

Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular

Eliane Cristina da Silva

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá – UEM

avelianesilva@gmail.com

Delton Aparecido Felipe

Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Maringá – UEM

Professor na UEM

ddelton@gmail.com

Resumo

Este estudo teve por objetivo compreender como a artista popular negra Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977) representa seu universo cultural por meio de seu trabalho em tapeçaria. Assim, este artigo: a) discute concepções de arte e artista popular a partir da lente dos Estudos Culturais; b) identifica especificidades da artista e de sua obra, de modo a saber como suas vivências se fazem presentes em suas tapeçarias; e, por fim, c) analisa duas tapeçarias expostas no Museu Afro Brasil, produzidas entre 1969 e 1975, com vistas a identificar elementos que demarcam as concepções de arte popular e artista popular. Conclui-se que as produções oriundas das camadas subalternas têm um potencial criador – portanto, esse saber tem a mesma importância de qualquer outro e estudar o lugar de fala de Madalena enquanto mulher-negra-tapeceira se mostra essencial para entender sua produção artística, pois seu processo criativo está intimamente ligado ao fato de ser mulher e negra no Brasil.

Palavras-chave arte popular; estudos culturais; lugar de fala; tapeçaria.

Conhecer: debate entre o público e o privado

2019, Vol. 09, nº 23

ISSN 2238-0426

DOI 10.32335/2238-0426.2019.9.23.1060

Licença Creative Commons Atribuição (CC BY 4.0)

Data de submissão 14 fev 19

Data de publicação 01 ago 19

Madalena dos Santos Reinbolt's tapestries: identifying art and popular artist

Abstract

This study aimed to see how the popular black artist Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977) represents her cultural universe by means of her work in tapestry. Thus, this article: a) discusses conceptions of art and popular artist through the lens of Cultural Studies; b) identifies specificities of the artist and her work, in order to know how her experiences are actualized in her tapestries; and finally, c) analyzes two pieces of tapestry exhibited in the Afro-Brazilian Museum, produced between 1969 and 1975, with a view to identifying elements that demarcate the concepts of popular art and popular artist. It is concluded that the works coming from subaltern classes have a creative potential – therefore, this knowledge has the same importance as any other and studying Madalena's place of speech as a black-woman-tapestry maker is key to grasp her artistic making, because her creative process is closely linked to being a woman and a black person in Brazil.

Key words popular art; cultural studies; place of speech; tapestry.

Tapicerías de Madalena dos Santos Reinbolt: identificación de arte y artista popular

Resumen

Este estudio tuvo como objetivo comprender cómo la artista popular negra Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977) representa su universo cultural por medio de su trabajo en tapicería. Así, este artículo: a) discute las concepciones de arte y artista popular a través de la lente de los Estudios Culturales; b) identifica especificidades de la artista y de su obra, de modo a saber cómo sus vivencias se hacen presentes en sus tapicerías; y, finalmente, c) analiza dos tapicerías exhibidas en el Museo Afro Brasil, producidas entre 1969 y 1975, con el objetivo de identificar elementos que demarcan los conceptos de arte popular y artista popular. Se concluye que las producciones oriundas de las capas subalternas tienen un potencial creador – por lo tanto, este saber tiene la misma importancia de cualquier otro y estudiar el lugar de habla de Madalena como mujer-negra-tapicera se muestra clave para comprender su producción artística, pues su proceso creativo está íntimamente ligado al hecho de ser mujer y negra en Brasil.

Palabras clave estudios culturales; lugar de habla; tapicería.

Tapisseries de Madalena dos Santos Reinbolt: identification d'art et d'artiste populaire

Résumé

Cette étude visait à comprendre comment l'artiste populaire noire Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977) représente son univers culturel à travers son travail de tapisserie. Ainsi, cet article: a) aborde les conceptions d'art et d'artiste populaire à travers le prisme des Études Culturelles; b) identifie les spécificités de l'artiste et de son travail, afin de savoir comment ses expériences sont présentes dans ses tapisseries; et, enfin, c) analyse deux pièces de tapisserie exposées au Musée Afro Brésil, réalisées entre 1969 et 1975, afin d'identifier les éléments qui délimitent les concepts d'art populaire et d'artiste populaire. Il est conclu que les œuvres provenant des classes subalternes ont un potentiel créatif – par conséquent, cette connaissance a la même importance que toute autre et étudier le lieu de parole de Madalena comme une femme-noire-tapissière est essentiel pour comprendre sa production artistique, car son processus de création est étroitement lié au fait d'être femme et noire au Brésil.

Mots-clés art populaire; études culturelles; lieu de parole; tapisserie.

Introdução

Visto que o lugar social e cultural que determinados grupos ocupam restringe as oportunidades, a visibilidade e a legitimidade de suas produções, faz-se necessário criar discussões das práticas artísticas dos povos negros, já que essas populações carregam uma trajetória histórica de opressão, silenciamento e esquecimento. Desse modo, ao mobilizar a arte de Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977), a questão central desta investigação foi:

- Quais elementos fazem com que as tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt possam ser compreendidas como arte popular?

Nascida há 100 anos em Vitória da Conquista-BA, a artista produzia 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 teve início por volta de 1950, com seus “quadros de tinta”; e a segunda fase, com seus “quadros de lã”, foi de 1969 até 1975, 2 anos antes de sua morte, em Petrópolis-RJ. Ambas as fases não foram realizadas em seu local de seu nascimento, pois, por volta dos 20 anos de idade, ela teve que deixar sua família para trabalhar como empregada doméstica em 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 experimenta sua realidade social e cultural e, em um ato imaginário, sensível e memorial, ela transfere para seus bordados vivências de um mundo prático.

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.

Nesse sentido, Pasavento (2006) afirma que o alusivo das representações é sempre real e, nesse entender, o imaginário é invariavelmente um outro real e não o seu contrário: “o mundo, tal como o vemos, apropriamo-nos e transformamos é sempre um mundo qualificado, construído socialmente pelo pensamento” (Pasavento, 2006, p. 50). 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 tal realidade. Portanto, “representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento” (Pasavento, 2006, p. 49).

Contudo, o objetivo deste estudo se instaura na visibilidade de artistas populares e no reconhecimento de si como artistas e seus produtos como arte e, ainda, busca-se desestabilizar a estrutura idealista posta pela sociedade supremacista branca e patriarcal de que saberes construídos fora do espaço acadêmico não são considerados uma potente produção de diálogos teóricos, estéticos e simbólicos. Ademais, trata-se como 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, o fato dessas populações não ocuparem certos espaços e não terem estudos contemplados como conhecimento nos leva a pensar uma reconfiguração dos ideais a partir de outros olhares e a 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 longo do texto, optamos por nos referir à artista apenas como Madalena por analisar sua trajetória antes mesmo de ela se casar com Luiz Augusto Reinbolt, em 1952, visto que o sobrenome alemão 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 leva a definições que talvez nunca sejam concretizadas, já que o conceito de cultura popular é designado por outra cultura que não vivencia e pouco conhece o outro, o outro diferente, mas que também se faz presente em nossa sociedade, uma vez que o sujeito pertencente a essa cultura tem uma percepção pessoal do invólucro cultural em que vive, passando a experiência da realidade para seus atos – que são encobertos pela trama da invisibilidade por aqueles que ditam a legitimidade.

Chartier (1995, p. 179), ao afirmar que a cultura popular é uma categoria erudita, leva-nos a refletir sobre definições que, ao longo da história, são construídas e almejam “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencentes à ‘cultura popular’”. Desse modo, 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 letrada criou, sob seu ponto de vista, para caracterizar quem é, o que faz e cria o outro que não é ele próprio.

Nesse sentido, Abreu (2009, p. 84), afirma que a cultura popular é um dos conceitos mais complexos a 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 do de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural, sempre multifacetada.

Essa complexidade que a autora evidencia pode ser decorrente de dois fatores: a) a dificuldade de definir o que é cultura; e b) a 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* – algo é popular porque as massas consomem e parecem apreciar. Pode-se considerar que grande parte da sociedade consome os produtos vinculados à moderna indústria cultural capitalista e, de acordo com Hall (2003), um considerável número de trabalhadores recebe esses produtos. É fato que as relações entre a indústria cultural e o público é extremamente manipulável e infame, o que nos leva a 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.

Segundo o autor, a segunda definição de *popular* é mais descritiva, pois se resume em todas as coisas que o *povo* faz ou fez, aproximando-se da definição antropológica do termo. Entretanto, Hall (2003, p. 256) hesita em aceitar essa definição por duas justificativas, primeiro porque “quase *tudo* que ‘o povo’ já fez pode ser incluído na lista” e por não ser possível classificar tudo que o povo faz em uma única categoria, sem questionar a oposição entre pertencer ou não pertencer ao povo: “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’” (Hall, 2003, p. 256).

Contudo, a terceira e 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 contínua tensão 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 que à qual o termo “popular” nos remete (Hall, 2003, p. 262).

Outrossim, como expõe Chartier (1995), é inútil querer identificar o popular a partir de objetos ou modelos culturais. Também é inaceitável uma sociologia da distribuição, supondo que a hierarquia de classes ou grupos corresponde a 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 Pelbart (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 binaridade colonial não passam de recortes impostos que se abatem sobre elas”. Dessa maneira, por diferentes que possam ser, as comunidades são produto de uma miscigenação, partem de grupos distintos que dialogam entre si, mas tal binaridade colonial forma hierarquias culturais e é exatamente a hierarquização que faz com que cada grupo perceba as relações culturais de uma comunidade em determinado local, o que abre caminho para se afirmar que o entendimento da cultura de um povo passa por um *lugar de fala*: “a subjetividade moderna está intimamente vinculada a essa dialética que essencializa o outro para, negando-a, constituir-se a si” (Pelbart, 2002, p. 149).

De acordo com o autor, a hegemonia *ocidental* se constitui a partir da força sobre o outro *oriental*, a qual nega o poder de tais grupos para se sobrepor e se colocar como a alta cultura, ou seja, aquela do *homem-macho-branco-razional*. Essa cultura forjada não foi conquistada em virtude de seus saberes, crenças, valores e ideias, mas por sua capacidade de colocar-se como maior do que as outras e considerar-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” (Pelbart, 2002, p. 150).

Portanto,

[...] 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 nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência (Hall, 2003, p. 263).

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” (Hall, 2003, p. 263).

Desse modo, a arte popular é resultado das práticas culturais daqueles que estão inseridos dentro da cultura popular? Canclini (1983) 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 se produzido pelo povo ou consumido por ele mesmo:

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, 1983, p. 135).

Ao perguntar qual é a definição de arte popular, *arte kitsch*¹ ou cultura popular, Canclini (1983) questiona que quase todos os pesquisadores que fazem um recorte para definir a arte popular, seguem padrões estéticos ocidentais de séculos passados, baseando-se, desse modo, na forma e sobre a função e a originalidade dos objetos. Segundo tais estudiosos, peças com caráter artesanal 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

¹ 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, 1983, p. 36).

deveriam ajustar-se a categorizações de outrem ao seu sentido – e subestimarão muitos deles, por não serem “museificáveis” (Canclini, 1983, p. 136).

Em relação a essa hierarquização entre arte e arte popular, Lima (2009, p. 99) explicita que essa questão se refere à distinção de classes sociais:

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 às camadas subalternas da sociedade.

Assim, para o autor, pode-se supor que tudo oriundo das elites é resultante de um conhecimento tido como superior, fruto do pensar, negando-se às camadas populares a possibilidade de conceber e expressar-se, atribuindo a elas o mero fazer artesanal.

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 dela é o toque e a gestualidade humana que define o ritmo da produção. Nesse sentido, uma louceira do interior, uma artista plástica, um *designer*, uma empregada doméstica, uma escultora e uma tecelã, por exemplo, todos, sem exceção, são artesãos, pois produzem/fazem seu objeto/trabalho com suas mãos. Entretanto, essas 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 entre o *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 em seu fazer, por frequentemente não seguir a beleza eurocêntrica e não agradar aos olhos encobertos pela trama fechada do idealismo. O sujeito vivente da grande cultura, ao ver um objeto de origem popular, muitas vezes tenta explicá-lo 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, pois limita as produções populares a um espaço pouco valorizado e seu valor é diminuído, pois se destina apenas às vendas locais. Reafirma-se

que esse sistema de classificação resulta em distanciamento entre os chamados grupos eruditos e populares e uma hierarquização das classes sociais (Lima, 2009, p. 101, grifo do autor):

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**.

Portanto, para caracterizar as categorias do universo do artesanato e da arte, é necessário incorporar essas 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 (1983), 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 estabelece, desde fatores que levam à sua produção até o lugar em que elas se encontram:

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 (Canclini, 1983, p. 53).

Ao pensar a arte a partir de estudos sociais mais amplos e científicos, em comparação à historiografia da arte e à sociologia tradicional da arte, Bulhões (1991, p. 26) indica que esses 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 apresenta que a mercantilização da obra de arte, a complexidade de valor artístico e a afirmação do caráter despolitizado da arte, articulados entre si, contribui 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). Ou seja, 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 como o conjunto de relações dentro de uma sociedade e em um momento exclusivo:

Cumprir 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 à 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).

Pode-se dizer que o sistema das artes plásticas tem suas origens na Europa Renascentista, em que o desenvolvimento da sociedade posta sobre um processo histórico-cultural proporcionou a separação entre o *trabalho manual* e o *trabalho intelectual*, a qual parte de uma distinção e uma hierarquia do segundo sobre o primeiro. Dessa maneira, a figura do *artista* se sobrepôs, instantaneamente, à figura do *artesão*: “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).

Nesse sentido, a arte se estabeleceu a partir de uma ruptura com as demais práticas artísticas, como tecelagem, cerâmica e joalheria, entre outras, em que, sob regras próprias, competências específicas para a produção separam o profissional do leigo e o sagrado do profano e a distinção social das elites se constituiu no sistema das artes plásticas. Além disso, é essencial destacar, de acordo com a autora, que o sistema das artes plásticas também surgiu como um sistema de dominação, tendo em vista que impuseram à sociedade um conjunto de padrões que advinha de uma minoria.

No que tange ao mundo colonial também houve uma imposição sobre os povos colonizados dos padrões plásticos de seus colonizadores. Desse modo, aqueles que tinham acesso ao sistema das artes passaram a impor uma dominação simbólica sobre os outros, que também tinham práticas artísticas, mas não eram considerados pertencentes ao que se chamava de arte: “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” (Bulhões, 1991, p. 29).

Essa diferenciação começou a vigorar como estratégia de poder político na sociedade, “uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima” (Bulhões, 1991, p. 29). 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 renova os rituais, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro do variado universo das atividades plásticas (Bulhões, 1991, p. 31).

Apesar de historicamente os conceitos de cultura popular e arte popular terem sido utilizados como uma forma de hierarquizar as produções culturais, entendemos e traçamos, ao longo deste artigo, 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 por fatores como discriminação de sexo, gênero e sexualidade, raça, origem, religião, entre outros).

Nesse sentido, Frota (1975, p. 18) 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”. Dessa forma o artista subalterno faz uso da sensibilidade da realidade para produzir seus objetos e artefatos, passando para o espectador uma percepção muito mais direcionada à sua identidade cultural. Assim, faz uso da experiência de vida como apoio de inspiração, criação, recriação.

Os artistas populares não fazem parte de um mundo à parte, rústico, pitoresco ou socialmente trágico, 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). Portanto, para eles, a arte faz parte do cotidiano, não se preocupam com os julgamentos da grande cultura que, muitas vezes, fazem algo para se encaixar em determinado estilo ou época. Os artistas populares, ao contrário, utilizam a singularidade como fio para criação.

Portanto, “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 [no qual] estamos lacrados” (Frota, 1975, p. 20). Ao analisar as obras de artistas popular, deve-se visualizar de outras formas e não a partir do idealismo estabelecido pelo europeu. É necessário soltar o carretel que amarra a visão, olhar sob

outro ponto de vista, 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 entre a estética e a antropologia. Então, é imprescindível conhecer amplamente as experiências vividas pelo artista para, por fim, analisar sua produção.

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

Madalena dos Santos Reinbolt: a mulher negra na cultura popular

Nascida em Vitória da Conquista em 1919, Madalena (Figura 1) nos conta, por meio de tapeçarias bordadas, suas 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 sua criação:

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).

Figura 1 Madalena dos Santos Reinbolt



Fonte: Frota (1975, p. 115).

A livre gestualidade com o pincel e a tinta e a agulha e a lã de Madalena teve início desde sua meninice, no cotidiano popular baiano, com a visualização de sua família durante a produção de pratos e panelas de barro, a produção de roupas com o algodão que colhia, a criação de animais e o plantio de alimentos:

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, esse processo de autoconhecimento como mulher artista foi interrompido por volta dos 20 anos, quando ela 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; ao trabalhar em Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Petrópolis, a artista se articulou e se entrelaçou em outras culturas, mas não esquece seus dados culturais baianos. Isso pode ser observado tanto nas materialidades que ela usa em seus trabalhos quanto nas representações plásticas, as quais partem principalmente de reminiscências rurais, pois, como expõe Canclini (2011), pode-se 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-se analfabeta na linguagem verbal, mas ela usa a linguagem visual para escrever suas vivências, convertendo as agulhas em lápis que desenham palavras sob a forma de figuras. O bordar veio antes de ela lidar com a tapeçaria, trata-se de uma arte popular que foi ensinada por sua mãe e configura-se como uma prática doméstica à qual as mulheres eram incumbidas:

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 à 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, ganhando delas, em um primeiro momento, tintas e pincéis 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 mandar a artista buscar um diploma para se apresentar como grande artista evidencia um olhar colonizado sobre suas obras, pois precisaria de aprimoramento ou a simples validação de uma escola de arte para entrar no circuito artístico, a qual é pautada pelo sistema das artes plásticas. Essa 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 banquetta 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 sustentar-se apenas como artista e teve que trabalhar como empregada doméstica até o fim de sua vida.

Ao produzir iniciava-se 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 daquilo que iria bordar. Ela escolheu a estopa para quase todos os suportes de suas tapeçarias, por se tratar de uma fibra natural de origem vegetal que tem como característica própria a trama irregular e flexível, possibilitando 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. Nesse sentido, para nos aproximarmos das vivências sociais e culturais da artista, é necessário identificar como foram, historicamente, construídos determinados lugares para as populações negras no início do século XX em Vitória da Conquista. Segundo Nascimento (2008), para entender quais são esses lugares estabelecidos, deve-se investigar como foram construídas as representações sobre o “ser negro” e o “ser do negro” e questionar as ambiguidades intrínsecas a essa construção.

Assim, é importante compreendermos que as representações do que é ser negro estão intimamente ligadas ao lugar social, que sempre está em construção: “ao longo desses processos, percebemos que grande parte das representações desse ‘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 do racismo e das pessoas nele envolvidas.

É possível observar, portanto, que os lugares sociais submetidos aos negros estão ligados 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, nesse sentido, sob normas inscritas pelos poderes locais que, caso 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, eram exercidos 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, 1994, p. 46). Até as mulheres que trabalhavam com o artesanato doméstico, que eram as mais pobres, conseguiam contratar uma criada. Isso evidencia que a população negra 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, 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, como A. B. Silva (2017, p. 145) aponta, a zona rural e as periferias de Vitória da Conquista apresentam grande presença negra, já que nessas regiões houve maior conservação das características mestiças anteriores 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”.

Por Madalena se configurar como uma mulher-negra-tapeceira, mostra-se necessário compreender seu lugar social diante das estruturas de poder, já que existe um olhar racializado, colonizador e patriarcal sobre corpos, produções, e saberes e, para além de opor-se contra eles, é necessário entender como eles se constroem para desconstruí-los, pois é esse olhar que coloca as mulheres, sobretudo as 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).

Portanto, a artista é um sujeito costurado pela (in)visibilidade estrutural da discriminação de gênero e raça e, por meio do bordado em tapeçaria, pode-se pensar os sentidos tradicionalmente atrelados aos papéis das mulheres na sociedade. Desse modo, o início do século XX foi traçado por construções simbólicas que regraram como deveria ser um homem e uma mulher e a ocupação de seus lugares na sociedade, como expõe Moraes (2016). Enquanto o homem foi destinado aos serviços públicos, a mulher ficou encarregada

dos 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, pode-se perceber que, por meio de panos, linhas e agulhas espalhados nos ambientes domésticos, traçaram-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 da religião, porque o ser mulher é associado a paciência, recato, capricho, 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).

A filósofa Simone de Beauvoir (como citado em 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”. Nesse sentido, a mulher não é definida a si, mas em relação ao olhar masculino, ou melhor, um olhar que dita submissões e hierarquizações. Contudo, esse olhar deixa a mulher nesse lugar, não permitindo que o mundo seja apresentado com todas as suas possibilidades, impedindo-a de ser um “para-si” e impondo diretamente esse lugar de *Outro*.

Entretanto, de acordo com Grada Kilomba (como citado em Ribeiro, 2017), a mulher negra é o *Outro do Outro*, posição que a coloca em um lugar de reciprocidade mais difícil em relação ao que Beauvoir traça como *Outro*. Segundo Ribeiro (2017, p. 38-39), 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”, e, por isso, exercem a função de *Outro do Outro* que faz com que a mulher negra não seja vista para além de uma empregada doméstica.

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. Assim, as vozes silenciadas e os corpos marginalizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão, além do sexismo, poderão ter a oportunidade de sair da obscuridade.

Ao indagar sobre o mito da fragilidade feminina, Carneiro (2011) elenca a quais mulheres se refere esse sentimento, pois as mulheres negras nunca se identificaram com esse mito porque nunca foram tratadas como frágeis, já que em nenhum momento da história houve uma proteção cuidadosa (mesmo que por muitas vezes machista), sobre

esses corpos e essas 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, 2011).

Mulheres negras vivenciaram e tiveram experiências diferentes de outras mulheres desde o período escravocrata, as quais foram marcadas pelo peso do racismo e, ainda hoje, vivenciam resquícios da 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, possibilidades de olhar de outra forma as existências e os saberes de mulheres negras, ao passo de poderem alcançar outro nível de visibilidade.

Ao enegrecer as reivindicações das mulheres, tornando-as mais representativas do 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, p. 27), 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”.

À vista disso, torna-se imprescindível discutir lugar de fala, ou seja, pensar sobretudo o lugar social que as mulheres negras ocupam. Para isso, Ribeiro (2017, p. 61) traça sua pesquisa a partir da teoria do ponto de vista feminista, 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 que emergem desigualdades e criam grupos: “não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringe oportunidades”.

O ato de exclusão e não humanização desses grupos faz com que suas produções, saberes e vozes sejam silenciados por serem tratados de modo subalterno e por serem excluídos, estruturalmente, 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.

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

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 foi historicamente oprimido e subalternizado e que até os dias atuais vive com o racismo batendo na porta de suas casas. Portanto, cabe refletir sobre: a) o fato de ela ter sido empregada doméstica; b) o que justifica ela não ter conseguido sobreviver apenas com suas obras; c) o fato de ela ser considerada uma artista popular; e d) o seu lugar de fala.

Dessa forma, a partir dos escritos, pode-se traçar outra história sobre o trabalho realizado por meio de linha e agulha, percebendo o que está no avesso e nas entrelinhas, vendo o que está atrelado social e historicamente aos papéis das mulheres – ou seja, enxergam-se hierarquias, exclusões, submissões que foram e ainda são direcionadas a um sexo biológico.

A arte de tapeçaria de Madalena, antes de tudo, pode ser analisada como um movimento de questionamento aos tradicionais papéis atribuídos à mulher. Por se tratar de uma mulher-negra-tapeceira, podemos perceber uma tríplice invisibilidade social, de gênero, raça e arte, já que o bordado é visto como uma arte menor, por ser historicamente associado a um fazer doméstico das mulheres. Assim, enxergar Madalena como artista é ir contra paradigmas estabelecidos, proporcionando fala e representatividade a artistas negros e populares.

Portanto, não nos preocupamos em fixar um modelo explicativo para as obras de Madalena por utilizar como referencial os Estudos Culturais, um eixo de visão que considera as condições sociais e as relações de poder sob as quais determinado fenômeno social ou produto materializado foi produzido. Para nortear nossa análise, utilizamos os 15 questionamentos de Efland, Freedman e Stuhr (2003, pp. 196-197, tradução nossa) acerca de produções de arte, para pesar, primeiro, o lugar social e cultural do sujeito:

1 – Em que cultura foi produzida esta forma artística? (Esta é “a cultura”)

2 – Identifique e descreva os aspectos geográficos da região/país em que vivem os produtores deste objeto. De que maneira o clima, a topografia, a vegetação e os recursos naturais influenciam a forma artística produzida?

-
- 3 – Em que período foi produzida a forma artística?
 - 4 – Descreva a aparência física da forma artística.
 - 5 – Como funcionou/funciona a forma artística na cultura?
 - 6 – Que aspectos da produção estética cultural são os mais importantes: o processo, o produto, o significado simbólico?
 - 7 – Qual é o significado social da forma artística?
 - 8 – Quais eram/são os valores estéticos da cultura?
 - 9 – Quem eram os artistas? De que sexo eram? Idade? Status social?
 - 10 – Como foram elegidos para se converter em artistas?
 - 11 – Como foram educados?
 - 12 – Para quem, quem produziu a forma artística?
 - 13 – Segue-se produzindo a forma artística em nossos dias? É igual ou diferente? Em que sentido?
 - 14 – Como está sendo utilizada hoje a forma artística na cultura?
 - 15 – Porque devemos tratá-lo como arte?

Utilizamos as questões propostas por Efland, Freedman e Stuhr (2003) como norteadoras para a nossa análise, no entanto, entendemos que narrar os artistas populares, que muitas vezes ficaram à margem da história, requer reorganizar caminhos, por isso, organizamos as perguntas propostas pelos os autores à nossa maneira, para pensar, primeiro, as peculiaridades de cada obra a partir da descrição e, em seguida, responder os elementos questionados nas demais perguntas, as quais são atribuídas a todas as tapeçarias em análise.

O popular nas tapeçarias de Madalena

A produção artística de Madalena é vasta e faz parte de acervos particulares de colecionadores do Brasil. No entanto, 4 de suas obras podem ser vistas no Museu Afro Brasil, localizado em São Paulo. Neste artigo, optamos por analisar 2 tapeçarias das 4 expostas nesse museu, estabelecendo uma relação entre o processo de produção de Madalena e o universo cultural no qual ela estava inserida. Dessa forma, os conceitos discutidos ao longo desta pesquisa são 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. Isso indica o que suas obras nos dizem sobre seu lugar de fala.

As tapeçarias de Madalena foram produzidas no século XX, entre 1969 e 1975, período correspondente à fase dos “quadros de lã” da artista – essas obras não foram produzidas em Vitória da Conquista, local de seu nascimento, mas enquanto trabalhava

como empregada doméstica em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Salvador, porém, suas representações imagéticas partem principalmente de suas vivências e memórias do interior da Bahia. Portanto, temos a compreensão de que a artista passou por um processo de hibridização com as inúmeras experiências culturais ao longo de sua vida, no entanto, analisamos a relação entre as tapeçarias e a cultura popular.

A partir dessa formulação, pode-se afirmar que as produções em tapeçaria se fazem a partir de uma cultura popular baiana ao transferir as marcas de uma identidade negra, a começar pelas expressões de modos de vida, memórias e costumes e por seus objetos artísticos remeterem aos ensinamentos de sua mãe, que partiam da produção têxtil, indo da produção de bordados a 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 influenciaram diretamente seus bordados, já que as representações imagéticas partem principalmente de episódios vinculados a ambientes com grande diversidade de flora e fauna. 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 como planalto, normalmente pouco acidentado na parte mais elevada, suavemente ondulado, com pequenas elevações de topo arredondado. Seus vales são largos, de fundo chato e com cabeceiras em forma de anfiteatro, desproporcionais aos finos cursos d’água que correm nesse meio.

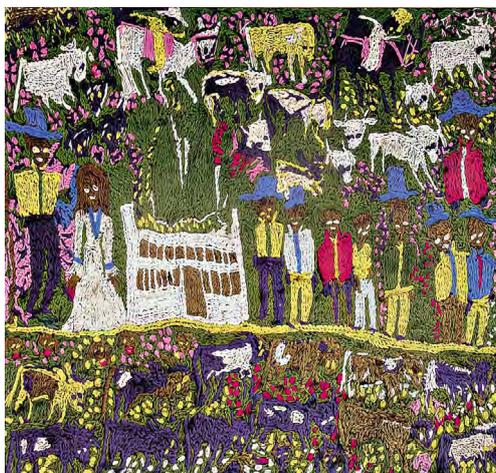
As dinâmicas climáticas, mais do que o relevo e o solo, determinam ou pelo menos influenciam o comportamento e os tipos de bioma que se constituem em determinada região. Assim, o município, por seu clima tropical, caracteriza-se por duas formações vegetais: as savanas e as florestas tropicais. A savana (denominada Cerrado no Brasil) é uma formação arbustiva com raízes profundas, folhas grossas e troncos retorcidos. Já as florestas tropicais (Mata Atlântica) são densas, ombrófilas (com presença de umidade praticamente o ano inteiro), heterogêneas, com espécies latifoliadas (folhas grandes), estratificadas (apresentam todos os tipos de árvores), com grande biodiversidade (Moniz, 2018).

Contudo, essa vegetação diversa divide espaço com a expressiva pecuária dessa região. No século XVIII, Arraial da Conquista se resumia a uma igreja e algumas dezenas de casas; ainda existiam matas densas, com farta fauna e flora. Com a chegada dos primeiros rebanhos bovinos trazidos pelos tropeiros de Minas Gerais, as matas começaram a ser derrubadas para dar lugar aos pastos. O próprio João Gonçalves da Costa, fundador do Arraial da Conquista, tornou-se proprietário de gado e sua família foi a mais rica produtora 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 à criação. O bordado mais utilizado e fácil de ser visualizado em seus trabalhos é o *ponto reto*, que se apresenta de forma irregular, com tamanhos variados preenchendo todos os espaços, impossibilitando a visualização do suporte. Não se tem as medidas exatas das obras, mas podemos constatar sua forma quadrilátera plana, que corresponde à definição clássica do termo *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 como um pintor executa em um quadro, pois a linha não proporciona uma superfície lisa como uma pintura, em que a luz se reflete por toda sua extensão. Assim, por não termos a percepção exata de planos nas obras de Madalena, optamos por descrever as obras a partir de sua forma, observando primeiro a parte central e depois a superior e a inferior. Também se identificam alguns significados simbólicos de cada obra – o aspecto mais importante para a estética cultural de Madalena.

Figura 2 Tapeçaria 1 – Madalena dos Santos Reinbolt, sem título, século XX, lã acrílica em trama de saco de estopa



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil.

A primeira tapeçaria que analisamos é a obra “A Herança” (Figura 2), que a artista descreve para Frota (1975) em uma de suas entrevistas. De acordo com a autora, “A Herança” representa uma casa de fazenda, com personagens identificados como pai, mãe e oito filhos, além de gados espalhados em volta da sede.

Observam-se 1 homem e 1 mulher no lado esquerdo do centro da tela – o pai e a mãe. No centro há 1 casa branca com diversas janelas e 1 porta no meio, todas bordadas em marrom. No lado direito do centro se notam 8 homens – 1 na parte superior da tela.

Na parte superior e inferior se percebem gado de variadíssimas cores e 2 boiadeiros; curiosamente, o lado esquerdo da parte inferior parece ter 5 cachorros na cor marrom. A face do pai, da mãe e dos filhos é representada na cor marrom e a dos boiadeiros na cor preta, evidenciando miscigenação.

Essa tapeçaria, com aparência sertaneja e predominância de tons esverdeados na pastagem rasteira junto a pequenos pontos coloridos de plantas e flores, carrega uma história 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 caí 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 repartir a 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, pp. 118-119, grifo do autor).

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

Assim, A. B. Silva (2017, p. 144) revela que, ainda nos dias atuais, apesar da preponderância do cristianismo por séculos, vê-se claramente na região em práticas de religiões afro-indígenas em rezas, rituais de cura e benzedura, na utilização de plantas medicinais, em práticas xamânicas, como pedidos e orações a entidades como “preto velho” ou “caboclo das matas”. Portanto, Vitória da Conquista não difere, de 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.

Figura 3 Tapeçaria 2 – Madalena dos Santos Reinbolt, sem título, século XX, lã acrílica em trama desaco de estopa



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil

A necessidade da artista avolumar texturas é observada na Tapeçaria 2 (Figura 3), que apresenta aplicações de tecidos e pontos de crochê. No centro da tela se encontra 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 do que os homens representados na tela. Na parte inferior se visualiza gados pretos e marrons e do lado direito um homem puxando um cavalo branco.

A vivacidade e a fartura de elementos presentes nessa obra, assim como em todas, recorrem à condição econômica que seus pais tinham 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 em que elas tornam um prolongamento de sua mão, como uma paleta de cores, para bordar como quiser e ainda ter diversas cores de uma só vez. É assim que Madalena transfere maravilhosamente as vivências que se movimentam de modo livre na trama flexível do saco da estopa e em determinado momento se fixam a partir do nó.

A forma artística de Madalena está para além da materialidade tapeçaria, pois seu modo de produção e seu lugar social estão diretamente ligados a um modo de vida específico, que transfere não só para sua arte, mas também para o modo de existir na sociedade, fazendo com que seja denominada uma produção popular. A arte popular, assim como a cultura popular, funciona de modo significativo por toda a Bahia, não só por meio das artes visuais, mas a partir de outros segmentos, como a religiosidade, a culinária, as músicas e as danças.

A maior parte dos artistas negros é denominada *artistas populares*, revelando que a raça também é um demarcador do popular, como aponta R. A. F. Santos (2016, p. 131): “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”. 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 sua criatividade, suas memórias e sua imaginação sejam vistas como arte pelo público, pelos críticos, pelos curadores e pelos 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” (R. A. F. Santos, 2016, p. 133).

Portanto, como salientado por R. A. F. 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 esse 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 de seu significado popular, a arte de Madalena 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 pertencente a um grupo historicamente excluído de determinados

espaços, ficando à margem da subalternidade: “o popular é nessa história o excluído” (Canclini, 2011, p. 205).

Sua sobrevivência se dava a partir de suas mãos com o trabalho doméstico e, ao perceber que poderia voltar a pintar como na infância e viver a partir de suas obras, cria-se a possibilidade de transcendência: de empregada doméstica para uma grande artista. Mas isso não ocorreu, já que o que vendia não era o suficiente para se sustentar, tendo que voltar a trabalhar na casa de outras mulheres: “depois de fazer muita tela, daí eu cansei de tinta porque toda hora eu tinha que lavá a mão, todo mundo começou me meter medo, que eu ia adoecer a mão, mas minha mão adoeceu mesmo não foi de tela, foi de sabão (*sic*)” (Frota, 1975, p. 123).

As obras de Madalena proporcionaram muitos ensinamentos e encontros – não são só a partir das representações que compõem suas tapeçarias, mas também por meio da prática alargante para toda a população negra brasileira, especificamente para as artes visuais. Dessa maneira, o significado social da forma artística se faz a partir da resistência, à medida que ela resiste a um sistema estrutural que determina que saberes populares não sejam concebidos também como poder. Cabe, neste momento, questionar:

- Qual é o espaço da mulher negra na arte?
- O que a mulher negra produz?
- E o que ela pode produzir?

Inicialmente, a produção de Madalena foi nomeada como obra artística por sua patroa Lota de Macedo Soares e por vizinhos de nível socioeconômico igual ao da artista, que apreciavam seu trabalho, mas isso se concretizou quando ela entrou em um espaço legitimado de arte. Nesse sentido, o Museu Afro Brasil, une a história, memória, cultura e contemporaneidade da vida africana desde antes da trágica escravidão até nossos dias atuais, possibilitando que o povo negro se reconheça ao adentrar esse espaço.

Além disso, expor objetos produzidos por sujeitos negros, ou produções visuais cujas intencionalidades revelam nítidas identificações com o universo das estéticas negras, é uma forma de romper essa demarcação entre erudito e popular, evidenciando que a arte popular tem potencialidades assim como a erudita, que até pouco tempo era a única que poderia ocupar tais espaços.

Assim como Field (2000 como citado em Frota, 2005, p. 23), busca-se a interligação entre as produções populares e as produções das camadas de elite, mas é imprescindível atentar para não “incorrer no etnocentrismo de indicar uma precedência destas no encontro de soluções inventivas, ou mesmo de induzir o receptor a pesar que possam assemelhar-se ‘surpreendentemente’ às criações da elite, como se fossem achados fortuitos de mentes simplórias”. À vista disso, a cultura popular também tem que continuar sendo popular dentro de um lugar legitimado e isso ocorre quando se tem um espaço que contempla o significado social e cultural de uma população que cria a partir de vivências cotidianas vinculada à sua identidade.

N. F. I. Silva (2013, p. 132) descreve o Museu Afro Brasil como “uma entidade museal que surge das lacunas, dos vazios, dos silêncios que se condensam e colaboram para a manutenção do equívoco assentado na noção reducionista que atribui aos africanos e afro-brasileiros nada mais do que meras referências ao trabalho braçal”. Um dos objetivos é mostrar outro lado das culturas negras, na medida em que a produção artística negra é vista pela classe hegemônica muito mais como uma forma artesanal e folclórica, conceitos discutidos no sistema das artes plásticas, do que como uma forma de poder. Por isso, “precisa ser, segundo Araújo, mostrada até a exaustão, uma vez que, por força das circunstâncias, tais produções passam também a representar o ‘outro lado’, menos salientado pela crítica em função do menosprezo de que é alvo” (N. F. I. Silva, 2013, p. 133).

É nessa medida, de mostrar os outros lados da cultura negra, que Madalena se encaixa, ao passo de trazer por meio de sua obra um empoderamento para as mulheres negras, sobretudo para artistas negras. Ver as quatro tapeçarias da artista em um patrimônio cultural que contempla a cultura de um povo que foi e ainda é marcado pelo silenciamento é enxergar a possibilidade de romper estruturas que foram criadas por um povo que usou de suas forças para se colocar como a classe hegemônica e que dita valores e poderes.

Por meio das alterações institucionais, e a partir das consciências individuais, pode-se realizar mudanças sociais em uma perspectiva antirracista, antielitista e antissexista. O empoderamento, dessa forma, significa o comprometimento com a luta pela igualdade: “não é a causa de um indivíduo de forma isolada, mas como ele promove o fortalecimento de outros com o objetivo de alcançar uma sociedade mais justa para as mulheres” (Ribeiro, 2018, p. 136). Desse modo, a artista produziu para seu sustento, mas, além disso, em um âmbito social, ela permitiu que as artistas negras pudessem se ver enquanto humanidade e existir em espaços de poder: “trata-se de empoderar a si e aos outros e colocar as mulheres como sujeitos ativos de mudança” (Ribeiro, 2018, p. 135).

A tapeceira foi educada em um contexto rural no qual sua mãe lhe ensinava os afazeres domésticos, já que sabia que as únicas chances disponíveis de trabalho para as mulheres de classes populares naquele período eram as de doméstica. Entretanto, Madalena vai além do bordado em toalhas que sua patroa riscava para fazer e, como ela mesma diz: “eu nunca risquei nada, não, eu faço é no pensamento” (Frota, 1975, p. 122). Nesse sentido, ela se apropriava das linhas de forma autônoma e inventiva, ao passo de não fazer seus trabalhos sob normas acadêmicas, mas a partir de suas vivências e memórias.

As quatro tapeçarias representam uma vida somada de experiências e, sobretudo, retratam a saudade e as lembranças da Bahia, já que os valores estéticos atribuídos na cultura popular vinculada a uma cultura negra estão muito mais associados a significados simbólicos. As manifestações visuais podem ser observadas nas práticas cotidianas, como nas religiosidades, nos mitos, nos ritos, nos costumes, na arte, na culinária, nas sonoridades,

nas palavras e na cultura. Portanto, os valores estéticos se estabelecem a partir da cultura, o que constitui e enriquece o fazer artístico.

Como apontam A. G. Santos e Sanches (2014, p. 63), “numa perspectiva interdisciplinar, é vasto e variado o campo estético afrodescendente a ser explorado: antropologia, religião, arte, arquitetura, história, filosofia, dentre outras, constituem áreas de conhecimento que se interpelam na análise da cultura afro-brasileira”. Assim, é possível identificar a imersão dos africanos na história e nas manifestações estéticas presentes no Brasil, pois trouxe consigo suas culturas e suas crenças, fortemente baseadas na ancestralidade que constituíram a cultura popular brasileira.

Assim, a forma artística de Madalena 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 têm direitos de fala, ou seja, que têm direitos de coexistir e construir novas bases sociais. Além disso, a produção da artista também se constrói a partir das artistas bordadeiras que fazem de seus trabalhos uma forma de sobrevivência e que fazem parte da arte popular brasileira. Pode-se afirmar que os artesanatos, oriundos das camadas populares, têm uma carga artística assim como os chamados eruditos, pois carregam um poder de reconhecimento da história e da cultura de 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. Cabe a nós entender que o artista popular recorre a contextos para a construção de seu projeto artístico, a fim de criar sua identidade social e cultural. No ato de fazer e desfazer o tecido 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 à sua volta.

Conclusões

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 a perguntar por que elas são negadas nos espaços de poder e suas produções, geralmente, são invisibilizadas, pois, como afirma Ribeiro (2018, p. 19), “pensar a prática de mulheres negras me fez perceber o quanto isso era importante para restituir humanidades negadas”. Nesse sentido, Madalena, por meio de suas tapeçarias, possibilita enxergarmos outras versões e visões para as mulheres negras na arte e construir uma representatividade para tantos outros grupos minorizados na estrutura social brasileira.

Na análise das tapeçarias, percebemos que entre 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 vista como arte menor. Nesse sentido, as representações imagéticas presentes nas tapeçarias recorrem às lembranças de uma vida agropastoril no interior baiano e, sobretudo, as experiências de uma mulher-negra-tapeceira que alinhavou sua vida a partir de suas experiências de vida em Vitória da Conquista, em Salvador, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Estudar as obras de Madalena expostas no Museu Afro Brasil nos levou a entender que as produções oriundas das camadas subalternas têm um potencial criador e esse é um saber que deve ter a mesma importância de qualquer outro. Analisar o lugar de fala de Madalena enquanto mulher-negra-tapeceira se mostra essencial para entendermos sua produção artística e como ela pode ser categorizada como arte popular, visto que seu processo criativo está intimamente ligado aos elementos diretamente vinculados ao fato de ser mulher e negra no Brasil.

Referências bibliográficas

- Abreu, M. (2009). Cultura popular: um conceito e várias histórias. In M. Abreu, & R. Soihet (Orgs.), *Ensino de história: conceitos, temáticas metodologias* (pp. 83-102). Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra.
- Andrade, G.E. *Aspectos da tapeçaria brasileira*. Rio de Janeiro: Spala, 1978.
- Bulhões, M. A. (1991). Considerações sobre o sistema das artes plásticas. *Porto Alegre*, 2(3), 26-34.
- Canclini, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Canclini, N. G. (2011). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (5a ed.). São Paulo, SP: Edusp.
- Carneiro, S. (2009). Mulheres negras e poder. *Revista do Observatório Brasil da Igualdade de Gênero*, 1, 50-56.
- Carneiro, S. (2011, 6 de março). *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. Recuperado de <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- Chartier, R. (1995). Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, 8(16), 179-192.
- Efland, A. D., Freedman, K., & Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Ferreira, A. H., Filho. (1994). *Salvador das mulheres: condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita* (Dissertação de Mestrado). Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia.
- Frota, L. C. (1975). *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, RJ: Fontana.

-
- Frota, L. C. (2005). *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano.
- Gonzales, L. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, 2, 223-244.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG.
- Lima, R. G. (2009). Arte popular e artesanato: falamos da mesma coisa? *Revista Seropédica*, 31(1), 95-109.
- Moniz, P. (2018). *Biomias brasileiros*. Recuperado de <http://educacao.globo.com/biologia/assunto/ecologia/biomias-brasileiros.html>
- Moraes, M. (2016). Por detrás dos panos: o cotidiano das mulheres nas fábricas, nos lares e na arte. In *Anais do 20o Encontro Regional de História*. Uberaba, MG.
- Museu Afro Brasil. (2018). Madalena dos Santos Reinbolt. Recuperado de <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/13/madalena-dos-santos-reinbolt>
- Nascimento, W. S. (2008). *Construindo o "negro": lugares, civilidades e festas em Vitória da Conquista/BA (1870-1930)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo, SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Pasavento, S. J. (2006). Cultura e representações, uma trajetória. *Anos 90*, 13(23-24), 45-58.
- Pelbart, P. P. (2002). Choque de civilizações, satanização do outro e chances de um diálogo universal (pp. 147-158). In L. C. Fridman (Org.), *Política e cultura: século XXI*. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará.
- Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista. (2018). *Conflitos*. Recuperado de <http://www.pmvc.ba.gov.br/conflitos/>
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte, MG: Letramento.
- Ribeiro, D. (2018). *Quem tem medo do feminismo?* São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Santos, A. G., & Sanches, E. L. (2014). A estética afro-brasileira no rito nagô. *Linguagem Acadêmica*, 4(2), 35-66.
- Santos, R. A. F. (2016). *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas* (Tese de Doutorado). São Paulo, SP: Universidade Estadual Paulista.
- Silva, A. B. (2017). Presenças e invisibilidades dos afro-brasileiros em Vitória da Conquista (Brasil). *Ágora*, 19(2), 138-147.
- Silva, N. F. I. (2013). *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras* (Tese de Doutorado). Brasília, DF: Universidade de Brasília.
- Souto, L. G. (2017). Diagnóstico dos indicadores socioeconômicos de Vitória da Conquista-BA. In *Anais da 15a Semana de Economia*. Vitória da Conquista, BA.

Para citar este artigo:

Norma A – ABNT

FELIPE, D. A.; SILVA, E. C. Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular. *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado*, v. 9, n. 23, p. 94-123, 2019.

Norma B – APA

Felipe, D. A., & Silva, E. C. (2019). Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular. *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado*, 9(23), 94-123.

Norma C – Vancouver

Felipe DA, Silva EC. Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular. *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado* [Internet]. 2019 [cited Ago 1, 2019];9(23): 94-123. Available from: <https://revistas.uece.br/index.php/revistaconhecer/article/view/1060>