

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**Madalena Santos Reinbolt, memória e arte popular: uma questão para a
Arte Afro-brasileira**

ALINE REIS CHIARELLI

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**Madalena Santos Reinbolt, memória e arte popular: uma questão
para a Arte Afro-brasileira**

Aline Reis Chiarelli

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Mídia, informação e
cultura.

Orientador: Prof. Dr. Dennis de Oliveira

São Paulo

2021

MADALENA SANTOS REINBOLT, MEMÓRIA E ARTE POPULAR: UMA QUESTÃO PARA A ARTE AFRO-BRASILEIRA¹

Aline Reis Chiarelli²

Resumo: Este artigo tem como proposta discutir de que maneira a produção visual de Madalena Santos Reinbolt (1919-1977) pode ser entendida como um mecanismo de existência. A partir da trajetória de Madalena, e as obras por ela produzidas, esta pesquisa estabelece por objetivo demonstrar a importância do fazer artístico para Reinbolt, e de que maneira sua obra constitui sua visão de mundo e a visão sobre si mesma, bem como refletir sobre a invisibilidade de artistas negras populares. As indagações se apoiam, por sua vez, nos debates históricos contemporâneos sobre a cultura e arte afro-brasileira, sobretudo nas reflexões protagonizadas por Clóvis Moura e Abdias Nascimento. As obras de Reinbolt foram interpretadas a partir da entrevista da artista concedida à pesquisadora Lélia Coelho Frota entre 1974 e 1975. Com o desenvolvimento da pesquisa foi possível concluir que a visualidade de Reinbolt, pode ser considerada uma maneira da artista comunicar-se e tornar-se narradora da sua própria história.

Palavras-chave: Madalena Santos Reinbolt. Arte afro-brasileira. Arte popular.

Abstract: This article aims to discuss how the visual production of Madalena Santos Reinbolt (1919-1977) can be understood as a mechanism of existence. Based on Madalena's trajectory, and as works produced by her, this research aims to demonstrate the importance of artistic work for Reinbolt, and how her work constitutes her view of the world and her view of herself, as well as reflecting on invisibility of popular black artists. The questions are based, in turn, on contemporary historical debates on Afro-Brazilian culture and art, especially on the reflections led by Clóvis Moura and Abdias Nascimento. Reinbolt's works were interpreted from the artist's interview granted to researcher Lélia Coelho Frota between 1974 and 1975. The development of the research made it possible to realize that Reinbolt's visuality can be considered a way for the artist to communicate and become narrator of his own story.

Key words: Madalena Santos Reinbolt. Afro-Brazilian arte. Popular art.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, informação e cultura.

² Pós-graduanda em Mídia, informação e cultura.

Resúmen: Este artículo tiene como objetivo discutir cómo la producción visual de Madalena Santos Reinbolt (1919-1977) puede entenderse como un mecanismo de existencia. A partir de la trayectoria de Madalena, y como obras producidas por ella, esta investigación tiene como objetivo demostrar la importancia del trabajo artístico para Reinbolt, y cómo su trabajo constituye su visión del mundo y su visión de sí misma, además de reflexionar sobre la invisibilidad de artistas negros populares. Las preguntas se basan, a su vez, en debates históricos contemporáneos sobre la cultura y el arte afrobrasileños, especialmente en las reflexiones lideradas por Clóvis Moura y Abdias Nascimento. Las obras de Reinbolt fueron interpretadas a partir de la entrevista que el artista concedió a la investigadora Lélia Coelho Frota entre 1974 y 1975. El desarrollo de la investigación permitió comprender que la visualidad de Reinbolt puede considerarse una forma de que el artista se comunique y se convierta narrador de su propia historia.

Palabras-clave: Madalena Santos Reinbolt. Arte afrobrasileño. Arte popular.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. ARTE AFRO-BRASILEIRA: UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO.....	6
3. CULTURA, ARTE E RESISTÊNCIA.....	13
4. MADALENA SANTOS REINBOLT E A ARTE POPULAR.....	16
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	22
REFERÊNCIAS.....	23

1 INTRODUÇÃO

Em 2016, a artista portuguesa, pesquisadora e escritora Grada Kilomba expôs na 32ª Bienal de São Paulo duas obras. Destaco, em especial, uma delas, **The Desire Project** [O projeto desejo] (2015-2016), composta pela videoinstalação *While I Speak, While I Write, While I Walk* [Enquanto falo, enquanto escrevo, enquanto ando]³. Com o texto, que vai percorrendo uma tela escura ao som de ritmos de tambores, a artista explica a necessidade de escrever e de romper com o silenciamento imposto pelo colonialismo: “Nesse mundo... Eu sou vista como um corpo, que não pode produzir conhecimento.”⁴ Kilomba, que também é proveniente de uma família angolana e são-tomense, questiona nessa obra as estruturas dos espaços hegemônicos de conhecimento, que há séculos deslegitimam sistematicamente outras organizações de saberes e formas de estar no mundo.

A obra de Kilomba auxilia a reflexão aqui proposta sobre as gerações de artistas populares afro-brasileiros, desconhecidos em sua maioria, que usaram sua produção visual para se colocar como sujeitos na sociedade. São chamados de populares pela Historiografia da Arte porque não possuem conhecimento acadêmico e, por essa razão, suas obras são consideradas menores e muitas vezes sem valor artístico.

Considerando o apagamento sistemático das produções artísticas de mulheres negras, esta pesquisa se justifica em contribuir para as reflexões em torno das produções visuais elaboradas por artistas negras à margem dos espaços hegemônicos de Arte, como museus, galerias e universidades. Para tanto, o problema levantado se constitui da seguinte forma: De qual maneira as obras de Madalena Santos Reibolt podem ser compreendidas ou não como mecanismos de existência da autora?

Esse artigo tem como objetivo apresentar uma seleção de seis obras de tapeçaria de Madalena Santos Reinbolt, cujo fazer artístico está intimamente ligado ao agenciamento de sua vida cotidiana. Esse objetivo se desdobra na reflexão introdutória sobre a possibilidade de mulheres negras das classes populares se utilizarem de linguagens artísticas como recursos de comunicação e resistência cultural. Outro desdobramento é elucidar as barreiras impostas aos artistas não acadêmicos, desde padrões estéticos impostos por um sistema de

³ The Desire Project [O projeto desejo], 2015-2016. Videoinstalação. 2'36'' em loop. Stills de vídeo. Disponível em: <<https://youtu.be/UKUaOwfmA9w>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

⁴ No original “In this world..I am seen as a body, that cannot produce knowledge.”

produção artístico extremamente vinculado à concepções eurocêntricas e academicistas, ao não reconhecimento ou reconhecimento tardio de artistas negras.

Ao longo deste trabalho, as obras de Madalena Santos Reibolt são apresentadas com breves descrições de seus elementos e interpretadas através da obra de Lélia Coelho Frota (1975) e a entrevista realizada com a artista transcrita pela pesquisadora em seu livro. Consultamos o catálogo da exposição *Mulheres na Arte Popular*, realizada em março de 2020 na Galeria Estação em São Paulo, cujo site possui a reprodução de algumas obras da artista e também o site do Museu Afro Brasil em São Paulo, que guarda em seu acervo duas obras de Reinbolt.

Na introdução sobre a história da arte afro-brasileira, utilizamos como base teórica, em especial, a tese de Hélio Menezes (2018). O autor Clóvis Moura (2014) é mobilizado no desenvolvimento da análise sobre a linguagem, enquanto mecanismo de dominação e sobre as alternativas desenvolvidas pelos homens e mulheres escravizados na elaboração de recursos comunicativos e práticas culturais que se constituíram como uma possível forma catártica, fundamental para elaborar a existência de vida, resgatar a humanidade violada pela objetificação e sobreviver em uma sociedade estruturada na mão de obra escravizada. O que tentamos demonstrar brevemente, é a permanência da reelaboração da linguagem, nesse caso, a utilização da linguagem artística (tapeçaria) para criar o que entendemos como uma visualidade para existir.

2 ARTE AFRO-BRASILEIRA: UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO

As artes plásticas afro-brasileiras têm ganhado importância não só com a exposição de 2000 na Fundação Bienal de São Paulo, que comemorou os 500 anos da chegada dos portugueses na América, e a Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que torna obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas redes de ensino públicas e privadas (NUNES, 2007), mas também pela ampliação da formação de pesquisadores negros, com significativo aumento de ingressos ao ensino superior nos últimos 18 anos, por meio de políticas públicas de democratização do seu acesso (cotas raciais e bolsas de estudo).

Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), médico maranhense, radicado em Salvador, em seu artigo *As Belas artes dos Colonos Pretos do Brasil*⁵, inaugura a história da arte afro-brasileira⁶ no Brasil, a partir da análise de peças de arte da cultura negra baiana. Para a pesquisadora Eliane Nunes (2007, p. 111), apesar das ideias racistas do autor, é possível perceber a simpatia com que Nina Rodrigues olhava para a arte negra, tornando seu discurso contraditório, pois seu senso estético se relacionava com a concepção ocidental do belo, ao mesmo tempo em que adjetivou de Arte com letra maiúscula a arte dos africanos e seus descendentes no Brasil.

A contradição que atravessa as ideias de Nina Rodrigues, também se apresenta no fato dele ter sido um importante difusor das teorias racistas no Brasil, “adepto do darwinismo racial e dos modelos do poligenismo - que defendiam que as raças humanas correspondiam a realidades diversas, fixas e essenciais, e portanto não possíveis de cruzamento” (SCHWARCZ, 2012, p. 20). Para escrever seu artigo, Nina Rodrigues selecionou obras de origem iorubana com a tese de que esses grupos étnico-linguísticos seriam mais desenvolvidos dos que os povos provenientes do tronco linguístico banto, além disso, optou por peças de cunho religioso, em detrimento de artistas classificados como populares e eruditos, como Antônio Firmino Monteiro⁷ e Antônio Rafael Pinto Bandeira⁸ (CUNHA et al., 2006, p. 24).

Em uma das peças analisadas por Nina Rodrigues (figura 1), cujas características realísticas considerou “quase perfeita”, o médico conclui ser a obra de um artista mestiço:

Este é sem dúvida um produto artístico mestiço. As tatuagens ou gilvazes ethnicos do rosto, como a côr preta, não conseguem mascarar os attributos da raça branca, no nariz afilado ou lothorrhinio, nas proporções do talhe. Não fossem, como outros de menor monta, os defeitos dos braços desproporcionados ás formas anatomicas, esta

⁵ Publicado na revista *Kosmos* em 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1904_00008.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2020.

⁶ Há diversos termos para se referir a arte afro-brasileira, como *arte negra*, *arte africana* no *Brasil*, mas neste artigo usaremos afro-brasileira, pois é o termo mais utilizado nas últimas pesquisas acadêmicas da área e também nas últimas exposições artísticas.

⁷ Antonio Firmino Monteiro (Rio de Janeiro/RJ, 1855 – Niterói/RJ, 1888), pintor, estudou na Academia Imperial de Belas Artes. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/antonio-firmino-monteiro>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

⁸ Antonio Rafael Pinto Bandeira (Niterói/RJ, 1863 – Rio de Janeiro/RJ, 1896), pintor, estudou na Academia Imperial de Belas Artes, lecionou no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/08/10/antonio-rafael-pinto-bandeira>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

peça estaria quasi perfeita. Em todo o caso, é bem trabalhada nas dobras da saia, nas proporções e relevos dos seios e do tronco, na expressão da physionomia. (RODRIGUES, 1904, n.p.)



Figura 1: Peça do culto de Oxum, séc. XIX. Autoria não especificada. Fonte: Revista Kosmos, n.8, 1904.

Segundo Hélio Menezes (2018), a crítica de Nina Rodrigues à ausência de proporção no conjunto das peças, relacionando essa característica a uma inabilidade e um trabalho caricatural das formas humanas, são relevantes para o médico maranhense concluir o quanto essa arte seria, em suas palavras, primitiva. Menezes (2018, p. 47), ressalta que a desproporção nada mais é do que “uma solução plástica ditada por cânones iorubanos de arte que, ao prescindir da simetria, não tomam o realismo como noção orientadora do trabalho escultórico”.

Menezes (2018, p. 47-48) também identifica no artigo de Nina Rodrigues a questão da mestiçagem por meio da análise dessa peça [figura 1]. Emblemática para a questão, a pergunta colocada por Rodrigues: “A associação dos caracteres das duas raças que entre nós tão largamente se fundem, recebeu uma realização da imaginação do artista negro?” (RODRIGUES, 1904, n.p). Assim, uma hipótese possível para Menezes seria de que Nina Rodrigues teria formulado a primeira concepção de arte afro-brasileira, uma vez que:

Ao apontar características iconográficas comuns a um conjunto de peças de fatura africana, e também sublinhar discontinuidades em algumas delas, que apresentariam traços já propriamente ‘mestiçados’, Nina Rodrigues pronunciava, sem saber, uma interpretação de longo alcance sobre a reelaboração brasileira dos aportes culturais e estéticos africanos, marcada pela ideia de mistura e desafricanização (MENEZES, 2018, p. 48).

Nina Rodrigues estabeleceu três aspectos fundamentais para a arte afro-brasileira que, segundo o pesquisador e curador Hélio Menezes (2018, p. 48), são importantes para a compreensão de pesquisas posteriores, são elas: a centralidade das peças destinadas ao culto religioso, a prevalência de peças de matriz iorubana e a “subsunção das peças a uma etnia ou grupo racial, sem atribuição de autoria ou reconhecimento de seu(s) produtores(es)”, sendo esse último aspecto importante para a discussão proposta sobre a arte considerada popular.

Contemporâneo de Nina Rodrigues, o intelectual negro, artista, operário e abolicionista Manuel Querino (Santo Amaro da Purificação, BA, 1851 – Salvador, BA, 1923), concebe uma visão bem diferente de Rodrigues em relação às artes afro-brasileiras e a influência cultural das comunidades negras. Querino ficou órfão ainda criança, serviu o Exército durante a Guerra do Paraguai, formou-se em Desenho na Academia Baiana de Belas Artes, foi professor de Desenho no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e no Colégio de Órfãos de São Joaquim. Além disso, também foi funcionário público da Secretaria de Obras entre 1896 e 1916, participou ativamente da vida política contribuindo na fundação da Sociedade Liga Operária Baiana (1876) e o Partido Operário da Bahia (1890).

Querino publicou em 1918 o livro *O colono preto como fator da civilização brasileira*, na contramão do pensamento difundido pelos intelectuais da época, que pregavam teorias pseudocientíficas e a inferiorização de povos não brancos, ele colocou os negros como agentes civilizadores do Brasil, “invertendo a tradicional associação do ‘preto’ com a ‘barbárie’ e como elemento objeto da obra civilizadora do branco português”. (GUIMARÃES, 2004, p. 12-13). Segundo Nunes (2007, p. 240), o intelectual baiano estabelece dois novos paradigmas para seu estudo: o negro como civilizador e como colono, algo revolucionário para o período. Mais do que isso, é possível considerar que Querino tenha atribuído aos negros o papel de sujeitos históricos.

Foi o trabalho do negro que aqui sustentou por séculos e sem desfalecimento a nobreza e a prosperidade do Brasil: foi com o produto do seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria etc, competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque, como fator da civilização brasileira. (Querino, 1980 [1918], p. 156)

Manuel Querino escreveu também as obras *Artistas Bahianos* (1911) e *As artes na Bahia: esboço de uma contribuição histórica* (1913), o que lhe rendeu postumamente o

reconhecimento de precursor da arte afro-brasileira e arte baiana⁹. Nesses trabalhos, o autor se dedicou a pesquisar, biografar e sistematizar uma série de artistas baianos e fora do estado também. Embora tenham sido raras as menções raciais dos artistas, essa iniciativa é considerada importante para os estudos seguintes. Além disso, Querino registra artistas entre os séculos XVIII e XIX, pertencentes de várias áreas: arquitetura, escultura, marcenaria, música, engenharia, pintura, entalharia, etc. (MENEZES, 2018, p. 51).

Na análise de Menezes (2018, p. 51), Querino, ao conceber positivamente a participação do negro na formação do país, “para além das narrativas tradicionais de subjugação e escravidão”, estabelece um deslocamento do olhar que estava direcionado exclusivamente para o suposto protagonismo do português, como único elemento civilizatório em territórios coloniais. Hélio Menezes ressalta, ainda, que o intelectual baiano concluiu ser o *mestiço* o indivíduo propriamente brasileiro. Esse pois, em função de seus múltiplos saberes, poderia realizar grandes feitos pelo país:

Do convívio e colaboração das raças na feitura deste País, procede esse elemento mestiço de todos os matizes, donde essa plêiade ilustre de homens de talento que, no geral, representaram o que há de mais seleta nas afirmações do saber, verdadeiras glórias da nação. Sem nenhum esforço pudemos aqui citar o Visconde de Jequitinhonha, Caetano Lopes de Moura, Eunápio Deiró, a privilegiada família dos Rebouças, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Cruz e Souza, José Agostinho, Visconde de Inhomirim, Saldanha Marinho, Padre José Maurício, Tobias Barreto, Lino Coutinho... Circunstância essa que nos permite asseverar que o Brasil possui duas grandezas reais: a uberdade do solo e o talento do mestiço. (QUERINO, 1980 [1918], p. 156- 157).

A temática da mestiçagem também atravessava as reflexões de outros intelectuais e grupos artísticos do país, como os modernistas paulistas da Semana de Arte Moderna de 1922, na tentativa de buscar referências artísticas “genuinamente” brasileiras, criticando o academicismo vinculado aos parâmetros estéticos europeus. Mário de Andrade, ao escrever sobre o Aleijadinho, em ensaio publicado em 1928, consegue transpor para o artista mineiro, as questões que o ajudaram a fundamentar a arte moderna brasileira (SOUZA, 2009, p. 21). Ainda sobre a importância do artista para a construção do discurso da identidade nacional, Schwarcz (2012, p. 46), ressalta que na opinião de Mário de Andrade, o escultor era uma espécie de “mestiço-síntese” da nossa sociedade:

⁹ Ver Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia. Disponível em <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/apresentacao/> Acesso em 20.11.2020.

Mas abraçando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, o mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo! Invoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quasi francês por vezes, muito germânico quasi sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagabunda, que seria diletante mesmo, se não fosse a força da convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! Aconteceu no Brasil. (ANDRADE¹⁰, 1984, p. 37 apud SCHWARCZ, 2012, p. 46).

Nesse contexto de construção da nacionalidade brasileira, também marcado por iniciativas de promoção cultural do governo varguista, a década de 1930 concentra uma profusão de acontecimentos significativos para a pesquisa sobre cultura e arte afro-brasileira, como os dois Congressos Afro-Brasileiros (CAB). O 1º CAB ocorreu em Recife (1934) no Teatro Santa Isabel¹¹ e foi organizado por Gilberto Freyre com a participação de intelectuais e artistas já reconhecidos na época, como Cícero Dias, Noemia, Di Cavalcanti, José Lins do Rego, Mário de Andrade, Jorge Amado, Arthur Ramos, Clarival do Prado Valladares e Edson Carneiro e muitos outros. O congresso também teve a participação e colaboração de estudantes, trabalhadores, Albertina de Fleury (rainha de maracatu), babalorixás e ialorixás de Recife.

Durante o encontro também ocorreu uma exposição de arte afro-brasileira, organizada por Cícero Dias e colaboração de Clarival Valladares, Albertina de Fleury e Jarbas Pernambuco. A opção curatorial foi de colocar objetos artísticos não acadêmicos, de autoria não identificada, feitos por grupos afro-pernambucanos em contraste com as obras cujo tema era a cultura negra e o indivíduo negro em si, de artistas renomados e brancos, como Portinari, Di Cavalcanti, Noemia, Luis Jardim e Manoel Bandeira, ou seja, o que se estabeleceu foi a divisão hierárquica de artistas brancos e artesãos negros (MENEZES, 2018, p. 91). A opção curatorial remete, sem dúvida, às concepções de Nina Rodrigues, que, não à toa, foi homenageado nos dois Congressos Afro-Brasileiros.

O 2º Congresso Afro-Brasileiro aconteceu em 1937, em Salvador, e um dos organizadores foi Édison Carneiro, advogado, escritor e folclorista. O então jovem intelectual tentou propor nesse segundo evento uma perspectiva menos paternalista e arraigada em preceitos médicos da época, que visavam “organizar”, fiscalizar e estudar os cultos afro-

¹⁰ ANDRADE, Mário. O Aleijadinho. In: _____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

¹¹ Inaugurado em 1850, o nome do teatro é homenagem à Princesa Isabel, foi também palco do discurso de Joaquim Nabuco, cuja frase mais conhecida e que ficou gravada em uma placa no teatro é: “A verdade histórica é esta: aqui nós ganhamos a causa da abolição”.

brasileiros (ROSSI, 2011, p. 167). Vale ressaltar que o 1º CAB recebeu a participação de Ulysses Pernambucano¹², psiquiatra, primo de Gilberto Freyre e diretor da Assistência aos Psicopatas de Recife, “aonde, desde os inícios de 1930, vinha orientando uma série de estudos sobre as seitas africanas e outras formas de espiritismo popular que tinham em comum as possessões e os transe religiosos” (ROSSI, 2011, p. 152).

Ainda que a arte não tenha sido assunto principal nos dois Congressos, para os fins deste artigo é importante notar que a primeira exposição de arte afro-brasileira começou por colocar em prática as categorias de “arte sem autoria (porque ‘popular’) e outra denominada (porque ‘erudita’)” (MENEZES, 2018, p. 91), colaborando para um sistema de legitimação do que é arte, o que deve ou não estar nos museus e galerias ou mencionados em cursos de Artes Visuais e assim por diante.

Arthur Ramos, juntamente com Gilberto Freyre, eram considerados por Édison Carneiro “os donos do assunto”¹³ sobre o negro no Brasil, com visões distintas, mas que contribuíram profundamente para a instauração e propagação de que viviam em um país de “democracia racial”, de relações históricas construídas de maneira harmoniosa. A mestiçagem da população e o sincretismo cultural foram utilizados para provar essa narrativa controversa (MENEZES, 2018, p. 59).

No artigo *Arte Negra no Brasil*¹⁴, Arthur Ramos (2010), eleva as habilidades escultóricas dos povos africanos em detrimento da pintura e do desenho. Arthur Ramos, psiquiatra alagoano, entusiasta da psicanálise, era seguidor de Nina Rodrigues e também se dedicou à arte afro-brasileira, ainda que de maneira ambígua. Nesse mesmo artigo, ele argumenta que a arte dos povos africanos tiveram influência decisiva na arte moderna europeia, trazendo novas perspectivas artísticas e liberdade plástica (RAMOS, 2010, p. 250). É possível notar o reconhecimento do autor da visão de inferioridade dirigida aos povos africanos:

Essa arte veio revelar que a ideia do negro bárbaro foi uma criação dos séculos passados, do europeu otimista e cego que julgava a vida e arte através dos seus próprios valores, subestimando o vasto mundo, denso e emocional, que saía fora do ângulo de visão. (RAMOS, 2010, p. 250)

¹² Nesse contexto, Rossi (2011, p.161) destaca como a medicina se estabeleceu como área autorizada para abordar temas relacionados à situação social, econômica e jurídica dos negros no Brasil.

¹³ Ver o capítulo 3 da tese de Rossi (2011, p. 153): “Arthur Ramos e Gilberto Freyre ‘os donos do assunto’”.

¹⁴ Artigo publicado originalmente em 1949 na revista **Cultura**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 189-212.

As concepções apresentadas buscam elucidar a ambiguidade com a qual a arte afro-brasileira e a cultura afro-brasileira na sua amplitude foi estudada, ou seja, de um lado era necessário comprovar a inferioridade estética, as formas “primitivas”, longe dos padrões europeus de arte, e de outro, a elite intelectual precisava encaixar a mestiçagem, as expressões artísticas populares, na sua maioria afro-brasileiras, na elaboração de um projeto que se propunha nacional.

3 CULTURA, ARTE E RESISTÊNCIA

Abdias do Nascimento (1914-2011) fundou em 1944 no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN), com a intenção de formar atores e atrizes negros. E em 1950 o TEN realiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro. No encontro ocorreu o debate sobre o texto de Mário Barata, *A escultura de origem africana no Brasil* (1957), em que o autor tenta trazer uma ideia de contato da cultura africana com a cultura europeia, se afastando de uma perspectiva biológica, que por sua vez, atribuía características específicas na obra artística com seu produtor (negro), para propor conceitos de transmissão cultural (MENEZES, 2018, p. 67).

O Museu de Arte Negra (MAN) foi resultado do 1º Congresso do TEN, “propondo uma ação e reflexão pedagógicas, destinadas à promoção da arte do negro - e da arte de outros povos influenciados por ele - o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética” (NASCIMENTO, 1980, p. 136).

Segundo Menezes (2018, p. 102), Abdias foi o primeiro intelectual negro a se posicionar publicamente sobre a arte afro-brasileira, entendendo essa linguagem como mecanismo de luta contra o racismo. Em 1959, o TEN e o Museu de Arte Negra, juntamente com Guerreiro Ramos, elaboraram um concurso de arte negra, no qual foi vencedora a obra *Cristo Negro* da artista Djanira Motta e Silva. Ainda sobre a artista, segundo Nascimento, suas pinturas, retratam, em sua maioria, manifestações culturais brasileiras:

(...) Cristo - símbolo mais alto da cultura ocidental - já pôde daí por diante ser concebido com a fisionomia do ex-escravo sem que isso fosse considerado uma agressão. Ficaram abalados os critérios arianos de nossa estética, critérios exóticos à realidade concreta de nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1980, p. 134)

O acervo do MAN foi constituído por obras de artista negros e brancos, conhecidos e pouco conhecidos, como Emanuel Araújo, Agnaldo Manoel dos Santos, Flávio de Carvalho, Yêdamaria, Santa Rosa, Aldemir Martins, Heitor dos Prazeres e Solano Trindade (MENEZES,

2018, p. 105). O museu tinha por objetivo expor artistas negros que não encontravam espaço no circuito tradicional de Artes Visuais da época, no entanto, como nota Menezes (2018, p. 105), “importava menos a origem racial dos artistas do que a expressão de temas negros em suas obras como critério de composição de seu acervo”.

É interessante ressaltar que o MAN teve uma atuação prática menos radicalizada em comparação aos textos sobre arte afro-brasileira de Abdias (MENEZES, 2018, p. 105), que relacionavam a visualidade afro-brasileira com a ascendência negra dos artistas e temas do candomblé, ou seja, uma visão mais restrita do que a praticada na formação do acervo do MAN¹⁵.

Apesar dessa contradição, Abdias, influenciado pelas ideias do educador Paulo Freire, atribui um caráter muito importante à arte, como sendo um recurso fundamental para o resgate da humanidade: “Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana (...)” (NASCIMENTO, 2017, p. 196). Assim como a linguagem artística permitia resgatar a humanidade, a linguagem enquanto mecanismo de comunicação e interação social, foi reelaborada a partir das contingências impostas pelo sistema escravista, também com a intenção de barrar a objetificação imposta e desenvolver mecanismos de (re)existência.

A linguagem, para o sociólogo, historiador e jornalista Clóvis Moura¹⁶ (2014, p. 239), foi um dos maiores impedimentos iniciais de organização social entre os homens e mulheres escravizados, inclusive, uma tática comum entre os senhores escravistas era a de impedir que muitos escravizados dos mesmos grupos étnicos permanecessem juntos.

No entanto, esses homens e mulheres escravizados desenvolveram uma linguagem geral, através da qual se comunicavam mesmo pertencendo a origens étnicas diferentes. Tal linguagem se estendeu ainda para os espaços eventuais de lazer, práticas religiosas e também se adaptou às especificidades dos lugares onde viviam e trabalhavam. Moura (2014, p. 239) traz para sua argumentação a existência do *dialeto da senzala*, *dialeto rural*, *dialeto das minas* e *dialetos urbanos*, conceitos, por sua vez, estudados pela etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, para quem, por meio deles, foi possível a criação de uma certa unidade de pensamento.

Sabida a importância substantiva da comunicação linguística para interação entre grupos sociais, nada mais natural do que se ver nessa estratégia do escravo um mecanismo de defesa importantíssimo para este conseguir, especialmente nas senzalas, um código de linguagem abrangente capaz de transmitir, a todos, suas estruturas básicas de pensamento e sua mundividência ideológica. (MOURA, 2014, p.240)

¹⁵ Os projetos do Teatro Experimental do Negro e o Museu de Arte Negra foram interrompidos em 1968, quando Abdias Nascimento decide sair do Brasil.

¹⁶ Clóvis Moura (1925 – 2003). A primeira edição de *Diáletica Radical do Negro* foi publicada em 1994.

Outro mecanismo de autopreservação foi a atitude ambivalente diante da cristianização, sendo a igreja católica detentora de toda explicação legítima sobre o sagrado, restava aos escravizados amalgamar sua cultura religiosa à cultura dominante na tentativa de resguardar suas práticas e símbolos. (MOURA, 2014, p. 242-243) Esses dois fatores, o desenvolvimento de um *dialeto das senzalas* e a preservação de seu mundo religioso através de uma assimilação disfarçada da fé cristã, foram fundamentais para a resistência durante a escravidão e que estabeleceu as bases para um resistência social e política.

A linguagem aparece em Moura (2014, p. 248) também ao se referir a imprensa negra em São Paulo, com os jornais Clarim da Alvorada e a Voz da Raça, que foram importantíssimos para desenvolver a produção literária negra que não encontrava espaço em jornais de maiores circulação do país. Essa produção literária era considerada sublitteratura porque não atendia aos padrões do pensamento dominante. A desarticulação da linguagem não foi compreendida como um nova forma de adequação às experiências sociais e históricas do escritor negro. O autor traz como exemplo o escritor Lima Barreto:

Essa desarticulação significa, como o próprio Lima Barreto dizia, falando do seu estilo, a necessidade de se criar uma nova linguagem para expressar uma nova realidade. Isto é, um novo código, diferente daquele imposto como o obrigatório para quem deseja vencer na república das letras. (MOURA, 2014, p. 249)

Já em relação à escritora Carolina Maria de Jesus¹⁷, Moura (2014, p. 258) comenta que apesar do grande êxito editorial, a linguagem desenvolvida pela escritora para representar as vivências da marginalização, foi entendida como uma literatura exótica. Carolina não foi considerada como escritora na época, nem mesmo entre a intelectualidade negra.

Outra importante reflexão trazida por Clóvis Moura é a de que o escravizado, dentro do modo de produção escravista, era obrigado a estabelecer uma comunicação passiva com o senhor, de concordância absoluta em que qualquer entonação, expressão ou palavra colocada de maneira não estratégica poderia resultar em castigos. Dessa forma, “a hierarquia escravista exigia do escravo uma contenção verbal compulsória que, certamente, deveria criar bloqueios psicológicos e ansiedade permanentes” (MOURA, 2014, p. 264). O escravizado, não podia expressar seu pensamento diante da realidade, possuindo uma “verbalização mutilada”.

¹⁷ Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977), escritora, foi redescoberta nos últimos anos, seu trabalho literário tem sido divulgado, fazendo parte da lista de leitura obrigatória para vestibulares concorridos no Brasil e da temática de uma crescente produção de pesquisas acadêmicas.

Essa violência causada pela contradição entre pensamento e verbalização coercitiva, não impedia que homens e mulheres escravizados criassem resistências de várias maneiras aos processos de dominação. No entanto, a impossibilidade de verbalizar o pensamento foi um mecanismo eficiente de subalternização: “O escravismo, para manter-se, tinha de subordinar o escravo em todos os seus níveis e este foi um dos mais importantes: manter o pensamento do escravo contido pelo aparelho de dominação escravista” (MOURA, 2014, p. 271).

Longe da possibilidade de coação, a comunicação poderia fluir individualmente ou de maneira coletiva, segundo Moura (2014, p. 272), o “falar e o cantar tinham função catártica indiscutível”. Além disso, na percepção do autor, é possível ver na atualidade o quanto a palavra e a música e aqui acrescentamos as linguagens artísticas como um todo, podem ser entendidas como manifestações coletivas de libertação simbólica para a população negra (MOURA, 2014, p. 272)

4 MADALENA SANTOS REINBOLT E A ARTE POPULAR

Madalena Santos Reinbolt, nascida em Vitória da Conquista em 1919, falecida em Petrópolis em 1977, foi empregada doméstica, em São Paulo, Rio de Janeiro e Petrópolis, tendo recebido incentivo para produzir sua arte através de suas empregadoras, Lota Macedo Soares e de sua companheira Elizabeth Bishop. Lélia Coelho Frota (1975, p. 113), ao analisar a obra da artista, compara com a tapeçaria de Bayeux e ressalta que a artista “trabalha os seus quadros de lã com cento e cinquenta e quatro agulhas, que leva uma hora olhada no relógio para enfiar de diversas cores”.

Há poucos trabalhos dedicados à Reinbolt, os textos mais conhecidos são de Lélia Coelho Frota e mais recentemente os pesquisadores Silva e Felipe (2019) publicaram o artigo *Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular*. As obras utilizadas nesta pesquisa se concentram nas tapeçarias, técnica artística que fez com Madalena ficasse conhecida. As obras foram reproduzidas do livro *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros* de Frota (1975), que contém reproduções do acervo particular de Mary Morse (Rio de Janeiro), Svend Martin Kaas Petersen e da própria artista¹⁸. Outras fontes para a reprodução das obras

¹⁸ O livro *Mitopoéticas de 9 Artistas Brasileiros* foi publicado em 1975, no livro a obra Admirando a lua e a natureza no caminho de Teresópolis, 1975, bordado de lã sem estopa, 92 x 120 cm fazia parte do acervo da artista.

são: o acervo do Museu Afro Brasil em São Paulo, que guarda duas obras da artista e seis obras disponíveis no site da Galeria Estação, localizada também em São Paulo.

Na interpretação de Lélia Coelho Frota, a obra da artista baiana se volta para paisagens rurais, onde “a vida agropastoril do interior baiano é uma grande tônica da representação plástica de Madalena” (FROTA, 2010, p. 326). No dinamismo apresentado em sua obra, a pesquisadora ao se referir a obra de Madalena, aponta que sua produção com as agulhas e cheias de linhas coloridas, se adéquam ao ímpeto criador expressionista da artista. Uma possível interpretação sobre o uso do expressionismo por Frota, para refletir sobre o estilo da artista, é que o expressionismo se relaciona com a deformação das imagens, o incomum e a assimetria nas cenas, causando no observador certo incômodo e intriga.



Figura 2: Madalena Santos Reinbolt. Sem título. Tapeçaria, sem data, Dimensões: 92 x 98 cm. Fonte: Galeria Estação

Entre janeiro de 1974 e outubro de 1975, Lélia Coelho Frota, realizou entrevistas com Madalena, cujo interesse pela pintura começou na infância:

Quando eu era menina na Bahia eu cortava folha e ficava pintando no jornal. Panhava as foia no mato e tirava um sumo verde e com uma pena de galinha eu começava a fazer troço lá nos papel, depois jugava fora. (...) Meu pai era fazendeiro lavrador. Minha mãe fazia loiça de barro, fazia renda, fazia cobertor, tocava algodão com roda e fazia roupa de cama pra nós, muitas coisa. Levantava 4 horas da madrugada e tocava roda de fuso, com a mão e fazia os novelão de linha, sim senhora, ela mesma, Ana Maria de Souza Pereira, e depois mandava tecer na tecelona. (REINBOLT, 1975, p. 114)



Figura 3: Madalena Santos Reinbolt. Sem título. Tapeçaria, sem data, sem dimensões Fonte: Site Novo para Nós¹⁹

A partir da fala da própria artista, podemos compreender a importância do ambiente rural em suas tapeçarias, há um processo constante de retorno às vivências e lugares da infância, também é possível notar, o contato com o bordado e a necessidade constante de trabalhar sua linguagem artística:

Na Bahia, sempre cozinhando, mas sempre bordando pano. A patroa riscava a toalha, me dava pra trabaiaí. Eu mesma nunca risquei nada, não, eu faço é no pensamento. Mas me convinha, sabe (o emprego) mas desse pensamento eu nunca deixei, não, estava sempre traçando uma coisa. (REINBOLT, 1975, p. 122)

Nas obras de Madalena, além da natureza, há sempre as representações de pessoas, brancas e negras, com uma preponderância de pessoas negras, e eventualmente, as figuras humanas aparecem com chapéus, brincos, colares e roupas coloridas. A própria artista relata à sua entrevistadora suas preferências em relação à moda: “Eu sou preta, mas eu gosto de cor escura. Gosto de marrom, gosto de calça preta, blusa preta. Adoro blusa preta, com colar prateado” (REINBOLT, 1975, p. 120).

¹⁹ A fonte da imagem é uma publicação do site *Novos para nós*, cujo autor explica ser um pesquisador da arte popular no Brasil e seu objetivo é “encontrar e catalogar nomes para a herança da cultura popular e dar visibilidade a eles. É incentivar e celebrar a produção nacional”. A publicação do site *Novos para Nós* leva a custódia da obra de Reinbolt, o restaurante A Baianeira, localizado no subsolo do Masp em São Paulo. Na página do Instagram do restaurante é possível notar a presença de outros artistas como J. Borges e referências à artistas do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais. Vale a pena notar que embora a visualidade singular da obra de Madalena esteja exposta, com a intenção de remeter à “brasilidade” da culinária, em um restaurante frequentado pela classe média branca da cidade São Paulo, será que uma mulher negra e de meia idade, seria vista com naturalidade nesse espaço? Disponível em: <<https://novosparanos.com.br/sobreprojeto>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Em outra parte da conversa com Frota, Madalena explica como ocorreu o incentivo de suas empregadoras:

A Lota disse que eu era artista e não foi só ela, muitas patroa, até de São Paulo, me falou muito que eu era uma grande artista, que eu não devia andar cozinhando, e mandou eu tirar um diploma para me apresentar como uma grande artista. Que eu não era cozinheira, mas uma grande artista. Se eu sou uma artista na cozinha, também agora, mais velha, eu aqui não cozinho mais. Depois de fazer muita tela, daí eu cansei de tinta porque toda hora eu tinha que lavá a mão, mas minha mão adoeceu mesmo não foi de tela, foi de sabão. Não tava me fazendo male não, mas o cheiro da tinta eu não me sentia bem, sentia dor nas cadeira sabe, aí deixei a tinta. Eu pintava no quintal, em cima da mesa. Era de noite, de dia, a hora que eu dava vontade. Era de manhã, era levantava de noite, ia lá, dava uma pinceladinha num bicho quarqué. Passei pro tapete porque dá mais trabaio mas vale mais a pena quando eu vendo um. Tem mais de cinco anos que faço tapete (gravação de 1974). Mas enquanto eu faço onze quadro de lã, era capaz de fazer trinta de tinta, Mas eu vendia muito barato os de tinta, não tinha valor. (REINBOLT, 1975, p. 123)

Nessa transcrição da entrevista, fica claro que Madalena tem consciência de si enquanto uma artista, não só pelo incentivo das empregadoras, mas pela própria organização do fazer artístico que atravessava seu cotidiano. Além disso, a artista muda o suporte de sua arte para tapeçaria, entendendo que esse suporte era mais valorizado comercialmente. A fala da empregadora ao incentivar Madalena para: “tirar um diploma para me apresentar como uma grande artista” sintetiza o pensamento, ainda vigente, de que para ser um artista é necessário a instrução formal, vinculado a um espaço legitimador de conhecimento artístico.

Bishop (1995, p. 247) afirma que percebeu Madalena como “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”. A partir disso, Pitta (2020, p. 8) aponta: “A história de Madalena, que depois adota a tapeçaria como seu meio de expressão mais significativo, lembra que é importante nunca ocultar o fato de que a produção desses artistas não se dá nas mesmas condições de relativa autonomia e liberdade que a daqueles advindos do sistema formal da arte – ela é despedida da fazenda Samambaia, tendo Bishop e Lota concluído que suas atividades artísticas ‘atrapalhavam’ as tarefas da cozinha”, nas palavras da própria Bishop (1995, p. 259): “a tranquilidade valia mais do que desfrutar de uma obra-prima todo dia”.

A demissão de Reibolt, pode ser analisada a partir dos estudos de Gonzalez (2020 [1979], p. 40), em que o Censo realizado no Brasil em 1950 indicava que entre as mulheres negras havia um baixíssimo nível de escolaridade, altos níveis de analfabetismo e em relação às atividades econômicas exercidas, apenas 10% trabalhavam na agricultura e/ou na indústria (majoritariamente no Sudeste e Sul do país na produção têxtil), sendo que 90% das mulheres negras daquele período trabalhavam no setor de serviços pessoais. Outro apontamento fundamental levantado por Gonzalez (2020 [1979], p. 42), é a naturalização com que se observa as mulheres negras desempenharem papéis desvalorizados dentro da população economicamente ativa, mais do que isso, o silêncio em relação à discriminação racial dos movimentos feministas da época, escamoteando uma “questão crucial: a libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra.”



Figura 4: Madalena Santos Reinbolt. Admirando a lua e a natureza no caminho de Teresópolis, 1975. Bordado de lã s/ estopa 92x 120 cm. Coleção da artista.

Outra característica presente na obra de Madalena são as peregrinações à santuários católicos como “Senhor do Bonfim, Jesus de Matosinhos, Aparecida do Norte, Porto das Caixas” (FROTA, 1975, p. 120). As tapeçarias refletem esse catolicismo sertanejo (figura 7), além de retratar a cultura da criação de gado característico da região da Bahia, onde se localiza a cidade de Vitória da Conquista. Além do gado, a artista insere outros animais como

carneiros, onças, elefantes e uma variedade de aves (figura 5) que são associadas à paisagem, fabricadas com diversas texturas (figura 6) e cores.



Figura 5: Madalena Santos Reinbolt. Floresta, c. 1969. Bordado de lã e linha s/ estopa 90 x 117 cm. Coleção Mary Morse

Retomando às concepções de Abdias Nascimento (2017, p. 203), que ressalta a não submissão das manifestações artísticas negras aos critérios euro-ocidentais, os artistas negros estão “historicizando um potencial mítico que não se reduz à imobilidade arcaica; estamos tornando as fundações prístinas em contemporânea forças de transformação social”. A arte afro-brasileira é, de certa maneira, mobilizadora de memória, cultura e símbolos, de uma população subalternizada durante séculos, que pode promover visualmente uma reinterpretação da realidade.



Figura 6: Madalena Santos Reinbolt. Sem título, XX. Fonte: Acervo: Museu Afro Brasil



Figura 7: Madalena Santos Reinbolt, sem título, século XX, lã acrílica em trama de saco de estopa. Fonte: Acervo Museu Afro Brasil

Assim como Madelana, Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), mulher negra, artista, pertencente a uma família de artistas populares da cidade de Embu das Artes, em São Paulo, suas obras devem ser revisitadas, debatidas, analisadas à luz do contexto histórico e social relegado às mulheres negras no Brasil. No caso de Auxiliadora, essa revisão, de fato, ocorreu em 2018 com uma exposição individual no MASP - *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. O que talvez seja útil para nossa discussão é olhar para os discursos atribuídos a produção de artistas negros historicamente, em especial aqueles que não se adequam aos cânones acadêmicos:

Nessa longa trama, encontramos as linhas de hierarquização dominantes na sociedade, que pautam de maneira submissa o gênero feminino, as classes mais baixas e os grupos étnicos-raciais, e, por outro lado valorizam a academia artística. Para olhar o avesso desse tecido, para que se veja o trabalho, são necessárias outras percepções. (MARIA, 2018, p. 66)

Partindo da reflexão proposta por Clóvis Moura em relação à mordada compulsória a qual o indivíduo escravizado era submetido e sendo o controle da linguagem falada também um controle do pensamento, dentro de uma perspectiva histórica da continuidade do silenciamento imposto à população negra, as obras de artistas como Reibolt e Auxiliadora perfuram, de certa maneira, a trama da hierarquização histórica e elaboram as narrativas sobre si próprias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clementina de Jesus (Valença, RJ, 1901 – Rio de Janeiro, RJ, 1987), sambista, começou sua carreira após os 60 anos de idade, depois de sua voz ter encantado o produtor cultural e músico Hermínio Bello de Carvalho. Antes disso, Clementina trabalhava como lavadeira e empregada doméstica. É notável a permanência dos lugares sociais subalternizados destinados às mulheres negras, no entanto, artistas como Clementina de Jesus, subvertem a lógica em que estão inseridas.

A linguagem artística, na sua variedade, desenvolvida muitas vezes em espaços coletivos como escolas de samba, rodas de jongo, terreiros de candomblé e existente também nos conhecimentos transmitidos nos espaços familiares, se configura como uma espécie válvula que “produz o exorcismo da branquidão, reduzindo progressivamente seus efeitos de séculos de negação, perversão e distorção de (...) valores de forma e essência” das populações negras. (NASCIMENTO, 2017, p. 204)

Nesse sentido, artistas populares se negam a ocupar lugares que objetificam as suas existências, eles se colocam na sociedade, ainda que atravessados por várias contenções econômicas e sociais, como sujeitos narradores da própria história. Madalena, Maria Auxiliadora e Clementina, através das expressões artísticas que utilizavam, são exemplos de uma postura insubordinada aos mecanismos estruturantes de silenciamento.

Esta pesquisa tem a perspectiva de ser aprofundada a partir dos estudos de Lélia Gonzalez, pensando como a concepção de *pretuguês* elaborado pela autora para explicar a “marca de africanização do português falado no Brasil” (GONZALEZ, 2020 [1988], p. 128) pode ser mobilizado também para refletir sobre os recursos estéticos nas artes visuais produzidos por artistas negras.

REFERÊNCIAS

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da et al. Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil. **Gazeta Médica da Bahia**, Suplemento 2, p. 23-28, 2006. Disponível em:

<<http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/viewFile/299/289>>. Acesso em: 24 no. 2020.

DA SILVA, Eliane Cristina; FELIPE, Delton Aparecido. 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.

FROTA, Lélia Coelho. Criação limiar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAUJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010. v. 1. p. 300-327.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Vida, verdades e obras. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

GONZALEZ, Lélia. **Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher**. In: _____ Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 25 - 43.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: _____ Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127 - 138.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Manoel Querino e a formação do “pensamento negro” no Brasil, entre 1890 e 1920**. Comunicação apresentada no 28º Encontro Nacional da ANPOCS. Caxambu, outubro de 2004. Disponível em <<https://docplayer.com.br/13863122-Manoel-querino-e-a-formacao-do-pensamento-negro-no-brasil-entre-1890-e-1920-1.html>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

MARIA, Mirella Santos. Fio-tinta-bordado: tecendo outras narrativas tramando resistências. In: PEDROSA, Adriano (Org.). **Maria Auxiliadora: vida cotidiana pintura e resistência**. São Paulo: MASP, 2018. p. 60-67.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/publico/2018_HelioSantosMenezesNeto_VCorr.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Brasil Negro**. 2. ed. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. Arte Afro-brasileira: Um Espírito Libertador. In: _____. **O genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 196-207.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NUNES, Eliane. Manuel Raymundo Querino: o primeiro historiador da arte baiana. **Revista Ohun**, ano 3, n. 3, p. 237-261, set. 2007.

PITTA, Fernanda. “Isso ninguém nunca me ensinou”: 8 mulheres artistas populares. In:

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. **Revista Afro-Ásia**, n. 13, p.143-158, 1980 [1918].

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p. 248-258.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **O intelectual "feiticeiro" - Édison Carneiro e o campo de estudos da relações raciais no Brasil**. 2011. 228 p. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280383>>. Acesso em: 23 out. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: Cor e raça na sociabilidade brasileira.** São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SOUZA, Marcelo de Saete. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo.** 2009. 252 p. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Participação em Exposições:

1991 - A Mata, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), São Paulo, SP, Brasil.

2001- Expressão Popular - Coleção Cesar Aché - Exposição com 300 peças de arte popular. Centro Cultural Light, Rio de Janeiro - <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0608200114.htm>

2006-2007 - Viva Cultura! Viva do Povo Brasileiro, Museu Afro Brasil, São Paulo, SP, Brasil.

2020 - Mulheres na Arte popular - Galeria Estação, São Paulo.