indígenas, europeus e africanos.

A necessidade da artista de avolumar texturas pode ser observada na tapeçaria, sem título, apresenta aplicações de tecidos e pontos de crochê. No centro da tela encontra-se um lago com plantas variadíssimas sobre um tecido laranja demarcado com bolinhas de diversas cores e tamanhos. Na parte superior há homens pretos e brancos com calça e camisa, e a mulher preta no canto esquerdo com turbante, com colares e com um vestido, quase se misturando com as palmeiras de diversas cores ao fundo,

ganha destaque por ser maior que os homens representados na tela. Na parte inferior visualiza gados pretos e marrons e do lado direito um homem puxando um cavalo branco.

A vivacidade e a fartura de elementos presentes nesta obra, assim como em todas, recorrem a condição econômica que seus pais possuíam na Bahia. “Cresci bem gorda, bem forte, nunca vi rolar na fartura que eu rolei. Na minha vida nunca, nunca vou ver (*sic*)” (Frota, 1975, p. 116). Isso justifica a necessidade da artista trabalhar com 154 agulhas ao mesmo tempo, na medida que elas tornam um prolongamento de sua mão, como uma paleta de cores, para bordar como quiser e ainda ter diversas cores em um só vez. É assim que Madalena dos Santos Reinbolt transfere maravilhosamente as vivências que se movimentam livremente na trama flexível do saco da estopa e em um dado momento se fixam a partir do nó.

A forma artística de Madalena dos Santos Reinbolt está para além da materialidade tapeçaria, pois seu modo de produção e seu lugar social está diretamente ligada à um modo de vida específica, as quais transfere não só para a sua arte, mas também para o modo de existir na sociedade, fazendo com que ela seja denominada como uma produção popular. Sendo assim, a arte popular, assim como a cultura popular, funciona de forma significativa por toda Bahia, não só por meio das Artes Visuais, mas também a partir de outros segmentos, como a religiosidade, a culinária, as músicas e danças.

A maior parte dos artistas negros são denominados como artistas populares, revelando que a raça também é um demarcador do popular, como aponta Santos (2016). “Então, o princípio do século XX, foi um momento especial no qual o artista negro passa a olhar para si e para os seus e de alguma forma identifica-se com as suas feições e com a sua cultura” (SANTOS, 2016, p. 131). Entretanto, como sinalizado, a arte popular se faz presente desde as primeiras populações indígenas e negras, já que os objetos artísticos estão constantemente imbricados em suas formas de vivência, ou seja, para a cultura indígena e negra viver é fazer arte.

A nomenclatura arte popular, segundo o mesmo autor, valida a produção das pessoas que vivem em ambientes adversos permitindo que as suas criatividade, memórias e imaginações sejam vistas como arte pelo público, críticos, curadores, historiadores, sendo eles o próprio mercado. E ainda, os artistas populares “encontraram nas Artes Visuais um modo de, em meio à massa populacional desassistida de baixa

renda, expressar suas essências, subjetividades e individualidades” (Santos, 2016, p. 133).

Portanto, como salientado por Santos (2016) o fato de uma produção visual ter sido produzida por um artista com menor grau de instrução, considerando apenas o currículo escolar formal, não se torna menos significativo do que o realizado por um artista formado a partir da sistematização erudita, visto que este artista carrega consigo outra carga de saberes que divergem do que é considerado mais valoroso pela educação formal. “O indivíduo-sujeito recorre à memória para a construção de uma biografia, a fim de criar seu projeto artístico, a sua identidade social” (Frota, 2005, p. 117).

Além do seu significado popular, a arte de Madalena dos Santos Reinbolt também transfere uma conjuntura social de raça e gênero, a qual ela faz parte de um sistema colonial e patriarcal que delimita o que uma Mulher-Negra-Tapeceira pode fazer e de que forma ela pode existir na sociedade. É evidente, portanto, que o lugar social da artista faz com que ela se caracterize como uma artista popular, já que é pertencente de um grupo que historicamente foi excluído de determinados espaços ficando a margem da subalternidade. “O popular é nessa história o excluído” (Canclini, 2012, p. 205).

Assim, a forma artística de Madalena dos Santos Reinbolt nos dias atuais está sendo produzida na cultura por meio das mulheres negras que resistem ao racismo e ao patriarcado e que se identificam como elementos potentes que tem direitos de fala, ou seja, que tem direitos de coexistir e construir novas bases sociais. Além disso, a produção da artista se constrói também a partir das artistas bordadeiras que fazem de seus trabalhos uma forma de sobrevivência e que constitui a arte popular brasileira. É possível afirmar, dessa forma, que os artesanatos, oriundo, das camadas populares, têm uma carga artística assim como os ditos eruditos, pois carregam um poder de reconhecimento da história e cultura de um determinado local.

Portanto o artista popular está imerso em um universo cultural que faz com que ele signifique o mundo, ou seja a arte popular não está nos objetos e materialidades, mas nas experiências vividas. Sendo assim, cabe a nós entendermos que o artista popular recorre à contextos para a construção de seu projeto artístico, a fim de criar a sua identidade social e cultural. Assim, no ato de fazer e desfazer o tecido que é realizado pelo entrelaçamento de arte e cultura, observamos nas entrelinhas da trama que a arte

popular recorre a vivências de uma vida comum, expressando maneiras singulares de existir, relacionar e apreciar o mundo que lhes tem em volta.

CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Compreender, na atualidade, a importância da produção artística de Madalena e como ela pode ser categorizada dentro da cultura popular, nos levou a problematizar o lugar social das mulheres negras no Brasil e porque, geralmente, a elas são negados os espaços de poder, bem como suas produções são invisibilizadas. Como bem afirma Ribeiro (2018, p.19), “pensar a prática de mulheres negras me fez perceber o quanto isso era importante para restituir humanidades negadas”. Neste sentido, Madalena por meio de suas tapeçarias possibilita enxergarmos outras versões e visões para as mulheres negras através da arte, construindo uma representatividade para tantos outros grupos minorizados na estrutura social brasileira.

Nos alinhavos e bordados, Madalena transfere não só as experiências individuais, mas a forma de vivência de um grupo social que, a partir da história da arte eurocêntrica, é visto como produtor de uma “arte menor”. Neste sentido, as representações imagéticas presentes nas tapeçarias recorrem às lembranças de uma vida agropastoril do interior baiano e, sobretudo, às experiências de uma Mulher-Negra-Tapeceira que alinhavou a sua vida, a partir de suas próprias experiências, em Vitória da Conquista, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

Podemos afirmar que estudar as obras de Madalena, expostas no Museu Afro Brasil, em São Paulo, oportunizou entendermos que as produções oriundas das camadas subalternizadas têm um potencial criador e transmitem um saber que deve ter tanta importância como qualquer outro. Portanto, estudar o local de fala de Madalena enquanto Mulher-Negra-Tapeceira é essencial para entendermos a sua produção artística e como ela pode ser categorizada como arte popular, visto que o seu processo criativo está intimamente ligado aos elementos vividos e vinculados diretamente ao fato de ser mulher e negra no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marta. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In M. Abreu & R. Soihet (Org.). *Ensino de história: conceitos, temáticas metodologias* (pp. 83-102). Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. *Porto Alegre*, 2 (3), 26-34, 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense. _____ *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. (5 ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CARNEIRO. Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Brasil. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. *Revista do Observatório Brasil da Igualdade de Gênero* (pp. 76- 82) Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, (2012).

CHARTIER, Roger. (1995). Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 8 (16), 179-192.

FELIPE, Delton Aparecido. A educação da população negra na formação do Estado Moderno Brasileiro. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN*, v. 7, p. 322-342, 2015

FERREIRA FILHO, Alberto H. Salvador das Mulheres: *condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, BA, (1994).

FROTA, Lélia Coelho (1975). *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Fontana Ltda.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 223-244, 1984.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIMA, Ricardo Gomes. Arte popular e artesanato: falamos da mesma coisa? *Revista Seropédica*, 31 (1), 95-109, 2009.

MORAES, Mirtes. Por detrás dos panos: o cotidiano das mulheres nas fábricas, nos lares e na arte. In *Anais do XX encontro regional de história*, (p.1). Minas Gerais: UFTM, 2016.

NASCIMENTO, Washigton Santos. *Construindo o "negro": lugares, civilidades e festas em Vitória da Conquista/BA (1870-1930)*. (Dissertação de mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

PASAVENTO, Sandra J. Cultura e representações, uma trajetória. *Anos 90*, 13 (23/24), 45-58, 2006.

PELBART, Peter Pal. Choque de civilizações, satirização do outro e chances de um diálogo universal. In L. C. Fridman (Org.), *Política e Cultura: século XXI*. Rio de Janeiro, 2002.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamilá. *Quem tem medo do feminismo?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Alberto Bomfim. Presenças e invisibilidades dos afro-brasileiros em Vitória da Conquista (Brasil). *Ágora*, 19 (2), 138-147, 2017.

SANTOS, Renata Aparecida F. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo. 2016.

Recebido em 30/04/2019
Aprovado em: 30/06/2019