

TRANS VERSO

08 **Entre Barro e Espírito: as cerâmicas de Reinata Sadimba como inscrições cosmopolíticas de saberes Makonde**

recebido em 15/10/2025
aprovado em 15/11/2025

Entre Barro e Espírito: as cerâmicas de Reinata Sadimba como inscrições cosmopolíticas de saberes Makonde

Miguel Ribeiro

miguel.m.silva@edu.ufes.br

Universidade Federal do Espírito Santo

Leonilda Savenca

lsanveca70@gmail.com

Universidade Pedagógica de Maputo, Moçambique

RESUMO (PT): Este artigo investiga como a cerâmica de Reinata Sadimba, artista Makonde de Moçambique, atua como uma tecnologia de inscrição cosmopolítica, articulando saberes ancestrais com discursos contemporâneos de resistência cultural e regeneração. A pesquisa justifica-se pela necessidade de reconhecer práticas artísticas africanas como produtoras de conhecimento situado e politicamente eficazes. O objetivo foi analisar como símbolos, formas e gestos inscritos no barro expressam cosmologias Makonde. Adotou-se uma abordagem qualitativa, exploratória e interpretativa com base em análise estética, documental e simbólica, incluindo entrevista com a artista. Os resultados revelam uma estética contra-hegemônica, enraizada na experiência cotidiana e espiritual que desafia categorias ocidentais de arte. Conclui-se que a obra de Sadimba transforma o barro em campo de força ontopolítico, capaz de reinscrever a mulher Makonde como agente criadora de mundos e saberes plurais.

Palavras-chave: Reinata Sadimba; epistemologias do sul; cosmopolítica; arte africana; cerâmica Makonde.

ABSTRACT (ENG): This article investigates how the ceramics of Reinata Sadimba, a Makonde artist from Mozambique, act as a technology of cosmopolitical inscription, articulating ancestral knowledge with contemporary discourses of cultural resistance and regeneration. The research is justified by the need to recognise African artistic practices as producers of situated and politically effective knowledge. The objective was to analyse how symbols, forms and gestures inscribed in clay express Makonde cosmologies. A qualitative, exploratory and interpretative approach was adopted, based on aesthetic, documentary and symbolic analysis, including an interview with the artist. The results reveal a counter-hegemonic aesthetic, rooted in everyday and spiritual experience, which challenges Western categories of art. It is concluded that Sadimba's work transforms clay into an ontopolitical force field, capable of reinscribing Makonde women as agents who create worlds and plural knowledge.

Keywords: Reinata Sadimba; epistemologies of the south; cosmopolitics; african art; Makonde ceramics.

1. Introdução

A cerâmica, enquanto prática ancestral, constitui uma manifestação da cultura material com profundo significado simbólico (Roseiro, 2013). No contexto moçambicano, e especificamente entre o povo Makonde, a produção cerâmica envolve modos de fazer transmitidos entre gerações, integrando técnicas, conhecimentos empíricos e dimensões rituais que atravessam a vida cotidiana. Segundo Leite (2015), a produção artística, historicamente, é um modo de o indivíduo dialogar com suas heranças, criando arte, e o objeto artístico, em sociedades ditas tradicionais, é concebido como um instrumento que preenche importante função social. O trabalho artesanal, por sua vez, de acordo com Marquesan & Figueiredo (2014), exige o comprometimento de honrar os desígnios humanos, sendo diálogo constante entre o fazer e o pensar de forma indissociada.

Diante do universo de saberes e práticas, Reinata Sadimba emerge como uma figura central (Da Silva, 2018). Nascida em 1945, no Planalto de Mueda, Província de Cabo Delgado, ela é reconhecida como a “primeira mulher moçambicana (e não apenas Makonde) a afirmar-se como escultora e ceramista”, possuindo um duplo e notável talento (Roseiro, 2013, p. 148). Para Da Silva (2018), a obra da Reinata Sadimba é marcada pela criação de objetos de barro inconfundíveis, singulares, que transicionaram da confecção de objetos usuais (artesanato) para representações de figuras humanas de alto nível estético (Da Silva, 2018). Sua arte é fortemente marcada por aspectos orgânicos e dinâmicos (Da Silva, 2018), carregando as formas que os “Espíritos lhe comunicam” (Sopa (1999, p. 51 *apud* Da Silva, 2018)). Da Silva (2018) destaca que Reinata Sadimba é uma artista que media, através da sua obra, as relações entre os humanos e o mundo natural. Para Roseiro (2013), sua trajetória artística, indissociável de sua vida, confere caráter intemporal à sua escultura, situando-a na matriz matrilinear e na afirmação de gênero.

Segundo Leite (2015), a valorização da arte Makonde se insere num campo de tensões entre tradição e modernidade, onde a produção de objetos estéticos, em Moçambique, se torna um campo de modernidade e de mobilização de memórias sociais. Para Rifiotis (1994), a singularidade da arte Makonde reside na criação de novas formas, e não apenas nas tradicionais. A artista, ao resgatar e atualizar técnicas e formas ancestrais (Rifiotis, 1994), como as escarificações (tatuagens) Makonde que ela própria carrega e que reproduz em suas obras (Da Silva, 2018), demonstra uma capacidade criativa que tensiona as visões que buscam “autenticidade pré-colonial” (Rifiotis, 1994, p. 162).

Portanto, esta pesquisa se propõe a analisar a cerâmica de Reinata Sadimba como um espaço de contestação e tradução de saberes. A necessidade de revisitar conceitos e categorias eurocêntricas, como “arte primitiva” ou “arte tradicional” (Laranjeira, 2017, p. 156), e de valorizar a pluralidade de conhecimentos, torna-se um imperativo ético e político (Santos & Menezes, 2009; Haraway, 1995). O esforço de confrontar o pensamento abissal e buscar a simetria dos saberes (Nunes, 2009) é essencial para uma leitura crítica da produção artística. O trabalho de Reinata Sadimba configura-se como uma manifestação de resistência cultural e um objeto privilegiado para a reflexão sobre o poder dos saberes localizados (Haraway, 1995).

Nesse contexto, a presente pesquisa busca responder à seguinte indagação: De que forma a cerâmica de Reinata Sadimba atua como uma tecnologia de inscrição cosmopolítica, articulando saberes ancestrais Makonde com discursos contemporâneos sobre resistência cultural e regeneração? Ela baseia-se no objetivo central que visa analisar como os saberes ancestrais

Makonde se manifestam nas formas, símbolos e gestos presentes nas cerâmicas de Reinata Sadimba.

Quanto à Metodologia, esta pesquisa emprega uma abordagem qualitativa, exploratória e interpretativa. O método qualitativo é justificado pelo aprofundamento da compreensão das relações em análise. O escopo da pesquisa abrange o uso de análise bibliográfica, documental e análise estética e semiótica de obras selecionadas. A semiótica é utilizada para examinar os modos de constituição dos fenômenos de produção de significação e sentido nas obras. Além disso, são utilizados os dados da entrevista com Reinata Sadimba extraídos da dissertação de Miguel Ribeiro da Silva (2018), que buscou dar mais densidade às reflexões, permitindo a exploração das representações sociais e a narrativa da artista (Da Silva, 2018).

2. Cultura makonde e poéticas ancestrais

O povo Makonde, que habita o nordeste de Moçambique (Planalto de Mueda) e o sudeste da Tanzânia, é, historicamente, notável por sua capacidade de resistência à dominação colonial portuguesa e ao tráfico de escravos (Laranjeira, 2017; Leite, 2015; Roseiro, 2013). O Planalto de Mueda, seu reduto, é considerado uma fortaleza natural (Roseiro, 2013). Esta “aura” de resistência facilitou a adesão dos Makonde à FRELIMO durante a luta de libertação nacional, tornando-os uma das bases de recrutamento do movimento (Leite, 2015, p. 1).

Segundo Leite (2015), após a independência de Moçambique, a escultura Makonde, embora tradicionalmente trabalhada em madeira, consolidou-se como um dos pilares simbólicos da construção da identidade e da nação moçambicana, estendendo esse valor às demais produções artísticas Makonde. Nesse processo, o objeto artístico torna-se portador de uma narrativa de resistência histórica que sustenta sua relevância cultural e política. Nesse mesmo sentido, o estilo de escultura conhecido como *ujamaa*, que representa família/sentimento de pertença familiar, criado no contexto da migração para atual Tanzânia, também passou a simbolizar união e solidariedade (Laranjeira, 2017).

Portanto, nesta representação da família em escultura, a sociedade Makonde consolida-se como uma organização social de cariz matrilinear. Segundo Roseiro (2013), nas linhagens matrilineares, a mulher possui um lugar privilegiado no sistema de parentesco. O autor destaca ainda que os bens e a descendência passam, normalmente, através da família da mãe, e a mulher mantém a casa e os filhos em caso de divórcio, o que fortalece a sua posição social. Contudo, o poder formal de decisão, geralmente, está investido no irmão da mãe (Roseiro, 2013, p. 99). De acordo com Roseiro (2013), o mito de origem dos Makonde demonstra a centralidade da mulher. A lenda narra que o ancestral fundador só atinge o estado humano após esculpir uma estátua de madeira que se anima e se transforma numa mulher, gerando o povo Makonde (Roseiro, 2013; Rifiotis, 1994). Esta percepção, para Roseiro (2013, p. 99), liga a mulher à descendência e à continuidade do homem.

A ancestralidade é o princípio fundador e a raiz sentimental que se atualiza na cultura (Machado, 2013). Segundo Bohn (2009), os antepassados são cruciais, eles são concebidos como mortos-vivos glorificados e verdadeiros atores sociais que participam ativamente da vida grupal e a influenciam. São os guardiões dos assuntos familiares, das tradições e da moral, sendo o ancião o guardião do tesouro sagrado da comunidade (Bohn, 2009). Nesse contexto, o universo Makonde não separa o visível do invisível. O mundo é animado por

espíritos (Leite, 2015). O pensamento Makonde, como o pensamento africano em geral, é caracterizado por uma cosmovisão cósmico-antropológica em que todos os seres existentes (humanos, animais, plantas e fenômenos naturais) “estão intimamente integrados por uma solidariedade e interdependência que não se pode romper” (Bohn, 2004, p.35 *apud* Bohn, 2009).

A arte e os rituais atuam como formas de interação com essa dimensão espiritual. Por exemplo, nas sociedades tradicionais, o objeto escultórico é um instrumento e, muitas vezes, serve como uma “técnica de ação humana sobre o além”. A escultura Makonde, como a máscara mapiko, traduz os usos, costumes e superstições e pode representar o espírito de um ancestral despertado. O estilo *shetani*, na escultura, criado durante a migração para o Tanganica, representa espíritos protetores ou malévolos presentes na cosmogonia Makonde e se liga ao universo onírico.

2.1 A cerâmica como prática ancestral e suporte de inscrição simbólica

O pensamento ocidental moderno tende a separar o mundo em matéria passiva, bruta, inerte e vida vibrante (nós, os seres) (Bennett, 2010, tradução nossa). Segundo Tedesco, Maheirie e Oliveira (2021), a abordagem do Novo Materialismo, que dialoga com a filosofia de Spinoza e Deleuze, busca teorizar a matéria como uma entidade agenciadora e produtiva. Para Jane Bennett (2010), é essencial cultivar a ideia de uma vitalidade intrínseca à materialidade. A matéria, ou matéria vibrante (Vibrant Matter), não é apenas um recurso a ser trabalhado, mas um poder ativo que possui a capacidade de fazer as coisas acontecerem, de produzir efeitos (Bennett, 2010). O barro Makonde não é, portanto, visto como um material inerte, mas como uma matéria-energia encantadora, carregada da memória do território (Bennett, 2010, Bohn, 2009).

Segundo Piteira (2005), a prática artística de Reinata Sadimba manifesta essa conexão primitiva com a substância da vida. Ela expressa a necessidade imensa de “misturar-se com o meu material de trabalho”, de “sentir o barro em meu corpo, fazer parte dele, estar dentro dele...” (Da Silva, 2018, p. 89). Esta visão reflete a potência da matéria-prima (Piteira, 2005) e transcende o modelo hilomórfico (matéria + forma) ocidental, reconhecendo que a matéria possui afetos intensivos variáveis e qualidades incipientes que o artista apenas traz à tona (Bennett, 2010). Por outro lado, a olaria e a cerâmica Makonde são, historicamente, associadas à atividade feminina (Da Silva, 2018). Tradicionalmente, de acordo com Da Silva (2018); Roseiro (2013); Bohn (2009), as mulheres eram responsáveis por produzir objetos utilitários em barro, como potes e vasos, que serviam como reservatórios de água, alimentos e eram usados em rituais.

Reinata Sadimba, que recebeu uma educação tradicional e aprendeu a produzir objetos utilitários (Da Silva, 2018), elevou este suporte a um novo patamar. Segundo Da Silva (2018), as obras de barro são inconfundíveis e singulares, resultando em criações que se distanciam da norma ocidental e apresentam alto nível estético. A sua arte é uma manifestação de crítica social, inovação e representação do feminino (Da Silva, 2018), sendo ela a primeira mulher moçambicana (e não apenas Makonde) a afirmar-se como escultora e ceramista (Piteira, 2005). Suas peças transitam do universo utilitário para o campo artístico, apresentando um caráter orgânico e dinâmico que traduz um modo de criação profundamente ligado à sua experiência de vida e às tradições culturais que a constituem (Da Silva, 2018).

Nessa produção, as práticas visuais Makonde, como a escultura e as máscaras, envolvem o corpo como um suporte de inscrição simbólica. Tradicionalmente, segundo Roseiro (2013); Rifiotis (1994), o povo Makonde esculpia o próprio corpo através de escarificações (tatuagens) no rosto e no peito. Para Rifiotis (1994), esse tratamento corporal representa uma escrita da cultura sobre a natureza do corpo. Entretanto, as esculturas de Sadimba refletem essa poética. Ela incorpora, em suas obras, as escarificações faciais (tatuagens), que ela mesma carrega, remetendo à sua cultura Makonde (Da Silva, 2018). A superfície da cerâmica, com suas texturas e padrões, funciona como uma escrita localizada. Para Brito (2012), as formas variadas das suas peças, que incluem a representação da maternidade e cenas do cotidiano, conferem-lhes uma atmosfera poética e inventividade narrativa. A estatutária Makonde moderna, assim como a tradicional, utiliza a figuração antropomórfica e zoomórfica para criar obras complexas que representam seu cosmos e suas raízes (Laranjeira, 2017; Roseiro, 2013).

2.2 Relações entre espiritualidade, corpo, território e gesto nas práticas visuais Makonde

O corpo, na filosofia africana, é o local onde a ancestralidade está inscrita, sendo um território que se interpenetra e se completa no cosmos (Machado, 2013). Para Machado & Oliveira (2022), o corpo é o portador das memórias ancestrais que atravessam o tempo. Segundo Da Silva (2018), o processo de moldar o barro para Reinata Sadimba é uma prática corporal profunda. A gnose do gesto está presente na ideia de que os “movimentos do escultor Makonde reproduzem os gestos do ancestral fundador e são uma forma de manejo e controle das forças vitais” contidas na matéria-prima (Rifiotis, 1994, p. 157). Para Souza (2017), esse ato de moldar é um ato de gnose corporal no qual a experiência direta com o material é essencial. Conforme Souza (2017, p. 127), “a arte é vista como uma dimensão do ser humano, não uma atividade,” e o corpo é o ponto de partida da criação. Para Pacheco *et al.* (2017), o gesto, a dança e o olhar compõem blocos de sensação, e o movimento, no ato de moldar o barro, reverbera, criando novos movimentos.

Portanto, a escolha e o tratamento do material estão intrinsecamente ligados ao território (Bohn, 2009). O termo Makonde designa tanto o povo quanto a paisagem e pode ser traduzido como “terra fértil” (Roseiro, 2013). Para Bohn (2009), a terra para os Makonde é o local sagrado que pertenceu aos seus antepassados e é onde estes estão enterrados. A qualidade e a tonalidade do barro, variáveis conforme o local de extração, reforçam esta ligação simbólica com o território. Neste sentido, a produção de Reinata Sadimba está ligada ao barro, que ela transforma da “simples pasta de areia” em objetos de arte (Da Silva, 2018). Este material, um recurso que compõe o território, passa a ser uma extensão da existência da artista (Piteira, 2005).

Diante disso, a produção cerâmica da Reinata Sadimba atua como uma proposição cosmopolítica, ao dar forma plástica à existência humana (Da Silva, 2018). Em suas obras, ela articula diferentes saberes e realidades, a tradição matrilinear Makonde, a vitalidade do barro como matéria viva e a crítica contemporânea marcada por questões de gênero e resistência (Piteira, 2005). Nessa perspectiva, a proposição cosmopolítica, conforme (Stengers, 2018), constitui um convite a desacelerar o pensamento e desenvolver uma sensibilidade diferente diante dos problemas concretos. O termo “cosmopolítico”, para Stengers (2018), não expressa um projeto totalizante, mas designa o cosmos como o desconhecido que reúne e tensiona múltiplos mundos e modos de existência.

Reinata Sadimba é a ponte viva entre a tradição ancestral Makonde e o discurso global contemporâneo. Sua obra transforma e comunica através da matéria, mediando as relações entre os humanos e o mundo natural (Piteira, 2005). Piteira (2005) destaca que Reinata Sadimba, ao romper o tabu de gênero na arte Makonde e ao ser a primeira mulher moçambicana a se afirmar como escultora, garante um lugar na história da arte, conferindo um caráter intemporal à sua escultura. Ela é a articuladora que, através do Barro e Espírito, traz à tona um conhecimento situado e localizado (Machado, 2013; Haraway, 1995), engajando-se no diálogo cosmopolítico que é a busca pela tradução de conhecimentos entre comunidades muito diferentes (Haraway, 1995), e resistindo ao pensamento abissal que torna certos saberes inexistentes (Santos, 2009). Sadimba usa a arte como um modo de existência, atualizando sua técnica e valores ancestrais numa visão de mundo que interpela o observador (Rifiotis, 1994).

3. Referenciais teóricos

O referencial teórico que embasa esta pesquisa se articula em torno de três eixos conceituais interligados: o cosmopolítico, a Materialidade Ativa e a arte como inscrição de resistência, buscando uma abordagem descolonizadora do saber (Santos & Meneses, 2009; Nunes, 2009), ancorada nas Epistemologias do Sul.

3.1 Cosmopolítica e relações mais-que-humanas

O campo da arte cerâmica, especialmente ao ser estudado a partir de perspectivas periféricas, exige a adoção de categorias teóricas que rompam com o pensamento abissal eurocêntrico e a visão unilateral da política (Santos & Meneses, 2009; Santos, 2009). A Cosmopolítica e a ecologia de saberes são ferramentas essenciais no concernente aos conhecimentos e às agências subalternizadas.

A proposição cosmopolítica não se apresenta como uma teoria generalizante ou um projeto de paz universal no sentido kantiano (Stengers, 2018). Para Stengers (2018), seu principal desafio é “desacelerar” os raciocínios, criando a ocasião para uma sensibilidade um pouco diferente no que se refere aos problemas e situações que nos mobilizam. Entretanto, a Cosmopolítica, segundo Stengers (2018), busca suspender a construção apressada de um “bom mundo comum,” criando um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos “bom”. Ela se dirige àqueles que pensam sob a urgência, sussurrando que “talvez, exista aí algo de mais importante” (Stengers, 2018, p. 446). Trata-se de uma “colocação em inquietude” (mise à inquiétude) das vozes políticas, introduzindo a sensação de que a arena política é “povoada pelas sombras do que não tem, não pode ter ou não quer ter voz política” (Stengers, 2018, p. 447).

Segundo Stengers (2018), o “cosmos”, neste sentido, é um operador de colocação em igualdade (mise à égalité) por oposição à colocação em equivalência (mise en équivalence) que implica uma medida comum e a intercambialidade de posições. A proposição cosmopolítica insiste na necessidade de levar em conta, explicitamente, o mundo perigoso onde vivemos, e exige que as questões de saberes e práticas relacionadas às “coisas” (ecologia política) sejam levadas a sério (Stengers, 2018). Portanto, a cerâmica, como prática material e cultural, deve ser compreendida como um lócus de produção de saber situado (Santos & Meneses, 2009). Autores como Santos & Meneses (2009); Nunes (2009) destacam que o projeto das Epistemologias do Sul (ES) é um conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes (epistemicídio) levada a cabo pela norma dominante e valorizam os

saberes que resistiram com êxito. No entanto, a ES questiona a hegemonia da ciência moderna (Santos & Meneses, 2009; Nunes, 2009), sublinhando que todo conhecimento válido é sempre contextual, cultural e político (Santos & Meneses, 2009). Para Santos & Meneses (2009), essa perspectiva valoriza as experiências dos oprimidos e opera uma crítica radical à colonialidade do saber.

Acima de tudo, a cosmovisão Makonde, profundamente marcada pela relação com o mundo espiritual, alinha-se a uma perspectiva mais-que-humana ao reconhecer a agência e a intencionalidade em seres não-humanos, na medida em que há coexistência de vivos e ancestrais, uma vez que, para os povos africanos, os antepassados estão no centro da existência dos vivos por serem “fundadores e esteios da tradição”, e é arriscado desleixar o relacionamento com eles (Bohn, 2004, p.35 *apud* Bohn, 2009). Portanto, a visão de mundo Makonde é marcada por uma cosmovisão cósmico-antropológica na qual espíritos, animais, plantas e seres inanimados compõem o ambiente vital da pessoa humana, articulados por relações de solidariedade e interdependência que não se podem romper.

O outro aspecto é agência de espíritos e materialidades na qual tudo é animado por espíritos, sejam eles favoráveis ou nocivos (Leite, 2015). O complexo espiritual Makonde inclui os *Shetani*, que se referem a uma variedade complexa de figuras mitológicas, alguns perigosos (Da Silva, 2018). O conceito de *Mapiko* (máscara), segundo Roseiro (2013) representa o espírito de um ancestral despertado é utilizado para absorver as forças mágicas dos espíritos em benefício da coletividade, demonstrando o controle e a redistribuição da energia espiritual. Por fim, na cosmovisão Makonde, encontramos a extensão da agência, uma percepção que se harmoniza com a ideia de que a cultura material (as coisas) também é dotada de animação, exercendo força motriz e atuando socialmente (Araújo, 2013). A agência, antes reservada ao ser humano, se estende agora à cultura material, o que fundamenta uma abordagem mais-que-humana das práticas Makonde.

3.2 Materialidades ativas e barro como agente relacional

A Materialidade Ativa proporciona um arcabouço para entender o barro não como um substrato inerte, mas como uma força viva que co-cria o objeto cerâmico em relação com o corpo do artesão. Neste preceito, o conceito de *Vibrant Matter* (Matéria Vibrante) busca romper com o hábito moderno de dividir o mundo em matéria opaca, passiva e inerte (ela, as coisas) e vida vibrante (nós, os seres) (Bennett, 2010). Portanto, o materialismo vital, da força intrínseca da matéria, propõe, segundo Bennett (2010, p. 11), uma “vitalidade intrínseca à materialidade como tal”, argumentando que a matéria é uma entidade agenciadora e produtiva (Tedesco, Maheirie, Oliveira, 2021), uma vitalidade em ação que é uma força a ser considerada sem ser proposital (Bennett, 2010).

Diante da força intrínseca da matéria, o barro Makonde pode ser conceituado como possuidor de poder-coisa (*thing-power*), que é a “capacidade de coisas inanimadas de animar, de agir, de produzir efeitos dramáticos e sutis” (Bennett, 2010, p. 26). Essa materialidade vital manifesta uma efluência vibratória que precede ou subsiste dentro de corpos formados, sendo descrita como matéria-movimento ou matéria-energia (Bennett, 2010). Entretanto, o modelo hilomórfico (forma imposta à matéria passiva), matéria e afetos intensivos, ignora o que os artesãos sabem bem: existem “afetos intensivos variáveis” e “qualidades incipientes” da matéria que as formas externas podem apenas trazer à tona e facilitar (Bennett, 2010, p. 76). A autora destaca que esta vitalidade material não é apenas um suplemento espiritual, mas a própria atividade que é a “essência vaga” da matéria.

Neste contexto, a produção cerâmica da Reinata Sadimba é um processo de agenciamento em que, segundo Bennett (2010), o corpo da artesã não é apenas um instrumento, mas um co-ator na materialização. Portanto, o corpo, considerado agente e meio, é visto como um cultivo da arte, uma presença inevitável na cena da experiência, incapaz de ausentar-se da vida. Para Pacheco *et al.* (2017), o corpo-prática constitui a subjetividade. No campo da afecção e relação, o corpo, entendido como um feixe de sensibilidades e capacidades, “afeta e é continuamente afetado por outros corpos” (Bennett, 2010, p. 41). Ao amassar e modelar o barro, o corpo de Sadimba se engaja, segundo Pacheco *et al.* (2017), em uma reapropriação da atividade relacional, tornando as fronteiras entre sujeito e objeto cada vez mais indiscerníveis. A modelagem do barro por Sadimba opera como um vetor de memória e, de acordo com Araújo (2013), a cultura material exige entender os significados e ressignificados construídos no cotidiano, as interações subjetivas consubstanciadas no uso das ferramentas.

Diante desta produção da Reinata, entender a diferença entre o objeto museológico (reificado e estático) e a cerâmica como experiência estética (dinâmica e relacional) reside, segundo Brito (2012); Rifiotis (1994), na abordagem epistemológica do observador. O objeto reificado (Museológico), objeto material isolado não é o foco, devendo-se para tal examinar seus usos, apropriações sociais, técnicas e necessidade social e cultural (Barros, 2010 *apud* Araújo, 2013). Contudo, para Rifiotis (1994), no museu, a peça pode ser vista como um objeto ordinário ou uma marca da nostalgia do passado. Segundo Brito (2012), os museus oferecem uma exploração cognitiva e afetiva, mas a exposição tem o papel fundamental de legitimar o poder e o imaginário de uma determinada cultura. Rifiotis (1994) destaca que o foco exclusivo na “autenticidade”, em detrimento da estética, limita a compreensão da arte.

Por outro lado, a experiência relacional (estética), que é a estética decolonial, segundo Souza (2017), busca devolver o objeto à realidade sensível. Para Geertz (2008), a experiência estética envolve a suspensão do realismo ingênuo e do interesse prático em favor de uma insistência ávida nas aparências. No entanto, a arte de Sadimba é múltipla e rizomática, mesclada de inter-relações (Da Silva, 2018), e sua leitura deve ser estética, ética e estésica (capacidade de compreender as sensações), focando nas possibilidades de relação (Souza, 2017). Autores como Machado & Oliveira (2022); Souza (2017) salientam que a arte, nesse sentido, se torna uma possibilidade de transformação que não é uma pedagogia, mas a chance de interagir e criar novas possibilidades de vida e vivência.

3.3 Arte como inscrição de resistência e reexistência

A arte Makonde, conhecida pela escultura e pela cerâmica, transcende a categoria meramente estética ou etnográfica, atuando como um símbolo político de resistência e um meio de reexistência sociocultural. Segundo Leite (2015), a escultura Makonde é um dos fundamentos da ideia de moçambicanidade. Leite (2015); Roseiro (2013) destacam que a comunidade Makonde é historicamente conhecida pela sua capacidade de resistência ao tráfico de escravos e à dominação colonial. Para Leite (2015), esta “aura” de resistência facilitou sua adesão à FRELIMO durante a luta de libertação nacional.

Portanto, a moçambicanidade e a capacidade de resistência da comunidade, identidade e militarismo os caracterizam como guerreiros indomáveis e ferozes, consolidando, conforme Roseiro (2013), um perfil impressionante devido a suas escarificações e mutilações dentárias (em forma de ponta de seta). Para Roseiro (2013), essa ferocidade, real ou aparente, foi posta à prova em diversos confrontos. O autor salienta que a arte Makonde, em particular

a escultura, demonstra essa ligação, representando, muitas vezes, o seu cosmos e falando de suas raízes imaginárias ou reais.

Nas raízes reais, valores sociais encorpados, a escultura do tipo *Ujamaa* (união, família) é um exemplo de como a arte se torna uma configuração plástica de valores existenciais, sendo um modo de estar e de ser no mundo (Rifiotis, 1994). O autor destaca que “*Ujamaa* é o mito de origem experimentado numa forma densa e concreta, uma síntese dos ideais sociais” (Rifiotis, 1994, p. 160). Assim, o valor do objeto de arte Makonde é também construído através de narrativas sobre o “outro” (Leite, 2015). Contudo, para Rifiotis (1994), o poder simbólico da arte reside em sua capacidade de ordenar a experiência social e individual. O autor salienta que, mesmo sob o contexto da luta contra o colonialismo e a pós-independência, a arte Makonde foi reconstruída, e a influência do universo colonial não atuou apenas como uma restrição à sua originalidade (Rifiotis, 1994).

A arte, especialmente a política, como inscrição da resistência, atua, segundo Mwewa (2007), como um locus de subjetividade, questionando o status quo e propondo o enfrentamento dos conflitos (Mwewa, 2007). A arte Makonde, ao ser praticada, permite aos sujeitos, de acordo com Souza (2017), compor sua subjetividade e construir um território, reafirmando-se como dimensão do ser humano. Neste caso, a arte constitui-se por sua relação de negação com o que ela não é, o que lhe confere, de acordo com Mwewa (2007), a possibilidade de “escapar” da totalidade imposta pelo sistema. No entanto, a produção artística de Sadimba, por exemplo, por ser marcada pela multiplicidade e pelo caráter rizomático, rompe com as barreiras disciplinares (Da Silva, 2018). Neste preceito, a arte de questionamento e o pensamento de fronteira, exposição da ferida colonial, operam como uma crítica à modernidade baseada em experiências geopolíticas e memórias da colonialidade (Grosfoguel, 2009), ao expor o que a estética ocidental tenta ocultar.

Os escultores Makonde de hoje atualizam sua técnica e valores ancestrais numa visão de mundo, criando formas que interpelam (Rifiotis, 1994, p. 164). O artesanato, como prática, envolve diálogo constante entre o fazer e o pensar, que é uma fonte de sabedoria a qual se expressa nas tarefas mundanas e ativas (Santos, 2009). Segundo Grosfoguel (2009), a reinvenção de técnicas e formas ancestrais é uma demonstração de capacidade criativa. A arte, enquanto sistema cultural, pode mediar significados mais complexos do que a leitura literal sugere, apreendendo, formulando e comunicando realidades sociais (Geertz, 2008). Portanto, a arte Makonde, segundo Roseiro (2013), que resistiu, continua a ser uma manifestação que, por permitir a criação individual, tenderá a sair de seu reduto, alcançando diferentes partes do mundo.

A arte Makonde, ligada à resistência e a moçambicanidade, ganha, na figura da ceramista Reinata Sadimba, uma dimensão de reexistência, atuando diretamente sobre a colonialidade do ser e do saber. A cerâmica de Reinata Sadimba representa um ato de reexistência por manter vivo um modo de ser, pensar e fazer Makonde, recusando-se a ser subsumida pela lógica utilitária imposta pela colonização ou pela mercantilização capitalista. Sadimba desafiou o tabu tradicional de gênero que, na sua etnia e no seu local de origem - Planalto de Mueda (Piteira, 2005), restringia a atividade de escultura unicamente aos homens que trabalhavam, exclusivamente, em pau-preto (Da Silva, 2018). Ao afirmar-se como escultora, ela se tornou um caso isolado de autoria no feminino (Piteira, 2005; Da Silva, 2020).

Segundo Da Silva (2020; 2018); Biografia Reinata Sadimba (s.d.), a artista recebeu educação tradicional, que incluía o fabrico de objetos utilitários

em barro, como pratos e cântaros. Contudo, após um sonho, iniciou uma transformação profunda na sua cerâmica, distanciando-se da simples produção utilitária (Da Silva, 2018; Biografia Reinata Sadimba, s.d.). Portanto, sua obra, de acordo com Da Silva (2020; 2018); Biografia Reinata Sadimba (s.d.), é indissociável de sua vida cotidiana e de sua ação como mulher-artista, o que lhe confere um caráter intemporal. No entanto, a produção artística permite aos sujeitos comporem sua subjetividade e construir um território (Souza, 2017), tornando-se, para Sadimba, um processo que se transforma em uma experiência de intensa conexão na qual ela percebe o barro como uma extensão de si mesma (Da Silva, 2018).

Um outro aspecto da resistência e reexistência é recusa à extinção cultural na qual a superfície inscrita da cerâmica torna-se o local onde a cultura se recusa a ser extinta, pois a arte tradicional Makonde (e africana, em geral) atua como forma de participação na totalidade do patrimônio coletivo, organizando a experiência social e individual (Leite, 2015; Rifiotis, 1994). Nessa vertente, a arte de Sadimba, ao atualizar a técnica e os valores ancestrais (Rifiotis, 1994), constitui-se como um vetor de memória (Souza, 2017), assegurando a continuidade da comunidade (Geertz, 2008).

Assim, a resistência expressa na cerâmica não se limita ao gesto estético, mas se estende ao campo do político e do social. O barro, materialmente presente na vida cotidiana Makonde (Brito, 2012; Piteira, 2005), torna-se o suporte para uma crítica silenciosa e incisiva, um texto de insubmissão que, ainda que simbólico, denuncia as contradições e os conflitos da sociedade moçambicana. Os temas trabalhados nas obras de Sadimba provêm do “relacionamento cotidiano com homens e crianças” (Da Silva, 2018, p. 87). Segundo Da Silva (2018); Piteira (2005), a artista media, através da sua obra, as relações entre os humanos e o mundo natural. Para Da Silva (2018), seu foco está nas relações sociais exclusivas à mulher e na exaltação da figura feminina moçambicana como guerreira e batalhadora.

Diante da exposição de tensões, as formas que Sadimba imprime em suas esculturas refletem uma interpretação própria de experiência vivida e das relações sociais que atravessam seu cotidiano. Embora o ato artístico seja uma expressão da vida (Rifiotis, 1994), a arte de questionamento (ou arte política) propõe o enfrentamento dos conflitos (Souza, 2017; Mwewa, 2007). Em Moçambique, a feitiçaria, por exemplo, é um discurso que reflete e amplia as desigualdades e os conflitos trazidos pelas novas condições econômicas e sociais (Meneses, 2009). Segundo o autor, essas narrativas funcionam tanto como uma crítica à ostentação e à acumulação excessiva quanto como mecanismo de proteção ética dentro da comunidade. Assim, ao trazer à superfície aquilo que muitas vezes permanece silenciado no cotidiano social, a arte contribui para uma leitura crítica da realidade e para a exposição de seus conflitos estruturais (Mwewa, 2007).

Nesse contexto, a obra de Reinata Sadimba inscreve-se como uma prática artística que dialoga com essas múltiplas camadas de conflito e resistência. Ao lidar com temas que evocam a violência colonial, cujos efeitos ainda reverberam nas estruturas sociais e políticas moçambicanas, a artista elabora formas de denúncia e reexistência. Seu feminismo é forjado nas relações sociais, valorizando a mulher moçambicana nas suas qualidades e saberes (Da Silva, 2020; 2018), em um cenário ainda marcado pela subordinação das mulheres nas relações de gênero (Bohn, 2009). Sua arte, portanto, afirma-se como gesto de enfrentamento e afirmação simbólica em meio a um território de tensões históricas e contemporâneas.

3.4 Estética contra-hegemônica e saberes situados

A obra de Reinata Sadimba exige uma leitura que priorize as Epistemologias do Sul e a Ecologia de Saberes, questionando os critérios de validade eurocêntricos que tendem a desqualificar o conhecimento produzido em contextos subalternos. Portanto, o conhecimento de Sadimba não é “subjetivo” ou “folclórico”, mas um Saber Localizado, que reivindica a parcialidade como condição para uma objetividade mais rica e responsável (Haraway, 1995). De acordo com Grosfoguel (2009), o conhecimento é sempre situado, ou seja, localizado pelo lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala. Para o autor, o sucesso do sistema colonial/moderno reside em fazer com que os sujeitos oprimidos pensem epistemicamente como os dominantes. Sadimba, uma mulher-artista Makonde, produz seu conhecimento a partir de um corpo e de um território específicos (o Sul, a etnia Makonde, o corpo feminino) (Da Silva, 2018; Grosfoguel, 2009).

Donna Haraway (1995) defende os saberes parciais, localizáveis e críticos, argumentando que a perspectiva dos subjugados tem maior probabilidade de produzir explicações mais adequadas, firmes, objetivas e transformadoras do mundo (Haraway (1995). Para a autora, esta preferência não é por uma inocência, mas pela sua ampla experiência com os modos de negação, como a repressão e o esquecimento. A objetividade, segundo (Haraway (1995), não está relacionada ao desinteresse ou à visão abstrata de “lugar nenhum”, o que ela chama de “truque de Deus”, mas sim à conexão parcial. É essa parcialidade que permite, paradoxalmente, uma forma mais ética e comprometida de conhecimento, sendo condição para que determinadas vozes sejam ouvidas nas disputas por racionalidade. Nesse sentido, o conhecimento de Reinata Sadimba, que emerge de sua experiência cotidiana (Da Silva, 2018) e da sua condição de mulher-escultora atuando em um campo dominado por homens (Piteira, 2005), pode ser compreendido como a materialização dessa objetividade feminista. Sua prática artística reflete um saber que se recusa à fixação ou à neutralidade, enraizando-se em um corpo que cria a partir da vida, da memória e da luta, exatamente como propõe Haraway (1995).

A partir dessa compreensão de saberes situados, é possível reconhecer de que forma a estética de Sadimba utiliza referências visuais Makonde, como a escarificação e o Mapiko, elementos que, segundo Souza (2017), operam como códigos culturais resistentes à decodificação superficial imposta pela estética ocidental. Esses códigos exigem uma leitura estética, isto é, sensorial e contextual, que reconheça sua densidade simbólica. De acordo com Rifiotis (1994), a arte Makonde é marcada por uma forte estilização e diversidade de motivos, entre os quais se destacam as escarificações faciais e peitorais, entendidas como uma verdadeira “escrita da cultura sobre a natureza do corpo” (Rifiotis, 1994, p. 157). Nessa perspectiva, como observa Da Silva (2018), as peças produzidas por Sadimba conectam-se diretamente com esse universo simbólico, evocando as marcas corporais do povo Makonde não apenas como ornamentação, mas como inscrição identitária, histórica e política.

A presença simbólica do Mapiko, por sua vez, amplia ainda mais essa dimensão ritual e cosmológica. As máscaras Mapiko, que dão nome ao dançarino e representam o espírito de um ancestral despertado (Roseiro, 2013; Rifiotis, 1994), são objetos que possuem uma função ritual e são imbuídos de grande significado (Da Silva, 2018; Roseiro, 2013). Segundo Leite (2015); Roseiro (2013), o “olhar africano” tradicional olhava a escultura como um objeto do seu mundo, apropriando-se dela pelo sentido da sua narrativa, e não pelo prazer estético.

Nesse contexto, o artesanato, especialmente a cerâmica de Sadimba, utiliza a textura como ranhuras na superfície (Brito, 2012) que, junto com as formas, torna-se uma formulação tangível de noções, abstrações da experiência fixada em formas perceptíveis (Geertz, 2008, p. 66). De acordo com Roseiro (2013), a arte cerâmica adquire um estilo próprio na cultura Makonde, ao usar o barro para criar peças imbuídas de grande significado. A obra de Sadimba, ao ser múltipla e rizomática, atua nessa dimensão estética que prioriza a relação e a comunicação através da matéria (Da Silva, 2018; Piteira, 2005).

Desse modo, a obra de Reinata Sadimba pode ser compreendida como a convergência viva de saberes localizados (Haraway, 1995), epistemologias do Sul (Santos, 2009), materialidades ativas (Bennett, 2010) e proposições cosmopolíticas (Stengers, 2018). Sua cerâmica não é apenas expressão estética, mas um campo de forças que articula corpo, memória e espiritualidade. Ela resiste à lógica colonial, reinscreve a mulher Makonde como produtora de conhecimento e reconfigura a arte como prática crítica, relacional e regenerativa. Sua criação é, portanto, um gesto político que afirma a vida diante da exclusão, transformando barro em pensamento, matéria em ética e escultura em mundo possível.

4. Metodologia

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, exploratória e interpretativa, voltada à compreensão simbólica, estética e política da produção cerâmica de Reinata Sadimba, à luz dos saberes ancestrais Makonde e dos debates contemporâneos sobre resistência cultural e regeneração. Considerando o caráter transdisciplinar da temática, que articula arte, ancestralidade, materialidade e epistemologias do sul, optou-se por uma metodologia que privilegia a leitura crítica e situada de obras de arte como formas de mediação cosmopolítica.

Quanto aos procedimentos, utilizaram-se a pesquisa bibliográfica e documental, com levantamento de literatura teórica sobre cerâmica africana, cosmopolítica, epistemologias ancestrais, estética decolonial e cultura Makonde, além de documentos visuais e textuais sobre a trajetória de Reinata Sadimba, incluindo dissertações, artigos e outros. Neste preceito, foi feita, primeiro, a análise simbólica e estética de obras selecionadas, a partir de registros visuais incluídos na dissertação de Miguel Ribeiro da Silva (2018) e em catálogos. A análise focou nas formas, texturas, elementos visuais e símbolos recorrentes, observando como tais elementos refletem o universo espiritual, social e político da cultura Makonde. Segundo, realizou-se a interpretação de dados de entrevista já existentes, conforme registrados na dissertação supracitada. A entrevista com Reinata Sadimba, transcrita e publicada como anexo no trabalho de Da Silva (2018), foi analisada como fonte primária para identificar concepções da artista sobre sua prática, seus processos criativos e sua ligação com a ancestralidade e o barro. Por fim, abordagem semiótica e cultural, fundamentada na semiótica de Charles Sanders Peirce (via Santaella, 1995) para leitura dos signos presentes nas obras e, no conceito de cosmopolítica (Stengers, 2005), para interpretar as cerâmicas como mediadoras de relações entre humanos, espíritos, natureza e território. O conceito de Materialidade Ativa também sustenta a leitura do barro não como suporte passivo, mas como elemento vivo e relacional.

4.1 Delimitação, escopo da análise e limitações da pesquisa

O foco recai sobre obras cerâmicas de caráter escultórico nas quais é evidente a fusão entre formas humanas, elementos do cotidiano e traços da cultura Makonde. No entanto, a pesquisa não envolveu observação direta das obras físicas nem entrevista própria com a artista, baseando-se exclusivamente em fontes secundárias e registros disponíveis. Todavia, o uso criterioso de materiais já produzidos, incluindo uma entrevista semiestruturada com a própria Sadimba, garante a consistência e a riqueza da análise, respeitando o contexto da artista e a complexidade de sua obra.

5. Análise das cerâmicas de Reinata Sadimba

A análise da cerâmica de Reinata Sadimba, sob a lente das Epistemologias do Sul, do Materialismo Ativo e da Semiótica Peirciana, permite desvendar de que forma sua produção atua como uma tecnologia de inscrição cosmopolítica que, ao se manifestar no barro, articula os saberes ancestrais Makonde com uma prática de resistência cultural e regeneração.



Figura 1 – Obras em análise com as seguintes designações: 1 – Mãe Protetora; 2 – Dói-me a Cabeça; 3 – Cobra Makonde. Fonte: Adaptado do Manoeuvre. Online. Disponível em: <https://www.manoeuvre.pt/artist/reinata-sadimba/>.

5.1 Formas, Símbolos e Gestos como Inscrições de Saberes Makonde

A estética de Sadimba vai além da mera representação visual, ela se configura como aquilo que Geertz (2008) define como uma formulação tangível de noções, abstrações da experiência fixada em formas perceptíveis. Suas cerâmicas são carregadas de traços identitários Makonde que, ao serem materializados, agem como índices e símbolos da cosmologia e da sociabilidade do seu povo.

A obra de Sadimba se caracteriza pela rotundidade dos objetos e pela inserção de inscrições de teor geométrico que cobrem a superfície, conferindo identidade às peças. Portanto, todos os trabalhos (vd. fig.1) apresentam traços e ranhuras que replicam a cultura Makonde, remetendo diretamente às escarificações faciais do povo (Da Silva, 2020; 2018; Roseiro, 2013). Como descreve Da Silva (2020; 2018), a artista, pertencente à cultura Makonde, carrega essa cicatrização no rosto, o que cria uma simbiose mística entre a criadora e a obra. O autor salienta que essas marcas, feitas originalmente no corpo através de pintura permanente ou cicatrização, traduzem anseios, usos, costumes, tradições e superstições da cultura (Da Silva, 2020; 2018). Na Semiótica, essas marcas são signos icônicos que se tornam índices da cultura, representando não apenas a aparência, mas uma conexão dinâmica e factual com a etnia Makonde (Santaella, 1995).

Reinata Sadimba tem seu discurso artístico, frequentemente feminista, centrado nas relações sociais exclusivas à mulher (Da Silva, 2020; 2018). Obras como “Mãe Protetora” (vd. fig.1-1) espelham a figura da mãe africana que se desdobra para dar afeto e atenção aos seus múltiplos filhos. Esta exaltação da figura feminina moçambicana, como guerreira, mãe e batalhadora (Da Silva, 2020), aliada ao seu posicionamento como primeira mulher Makonde a afirmar-se como escultora (Da Silva, 2020; Roseiro, 2013; Piteira, 2005), inscreve o corpo feminino como um saber localizado (Haraway, 1995) e como um corpo político ancestral. Essa produção se situa na matriz pré-histórica matrilinear (Piteira, 2005).

A arte Makonde tradicionalmente fala dos seres vivos e dos espíritos dos mortos. Reinata Sadimba relata que as formas de suas esculturas são as que os espíritos lhe comunicam para concebê-las. Portanto, essa ligação com o mundo interior, onírico e espiritual, Shetani são espíritos de configuração fantasista e, na arte Makonde, (Laranjeira, 2017) é um elemento central para a inscrição cosmopolítica da obra. O Mapiko, por exemplo, representa o espírito de um ancestral despertado (Roseiro, 2013). A eficácia do ritual cosmopolítico, conforme Stengers, não é ditar a ação, mas catalisar um regime de pensamento e de sentir que transforma as relações do indivíduo com seus saberes, esperanças, medos e memórias (Stengers, 2018). Ao materializar as formas comunicadas pelos espíritos, Sadimba desacelera o raciocínio e confere eficácia a essas presenças mais-que-humanas que habitam sua cosmologia (Stengers, 2018). A cerâmica, assim, media as relações entre os humanos e o mundo natural (Da Silva, 2018).

A obra “Dói-me a Cabeça” (vd. fig.1-2) exemplifica como o espiritual se cruza com a crítica social, localizando demônios e fantasmas, tanto pessoais, como coletivos (manoeuvre, 2024). A feitiçaria em Moçambique, frequentemente ligada a acusações e suspeitas, funciona como uma crítica indireta às desigualdades e à ostentação (Meneses, 2009). O barro, ao dar forma a essas figuras inquietantes, torna-se um suporte para uma crítica velada (Geertz, 2008), um texto de insubmissão que questiona a realidade sem cair no literal, mas expondo a ferida colonial e seus desdobramentos na sociedade contemporânea.

5.2 O Barro como Mediador entre Corpo, Território e Memória

A relação de Reinata Sadimba com o barro é íntima e relacional, definindo o material como um agente ativo em seu processo criativo, que não pode ser dissociado do seu corpo e da memória cultural Makonde. A ceramista expressa uma conexão profunda e orgânica com a matéria, afirmando perceber o barro como parte do seu próprio corpo, uma presença que a envolve e com a qual se confunde. Esta vivência se alinha ao conceito de Materialidade Ativa ou *Vibrant Matter* de Jane Bennett (2010). O barro não é um substrato inerte a ser dominado, mas uma entidade agenciadora e produtiva (Tedesco, Maheirie e Oliveira, 2021; Bennett, 2010). Bennett (2010) salienta que a materialidade do barro possui uma vitalidade intrínseca que se manifesta na capacidade de afetar e ser afetado. A artista, ao perceber que o barro de Mueda era de baixa qualidade e o da região sul, em Maputo, oferecia novas formas e tonalidades (Da Silva, 2018), reconhece os “afetos intensivos variáveis” e as “qualidades incipientes” da matéria que o artesanato íntimo das coisas sabe bem (Haraway, 1995). O barro atua, portanto, como um ator material-semiótico (Haraway, 1995).

A produção artística é indissociável da vida cotidiana de Sadimba e de sua ação como mulher-artista (Da Silva, 2020). Seu corpo torna-se um verdadeiro cultivo da arte (Pacheco *et al.*, 2017), de modo que a prática cerâmica funcione

como um aparato material e discursivo que dá forma às experiências e sensações que atravessam sua trajetória. Nesse processo, a modelagem do barro não se reduz a uma ação de domínio sobre a matéria, mas expressa uma relação de conformação entre corpo, gesto e materialidade. Para Araújo (2013), o objeto material não é importante em si, seu valor se dá a partir de seus usos, apropriações sociais e técnicas, sendo a própria materialidade, por sua fisicidade, um elemento estruturante da ação humana.

Nessa produção indissociável da vida cotidiana, o ato de moldar o barro constitui um diálogo constante entre o fazer e o pensar (Marquesan & Figueiredo, 2017), no qual o gesto do corpo se torna uma memória viva. O corpo que, para Pacheco *et al.* (2017), não pode se ausentar da cena da vida, é o lócus da experiência. Os autores ressaltam a modelagem como sendo um processo de reapropriação da atividade relacional (Pacheco *et al.*, 2017). O gesto de moldar, que dá forma às figuras, é um terceiro modo do agir que, propriamente sem *álibi*, carrega uma responsabilidade ética. Os gestos e movimentos são essenciais na cultura Makonde, como na dança do Mapiko, e expressam uma visão de mundo (Roseiro, 2013). Por sua vez, para Machado & Oliveira (2022), a cerâmica perpetua a memória que se grafa no corpo.

Portanto, a obra de Reinata Sadimba, que parece não ter começo ou fim e se encontra no meio, entre a arte e o design (Da Silva, 2018), reflete um tempo não linear, mas intemporal (Da Silva, 2020; Piteira, 2005). De acordo com Bohn (2009), a memória africana, em contraste com a memória capitalista que destrói suportes materiais, reconstrói o acontecimento na sua totalidade, trazendo o evento passado para o presente. No entanto, o trabalho de Sadimba, ao ser indissociável do seu cotidiano (Da Silva, 2020), é a materialização da memória que se faz com o corpo na justaposição do agora do tempo ao ontem do tempo (Souza, 2017). Isso se contrapõe à fetichização da história da arte e dos mecanismos mercadológicos que a semiótica desaconselha tocar (Santaella, 1995).

5.3 Cerâmica como Prática de Resistência e Regeneração

A trajetória de Sadimba e sua obra encarnam uma crítica imanente (Adorno) ao sistema e uma práxis de libertação, Filosofia Africana (Machado, 2013; Mwewa, 2007). A produção de Sadimba, embora enquadrada na categoria de arte cerâmica, transcende as fronteiras rígidas impostas pelo pensamento ocidental, subvertendo a dicotomia moderna de arte, design e artesanato. Segundo Da Silva (2020; 2018), suas criações são descritas como múltiplas e rizomáticas, misturadas de inter-relações. O autor destaca que a artista transita de objetos utilitários para objetos de arte com valores intrínsecos (Da Silva, 2020; 2018). A análise feita do design sobre a arte cerâmica de Sadimba mostra que as duas áreas se cruzam e se transformam (Da Silva, 2018). Para o autor, essa hibridação, onde as obras se fundem com referenciais de design, é o que a torna um caso complexo de análise.

O fato de Sadimba afirmar que nunca fez trabalhos por encomenda e que suas obras são produzidas por paixão própria (Da Silva, 2018) revela um posicionamento que funciona como mecanismo de crítica e insubmissão. Essa postura confronta a ideologia gerencialista que busca transformar o artesanato em puro negócio, com o objetivo de incorporar mais pessoas no sistema-mundo capitalista moderno/colonial (Marquesan & Figueiredo, 2014). Sadimba sustenta o propósito moral da arte, honrando o *desígnio* de fazer algo bem-feito sem outras justificativas além do orgulho e autorrealização (Da Silva, 2018; Marquesan & Figueiredo, 2014), em oposição à comoditização que retira a autonomia do artesão (Marquesan & Figueiredo, 2014). Portanto, a produção de Sadimba está em constante transcodificação (Da Silva, 2018),

movendo-se entre linguagens. Sua arte é de questionamento, propondo o enfrentamento de conflitos (Brito, 2012; Mwewa, 2007). Isso se relaciona à estética contra-hegemônica que se opõe à lógica ocidental que privilegia o valor de troca e a fixação (Souza, 2017).

Sadimba não é apenas uma artista; é uma atora social (Souza, 2017) cuja trajetória reflete a luta por visibilidade e autonomia de gênero e etnia em Moçambique. O fato de ser a primeira mulher moçambicana a se afirmar como escultora confere à sua prática um profundo significado político, no momento transcultural da afirmação de gênero (Da Silva, 2020; 2018; Roseiro, 2013; Piteira, 2005). Ela contornou a exclusão e foi reintegrada pelos Makonde após seu reconhecimento em Maputo (Da Silva, 2018). O traço Makonde presente em suas obras, associado à força de sua autoria, revela como sua produção articula identidade, resistência e afirmação feminina em um campo historicamente marcado por desigualdades.

A cerâmica de Sadimba, ao resgatar o valor do utilitário e transformá-lo em arte singular (Da Silva, 2018), opera a regeneração da subjetividade e do senso comunitário (Geertz, 2008). Sua produção, marcada pela multiplicidade e pela conexão com a vida cotidiana (Da Silva, 2020), demonstra que a arte tem a capacidade de ordenar a experiência social e individual (Rifiotis, 1994) e de atuar como agente positivo na criação e manutenção de uma sensibilidade (Geertz, 2008). Sadimba está na intersecção do que Haraway chama de saberes parciais, localizáveis e críticos (Haraway, 1995). Ela demonstra que a reinvenção de técnicas e formas ancestrais é uma demonstração de capacidade criativa (Rifiotis, 1994), garantindo a reexistência dos saberes Makonde.

A obra de Reinata Sadimba, portanto, é a materialização de um saber localizado (Haraway) do Sul (Santos) que se manifesta em matéria vibrante (Bennett) como uma proposição cosmopolítica (Stengers, 2018), desafiando a fixação de categorias e promovendo a conexão parcial e a objetividade responsável de uma perspectiva subjugada (Stengers, 2018; Bannett, 2010; Haraway, 1995). Suas cerâmicas são, assim, inscrições cosmopolíticas de uma memória que não se limita ao passado, mas se reconfigura continuamente no presente.

6. Considerações finais

Este artigo buscou compreender de que forma a produção cerâmica de Reinata Sadimba atua como uma tecnologia de inscrição cosmopolítica, articulando os saberes ancestrais Makonde com discursos contemporâneos sobre resistência cultural e regeneração. A partir da análise estética, simbólica e semiótica de suas obras, bem como da interpretação das narrativas da própria artista, foi possível evidenciar que sua cerâmica transcende a mera materialidade para se constituir como um campo de força que une corpo, barro, território e espiritualidade.

As formas, os símbolos e os gestos presentes nas peças de Sadimba revelam uma cosmologia profundamente enraizada nas tradições matrilineares Makonde, mas, ao mesmo tempo, se abrem para o diálogo com questões políticas e sociais contemporâneas, como a afirmação de gênero, a crítica à lógica colonial e a regeneração de subjetividades oprimidas. Seu barro é, assim, matéria vibrante, memória viva e meio de expressão ética e estética, refletindo uma visão de mundo em que os limites entre humano, natureza e espírito são dissolvidos.

A leitura cosmopolítica mostrou-se especialmente relevante para compreender essa obra na medida em que permite suspender categorias eurocêntricas fixas e criar espaço para que outros regimes de existência e conhecimento, como os saberes Makonde, sejam reconhecidos como válidos e produtivos. Sadimba desacelera os raciocínios coloniais, propondo, por meio de sua arte, uma ecologia de saberes que recusa a subalternidade e reinventa os modos de existência.

Por fim, esta investigação aponta para a importância de aprofundar os estudos sobre a produção cerâmica como campo de mediação simbólica e política em contextos africanos e diaspóricos. Futuras pesquisas poderão explorar comparativamente outras artistas africanas e afrodescendentes, bem como ampliar o diálogo entre cerâmica, espiritualidade e práticas decoloniais no campo das artes, do design e da antropologia. A obra de Reinata Sadimba, ao inscrever saberes situados no barro, convida-nos a repensar as formas de conhecer, criar e resistir.

Referências

- ARAÚJO, Francisco Evandro de. Casas de farinha e farinhadas: Cultura Material, História Oral e Memória na produção de identidades. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 27., 2013, Natal-RN. **Anais [...]**. Natal: ANPUH, 2013.
- BENNETT, Jane. **Vibrant matter: a political ecology of things**. Durham: Duke University Press, 2010.
- BIOGRAFIA Reinata Sadimba — Resumo Biográfico. **Perve galeria**, 2015. Lisboa: Perve Galeria, 2015. Disponível em: https://pervegaleria.eu/PerveOrg/Galeria/Acervo_06/Biografias/bio_reinata.htm. Acesso em: 21 nov. 2015.
- BOHN, Plácio José. **Quando tocam os tambores: saberes e práticas nas tradições moçambicanas**. Dissertação (Mestrado em Educação) — Centro Universitário La Salle, Canoas, 2009.
- BRITO, Isa Márcia Bandeira de. **Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique MUVART: 2004 a 2010**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2012.
- DA SILVA, Miguel Maria Ribeiro. **Design e Arte: Saberes Sobrepostos da Cultura Visual nas obras da Reinata Sadimba**. Dissertação (Mestrado em Design e Multimídia) — Escola Superior Técnica da Universidade Pedagógica. 2018.
- DA SILVA, Miguel Maria Ribeiro. Design e arte: saberes sobrepostos da cultura visual nas obras da Reinata Sadimba. *In: ROSA, Rosane et al. (Org.). Mediações educacionais e interculturais entre Brasil e Moçambique*. Porto Alegre, RS: Editora Fi; Maputo, MOZ: Editora Educar, 2020.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 26 jun. 2025.
- LARANJEIRA, Lia Dias. Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 141-162, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d06>. Acesso em: 15 mai. 2023.
- LEITE, Pedro Pereira. A emergência da escultura Maconde como símbolo da moçambicanidade. *In: Conferência Internacional 40 anos das Independências Africanas*, ISCTE, Lisboa, 2015. **Anais [...]**, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1489.3525>. Acesso em: 15 mai. 2023.
- MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. **Revista Páginas de Filosofia**, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2013.

MACHADO, Adilbênia Freire; OLIVEIRA, Lorena Silva. Memórias ancestrais e filosofias africanas forjando caminhos para uma educação afrorreferenciada. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 17, e2219478, p. 1-15, 2022. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa>. Acesso em: 26 jun. 2025.

MARQUESAN, Fábio Freitas Schilling; FIGUEIREDO, Marina Dantas de. De arte-são a empreendedor: a resignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. **Revista de Administração Mackenzie (RAM)**, São Paulo, v. 15, n. 6, p. 76–97, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-69712014/administracao.v15n6p76-97>. Acesso em: 12 abr. 2023.

MENESES, Maria Paula. Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias de conhecimento no Moçambique contemporâneo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

MWEWA, Muleka. Teoria crítica e estudos culturais: a configuração do social no contemporâneo. **Mimesis**, Bauru, v. 28, n. 1, 2007.

NUNES, João Arriscado. O Resgate da Epistemologia. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

PACHECO, Elizabeth Medeiros; LOBO, Thadeu Pinto; GOMES, Gabriel Barbosa; MATA, Karina Junqueira. O corpo cultivado da arte. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 152-157, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/29/2/2204>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PITEIRA, Susana. Reinata Sadimba: questões de gênero, lugar e tempo. **Latitudes**, n. 25, p. 74, 2005.

REINATA Sadimba. **Manoeuvre**, 2025. Disponível em: <https://www.manoeuvre.pt/artist/reinata-sadimba/>. Acesso em 14 out. 2025.

RIFIOTIS, Theophilos. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 4, p. 153-166, 1994.

ROSEIRO, Antônio Henrique Rodrigues. **Símbolos e práticas culturais dos Makonde**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social e Cultural) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Ciências da Vida, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: semiótica e autogeração. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SOUZA, Carlos Weiner Mariano de. **O corpo da arte**: a experiência da imagem no ensino contemporâneo das artes visuais. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. Tradução de Raquel Camargo e Stelio Marras. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 69, p. 442-464, 2018. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi69p442-464>. Acesso em: 26 jun. 2025.

TEDESCO, Pedro de Castro; MAHEIRIE, Kátia; OLIVEIRA, João Manuel de. Uma revisão de literatura sobre o realismo agencial na psicologia. **Revista Polis e Psique**, v. 11, n. 2, p. 89-108, 2021.