



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

EVELYN MAGALHÃES DE OLIVEIRA

**A ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE MOÇAMBICANA E
O SEU LEGADO NA CONTEMPORANEIDADE
ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA: APROXIMAÇÕES
POSSÍVEIS COM A LEI 10.639/03**

**CAMPINAS
2023**

EVELYN MAGALHÃES DE OLIVEIRA

**A ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE MOÇAMBICANA E
O SEU LEGADO NA CONTEMPORANEIDADE
ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA: APROXIMAÇÕES
POSSÍVEIS COM A LEI 10.639/03**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Educação, na área de concentração de Educação.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA EVELYN MAGALHÃES DE OLIVEIRA,
E ORIENTADA PELO PROF. DR. ANDERSON
RICARDO TREVISAN.

**CAMPINAS
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Gustavo Lebre de Marco - CRB 8/7977

OL4a Oliveira, Evelyn Magalhães de, 1984-
A Arte Escultórica Makonde Moçambicana e o seu legado na contemporaneidade artística de Reinata Sadimba : aproximações possíveis com a Lei 10.639/03 / Evelyn Magalhães de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Anderson Ricardo Trevisan.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Sadimba, Reinata, 1945-. 2. Maconde (Povo africano). 3. Arte moderna. 4. Educação - Moçambique. 5. África. I. Trevisan, Anderson Ricardo, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Makonde Mozambique Sculptural Art and its legacy in Reinata Sadimba's artistic contemporary time : possible approaches with law 10.639/03

Palavras-chave em inglês:

Sadimba, Reinata, 1945-
Makonde (African people)
Art, Modern
Education - Mozambique
Africa

Área de concentração: Educação

Titulação: Mestra em Educação

Banca examinadora:

Anderson Ricardo Trevisan
Ângela Fátima Soligo
Lia Dias Laranjeira

Data de defesa: 27-10-2023

Programa de Pós-Graduação: Educação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-7841-7803>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3743602641832690>

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE MOÇAMBICANA E
O SEU LEGADO NA CONTEMPORANEIDADE
ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA: APROXIMAÇÕES
POSSÍVEIS COM A LEI 10.639/03**

Autora: Evelyn Magalhães de Oliveira

COMISSÃO JULGADORA:

Anderson Ricardo Trevisan

Ângela Fátima Soligo

Lia Dias Laranjeira

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

2023

O importante é fazer as coisas com gosto. E se escolheu um tema que lhe interessa, se decidiu dedicar realmente à tese o período, mesmo curto, que lhe foi prefixado (...), verá agora que a tese pode ser vivida como um jogo, como uma aposta, como uma caça ao tesouro.

(Umberto Eco)¹

¹Eco, Umberto. *Como se faz uma tese*. 16. ed. São Paulo: Perspectiva, p, 169, 2001.

AGRADECIMENTOS

“Não há
mais nada
que você possa temer
o sol e suas flores chegaram.”²

Depois de uma longa e temida jornada nada é mais precioso do que a colheita das flores, a chegada do sol e o sentimento de gratidão. Primeiramente gostaria de agradecer a Deus por ter me dado força e condições necessárias diante dos desafios, se não fosse a minha fé eu não teria conseguido, ainda mais diante de uma pandemia e de um período político tão obscuro no nosso país.

Em seguida, um fraternal agradecimento a todos os meus queridos familiares, tão essenciais para os momentos de alegrias e de superação: ao meu pai Paulo, à minha mãe Jacqueline, à minha irmã Suelyn, tão companheira e atenta nos períodos finais dessa pesquisa, às minhas irmãs Lívia e Helena, ao meu irmão Gabriel, às minhas tias amadas Iane e Ianê, ao meu primo Leonardo, e ao meu generoso e talentoso primo Duini, que no período de isolamento social me enviou de Portugal um material essencial para esta dissertação.

Quero agradecer aos meus amigos e amigas que me auxiliaram com seus afetos e companhia durante essa trajetória: ao Hugo Marangoni, que além da amizade me ajudou de diferentes formas a pensar esse trabalho e me enviou um catálogo de La Réunion – África, que se tornou a minha principal fonte de imagens da Arte Makonde, ao amigo Hiago Malandrin que desde a graduação está sempre disposto a me auxiliar, à minha querida amiga Priscila Gonzales, pelos longos anos de amizade, a compreensão e a generosidade nos meus momentos de ausência, à minha doce, valiosa e sempre presente amiga Marilene Ramos, à minha saudosa e “Kerida” amiga Fátima Condé, à minha amiga Marisa Amaral, pela cumplicidade em nossas conversas, às amigas Ana Elisa Mucoucah e Yasmim Camardelli pelas leituras e esclarecimentos de alguns conceitos, ao amigo Marcus Nery pelas traduções criteriosas em inglês, à minha terapeuta Marta Raposo de Medeiros por me dar suporte e acolhimento nos momentos duvidosos, e as novas e antigas amizades que estiveram comigo ao longo desse processo. Gratidão!

Esse trabalho não teria acontecido sem a ajuda de diversos funcionários, pesquisadores e instituições que colaboraram comigo durante a pesquisa: à Faculdade de

²Kaur, Rupi *O que o sol faz com as flores*. Editora: Planeta. 2018, p. 248

Educação – FE/UNICAMP, à Biblioteca Prof. Joel Martins, ao Sistema de Biblioteca da Unicamp (SBU), que durante a Pandemia do COVID-19 foram fundamentais para que o trabalho prosseguisse, ao Museu Afro Brasil, onde iniciei meus primeiros contatos a respeito dos Makonde, ao ex-curador de arte da categoria africana do *The British Museum* Chris Spring, pela conversa indispensável sobre Áfricas, aos pesquisadores Elisa Sousa e Wilson Savino da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), por me conceder uma entrevista e disponibilizar materiais preciosos acerca da primeira exposição da Reinata Sadimba no Brasil. Agradeço aos meus companheiros e companheiras do Laboratório de Investigação em Sociologia da Arte (LAISA) pelas trocas e aprendizados, e ao Grupo de Estudos e Pesquisa em Diferenciação Sociocultural – GEPEDISC.

Sou profundamente grata ao professor Kabenguele Munanga por ter disponibilizado um instante do seu tempo em plena pandemia e me presentear como proposta de estudo a Arte Escultórica e o povo Makonde de Moçambique. Que presente!

Minha gratidão à querida professora Ângela Fátima Soligo, que além aceitar o convite para participar da banca de qualificação e defesa desta pesquisa, me ajudou ao longo das disciplinas cursadas na graduação e pós-graduação a pensar criticamente e ativamente sobre a Lei 10.639/03 e a África e acerca da minha responsabilidade enquanto mulher branca e educadora em um país racista como o Brasil. Meu agradecimento especial à professora Lia Dias Laranjeira ao compor a banca de qualificação e defesa, pelas oportunas sugestões e contribuições neste trabalho e com relação a sua notável pesquisa sobre os Makonde.

E por fim e não menos importante, quero agradecer ao meu querido orientador Anderson Ricardo Trevisan pela confiança, pelos anos de parceria e orientação, e pelo estímulo na ampliação de conhecimento em Arte e Educação.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo compreender alguns aspectos antropológicos e etnoculturais acerca do Povo Makonde de Moçambique – África, e investigar a produção estética de sua arte escultórica e o legado dessa arte na contemporaneidade artística de Reinata Sadimba, ceramista Makonde. Alicerçados na Lei N°10.639/03, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de "História e Cultura Afro-Brasileira" nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, buscamos analisar aproximações possíveis no que diz respeito à Arte do Continente Africano nos diferentes níveis de ensino, a fim de enriquecer e disseminar uma arte decolonial e singular para além das relações étnico-raciais, de modo a ressignificar elementos da cultura africana na educação do Brasil. A pesquisa foi feita a partir dos levantamentos bibliográficos em diferentes fontes, além de análises de obras escultóricas de etnia Makonde e da escultora Reinata Sadimba em catálogos de exposições de arte, em websites de museus e em galerias moçambicanas e internacionais, no prisma da História Cultural e da Sociologia da Arte.

Palavras-chave: Escultura Makonde; Reinata Sadimba; Arte Contemporânea; Lei N°10.639/03; Educação; África; Arte Moçambicana.

ABSTRACT

This research aimed to understand some anthropological and ethnocultural aspects about the Makonde People of Mozambique – Africa, and to investigate the aesthetic production of their sculptural art and the legacy of this art in the contemporary artistic world of Reinata Sadimba, Makonde ceramist. Based on Law No. 10,639/03, which establishes the mandatory teaching of "Afro-Brazilian History and Culture" in primary and secondary education establishments, both official and private, we seek to analyze possible approaches with regard to the Art of the African Continent in different levels of education, in order to enrich and disseminate a decolonial and unique art beyond ethnic-racial relations, in order to give new meaning to elements of African culture in education in Brazil. The research was carried out based on bibliographical surveys in different sources, in addition to analyzes of sculptural works by the Makonde ethnic group and by the sculptor Reinata Sadimba in art exhibition catalogues, on museum websites and in Mozambican and international galleries, from the perspective of Cultural History and the Sociology of Art.

Keywords: Makonde Sculpture; Reinata Sadimba; Contemporary art; law 10.639/03; Education; Africa; Mozambican art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. A LEI N° 10.639/03	17
CAPÍTULO 2. O POVO MAKONDE DE MOÇAMBIQUE	35
2.1. O Povo Makonde.....	35
2.2. O lugar social dos Makonde.....	40
2.3. As mulheres Makonde e a Olaria	50
2.4. A linhagem matrilinear Makonde	56
2.5. Algumas práticas culturais Makonde	59
2.6. O Mapiko	62
CAPÍTULO 3. A ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE	70
3.1. A Arte Makonde Tradicional – (antes do século XX)	70
3.2. A recepção das artes da África no século XX e a Escultura Tradicional Makonde (Período Colonial)	79
3.3. A Arte Makonde Moderna – (décadas 1950 - 1960).....	105
3.4. Escultura tipo <i>Ujamaa</i> compacto e não-compacto.....	118
3.5. Escultura em relevo.....	119
3.6. Escultura tipo <i>Shetani</i>	120
CAPÍTULO 4. O LEGADO DA ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE MOÇAMBICANA NA CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA	130
4.1. A Reinvenção da memória artística Makonde pela arte de Reinata Sadimba.....	139
4.2. A Alma de Barro – Algumas obras de Reinata Sadimba.....	144
4.3. Exposição: “Reinata Sadimba e a Mulher na Arte Moçambicana”, realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz/Fiocruz e o Centro Cultural da Justiça Federal no Rio de Janeiro.....	151
CAPÍTULO 5. HÁ APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS COM A LEI N°10.639/03?	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169

INTRODUÇÃO

Inicialmente, gostaria de me apresentar e elucidar como cheguei à escolha do tema da pesquisa e qual foi o meu percurso no desenvolvimento deste trabalho. Sou uma mulher branca, pedagoga e, mesmo vindo de uma situação social e financeira desfavorecida, reconheço que a cor da minha pele sempre me trouxe privilégios em comparação às pessoas negras. No entanto, assim como a deputada Sâmia Bonfim que disse que antes de entrar na USP não tinha tanta clareza do que era militância política³, foi nos espaços da Unicamp que eu realmente passei a ter consciência do papel que a cor da pele exerce em uma sociedade marcada pelo racismo.

Na graduação, aprendi por meio de leituras diversas e do convívio com colegas militantes do Movimento Negro acerca das desigualdades sociais entre brancos e negros no Brasil. Participei de discussões e reflexões sobre a questão racial. Frequentei palestras ofertadas por alguns professores, mas, também, frequentei debates realizados em outros espaços institucionais. Estive envolvida na luta dos estudantes pela implementação de cotas étnico-raciais e pela inclusão de disciplinas de Relações Étnico-Raciais e Culturas Indígenas nas avaliações semestrais do curso de Pedagogia Estagiei em escolas públicas, onde a maioria das crianças é negra. Infelizmente, a partir dessa experiência de estágio, pude constatar que, apesar de ter desenvolvido um espírito crítico e problematizador, ainda me sentia totalmente desconfortável e não possuía as ferramentas necessárias para me engajar com o ensino sobre África voltado para crianças e jovens.

Certo dia, enquanto estagiava em uma sala do 1º ano de uma escola estadual de Campinas, presenciei a seguinte situação: como de costume, a primeira aula de artes era com a professora adjunta, e a atividade proposta era que os alunos desenhasssem um autorretrato no papel. Para isso, ela pediu a todos para que fechassem os olhos e tocassem em cada parte de seu rosto - olhos, nariz, boca, orelhas. Depois disso feito, cada um deveria desenhar e pintar seu próprio delineado de modo bem colorido.

Após a apresentação da atividade, um dos alunos perguntou à professora de qual cor deveria pintar sua pele no autorretrato, mas, antes que ela pudesse responder, alguns alunos, com expressão de “obviedade”, levantaram as mãos empunhando o famoso lápis

³Bonfim, Sâmia: “Foi na USP que entendi o que era a participação política”. Disponível em: <<http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2023/05/samia-bonfim-entrevista-foi-na-usp-que-entendi-o-que-era-a-participacao-politica/>>. Acesso em: 03/07/2023.

“cor de pele”. Rapidamente, a educadora perguntou a todos da sala qual era o lápis de cor que mais se aproximava do tom da pele dela. A maior parte da turma respondeu em voz alta que era o lápis marrom. Ao acenar a cabeça em afirmativo, a professora explicou que o outro lápis era rosa, que ele não representava a cor da pele dela, e que nem todos tinham essa cor de pele. Ela explicou que era negra e que a cor que se aproximava de sua pele estava entre o marrom e o preto. Indagou ainda quem mais na sala teria cor de pele semelhante à sua, e uma aluna da mesma cor de pele que a professora apontou vários amigos da sala, mas deixou a si própria de fora. Ainda que a educadora tenha sido perspicaz em sua resposta, o debate sobre o tradicional lápis “cor de pele” - representação recorrente do racismo estrutural⁴ nos espaços escolares - se encerrou por ali e não houve mais discussão.. Sendo esse um tema complexo, friso que eu mesma não saberia como dar continuidade ao debate.

Diante da minha inexperiência evidente e do meu total desconhecimento sobre Áfricas, e muito menos a respeito de Arte do continente, já que na maioria das universidades públicas e privadas nós não temos disciplinas que abordam esse conteúdo, decidi me desafiar e escolhi a Lei N°10.639/03⁵ como objeto de estudo para minha futura pesquisa de mestrado. Mas qual seria o recorte? Foi então, em março de 2020, quando estávamos no início da Pandemia do COVID-19, durante o isolamento social, em uma situação apreensiva e ainda desconhecida, que comecei intensas leituras. Dentre elas, conheci o professor Kabengele Munanga.

Nesse momento, “ousei” escrever um e-mail para o professor Munanga solicitando ajuda com o meu tema de mestrado, uma vez que a África é amplamente diversa. Ele me respondeu, oferecendo uma parte da solução. O professor sugeriu pesquisar, segundo suas palavras: a “arte dos Makonde de Moçambique e ver se a arte contemporânea moçambicana guardou algo dessa arte tradicional e como as duas artes dialogam hoje.” Foi a partir dessa conversa que defini o meu tema de mestrado: “A Arte Escultórica Makonde moçambicana e o seu legado na contemporaneidade artística de Reinata Sadimba: aproximações possíveis com a Lei N°10.639/03”.

⁴Vamos abordar sobre o conceito de “Racismo Estrutural” no **Capítulo 1. - A Lei N° 10.639/03.**

⁵Conforme o Portal de Legislação do Planalto, a Lei N°10.639, de 9 de janeiro de 2003, “estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.” No ano de 2008, a Lei 10.639/03, foi alterada para Lei 11.645/08, que determina a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” nas escolas públicas e privadas do ensino fundamental e ensino médio. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm>. Acesso em: 09/11/2023.

Nas escolas públicas brasileiras, o maior percentual de alunos é negro⁶, e, no entanto, o tom rosa claro sempre foi usado sem nenhum questionamento para coloração de pele nos desenhos. Em janeiro de 2023, a Lei N°10.639/03, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências,”⁷ completou 20 anos de sua criação. Antes da sua implementação, muitas crianças e jovens não tiveram educadoras que abordaram criticamente o uso do lápis “cor de pele”, muito menos que debateram a respeito dos diversos tons de pele.

As instituições educacionais ainda reduzem o ensino da Cultura e História Afro-Brasileira a atividades planejadas apenas no dia da Consciência Negra (20 de novembro)⁸. Atualmente, há projetos para a formação de profissionais da área de educação focados na temática das Relações Étnico Raciais, como, por exemplo, o “Programa de Formação Continuada de Professores em Educação para o Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana e para Educação Quilombola”, disponível na plataforma do Ministério da Educação (MEC) em modalidades à distância, presencial e semipresencial⁹, e no Núcleo de Inclusão Educacional (NINC), promovido pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, somente no formato à distância nas escolas estaduais¹⁰.

No entanto, mesmo com grande quantidade de inscrições, geralmente esses cursos são frequentados apenas por um pequeno número de professores.¹¹ Ângela Soligo, estudiosa e atuante nas questões Étnico Raciais e de Gênero, explica que as formações

⁶Dado extraído do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) - Pesquisa Nacional de Saúde do Escolar – PeNSE, 2015. A pesquisa foi feita com estudantes que frequentavam o 9º ano do ensino fundamental de escolas públicas e privadas de 2015. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>>. Acesso em: 25/01/2023.

⁷Portal de Legislação do Planalto. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 10/11/2023.

⁸Oficializada pela Lei nº 12.519/11, o dia 20 de novembro é o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

⁹Programa de Formação Continuada de Professores em Educação para o Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana e para Educação Quilombola. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/content/article/194-secretarias-112877938/secad-educacao-continuada-223369541/17447-programa-de-formacao-continuada-de-professores-em-educacao-para-o-ensino-da-historia-e-cultura-afro-brasileira-e-africana-e-para-educacao-quilombola-novo>>. Acesso em: 03/07/2023.

¹⁰Santos, Priscila Lourenço Soares. Refletir sobre a formação dos professores acerca da História e da Cultura Afro-Brasileira e Africana, exigida pela Lei 10.639 de 2003. Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1529080696_ARQUIVO_RefletirsobreaformacaodosprofessoresacercaHistoriaedaCulturaAfro-Historia.pdf>. Acesso em 03/07/2023.

¹¹Santos, Priscila Lourenço Soares. *Op. Cit.*, Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1529080696_ARQUIVO_RefletirsobreaformacaodosprofessoresacercaHistoriaedaCulturaAfro-Historia.pdf>. Acesso em: 03/07/2023.

para professores a respeito do tema ocorrem todos os anos em toda parte do Brasil, mas sempre são frequentados pelas mesmas pessoas, havendo uma lacuna entre a existência e a busca¹². Segundo ela, esse quadro resulta do racismo atuando em espaços de formação pedagógica. Ademais, nos cursos de Pedagogia e em outros cursos de licenciatura das principais universidades do Brasil as disciplinas de Histórias e Culturas Afro-Brasileiras, História da África, Artes Africanas não existem, a matrícula não é obrigatória, ou foram adicionados recentemente na grade curricular da instituição de ensino superior.¹³

A arte-educadora e artista visual Juliana dos Santos, em uma palestra para o MASP, intitulada em “Arte/Educação e Lei N°10.639/03: ruptura de paradigmas nas Artes Visuais”, afirma que, durante os seis anos que estudou bacharelado e licenciatura no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), não recebeu nenhuma referência de artistas negros, do legado africano nas artes brasileiras, das estéticas africanas ou sobre a contribuição afro-brasileira para o que se consolidou enquanto Arte Nacional, e questiona: “sem formação universitária, como o professor vai dar conta dessa demanda de temática tão complexa?”¹⁴. Ou seja, em função dessas ausências a escola “transforma as desigualdades diante da cultura, socialmente condicionadas, em desigualdades de sucesso,”¹⁵ desrespeitando a ancestralidade cultural negro-africana da maioria das crianças e jovens brasileiras, impondo e educando através de metodologias e didáticas eurocêntricas.¹⁶

Temos por finalidade, a partir da Lei N°10.639/03, avaliar a Arte Escultórica Makonde moçambicana e o seu legado na contemporaneidade artística de Reinata Sadimba, no intuito de reduzir as desigualdades e conflitos raciais na educação básica e ampliar as linguagens artísticas africanas e afro-brasileiras nas escolas, na arte e na nossa cultura.

¹²Declaração feita pela professora Doutora Ângela Soligo no exame de qualificação de Mestrado da autora no dia 17/03/2023.

¹³Esse é um tema que ainda vamos discutir no decorrer da pesquisa, mas podemos mencionar preliminarmente a recente inclusão das disciplinas: “EP915 - Histórias e culturas afro-brasileiras e africanas” e “EP916 - Histórias e culturas de povos indígenas brasileiros” na grade curricular da Faculdade de Educação da Unicamp, a partir do Catálogo de 2019. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/pagina_basica/1200/projeto_pedagogico_pedagogia_-_catalogo_2019_0.pdf>. Acesso em: 02/09/2023.

¹⁴ MASP Professores | *Por histórias e artes afro-atlânticas no currículo escolar* | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5J629EYkiNw&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=4&t=4214s>. Acesso em: 19/06/2022.

¹⁵Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: EDUSP; Zouk. Faculdade de Educação, Belo Horizonte. 2003, p. 42.

¹⁶Felinto, Renata. *Arte é educação e educação é para todos. Mediação em Arte*. Op. Cit., p. 6.

Sobre o desenvolvimento metodológico da pesquisa, este é feito a partir de análises bibliográficas em livros, artigos e documentos associados a análises visuais em cursos de arte de origem africana e arte em geral; revistas impressas e digitais; acervos materiais e virtuais de museus; catálogos e exposições escultóricas de arte de origem africana e do Povo Makonde de Moçambique. Para as leituras analíticas e críticas, consultamos obras de historiadores da arte como Giulio Carlo Argan; sociólogos da arte e cultura como Pierre Francastel e Pierre Bourdieu; historiadores de arte de origem africana como: Frank Willett; Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e Carl Einstein; antropólogos da arte de origem africana como: Kabelenge Munanga, Margot Dias e Sally Price; antropólogos culturais: Margot e Jorge Dias; historiadora de estudos étnicos e africanos: Lia Dias Laranjeira; artistas-educadoras e pesquisadoras de relações étnico-raciais: Renata Felinto, Luciara Ribeiro e Mirella Maria; pesquisadoras da Lei Nº10.639/03 como: Petronilha Gonçalves; Angela Soligo e Renata Felinto. As pesquisas imagéticas foram realizadas através de cursos de arte de origem africana conduzidas pela(s): historiadora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e pelas artistas-educadoras e pesquisadoras de relações étnico-raciais, Hanayrá Negreiros e Mirella Maria. Mas, também, consultamos revistas (online e físicas) e catálogos de exposições de arte tais como: Histórias Afro-Atlânticas, volume 1 e 2 do Instituto Tomie Ohtake e Masp, (2018); o acervo digital e presencial do Museu Afro Brasil; a exposição Africana - Centro Cultural Vale Maranhão (2018); a exposição *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno* do *Museum of Modern Art - MOMA* (1985), e as esculturas de etnia Makonde dos principais museus de Moçambique, como: Museu Nacional de Arte (Maputo) e Museu Nacional de Etnologia de Moçambique (Nampula).

No **capítulo 1**, dissertamos a respeito da Lei Nº10639/03 que obriga as instituições públicas e privadas de ensino fundamental e médio a incluir no currículo oficial a temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Ela institui um marco histórico e essencial para as mudanças e na luta antirracista no Brasil. No **capítulo 2**, abordamos os Makonde, no que se refere às suas práticas culturais, vamos interpelar algumas de suas tradições, costumes e simbologias, sobre a sua linhagem matrilinear, sua espiritualidade, o Mapiko, prática cultural exercida pelos homens que tem como principal instrumento a máscara Mapiko, também esculpida por artistas escultores. O **Capítulo 3** é acerca da Arte Escultórica Makonde e a recepção das artes da África no século XX. Nele apresentaremos as três fases artísticas Makonde, optando pela seguinte abordagem estilística: "Arte

Makonde Tradicional” (antes do período colonial até século XX), “Escultura Tradicional Makonde” (Período Colonial) e “Arte Escultórica Makonde Moderna” (décadas 1950-1960). No **capítulo 4**, está Reinata Sadimba, uma das artistas mais conhecidas de Moçambique. Apresentaremos sua arte, suas exposições artísticas, inclusive a do Brasil promovida pelo Instituto Oswaldo Cruz/Fiocruz, e a história de sua vida tão “fantástica” quanto as formas de suas esculturas. Para finalizar, no **capítulo 5**, está o resultado tão esperado em que concluímos se há aproximações possíveis do tema da nossa pesquisa com a Lei N°10.639/03.

CAPÍTULO 1

A LEI N° 10.639/03

Se não é fácil ser descendente de seres humanos escravizados e forçados à condição de objetos utilitários ou a semoventes, também é difícil descobrir-se descendente dos escravizadores, temer, embora veladamente, revanche dos que, por cinco séculos, têm sido desprezados e massacrados. Para reeducar as relações étnico-raciais, no Brasil, é necessário fazer emergir as dores e medos que têm sido gerados. É preciso entender que o sucesso de uns tem o preço da marginalização e da desigualdade impostas a outros. E então decidir que sociedade queremos construir daqui para frente.¹⁷

Para melhor ilustrar esse trecho do Parecer CNE/CP 003/2004, vamos trazer à tona uma importante experiência vivenciada por uma instituição de ensino, seus professores e comunidade. Em 2004, um ano depois da Lei N°10.639/03¹⁸, a Escola Municipal de Educação Infantil Guia Lopes¹⁹ teve a iniciativa de incluir em seu currículo o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana, sendo essa disciplina obrigatória apenas nas instituições de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares. Conforme documento da própria escola, o intuito era “revelar a dimensão e a significativa influência das raízes africanas na gênese da cultura brasileira (...) e a tornar visível na história de vida de nossas crianças e seus familiares.”²⁰

No entanto, em 2011, depois da elaboração de um projeto batizado de “Azizi Abayomi, um príncipe africano – Diversidade Biológica e Cultural”, os muros da escola da EMEI receberam pichações de símbolos nazistas e frases racistas, como: “Vamos cuidar do futuro das nossas crianças brancas” e “preserve a raça branca”. O incidente alcançou repercussão nacional, o que acabou dando visibilidade à escola e fez com que houvesse mobilizações permanentes por parte da comunidade escolar. Após o fatídico episódio, os alunos da escola realizaram pinturas nos muros em homenagem a Nelson Mandela, com o propósito de encobrir as imagens racistas. No dia 29 de junho de 2016,

¹⁷Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 5. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 25/06/2022.

¹⁸Lei que estabelece no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 23/06/2022.

¹⁹A EMEI é localizada no bairro do Limão na cidade de São Paulo.

²⁰Documento “De EMEI Guia Lopes para EMEI Nelson Mandela 2020. Disponível no Facebook da instituição: <https://www.facebook.com/pg/emeinelsonmandela/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 29/04/2020.

por meio da Lei 16.463,²¹ publicada no Diário Oficial da cidade de São Paulo, a escola, que antes trazia o nome de “Guia Lopes”, nome de um “guia” dos bandeirantes e dono de escravos²², foi rebatizada de EMEI Nelson Mandela, a personalidade mais importante da luta contra o “*Apartheid*” na África do Sul, Nobel da Paz de 1993 e defensor dos direitos humanos.

A escola ficou conhecida pela luta contra a intolerância e obteve diversos prêmios²³ pela importância de sua proposta pedagógica. Ainda hoje é responsável por realizar uma série de projetos culturais, sociais e artísticos com a temática das relações étnico-raciais, além de promover uma formação continuada e antirracista de sua equipe, a fim de refletir o “envolvimento de uma comunidade escolar que se vê reconhecida, respeitada e valorizada em sua diversidade”.²⁴

Diante desse contexto, é notória a necessidade de compreender e pesquisar a diversidade cultural do continente africano no Brasil, não apenas para confrontar o “mito da democracia racial,”²⁵ mito este que desconsidera “as desigualdades seculares que a estrutura social hierárquica cria com prejuízos para os negros”²⁶, mas principalmente para reconhecer e compreender as raízes constituintes da cultura brasileira, a fim de construir uma sociedade mais justa, verdadeiramente democrática, equânime e igualitária, em que todos se sintam valorizados.

²¹Lei Nº 16.463, de 28 de junho de 2016, que altera a denominação da EMEI Guia Lopes, localizada na Avenida Professor Celestino Bourroul, 358, Bairro do Limão, para EMEI Nelson Mandela e dá outras providências.

²²Canal Futura - *Programa Destino Educação - Combate ao Preconceito* - Temp. 5 – Ep. 10, 26 min, Exibição em 21 jun. 2022. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/10686869/?s=15m45s>>. Acesso em: 18/07/2022.

²³Os prêmios recebidos pela escola foram: “Salva de Prata”, concedida pela Câmara Municipal de São Paulo pelos relevantes serviços prestados à comunidade, “6º Prêmio Educar para a Igualdade Racial”, promovido pelo Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdade (CEERT – 2012), “1º Prêmio Municipal de Educação em Direitos Humanos” (2013), “7º Prêmio Municipal de Educação em Direitos Humanos” (2019), “Prêmio Paulo Freire” (Projeto Diretor e diretora de escola por um dia – 2018) e “Projeto Da sua história para a minha: conhecendo o outro para conhecer a mim mesmo” – (2019). Disponível no Facebook da instituição: <https://www.facebook.com/pg/emeinelsonmandela/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 13/05/2020.

²⁴Documento “De EMEI Guia Lopes para EMEI Nelson Mandela – 2020”, *Op. Cit.*,

²⁵O “mito da democracia racial” foi um novo termo cunhado pelo sociólogo Florestan Fernandes, contradizendo o conceito anterior (democracia racial) de Gilberto Freyre em seu livro “Casa Branca e Senzala” (1933). Ao chamar a democracia racial de “mito”, Florestan confronta a ideia romântica da “harmonia” entre as raças no Brasil, visto que as desigualdades raciais ainda permaneciam após a escravidão, e mostra como essa ideia servia “aos interesses sociais dos círculos dirigentes da “raça dominante”, nada tendo que ver com os interesses simétricos do negro e do mulato”. Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: (o legado da “raça branca”)*, volume 1 – 5. ed. – São Paulo: Globo. 2008, p. 286.

²⁶ Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 3. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 26/06/2022.

Nessa pesquisa, escolhemos a arte como objeto de estudo pois, além de necessária e social, ela “é um fenômeno de relação entre seres humanos”²⁷, e, segundo Francastel, é um meio pelo qual a humanidade comunica seu pensamento. Portanto, o estudo dos dados artísticos

tem uma importância particular porque eles são ao mesmo tempo um fenômeno permanente – tendo o homem por vocação criar com as mãos e o cérebro reunidos – e completo – exercendo a arte, produto da sociedade, além disso, uma influência ideológica sobre ela²⁸.

Logo, nosso propósito é destacar a importância das obras de arte decoloniais²⁹ de proveniência africana – particularmente as de Moçambique – para a identidade do povo brasileiro e para desmistificar a história obsoleta da cultura africana contada a partir do olhar eurocêntrico³⁰. Segundo Ana Mae Barbosa:

Não podemos entender a cultura de um país sem conhecer sua arte. Sem conhecer as artes de uma sociedade, só podemos ter conhecimento parcial de sua cultura. Aqueles que estão engajados na tarefa vital de fundar a identificação cultural não podem alcançar um resultado significativo sem o conhecimento das artes. Através da poesia, dos gestos, da imagem, as artes falam aquilo que a história, a sociologia, a antropologia etc. não podem dizer porque elas usam outros tipos de linguagem, a discursiva e a científica, que sozinhas não são capazes de decodificar nuances culturais. Dentre as artes, a arte visual, tendo a imagem como matéria-prima, torna possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos.³¹

O Brasil é o segundo país com maior número de habitantes negros do mundo, atrás apenas da Nigéria. Segundo dados de 2017 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mais de 55% da população brasileira se autodeclarou negra (pretos e pardos).³² Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, importante intelectual brasileira que, de

²⁷Andrade, Mario de *apud* Felinto, Renata. Op. Cit. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/pdfs/mediacao_em_arte_renata_felinto_2014.pdf>. p. 1. Acesso em: 12/06/2022.

²⁸Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. Op. Cit., 1973, p. 25.

²⁹Conforme Walsh *apud* Colaço *apud* Maria, Mirella A. dos Santos, "o termo decolonial, suprimindo o 's' [serve] para marcar uma distinção com o significado de descolonizar em seu sentido clássico. Deste modo quer salientar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial." Maria, Mirella A. dos Santos. Transgredir para educar: das "mulatas" de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais, p. 53, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/157161>>. Acesso em: 22/05/2022.

³⁰Einstein, Carl. *Negerplastik*. Op. Cit., 2011, p.31, 32 e 36.

³¹Barbosa, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte. 1998, p. 16.

³²Agência IBGE. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>>. Acesso em: 19/06/2022.

2002 a 2006, por indicação do Movimento Negro, foi a primeira mulher negra conselheira da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, e relatora do Parecer CNE/CP 3/2004, ressalta que, em virtude desta predominância da população afro-brasileira e africana, é importante e necessário estudar a história e a cultura dos afro-brasileiros e dos africanos para educar as relações étnico raciais no Brasil. Toda a população brasileira, independentemente de sua origem étnica, precisa conhecer a história constituinte dos brasileiros e africanos, assim como dos indígenas e de todos os outros grupos étnicos da nossa nação.³³ Segundo Munanga:

Essa memória não pertence apenas aos negros, mas a todos os brasileiros, já que a cultura da qual partilhamos foi construída por diferentes segmentos étnicos que, apesar das condições desiguais nas quais se desenvolvem, contribuíram cada um de seu modo na formação da riqueza econômica e social e da identidade nacional.³⁴

O reconhecimento das raízes provenientes da ancestralidade africana foi sancionado no Brasil pela Lei N°10.639/03³⁵, de 09 de janeiro de 2003, que inclui no currículo oficial da educação a obrigatoriedade do conteúdo de História e Cultura Afro-Brasileira. Em 2023, a Lei completou 20 anos de sua existência, resultado das lutas e reivindicações da militância do Movimento Negro, que desde o período de escravização têm se organizado em mobilizações de protesto e em defesa dos direitos dos negros no país, sendo o direito à educação uma das principais bandeiras de luta da organização.³⁶ A Lei surgiu como uma demanda de reparação histórica pelos danos causados pela escravidão e pelas políticas eugenistas no Brasil, atuando também como um aprofundamento de todo o percurso histórico da negritude³⁷ brasileira. Ela funciona como

³³Canal PACC Letras UFRJ - *Educação Antirracista: Estratégias Urgentes / Pós-Doc 2021*. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

³⁴Munanga, Kabengele *apud* Soligo, Ângela, A. F.; Silva, C. F. J.; Garnica, T. P. B.; Lourenço, E. A *Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas* - São Paulo: Experiências e Desafios. Revista ABPN, v. 10, 2018, p. 272.

³⁵Lei que estabelece no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 23/06/2022.

³⁶Acerca do Movimento Negro e a educação no Brasil ver: Gonçalves, Luiz Alberto Oliveira; Silva, Beatriz Gonçalves Petronilha e. Movimento negro e educação. Revista Brasileira de Educação. 2000, n. 15, pp. 134-158. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/8rz8S3Dxm9ZLBghPZGKtPjv/?format=pdf&lang=pt>>. Epub 20 Dez 2012. ISSN 1809-449X.

³⁷Em relação ao conceito de “negritude”, apoiamo-nos no professor Kabengele Munanga, que define negritude em variadas interpretações. São elas: “Caráter biológico ou racial”, que é a consciência de pertencer à raça negra; “Conceito sociocultural de classe”, a agressão aos negros por questões da

um mecanismo de reconhecimento dos valores da cultura africana dentro da sociedade, e, principalmente, como um mecanismo de combate contra o racismo e a discriminação, preconceitos que afetam essencialmente descendentes de africanos e povos indígenas. De acordo com Nilma Gomes:

O processo de redemocratização da sociedade brasileira, a LDB de 1996, a ação dos movimentos negros organizados, os estudos acadêmicos e debates em torno do racismo resultaram na urgência de se pensarem políticas de reparação e ações afirmativas e, em 2003, foi promulgada a lei 10.639, que determina o ensino de História da África na Educação Básica e na formação de professores, na perspectiva de combate ao epistemicídio afro e constituição de referências de identidade positiva às crianças e jovens negros.³⁸

“E para que essa bobagem? Agora vamos ter que aprender a cultura e a história de cada povo que constitui o Brasil?” Essa foi uma das muitas frases que Petronilha ouviu em 2003, acerca da sanção da Lei N°10.639/03. A intelectual relembra que, na época, muitos professores universitários foram contra a Lei. Ainda hoje muitos educadores de escolas do ensino básico não percebem o sentido de se estudar a história e a cultura africana, assim como a cultura e a história de outros povos, não obrigatoriamente como uma matéria escolar, mas sim como um conteúdo capaz de atravessar todos os componentes curriculares, de modo interdisciplinar.³⁹

Segundo Petronilha, desde a educação dos primeiros anos até a educação voltada ao público adulto, a relação das professoras e professores com as mais diversas áreas do conhecimento é voltada para construir e contribuir para a sociedade. A escolha que cada um deve fazer é para qual sociedade colaborar: aquela que herdamos do século XVI ou uma outra em que todos se sintam reconhecidos e incluídos, livres para expressar seus pensamentos, sentimentos e raízes ancestrais ao abrigo de ataques preconceituosos. Em

raça/classe; “Caráter psicológico”, relativo ao comportamento e ao conjunto de características emocionais dos negros; por fim a “Definição cultural”, que é a valorização de sua cultura. Munanga, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte. Autêntica, 2020, p. 53.

³⁸Gomes, Nilma *apud* Soligo, Ângela et al. *A Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas* - São Paulo: Experiências e Desafios. *Op. Cit.*, 2018, p.270.

³⁹Canal PACC Letras UFRJ - *Educação Antirracista: Estratégias Urgentes / Pós-Doc 2021*. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

outras palavras, para uma sociedade democrática⁴⁰ assim como estabelece a Constituição brasileira de 1988, em seu Artigo 3º, inciso IV.⁴¹

No entanto, a disseminação da cultura negro-africana não chega a ter uma representatividade considerável num país em que a maioria dos habitantes se autodeclaram negros.⁴² Reconhece-se no Brasil as mesmas consequências da negação ocidental do conjunto de elementos culturais originários dos povos africanos: essa rejeição se baseia em fundamentos racistas consolidados pelos processos de dominação social, econômica e política dos colonizadores europeus, bem como “na ignorância da complexidade e sofisticação da arte negro-africana”.⁴³ Segundo Maria:

No Brasil, as referências imagéticas são direcionadas por um único caminho padrão, com pouca ou nenhuma abertura para outras etnias, gêneros, sexualidades. E mesmo que ocorra uma significativa abertura, ainda persiste muita resistência ou algum tipo de reforço de estereótipos enraizados na nossa sociedade.⁴⁴

Além disso, Ama Mazama, professora de Estudos Africano-Americanos na Universidade Temple, Filadélfia, EUA, explica que a supremacia branca pode ser um processo de tomada mental, que ocupa o espaço intelectual e psicológico e é “disfarçada” por meio de teorias, conceitos e verdades universais⁴⁵, como, por exemplo, não considerar a “branquitude” uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “‘étnica’ é a música ou a comida de outros países”.⁴⁶ A autora também menciona que é comum negros da diáspora viajarem de férias para Europa como conexão histórica e cultural, ao invés de irem para África, e mesmo que sejam

⁴⁰Canal PACC Letras UFRJ - *Educação Antirracista: Estratégias Urgentes | Pós-Doc 2021*. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

⁴¹Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 17. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 26/06/2022.

⁴²Portal Geledés. *A importância da Lei 10.639 para a erradicação do racismo*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/importancia-da-lei-10-639-para-erradicacao-racismo/>>. Acesso em: 19/05/2022.

⁴³Ajzenberg, Elza. & Munanga, Kabengele. (2009). Arte moderna e o impulso criador da arte africana. *Revista USP*, (82), 189-192. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i82p191>>. Acesso em: 17/06/2021.

⁴⁴Maria, Mirella A. dos Santos. Transgredir para educar: das "mulatas" de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais. *Op. Cit.*, 2018, p. 29.

⁴⁵Mazama, Ama. A Afrocentricidade como um novo paradigma. In: Nascimento, Elisa L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, p. 112, 2009

⁴⁶Silva, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.), Hall, Stuart, Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Vozes, 2014, p. 83.

descendentes de africanos e europeus, suas psiques ainda veem somente a Europa como centro do mundo.

Segundo France Winddance Twine, conforme citado por Mazama, no Brasil, os fundamentos mais usados para se negar o racismo e a supremacia branca são: ser branco como padrão ideal, negação da própria cor, negação da cor e enaltecimento da miscigenação, negação da cultura africana e valorização da mistura cultural, corte espacial (“não aqui”) e corte temporal (“não mais”).⁴⁷

- i. *Ser branco como padrão ideal*: Temos uma obra que reflete muito sobre esse preceito brasileiro, “*A Redenção de Cam*”, de Modesto Brocos, de 1895. Na imagem, uma senhora negra e de tenra idade agradece aos céus pelo neto ter nascido branco e não negro como ela. A artista, Juliana dos Santos, diz que a obra foi utilizada em 1911 pelo Diretor do Museu Nacional, o médico João Batista Lacerda, em sua palestra no 1º Congresso Universal das Raças, em Londres, como comprovação do sucesso das políticas de embranquecimento no Brasil.⁴⁸ Segundo Lilia Schwarcz, Lacerda foi um dos “grandes defensores das teses do branqueamento e da depuração das características índias e negras que compunham a nossa população.”⁴⁹ A tese apresentada pelo cientista tinha como legenda “*Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l’effet du croisement des races* (O negro passando ao branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças)⁵⁰, e o objetivo era apresentar um Brasil provisoriamente miscigenado, isto é, em transição.⁵¹ Conforme seus argumentos, o país estaria passando por um processo de “depuração” através de uma seleção natural, e em breve ele seria de pessoas brancas ⁵², como seria possível comprovar na obra de Brocos.
- ii. *Negação da própria cor*: a filósofa e expoente da militância negra Sueli Carneiro afirmou que, até o Censo de 1980, apenas 6% da população brasileira se autodeclarava negra e que 38% se autodeclarava parda. Foi por conta da luta do

⁴⁷Twine, France Winddance *apud* Mazama, Ama. 2009, p. 113.

⁴⁸MASP Professores | Por histórias e artes afro-atlânticas no currículo escolar | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5J629EYkiNw&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=4&t=4214s>. Acesso em: 19/06/2022.

⁴⁹Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 258 (nota de rodapé n. 11).

⁵⁰Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. Op. Cit., 1993, p. 11. Tradução nossa.

⁵¹Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. Op. Cit., 1993, p. 12.

⁵²Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. Op. Cit., 1993, p. 12.

Movimento Negro de sua geração que a somatória de negros e pardos foram institucionalizados para somente negros. Segundo ela, a contraposição dessas duas categorias (negros e pardos) foi uma “engenharia” política cujo objetivo era colocar pessoas de pele mais clara e de pele mais escura umas contra as outras. Deste modo, desde a escravidão brasileira, a separação dessas duas cores foi uma estratégia do branco dominador para gerar conflito dentro do grupo marginalizado.⁵³ De acordo com o parecer CNE/CP:

É importante tomar conhecimento da complexidade que envolve o processo de construção da identidade negra em nosso país. Processo esse, marcado por uma sociedade que, para discriminar os negros, utiliza-se tanto da desvalorização da cultura de matriz africana como dos aspectos físicos herdados pelos descendentes de africanos. Nesse processo complexo, é possível, no Brasil, que algumas pessoas de tez clara e traços físicos europeus, em virtude de o pai ou a mãe ser negro (a), se designarem negros; que outros, com traços físicos africanos, se digam brancos. É preciso lembrar que o termo negro começou a ser usado pelos senhores para designar pejorativamente os escravizados e este sentido negativo da palavra se estende até hoje. Contudo, o Movimento Negro ressignificou esse termo dando-lhe um sentido político e positivo. Lembremos os motes muito utilizados no final dos anos 1970 e no decorrer dos anos 1980, 1990: Negro é lindo! Negra, cor da raça brasileira! Negro que te quero negro! 100% negro! Não deixe sua cor passar em branco! Este último utilizado na campanha do censo de 1990.⁵⁴

- iii. *Negação da cor e enaltecimento da miscigenação*: Ser pardo, mestiço, “mulato”, entre tantos outros termos já inventados, é não ser negro, isto é, é sofrer “menos” consequências do racismo. No entanto, Sueli Carneiro diz que a questão do “colorismo”⁵⁵ no Brasil é muito peculiar, e que para o supremacista branco brasileiro ter a pele mais clara ou mais escura não faz diferença, como indica o fato de que a maioria dos jovens que morrem assassinados nos morros do Rio de Janeiro são pardos.⁵⁶ Ainda de acordo com o parecer citado acima:

Em primeiro lugar, é importante esclarecer que ser negro no Brasil não se limita às características físicas. Trata-se, também, de uma escolha política. Por isso, o é quem assim se define. Em segundo lugar, cabe lembrar que preto é um dos quesitos utilizados pelo IBGE para classificar, ao lado dos outros –

⁵³Carneiro, Sueli. Entrevista concedida no Podcast *Mano a Mano*: Mano Brown Recebe Sueli Carneiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6w785nHhM_c>. Acesso em: 22/06/2022.

⁵⁴Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 7. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 26/06/2022.

⁵⁵Colorismo é a expressão usada para discriminação a partir dos tons de pele, principalmente em países em que há miscigenação étnica causada pela escravidão dos negros africanos através dos europeus. No caso do Brasil, quanto mais distante da tonalidade da pele branca mais discriminação racial a pessoa sofre. Além disso os padrões fenotípicos, como as texturas de cabelos, tamanho do nariz e boca também podem ser elementos de exclusão social. Colorismo: o que é, como funciona. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>>. Acesso em: 18/07/2022.

⁵⁶Carneiro, Sueli. Entrevista concedida no Podcast *Mano a Mano*: Mano Brown Recebe Sueli Carneiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6w785nHhM_c>. Acesso em: 22/06/2022.

branco, pardo, indígena – a cor da população brasileira. Pesquisadores de diferentes áreas, inclusive da educação, para fins de seus estudos, agregam dados relativos a pretos e pardos sob a categoria negros, já que ambos reúnem, conforme alerta o Movimento Negro, aqueles que reconhecem sua ascendência africana.⁵⁷

- iv. *Negação da cultura africana e valorização da mistura cultural*: a falta de conhecimento acerca da cultura e história das Áfricas, de outras religiões além das europeias, geram preconceitos e depreciação de uma riqueza descomunal. Um exemplo disso são os muitos terreiros de Umbanda, Candomblé e as Comunidades Quilombolas que são alvos de ataques de intolerância e violência no Brasil. Foi por essa razão que a Yalorixá, Mãe de Santo e liderança, Bernadete Pacífico, de 72 anos, foi executada a tiros em agosto de 2023, em Salvador. Bernadete, que já tinha perdido seu filho, conhecido como “Binho do Quilombo”, também por assassinato com motivações políticas em 2017, participara no mês anterior de um encontro com a Ministra do Supremo Tribunal Federal, Rosa Weber. Ocasão em que revelou as violências e ameaças feita por fazendeiros e pessoas da região contra a sua Comunidade Quilombola de Pitanga dos Palmares.⁵⁸ Segundo Joice Berth, o Brasil perdeu “de maneira covarde e perversa uma das maiores lideranças da luta quilombola e contra o racismo religioso.”⁵⁹
- v. *Corte espacial (“não aqui”)*: “No Brasil, não existe racismo”. No dia 19/11/2020, o ex-vice-presidente Hamilton Mourão fez essa afirmação acerca do homem negro João Alberto Silveira Freitas, de 40 anos, espancado e assassinado por dois seguranças de uma loja do supermercado Carrefour, em Porto Alegre.
- vi. *Corte temporal (“não mais”)*: Para muitas pessoas, o racismo acabou com a abolição da escravidão. Foi um “apagão” oficializado pela “Lei Aurea”, decretada em 13 de maio de 1888, e posteriormente pela suposta democracia republicana prometida pela nova Constituição de 1988, “que transformava todos em cidadãos”⁶⁰, mas que permanece uma utopia.

⁵⁷Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 6. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 26/06/2022.

⁵⁸A Violência na Bahia: líder Quilombola assassinada a tiros em terreiro. Disponível em: <<https://bahiaja.com.br/bahia/noticia/2023/08/18/a-violencia-na-bahia-mae-de-santo-e-assassinada-a-tiros-em-terreiro,146743,0.html>>. Acesso em: 22/08/2023.

⁵⁹Berth, Joice. Texto escrito pela escritora em seu Instagram @joiceberth. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CwNhCZwrNa-/>>. Acesso em: 22/08/2023.

⁶⁰Schwarz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. 1993, p. 241.

Silvio Almeida, atual ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania e autor do livro *Racismo Estrutural*⁶¹, afirma que o racismo no Brasil é sempre estrutural, visto que ele abrange todo o sistema econômico e político da nossa sociedade.⁶² Além disso o autor menciona mais duas concepções do racismo, o individualista e o institucional.⁶³ Na *Concepção individualista*, destacam-se as fraseologias moralistas inconsequentes, tais como: “eu tenho muitos amigos negros”, “somos todos humanos” e “racismo é errado”⁶⁴. A individualista apenas reconhece o “preconceito” e não admite a existência do “racismo”. Dessa forma, ainda que o racismo “possa ocorrer de maneira indireta, manifesta-se, principalmente, na forma de discriminação direta.”⁶⁵ A *Concepção institucional*, diferente da individualista, que ocorre em comportamentos individuais, acontece dentro dos mecanismos institucionais em benefício de determinados grupos raciais que a utilizam em proveito de seus interesses econômicos e políticos.⁶⁶ O racismo é usado como dominação, e, de acordo Hamilton e Ture, citados por Almeida, sua vertente institucional “é uma versão peculiar do colonialismo”⁶⁷. A título de exemplo, o ministro cita dois casos estadunidenses usados pelos autores: quando crianças negras são bombardeadas em uma igreja por terroristas em Birmingham, Alabama, há uma comoção por parte da sociedade, pois o racismo individual é deplorado; no entanto, no outro caso, na mesma cidade morrem mais de quinhentos bebês negros anualmente por falta de condições alimentares, emocionais e médicas, por falta de abrigos, pela discriminação e devido à pobreza, ou seja, por consequências do racismo institucional.⁶⁸ Enquanto o racismo individualista frisa o poder de um indivíduo de uma raça sobre o outro,⁶⁹ no racismo institucional é o poder de um grupo em relação ao outro que está em questão, reproduzindo e mantendo os privilégios de uma determinada raça⁷⁰.

Ainda segundo Almeida, a *Concepção estrutural* compreende três dimensões: econômica, política e subjetiva.⁷¹ Na econômica, o autor endossa que as desigualdades

⁶¹ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

⁶² Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 15.

⁶³ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 24.

⁶⁴ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 25.

⁶⁵ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 25.

⁶⁶ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 27.

⁶⁷ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 30.

⁶⁸ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 29.

⁶⁹ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 31.

⁷⁰ Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural Op. Cit.*, 2019, p. 31.

⁷¹ O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZeIYdJ91AoulBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

são reproduzidas através do sistema tributário, uma vez que colocam a mulher negra no extremo da pirâmide social.⁷² Há pesquisas que comprovam que as mulheres negras, principalmente as que são mães, são as que recebem os menores salários no mercado de trabalho⁷³, e que, proporcionalmente, vão pagar mais impostos, dado que “a tributação recai mais sobre o consumo, e não sobre a renda e patrimônio”.⁷⁴ Ou seja, por ganharem pouco, elas precisam consumir mais. Para além disso, os ricos desfrutam de mecanismos de isenções, reduzindo ainda mais seus impostos.⁷⁵

Na questão política, Almeida afirma que o racismo estrutural “é estrutural e estruturante nas relações dos sujeitos”⁷⁶. Ou seja, ele está no “funcionamento normal da vida cotidiana”⁷⁷, pois a nossa sociedade naturaliza a violência contra as pessoas negras e, mesmo diante deste contexto, não há políticas públicas efetivas para combater essas violências.⁷⁸ Além disso, naturalizamos as ausências de pessoas negras em espaços de poder e de decisão, sempre ocupados por pessoas brancas sem causar espantos ou estranhamentos⁷⁹. Temos como exemplo o próprio Supremo Tribunal Federal Brasileiro (STF) que, desde a sua criação, há 215 anos, contou somente com três ministros negros: Pedro Augusto Carneiro Lessa (1907 a 1921), Hermenegildo de Barros (1919 a 1937) e Joaquim Barbosa (2003 a 2014).

Em relação às subjetividades, as dimensões do racismo estrutural (econômica e política) formam uma espécie de reação em cadeia: uma pessoa negra, por ser negra, terá

⁷²O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

⁷³Mães negras recebem salário menor que as trabalhadoras não negras, aponta pesquisa. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/economia/maes-negras-recebem-salario-menor-que-trabalhadoras-nao-negras-aponta-pesquisa/>>. Acesso em: 20/06/2023.

⁷⁴Mulheres negras e pobres são as que mais pagam impostos proporcionalmente. Disponível em: <<https://www.oxfam.org.br/blog/mulheres-negras-e-pobres-sao-as-que-mais-pagam-impostos-proporcionalmente/>>. Acesso em: 22/06/2023.

⁷⁵Mulheres negras e pobres são as que mais pagam impostos proporcionalmente. Disponível em: <<https://www.oxfam.org.br/blog/mulheres-negras-e-pobres-sao-as-que-mais-pagam-impostos-proporcionalmente/>>. Acesso em: 22/06/2023.

⁷⁶O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

⁷⁷O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

⁷⁸O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

⁷⁹O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

mais dificuldade em conquistar um emprego e, na maioria dos casos, em um mesmo posto de trabalho, vai receber um salário inferior a uma pessoa branca. Não é pequeno o número de pessoas negras que moram em locais de grande vulnerabilidade, sofrem privações, pressões familiares, tensões sociais e, diante disso, se tornam mais favoráveis a serem vítimas de violências.⁸⁰

Em junho de 2023, em uma decisão histórica no Brasil, o Tribunal Superior do Trabalho (TST) admitiu o conceito de Racismo Estrutural na morte do menino Miguel, assassinado pela ex-empregadora de sua mãe, Sarí Mariana Costa Gaspar.⁸¹ A sentença é trabalhista e não tem vínculo com o processo criminal que ainda transcorre na justiça. A tragédia ocorreu em junho de 2020, quando Mirtes Renata, mãe de Miguel, foi obrigada a trabalhar como doméstica durante a Pandemia do COVID-19, no auge da doença no Brasil, enquanto a maioria da população estava em isolamento social. Por conta disso, Mirtes foi forçada a levar o filho ao emprego e, por negligência e abandono de incapaz de sua ex-patroa, o menino de 5 anos caiu do 9º andar de um prédio de luxo no Recife, o que resultou em morte. Sarí Gaspar e o marido Sergio Hacker Corte Real (ex-prefeito de Tamandaré – PE), foram condenados a pagar uma indenização no valor de 386 mil reais, e a quantia será destinada a um fundo de trabalhadores.⁸² Além de todos os agravantes, a mãe de Miguel constava na folha de pagamento da prefeitura de Tamandaré, configurando apropriação ilegal de verba pública. O “TST entendeu que a história de Mirtes agride todas as mulheres negras que trabalham como empregadas domésticas no Brasil,”⁸³ e, para Flávia Oliveira, o caso foi uma “exploração até a morte da mão de obra de uma mulher negra”⁸⁴.

⁸⁰O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 19/06/2023.

⁸¹TST reconhece racismo estrutural no caso do menino Miguel e condena casal a pagar indenização de R\$386 mil. Disponível em: <<https://mundonegro.inf.br/tst-reconhece-racismo-estrutural-no-caso-do-menino-miguel-e-condena-casal-a-pagar-indenizacao-de-r386-mil/>>. Acesso em: 05/07/2023.

⁸²TST reconhece racismo estrutural no caso do menino Miguel e condena casal a pagar indenização de R\$386 mil. Disponível em: <<https://mundonegro.inf.br/tst-reconhece-racismo-estrutural-no-caso-do-menino-miguel-e-condena-casal-a-pagar-indenizacao-de-r386-mil/>>. Acesso em: 05/07/2023.

⁸³TST reconhece racismo estrutural no caso do menino Miguel e condena casal a pagar indenização de R\$386 mil. Disponível em: <<https://mundonegro.inf.br/tst-reconhece-racismo-estrutural-no-caso-do-menino-miguel-e-condena-casal-a-pagar-indenizacao-de-r386-mil/>>. Acesso em: 05/07/2023.

⁸⁴RACISMO ESTRUTURAL - Globo News. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CuSTCnrPP6e/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>>. Acesso em: 05/07/2023.

Com referência ao processo de tomada mental dos espaços intelectuais descrito por Mazama,⁸⁵ podemos mencionar as instituições educacionais que condensam o ensino da Cultura e História Afro-Brasileira em atividades planejadas apenas no dia da *Consciência Negra* (20 de novembro)⁸⁶. Do mesmo modo, “a cultura indígena só é tolerada na escola sob a forma de folclore, de curiosidade e de esoterismo; sempre como uma cultura de segunda categoria.”⁸⁷ Petronilha relembra que, antes da Lei N°10.639/03, essa abreviação da Cultura Africana era até “compreensível”, já que apenas alguns professores negros assumiam a “missão” de promover atividades para o *13 de Maio*, data que representa a abolição dos negros escravizados e, posteriormente, o dia da *Consciência Negra*.⁸⁸

Segundo a autora, estes professores faziam essa tarefa no silêncio de suas salas, de portas fechadas. Nas escolas que não tinham educadores empenhados nas questões raciais, restava aos grupos do Movimento Negro “bater” nas portas das instituições oferecendo auxílio para a conscientização das datas e reconhecimento da cultura e história africana e afro-brasileira.⁸⁹ Munanga, assim citado por Soligo *et al.*, atesta que a “invenção” de que “o racismo e a responsabilidade por construir relações igualitárias é uma questão apenas dos negros, e não do conjunto dos cidadãos”⁹⁰ é uma ideia recorrente na nossa sociedade.

Em 2018, Ângela Soligo, em conjunto com outros colaboradores, realizou uma pesquisa com as educadoras e educadores do Município de Campinas sobre a implantação da Lei N°10.639/03 nas escolas. Os resultados indicaram que, em datas como o *13 de maio* e o dia da *Consciência Negra*, 45% dos professores afirmaram produzir projetos significativos em relação à temática étnico racial. 39% dos educadores apenas realizam projetos superficiais e esporádicos. 16% não justificaram a não realização das atividades,

⁸⁵Mazama, Ama. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Op. Cit., 2009, p. 112.

⁸⁶Oficializada pela Lei nº 12.519/11, o dia 20 de novembro é o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

⁸⁷Barbosa, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Op. Cit., 1998, p. 13.

⁸⁸Canal PACC Letras UFRJ - *Educação Antirracista: Estratégias Urgentes | Pós-Doc 2021*. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

⁸⁹Canal PACC Letras UFRJ - *Educação Antirracista: Estratégias Urgentes | Pós-Doc 2021*. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

⁹⁰Munanga, Kabengele *apud* Soligo, Ângela et al. *A Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas* - São Paulo: Experiências e Desafios. Op. Cit., 2018, p. 283.

enquanto o restante apontou a falta de interesse dos alunos como justificativa.⁹¹ Foram identificados casos de educadores da educação infantil que alegaram não apresentar as políticas de ações afirmativas para crianças pequenas por acreditarem que elas seriam incapazes de algum entendimento. O grupo também apontou a ausência de instrução pedagógica na preparação do Plano de Ensino. Segundo eles, há “falta de orientação pedagógica para o trabalho e a falta de conhecimento aprofundado da temática.”⁹²

O reconhecimento e êxito das políticas educacionais e de estratégias pedagógicas de valorização da diversidade cultural, racial, social

[...] depende necessariamente de condições físicas, materiais, intelectuais e afetivas favoráveis para o ensino e para aprendizagens; em outras palavras, todos os alunos negros e não negros, bem como seus professores, precisam sentir-se valorizados e apoiados. Depende também, de maneira decisiva, da reeducação das relações entre negros e brancos, o que aqui estamos designando como relações étnico-raciais. Depende, ainda, de trabalho conjunto, de articulação entre processos educativos escolares, políticas públicas, movimentos sociais, visto que as mudanças éticas, culturais, pedagógicas e políticas nas relações étnico-raciais não se limitam à escola.⁹³

Embora a educação pública brasileira seja composta por sujeitos plurais, que diferem dos arquétipos estadunidenses-ocidentais, ainda falta diversidade negro-africana nas escolas, na arte, nos meios de comunicação, no lazer e na cultura do país. Através da arte, um campo tão “pouco valorizado pelo currículo escolar e hipervalorizado enquanto marcador de diferenças socioeconômicas”⁹⁴, podemos pensar numa sociedade que seja para todos. Portanto, é necessário que a escola:

apresente a toda a comunidade escolar a condição do negro, sua história e cultura, por meio de um currículo que possibilite aos envolvidos na ação educacional ter acesso e conhecer sua ancestralidade e origem, permitindo que vislumbrem novos horizontes na sociedade.⁹⁵

⁹¹Soligo, Ângela et al. *A Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas* - São Paulo: Experiências e Desafios. *Op. Cit.*, 2018, p. 286.

⁹²Soligo, Ângela et al. *A Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas* - São Paulo: Experiências e Desafios. *Op. Cit.*, 2018, p. 286.

⁹³Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 5. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 25/06/2022.

⁹⁴Felinto, Renata. *Arte é educação e educação é para todos. Mediação em Arte*. *Op. Cit.*, p. 4.

⁹⁵*Caderno curricular temática educação básica: ações educacionais em movimento*, *Op. Cit.*, 2016.

Sabemos que a maioria das crianças e jovens das escolas públicas brasileiras são negras⁹⁶, e que o acesso à educação no Brasil é desigual. Dados estatísticos apontam que 73% de pessoas negras com idade de 15 anos ou mais ainda estão em situação de analfabetismo⁹⁷. Mesmo que haja a obrigatoriedade da Lei N°10.639/03 nas redes de ensino, não há formação docente satisfatória por parte das instituições universitárias e nem ações afirmativas compulsórias por artifício do Governo Federal que direcionem e auxiliem as professoras e professores a tratar da temática da “História e Cultura Afro-Brasileira” em suas aulas. A deficiência deste conteúdo na formação dos profissionais da área de Educação é confirmada, uma vez que, nos cursos de Pedagogia e de Artes Visuais das principais universidades do Brasil, o ensino de Arte do Continente Africano, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras não existe, a matrícula não é obrigatória ou as disciplinas só foram adicionadas recentemente na grade curricular .⁹⁸

Até a década de 1990, não havia a disciplina de História da África nos cursos de História das universidades brasileiras. Os conteúdos “estavam concentrados nas áreas de Literatura e/ou Antropologia, com exceção da área de Sociologia da USP”,⁹⁹ e apenas foram institucionalizados como uma disciplina depois da implementação da Lei N°10.639/03¹⁰⁰. Além disso, mesmo sendo uma disciplina autônoma, “ainda não significava a sua obrigatoriedade no currículo básico de muitas graduações em História.”¹⁰¹ Podemos citar o exemplo do Curso de História da Universidade Federal

⁹⁶Dado extraído do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) - Pesquisa Nacional de Saúde do Escolar – PeNSE, 2015. A pesquisa foi feita com estudantes que frequentavam o 9º ano do ensino fundamental de escolas públicas e privadas de 2015. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>>. Acesso em: 11/06/2022.

⁹⁷Agência IBGE. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/22842-acesso-a-educacao-ainda-e-desigual>>. Acesso em: 19/06/2022.

⁹⁸No Projeto Político Pedagógico da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o conteúdo *Histórias e Culturas Afro-Brasileiras e Africanas e Histórias e Culturas de Povos Indígenas* foram admitidas recentemente na grade curricular. A partir do Catálogo de 2019, as disciplinas *EP915 - Histórias e culturas afro-brasileiras e africanas* e *EP916 - Histórias e culturas de povos indígenas brasileiros* passaram a integrar o currículo do curso como obrigatórias. Importante ressaltar que na época em que as disciplinas passam a ser obrigatórias a coordenadora do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da UNICAMP, Profa. Dra. Débora C. Jeffrey é uma mulher negra. Projeto Político Pedagógico do Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação (Unicamp) - Catálogo 2019. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/pagina_basica/1200/projeto_pedagogico_pedagogia_-_catalogo_2019_0.pdf>. Acesso em: 19/06/2022.

⁹⁹Guimarães, Cecília Silva. *História da África no Ensino Superior: A formação dos professores de História e a prática docente*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018, p. 84.

¹⁰⁰Guimarães, Cecília Silva. *História da África no Ensino Superior: A formação dos professores de História e a prática docente*. Op. Cit., 2018, p. 84.

¹⁰¹Guimarães, Cecília Silva. *História da África no Ensino Superior: A formação dos professores de História e a prática docente*. Op. Cit., 2018, p. 86.

Fluminense - UFF, em que as disciplinas eram optativas ou eletivas, logo, “muitos alunos podiam optar por fazer toda a graduação sem estudar tais temáticas.”¹⁰². Soligo aponta que

muitos educadores e educadoras salientam que, não fossem as leis, as questões das africanidades seriam negadas ou ignoradas no contexto da escola. Mas que a existência das leis não garante sozinha o seu cumprimento, face à cultura do silêncio, e que deveria haver, por parte do poder público, maior investimento em formação e estrutura adequada ao trabalho com as africanidades.¹⁰³

Claudia Mattos Avolese e Patrícia Dalcanale Meneses atestam que, na última década, as disciplinas de História da Arte das principais instituições do mundo já sofreram modificações fundamentais e irreversíveis em seus conteúdos curriculares. Exemplos disso são a *Universidade de Havard*, a *Universidade Livre de Berlim* e a de *Los Angeles* (UCLA), que contrataram professores especialistas para as disciplinas de Arte do Continente Africano, Asiático, arte chinesa, islâmica, pré-colombiana, japonesa, entre outras.¹⁰⁴

Fugindo à regra de muitos institutos universitários brasileiros, em 2015, as docentes Avolese e Meneses, em colaboração com o *Instituto de Pesquisa Getty*, localizado em Los Angeles, criaram uma nova linha de formação e pesquisa de estudos de Arte Não Europeias para os alunos de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) – Unicamp. O programa, que durou três anos, contou com oito professores visitantes que ministraram as disciplinas de História da Arte do Continente Africano, Pré-Colombiano e Japonês. O resultado desse programa gerou a publicação do livro: *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*.¹⁰⁵

Ainda que o chamado “Centro de Estudos Africanos” no Brasil remonte ao período entre 1950 e 1960, a pesquisadora de arte de origem africana, Juliana Bevilacqua diz que esses “laços” históricos de Brasil e África não foram suficientes para que a Arte do Continente Africano fosse percebida e reconhecida e muito menos disseminada no

¹⁰²Guimarães, Cecília Silva. *História da África no Ensino Superior: A formação dos professores de História e a prática docente*. Op. Cit., 2018, p. 86.

¹⁰³Soligo, Ângela et al. *A Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas - São Paulo: Experiências e Desafios*. Op. Cit., 2018, p. 283.

¹⁰⁴Meneses, Patricia D.; Avolese; Claudia Mattos. *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto; Campinas, SP, Brasil: Editora Unicamp. 2020, p. 4.

¹⁰⁵Meneses, Patricia D. & Avolese; Claudia Mattos. *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. Op. Cit., 2020, p. 9.

Brasil. Por essa razão, grande parte dos museus brasileiros conservam seus acervos de arte de origem africana guardados integral ou parcialmente,¹⁰⁶ e, ainda,

a maioria dessas coleções carece de estudos, o que reflete, de certa forma, o pouco-caso das universidades brasileiras em investir em disciplinas específicas sobre arte africana, com exceção de alguns casos isolados para o fortalecimento no país.¹⁰⁷

Outra questão preocupante que dialoga com os nossos objetivos de levar para dentro das escolas o conhecimento da arte do continente africano e da arte em geral, é o acesso às cidades. Tendo isso em mente, Renata Felinto argumenta sobre “a nossa noção de pertencimento, de direito a usufruir do que é de todos, do que é público”¹⁰⁸. Para autora, mesmo sendo públicos, esses recursos não foram feitos para toda população, pois há uma lógica restritiva que dificulta o acesso aos museus, como, por exemplo, os desafios logísticos e econômicos para chegar neles. No cenário paulistano, por exemplo:

numa família com três filhos localizada na zona leste da cidade, qualquer passeio inclui a ida e volta em transporte público, neste caso, metro e ônibus, e provavelmente algum alimento, seja levado, o que teria menor custo, porém teria custo. Só de condução, essas cinco pessoas gastariam, com a passagem de ônibus e de metrô a R\$ 3,50 cada, algo como R\$ 60,00. [...] Concluímos, dessa forma, que cultura, arte e lazer, mesmo quando gratuitas é para poucos. Isso sem mencionarmos as tais catracas invisíveis, os lugares onde somos bem quistos, onde não somos gente diferenciada.¹⁰⁹

Em meados dos anos de 1960, Pierre Bourdieu já havia pesquisado, em seu livro *O Amor pela Arte*, sobre a questão do público em museus de arte europeus. No livro, o autor menciona que, embora os preços dos ingressos sejam acessíveis ou até mesmo gratuitos, o custo da visita inclui diversas despesas, ainda mais quando os visitantes vão em família, e isso afeta a taxa de frequência das classes populares em museus.¹¹⁰

Ademais, Bourdieu diz que a conduta e a prática dentro dos museus de arte estão ligadas diretamente à formação escolar e aos diplomas que a pessoa possui¹¹¹, havendo

¹⁰⁶Bevilacqua, Juliana. *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. Op. Cit., 2020, p. 153.

¹⁰⁷Bevilacqua, Juliana. *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. Op. Cit., 2020, p. 153.

¹⁰⁸Felinto, Renata. *Arte é educação e educação é para todos. Mediação em Arte*. Op. Cit., p. 18.

¹⁰⁹Felinto, Renata. *Arte é educação e educação é para todos. Mediação em Arte*. Op. Cit., p. 17.

¹¹⁰Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Op. Cit., 2003, p. 167.

¹¹¹Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Op. Cit., 2003, p. 70.

também uma correlação entre o grau de instrução e a classe social a que o sujeito pertence,¹¹² “o que parece indicar que o efeito da ação escolar é tanto mais duradouro quanto mais elevado é o nível escolar atingido”.¹¹³ Além dos obstáculos econômicos para o acesso às obras culturais, há a arbitrariedade da escola, quando invoca a ideologia das “necessidades culturais,”¹¹⁴ que privilegia as classes cultas e perpetua as desigualdades, além de favorecer a interiorização do “mito do gosto inato”, que é “senão uma das expressões da ilusão recorrente de uma natureza culta que preexistiria à educação”.¹¹⁵

Diante do que apresentamos acerca da Lei Nº10.639/03, que “tem como objetivo desconstruir a ideologia ocidental que diluiu a essência das culturas e a história do povo negro,”¹¹⁶ e, sobretudo, combater o racismo nas instituições educacionais brasileiras, buscaremos, nos capítulos seguintes, compreender a essência e os elementos constituintes da cultura e da arte de origem africana e afro-brasileira, ainda tão depreciada pelo Brasil, mas de riqueza tão vasta. Faremos isto a partir de análises da Arte Escultórica Makonde, símbolo de luta e oposição contra o domínio colonial e das obras da ceramista Reinata Sadimba, representante da conexão entre a tradição e contemporaneidade artística dos Makonde e de Moçambique.

¹¹²Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Op. Cit., 2003, p. 42.

¹¹³Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Op. Cit., 2003, p. 39.

¹¹⁴Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Op. Cit., 2003, p. 69.

¹¹⁵Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Op. Cit., 2003, p. 164.

¹¹⁶Pontes, Katiúscia Ribeiro. *Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03* / Katiúscia Ribeiro Pontes. — Dissertação (Mestrado). Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. 2017, p, 14.

CAPÍTULO 2

O POVO MAKONDE DE MOÇAMBIQUE

2.1. O Povo Makonde

Neste capítulo, utilizamos como uma das principais referências bibliográficas Jorge e Margot Dias, os mais conhecidos pesquisadores do Povo Makonde. Conceituados pelo pioneirismo e rigor científico em suas campanhas etnográficas, Jorge e Margot foram os primeiros a adentrar em um território Makonde, durante o período de 1957 a 1960.

Em 1957, quando Moçambique ainda era uma colônia de Portugal, ambos foram contratados pelo governo português, ocasião em que Jorge Dias ocupava o cargo de chefe da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar. A investigação teve a participação do etnólogo Manuel Viegas Guerreiro, e o resultado das campanhas de pesquisa etnográfica foram 4 obras d’*Os Macondes de Moçambique*. São elas: *Aspectos Históricos e Económicos* (vol. I) – Jorge Dias; *Cultura Material* (vol. II) – Jorge Dias e Margot Dias; *Vida Social e Ritual* (vol. III) – Jorge Dias e Margot Dias; *Sabedoria, Língua, Literatura e Jogos* (vol. IV) – Manuel Viegas Guerreiro.

No entanto, o famoso professor de Etnologia de Coimbra propagava inveridicamente a imagem de uma personalidade neutra, “desinteressada da política, desconhecadora dos seus meandros, apenas empenhado no seu trabalho académico e pairando acima das paixões ideológicas”,¹¹⁷ quando, na realidade, no

âmbito da produção da monografia, o conhecimento etnológico ou antropológico da população makonde encontravam-se a serviço do governo colonial, interessado no controle de seu domínio sobre a população estudada, mas também nas potencialidades produtivas e geopolíticas.¹¹⁸

Jorge Dias informava sistematicamente tudo acerca do clima sociopolítico, cultural e das missões doutrinárias nas colônias que visitava através de relatórios anuais

¹¹⁷Barradas, Ana · Pensamento Colonial de Jorge Dias / Ana Barradas In: História-Lisboa- nº 30 (Abril 1997), p. 36-47.

¹¹⁸Laranjeira, Lia Dias. Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 - 1974). 2016, p. 50. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-03112016-160238. Acesso em: 2021-03-06.

que enviava aos Centro de Estudos Políticos e Sociais de Portugal.¹¹⁹ Harry West diz que, facilmente, Dias e sua equipe “actuavam com duplicidade, traindo a confiança dos seus objetos de investigação perante um regime que encarava esses povos como meros súbditos coloniais”¹²⁰. Ao fornecer esse trabalho etnográfico ao governo colonial, a equipe contribuiu para tornar os Makonde vulneráveis às forças do mundo, suscetíveis ao declínio de suas tradições¹²¹ e “não só alargou o poder do regime de Salazar¹²² sobre os macondes, enquanto súbditos coloniais, mas, também, acentuou o poder do regime sobre estes últimos, enquanto sujeitos intelectuais”¹²³.

Contudo, apesar de uma série de fatos e comprovações de que o “antropólogo esteve sempre, de coração, com o colonialismo e contra a autonomia nacional africana”¹²⁴, Harry West entende que a obra *Os Macondes de Moçambique* ainda é considerada importante para os Makonde e para os moçambicanos. Além de demonstrar as forças do colonialismo na prática e apresentar as tradições Makonde de forma romantizada e ambivalente,¹²⁵ os quatro volumes são uma contemplação de um passado recente “caracterizado por uma ‘modernização socialista’ falhada, bem como um vago futuro de um estado liberalizante, a ideia de uma nobre ‘tradição’ mantinha a sua importância”¹²⁶. A obra adquiriu também “uma vida histórica própria enquanto artefato cultural da sociedade maconde e no seio da mesma”¹²⁷.

Os Makonde ou Macondes¹²⁸ são um grupo étnico da África Oriental, localizados no nordeste de Moçambique (do Planalto de Mueda). Ocupam também o sudeste da

¹¹⁹Barradas, Ana. Pensamento Colonial de Jorge Dias In: História-Lisboa- nº 30 (Abril 1997), p. 36-47.

¹²⁰West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. In M.R. Sanches. *Portugal não é um País Pequeno. Contar o ‘império’ na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, 2006. p. 144.

¹²¹West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. *Op. Cit.*, 2006, p. 185.

¹²²António de Oliveira Salazar, foi um ditador nacionalista português que governou Portugal e suas colônias entre 1933 e 1974, mas foi derrubado pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

¹²³West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. *Op. Cit.*, 2006, p. 186.

¹²⁴Barradas, Ana. Pensamento Colonial de Jorge Dias. In: História-Lisboa- nº 30 (Abril 1997), p. 36-47

¹²⁵West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. *Op. Cit.*, 2006, p. 151.

¹²⁶West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. *Op. Cit.*, 2006, p. 151.

¹²⁷West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. *Op. Cit.*, 2006, p. 149.

¹²⁸ Segundo a pesquisadora Lia Dias Laranjeira, a palavra “Makonde” escrita com ‘k’ é de origem do grupo étnico “banto”, utilizada pela população Makonde e pelo Estado moçambicano, ao contrário da grafia utilizada na documentação e nas publicações portuguesas. Laranjeira. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016. p. 6.

Tanzânia (Planalto de Newala) e uma parcela pouco significativa do Quênia (cerca de 6 mil pessoas de etnia Makonde).¹²⁹ Sobre a população Makonde, o último censo de 1997 declarou a existência de 233.258 pessoas do grupo étnico em Moçambique, enquanto, no censo da Tanzânia de 2001, foi estimada a presença de 1.140.000 Makondes.¹³⁰

No mapa a seguir, é possível localizar precisamente onde estão os Makonde de Moçambique e da Tanzânia. Localizado entre a fronteira de Moçambique e da Tanzânia está o Cabo Delgado, província de Moçambique, onde encontra-se uma “população que se identifica como Makonde, um grupo de sistema matrilinear bastante heterogêneo que vive, sobretudo, nas zonas altas próximas às margens sul e norte do Rio Rovuma.”¹³¹



Figura 1. Mapa de onde estão localizados os Makonde de Moçambique e da Tanzânia, próximas às margens sul e norte do Rio Rovuma.

Imagem disponível em: <http://www.1011astribes.com/tribes/makonde.html>. Acesso em: 19/07/2021.

¹²⁹Apátridas da etnia Maconde recebem documento de identidade no Quênia – Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2016/10/28/apatridas-da-etnia-maconde-recebem-documento-de-identidade-no-quenia/>. Acesso em: 24/08/2023.

¹³⁰População Makonde: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Macondes>. Acesso em: 24/08/2023. Não encontramos nenhuma atualização da população Makonde nas pesquisas atuais.

¹³¹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 - 1974)*, p. 50, 2016. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 8, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-03112016-160238. Acesso em: 2021-03-06.



Figura 2. Mapa Político de Moçambique. A seta em vermelho destaca Cabo Delgado, província de Moçambique e região habitada pelo Povo Makonde.

Imagem disponível em: <<https://pt.maps-mozambique.com/mo%C3%A7ambique-mapa-detalhado#&gid=1&pid=1>>. Acesso em: 20/08/2021.

Como visto nos mapas, ambos grupos Makonde, os de Moçambique e os da Tanzânia, ficam próximos das superfícies elevadas às margens do Rio Rovuma, e compartilham, dentre outros aspectos da cultura, a língua Shimakonde.¹³² Os dois grupos da mesma etnia também partilham a prática da produção de máscaras de uso ritualístico conhecida como Mapiko, a produção de “objetos utilitários esculpidos e as esculturas que se tornaram um emblema da cultura material, principalmente de Moçambique, como as *Shetani* e *Ujamaa*”¹³³, dois tipos de escultura moderna Makonde. Diferente de sua vizinha, Tanzânia, que se libertou da colonização do Reino Unido em 1962, foi “com base de trabalhadores emigrados na Tanzânia e a influência do presidente Julius Nyerere¹³⁴ que moçambicanos organizaram o movimento político que faria com que o país se

¹³²Segundo Lia Dias Laranjeira, o significado de “Shimakonde pode ser traduzido como “nascidos próximos do lago””. Laranjeira. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p.18.

¹³³Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 19.

¹³⁴Julius Kambarage Nyerere foi o 1º presidente da Tanzânia e venceu quatro mandatos sucessivos: 1965, 1970, 1975, 1980. Foi também o 1º tanzaniano a estudar em uma universidade britânica (The University of Edinburgh - Edimburgo, Reino Unido), e em 1985-86 recebeu *Prêmio Lenin da Paz*. Julius Nyerere presidente da Tanzânia. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Julius-Nyerere>>. Acesso em: 09/06/2021.

tornasse independente de Portugal”¹³⁵ em 1975. Assim como a arte escultórica Makonde, este é um dos assuntos que vamos mencionar mais adiante.

A República de Moçambique tem uma área de mais de 800 mil km², a população é de 30.832,244 milhões de habitantes,¹³⁶ e “em diversidade cultural reserva o estatuto e o registro de 23 línguas nacionais”¹³⁷. Em sua capital, Maputo, encontram-se “patrimônios culturais como a Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, o Museu de História Natural e a Casa de Ferro, construída por Gustave Eiffel”¹³⁸. Em homenagem a Eduardo Mondlane, um dos heróis na luta pela libertação de Moçambique contra as forças coloniais e um dos fundadores da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), foi fundada a maior e mais antiga universidade de Moçambique, que traz o seu nome: Universidade Eduardo Mondlane (UEM). A UEM é referência em educação superior, assim como a “Universidade Pedagógica, a Universidade Católica de Moçambique, a Universidade Wutivi, a Universidade Zambeze e o Instituto Superior Politécnico e Universitário”¹³⁹.

A região é banhada pelo Oceano Índico, é de clima subtropical e tropical marítimo, estando localizada no Sudeste Africano e sendo banhada por três rios principais: Limpopo (sul), Zambeze (centro), e o Rovuma (norte)¹⁴⁰. Este último rio:

nasce no Malawi, perto do lago, e tem um regime muito irregular e um leito muito obstruído. Não é navegável, nem tem ponte ou balsa nos 800 quilômetros de seu curso. Para passar por isso, você tem que improvisar. O Rovuma faz fronteira entre Moçambique e a Tanzânia. Seu vale tem de 12 a 15 km de largura.¹⁴¹

Ao contrário de muitos povos que tiveram seu enredo histórico contado a partir das mediações de rios, como, por exemplo, a civilização egípcia e o Rio Nilo, um dos mitos do Povo Makonde – que vamos registrar no próximo título– transcreve os riscos de

¹³⁵Visentini, Paulo, F. 2012. *Revoluções Africanas: Angola, Etiópia e Moçambique*. São Paulo: Ed. UNESP, p. 90.

¹³⁶Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: <<http://www.ine.gov.mz/noticias/populacao-mocambicana-para-2021>>. Acesso em: 08/06/2021.

¹³⁷Silva, Odair Marques da. *Atlas Geocultural da África*. 1ª Edição. São Paulo – Editora Expressão e Arte, 2020, p. 78.

¹³⁸Silva, Odair Marques da. *Atlas Geocultural da África*. 1ª Edição. São Paulo – Editora Expressão e Arte. *Op. Cit.*, 2020, p. 77.

¹³⁹Silva, Odair, Marques da. *Atlas Geocultural da África*. 1ª Edição. São Paulo – Editora Expressão e Arte. *Op. Cit.*, 2020, p. 77.

¹⁴⁰Visentini, Paulo. *Revoluções Africanas: Angola, Etiópia e Moçambique*. *Op. Cit.*, 2012, p. 89.

¹⁴¹Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Nouvelles Editions Latines – Paris. P. 12. 1979. *Tradução nossa*.

se morar às bordas dos rios: o perigo da malária. Além desta ser uma das narrativas da linhagem Makonde, é, também, uma importante e tradicional lenda, pois os Makonde passaram a viver em planaltos áridos e “a menos de uma hora de um ponto d’água, por mais difícil que seja ter que buscar esse líquido, estar em um planalto é o valor de troca”¹⁴², ou seja, é um lugar seguro contra doenças advindas da água.

2.2. O lugar social dos Makonde

Há muito tempo, um ser que caminhava, mas não tinha exatamente a aparência de um homem, passou por um local do vale do Rovuma que hoje leva o nome de Mahuta. Ele não tomava banho nem cortava o cabelo, comia e bebia pouco. Na tarde em que decidiu parar por aí, para não ficar entediado, pegou um pedaço de madeira e esculpiu com as mãos uma figura quase igual a ele. Ele colocou seu trabalho de pé ao lado do lugar que escolheu para passar a noite e adormeceu. Na manhã seguinte, ele pôde ver que a estátua estava viva e era uma mulher. Então eles ficaram felizes e se banharam: ele havia se tornado totalmente um homem, ela uma mulher. Comiam, bebiam e viviam nas margens do Rovuma. Mais tarde, a mulher deu à luz uma criança natimorta. Em seguida, eles migraram para outro ponto de água, novamente uma criança morta nasceu. Foram para outro local, sempre com água, e o resultado não foi melhor. Em seguida, eles se afastaram da água e se estabeleceram no árido planalto Makonde, onde a mulher deu à luz vários filhos vivos.¹⁴³

Esta lenda foi descoberta pelo escritor Makonde Francisco Absalão ao investigar a origem do seu povo e ouvir os anciãos das aldeias Makonde. O mito foi contado por um dos chefes, o velho Alupeke, que tinha “barba e ar cerimonioso, era baixinho, de rosto redondo e tatuado, com os dentes afiados à boa maneira da sua gente.”¹⁴⁴

Há outro mito similar ao anterior, mas com o texto e contexto reduzido:

O lugar de origem é chamado Mahuta [?], uma aldeia situada na vertente meridional do planalto não muito longe do Rovuma, onde se encontrava antigamente só árvores pouco espessas, mas densas. De uma dessas árvores de tronco fino saiu um dia um homem que não se lavava nem se barbeava, além do mais não comia e bebia pouco. Na madeira de uma árvore da savana, este homem talhou uma estátua e levou-a para sua casa e a colocou em pé. Durante à noite, ela se animou, transformando-se numa mulher. Eles dirigiram-se então para as águas do Rovuma e lá fizeram suas abluções.¹⁴⁵

¹⁴²Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Op. Cit., 1979, p. 21. Tradução nossa.

¹⁴³Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Op. Cit., 1979, p. 19. Tradução nossa.

¹⁴⁴Paula, Ronaldo Rodrigues de. “Aspectos de morfossintaxe shimakonde.” Op. Cit., 2015, p. 43.

¹⁴⁵Karl, Weule *apud* Theophilos, Rifiotis. *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo*. ver. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 157.

Ambas as crenças acentuam a centralidade da madeira como base social e a escultura como valor mítico dos Makonde. Nesta última, Rifiotis atesta que ela “comporta ainda três grandes movimentos destes ancestrais míticos para a escolha do local onde serão estabelecidas as aldeias e fundada a sociedade Makonde”,¹⁴⁶ e que “há neste mito uma relação de cópula, de geração de um povo, que se realiza através da atividade escultórica.”¹⁴⁷ Outro fator que as lendas evidenciam é a linhagem matrilinear, a mulher é a tradição imemorial e comum de acordo com este povo, representando a fertilidade e a continuidade de sua descendência. A mulher está na origem do grupo e seus traços biológicos estarão presentes frequentemente na escultura Makonde.

Segundo Adam Yussuf através de seus ‘mitos de origem’, os Makonde contemporâneos legitimam sua condição de verdadeiros proprietários do Planalto de Mueda e reforçam a importância da resistência ao colonialismo e às interferências externas para sua permanência no local.¹⁴⁸ Quanto aos mitos africanos, Honorat Aguessy elucida que estes são narrados não “por simples gosto de conversar e com preocupação de divertir [mas, porque se] espera que seu auditor tire da narração a lição devida, que siga a via que a narrativa aponta e obtenha satisfação.”¹⁴⁹ Nesse mesmo sentido, Yussuf argumenta que

contra o mito colonial que salientava a bravura de um punhado de portugueses contra os ferozes macondes, é apresentado o mito da resistência africana. Aqueles que lutavam contra o colonialismo português, quarenta anos depois inseriram no mito da resistência permanente novos mitos que surgem como sua consequência lógica. Assim, os mitos da libertação apresentam Mueda como um dos primeiros exemplos bem sucedidos do socialismo construído e mantido durante uma guerra popular contra o colonialismo [...] ¹⁵⁰

¹⁴⁶Rifiotis, Theophilos. *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo* Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 157.

¹⁴⁷Rifiotis, Theophilos. *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 157.

¹⁴⁸Yussuf, Adam. Mueda, 1917-1990: Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento. In: Arquivo. Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique. Ed. esp. Cabo Delgado. Maputo, n. 14, p. 12, out. 1993.

¹⁴⁹Aguessy, Honorat. *Introdução à Cultura Africana. Op. Cit.*, 1980, p. 130.

¹⁵⁰Yussuf, Adam. Mueda, 1917-1990: Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento. In: Arquivo. Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique. Ed. esp. Cabo Delgado. Maputo, n. 14, p. 12, out. 1993.

Os Makonde de Moçambique são descendentes dos bantos ou bantus,¹⁵¹ termo que “pode ser traduzido como ‘gente’, ‘pessoas’, ‘humanos’”¹⁵² e constituem povos etnolinguísticos da África Subsaariana. Acredita-se que a origem dos bantos teria sido a partir do Monte Elgon, um Vulcão em escudo extinto em Uganda. Depois disso, eles teriam se movido “em direção às margens norte do lago Vitória, à Tanzânia continental e à floresta do Zaire (atual República Democrática do Congo), a verdadeira penetração na África Central e Meridional começando aproximadamente em -300.”¹⁵³

Houve três fases dos Bantos: a primeira, por volta do segundo milênio a.C, possivelmente para fugir da desertificação do Sahara, foi quando se espalharam pelas florestas tropicais da África Central; já na segunda fase, mil anos depois, eles se expandiram para as savanas da África Austral e Oriental, e, por fim, na terceira fase:

estes povos tinham alcançado o atual Zimbabwe e a África do Sul, onde se estabeleceu o primeiro grande império do hemisfério Sul e que teve como capital o Grande Zimbabwe e que controlou as rotas de comércio desde a África do Sul até ao Zambeze e o ouro, cobre, pedras preciosas, marfim e instrumentos de metal que eram trocados com os comerciantes árabes da zona litoral.¹⁵⁴

Os Makonde, possuem uma língua e cultura própria, e se “distinguem dos seus vizinhos mais próximos, os Macuas, ao sul e oriente; e os Yao, ao ocidente; e os Andonde, ao norte.”¹⁵⁵ Como mencionado anteriormente, a língua oficial é o Shimakonde, e “são um povo de tradição predominante oral, tendo a escrita surgido mais recentemente.”¹⁵⁶ A palavra Makonde significa “terra fértil” em Shimakonde.

¹⁵¹Sobre os Bantos: são mais de 400 povos que não possuem nada em comum, “fora a semelhança na linguagem, nem religiosidade, nem traços físicos, nem formas de organização social ou política. Os estudiosos da linguagem acreditam que a língua banta se originou na região onde hoje ficam a República de Camarões e a Nigéria, na África Ocidental. Por algum motivo que ainda se desconhece, por volta do século 1 d.C., parte da população local iniciou uma expansão ao leste e ao sul, povoando territórios desocupados e, também, fazendo guerras, expulsando, se misturando aos povos que encontravam. As várias línguas que existiam nesses territórios foram assimiladas, fundidas, mas mantiveram traços característicos do banto por isso são consideradas línguas bantas. – **Bantos - Quatrocentos grupos étnicos falam línguas bantas atualmente.** Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/bantos-quatrocentos-grupos-etnicos-falam-linguas-bantas-atualmente.htm>>. Acesso em: 08/03/2021.

¹⁵²Paula, Ronaldo Rodrigues de. “*Aspectos de morfossintaxe shimakonde.*” *Op. Cit.*, 2015, p. 25.

¹⁵³Lwanga-Lunyiigo, S. Vansina, Jan. Os Povos falantes de banto e a sua expansão In: *História geral da África, III: África do século VII ao XI*, 3. illus., map. 1988, p. 171.

¹⁵⁴Vansina Jan *Apud* António Henrique Rodrigues Roseiro (1995) *Símbolos e práticas culturais dos Makonde.* *Op. Cit.*, 2013, p. 37.

¹⁵⁵Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde.* *Op. Cit.*, 1987. p.7.

¹⁵⁶Rhormens L., Mariana Conde. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara.* Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.p.20, 2015.

Ainda a respeito da língua Shimakonde, é interessante destacar que Laranjeira (2016) faz referência ao filólogo norte-americano Horatio Hale ao dizer que esta língua foi identificada entre a população escravizada no Rio de Janeiro no século XIX.¹⁵⁷ Por mais difícil que seja determinar quais foram as etnias africanas que vieram para o Brasil no período de escravidão e que posteriormente fizeram parte da mestiçagem do país, sabemos que os “bantos” que chegaram são da região do Congo, Angola e Moçambique.¹⁵⁸ Ou seja, possivelmente estes “reforços” de negros escravizados de língua Shimakonde são procedentes do Povo Makonde, visto que a língua Shimakonde é majoritariamente falada nos distritos moçambicanos de

Macomia, Meluco, Mocimboa da Praia, Mueda, Muidumbe, Nangade e Palma (...) e existem mais quatro variantes geográficas (...) na parte planáltica dos distritos de Mocimboa da Praia, Mueda, Muidumbe e Nangade.¹⁵⁹

Ao longo dos séculos, os Makonde foram relatados pelos seus vizinhos como antipáticos, tenebrosos, turbulentos, antissociais¹⁶⁰. Mas a fama problemática nas relações sociais é refutada por pesquisadores que conviveram com o grupo, como Rouger Fouquer, que define os Makonde como um povo muito hospitaleiro, pacífico, generoso, com grande senso de humor e muito sensível¹⁶¹. Conforme Fouquer, a “má fama” do povo Makonde se deve ao seu doloroso instinto de sobrevivência, que “ao longo de sua existência, foi forçado a se refugiar em seu planalto árido para sobreviver, ameaçado pelas incursões zulus, pelos escravistas árabes e africanos, incomodado pela chegada dos brancos”¹⁶².

Para reafirmar a “fama de assustadores” enquanto mecanismo de defesa e evitar conflitos, sequestros da escravização, estupros e rapto de mulheres e dominações colonizadoras, os Makonde adotaram algumas diferenciações identitárias. Foram

¹⁵⁷Hale Horatio *apud* Lia Dias Laranjeira. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p.14 – Esta obra citada por Laranjeira, é uma espécie de coleção de narrativas feita por pesquisadores durante a expedição de exploração dos Estados Unidos durante os anos 1838, 1839, 1840, 1841, 1842. Esta “foi a primeira expedição científica americana (...) encarregada de 'estender os limites da ciência e promover a aquisição de conhecimento', e foi uma das expedições mais ambiciosas do Pacífico já tentadas” (Forbes). Disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6116771>>. Acesso em: 13/03/2021.

¹⁵⁸Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, p. 27, 2004.

¹⁵⁹Paula, Ronaldo Rodrigues de. “Aspectos de morfossintaxe shimakonde.” *Op. Cit.*, 2015, p. 53.

¹⁶⁰Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. *Op. Cit.*, 1979, p. 15.

¹⁶¹Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. *Op. Cit.*, 1979, p. 16.

¹⁶²Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. *Op. Cit.*, 1987. p.7.

adotadas tradições estéticas: dentes afiados como feras, uso de botoques nos lábios (ndona) das mulheres (que antigamente eram também usados por homens)¹⁶³, mutilações dentárias, escarificações e tatuagens pelo rosto e corpo, que variavam entre homens e mulheres, com características identitárias distintas do povo Makonde.¹⁶⁴ Assim, “estas marcas conferiam aos Makonde a diferença e davam-lhes também a imagem de aguerridos, fortes, e pouco dispostos a brincadeiras, que não convinha, de forma alguma, hostilizar”.¹⁶⁵ Deste modo:

conseguiram preservar a imagem de um grupo imbuído de um espírito de resistência feroz e inato, desde sempre contrário à dominação portuguesa. As escarificações faciais e os dentes afiados dos Maconde ajudaram a consolidar a imagem que eles pretenderam transmitir deles próprios.¹⁶⁶

No filme de Catarina Alves Costa¹⁶⁷, um descendente Makonde, ao ver as fotografias de um Makonde escarificado e com dentes afiados clicadas pelo casal de antropólogos Margot e Jorge Dias, explica que os senhores escravistas quando os viam com aquelas marcas assustadoras subtendiam que estavam com alguma doença terrível, e, conseqüentemente, desistiam de sequestrá-los para uma possível escravização. Atualmente, os indícios dessas marcas se encontram somente em idosos acima dos 60 anos. No entanto, “o costume é muito mais antigo do que os ataques da escravidão ou os nômades zulus”;¹⁶⁸ as decorações do corpo utilizadas pelos Makonde não são usadas somente para legitimação agressiva ou de defesa, mas principalmente como identidade cultural, isto porque “o corpo, em particular para os povos de culturas africanas, representa a possibilidade em si da permanência dos seus ancestrais,”¹⁶⁹ e “este tratamento do corpo representa uma escrita da cultura sobre a natureza do corpo.”¹⁷⁰

¹⁶³Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 75.

¹⁶⁴Makonde: Sculpture as Political Commentary. *Op. Cit.*, pp. 106-115.

¹⁶⁵Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde. Símbolos e práticas culturais dos Makonde. Op. Cit.*, 2013, p. 125.

¹⁶⁶Yussuf, Adam. Mueda, 1917-1990: Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento. In: Arquivo. Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique. Ed. esp. Cabo Delgado. Maputo, n. 14, p. 9, out. 1993.

¹⁶⁷Viagem aos Makonde. Direção de Catarina Alves Costa. Portugal: Midas Filmes, setembro 2019. 1 DVD (60 min.).

¹⁶⁸Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde. Op. Cit.*, 1979, p. 24. Tradução nossa.

¹⁶⁹Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde. Op. Cit.*, 2013, p. 126.

¹⁷⁰Rifiotis, Theophilos. *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia. *Op. Cit.*, p. 157.

As marcas são comuns em muitas etnias africanas, mas há um ímpeto maior no caso da cultura Makonde. São vistas como algo próximo à religiosidade e representam a perpetuação da história do seu povo. Expressam ritos de passagens que demarcam estágios da vida Makonde e a

aceitação dos costumes ancestrais, sendo as tatuagens, a escarificação, a mutilação dentária e a ndona, as mais objetivas expressões culturais. Estes sinais, além de identitários, simbolizam também o conceito de pertença. Quando os Makonde faziam escravos, submetiam-nos logo à tatuagem forçada e à intervenção dentária, passando assim a fazer parte do clã, onde poderiam casar e viver em comum, como todos os outros.¹⁷¹

As principais intervenções estéticas praticadas pelos Makonde são as tatuagens (dnembo), as pinturas, o ndona (pelele) e as escarificações. A pintura é aplicada em certos rituais dos Makonde, no entanto, são pigmentos temporários que não afetam o tecido epidérmico, enquanto a tatuagem é um sistema de pintura definitiva. O tatuador golpeia de uma só vez, por meio de uma lâmina afiada sobre a pele lisa, e depois aplica o carvão em pó vegetal. Já a escarificação consiste em talhar, queimar e furar com uma lâmina afiada ou quente a pele e, em seguida, aplicar o carvão em pó até formar uma “irritação”, formando um tecido em relevo, um excesso de cicatrização, conhecido como quelóide.¹⁷² É comum os homens tatuarem a face, tórax, a região renal, os braços e o abdome. As mulheres tatuam as costas, os braços, a face, o abdome e as nádegas. Segundo Dias, além do sentido ritualístico e decorativo, as mulheres Makonde também usam as tatuagem com fins eróticos, como meio de seduzir seus maridos, com tatuagens sobre o púbis, de nome *mnakani*, e na coxa, chamada *nchica*.¹⁷³ O ndona ou pelele é a perfuração dos lábios ou do lóbulo da orelha com um cilindro de pau, com finalidade muito semelhante ao “alargador”, conhecido como objeto estético para alargar algumas partes do corpo.

Reinata Sadimba, uma das artistas Makonde mais prestigiadas de Moçambique¹⁷⁴ e uma das mais importantes da África contemporânea¹⁷⁵, em grande parte por conta do recente reconhecimento no mercado internacional de artes, traz em seu corpo os símbolos

¹⁷¹Roseiro, António Henrique Rodrigues *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. *Op. Cit.*, 2013, p. 53.

¹⁷²Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 56.

¹⁷³Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 57.

¹⁷⁴*As mãos seletivas de Reinata Sadimba*. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/as-m%C3%A3os-seletivas-de-reinata-sadimba/a-16130663>>. Acesso em: 28/12/2022.

¹⁷⁵*Reinata Sadimba*. Disponível em: <<http://embondeira.org/emb/portfolio/reinata-sadimba/>>. Acesso em: 28/12/2022.

da cultura Makonde: “as escarificações e o furo no lábio superior, (...) que são as suas marcas histórico-culturais de identificação étnica e de vivência de grupo”.¹⁷⁶ Afirma ainda que “é particularmente a face, lugar privilegiado de contacto interpessoal, que mais suscita a atenção nas pessoas que não pertencem ao seu grupo etnolinguístico.”¹⁷⁷ Todavia, as tatuagens de Reinata são bem diferentes da que ela traz em seu rosto, tanto que, por serem pequenas, frequentemente causavam o riso.¹⁷⁸ Ao folhear fotografias do seu povo feitas por Margot Dias, trazidas pessoalmente por Costa, a ceramista afirma, em língua shimakonde, que aquelas tatuagens são dos tempos coloniais, ressaltando que dentre elas havia as “feias”, que eram muito antigas, anteriores à sua geração, sendo representações do legado das primeiras tatuagens Makonde. Ou seja, “além das sociedades imprimirem uma identidade cultural coletiva nos corpos dos indivíduos, elas determinam um período para que a aplicação das marcas seja realizada.”¹⁷⁹



Figuras 3 e 4. A artista Reinata Sadimba recebe Catarina Alves Costa em seu atelier localizado no *Museu de História Natural*, em Maputo. A cineasta apresenta para Sadimba imagens etnológicas de seu povo, feitas por Margot e Jorge Dias no período de colonização portuguesa. Nesta coletânea de fotos, além de Reinata se emocionar com as lembranças do passado, ela consegue diferenciar, apenas observando, os diferentes modelos e padrões estéticos das tatuagens e a qual geração dos Makonde elas pertencem. **Foto Reprodução:** *Viagem aos Makonde*. Catarina Alves Costa. Portugal: Midas Filmes, setembro 2019.

¹⁷⁶Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, 2012, p. 109.

¹⁷⁷Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 109.

¹⁷⁸*Viagem aos Makonde*. Direção de Catarina Alves Costa. Portugal: Midas Filmes, setembro 2019. 1 DVD (60 min.).

¹⁷⁹Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. *Op. Cit.*, 2013, p. 127.

As representações dos desenhos Makonde se distinguem de qualquer outra etnia moçambicana.¹⁸⁰ Estão presentes linhas, motivos naturalistas, formas geométricas, ângulos agudos (*lichumba*), círculos, estilizações de animais (*ligwañula*), palmeiras estilizadas (*nadi*), cruces, além de figurações naturalistas esquematizadas de “motivos fitomórficos e zoomórficos, como o coqueiro, a mandioca, o sardão, a aranha”¹⁸¹, espinhas de peixe e zigzagues (*mwangane*). Segundo Roseiro, “os padrões e diversificação das linhas e formas, ajudam a criar uma linguagem visual através da qual, as pessoas podem comunicar”¹⁸². De acordo com ele, a partir dessa linguagem os Makonde podem “ler e fazerem-se entender e memorizam os padrões em uso na aldeia, cuja simbologia é passada de pais para filhos”¹⁸³. E, ainda, “ao estarem impregnadas nos seus corpos, representam os hábitos, os costumes e as tradições que caracterizam a sua cultura.”¹⁸⁴. É com isso em mente que Ngundangu afirma que

para os Macondes durante os Ritos de Iniciação (*Likumbi* masculino e *Ing’oma* feminino) eram realizados também Ritos de Inscrições, onde escarificações, perfuração nos lábios, circuncisão e modificações no formato dos dentes eram realizadas. Essas marcas identificavam os Macondes, pois “a cultura para os Makondes é o elemento diferenciador dos grupos e não o sangue.”¹⁸⁵

As tatuagens, mutilações dentárias, piercings, escarificações, adornos labiais (pelele) ou ndona, assim como a limagem dos dentes, são elementos estéticos particulares da cultura Makonde e sempre estarão presentes nos movimentos artísticos, tanto escultóricos quanto nas máscaras Mapiko, de modo que a “inclusão destes padrões étnicos na escultura, pelo artista [Makonde], revela a importância na sociedade que se pretende retratar.”¹⁸⁶ Além disso, segundo os preceitos da Sociologia da Arte de Pierre Francastel, a estética permeia todos os nossos pensamentos e atitudes, “é uma estreita ligação que

¹⁸⁰Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 65.

¹⁸¹Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 60.

¹⁸²Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. *Op. Cit.*, 2013, p. 132.

¹⁸³Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. *Op. Cit.*, 2013, p. 132.

¹⁸⁴Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. *Op. Cit.*, 2013, p. 138.

¹⁸⁵Ngundangu *apud* Rhormens *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. *Op. Cit.*, 2015, p. 51.

¹⁸⁶Kasfir, Sidney *apud* Roseiro, António Henrique Rodrigues *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. *Op. Cit.*, 2013, p. 132.

existe entre as mais livres e aparentemente mais gratuitas especulações dos artistas e a disposição representativas que nos cerca.”¹⁸⁷

O sentido e consciência estética se exprimem de acordo com o universo e manifestações culturais de cada povo;¹⁸⁸ e, segundo Walter Benjamin, a significação da bela aparência da estética tradicional:

encontra-se profundamente enraizada em uma era da percepção que tende ao seu fim. A doutrina a ela correspondente experimentou sua última versão no idealismo alemão. Mas ela já carrega aqui traços epigonais. Sua famosa fórmula, segundo a qual a beleza é aparência – aparição sensível de uma ideia ou aparição sensível do verdadeiro –, não apenas simplificou a antiga, mas ignorou seu fundamento na experiência. Este encontra-se na aura.¹⁸⁹

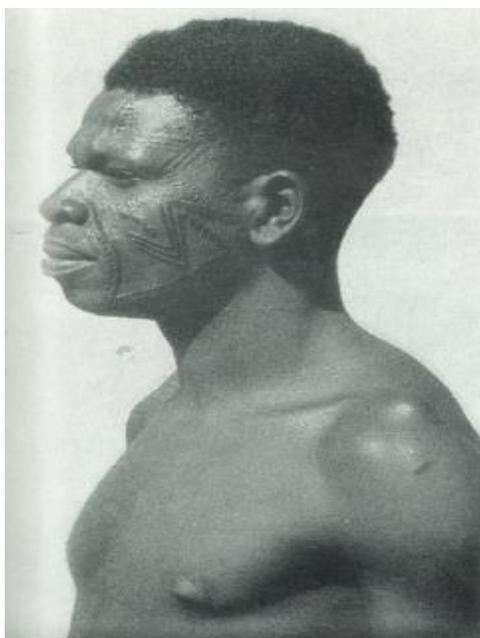


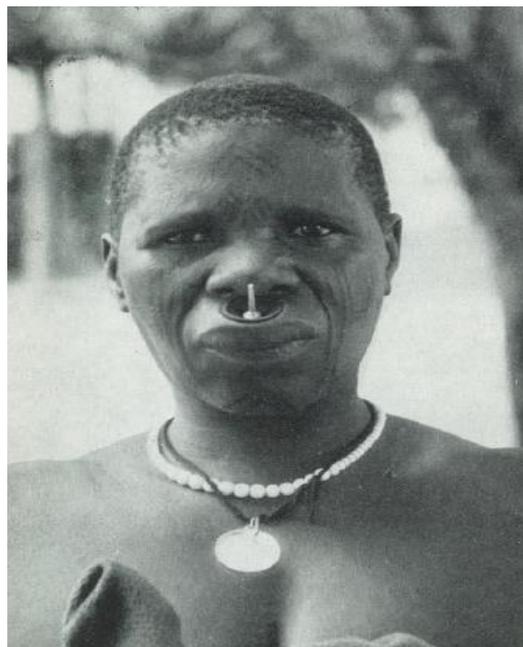
Figura 5. “Elinesto”. Segundo Dias, de estatura mediana e forte. Foi um dos intérpretes Makonde de Jorge e Margot Dias, com escarificações no rosto com motivos decorativos triangulares, ziguezagues (*mwangane*) e espinhas de peixe. **Foto:** Jorge Dias – Vol. I, 1964, p. 55

¹⁸⁷Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973, p. 3.

¹⁸⁸Sylla, Abdou. Criação e Imitação na Arte Africana Tradicional In: *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados* – Museu Afro Brasil. 2006, p. 40.

¹⁸⁹Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM. 2013, p. 139.

Figura 6. Mulher Makonde robusta. Veste um *Ntxixira* e tem escafições no rosto em formas geométricas, ângulos agudos (*lichumba*). Ela também usa botoque (ndona) nos lábios e adornos no pescoço, como um medalhão prateado e um colar completo de esferas brancas, semelhante a pérolas. **Foto:** Jorge Dias – Vol. I, 1964, p. 54



2.3. As mulheres Makonde e a Olaria



Figura 7. Meninas e mulheres Makonde observam a oleira manipulando o objeto em barro. A névoa branca da fogueira encobre e ao mesmo tempo destaca a artista, como uma “feiticeira” que através das mãos e truques transmite os valores ancestrais da arte de seu povo. Os utensílios em cerâmica são uma arte exclusivamente feita por mulheres, e as jovens irão perpetuar o legado da Olaria Makonde em sua comunidade. O processo é complexo, lento e traz especificidades artísticas dos Makonde, cada detalhe é importante. Jorge Dias capta o momento em que uma das mulheres faz a reparação de uma rachadela com uma espécie de resina (*nanombe*), que é aquecida em um caco de barro. **Foto:** Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 119.

O trabalho em cerâmica foi datado inicialmente na África, de 10.000 a.C. a 8.000 a.C., no Saara Central.¹⁹⁰ Ou seja, é uma técnica milenar em muitos países africanos. A razão pela qual queremos abordar o trabalho em cerâmica – que é a produção de objetos de barro ou argila – dentre tantas outras técnicas Makonde é que, primeiramente, ela é fabricada essencialmente por mulheres, assim como a escultura de madeira é feita exclusivamente por homens. Em segundo, a Olaria é indispensável para o funcionamento da sociedade Makonde, pois é através dela que se produzem os cântaros para buscar água

¹⁹⁰Willett, Frank. *Arte Africana. Op. Cit.*, 2017, p. 277.

diariamente, tomar banho, cozinhar os alimentos. É também essencial na comercialização em troca de dinheiro e outros alimentos. Segundo Dias e Dias, “embora quase todas o saibam fazer, uma mulher capaz de executar uma obra mais bonita que as demais se torna conhecida e apreciada e goza de um prestígio maior, também aos olhos dos homens.”¹⁹¹

Outro motivo importante que gostaríamos de destacar é o trabalho artístico de Reinata Sadimba, já que é a partir da Olaria que ela transformará

os potes em figuras antropomorfas, [passando] de uma produção utilitária à criação artísticas, invadindo um espaço reservado até ao momento aos homens escultores, quebrando de alguma forma um tabu e ferindo suscetibilidades.¹⁹²

A matéria prima da Olaria Makonde é o barro, geralmente encontrado na parte baixa do planalto, perto de poços e riachos. Dias e Dias mencionam, por exemplo, um dos lugares que as mulheres de Mueda vão buscar a matéria prima em Malama, pois lá o barro tem melhor qualidade.¹⁹³ Cada mulher leva a quantidade que achar necessário, transportando em cestos em cima de sua cabeça até retornar à sua casa, muitas vezes suportando os filhos nas costas.¹⁹⁴

A massa é preparada dois dias antes de se começar o processo de moldagem, em que a oleira deixa o barro descansando em algum recipiente com água. No dia decisivo, a quantidade desejada é retirada e amassada até ficar com a consistência ideal. Em seguida, a oleira dispõe ao seu lado todos os instrumentos que vai precisar para começar o processo de Olaria, em sua maioria construídos com o que o povo Makonde pode retirar da natureza, sendo eles: *likámbagoi* (uma vagem dura como madeira que será usada para modelar); *chakalimu* (carolo de espiga de milho também usado para modelar); *chilembelo* (lâminas de ferro lisa e outra dentada para gravar fissuras decorativas); *ñulungu* (pedra redonda para polir a superfície do recipiente); *iñwangu* (argola de bambu para alisar

¹⁹¹Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 97.

¹⁹²Gianfranco Gandolfo In: *Dominique Macondé: Mozambique, La Réunion: [Exposition]*, Musée Historique De Villèle, La Réunion, [Saint-Gilles-Les-Hauts, 16 Décembre 2006-15 Septembre 2007]. Saint-Gilles-les-Hauts: Musée historique de Villèle, 2007, p. 102.

¹⁹³Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 108.

¹⁹⁴Dias, Jorge e Margot.. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 109.

dentro do reservatório) e *chitalola* (caco de barro cozinho para propósitos decorativos e triangulares).¹⁹⁵

Depois de tudo preparado, a oleira se ajoelha no chão e inicia o processo de modelagem. Espalmando e comprimindo a massa com as mãos, ela constrói as paredes do objeto. Conforme o utensílio desejado a cada camada de argila erguida, um método diferente é usado: *técnica dos elementos espalmados*, *técnica de modelar* e a *técnica de rolos em espiral*.¹⁹⁶ Depois de modelado e totalmente seco à sombra, o artefato poderá ser pintado com uma tinta que também é produzida de elementos naturais, e a oleira será capaz de traçar os desenhos de linhas oblíquas, pontilhadas, tiras triangulares, entre outros.¹⁹⁷

Assim que a decoração é finalizada, ela é polida e inteiramente unguida por cinzas. Em seguida, o pote é colocado sobre a lenha e coberto, pouco a pouco, com mais lenha, com o tempo de cozimento variando de 20 a 40 minutos, dependendo do tamanho do recipiente. Quando retirado do fogo, o pote é preenchido de folhas e jogado dentro de um recipiente d'água, com o intuito de evitar rachaduras. Para concluir este longo processo, mais uma vez o objeto é pintado, desta vez com argila cinzenta, e assim permanece de três a quatro dias. Depois, é banhado com água e esfregado à mão por toda superfície, “o que faz ressaltar a ornamentação de maneira extraordinária.”¹⁹⁸

Antes de casar, uma noiva Makonde recebe como presente para o seu enxoval diversos objetos, dentre eles muitos recipientes de barro dados pela sua família e madrinha. Entre os presentes, costumam estar incluídos: *Chilongo chakumuto* (cântaro de busca água), *Chilango chinamaako* (cântaros de água menores), *Chilongo chakumeu* (recipiente para banho), *Chilongo chikutaleka* ou *chugwaali* (panela de cozinhar pirão ou farinha de sorgo, milho, mandioca e água), *Chilongongo cha imbogwa* (panela de cozinhar molho), *Ndamu* (espécie de taça de boca larga).¹⁹⁹

¹⁹⁵Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 110.

¹⁹⁶Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 110 -111.

¹⁹⁷Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 113.

¹⁹⁸Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 117.

¹⁹⁹Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 98 – 101.

Margot e Jorge Dias não encontraram entre os Makonde objetos de Olaria com propósitos ritualísticos ou religiosos²⁰⁰, no entanto, eles são usados na iniciação feminina (o *Ing'oma* – o Ritual de Iniciação Feminino) a fim de carregar o óleo de rícino²⁰¹ para untar as iniciadas. Os cântaros de água também são usados nos enterros, pois é preciso molhar a terra para amaciar melhor a cova, além de ser necessário que o cântaro tenha uma estética proporcional à beleza da cerimônia.²⁰²



Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 114.

Figura 8. O esforço da mulher Makonde no declive do planalto em busca da matéria-prima para o trabalho da Olaria: o barro/argila. Só entra uma mulher por vez. Todo processo é minucioso e necessário. Nesta comunidade Makonde, a extração do barro é no barreiro em Malama, pois elas o consideram o melhor.



Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 114.

Figura 9. Mulheres Makonde transportam o barro com cestos na cabeça. O caminho é muito longo até Malama, mas compensa pela qualidade do barro. Observe-se a diversidade da estamparia nos tecidos do Ntxitxira que cobrem os corpos das oleiras, bem como os adornos nos pescoços e os turbantes nas cabeças. A impressão é que o dia da busca é um evento importante para as mulheres.

²⁰⁰Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 105.

²⁰¹No Brasil, o óleo de rícino é conhecido como óleo de mamona, e possui propriedades analgésicas, anti-inflamatórias, antioxidantes e antimicrobianas.

²⁰²Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, Vol. II. – Cultura Material. *Op. Cit.*, (1964 b), p. 105.



Figura 10. Depois de preparar todas as ferramentas que lhe são oferecidas pela natureza, a oleira se ajoelha ao lado do cesto com seu pedaço de barro, e suas mãos manipulam a técnica de “rolo”. Por dentro do utensílio que se forma está envolto o traçado dos dedos da artista. Ao contrário de outros povos africanos, os Makonde não usam a Olaria para fins rituais, essa arte é essencialmente para uso cotidiano.

Foto: Jorge Dias Vol. II, 1964, p. 117.

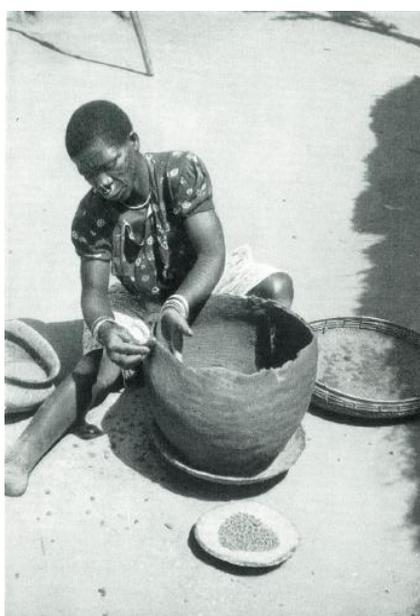


Figura 11. Com uma das mãos a oleira alisa a superfície com carolo de milho e com a outra regula a espessura da parede. Os grãos de milho retirados do instrumento ainda estão ali. A mulher Makonde desta aldeia veste roupas ocidentais, indicativo de influência colonizadora, mas o *ndona* permanece como marca inerente e ancestral. A foto foi tirada por Jorge Dias em 1964.

Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 118.



Figura 12. Este é um Cântaro de buscar água (*Chilango chikumuto*), um dos mais importantes utensílios utilizados pelos Makonde. Como a fotografia está em P&B, é difícil imaginarmos a cor exata, mas, pelo contraste e pelo nosso conhecimento prévio sobre a cor do barro/argila, imaginamos ser cinza com os desenhos em volta e das extremidades em branco.

Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 99.



Figura 13. Após a pintura e o polimento, são realizados os desenhos nos objetos. Há vários motivos decorativos: impressões triangulares, linhas duplas, triplas, paralelas, e eles são feitos com lâminas de ferro ou bambus. Este é o Cântaro de buscar água menor (*Chilongo chakumuto*), e a ornamentação é totalmente diferente do cântaro anterior.

Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 99.



Figura 14. Esta é uma taça (*Ndamu*). Observamos com clareza os ziguezagues (*mwangane*) e as linhas na transversal que nele estão estampados. Eles se revezam de modo simples e delicadamente. Geralmente as superfícies exteriores das taças são totalmente ornamentadas. É importante ressaltar que o *Ndamu* não é uma taça de bebida, mas sim um prato fundo em que a mulher Makonde leva algo especial nos dias de festa na comunidade. Talvez, tenha-se optado por traduzi-lo por “taça” devido a sua base, semelhante à de uma taça.

Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 102



Recipientes usados pelos Makonde.

1 a 3 (Chilongo chikumuto); 4 (Chilongongo cha imbogwa); 5 (Chilongo chikutaleka); 6 (Chilongo chakumeu) e 7 (Chilongo chagwálwa).

Foto: Jorge Dias - Vol. II, 1964, p. 101.

Figura 15. Nesta elaborada captura de Jorge Dias, temos uma interessante percepção de alguns elementos. Note-se a luz e a sombra que, em atração com os patos que o etnólogo resolveu manter na fotografia, ressaltam as cores, formas e as proporções das obras em Olaria.

Dado que muitos de nós sabemos o tamanho, peso e cor de um pato, podemos concluir que os recipientes 1, 2, 3 e 7 são muito pesados e grandes em relação aos patos; já em função da cor, deduzimos que os objetos 3, 4, 5 e 6 possuem uma tonalidade bastante escura, quase negra, contrastando com os patos brancos. Acreditamos que sejam pintados com a tinta negra (*unu*), tinta feita com um pó raspado de uma espécie de pedra arredondada e misturada com água dentro de um caco de barro. Acreditamos que essa pedra arredondada seja o grafite, a mesma usada pela ceramista Reinata Sadimba. Os vasos 1, 2 e 7 já dispõem de cores que, por conhecimento prévio que temos da coloração do barro/argila, devem ser acinzentadas, mas por estarem perto dos patos brancos nos dão a impressão de diferentes tons de cinza; o 2 e o 7 possuem a densidade mais clara e o 1 um acinzentado mais escuro com ornamentos decorativos mais visíveis da tonalidade branca como a dos patos. Os objetos 4, 5 e 6 têm a dimensão e profundidade menor ao lado dos patos e aparentam serem leves e frágeis em referência às aves.

2.4. A linhagem matrilinear Makonde

No contexto social dos Makonde, assim como em muitas sociedades matrilineares africanas, o poder de linhagem é centrado nas mulheres, que devem “de preferência pertencerem ao mesmo *Likola*, isto é, serem descendentes por via uterina de uma antepassada comum. O *Likola* é o nome da família da mãe,”²⁰³ que em Makonde quer dizer linhagem.²⁰⁴

²⁰³Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual. Op. Cit.*, (1970a), p. 13.

²⁰⁴Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual. Op. Cit.*, (1970a), p.17.

Em geral, em cada aldeia Makonde, as famílias são extensas e possuem laços de parentescos com o chefe da comunidade, pois ele é o tio materno de todos, o *Nzomba*.²⁰⁵ Ou seja, “os homens são detentores do poder, não como esposos, mas como irmãos e tios”.²⁰⁶ Por esta razão, os filhos de suas irmãs são seus herdeiros diretos, posto que, tradicionalmente, os sobrinhos são considerados seus filhos.²⁰⁷

O termo em si destaca aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino em todas as áreas da vida dentro da organização social, não de maneira hierárquica. Contudo, se dá reverência ao papel da mulher como mãe, como quem porta a vida, ou é a condutora para regeneração espiritual. A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, que é a portadora da vida, a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura e o centro da organização social.²⁰⁸

As casas são habitadas por uma família nuclear, mas os esposos das mulheres Makonde podem ter relações poligâmicas e circular em outros lares, enquanto as mulheres e filhos vivem ali permanentemente²⁰⁹ e obedecem “a autoridade do seu irmão mais velho, ou de seu tio materno, se este ainda for vivo”.²¹⁰

A paternidade é vista (...) como uma construção social e disputável, enquanto as relações de maternidade criam laços até entre as crianças com diferentes pais. É a primazia dos laços uterinos presente no ambiente doméstico que possibilita esta construção. A figura do pai não é a base do status da criança, sendo a matrifocalidade o laço mais forte, estabelecendo-se em sua força moral.²¹¹

O casamento Makonde tradicional acontece por consentimento, sem qualquer tipo de compensação material: “o tio materno, a quem compete regularizar essas situações,

²⁰⁵Fouquer. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Op. Cit., 1979, p. 13.

²⁰⁶Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p.14.

²⁰⁷Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p.13.

²⁰⁸Carvalho, Ricardo Ossagô; R. O.; Tubento, Medilanda Eliseu Amós. *Matriarcado africano: uma análise nos escritos dos feminismos*. Tensões Mundiais, [S. l.], v. 17, n. 33, p. 313, 2021. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/3395>>. Acesso em: 15/04/2022.

²⁰⁹Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970^a), p.14.

²¹⁰Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Op. Cit., 1979, p. 12. Tradução nossa.

²¹¹Amadiume, Ifi *apud* Chamarelli de Oliveira, Fernanda. “O matriarcado e o lugar social da mulher em África: Uma Abordagem Afrocentrada a Partir de Intelectuais Africanos.” Revista Odeere 3, no. 6. 2018, p. 328.

quando vê que o sobrinho chegou à idade de casar, pensa qual é a melhor ideia de o fazer, (...) porque assim o seu sobrinho e herdeiro casa com sua própria filha”.²¹²

No entanto, se a noiva, por sua vez, não aceitar o casamento, o desejo dela é acatado. Segundo relatos experienciados por Jorge e Margot Dias, a mulher Makonde tem certa liberdade de escolha. Os autores testemunharam casos em que mulheres Makonde se recusaram a se casar com primos cruzados para se casarem com outros homens, mas nestes casos a família do escolhido tem que pagar uma espécie de “dote” para a família da moça.²¹³

Contudo, é importante ressaltar que durante a configuração colonial nos espaços moçambicanos, entre 1915-1917²¹⁴, “o Governo Português procurou criar um sistema político, agrupando aldeias e submetendo-as a uma organização hierárquica”²¹⁵. A partir disso, “onde predominava a estrutura matrilinear, foram atribuídas funções de liderança comunitária a chefes de outras comunidades ou a homens da própria comunidade.”²¹⁶ Ou seja, desrespeitaram e desestruturaram o princípio matrilinear ancestral de muitos povos étnicos de Moçambique.

Com o advento da administração colonial e a implantação dos regulados, o poder das genearcas (mulheres fundadoras de grupos familiares) foi enfraquecido, pois as novas estruturas do poder tradicional impostas passaram a transmitir os seus cargos políticos e posições sociais aos seus próprios filhos, contrariando as regras costumeiras de transferência de poder e riqueza.²¹⁷

²¹²Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual. Op. Cit.*, (1970^a), p. 250.

²¹³Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual. Op. Cit.*, (1970^a), p.250.

²¹⁴De acordo com a bibliografia consultada não temos uma data específica.

²¹⁵Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual. Op. Cit.*, (1970^a), p.268.

²¹⁶Cabaço, Jose Luis de Oliveira. Moçambique: identidades, colonialismo e libertação. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Doi:10.11606/T.8.2007.tde-05122007-151059. Acesso em: 2021-05-25, p. 99.

²¹⁷Serrão, Marques *apud* Cabaço, Jose Luis de Oliveira. Moçambique: identidades, colonialismo e libertação. *Op. Cit.*, 2007, p. 100.

2.5. Algumas práticas culturais Makonde

A prática religiosa constitui grande força norteadora em muitas sociedades, uma vez que “os primeiros sistemas de representações que o homem produziu no mundo e de si próprio são de origem religiosa.”²¹⁸ É por meio dela que o ser humano se conecta com a sua divindade, eleva a sua fé em poderes superiores, se sente forte para suportar e combater todas as adversidades da vida.²¹⁹ Assim sendo, segundo Honorat Aguessy, “a religião africana é o efeito e a origem da civilização da oralidade”²²⁰, pois, na falta dos livros que registrem os ensinamentos culturais, a religião executa a sua função, e é através dela que o homem africano interpreta e perpetua a sua conexão com o mundo e traduz os valores e contravalores da sociedade.²²¹

Os Makonde possuem como religião um conjunto de crenças. Acreditam em uma força suprema chamada *Nnungu*, que é criadora dos seres humanos e que não possui propriedade moral. Eles também creem nos espíritos de antepassados que foram divinizados, os *Vanakulwetu*. Creem também nos espíritos de animais e nos espíritos maus, como *Mapiko*, *Nandenga* e os *Machatwani*.²²² No entanto, os rituais religiosos Makonde apenas se realizam com os espíritos dos antepassados, pois “os mortos da família, aqueles que viveram as nossas misérias e alegrias, quando deixaram esta vida, podem interceder pelos seus, junto deles, no sentido de obter a sua clemência e ajuda.”²²³

Para algumas sociedades africanas, a religião tradicional é baseada na noção clara de “um ser criador, crença em seres intermédios, tais como espíritos não incarnados e génios, antepassados muito activos e ligados ao mundo visível e que por isso são sujeitos a uma profusão de cultos.”²²⁴ Aguessy sintetiza essa hierarquia religiosa em uma imagem: o mundo é representado por um triângulo com Deus como Ser Supremo no topo; nas duas

²¹⁸Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. (Trad. Paulo Neves) São Paulo: Martins Fontes. P. 15, 2009.

²¹⁹Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. *Op. Cit.*, 2019, p. 459.

²²⁰Aguessy, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In SOW, Alpha I et al. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 124.

²²¹Aguessy, Honorat. *Introdução à Cultura Africana*. *Op. Cit.*, 1980, p. 124.

²²²Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. *Op. Cit.*, (1970^a), p.383.

²²³Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. *Op. Cit.*, (1970^a), p.384.

²²⁴Ferrouha, António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, veja, 2000, p. 92.

extremidades, estariam os seres sobrenaturais e os espíritos dos antepassados; na base, encontraríamos os espíritos inferiores, e o homem ficaria localizado no centro, dentro de um círculo e cercado pelo “universo material”.²²⁵

O ritual ou rito é uma prática habitual na vida Makonde. São realizados em períodos especiais, como nascimentos, entrada na vida adulta, casamentos, gravidez, passagem para a terceira idade, noivado, investiduras de chefes ou mortes, e a “naturalização do ritual consiste na sua absorção pelos indivíduos, e (...) o ritual é incorporado à vida social e praticado sem uma racionalidade aparente”.²²⁶ Guardadas as questões geográficas, Durkheim afirma, em seus estudos sobre o sistema totêmico na Austrália, que essas divisões correspondentes à periodicidade dos ritos são necessárias, pois, “um calendário exprime o ritmo da atividade coletiva, ao mesmo tempo que tem por função assegurar sua regularidade.”²²⁷

Como um símbolo de pertencimento coletivo, o ritual introduz a aceitação das crenças, das normas de convivência e das especificidades culturais dentro de um povo, pois “os ritos são maneiras de agir, que só surgem no interior de grupos coordenados e se destinam a suscitar, manter, ou refazer alguns estados mentais desses grupos.”²²⁸ As escarificações e as tatuagens em decorrência dos rituais, a sujeição aos diversos tipos de dores físicas ou provas de resistência “possuem um carácter bastante emblemático, da transição entre o jovem e o adulto nas sociedades tradicionais”²²⁹. Ao submeter-se às provas ritualísticas, o sujeito dá o seu consentimento à tradição, e, conforme observa Durkheim, esse mesmo sujeito passa a sentir as “impressões de alegria, de paz interior, de serenidade, de entusiasmo que são, para o fiel, como a prova experimental de suas crenças.”²³⁰

No entanto, diversas cerimônias Makonde acontecem em sigilo, como por exemplo, os ritos iniciáticos ou ritos de passagem (*Likumbi*), que são a “passagem da infância dos meninos para a vida adulta, (...) é a morte e o renascimento simbólico”²³¹.

²²⁵Aguessy, Honorat. *Introdução à Cultura Africana. Op. Cit.*, 1980, p. 99.

²²⁶Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde. Op. Cit.*, 2013, p. 63.

²²⁷Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. Op. Cit.*, 2019, p. 17.

²²⁸Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. Op. Cit.*, 2019, p. 16.

²²⁹Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde. Op. Cit.*, 2013, p. 63

²³⁰Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. Op. Cit.*, 2019, p. 460.

²³¹Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 48.

Neles são introduzidos as responsabilidades, valores e condutas socioculturais e morais Makonde. Essa “transmissão se dá através de mestres, símbolos e objetos,”²³² com os jovens adultos adquirindo “uma espécie de natureza física, sob esse aspecto [veem] se misturar à vida do mundo material e (...) que se [acredita] poder explicar o que se passa no mundo.”²³³ No entanto, Aguessy explica que não se aprende na cerimônia de iniciação todo saber necessário. A Busca por conhecimento continua por tempo indeterminado para aquele que perseverar. É um esforço permanente, é uma filosofia de vida,²³⁴ “trata-se de aprender a viver e não de capitalizar conhecimentos.”²³⁵

Ao participar de um ritual, o integrante adquire uma série de conhecimentos e precisa garantir que os ensinamentos se mantenham em segredo. Até mesmo entre os próprios Makonde da aldeia “não se fala abertamente dos aspectos mais privados dos rituais de iniciação.”²³⁶ Por essa razão, Reinata Sadimba, ao assistir no filme de Costa²³⁷ à cerimônia de *Ing’oma*, filmada por Margot e Jorge Dias, fica perturbada ao ver os segredos do *Nkamangu* registrados,²³⁸ mas, em seguida, encontra conforto ao perceber que o trecho determinante do ritual não aparece na filmagem, dado que as mulheres cercam a iniciada impossibilitando a visão de quem assiste.

Paulo Menezes afirma que um filme é mais do que aquilo que mostra, é também o que não é vemos. Um filme reflete o modo de ver de quem o dirige e de um momento histórico. Um documentário que tenta registrar outros grupos sociais e o mundo “fala mais de nós do que deles”.²³⁹ Nesse sentido, ao olhar o ritual filmado por Margot e Jorge Dias nos tempos coloniais, não se busca informações sobre ele,

mas se olha o modo como o ritual foi reconstruído para nós, buscando entender como um certo grupo social em certa época olha para este ritual, expressando

²³²Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. Op. Cit., 2015, p. 49.

²³³Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Op. Cit., 2019, p. 462.

²³⁴Aguessy, Honorat. *Introdução à Cultura Africana*. Op. Cit., 1980, p. 125.

²³⁵Aguessy, Honorat. *Introdução à Cultura Africana*. Op. Cit., 1980, p. 125.

²³⁶Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde*. Op. Cit., 2013, p. 63

²³⁷*Viagem aos Makonde*. Direção de Catarina Alves Costa. Portugal: Midas Filmes, setembro 2019. 1 DVD (60 min.).

²³⁸Reinata Sadimba chamou de “Segredos do *Nkamangu*” o costume da defloração sexual que carrega o mesmo nome, é uma fase do processo de iniciação das meninas Makonde. Neste momento é introduzido nelas um falo de barro, é a prática sexual “simbólica”, posto que muitas delas já tiveram relações sexuais anteriormente.

²³⁹Menezes, Paulo. *Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas*. Teoria e Cultura. 12. 10.34019/2318-101X.2017.v12.12375, 2017, p. 25.

mais sobre este grupo social que fez o filme do que sobre aquele que parece estar sendo retratado pelas lentes, seu tema mais direto.²⁴⁰

2.6. O Mapiko

O Mapiko é um ritual realizado em diversas cerimônias Makonde e tem como principais instrumentos uma combinação de manifestações artísticas: a máscara, também chamada de máscara capacete (pois tem formato de um capacete), as músicas (instrumentais e o canto), o teatro (expressões dramáticas, mímicas, corporais) e a dança.

A máscara Mapiko é tão importante para o povo Makonde quanto a escultura e

atualmente, o Governo de Moçambique vem trabalhando no processo de candidatura do Mapiko ao programa de proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), no âmbito da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.²⁴¹

A Mapiko é esculpida por dentro manualmente até estruturar um formato que caiba uma cabeça. Na sua origem, a máscara era pintada com colorações essencialmente naturais, elementos retirados da natureza, mas com o decorrer do tempo passaram a usar produtos industrializados como tintas à base de óleo, esmalte e acrílica. Ela também é feita por artistas escultores, geralmente elaborada em uma madeira leve, menos densa e mais macia para talhar, chamada *N'tene*. Por fora, o artista esculpe a máscara com características próximas às de um rosto humano. Ela tem nariz, boca, olhos, e incorpora acabamentos bastante detalhados, podendo ser decorada com cabelos reais, miçangas, tatuagens, lenços, de modo que a máscara “grava todas as escarificações habituais do Makonde (...) e também o disco labial que praticamente só se vê nas mulheres, mas que antigamente os homens também usavam.”²⁴² Rhormens certifica que “para fixar o cabelo na madeira é necessário bater com uma ferramenta sobre o cabelo, produzindo pequenos furos na madeira, em que o cabelo entra e é fixado.”²⁴³

²⁴⁰Menezes, Paulo. *Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas*. Teoria e Cultura. 12. Op. Cit., 2017, p. 25.

²⁴¹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 250.

²⁴²Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Op. Cit., 1979, p. 26. Tradução nossa.

²⁴³Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. Op. Cit., 2015, p. 113.

O encarregado pela notória função é um reconhecido artista local. Livre para esculpir a máscara Mapiko conforme a sua arte, cada artesão tem sua estética particular e desenvolve “sua maneira própria de confecção e passa esse efeito que aplica em suas máscaras, esse modo de fazer para seus aprendizes”.²⁴⁴ De acordo com Meyer:

A máscara, seja qual for, distingue-se profundamente da estatueta esculpida. Mesmo se um artista trabalha nesses dois campos paralelamente, o seu estilo é diferente. A máscara, mundo à parte, não reflete regularmente o estilo dos figurinos de uma etnia. Embora o escultor deva, para cada categoria de máscaras, seguir a tradição, a máscara é muitas vezes suporte de formas surpreendentes. Ao contrário das estatuetas, alia com frequência o humano e o animal. É criado um ser híbrido, que incorpora no humano não apenas a forma do animal, mas sobretudo a força vital na qual este participa. Desta forma, uma máscara liga o dançarino a tudo o que está vivo no mundo.²⁴⁵

246



Figura 16. Fotografia em P&B datada de 1972. O dançarino Makonde veste uma máscara Mapiko com acabamentos característicos do Povo Makonde: as escarificações e tatuagens talhadas com os ziguezagues (*mwangane*) e ângulos agudos (*lichumba*) e cabelos humanos colados no topo do objeto.

Foto: António Martins, Nhica do Rovuma, 1972.

Dançarino Makonde usando uma máscara Mapiko, 1972.

²⁴⁴Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 108.

²⁴⁵Meyer, Laure. *África Negra Máscaras Esculturas Jóias*. Lisboa. Livros e Livros, p. 74, 2001.

²⁴⁶Dançarino Maconde Nhica Do Rovuma, 1972. Disponível em: <<https://delagoabayworld.wordpress.com/2011/12/14/dancarino-maconde-nhica-do-rovuma-1972/>>. Acesso em: 17/04/2023.



247

Figura 17. A imagem foi clicada durante uma cerimônia na qual é realizada a dança Mapiko, exercida exclusivamente pelos homens Makonde. Quando a máscara é muito semelhante a uma pessoa, provavelmente representa uma personalidade notória ou o desejo da comunidade de transmitir alguma mensagem importante. Devido à imensa semelhança, acreditamos ser o semblante de Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, morto em 1986.

Foto Postada Blog: Edmundo Galiza Matos, Mapiko, Mueda, Muidumbe, 2018.



Figura 18. Dança Mapiko em homenagem a Josina Machel, esposa do primeiro presidente de Moçambique, heroína na luta pela independência. Josina faleceu em 1971, quatro anos antes da independência do país. A cerimônia aconteceu no Dia da Mulher Moçambicana, em 2001, no bairro Militar de Maputo.

Foto: Vicente Mwanga, 2001

²⁴⁷MozreaL~ Notícias de e sobre Moçambique. Máscara de Mapiko. Disponível em: <<https://mozrealblog.wordpress.com/2018/10/26/mascara-de-mapiko/>>. Acesso em: 17/04/2023.



Figura 19. Máscara elmo, com madeira policromada e cabelos humanos aplicados.

Autor desconhecido. Recolhida em 1958 por Jorge Dias e Margot Dias na Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português (1957-1961).

Conforme contam os antigos, o Mapiko surgiu quando a sociedade Makonde era integralmente matrilinear, ou seja, em um período de força e domínio absoluto das mulheres sobre a comunidade. Segundo Oliveira, nas sociedades de organização matrilinear, “o poder da mulher está baseado em seu papel econômico, e a herança biológica da mãe é mais forte e mais importante que a do pai.”²⁴⁹

As mulheres em sociedades hortícolas tinham grande importância econômica e social. Elas, que a princípio eram coletoras, tornaram-se depois produtoras de alimento, responsáveis pela agricultura, enquanto os homens eram responsáveis pela caça. Essa importância econômica feminina era refletida na vida social e religiosa também. A mulher, que dominava a arte de plantar e colher, era símbolo da vida, pois de seu ventre nasciam os herdeiros. Tendo a mulher o poder de produção de alimento e de gerar vidas, era respeitada e venerada, mas também temida.²⁵⁰

O Mapiko nasce em resposta a esta predominância da organização matricêntrica. Logo, esta prática é instituída a partir de um mistério, de um segredo exclusivamente dos

²⁴⁸Google Arts & Culture. Máscara do Mapiko. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/m%C3%A1scara-do-mapiko/DgENjE3eBqkZZw?hl=pt-PT>>. Acesso em: 11/04/2021.

²⁴⁹Oliveira, Fernanda Chamarelli de. "O matriarcado e o lugar social da mulher em África: uma abordagem afrocentrada a partir de intelectuais africanos." Revista Odeere 3, no. 6 (2018), p. 323.

²⁵⁰Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara.* Op. Cit., 2015, p. 44.

homens, e representa a força masculina sobre as mulheres.²⁵¹ Ao dançar, somente os homens poderiam entrar em contato com os espíritos dos antepassados, podendo “entrar em contato direto com o espírito *Lihoka*²⁵² e convidá-lo a vir dançar diante dos vivos.”²⁵³

A sociedade Makonde é dividida em dois grupos: os homens iniciados que têm autorização aos mistérios Mapiko e as mulheres e crianças, que não conhecem os segredos Mapiko e são proibidas de adentrar neste universo. As mulheres são impedidas de participar da dança Mapiko e não possuem o hábito de falar sobre o assunto. Do mesmo modo, os homens da comunidade não comentam sobre os segredos do Mapiko próximos de alguma mulher.

Rhormens explica que as cerimônias de puberdade “masculina (*Likumbi*) e feminina (*Ing’oma*) são diferentes nos vários rituais e mistérios envolvidos, mas apresentam como elemento comum o Mapiko”²⁵⁴, pois “ao final de ambos dos Ritos de Iniciação, uma festa Mapiko é realizada”.²⁵⁵ Estes são costumes seriamente respeitados para a manutenção e perpetuação da tradição Mapiko.

Os velhos são os principais guardiões do segredo. São eles que no Mpolo se salienta como escultores, são eles que mais preocupações têm em manter incógnitos os locais secretos onde são guardadas as máscaras. São igualmente eles que mais se empenham em veicular as mentiras que se destinam a manter entre mulheres e crianças o mistério e o terror do Mapiko.²⁵⁶

Não se sabe ao certo qual foi o período da história Makonde em que se iniciou a prática do Mapiko, sua origem é desconhecida.²⁵⁷ Em uma entrevista (Tsevele Tourism, 2021), Jorge José Inticula, técnico do Patrimônio Cultural de Moçambique ²⁵⁸, conta que os membros mais velhos da comunidade dizem que antes o Mapiko era uma dança normal que se praticava nos dias de semana e ocasionalmente aos sábados e domingos, como meios de lazer. No entanto, com o passar do tempo, o Mapiko se transformou numa dança

²⁵¹Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 45.

²⁵²Lihoka é o espírito ancestral Makonde, significa “Espírito” na língua Shimakonde.

²⁵³Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 44.

²⁵⁴Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 48.

²⁵⁵Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 48.

²⁵⁶Duarte apud Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 45.

²⁵⁷Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 44.

²⁵⁸Dança Mapiko. Disponível em: <<https://youtu.be/MN-TzI5rhvk>>. Acesso em: 10/04/2021.

muito tradicional, usada para instâncias de Ritos de Iniciação, principalmente o masculino.

Meyer explica que a iniciação é um período determinante para os adolescentes em muitos povos da África, e

algumas tribos tinham uns rituais de passagem para os rapazes, outros para as raparigas e outros ainda para os dois sexos. Esses rituais iam fazer jovens adultos detentores de direitos, mas conscientes dos seus deveres. A iniciação, que se praticava na maior parte das tribos, mas não em todas, comportava sempre um tempo mais ou menos longo de reclusão longe da aldeia. Mas variava muito quanto às suas formas de uma etnia para outra e é impossível dar delas uma vista geral.²⁵⁹

Na prática, o Mapiko constitui-se em uma manifestação que é realizada em diferentes datas comemorativas e cerimoniais Makonde, diretamente conectado aos “Ritos de Iniciação masculinos, com o início da vida adulta e com a filiação do novo homem à essa comunidade secreta masculina.”²⁶⁰ É uma morte “simbólica” do ser anterior, como se o menino de antes morresse para nascer um novo homem, mais maduro, preparado, forte e experiente. Genericamente, a manifestação de máscaras representa “todos os tempos fortes da vida de um africano e mais particularmente três circunstâncias: rituais de fertilidade, iniciação à vida adulta e funerais.”²⁶¹

O ritual acontece durante dia e noite, mas é à noite que a máscara expressa intensa emoção e os dançarinos transmitem a sensação de não pertencerem mais ao mundo material.²⁶² É importante ressaltar que a máscara não tem buraco nos olhos, o dançarino enxerga pela abertura da boca que é talhada intencionalmente grande. É com base nesta figura caricata, de teor expressionista e características peculiares, que o dançarino “deve obter a máxima expressão da máscara Mapiko para provocar emoção interna”.²⁶³ Afinal, sua função é aterrorizar os não iniciados, principalmente as mulheres. No momento do ritual, o mascarado incorporado pelo espírito *Lihoka*, através de sua dramaticidade lúdica, revela ao público que o assiste sua conexão com o sagrado e com os espíritos dos antepassados, para que esses permaneçam a proteger os vivos e livrá-los das maldades do mundo.

²⁵⁹Meyer, Laure. *África Negra Máscaras Esculturas Jóias. Op. Cit.*, 2001, p. 84.

²⁶⁰Rhormens. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara. Op. Cit.*, 2015, p. 48.

²⁶¹Meyer, Laure. *África Negra Máscaras Esculturas Jóias. Op. Cit.*, 2001, p. 74.

²⁶²Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde. Op. Cit.*, 1979, p. 27.

²⁶³Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde. Op. Cit.*, 1979, p. 27. Tradução nossa.

Desta performance de cantos ritualísticos, Jorge Inticula diz que o incorporado de Mapiko revela aos jovens da comunidade o modo que devem estudar, ensina atividades práticas, transmite valores, ensinamentos, histórias e maneiras de correção. São transmitidas mensagens a partir de gestos, e, diante disso, o ideal era que toda Moçambique o praticasse.²⁶⁴ Isto é, ainda que cada etnia tenha suas especificidades em relação aos rituais dos mascarados, a “sua acção desempenha por toda parte um papel capital para reafirmar a autoridade, garantir o controle social e reprimir comportamentos desviantes.”²⁶⁵ Ainda a este respeito, Rhormens afirma:

A palavra, a fala e o canto assumem nesse sentido em sociedades com tradições orais, funções além da comunicação cotidiana, como o contato com o mundo espiritual e a preservação de sabedorias, ensinamentos, acontecimentos e mitos. Desta forma, os cantos podem trazer saberes dos ancestrais, passados de geração a geração. O canto traz com seu ritmo e melodia também a maior facilidade de transmissão, pois essa estrutura facilita a memorização, além de poder ser repetido durante a música. É muito comum a utilização de cantos tradicionais em rituais.²⁶⁶

O intuito do Mapiko é manter a comunidade vinculada à sua tradição e trazer ensinamentos através do canto, que é “entoado em um determinado ritmo em certa estrutura melódica”²⁶⁷ a fim de lembrá-los dos períodos marcantes de sua própria história, como a Independência de Moçambique, as dificuldades e os sofrimentos no passado sob o poder colonizador e da guerra. O canto também contribui para que os adultos não esqueçam da memória de seu povo, como viviam seus antepassados e como sua tradição permanece vigente. Além disso, o Mapiko promove campanhas de vacinação, traz ensinamentos morais, auxilia os jovens a refletir sobre o presente e a planejar o futuro. É um legado cultural permanente e uma memória viva e ativa do povo Makonde.

²⁶⁴Dança Mapiko. Disponível em: <<https://youtu.be/MN-TzI5rhvk>>. Acesso em: 10/04/2021.

²⁶⁵Meyer, Laure. *África Negra Máscaras Esculturas Jóias*. Op. Cit., 2001, p. 86.

²⁶⁶Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. Op. Cit., 2015, p. 71.

²⁶⁷Rhormens, Mariana Conde L. *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. Op. Cit., 2015, p. 71.



Figura 20. Máscaras Mapiko de diferentes estilos, períodos, tamanhos, origens (Tanzânia, Moçambique), cores, formas e decorações. Demonstram certo desgaste de tempo e conservação. Elas estão expostas no Museu Afro Brasil, em São Paulo, em uma vitrine de vidro. Foram fotografadas pela autora em 2021.

Máscaras Mapiko - Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico). São Paulo - Brasil / Povo Makonde (Moçambique/Tanzânia) - Fotografia: Acervo pessoal 2021.

CAPÍTULO 3

A ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE

3.1. A Arte Makonde Tradicional – (antes do século XX)

Uma vez que destacamos períodos da Arte Tradicional Makonde (antes e depois da opressão colonial), é importante especificar o que entendemos por tradição. Segundo o sociólogo e crítico de arte Raymond Williams, a tradição é muito mais que um segmento da história, “é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos”.²⁶⁸ No sentido geral, existem três níveis de cultura: a “cultura vivida”, específica de um lugar e tempo, acessível somente para aqueles que vivem o determinado período; aquela de todos os gêneros, dos fatos mais simples aos mais notáveis, a “cultura de um período”; por fim, a cultura da “tradição seletiva”, que é a conexão das duas culturas anteriores.²⁶⁹ A “tradição seletiva” é “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.”²⁷⁰ No contexto dos Makonde, por exemplo, certas práticas artísticas, ritualísticas, e expressões em geral são escolhidas, outras são omitidas. Nesse sentido, esses processos de decisão e seleção são apresentados e se tornam costumes dentro deste grupo, o que Williams nomeia como “a tradição” ou “o passado significativo.”²⁷¹

Para o autor, tradição “é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo.”²⁷² É um processo que marca muitas continuidades: a familiar, institucional, linguística, histórica, local²⁷³, e “a cultura tradicional de uma sociedade sempre tenderá a corresponder aos seus sistemas de valores e interesses atuais, pois ela não é um corpo absoluto de trabalhos, mas uma contínua seleção e reinterpretação.”²⁷⁴

²⁶⁸Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 118.

²⁶⁹Williams, Raymond. *The Long Revolution*. England: Pelican Book, 1965, p. 66.

²⁷⁰Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. *Op. Cit.*, 1979, p. 118.

²⁷¹Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. *Op. Cit.*, 1979, p. 119.

²⁷²Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. *Op. Cit.*, 1979, p. 119.

²⁷³Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. *Op. Cit.*, 1979, p. 119.

²⁷⁴Williams, Raymond. *The Long Revolution*. England: Pelican Book, 1965, p. 68 – Tradução: Yasmin Manatta Camardelli.

Acerca da história antiga do Povo Makonde, há escassas informações. Diferente de outros grupos étnicos africanos em que

existiu uma organização hierárquica sob o mando de chefes poderosos, ciosos dos seus feitos, a ponto de manterem cronistas que memorizavam e transmitiam a história de seu povo, os Macondes sempre viveram divididos em pequenos grupos familiares.²⁷⁵

Para o Povo Makonde, o único soberano era o chefe de sua aldeia, cuja a autoridade é quase nula²⁷⁶, mesmo sendo ele de linhagem matrilinear. Em geral, eles não têm “o sentido de hierarquias, nem o hábito de se curvarem perante ninguém”.²⁷⁷

No entanto, sabe-se que há documentações da Coroa portuguesa, datadas em 1765 e investigadas posteriormente por Edward A. Alpers²⁷⁸ e Rita-Ferreira²⁷⁹, que comprovam a existência deste povo. Neste período, Portugal possuía supremacia sobre as ilhas do norte de Moçambique e a costa de Cabo Delgado, mas não era legitimado pelas populações da região, até mesmo “por alguns portugueses que não pagavam à Coroa os impostos cobrados pela aquisição das terras e se aliavam à população local, inclusive para saquear embarcações de Portugal.”²⁸⁰ Com base nestes documentos, Alpers e Rita-Ferreira²⁸¹, revelam a existência de um chefe Makonde chamado *Moanha* ou *Mungumanha*, estabelecido ao norte do Rovuma,²⁸² mas em razão de disputas pelos espaços comerciais internacionais ele foi derrotado e morto pelos árabes, em 1766.²⁸³

Ricardo Teixeira Duarte, com objetivo meramente didático, visto que a arte Makonde é multifacetada, classifica três grandes fases estilísticas²⁸⁴. A primeira, chamada

²⁷⁵Dias, Jorge (1964) – *Os Macondes de Moçambique Vol. I – Aspectos Históricos e Económicos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural, p. 57.

²⁷⁶Dias, Jorge. *Os Macondes de Moçambique. Vol. I – Aspectos Históricos e Económicos. Op. Cit.*, 1964, p. 58.

²⁷⁷Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual. Op. Cit.*, (1970a), p. 313.

²⁷⁸Alpers, Edward A. *apud* Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974). Op. Cit.*, 2016, p. 69.

²⁷⁹Rita-Ferreira, António. *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1982, p. 150.

²⁸⁰Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974). Op. Cit.*, 2016, p. 69.

²⁸¹Alpers, Edward A. *apud* Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974). Op. Cit.*, 2016, p. 69 e Rita-Ferreira. *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique. Op. Cit.*, 1982, p. 150.

²⁸²Alpers, Edward A. *apud* Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974). Op. Cit.*, 2016, p. 69.

²⁸³Rita-Ferreira, António. *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique. Op. Cit.*, 1982, p. 69.

²⁸⁴Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde. Op. Cit.*, 1987. p. 10.

de “Arte Makonde Antiga”, é anterior à colonização europeia e há poucas informações sobre ela; a segunda, do “Período Colonial”, é caracterizada pela apropriação colonial europeia a partir da Primeira Grande Guerra; a terceira, “Arte Makonde Moderna” (décadas 1950-1960), a partir dos anos 60, corresponde ao período em que ocorre a Luta Armada e a libertação de Moçambique da hegemonia colonial.²⁸⁵ Mais uma vez, sublinhamos que esta categorização “corresponde a uma grande simplificação em relação à realidade muito mais complexa,”²⁸⁶ e optamos por seguir outra abordagem para as três fases artísticas Makonde: Arte Makonde Tradicional (antes da colonização portuguesa); Arte Escultórica Makonde Tradicional (durante período da colonização) e Arte Escultórica Makonde Moderna (décadas 1950-1960).

Em um artigo da *Revista Tempo* de Moçambique, de 1978, o colaborador do *Museu Nacional de Arte de Maputo*, Alexandrino José, explica que os estilos esculturais Makonde se diversificam conforme o tempo e o espaço histórico: “o que se esculpia no tempo dos nossos avós não é o mesmo que se esculpe hoje. O que se esculpia durante o colonialismo, antes dele, durante a Luta Armada, e depois da Independência, é diferente.”²⁸⁷

No período pré-colonial, em vista de sua localização em planaltos, os Makonde permaneceram livres, sem interferência de colonizadores até o início do século XX, quando a maior parte do continente africano já estava dominado pelo expansionismo colonizador.²⁸⁸ Lia Laranjeira descreve que a resistência desenvolvida a partir das condições naturais da mata que cercavam o Planalto de Mueda era uma das principais estratégias contra grupos locais e invasores estrangeiros.²⁸⁹ Ainda a esse respeito, António Rita-Ferreira acrescenta:

Os Macondes de Moçambique conseguiram sempre escapar a estas investidas, em parte pela sua agressividade, em frente do inimigo, mas sobretudo, pela magnífica situação defensiva do planalto, com escarpas alcantiladas para o norte, sul & oeste e pelo matagal espesso e impenetrável que resulta do bosque secundário, depois de a floresta primitiva ser destruída. Além disso, os Macondes souberam, como os Chopes, tirar partido das condições naturais, escondendo as suas aldeias, nos lugares mais densos da vegetação e tornando os carreiros de acesso autênticos labirintos onde qualquer estranho se perdia.

²⁸⁵Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde. Op. Cit.*, 1987. p. 9.

²⁸⁶Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde. Op. Cit.*, 1987. p.10.

²⁸⁷Alexandrino, José. A ideia esculpida. *Revista TEMPO*, Moçambique, n. 429, dezembro. 1978, p. 25-26.

²⁸⁸Kacimi, Nedjma e Sulger, Astrid. *Makonde Masters – Encontro com artistas de Cabo Delgado, Moçambique. Op. Cit.*, 2004, p. 16.

²⁸⁹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974). Op. Cit.*, 2016, p. 66.

O mato era cerradíssimo e já de si servia de protecção. Mas, para maior segurança, todas as aldeias se tornaram lugares fortificados, cercados por paliçadas bem concebidas, com uma ou duas entradas trancadas. Além disso, entre o mato que as cercava abriam muitas covas, dentro das quais colocavam estaquinhos ponteagudas e disfarçadas com capim ou ramagens, de maneira a ferir profundamente as plantas dos pés que se aproximassem descalços, sem conhecerem as veredas seguras.²⁹⁰

A primeira fase da Arte Makonde Tradicional corresponde a um período indefinido, sem informações sobre seus autores, com a notícia da produção de pequenos objetos de uso e de máscaras Mapiko. Nesta fase há pesquisadores que afirmam que foi iniciada a prática das esculturas em madeira mais leve policromada.²⁹¹ Infelizmente, “sobreviveram poucas peças antigas do primeiro período, por uma razão simples: a madeira utilizada da sumaumeira brava na estatuária e nas máscaras é extremamente leve e perecível.”²⁹² Willett afirma que esculturas de madeira “não sobrevivem muito se não forem cuidadosa e deliberadamente preservadas; portanto, no estudo da história mais remota da escultura africana, somos forçados a contar com materiais que resistem ao esquecimento.”²⁹³

Acredita-se que o que permaneceu deste período está relacionado ao uso ritualístico e secreto,²⁹⁴ visto que, “fundamentalmente, os Macondes esculpiriam, no passado esculturas para fins rituais, nomeadamente as representando a figura de uma antepassada da matrilinearidade, com fins protetores”.²⁹⁵ A este respeito, Laure Meyer afirma:

As investigações etnográficas efectuadas há cerca de meio século sobre populações negras permitem definir melhor os objectivos que comandavam a imensa produção de estátuas e estatuetas em madeira atribuídas aos escultores. Uma coisa é certa, uma regra geral: a primeira razão de ser dessas estátuas não é o prazer dos olhos. O seu destino profundo é religioso, centrado nos cultos ancestrais ou míticos.²⁹⁶

Contudo, em dezembro de 1985, foi publicado pela Revista Tempo um artigo sobre a cultura popular moçambicana. Nele foi apresentado um programa do Projeto do Arquivo

²⁹⁰Rita-Ferreira, António. *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique*. Op. Cit., 1982, p. 291.

²⁹¹Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987. p.10.

²⁹²Medeiros, Eduardo. 2001. *Arte maconde: principal bibliografia*. *Africana studia: revista internacional de estudos africanos*, Nº 4, p.166.

²⁹³Willett, Frank. *Arte Africana*. Edições Sesc São Paulo e Imprensa Oficial. 2017, p. 77.

²⁹⁴Duarte, Ricardo Teixeira *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987, p. 10 e Gandolfo. *Dominique Macondé*. Op. Cit., 2007, p. 53.

²⁹⁵Duarte, Ricardo Teixeira *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987. p.35.

²⁹⁶Meyer, Laure. *África Negra Máscaras Esculturas Jóias*. Op. Cit., 2001, p. 111.

do Patrimônio Cultural de Cabo Delgado (ARPAC),²⁹⁷ recém-inaugurado pela Secretária do Estado da Cultura, onde foram levantados dados históricos sobre o surgimento da escultura Makonde.²⁹⁸ A pesquisa da ARPAC foi baseada em fontes orais dos escultores Makonde e revelou que, antes da ocupação colonial, não existiam esculturas Makonde e que elas apenas passaram a existir por coerção dos portugueses. Dado que estes últimos tinham interesses comerciais pelas máscaras Mapiko, por receio de descobrirem os segredos de seus rituais e no intuito de protegê-las, os Makonde do planalto começaram a produzir e comercializar as estatuetas em pau-preto.²⁹⁹ Além disso, naquele período não existiam ferramentas de trabalho adequadas para lapidação de esculturas em ébano. Elas eram bastante rudimentares, o ferro era feito longe das aldeias e, segundo os escultores da Aldeia Comunal de Chacalanga, as máscaras Mapiko eram em madeira leve, não tinham ornamentos, e por isso eram feitas mais facilmente.³⁰⁰

Atualmente, as obras Makonde se encontram distribuídas em diversos museus no mundo. É possível encontrá-las no *Indianapolis Museum of Art* (IMA), nos Estados Unidos, no Museu Nacional de Etnologia e no Museu de Arte Popular de Lisboa, em Portugal, no *British Museum*, em Londres, em museus de Moçambique e, principalmente, no *Grassi Museum of Ethnology*, em Leipzig, Alemanha³⁰¹. O vasto acervo desta cidade se deve à ocupação alemã ao norte de Moçambique, atual Tanzânia,³⁰² e pertenceu inicialmente a Karl Weule, um pesquisador etnográfico alemão que realizou uma missão científica na África Oriental. Sua missão deu origem ao livro intitulado “Resultados científicos de minha viagem de pesquisas etnográficas no sudeste da África Oriental”, publicado em 1908³⁰³. A passagem pelos Makonde de Moçambique teria ocorrido entre 1906 e 1907, e “foram recolhidas máscaras, estatuetas, tambores, peles ou ndonas e tampas de frascos esculpidas, conhecidas como mitetes.”³⁰⁴

²⁹⁷A ARPAC é o Instituto de Investigação Sociocultural de Moçambique.

²⁹⁸Cassimuca, Ernesto. Investigar Cultura Popular. Revista TEMPO, Moçambique, n. 79, Dezembro, 1985., p. 63-65.

²⁹⁹Cassimuca, Ernesto. Investigar Cultura Popular. Revista TEMPO, *Op. Cit.*, 1985, p. 63-65.

³⁰⁰Cassimuca, Ernesto. Investigar Cultura Popular. Revista TEMPO, *Op. Cit.*, 1985, p. 63-65.

³⁰¹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 64.

³⁰²Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 63.

³⁰³Weule, Karl. *Resultados científicos de minha viagem de pesquisas etnográficas no sudeste da África Oriental*. Maputo: Ministério da Cultura, Departamento de Museus, 2000.

³⁰⁴Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 64.

As peças antigas mais conhecidas foram recolhidas e referenciadas nas primeiras décadas do século XX, entre 1915 e 1917, pelo médico do exército português Américo Pires de Lima, que descreveu as estatuetas em seu livro “Explorações em Moçambique”, escrito em 1943. Segundo Duarte³⁰⁵, as respectivas peças se encontram no Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto.³⁰⁶

³⁰⁵Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde. Op. Cit.*, 1987. p.72.

³⁰⁶Conforme o site da Universidade do Porto, o citado Museu de História Natural da Universidade do Porto coligou-se com o antigo Museu da Ciência da Universidade do Porto, o que deu origem ao atual Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP).



Américo Pires de Lima. 1886-1966. Explorações em Moçambique. Lisboa: Ática, p. 42, 1943.

Figura 21. Obtidos pelo médico do exército português, Américo Pires de Lima, entre 1915-1917, esses manipulansos são de origem Makonde. Pelas características estéticas já mencionadas, acredita-se que sejam anteriores ao período colonial, e o seu autor é desconhecido. Especula-se que as figuras 2 e 3 sejam do sexo masculino, pois possuem falos, enquanto 1 e 4 são do sexo feminino, por não terem falos. Contudo, o médico português afirma que essas “protuberâncias” são hérnias umbilicais em consequência da falta de cuidados com os recém-nascidos, pois, segundo ele, essa condição era muito frequente entre os Makonde. No entanto, não encontramos dentre os livros dos Dias nenhuma imagem de Makondes com hérnia umbilical. Além disso, localizamos essa mesma particularidade do umbigo acentuado em esculturas de outros povos africanos, como por exemplo os Fangs do Gabão e os Chokwes de Angola, ou seja, não é algo exclusivo dos Makonde. Concluímos que, apenas por meio dessas imagens e sem um estudo mais aprofundado, essas “saliências” possuem um caráter ambíguo, o que dificulta a interpretação do gênero das esculturas. **Ver: A linguagem da beleza na arte africana. Disponível em: <<https://www.imodara.com/magazine/the-language-of-beauty-in-african-art/>>. Acesso em: 16/05/2022.**

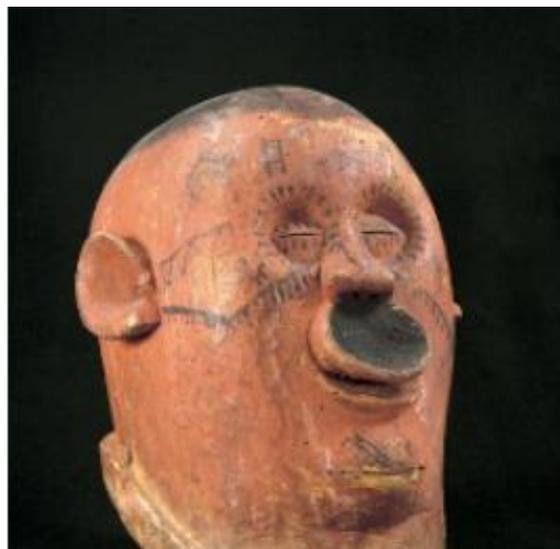
Seguindo nossas observações, as figuras 1 e 3 foram esculpidas em madeira de emboeiro, o que era muito habitual nesse período artístico. Ela é conhecida como a árvore do Baobá, típica de Angola e Moçambique, seu tronco pode chegar a 9 metros de diâmetro e a 30 metros de altura. Sua madeira é frequentemente usada para a fabricação de instrumentos musicais. A figura 2 foi feita em uma madeira mais dura e compacta, mas seu nome é desconhecido. As especificidades da madeira da figura 4 são desconhecidas. As figuras 1, 3 e 4 variam entre 0,545 m a 0,440 m de altura, enquanto a figura 2 mede quase a metade de todas elas: 0,285 m. Todas as figuras trazem como semelhança os cabelos raspados à navalha, em ambos os gêneros (feminino e masculino), algo bastante característico dos Makonde. Já nas figuras 1 e 2 notamos o uso de adornos labiais (*pelele*) ou *ndona*. 3 é a única figura em que é possível ver mais claramente as escarificações e tatuagens faciais em relevo de ziguezagues (*mwangane*) e ângulos agudos (*lichumba*). Dentre todas as expressões corporais, a que mais se destaca pela posição peculiar é a figura 4, ela olha por cima do ombro, de uma maneira que nos parece anatomicamente improvável. As demais, 1, 2 e 3, estão em posições mais confortáveis.



Figura 22. Máscara Mapiko. Estima-se que sua data de criação foi entre 1900-1950. Ela possui em sua face lapidações das escarificações em formas geometrizadas, ziguezagues (*mwangane*), ângulos agudos (*lichumba*) e figurações naturalistas esquematizadas de motivos fitomórficos. Dentro da boca os dentes estão afiados, e na cabeça há aplicações de cabelos humanos. A máscara é feita em madeira policromada, e há outros pigmentos nos olhos. O *Indianapolis Museum of Art*, onde se encontra a obra, descreve que ela também possui cera, ferro e fibra.

Indianapolis Museum of Art. Disponível em: <<http://collection.imamuseum.org/artwork/13961/>>. Acesso em: 05/06/2021.

Figura 23. Estima-se que essa máscara tenha sido feita em algum momento do século XIX. Percebemos que as técnicas eram menos sofisticadas que as apresentadas anteriormente. Ela também era utilizada pelos mascarados nas danças do Mapiko. Mas a madeira aparenta ser clara, possivelmente pintada por algum pigmento, e menos densa, semelhante à do umbuzeiro. As escarificações e tatuagens são produzidas por tinta e parecem não seguir uma sistematização definida, com exceção dos padrões dos olhos. O cabelo e o pelele (ndona) também foram feitos por pigmentos da cor preta e não lapidados. A obra se encontra na Sociedade de Geografia de Lisboa.



Sociedade de Geografia de Lisboa. Disponível em: <<https://www.socgeografialisboa.pt/museu-categorias/mocambique/>>. Acesso em: 05/06/2021.



Figura 24. É interessante observar essa estatueta Makonde Tradicional (antes do período colonial), pois ela é mais próxima das características da escultura Makonde Tradicional e menos dos manipulansos que apresentamos inicialmente. Talvez ela tenha sido produzida num período de transição artística dos Makonde.

Seu corpo também se assemelha muito mais a um corpo humano, os pés possuem dedos e os ombros, torác e pernas são proporcionais, com exceção do tamanho das mãos, que são muito grandes e não possuem dedos. É possível que as mãos para o alto, sua desproporcionalidade e a ausência de dedos tenham intencionalidade ritualística ou – por que não? – artística, visto que eles já esculpam dedos neste período.

A obra aparenta ter sido feita em madeira leve como a do umbuzeiro. Há escarificações faciais geometrizadas, ziguezagues (*mwangane*), ângulos agudos (*lichumba*) e figurações naturalistas esquematizadas de motivos fitomórficos, feitas com pigmentos. O cabelo também está pigmentado, mas a aplicação de cabelo humano pode ter descolado com o decurso do tempo. O pano amarrado na cintura é algo usual entre os homens Makonde. A peça se encontra no Museu Álvaro de Castro de Lourenço Marques (atual Museu de História Natural).

Foto: Jorge Dias – Vol. I, 1970, p. 157.



Figura 25. Mitete Makonde. Esta é uma tampa Makonde conhecida como Mitete ou Mtete, é esculpida em madeira e usada para tampar frascos de medicamento ou rapé. Segundo Weule, as tampas condiziam ao “mais alto grau de artesanato da África Oriental”. (Weule apud Laranjeira, 2016, p. 225). Diversos artigos como este estão localizados no Museu Etnológico de Berlim, na Alemanha, e foram obtidos no início do século XX, inclusive pelo etnólogo alemão Karl Weule (Laranjeira, 2016, p. 225).

Coleção Guy Laliberté. Comprimento: 3 1/8 polegadas (7,94 centímetros).

Disponível no catálogo de leilões da Christie’s de 2022 em

<<https://www.christies.com/en/lot/lot-6363755>>. Acesso em: 13/11/2023.

3.2. A recepção das artes da África no século XX e a Escultura Makonde Tradicional - (Período Colonial)

Se me quiseres conhecer, estuda com olhos de ver
esse pedaço de pau-preto que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.
Ah! Essa sou eu: órbitas vazias no desespero
de possuir a vida, boca rasgada em ferida de angústia,
mãos enormes, espalmadas, erguendo-se
em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado, feridas visíveis e invisíveis
pelos duros chicotes da escravatura...
torturada e magnífica, altiva e mística,
África da cabeça aos pés. Ah! Essa sou eu
Se quiseres compreender-me
Vem debruçar-te sobre a minha alma de África,
Nos gemidos dos negros no cais
Nos batuques frenéticos do muchopes
Na rebeldia dos machanganas
Na estranha melodia se evolvendo duma canção nativa noite dentro.
E nada mais me perguntes se é que me queres conhecer...
que não sou mais que um búzio de carne
onde a revolta d'África congelou seu grito inchado de esperança.³⁰⁷

Carolina Noémia Abranches de Sousa (Moçambique)

Desespero, boca rasgada em ferida de angústia, búzio de carne, visíveis e invisíveis. A poetisa, exilada por perseguições políticas, declama os duros chicotes da escravatura sofrida pelo seu povo em Moçambique e em muitos outros países em África. Mas anuncia a esperança que salienta nos entalhes da escultura Makonde e na revolta mística e altiva tão africana da cabeça aos pés.

Foi apenas em meados do século XX, “durante os conflitos luso-alemães de 1914-15, que tropas da Companhia do Niassa Portuguesa finalmente trouxeram ocupação estrangeira para a região”.³⁰⁸ Entre 1915-17, Portugal entra na “Primeira Guerra Mundial contra a Alemanha, com quem se confrontou ao norte do Rio Rovuma, e dentro do território de Moçambique, na região da Companhia do Niassa, da Companhia de

³⁰⁷Noémia Abranches de Sousa, Carolina *apud* Araújo, Emanuel. Universos cruzados. Um artista e a Arte Africana. In: *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados* - Museu Afro Brasil, p.13, 2006.

³⁰⁸*The Makonde and Their History Os Macondes de Mocambique*. Volume I: Aspectos Historicos e Economicos. Volume II: Cultura Material by Jorge Dias; Margot Dias. Review by: David Birmingham *The Journal of African History*, Vol. 10, No. 1 (1969), pp. 177-178.

Moçambique e de Quelimane.”³⁰⁹ Em 1924³¹⁰, os Makonde vivenciaram suas primeiras invasões coloniais, chefiadas por “Neutel de Abreu, o herói português das campanhas de ‘ocupação e pacificação’ no norte de Moçambique”³¹¹.

Quando os ocidentais ocuparam aquele território, depararam-se com um povo organizado culturalmente, mas sem a presença de um “grande monarca” ocupando um cargo político central de liderança. Havia somente um chefe em cada povoação independente, e cada povoado possuía suas próprias qualidades, unidades políticas e sociais. Os Makonde apenas se reuniam em caso de guerra contra estrangeiros para combater inimigos em comum.³¹² Na medida que a população se tornava numerosa, ao invés de aumentarem a aldeia, eles construíam um novo lugarejo para a população excedente.³¹³ Estas são formas de proteção e resistência bastante eficazes, visto que, conforme apresenta Dias, os Makonde viviam “completamente fechados e segregados; ninguém se aventurava a penetrar em seu território.”³¹⁴

Durante a administração portuguesa, os grupos étnicos localizados em Moçambique foram agrupados de forma diferente de suas tradições. No caso dos Makonde, eles deixam de se organizar em aldeias independentes e passaram a obedecer a “uma organização hierárquica, cuja instância superior é a Administração portuguesa, detentora do poder central”³¹⁵. Isto é, foram submetidos à opressão do domínio colonizador.

Ao se estabelecer em Moçambique, a administração subdividiu a colônia em distritos, que passaram a ser regidos por um “governador de distrito”.³¹⁶ Nos territórios pertencentes a entidades etnolinguísticas distintas, como os Makonde ou os Makua, onde

³⁰⁹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 70.

³¹⁰Há certo conflito sobre a data da invasão de Portugal sobre o Planalto de Mueda, por isso optamos mencionar a data pesquisada por Adam Yussuf: 1924. Alguns autores acreditam que a invasão aconteceu em 1915 e outros em 1917. **Fonte de 1915:** Nedjma Kacimi e Astrid Sulger. *Encontros Com Artistas De Cabo Delgado, Moçambique*. Op. Cit., p. 16; **Fonte de 1917:** Jorge e Margot Dias. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p. 294.

³¹¹Yussuf, Adam. *Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento*. Op. Cit., 1993, p. 11.

³¹²Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p. 294.

³¹³O'Neill, H. E. *Apud* Dias, Jorge e Margot s. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p. 295.

³¹⁴Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p. 294.

³¹⁵Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p. 294.

³¹⁶Cabaço, Jose Luis de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007, Op. Cit., 2007, p. 101.

já havia seus próprios chefes locais, “foi criado um sistema do qual participavam capitães-mores e régulos, cargos criados no intuito de se forjar uma colaboração local com o governo colonial.”³¹⁷ No período de pesquisa etnológica dos Dias, por exemplo, só na administração dos Makonde, havia 23 régulos e 134 capitães-mores.³¹⁸

Em relatórios redigidos por um administrador local, analisados pelos pesquisadores Margot e Jorge Dias, atesta-se que o sistema implementado na colônia era totalmente oposto à tradição de independência sociocultural dos Makonde, dado que a população só reconheceria e respeitaria um régulo que tivesse o prestígio de um chefe da tradição matrilinear dos seus antepassados. Assim, “os regedores ajudaram muito pouco a disciplinar os macondes. Velhos uns, bêbados outros, venais todos, a sua acção enquanto chefes tem sido nula”.³¹⁹ Mas, como uma espécie de “compensação” oferecida pela administração portuguesa para legitimar a sua posição de superioridade hierárquica, Laranjeira afirma que os regedores tinham o privilégio de recrutar mão de obra de trabalho forçado para suas plantações pessoais.³²⁰

Na configuração portuguesa da governação indireta, aos regedores ficavam, em síntese, atribuídas as responsabilidades de servir aos interesses da colonização, fiscalizando “na base” tudo quanto pudesse comprometer ou ameaçar a dominação portuguesa, assegurando a “fidelidade” e a disciplina dos indígenas³²¹ e administrando o cotidiano da esmagadora maioria da população. O régulo/regedor representava, contemporaneamente, o último escalão do aparelho administrativo e o primeiro escalão da sociedade indígena.³²²

A inserção colonial portuguesa em Moçambique, as missões cristãs em países da África e a explosão da Primeira Grande Guerra³²³, fazem com que o início do século XX seja marcado por um período de efervescência da arte de origem africana no ocidente.

³¹⁷Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 71.

³¹⁸Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual*. Op. Cit., (1970a), p. 305.

³¹⁹Fernandes, Francisco Alfredo *apud* Jorge e Margot Dias. Vol. III, (1970a), p. 305.

³²⁰Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 71.

³²¹Todos os povos negros e seus descendentes considerados “não civilizados” eram chamados de indígenas pelos portugueses. Ver Cabaço. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007, Op. Cit., 2007, p. 153. Segundo Laranjeira, a Lei do Indigenato, “ao promover o registro dos “usos e costumes” dos últimos, tinha como objetivo **melhor administrá-los, a partir de suas especificidades culturais**, e incorporá-los à nação portuguesa”. Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 79.

³²²Cabaço, Jose Luis de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007, Op. Cit., 2007, p. 106.

³²³Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987. p. 43.

Segundo Sylla, “após encontros fortuitos e visitas e diversos museus, os artistas europeus – Picasso, Dérain, Matisse, Braque, Vlaminck – descobriram a artes que denominaram ‘negra’.”³²⁴

Conforme lido em Argan, a cultura europeia vivia uma crise histórica,³²⁵ estava “embriagada com as conquistas, sobretudo materiais – novas colônias, progresso da ciência e da técnica –”,³²⁶ que levaram a Europa ao impasse de ser “forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo”³²⁷. Isto é, a plasticidade da escultura negra, que “consiste numa unidade, numa integralidade, num absoluto formal desconhecidos pela arte ocidental, porque sua concepção de mundo é, por uma antiga tradição dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço.”³²⁸

Do movimento em torno da arte negra, nasce *Les demoiselles d'Avignon* (1907), uma das obras mais importantes de Pablo Picasso, tida como o “embrião” do cubismo, “e mesmo que se queira considerá-la apenas como um gesto, é o gesto de revolta com que se abre o processo revolucionário do Cubismo”.³²⁹ E, “então os artistas começam ou continuam a cercar-se de “negrises.” A arte negra é exposta e vende.”³³⁰

Há exposições e conferências por toda Europa:

escritores, artistas, intelectuais, cientistas, todos se interessam pelos manípulos provindos do coração da África. Nos gabinetes de trabalho, nos *ateliers*, nas salas de visita, vêem-se estatuetas, máscaras, figurinhas, marfins, etc. Enfim, verdadeiros *bric-à-bracs* surgem por todos o lado. Edificam-se museus, galerias de venda, departamentos, instituições de estudo e organizam-se expedições científicas à África Negra. É a época das grandes descrições formais, funcionais, monográficas das peças de arte africana, que se caracteriza como sendo uma arte destinada a servir uma função ou uma técnica: a religiosa ou a mágico-religiosa. Pode afirmar-se, por outro lado, que esta fase é também caracterizada pela inserção da arte *exótica* na disciplina estética europeia-ocidental.³³¹

³²⁴Sylla, Abdou. *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. Op. Cit., 2006, p.23.

³²⁵Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2016, p.426.

³²⁶Sylla, Abdou. *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. Op. Cit., 2006, p.23.

³²⁷Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. Cit., 2016, p. 426.

³²⁸Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. Cit., 2016, p. 426.

³²⁹Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. Cit., 2016, p. 426.

³³⁰Sylla, Abdou. *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. Op. Cit., 2006, p.23.

³³¹Lima, Mesquitela. *A Escultura Negro-Africana*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. 1981, p. 14.

O pintor alemão Fred Uhlman descreve que, influenciado pelos artistas que admirava, como Picasso, Derain, Modigliani, comprou uma máscara e outros objetos africanos, não porque julgou necessário, mas porque sentia que precisava “pertencer ao movimento”.³³² E, a partir dos primeiros artefatos, não parou mais de colecionar.³³³ Frank Willett conheceu muitos colecionadores de arte negra que começaram de forma semelhante a Uhlman, iniciaram suas coleções a partir de uma peça e, “à medida que conviviam com ela, foram seduzidos por sua qualidade estética a colecionarem mais e mais exemplares de escultura africana.”³³⁴ É importante também mencionar a influência dos Museus Etnológicos na divulgação e difusão de coleções de obras africanas, em especial o Museu Etnográfico de Paris: Museu do Homem ou *Musée de l’Homme*, inaugurado em Junho de 1938.³³⁵

³³²A título de curiosidade, temos na cidade de Campinas o “Instituto Cultural Babá Toloji”, fundado pelo babalorixá da “Comunidade da Tradição do Culto Afro Ilesin Ogun LaKayie Osinmole”, Luiz Antonio Castro de Jesus, conhecido como Toloji. O instituto possui aproximadamente 11.500 obras da cultura africana, no entanto, conforme descrito no site da instituição, o acervo “ainda não dispõe de metodologia museológica de identificação e tombamento”, mas há uma proposta de pesquisa para contemplar a organização do acervo. Disponível em: <<https://www.toloji.org.br/instituto/>>. Acesso em: 16/11/2023.

³³³Willett, Frank. *Arte Africana Op. Cit.*, 2017, p. 155.

³³⁴Willett, Frank. *Arte Africana Op. Cit.*, 2017, p. 157.

³³⁵Asserção feita pela professora Doutora Lia Dias Laranjeira no dia da Defesa de Mestrado da autora no dia 27/10/2023.



Figura 26. Obra considerada como o marco do cubismo e a ruptura com a arte acadêmica e as pinturas anteriores de Picasso. Stephen Farthing (2018, p. 392) aponta que Picasso declarou a obra como sua “primeira pintura exorcista”. Em sua composição estão cinco mulheres nuas, há muita sexualidade, seus corpos são desenhados por linhas e ângulos geométricos, não há profundidade espacial e as paletas de cores são limitadas. A musa do canto à esquerda está mascarada e segura um cortinado vermelho, assim como a musa da direita, que também interage com uma cortina azul e usa algo semelhante a uma máscara de origem africana. As duas mulheres nas laterais extremas fazem um movimento de abertura das cortinas dando uma impressão majestosa nas três figuras centrais, que encaram quem as observa. As duas mulheres do meio, que estão com os braços levantados, olham destemidas em direção ao observador e apreciam sua própria sexualidade. A musa do canto inferior direito também usa uma máscara de origem africana. Ao mesmo tempo em que parece estar sentada de frente com as pernas abertas, também parece estar de costas, de modo que não sabemos para onde ela olha. Segundo Farthing (2018, p. 393), essa é uma característica comum no cubismo. No centro há uma mesa com frutas que evidencia uma obra de natureza-morta e destaca ainda mais os corpos nus das musas de Picasso.

Les demoiselles d'Avignon (1907) – Pablo Picasso – Tinta a óleo – Coleção: The Museum of Modern Art (MoMA) – Nova York, Nova York

Farthing, Stephen. *Tudo Sobre Arte*. Rio de Janeiro, Editora Sextante. 2018.

No entanto, a inserção das obras de arte originárias em um mercado europeu fora da África resultou em uma perda massiva de informações e em uma espécie de homogeneização. O caráter de individualidade do objeto de arte se esvaziou e “sua valorização estética passou a ser dissociada do significado e da função inicial do

objecto.”³³⁶ Na Europa, os objetos africanos ganharam outras identidades, com a materialização da realidade da colonização. Ainda segundo Soares, “o significado das manifestações artísticas retiradas do seu contexto, foi, desde então, alterado, ao ser apropriado intelectualmente pelo ocidente.”³³⁷ Acerca disso, além do deslocamento da arte de seu espaço ascendente, segundo Walter Benjamin, a modernidade e o crescimento populacional suscitaram “a necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível,”³³⁸ o que tornou “fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura”³³⁹. Segundo Ajzenberg:

A força proporcionada pela arte africana, junto a questões estéticas modernas ou mesmo vanguardistas, só pode ser entendida pelo conjunto que a animou. Com efeito, máscaras e outros artefatos adquiridos pelos artistas no início do século XX eram de certo modo extensão das comunidades que os criaram. [...] Muitas das máscaras para as danças eram feitas para serem vistas em movimento, iluminadas de maneira intermitente pela luz oscilante de uma fogueira. Iluminadas com a luz plana dos museus e em posição estática, arrancadas do meio para o qual foram concebidas, perderam grande parte de seu fascínio. Mesmo desse modo, fora de seu contexto original, os artistas modernos e vanguardistas souberam captar as possibilidades plásticas da arte africana em suas criações, o que reforça o alto teor expressivo dessa arte.³⁴⁰

A arte ocidental “tende a servir os interesses ideológicos da classe dominante”³⁴¹. O produto artístico possui uma função social adquirida, como símbolo de *status*, de contemplação em reconhecidos museus.³⁴² O que importa para seus apreciadores é o prazer e o valor artístico da obra³⁴³, pois “o indivíduo possui uma capacidade definida e limitada da apreensão da “informação” proposta pela obra”.³⁴⁴

³³⁶Soares, Paulo. (2000). “Tradição e Modernidade nas artes plásticas em Moçambique: autenticidade ou identidade) in Serra, Carlos. *Conflito e Mestiçagem*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, p. 54.

³³⁷Soares, Paulo. (2000). “Tradição e Modernidade nas artes plásticas em Moçambique: autenticidade ou identidade) *Op. Cit.*, 2000, p. 54.

³³⁸Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Op. Cit.*, 2013, p. 56.

³³⁹Sobre “aura”, Walter Benjamin diz que “as obras de arte mais antigas surgiram (...) a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso”. Portanto, esse modo de ser original da arte é chamado por ele de “aura”, pois jamais se liberta completamente de sua função ritualística. Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Op. Cit.*, 2013, p. 56.

³⁴⁰Ajzenberg, Elza. & Munanga, Kabengele. (2009). *Arte moderna e o impulso criador da arte africana*. Revista USP, (82), 189-192. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i82p191>>. Acesso em: 17/06/2021.

³⁴¹Berger, John. *Modos de ver*. tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, p. 88, 1999.

³⁴²Willett, Frank. *Arte Africana Op. Cit.*, 2017, p. 176.

³⁴³Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: EDUSP; Zouk. Faculdade de Educação, Belo Horizonte. 2003, p. 163.

³⁴⁴Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. Op. Cit.*, 2003, p. 71.

Por outro lado, a arte de origem africana é comunitária, produzida para exprimir sua “aura”, sua força vital e as manifestações específicas de cada povo. É necessária “vê-la em movimento, se possível na altura dos olhos e iluminada pelo fogo intermitente das tochas”.³⁴⁵ Ou seja, é conceitual, por que o artista africano não retrata seus sentimentos pessoais e não segue padrões fenotípicos. A compreensão se dá pelos elementos em si e a produção tem o intuito de satisfazer as imposições e a linguagem de uma comunidade na qual o artista está muito inserido.³⁴⁶ Um escultor africano pode preservar a tradição do seu povo em sua obra sem torná-la repetitiva, exprimindo “a sua liberdade para fazer suas próprias adaptações num quadro de referência aceito pela comunidade, e sua obra [pode] ser aclamada ou rejeitada.”³⁴⁷

A história que conhecemos da arte de origem africana foi constituída no Ocidente e não na África, e, por conta do acesso à riqueza material e à comunicação, os membros do mundo Ocidental estão, “nas últimas décadas do século XX, assumindo a responsabilidade de determinar a natureza da produção artística em praticamente todos os cantos do mundo.”³⁴⁸ O continente africano é sempre excluído das exposições permanentes e itinerantes da arte negro-africana. O subterfúgio utilizado pelos museus do Ocidente é que hoje as obras são patrimônio da humanidade, e por isso não pertencem mais à África³⁴⁹. Cabe então aos ocidentais a preservação da Arte Primitiva, com “a obrigação moral de proteger os artefatos das culturas Primitivas a despeito da avaliação que seus donos originais possam fazer da importância científica da operação de salvamento,”³⁵⁰ ou, dizendo em termos mais evidentes, para os atuais possuidores destas obras a humanidade não está na África.

Durante muitos séculos a arte nascida em África foi vinculada ao uso “mágico”, religioso, a exemplares de selvageria e “primitivismo”.³⁵¹ Pouco se conhece das produções interioranas, dado que a maioria dos objetos de coleções estão fora e não dentro do continente. Antes do século XX, a produção artística do continente africano era

³⁴⁵Willet, Frank. *Arte Africana. Op. Cit.*, 2017, p. 184.

³⁴⁶Ajzenberg, Elza. & Munanga, Kabengele. (2009). *Arte moderna e o impulso criador da arte africana. Op. Cit.*, 2009, p. 191.

³⁴⁷Ajzenberg, Elza. & Munanga, Kabengele. (2009). *Arte moderna e o impulso criador da arte africana. Op. Cit.*, 2009, p. 191.

³⁴⁸Price, Sally *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. UFRJ (2000, 1ª edição) p. 103.

³⁴⁹Bevilacqua, Juliana R. da Silva. *Curso de Arte Africana* - Centro Cultural Vale Maranhão – 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC8WwWlquBz10DaIOfqBOdkw>>. Acesso em: 13/03/2020.

³⁵⁰Price, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados. Op. Cit.*, 2000, p.111.

³⁵¹Bevilacqua, Juliana R. da Silva. *Curso de Arte Africana* - Centro Cultural Vale Maranhão. *Op. Cit.*, 2018 e Einstein, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, *Op. Cit.*, 2011. p. 32.

excluída da história universal da arte, já que era considerada como algo exótico e curioso.³⁵² Sally Price diz que mesmo na contemporaneidade “pouco se tem feito (...), a imagem geral da história nas chamadas ‘artes primitivas’ permanece basicamente inalterada na maioria dos livros e museus”.³⁵³ Ainda a esse respeito, Carl Einstein afirma:

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa.³⁵⁴

Isto porque as sociedades africanas eram consideradas “primitivas” e culturalmente inferiores.³⁵⁵ Ainda no período de *Les Demoiselles*, a palavra “primitivo” era usada, de maneira geral, para “distinguir as sociedades europeias contemporâneas e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas”³⁵⁶. Depois do século XIX, a arte originária da África passou a ocupar museus etnológicos, como o Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa e o *Grassi Museum of Ethnology*, em Leipzig. Vários argumentos, inclusive científicos³⁵⁷, foram utilizados para justificar o colonialismo devastador,³⁵⁸ como “a ideia de que características biológicas – determinismo biológico – (...) seriam capazes de explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as diferentes raças.”³⁵⁹ De acordo com Morton Kahn, conforme citado por Price, “as marés do imperialismo têm passado ao largo deste povo, deixando-o praticamente inalterado e ignorado [...] Eles seguem mantendo a vida de habitantes da selva de um passado imemorial”.³⁶⁰

³⁵²Bevilacqua, Juliana R. da Silva. *Curso de Arte Africana* - Centro Cultural Vale Maranhão. *Op. Cit.*, 2018

³⁵³Price, Sally. *A arte dos povos sem história*. Afro Ásia, n. 18. 1996, p. 205-224.

³⁵⁴Einstein, Carl. *Negerplastik*. *Op. Cit.*, 2011, p. 31.

³⁵⁵Maria, Mirella A. dos Santos. Transgredir para educar: das “mulatas” de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais. 2018, p. 16. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/157161>>. Acesso em: 13/05/2020.

³⁵⁶Harrison, Charles (Et e al). *Primitivismo, Cubismo, Abstração – começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify.1998. p. 5.

³⁵⁷Mirella A. dos Santos Maria cita como exemplo de estudos científicos para legitimar a “inferioridade” negra os “estudos sobre craniometria do início do século XIX, que julgavam negros como inferiores a partir dos estudos de alguns crânios considerados menores em tamanho. Nessa interpretação, o crânio por ser menor adquiria como significado a inferioridade”. *Transgredir para educar: das “mulatas” de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais*. *Op. Cit.*, 2018, p. 16 e Einstein, Carl. *Negerplastik*. *Op. Cit.*, 2011, p.32.

³⁵⁸Bevilacqua, Juliana R. da Silva *Curso de Arte Africana* - Centro Cultural Vale Maranhão. *Op. Cit.*, 2018

³⁵⁹Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural / Op. Cit.*, 2019, p. 21.

³⁶⁰Morton Kahn *Apud* Sally Price. *A Arte dos Povos Sem História*. Afro Asia, n. 18, p. 205-224, 1996.

Para Willett, o termo “arte primitiva” é uma herança dos antropólogos do final do século XIX que viam a Europa como a sociedade mais evoluída do mundo em detrimento e prejulgamento de outras sociedades, desconsiderando a arte das regiões e tradições não europeias.³⁶¹ Joseph Alsoph acrescenta que “a própria busca da história é (...) uma iniciativa etnocêntrica que leva os historiadores da arte a fazerem perguntas inadequadas.”³⁶² A título de exemplo, o Museu do Louvre, o maior museu de arte do mundo, situado em Paris, após finalmente reconhecer as artes da África, dos indígenas das Américas, Ásia, e Oceania no ano 2000,³⁶³ referia-se a elas como *Arts Premiers* (Primeiras Artes) até 2021.³⁶⁴

Outro importante museu que foi duramente criticado por utilizar o conceito de “primitivismo” em uma importante exibição foi o *Museum of Modern Art* – MoMA, Nova York. De setembro de 1984 a janeiro de 1985, o MoMA realizou o evento intitulado de “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern* (“Primitivismo” na Arte do Século 20: Afinidade entre o Tribal e o Moderno).³⁶⁵ O evento foi questionado por não ser “uma exposição de arte africana em si, mas uma celebração do modernismo através das ‘afinidades’ formais com a arte não-ocidental, em que as obras de arte africana apareciam como coadjuvantes”³⁶⁶. Segundo Bevilacqua, na exposição do MoMA, não houve contextualização das obras. Os artistas modernistas responsáveis pela organização da curadoria das obras africanas não se preocuparam em dar significados e entender a cultura dos objetos de origem ali presentes, contatando apenas os comerciantes.³⁶⁷

Sally Price conta que, em 1984 (mesmo período da controversa exposição do MoMA), quando fazia uma visita ao *Metropolitan Museum of Art* (THE MET), também

³⁶¹Willett, Frank. *Arte Africana*. Op. Cit., 2017, p. 40.

³⁶²Joseph Alsoph Apud Sally Price. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Op. Cit., 2000, p. 97

³⁶³Willett, Frank. *Arte Africana*. Op. Cit., 2017, p. 40.

³⁶⁴“*Primeiras Artes*” do Museu do Louvre em Paris. O *Pavillon des Sessions*. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/artworks-from-around-the-world>>. Acesso em: 19/06/2021. Importante mencionar que nos dias atuais (2023) o Museu do Louvre não se refere mais às artes da África, dos indígenas das Américas, Ásia, e Oceania como ‘*Arts Premiers* (Primeiras Artes)’, eles modificaram para “Obras de Arte dos quatro cantos do mundo” (*Aux Quatre Coins Du Monde*).

³⁶⁵Côrte-Real, Maria Teresa Vieira de Castro. “*Les Magiciens de la Terre e a Exposição Internacional de Arte_55º Bienal de Veneza_III Palazzo Enciclopedico-Perspetivas Curatoriais*.” 2017, p. 4.

³⁶⁶Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva. *Como exibir a arte africana: os museus americanos e suas múltiplas Áfricas*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica/C3%A7%C3%B5es/como-exibir-a-arte-africana-os-museus-americanos-e-suas-m%C3%BAltiplas-%C3%A1fricas.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 12/07/2021.

³⁶⁷Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva. *Como exibir a arte africana: os museus americanos e suas múltiplas Áfricas*. Op. Cit., 2011, p. 2.

em Nova York, ao entrar na ala dedicada à Oceania, uma funcionária encarregada pela segurança das obras se dirigiu a ela e instaurou uma série de opiniões sobre os objetos. A funcionária disse que Sally não acharia nada de “bonito” dentro daquele espaço, que era uma coleção de “canibais” que “tinham hábitos apenas de adorar ídolos e de comer suas vítimas, que não tinham nenhuma religião, era apenas o vodu”.³⁶⁸ Diga-se de passagem que estamos falando de um dos museus mais visitados do mundo, e a funcionária do MET representa a visão e o juízo de valor que muitos têm da Arte das Sociedades da África, Oceania e América Indígena, que ainda julgam “primitivas”.

Além disso, diferentemente do que ocorre nas exposições de artistas Ocidentais, em que geralmente as etiquetas de informações das obras são minimalistas e de referências sucintas, na Arte “Primitiva”, quanto mais informações etnográficas possuírem as etiquetas, melhor.³⁶⁹ Price cita como exemplo o extinto *Museum of Primitive Art*, de Nova York, que foi pioneiro nesta forma “rebuscada” de apresentação que, juntamente com as etiquetas que informavam os seus modos de vidas “selvagens,” os objetos eram agregados a muitos outros artefatos, como iluminação de cores étnicas, músicas tribais e etc.,³⁷⁰ ou seja, desconsideravam os princípios estéticos e a consciência artística daquele povo.

Talvez se possa concluir disso que quem cria o significado de "arte tradicional" são os Ocidentais. Contudo, particularmente desde meados dos anos 80, o debate sobre a arte tradicional e a forma é apresentada em exposições no Ocidente tem sido enriquecido com a crítica de alguns especialistas africanos, que consideram haver uma subversão clara, reativamente ao significado que a arte tem para os Africanos, com a retirada de elementos artísticos do seu contexto cultural e simbólico.³⁷¹

Depois da polêmica exposição do MoMA, uma série de discussões foi desencadeada acerca do tema. Em 1989, o Centro Georges Pompidou, em Paris, realizou a aclamada exposição *Les Magiciens de la Terre (Os Magos da Terra)*. Nela, o curador Jean-Hubert Martin evitou usar o termo “arte” e usou a palavra “magia”, pois, ainda segundo curador, “existem países da periferia que desconhecem a palavra “arte” dado que as suas manifestações artísticas estão conotadas com a magia.”³⁷² O sucesso da exposição

³⁶⁸Price, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados. Op. Cit.*, 2000, p. 81-83.

³⁶⁹Price, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados. Op. Cit.*, 2000, p. 124.

³⁷⁰Price, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados. Op. Cit.*, 2000, p. 124.

³⁷¹Soares, Paulo. *Conflito e mestiçagem. Op. Cit.*, 2000, p. 55.

³⁷²Côrte-Real, Maria Teresa Vieira de Castro. "*Les Magiciens de la Terre e a Exposição Internacional de Arte_55º Bienal de Veneza_III Palazzo Enciclopedico-Perspetivas Curatoriais.*" *Op. Cit.*, 2017. p. 4.

é reconhecido até nos dias atuais, se tornando um livro escrito pelo principal curador da exposição (Jean-Hubert Martin) e intitulado *Magiciens De La Terre – Retour Sur Une Exposition Legendaire, 2014* (Os Magos da Terra – Uma retrospectiva de uma exposição lendária).

O escultor Makonde John Fundi foi um dos artistas que exibiu suas obras nesta exposição, especificamente na categoria de arte contemporânea. Diferente das outras mostras de arte mencionadas anteriormente, os curadores de *Les Magiciens de la Terre* pesquisaram e coletaram as obras dos artistas em seus respectivos países, e o curador adjunto André Magnin, ansioso por ver as produções de John Fundi, descreveu:

aqui que finalmente encontrei John Fundi... [eles] me mostraram a escultura inimaginável pacientemente inventada contra todas as probabilidades... enquanto aguardavam visitantes hipotéticos, teriam dado forma aos sonhos, segredos, histórias incríveis.³⁷³



Figura 27. John Fundi trabalhava principalmente com o estilo *Shetani*, e em vida costumava dizer que ao dormir seu espírito se encontrava secretamente com os outros espíritos Makonde. Este foi o universo sobrenatural e fantástico que dominou o seu sentido artístico.

Nesta escultura em ébano, intitulada “Rikangopa”, a mãe ensina o seu pequeno filho os primeiros passos. O rebento cai e ela o ajuda levantar tantas vezes quanto for preciso. Ora ele ri, ora ele chora. Estão entrelaçados no abraço, no amor e na saudade. Feita em 1990, um ano antes da morte do artista. Ela mede 28 x 16 x 7 polegadas (72 x 42 x 20 cm).

Imagem: The Jean Pigozzi Collection of African Art. Disponível em: <<https://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?m=71>>. Acesso em: 15/04/2022.

Fonte: *John Fundi*. Disponível em: <<https://www.tanzanian-art.de/the-artists/john-fundi.html>>. Acesso em: 29/12/2022.

³⁷³Magnin *apud* Caitlin Elizabeth Duerler. *Magiciens de la Terre and Multiple Histories of Curating Global Art in Paris. Master of Arts in Art History. University of Houston - May 2020*, p. 41. Tradução Nossa. Disponível em: <<https://uh-ir.tdl.org/bitstream/handle/10657/6542/DUERLER-THESIS-2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 16/07/2021.

Figura 28. Visão panorâmica de uma das instalações da Exposição *Les Magiciens de la Terre*, no Centro Georges Pompidou. Nela podemos ver algumas das obras de artistas de diferentes partes do mundo.

O Centro Georges Pompidou é um complexo cultural, ele também hospeda o *Musée National d'Art Moderne*, e a *Bibliothèque Publique d'information*.



Vista da instalação, '*Magiciens de la Terre*'. Cortesia de Jean Fisher, 1989 - Centro Georges Pompidou.

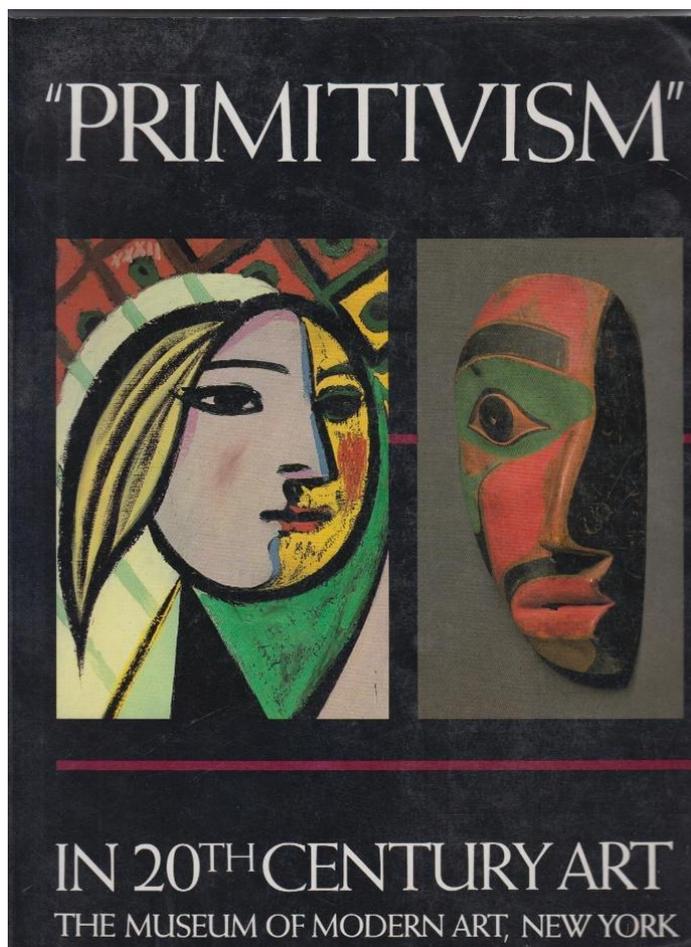


Figura 29. Cartaz de divulgação da exposição do MoMA: “Primitivismo na arte do século 20: afinidade entre o tribal e o moderno”, ocorrida em 1985. Observamos duas obras estampadas: a primeira nos parece ser uma pintura cubista, provavelmente de algum artista ocidental reconhecido, e ao lado uma máscara, talvez em madeira policromada de origem africana, que sabemos que é um exemplo da influência sobre os artistas cubistas do modernismo.

Exposição: “Primitivismo na arte do século 20: afinidade entre o tribal e o moderno”, 27 de setembro de 1984 a 15 de janeiro de 1985 – MoMA – Curador: William Rubin.

Marta Salum, docente no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), diz que “diante dessa realidade é preciso considerar que a arte “afro-ibero-luso-americana” nunca deixará de ser exótica enquanto não for assumida como arte em sua própria atualidade e dentro de seu próprio território.”³⁷⁴ Willett complementa que, ao abordar as tradições artísticas estrangeiras, devemos fazê-lo em seus “próprios termos, e, para não as prejudicar, deveríamos nomeá-las por suas regiões de origem, como arte tradicional africana, oceânica ou americana.”³⁷⁵ Segundo ele, é importante dizer “tradicional” em todas as formas artísticas antigas destas regiões, pois todas elas estão em constante mudanças.³⁷⁶ Portanto:

frente a uma arte desconhecida, precisamos de ajuda especial, não apenas com relação ao seu ambiente social, econômico, ritual e simbólico, mas também com seus arredores estéticos - ou seja, com as ideias sobre forma, linha, equilíbrio, cor, simetria e tudo mais que contribuiu para sua criação. Isto porque a documentação da arte do mundo deixa bastante claro que os objetivos estéticos de seus criadores e críticos *não* são universais; apreciar uma máscara africana com base nos nossos critérios próprios estéticos, culturalmente adquiridos, é, *grosso modo*, o mesmo que apreciar um quadro de Miró de acordo com critérios estéticos valorizados por Michelangelo. A existência de um saber e de perspectivas culturais comuns entre os observadores de arte Ocidentais contribui para a ilusão de que aquilo que eles apreciam numa obra de arte é a sua qualidade estética, pura e autêntica. Quando o saber e como perspectivas culturais estão implícitos, e não explícitos, avaliações estéticas podem assumir uma autoridade que parece não-arbitrária, atemporal e incondicional.³⁷⁷

Chris Spring (2020), ex-curador de arte da categoria africana do *The British Museum*, em Londres, destaca a frequência com que usamos o termo “Arte Africana”, que alguns autores e artistas consideram inadequado.³⁷⁸ Spring afirma que o termo sugere um tipo de homogeneidade que não poderia estar mais longe da veracidade, pois não ouvimos pessoas se referindo à “arte europeia” ou “arte americana” ou “arte asiática”; Spring escreveu ainda dois livros sobre o tema, intitulados: *Art African in Detail* (2009) e *African Art close-up* (2015), ambos publicados pelo *The British Museum*. Além disso, a África é composta por 54 países com amplo espectro cultural, estilos e formas de produção artísticas diversas. Ainda conforme Spring (2020), o termo “arte africana”

³⁷⁴Salum, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira = One hundred years of afro-brazilian art. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira = afro-brazilian art* [S.l: s.n.], 2000, p.114.

³⁷⁵Willett, Frank. *Arte Africana*. Op. Cit., 2017, p. 40.

³⁷⁶Willett, Frank. *Arte Africana*. Op. Cit., 2017, p. 40.

³⁷⁷Price, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Op. Cit., 2000, p. 140.

³⁷⁸Spring, Chris. Entrevista informal realizada pela autora via *Instagram*. Conta: @cjamespring. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_X9CDtlmiD/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 24/04/2020. Tradução nossa.

começou a ser amplamente utilizado durante o período colonial para descrever a arte produzida pelo povo africano naquele pequeno instantâneo do tempo – as máscaras, a escultura em madeira e a arte real de diferentes partes da África saqueadas pela força colonizadora europeia. Contudo, mesmo com a insatisfação justificável, muitos artistas africanos reconhecem, por hora, que “esses rótulos ainda podem ser necessários para dar às suas obras ‘visibilidade’ suficiente para questionar a validade desses mesmos rótulos.”³⁷⁹

Por conta desta ebulição africana, entre 1930 e 1950 houve inúmeras missões etimológicas ultramarinas na África. A “etnologia era nessa época uma ‘ciência’ de ação ao serviço da dominação colonial”³⁸⁰, e “as descobertas realizadas em campo e as numerosas publicações editadas desde então contribuíram para o progresso no conhecimento das artes africanas”.³⁸¹ A arte escultórica Makonde esteve presente na Exposição Colonial³⁸² de Paris em 1931, “onde os críticos de imprensa, sempre atentos, teriam assinalado o seu valor”³⁸³. Em 1935, “se realizou na capital da colônia uma primeira exposição valorizando a sua arte.”³⁸⁴ Em Moçambique, desde a década de 1930, as esculturas Makonde já eram conhecidas, elas “já estavam sendo comercializadas devido à situação socioeconômica e política da população makonde, cujo planalto em Moçambique nesse mesmo período estava recém-dominado.”³⁸⁵

A segunda fase da Arte Escultórica Makonde ocorre no Período Colonial. De modo genérico, surge entre o final da década de 1930 e início de 1940³⁸⁶ e vai até 1975,³⁸⁷ quando o “interesse da estrutura colonial pela Arte Maconde atingiu o seu apogeu nas décadas de 40-50, com a angariação de grandes coleções por parte de personalidades coloniais e algumas instituições.”³⁸⁸

³⁷⁹Spring, Chris. *Angaza Afrika: African Art Now*. London: Laurence King, p. 6, 2008. *Tradução nossa*.

³⁸⁰Leite, Pedro Pereira. *A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade*. *Lusotopias - Revista de Geocultura*, Coimbra, n. 2, 2015, p. 7.

³⁸¹Sylla, Abdou. *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. *Op. Cit.*, 2006, p. 24.

³⁸²As Exposições Coloniais eram manifestações que aconteciam no mundo todo e tinham o intuito de representar e encenar de modo espetacular os ambientes naturais e os colonizados da África, Ásia e Oceania. Elas aconteceram durante o século XIX até meados do século XX.

³⁸³Leite, Pedro Pereira. *A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade*. *Lusotopias*. *Op. Cit.*, 2015, p. 7.

³⁸⁴Soares, Paulo. *Conflito e Mestiçagem*. *Op. Cit.*, 2000, p. 62.

³⁸⁵Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: arte makonde e história política de Moçambique (1950-1974)* Editora Intermeios. Casa de Artes e Livros, 2018, p. 55.

³⁸⁶Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. *Op. Cit.*, 1987. p. 11.

³⁸⁷Medeiros, Eduardo. *Arte Maconde: Principal Bibliografia*. *Op. Cit.*, p. 165.

³⁸⁸Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. *Op. Cit.*, 1987. p. 43.

Através da insistência dos novos administradores, dos colonos e dos missionários, os Makonde produziam incessantemente encomendas de objetos decorativos para os seus principais compradores, principalmente imagens de Cristo, Santos, Nossa Senhora, figuras humanas, animais selvagens etc.³⁸⁹ Segundo Duarte, através das averiguações de tradição oral que realizou entre os Makonde, foram os mesmos “incentivadores” (missionário, autoridades coloniais e colonos) que, imbuídos pela beleza estética da máscara Mapiko, no início do século XX, teriam demandado a elaboração de esculturas antropomórficas de corpo inteiro.³⁹⁰ Para Rifiotis, este foi um estranho comércio de formas vazias: “de um lado, as formas mortas, sem sentido para aqueles que as produzem, pois estão fora do seu mundo. E de outro, formas esvaziadas por aqueles que as compram: elas servem apenas de receptáculo para experiências, digamos, ‘exóticas’.”³⁹¹

Acerca dos missionários, da palavra de Jesus e a bíblia:

chegou a Mueda de bicicleta, por intermédio de dois padres que, em 1922, viajaram até lá a partir do Malawi, para iniciar as conversões. [...] A instalação das missões longe dos centros administrativos portugueses é considerada como resultado de uma estratégia premeditada dos missionários. Eles queriam distanciar-se da administração e das suas políticas em relação à população. Por seu turno, a administração portuguesa adotou sempre diversas medidas tentando controlar as actividades missionárias.

Todavia, com o decorrer do tempo esta relação comercial acabou exercendo vasto amadurecimento na plasticidade da arte escultórica Makonde, favorecendo a profissionalização de muitos escultores. A atividade “foi reconhecida pelo governo colonial desde 1940, atribuindo-lhes um estatuto social privilegiado, em relação ao camponês comum.”³⁹² Mas a profissionalização do escultor e o aumento da demanda também gerou uma produção em larga escala da arte Makonde, o que conseqüentemente provocou o afastamento de muitos Makonde da sua própria cultura agrícola, o que Rifiotis chamou de “desenraizamento cultural”.³⁹³ Porém, este intenso processo de produção e de

³⁸⁹Soares *apud* Eduardo Medeiros. *Arte Maconde: Principal Bibliografia*. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/200020692-Arte-maconde-principal-bibliografia.html>>. Acesso em: 07/07/2021 p. 167.

³⁹⁰Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde. Op. Cit.*, 1987. p. 35.

³⁹¹Rifiotis, Theophilos. *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo. 1994, p. 153.

³⁹²Soares *apud* Eduardo Medeiros. *Arte Maconde: Principal Bibliografia. Op. Cit.*, p. 167.

³⁹³Rifiotis, Theophilos *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia. *Op. Cit.*, 1994, p. 164.

mudanças dará origem ao fenômeno da Arte Makonde Moderna, que veremos mais adiante.

No período colonial, os escultores trabalhavam de forma relativamente independente. Nanelo Mtuamanu (entrevista, 1 de agosto de 1979) tornou-se escultor por imitação, pegou o ofício como um meio de melhorar sua renda. Como camponês ele tinha cultivado milho como cultura de subsistência, mas foi forçado a cultivar algodão, embora sem sucesso financeiro. Como escultor camponês, a vida ainda era uma luta, mas ele poderia pagar seus impostos e comprar suas ferramentas e 'ébano', a madeira preta. Mas ele se sentiu explorado. Colonos individuais compraram até vinte das suas estatuetas em Mueda e Mocimba da Praia para algo entre 2\$50 e 5\$00 (Escudos portugueses) cada, enquanto o seu imposto era de 50\$.³⁹⁴

Conforme o mapa de recenseamento profissional na circunscrição dos Makonde analisado por Jorge Dias na década de 60, em que constam alfaiates, carpinteiros, pedreiros, serradores, torneiros e ferreiros, a ocupação que mais se destaca é a de escultor, sendo que “esse grande número de escultores registrados resulta do interesse que nos últimos anos os Europeus têm revelado pela escultura Makonde”.³⁹⁵

A tradicional madeira leve usada pelos Makonde para fazer as esculturas é substituída pelo pau preto (ébano) sob ordem dos colonizadores, visto que, por razões comerciais, o pau preto é mais precioso, resistente e tem mais durabilidade. Diante desta mudança, novos instrumentos de entalhamento foram empregados devido à dureza do ébano, e o acabamento se tornou mais fino e delicado. Além disso, por causa da cor escura da madeira, as obras perderam totalmente a policromia de antes.³⁹⁶

Neste facto também teve influência a classificação destas madeiras como preciosas o que, na ideia dos compradores, valorizava as peças. Deste modo a técnica escultórica altera-se. A mudança de matéria prima vai contribuir decisivamente para uma mudança das características estéticas, formais, das esculturas: os planos reduzem-se em tamanho e aumentam em quantidade, o traço torna-se mais fino, o acabamento mais delicado e, aos poucos vai-se perdendo a policromia que desaparece completamente quando se começa a utilizar o pau-preto.³⁹⁷

Este momento artístico é marcado por muitas particularidades, entre elas estão os bustos, caracterizados por abstração e simplificação do rosto humano, e principalmente a representação das características físicas e culturais dos Makonde, como as tatuagens,

³⁹⁴Stephen, Michael. *Makonde: Sculpture as Political Commentary*. Author(s): Source: Review of African Political Economy, No. 48, The Politics of Education & Cultural Production (Autumn, 1990), pp. 110 Tradução nossa.

³⁹⁵Dias, Jorge. *Os Macondes de Moçambique. Vol. I – Aspectos Históricos e Económicos. Op. Cit.*, 1964, p. 153.

³⁹⁶Medeiros, Eduardo. *Arte Maconde: Principal Bibliografia. Op. Cit.*, p. 167.

³⁹⁷Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde. Op. Cit.*, 1987. p. 44.

escarificações, as capulanas (vestuário Makonde), típicos cortes de cabelo e os dentes afiados.³⁹⁸ De acordo com escultores Makonde, Ntundo e Pitamwiu, entrevistados por Laranjeira, “o primeiro modelo de escultura solicitada pelos portugueses no Planalto de Mueda foram os bustos, com destaque para o busto de Luís de Camões, (...) o preferido dos funcionários coloniais, e o busto de Oliveira Salazar, solicitado com menos frequência.”³⁹⁹ Há também dentre as representações escultóricas o estilo de vida do seu próprio cotidiano, como mulheres trabalhando no pilão e transportando água na cabeça, um homem sentado produzindo fogo ou fumando um cachimbo, tocando instrumentos musicais, um rapaz agachado armando uma armadilha, cenas de iniciação masculina e feminina, entre outros.

Segundo Laranjeira, “durante a luta armada, as esculturas também foram usadas pela Frelimo como ferramenta das suas ações de relações públicas e de propaganda”⁴⁰⁰, a título de exemplo, a escultura da mulher transportando água na cabeça, além de retratar a função atribuída das mulheres na luta armada pela independência de Moçambique, era um meio de promover as mudanças dos novos papéis assumidos por elas para uma nova nação que almejavam construir,⁴⁰¹ “não mais restritos à esfera familiar ou à aldeia”.⁴⁰²

Como mencionamos, os Makonde eram bastante resistentes à administração colonizadora. Muitos resistiam a pagar os impostos, aos trabalhos forçados nas plantações algodão e de sisal⁴⁰³ e ao “xibalo” – imposto da palhota para todos os indígenas do sexo masculino que tinham idade para trabalhar.⁴⁰⁴ Os patrões tinham poderes legais para prender por tempo determinado aqueles “que tivessem cometido alguma falta e puni-los com métodos que somente excetuavam ‘o uso de algemas, grilhetas, gargalheiras e outros instrumentos que tolham a liberdade de movimento a aplicação de multas pecuniárias e a privação de alimentos’.”⁴⁰⁵

³⁹⁸Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987. p. 45.

³⁹⁹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 227.

⁴⁰⁰Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 227.

⁴⁰¹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 227.

⁴⁰²Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 254.

⁴⁰³Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 118.

⁴⁰⁴Cabaço, Jose Luis de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. 2007, Op. Cit., 2007, p. 65.

⁴⁰⁵Zamparoni, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique*. Salvador: Edufba, p. 130, 2007.

Por essa razão, esta fase artística também é marcada por assumir uma função realista (no sentido de ser mais figurativa), caricata e de crítica social contra o domínio colonial, como uma forma de resistência. Por isso suas representações eram burlescas ou de cunho subversivo, como por exemplo: colonos cometendo maus tratos, mulheres de braços amarrados (como escravas em situação de submissão), soldados portugueses realizando alguma emboscada contra adversários, e os arquétipos masculinos “de uma grande pluralidade de caracteres étnicos, e os artistas servem-se deles para exteriorizar as suas finas ironias. A autoridade branca é esculpida com abdômen proeminente, nariz adunco, orelhas pontiagudas, mento erguido ou sorriso desdenhoso.”⁴⁰⁶

Apesar da influência estrangeira ter sido responsável, em certos casos, pelo corte da liberdade criadora, processou-se durante esta fase um grande desenvolvimento da capacidade expressiva dos artistas, retratando até ao mais pequeno pormenor as expressões e os gestos da actividade quotidiana e salientando o seu aspecto caricato.⁴⁰⁷

Após a invasão do Estado colonial ocorreram três importantes ondas migratórias. A primeira aconteceu assim que os portugueses se apoderaram do Planalto de Mueda e alguns Makonde se refugiaram em regiões que falavam a mesma língua. A segunda onda aconteceu ao longo de todo processo colonial, mas principalmente na década de 50,⁴⁰⁸ sendo o período mais delicado em Moçambique devido às difíceis condições de vida, às injustiças políticas e sociais e à revolta pelas formas opressivas. O descontentamento era permanente, por isso milhares de moçambicanos, em especial grande parte dos Makonde, optaram por emigrar para a extinta Tanganyika (Tanzânia)⁴⁰⁹ e para o Quênia, onde formaram pequenas comunidades. A terceira onda migratória ocorreu durante a luta pela libertação e independência de Moçambique, de que vamos falar adiante.⁴¹⁰

Desde a década de 50, a comunidade moçambicana que tinha emigrado para o Quênia e a Tanzânia testemunhou uma série de movimentos de resistência e de luta pela independência das diásporas. Consequentemente, “Mueda começou a receber dali ideias

⁴⁰⁶Castro *apud* Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 47.

⁴⁰⁷Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987, p. 44.

⁴⁰⁸Kacimi, Nedjma e Sulger, Astrid. *Encontros Com Artistas De Cabo Delgado, Moçambique*. Op. Cit., 2004, p. 17.

⁴⁰⁹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 62.

⁴¹⁰Yussuf, Adam. *Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento*. Op. Cit., 1993, p. 16.

e inspiração.”⁴¹¹ A partir destas mobilizações, entre 1957 a 1961, surgiram em Moçambique muitas organizações políticas de resistência contra os colonizadores portugueses, dentre elas algumas principais que incluíam o Povo Makonde: Associação dos *Macondes*, a *Maconde-Macua Society* e a *Maconde African National Union* (MANU).⁴¹²

Diversos mecanismos e mobilizações foram executados para que acontecesse a independência de Moçambique, em especial entre 1959 e 1960, período em que muitos líderes, como o tanzaniano Faustino Vanomba e Binti Neva, visitaram o país a fim de dialogar com as autoridades portuguesas. Em uma destas tentativas de negociação pacífica contra o despotismo colonial sobre os Makonde, em 1960, aconteceu o emblemático *Massacre de Mueda*, que “resultou no massacre de vários camponeses na frente do prédio da administração de Mueda, sob o comando do administrador e do governador, com a força bélica da tropa militar portuguesa.”⁴¹³ A tragédia inclusive deu origem a um filme premiado, nomeado como *Mueda, Memória e Massacre* (1979), dirigido pelo cineasta Ruy Guerra, primeiro longa-metragem de ficção de Moçambique.

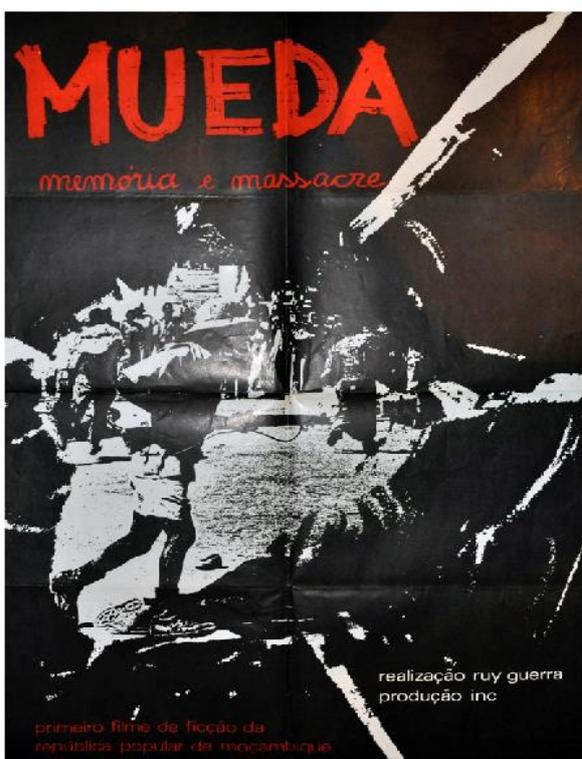


Figura 30. O filme foi feito quatro anos após a independência de Moçambique. Mueda é a vila onde aconteceu o massacre de moçambicanos pela tropa militar portuguesa.

A imagem do pôster traz uma cena do filme, que foi gravado em P&B, e um enorme destaque em vermelho no título como um vasto derramamento de sangue, o que aconteceu de fato em 1960.

Pôster oficial: *Mueda, Memória e Massacre* (Departamento Nacional de Propaganda e Publicidade, 1980) **Crédito:** Raquel Schefer

⁴¹¹Yussuf, Adam. *Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento*. Op. Cit., 1993, p. 25.

⁴¹²Yussuf, Adam. *Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento*. Op. Cit., 1993, p. 26.

⁴¹³Iglésias apud Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 121.

Sob a égide da libertação de Moçambique do jugo português, foi criado na cidade de Dar-es-Salam, na Tanzânia, o partido político *Frente de Libertação de Moçambique* (1962), mais popularmente conhecido como FRELIMO, que deteve papel fundamental na independência do país. A FRELIMO possuiu como um dos fundadores e primeiro presidente o antropólogo moçambicano Eduardo Chivambo Mondlane, uma das personalidades mais importantes da história moçambicana.

A fundação da FRELIMO desencadeou diversas mobilizações e estratégias para organizar a guerra em prol da independência de Moçambique e toda população já estava sendo instruída entre 1962 e 1974 para que isso acontecesse, visto que grande parte deveria participar da luta armada. Instituições Makonde contribuíam em dinheiro para financiar a guerra, duas delas “eram especialmente visadas pelas autoridades: uma era o grupo de dança mapiko e outra Chikudi. Chikudi era a designação dada ao grupo de pessoas que haviam passado os ritos de iniciação num mesmo ano.”⁴¹⁴

A Guerra da Independência de Moçambique aconteceu de 1964 a 1974⁴¹⁵, e uma importante forma de financiamento para o abastecimento, produção e transporte da guerrilha foi a escultura Makonde. Antes da luta armada os escultores trabalhavam de forma relativamente independente, posteriormente juntaram-se nas cooperativas organizadas pela FRELIMO com o intuito de arrecadar dinheiro. “Foram organizados alguns eventos especiais, como uma exibição de esculturas makonde, realizada em 1969 e cujo lucro da venda foi revertido para esse fundo.”⁴¹⁶ A Exposição *Makonde Art Show* aconteceu na *American Committee on Africa* (ACOA) e buscou apoiar financeiramente países nacionalistas africanos colonizados por Portugal.⁴¹⁷ Segundo Laranjeira, na exposição foi descrito o seguinte texto explicativo:

A liberdade desses artistas, sob o ponto de vista do comércio, na visão do autor, teria encontrado apoio na Frelimo. Brown aponta que na África austral, os próprios makonde, juntamente com a Frelimo, estabeleceram um mercado com um bom funcionamento, em diferentes pontos, no qual se mantinham independentes dos compradores estrangeiros. Finalmente, o apelo para a compra das esculturas makonde no contexto da exposição incidia não apenas na possibilidade de aproveitar de uma produção africana, mas, especialmente,

⁴¹⁴Yussuf, Adam. *Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento*. Op. Cit., 1993, p. 29.

⁴¹⁵Devido à complexidade que abrange a Guerra de Moçambique, resolvemos não abordar todos os eventos históricos que sucederam este período, dado que o assunto foge ao recorte da pesquisa. Contudo, recomendamos como leitura para o tema: Newitt (1997); Cabaço (2007) e Laranjeira (2016).

⁴¹⁶Houser apud Lia Dias Laranjeira. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 229.

⁴¹⁷Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 229.

no apoio a um “esforço positivo e digno, envolvendo a sobrevivência e integridade de um povo refugiado e amante da liberdade, que busca por uma pátria livre.”⁴¹⁸

Além de apoiar a luta armada, as esculturas Makonde foram cruciais na organização política e econômica da FRELIMO, eram um símbolo dialético entre arte e política, “eram usadas para fins de propaganda e relações públicas. Os escultores da aldeia de Nandimba iam cerca de cinco vezes por ano a Mtwara para negociar a sua produção.”⁴¹⁹ Laranjeira afirma que os próprios escultores Makonde também se tornaram guerrilheiros durante a guerra e, conforme relatos de artistas que viveram naquele respectivo momento, como Matias Ntundo e Geraldo Pitamwui, havia uma base militar organizada pela FRELIMO onde ficavam apenas guerrilheiros escultores.⁴²⁰ Assim eles estariam teoricamente menos expostos aos conflitos e poderiam permanecer trabalhando na produção das esculturas para a manutenção da batalha. Por outro lado, se algo acontecesse, eram capacitados para enfrentamento dos adversários pois haviam recebido treinamento militar.⁴²¹

O artista Pitamwui relatou à Laranjeira a experiência de ser um guerrilheiro escultor naquele tempo:

Caso existisse qualquer situação [de perigo], nós já podíamos responder com o fogo. Os grupos avançados andavam sempre atentos, caso aparecesse o inimigo eram as populações que davam sinal aos escultores, mais aquela tropa que estava lá a guarnecer. Então davam um sinal qualquer e já sabíamos que o inimigo estava a vir e já estávamos prontos para confrontar o inimigo (...) bastava o inimigo recuar e voltávamos a pegar as ferramentas para continuar a esculpir.⁴²²

Houve também escultores Makonde que não participaram da capacitação militar para a guerrilha, mas que atuaram em cooperativas próximas das bases militares a fim de integrar a FRELIMO, “diferente da produção individualizada voltada para a venda aos portugueses, grande parte dos makonde que dominavam a técnica passou a produzir em

⁴¹⁸Brow *apud* Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 229-230.

⁴¹⁹Yussuf, Adam. *Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento*. Op. Cit., 1993, p. 29.

⁴²⁰Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 226.

⁴²¹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 226.

⁴²²Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 231.

grupo para o comércio voltado especialmente ao mercado de arte makonde formado na Tanzânia.”⁴²³

Nenhum deles imaginaria que o período de guerra contra o salazarismo⁴²⁴ colonialista português levaria longos anos, e a recompensa por todo esse tempo de trabalho lapidando esculturas incansavelmente viria apenas num porvir distante e impreciso. Contudo, o porvir aconteceu em 1975, Moçambique se tornou livre e independente; e, parafraseando o poema de Noémia de Sousa, “um dia, o sol iluminou a vida e se tornou como uma nova infância e raiou para todos...”⁴²⁵

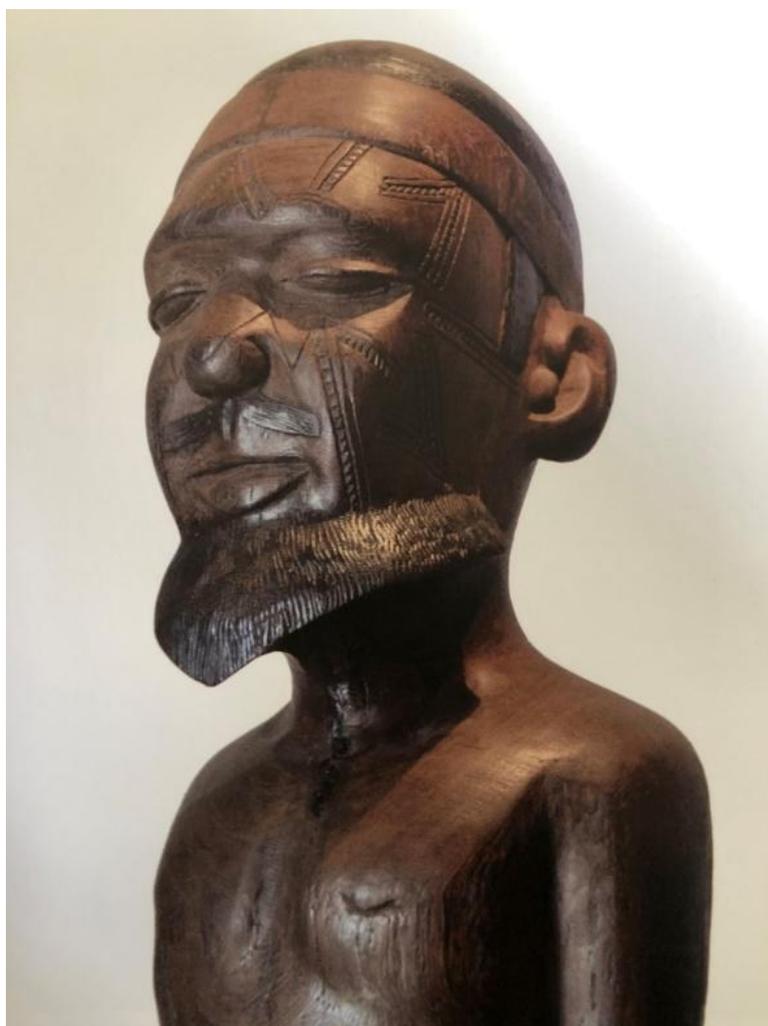


Figura 31. Busto masculino de um humu, que significa conselheiro da linhagem. Foi feito em madeira de Jambire, uma árvore de pequeno porte, muito comum em Moçambique, de cor castanho escura, em veios. A madeira de Jambire é utilizada principalmente para fazer instrumentos musicais e obras de marcenaria.

O humu mede 91,5 cm x 21cm x 23 cm, apresenta escarificações em relevo em formas geométricas, ângulos agudos (*lichumba*), espinhas de peixe e largos ziguezagues (*mwangane*) por todo rosto. Sua barba foi esculpida e não pigmentada como era feito anteriormente. O autor é anônimo, a obra foi produzida por volta de 1958. Os olhos do humu, fechados como se ele estivesse refletindo, nos dão a sensação de serenidade e confiança. E essa é exatamente a sua função, aconselhar e instruir seu povo com sabedoria.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSET), Moçambique.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition] p. 3, 2007.

⁴²³Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 231.

⁴²⁴Salazarismo ou Estado Novo é nome dado ao regime político ditatorial de Antonio Salazar, que governou Portugal e suas colônias entre 1933 e 1974. Salazar foi derrubado pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

⁴²⁵A versão original é: “Um dia, O sol iluminará a vida. E será como uma nova infância raiando para todos...” é um trecho do *Poema da infância distante* de Noémia de Sousa. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 42.



Figura 32. Nesse período artístico também era frequente a produção de esculturas de cenas do próprio cotidiano makonde, como mulheres buscando água e homens fumando cachimbo. Nesta obra, vemos uma escultura feminina de uma mulher com o pilão, utensílio indispensável para as mulheres. A farinha de milho, mapira e de mandioca são alimentos diários dos Makonde. A obra foi feita por volta de 1956, em madeira rochoje com pátina e pintada em preto. A escultura mede 55 cm x 17 cm x 17 cm. Autor anônimo.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSSET), Moçambique.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 51, 2007.



Figura 33. Escultura de uma mulher Makonde, feita pelo artista Chibanga Mwali Malundi. Ela está com os seios à mostra, usa um pano amarrado na cintura que foi pintado por um pigmento preto, seu cabelo foi cortado à navalha, e ela possui escarificações pelo corpo e rosto. Também parece ter um ndona nos lábios superiores. Foi feita com uma madeira avermelhada, mas de espécie não identificada. Ela mede 99cm x 34cm x 23 cm.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSSET), Moçambique.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 49, 2007.



Figura 34. Esta fase artística também foi marcada por assumir uma função de crítica social contra o domínio colonial. A obra intitulada “O Secretário” provavelmente faz menção a algum secretário português, visto que ele usa uma farda característica dos militares do ocidente, “aparenta” ter a pele branca e olhos claros. Sua postura ereta, com as mãos nos bolsos, boca acirrada e olhos atentos é de quem ocupa um cargo de autoridade, fiscalização e pune quem o desacata. O autor é anônimo, foi produzido em 1954, em madeira de kapok, pintada em branco, ocre e preto, e mede 49 cm x 22cm.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSET), Moçambique.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 51, 2007.



Figura 35. Os missionários foram uns dos principais compradores dos escultores Makonde neste tempo colonial. Os artistas produziam imagens de Cristo, Santos e Nossa Senhora, como a desta imagem. O autor da obra é anônimo, ela foi feita em madeira escura, sem mais especificidade sobre a espécie da árvore, e mede 42,5 cm.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSET), Moçambique.

Imagem em P&B: Dominique Macondé [Exposition], p. 50, 2007.



Figura 36. Nesta obra, “Mulher com braços atados”, a função de crítica social contra o domínio colonial é o tema principal, e desempenha um brado pela liberdade, luta e resistência. Por essa razão, esse momento foi marcado por representações de cunho subversivo e figurativo, como nesta mulher de braços amarrados com a expressão de sofrimento e indignação, representando as Makonde escravizadas em situação de submissão.

O autor é anônimo, foi produzida em 1976, em Pau-Preto, o ébano, e mede 46,5 cm x 10 cm x 8 cm.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSET), Moçambique

Imagem em P&B: Dominique Macondé [Exposition], p. 50, 2007



Figura 37. Essa peça foi intitulada de “Maus tratos”, o que está bastante explícito, posto que o homem com vestes ocidentais segura um jovem Makonde pelas pernas como se estivesse “sacodindo-o” de forma punitiva e violenta. Há escarificações em relevo na base da escultura, o autor é desconhecido. Foi feita em madeira Jambire, e mede 37,5 cm x 13,5cm x 13 cm.

Museu Nacional de Etnografia de Nampula (MUSET), Moçambique
Imagem em P&B: Dominique Macondé [Exposition], p. 50, 2007

3.3. A Arte Makonde Moderna - (décadas 1950-1960)

Se este poema fosse mais do que simples
sonho de criança...
Se nada lhe faltasse para ser total realidade
em vez de apenas esperança...
Se este poema fosse a imagem crua da verdade,
eu nada mais pediria à vida
e passaria a cantar a beleza garrida
das aves e das flores
e esqueceria os homens e suas dores...
– Se este poema fosse mais do que mero
sonho de criança

Ai o meu sonho...
Ai a minha terra moçambicana erguida
com uma nova consciência, digna e amadurecida...
A minha terra cortada em toda a sua extensão
por todas essas realizações que a civilização
inventa para tornar a vida humana mais feliz...
Luz e progresso para cada povoação perdida
no sertão imenso, escolas para as crianças,
para cada doente, a assistências da ciência consoladora,
para cada braço de homem, uma lida
honrada e compensadora,
para cada dúvida uma explicação,
e para os Homens, Paz e Fraternidade!

Ah, se este poema fosse realidade
e não apenas esperança!
Ah, se fosse o destino da nova humanidade
não mais me inquietaria e eu passaria
a cantar então a beleza das flores,
das aves, do céu, de tudo o que é futilidade
porque então a dor humana não existiria,
nem a infelicidade, nem a insatisfação,
na nova vida plena de harmonia!⁴²⁶

Carolina Noémia Abranches de Sousa

E a nova vida e uma Moçambique erguida que Carolina de Sousa tanto almejava se tornaram realidade. No entanto, uma nova consciência digna e amadurecida ainda seria um caminho árduo, mas não faltaram esperanças e motivações. A independência de Moçambique foi proclamada em 25 de junho 1975⁴²⁷, todavia não houve eleições ou referendo, e a administração do país foi assumida pela FRELIMO (*Frente de Libertação*

⁴²⁶“Se este poema fosse” – Sousa, Carolina Noémia Abranches de. *Op. Cit.*, 2016, p. 56.

⁴²⁷Os eventos que ocorreram após a libertação e independência de Moçambique são inúmeros e complexos, afinal era um novo país que “renascia”. Diante disso, abordaremos apenas informações abreviadas, visto que o assunto foge da configuração da nossa pesquisa. Contudo, recomendamos como leitura para o tema: Newitt (1997); Paredes (2014); Cabaço (2007) e Laranjeira (2016).

de Moçambique), que era formada, essencialmente, por exilados que saíram de Moçambique para estudar no exterior, pelo Povo Makonde e por trabalhadores migrantes de países vizinhos.⁴²⁸ Com o passar do tempo, a base estrutural da FRELIMO foi substituída por apoiadores de intelectuais, escritores, poetas e acadêmicos.

O primeiro presidente moçambicano pós-independência foi Samora Moisés Machel, que liderou a FRELIMO desde 1970, após a morte de Eduardo Mondlane. Diferente de Mondlane, que obteve diversos recursos para aquisição de conhecimento, inclusive o doutorado em Sociologia nos EUA e o cargo no Departamento de Curadoria na Organização das Nações Unidas (ONU), Machel teve muita dificuldade de concluir o ensino primário, e com bastante esforço se formou em Enfermagem. Apesar disso, Samora “era extraordinariamente enérgico e trabalhador (...) impôs elevados padrões pessoais aos membros do movimento e sob sua influência tornou-se quase puritano nas exigências de sacrifício e empenhamento pessoal (...) dedicou sua vida à causa.”⁴²⁹

No entanto, a transição política do governo do atual presidente foi altamente laboriosa, pois apesar da emancipação, “a luta anticolonial não termina com a proclamação de independência de Moçambique, em 25 de junho de 1975.”⁴³⁰ Para que houvesse uma abdicação do poder entre a antiga colônia de forma “harmoniosa,” o *Acordo de Lusaca* – declaração que concedeu a independência em relação a Portugal – não garantiu quaisquer ativos ou indenizações para Moçambique.⁴³¹ A nação de Moçambique se encontrava em situação lastimável, Portugal havia deixado o país em extrema miséria, não só economicamente mas culturalmente, já que tinha oprimido por décadas os valores culturais, étnicos, educacionais, sociais e políticos de toda população, e a “ignorância era outra forma de opressão.”⁴³² Logo, a gestão de Machel, “além de instaurar uma ruptura política, havia de deixá-la muito evidente.”⁴³³

A lógica de uma ruptura radical com o passado – marcado pelo colonialismo português, pela exploração econômica burguesa, pelo racismo e pela cultura

⁴²⁸Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Mem Martins: Europa-América, 1997, p. 466.

⁴²⁹Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Op. Cit., 1997, p. 469.

⁴³⁰Paredes, Marçal de Menezes. (2014). *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa*. Anos 90, 21(40), 131–161. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.46176>>.

⁴³¹Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Op. Cit., 1997, p. 463.

⁴³²Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Op. Cit., 1997, p. 470.

⁴³³Paredes, Marçal de Menezes. *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa*. Op. Cit., 2014, p. 154.

européia assimilacionista – já antes difundida como o objetivo principal a ser alcançado, entrará em fase de construção de “nova” realidade.⁴³⁴

Para uma efetiva libertação de Moçambique era necessário construir uma identidade para uma nova nação que surgia, a criação de um *Homem Novo*⁴³⁵ no país. Para isso a FRELIMO, que ainda era o único partido, desenvolveu um programa de reforma social para abarcar todas as demandas necessárias com o intuito de integrar socialmente toda população e desconstruir as suas estruturas coloniais.⁴³⁶ Dentro desse programa havia diversos propósitos, citaremos alguns deles: a) literacia universal, era necessário alfabetizar toda população e o português foi adotado como língua oficial; b) extinguiu o poder institucionalizado das religiões; c) emancipação das mulheres, que passaram a ter um papel fundamental na sociedade moçambicana, tendo em vista sua importância na guerrilha pela libertação e independência do país; d) a saúde como preceito máximo para qualidade de vida de toda população, campanhas de vacinação em massa para a diminuição da mortalidade infantil no país; e) a produção das *Aldeias Comuns*, aldeias organizadas e concentradas “compulsoriamente” a fim de produzir recursos na agricultura de modo cooperativo, o que não foi bem visto pelos camponeses e pela oposição.⁴³⁷

“A cultura é o sol que nunca desce,”⁴³⁸ disse o presidente Samora Machel, e, na finalidade da construção de uma nova nação, a Arte Moçambicana era símbolo elementar para promover os tempos vindouros. Desta forma, muitos “escultores makonde a viver na Tanzânia regressam a Moçambique, trazendo a sua experiência artística e introduzindo os novos estilos já desenvolvidos e famosos além da fronteira.”⁴³⁹

Na Reunião Nacional de Cultura de 1977,⁴⁴⁰ o tema central era as “Artes Plásticas”. Participaram dela muitas personalidades influentes da expressão artística moçambicana, salientando o papel social e educativo da arte na construção de uma nova sociedade, além da sua função histórica e política no enfrentamento da sociedade de

⁴³⁴Paredes, Marçal de Menezes. *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa*. Op. Cit., 2014, p. 144.

⁴³⁵Paredes, Marçal de Menezes. *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa*. Op. Cit., 2014, p. 131.

⁴³⁶Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Op. Cit., 1997, p. 470.

⁴³⁷Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Op. Cit., 1997, p. 470 – 472.

⁴³⁸Mira, Feliciano de. “*Alguns aspectos das artes e das elites em Moçambique*”. Revista Camões, nº 6, jul./set., Lisboa, p.17, 1999.

⁴³⁹Gandolfo, Gianfranco. Dominique Macondé. Op. Cit., 2007, p. 54.

⁴⁴⁰Reunião Nacional de Cultura - Artes Plásticas. Revista TEMPO, Moçambique, n. 361, setembro. 1977, p. 37.

classes e do caráter exclusivista de minorias privilegiadas sobre a arte. A conclusão: a Arte pertence ao Povo, e deve ocupar as ruas, deve simbolizar o pacto entre o poder do operário e o camponês de toda Moçambique.⁴⁴¹

Neste tempo a arte desponta com intuito de reconectar os moçambicanos com suas raízes regionais e africanas, devolvendo-lhes a sua dignidade e orgulho. Era um movimento nacionalista decisivo de mobilização política e cultural que se iniciou na Luta Armada e que iria se concretizar no processo pós-libertação.⁴⁴² Para Francastel, a “ação da arte se estende, mais ou menos, a toda sociedade, (...) porque empresta sua ação àqueles que querem agir sobre o espírito de seus semelhantes para edificá-los, instruí-los ou comandá-los”.⁴⁴³

Trazer as artes plásticas para o campo, no sentido de uma difusão em profundidade de conhecimentos, transformar as artes plásticas de pequeno porte em pintura de exteriores, de murais, em escultura de jardins públicos, que ilustrem toda a vida do nosso povo. Melhor que o artista, o povo interpreta muitas vezes o que o artista pensou e executou. O povo é uma escola de belas artes e contém todo o valor cultural do qual estamos da míngua. Ele explica ao artista as razões desta ou daquela tatuagem. Dirá ao artista para que serve aquele tambor que só se toca de tempos a tempos. Ele explicará ao artista todas as passagens históricas que viveu e isso servirá de base para um estudo aprofundado político cultural do nosso país. No povo teremos todo um conhecimento das razões da nossa vivência mitológica. Caminhando assim, tudo quanto baniremos será decidido numa base verdadeiramente científica.⁴⁴⁴

Em maio de 1989, é fundado o *Museu Nacional de Arte de Maputo*, o primeiro e único museu de arte de Moçambique, e “as exposições de arte popular realizadas para celebrar o país Moçambique que nascia, assentes no projecto nacionalista que vinha sendo posto em prática, foram o ponto de partida do que começou por ser o Museu Nacional de Arte Popular.”⁴⁴⁵

A ideia de transformar a arte em um símbolo de identidade nacional não era algo exclusivo de Moçambique, pertencendo a uma série de movimentos nacionalistas que aconteceram em países pós-coloniais. É o caso da *Nigerian Art Society*, que tinha o intuito de desenvolver o modernismo na Nigéria pós-independência, sendo concebida para que os artistas pudessem ter uma educação cultural apropriada e de qualidade, tendo à sua

⁴⁴¹Reunião Nacional de Cultura - Artes Plásticas. *Op. Cit.*, 1977, p. 37.

⁴⁴²Reunião Nacional de Cultura - Artes Plásticas. *Op. Cit.*, 1977, p. 39.

⁴⁴³Francastel, Pierre. *A realidade figurativa. Op. Cit.*, 1973, p. 25.

⁴⁴⁴Reunião Nacional de Cultura - Artes Plásticas. *Op. Cit.*, 1977, p. 39.

⁴⁴⁵Costa, Alda. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Lisboa: Verbo, p. 27, 2013.

disposição um espaço de intercâmbio entre a arte tradicional africana e nigeriana, já que estas tinham sido rejeitadas pelos ocidentais no tempo de colonização.⁴⁴⁶ Deste modo, os artistas se afastaram de tradições impostas pelo colonialismo e passaram a conhecer a cultura e a tradição de sua região, compartilharam informações e pesquisas com outros membros e expandiram o seu repertório estético. Esse movimento foi importante para que “cada artista entendesse a validade das tradições nativas como parte do processo de criação de uma nova identidade pós-colonial.”⁴⁴⁷

A Art Society incentivou seus integrantes a aprender o máximo possível sobre as tradições culturais nigerianas; sem esse conhecimento, seu projeto de consolidar a própria autoestima diante do preconceito colonial recente não daria certo. Do mesmo jeito que aprenderam sobre arte e artistas europeus, principalmente a partir de livros e revistas, eles igualmente pesquisavam a arte ancestral de Nok, Igbo-Ukwu, Ife e Benin, bem como o folclore nigeriano convencional e outras práticas culturais. De fato, o uso consciente e crítico do conhecimento técnico obtido nas aulas de arte e a experimentação rigorosa com formas artísticas nativas é a o que Okeke se referia quando o chamava de *síntese natural*.⁴⁴⁸

Outro país que passou a usar as representações artísticas como identidade nacional foi a Jamaica. O curador sênior O’Neal Lawrence, da *National Gallery of Jamaica*, cita diversos artistas que contribuíram para o desdobramento da imagem da Jamaica pós-independência, que sucedeu em 1962, dentre eles o pintor jamaicano Barrington Watson. Em especial, Lawrence menciona a clássica composição de Watson intitulada *Conversation*, de 1981,⁴⁴⁹ que, segundo o curador, foi essencial para retratar a nova Jamaica que surgia, pois

transformou um grupo de mulheres rurais nas três musas jamaicanas, atribuindo efetivamente um teor “crioulo” a uma imagem clássica da história europeia – tornando-a, assim, um símbolo da dignidade e da proeminência das classes trabalhadoras de nosso país.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶Okeke-Agulu, Chica. 2010. A Art Society e a criação do Modernismo Pós-Colonial na Nigéria. In: Pedrosa, Adriano.; Carneiro, Amanda; Mesquita, André. *Histórias Afro-Atlânticas*. Volume 2. Antologia. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018, p. 287.

⁴⁴⁷Okeke-Agulu, Chica. A Art Society e a criação do Modernismo Pós-Colonial na Nigéria. *Op. Cit.*, 2018, p. 287.

⁴⁴⁸Okeke-Agulu, Chica. A Art Society e a criação do Modernismo Pós-Colonial na Nigéria. *Op. Cit.*, 2018, p. 288.

⁴⁴⁹O’Neil, Lawrence. Apresentação: National Gallery of Jamaica. In: Adriano Pedrosa; Tomás Toledo. *Histórias Afro-Atlânticas*. Volume 1. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018, p. 24.

⁴⁵⁰O’Neil, Lawrence. Apresentação: National Gallery of Jamaica. *Op. Cit.*, 2018, p. 24.

Em Moçambique, a Arte Escultórica Makonde foi usada como um dos símbolos principais de “moçambicanidade”⁴⁵¹ e passou “a ser apresentada como um expoente elevado de cultura nacional,”⁴⁵² não apenas pela relação que a escultura teve com o desenvolvimento cultural, mas principalmente pela importância que os escultores e as esculturas assumiram na luta armada durante o processo de libertação e resistência ao escravismo e ao sistema colonial português.⁴⁵³



Figura 38. As três mulheres de vestes simples e de chinelos, que carregam baldes típicos da zona rural, foram transformadas por Barrington nos símbolos da classe trabalhadora da Jamaica. É a pausa do trabalho, e elas conversam entre si como se estivessem descontentes com algo. Os semblantes e as expressões corporais, amparadas pelos tons pastéis das cores, manifestam bravura, indignação e insatisfação.

Conversation [Conversa], Barrington Watson, 1981 – Óleo sobre tela, 127,5 x 91 cm - Coleção National Gallery of Jamaica, Kingston

⁴⁵¹Leite, Pedro Pereira A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade. *Op. Cit.*, 2015, p. 01.

⁴⁵²Mira, Feliciano de. “Alguns aspectos das artes e das elites em Moçambique”. *Op. Cit.*, 1999, p.16.

⁴⁵³Leite, Pedro Pereira. A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade. *Op. Cit.*, 2015, p. 01.

Agora gostaríamos de localizar o fenômeno da **Arte Escultórica Makonde Moderna** no panorama artístico universal. Para isso, vamos mencionar certos dados históricos e complementar as referências sobre as Três Épocas das “descobertas” da arte e especialmente da escultura de origem africana, tal como descrita por Mesquitela Lima:⁴⁵⁴

Primeira Época (séc. XV até fins do séc. XIX): descoberta das esculturas (manipansos); se deu no início das ‘*aventuras marítimas portuguesas*’; movimento de curiosidade em torno desta arte por viajantes, artistas, autoridades, cientistas, comerciantes. Essas peças eram descritas como “exóticas” e designadas como “fetiches”. Surgem os primeiros museus de etnografias, primeiras coleções particulares e exposições de arte de origem africana.

Segunda Época (séc. XX): como mencionamos anteriormente, essa fase seguinte surge em um momento em que a cultura europeia vivia uma crise histórica e necessitava de novo ardor. Vlaminck, Matisse, Derain, Picasso, entre outros artistas, se interessam pelas concepções plásticas ditas “primitivas” da África. Deste movimento nasce o cubismo e as inspirações para o expressionismo alemão. É um momento de grande frenesi no mundo: pesquisadores, escritores, artistas, intelectuais, cientistas, museus, galerias, desejam a Arte da África Negra. Contudo, avolumam-se peças, exposições, expedições, “idealizações excêntricas”, mas há imensa pobreza de conhecimentos históricos, culturais, geográficos, sociais, políticos sobre as obras e seus artistas. A Arte Negra é simplesmente um mistério.

Terceira Época: segundo Mesquitela, não existe uma data demarcada deste período, posto que as inquietações “já estavam na linha do pensamento de certas ideias de observadores da época anterior.”⁴⁵⁵ Após a Segunda Guerra, o fim das colonizações e a independência de muitos países africanos, surge um interesse maior pelos sentimentos estéticos do artista e da obra de origem africana. O propósito agora é compreender os símbolos, o código das formas; qual relação do artista africano com a sociedade em que ele vive e o que isso interfere na obra; qual linguagem estética que ele usa. Nessa fase, o foco é estudar

[...] reações e comportamentos em relação a cada objecto e assim [ir], [...] penetrando o significado desta arte vigorosa, de formas maciças, quase

⁴⁵⁴Lima, Mesquitela. *A Escultura Negro-Africana. Op. Cit.*, 1981, p.13 – 15.

⁴⁵⁵Lima, Mesquitela. *A Escultura Negro-Africana. Op. Cit.*, 1981, p.14.

hermética, que no fundo, traduz um modelo de pensamento, uma estrutura mental, muito diferente do da Europa.⁴⁵⁶

É a partir deste período que surge a Arte Makonde Moderna de Moçambique, que será abordada a seguir.

A escultura Moderna Makonde já tinha despontado antes do processo de Libertação de Moçambique e, “a grosso modo”, foi demarcada cronologicamente nas décadas 1950 e 1960.⁴⁵⁷ No entanto, segundo Francastel, a arte é “uma categoria do pensamento imediatamente ligada à ação (...) complementar e geradora de objetos de civilização que dão testemunhos aos aspectos, de outra forma inacessíveis, da vida das sociedades presentes e passadas.”⁴⁵⁸ É com isso em mente, e levando em consideração o debate sobre a história de Moçambique e do Povo Makonde, que afirmamos que o intervalo cronológico da Arte Escultórica Makonde é muito complexo para ser compreendido tangivelmente.

Os primeiros estilos da Arte Makonde Moderna são o *Ujamaa* e o *Shetani*, dois estilos distintos de entalhamento que nascem na Tanzânia (Tanganyika) por meio de escultores Makonde que emigraram de Moçambique na segunda onda migratória de 1950. O intuito desses homens era fugir do jugo colonial, marcado “pelo trabalho forçado nas plantações de algodão e de sisal, pelos altos impostos e pelo pagamento extremamente baixo dos produtos agrícolas.”⁴⁵⁹

Depois da Guerra da Independência, durante o governo de Samora Machel, que promoveu melhores condições para a população, diversos escultores Makonde que viviam na Tanzânia retornam para Moçambique. Esses escultores trouxeram consigo as novas experiências artísticas e os novos valores estéticos da escultura Makonde Moderna que aprenderam convivendo com diferentes culturas. Para além disso, o “Estado [impulsionou] a criação de cooperativas de escultores e seu número [aumentou] consideravelmente.”⁴⁶⁰

Em 1973, Margot Dias foi a primeira a se dedicar a enumerar os diferentes estilos que caracterizavam a chamada Escultura Makonde Moderna, publicando o ensaio “O

⁴⁵⁶Lima, Mesquitela. *A Escultura Negro-Africana*. Op. Cit., 1981, p.15.

⁴⁵⁷Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987, p. 10 – 11.

⁴⁵⁸Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. Op. Cit., 1973, p. 68.

⁴⁵⁹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 30.

⁴⁶⁰Gandolfo, Gianfranco. Dominique Macondé. Op. Cit., 2007, p. 55.

fenómeno da escultura maconde chamada ‘moderna.’”⁴⁶¹ Mas Laranjeira atesta que o termo “moderno” para as esculturas Makonde já tinha sido criado por J. Anthony Stout⁴⁶² e “apropriados pelo mercado da arte com esta denominação”⁴⁶³. Antes da publicação de Stout, *Modern Makonde Sculpture*⁴⁶⁴, em 1966, “os estudiosos e os críticos de arte tinham concentrado a sua atenção essencialmente sobre a costa atlântica da África e apenas sobre os aspectos tradicionais da criação plástica”⁴⁶⁵, e “retirou-as da indiferença relativa que cercava a produção artística da África Austral.”⁴⁶⁶

Logo, Dias estabeleceu quatro categorias escultóricas que presumidamente existem de forma concomitante, com suas “características as vezes, interpenetrando-se, embora julguemos que o estilo primeiro mencionado forma, cronologicamente, uma espécie de ponte entre a antiga maneira realista de esculpir e a maneira moderna, fantasista ou surrealista.”⁴⁶⁷ São elas: a Escultura tipo *Ujamaa* compacto; a Escultura tipo *Ujamaa* não-compacto; a Escultura em relevo; e a Escultura tipo *Shetani*.

Todavia, o italiano Gianfranco Gandolfo, investigador de arte Makonde, afirma que a classificação de Margot Dias atualmente é considerada um pouco ultrapassada e rígida, visto que ela não abrange as transformações progressivas e contemporâneas. Segundo ele, “efectivamente pode acontecer que esculturas que aparecem à primeira vista como *Shetani* ou *Ujamaa*, depois de se falar com o autor e depois de tentar compreender os seus significados, já fogem da sua primeira classificação.”⁴⁶⁸ Entretanto, Gandolfo diz que, por razões ideológicas, é comum os artistas aceitarem a identificação de sua arte como *Shetani* ou *Ujamaa*, pois ambos os nomes fazem referência à força e resistência, às concepções culturais, espirituais e religiosas, à luta pela independência, enfim, aos princípios integrantes da história de Moçambique e dos Makonde.⁴⁶⁹

⁴⁶¹Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Coleção Estudos de Antropologia Cultural, n. 9. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1973.

⁴⁶²Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 95.

⁴⁶³Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 95.

⁴⁶⁴Escultura Makonde Moderna. J. Anthony Stout. Nairóbi: Kibo Art Gallery Publications; Londres: Kegan Paul, 1966. Pp. 125.

⁴⁶⁵Carvalho, Carlos; Marchal, Henri; Burt, Eugène et al. *Exposition Art makonde: Tradition et modernité*. French & Portuguese Edition; Edité par l'Association française d'action artistique, 1989, p. 16.

⁴⁶⁶*Exposition Art makonde: Tradition et modernité*. *Op. Cit.*, 1989, p. 16.

⁴⁶⁷Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. *Op. Cit.*, 1973, p. 9 – 10.

⁴⁶⁸Gandolfo, Gianfranco. Dominique Macondé. *Op. Cit.*, 2007, p. 57.

⁴⁶⁹Gandolfo, Gianfranco. Dominique Macondé. *Op. Cit.*, 2007, p. 57.

Zachary Kingdon, doutor em Antropologia em Norwich, curador das Coleções Africanas de Liverpool e autor do livro *A Host of Devils: the History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture* (2002), no qual pesquisou profundamente a escultura Makonde e a origem de suas simbologias estéticas, nos diz algo ainda mais revelador. O autor faz uma crítica aos primeiros estudiosos da Arte Escultórica Makonde: “escreveram, com admirável confiança, e com poucos recursos ao que os criadores dessas obras tinham a dizer sobre elas,”⁴⁷⁰ e tenderam a colocá-las “dentro da categoria de “arte moderna”, o que acriticamente carrega etiquetas problemáticas, tais como “expressionista”, ou “surrealista”, que normalmente são aplicadas apenas para escolas específicas da arte Ocidental do século XX.”⁴⁷¹

Além disso, Kingdon alega que, paradoxalmente, essa primeira safra de escritores retratou como “expressiva” e “mítica” a espiritualidade Makonde em suas esculturas. É o caso de Roger Fouquer, cujas descrições se focam erroneamente e excessivamente na “sexualidade” devido ao julgamento ocidentalizado, “pagão-cristão”, moralista e não aprofundado da cultura africana.⁴⁷² A título de exemplo, mencionamos considerações de Fouquer acerca da sexualidade na Arte Makonde:

À medida que nos familiarizamos com a arte dos Makonde, surge o problema da sexualidade presente na maioria das suas obras figurativas ou abstratas. Pode ser oculto por símbolos ou claramente exposto aos olhos; em todos os casos, deve ser incluído em um contexto que não é mais nosso e que ainda é em grande parte da África. O problema não pode ser ignorado, mas porque é essencial na mentalidade e no universo do artista. É preciso falar do seu lugar e do seu valor.⁴⁷³

Antonio Luís Ferronha explica que os portugueses misturavam as definições de feitiçaria, bruxaria e magia dos povos africanos.⁴⁷⁴ Eles ainda estavam presos num mundo misógino e dicotômico, divididos em superior e inferior, entre as forças do bem e do mal,

⁴⁷⁰Kingdon, Zachary. *A host of devils: The history and context of the making of Makonde spirit sculpture*. vol. 2. *Studies in visual culture*. London: Routledge, 2002, p. 117. Tradução nossa.

⁴⁷¹Kingdon, Zachary. *A host of devils: The history and context of the making of Makonde spirit sculpture*. vol. 2. *Studies in visual culture*. Op. Cit., 2002, p. 117. Tradução nossa.

⁴⁷²Kingdon, Zachary. *A host of devils: The history and context of the making of Makonde spirit sculpture*. vol. 2. *Studies in visual culture*. Op. Cit., 2002, p. 117.

⁴⁷³Fouquer, Roger. Op. Cit., p. 33. Tradução nossa.

⁴⁷⁴Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, Op. Cit., 2000, p. 92.

céu e inferno, e a Igreja ainda controlava a sociedade e tudo que a cercava, herança da sociedade portuguesa de Quinhentos e Seiscentos.⁴⁷⁵

O que talvez Fouquer e os demais autores não soubessem, e em função disso interpretavam de modo simplista, é que estavam diante da escultura tipo Shetani, que além de significar em língua suaíli “espírito” ou “diabo”⁴⁷⁶, representa em forma de arte a realidade cultural e ancestral dos africanos e dos Makonde. As suas figuras e curvas são metáforas da existência de espíritos, deuses, demônios e dos eventos sobrenaturais presentes em rituais de iniciação, no *Mapiko*, em casamentos, em funerais. Dado a significância dos espíritos para os Makonde, Kingdon interpelou o escultor Hendrick Thobias sobre a possibilidade de um espírito residir em uma de suas esculturas Shetani. O escultor respondeu que seria impossível, uma vez que os espíritos não saem da floresta e as esculturas são apenas imagens, não diferentes de uma imagem que se pode ver estampada em uma camiseta.⁴⁷⁷

Para muitos africanos, os dois mundos, material e espiritual, acontecem concomitantemente porque um depende do outro. Esses mundos possuem hierarquias⁴⁷⁸, e “a noção de transcendência do mundo invisível não anula a sua imanência.”⁴⁷⁹ Para os congoleses, por exemplo, Deus não provoca castigos ou faz julgamentos, e eles também não o temem. Para eles, o mal é causado pelos espíritos maus ou seres secundários, a ideia do pecado não existe⁴⁸⁰ e “a recompensa é o existir; a preocupação maior brota das ações imediatas que trazem o bem-estar ou infelicidade.”⁴⁸¹

⁴⁷⁵Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, *Op. Cit.*, 2000, p. 92.

⁴⁷⁶Segundo Duarte, para os Makonde a palavra “diabo” tem um significado bem abrangente e é muito diferente do sentido cristão, tem “uma variedade complexa de figuras mitológicas, sendo umas consideradas perigosas para os seres humanos, outras não.” Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. *Op. Cit.*, 1987, p. 52.

⁴⁷⁷Kingdon, Zachary. *A host of devils: The history and context of the making of Makonde spirit sculpture*. vol. 2. *Studies in visual culture*. *Op. Cit.*, 2002, p. 127.

⁴⁷⁸Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, *Op. Cit.*, 2000, p. 92.

⁴⁷⁹Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, *Op. Cit.*, 2000, p. 92.

⁴⁸⁰Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, *Op. Cit.*, 2000, p. 94.

⁴⁸¹Altuna *apud* António Luís Ferronha. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, *Op. Cit.*, 2000, p. 94.

Acerca das subdivisões dos períodos da arte em África, Alda Costa afirma que isso é muito complexo.⁴⁸² Diferente da arte Ocidental que se utiliza de categorização cronológica e estética/artística, na África é necessário compreender e pesquisar o contexto histórico, isto é, as formas e práticas artísticas precedentes ao período colonial, uma vez que havia um processo de modernização em curso e distinto antes dos colonizadores e não uma África inerte, submissa e receptora da arte “dada” pelos ocidentais.⁴⁸³ A título de ilustração, Costa menciona a Arte Contemporânea em África, equivalente ao período posterior ao jugo colonial, isto é, da década de 1950 até os dias de hoje:

Neste período com início nos anos 50 (também o período considerado para a arte contemporânea “ocidental”), as décadas 50/70 significam, para a maioria dos países colonizados, o fim do colonialismo, a independência política e novas possibilidades de criação. Este facto faz com que a arte africana contemporânea seja essencialmente, em termos de datas, pós-colonial, mas, tal como a arte contemporânea ocidental, não pode ser explicada e estudada sem referência ao seu contexto histórico. Este contexto histórico inclui o período colonial (que coincide com o período moderno “ocidental”) e práticas artísticas antigas que coexistiram com o colonialismo, sofreram mudanças e existem ainda hoje e que Kasfir designa por arte **“tradicional contemporânea”** (máscaras e outras formas de escultura, adornos, utensílios, cerâmica, tecelagem, arquitectura...).⁴⁸⁴

Apesar de ter sido um “período de declínio e desintegração das artes tradicionais,”⁴⁸⁵ o tempo de dominação teve sua relevância para o surgimento de novas perspectivas e transformações artísticas na África. Como já mencionamos, as transposições das noções de arte⁴⁸⁶ precisam ser entendidas conforme a história e o contexto de cada país africano, sem desconsiderar sua qualidade e identidade estética e subjetividade regional.

“Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação”⁴⁸⁷, também foi o questionamento da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo

⁴⁸²Costa, Alda Maria. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Op. Cit., 2013, p. 59.

⁴⁸³Kasfir, Sidney *apud* Costa, Alda Maria. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)* 2013, p. 61.

⁴⁸⁴Costa, Alda Maria. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Op. Cit., 2013, p. 59 – 60. *Grifo nosso*.

⁴⁸⁵Costa, Alda Maria. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Op. Cit., 2013, p. 59.

⁴⁸⁶Costa, Alda Maria. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Op. Cit., 2013, p. 59.

⁴⁸⁷*Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação*. Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/>>. Acesso em: 07/09/2021.

(MAM), que aconteceu de setembro a dezembro de 2021. Perto do centenário da Semana de Arte Moderna, que ocorreu em fevereiro de 1922, as curadoras do MAM, Aracy A. Amaral e Regina Teixeira de Barros, fazem a mesma indagação que Kingdon (2002), Costa (2013) e Kasfir (1999): o modernismo foi mesmo uma linha divisória entre o velho e o novo, entre o “passado” e o “moderno” no Brasil, como foi em outros lugares? E elas propuseram a reflexão: “se nos debruçarmos sobre a produção artística (...) que antecede a Semana, (...) encontraremos incontáveis evidências de que a Semana faz parte de um amplo e descontínuo processo que a extrapola, tanto temporal como territorialmente.”⁴⁸⁸

A curadoria escolheu uma seleção mais inovadora para a exposição do presente, optando por uma série de obras artísticas que nem sempre representam bem o “moderno”; de Tarsila do Amaral a Almeida Júnior, independentemente do tempo, lugar de produção, estética ou assunto, além de escolherem também obras de artistas que precederam a Semana de 22 e que vivenciaram a complexa e habitual conjuntura político-cultural do Brasil de seu período.⁴⁸⁹

Para além das questões que se levantam acerca da modernidade da Escultura Makonde, o fato é que em nossos dias ela ainda é considerada “Moderna” e é a partir deste contexto que nós iremos apresentá-la, assim como classificada por Margot Dias. Outra ressalva que gostaríamos de considerar deste período é que, movidas pela produção e comercialização, as peças passaram a ser mais autorais e exclusivas, entretanto nem sempre eram assinadas pelos seus artistas.⁴⁹⁰ Por isso, mesmo sendo de uma fase considerada “moderna” na designação artística, “as coleções existentes nos Museus estão reduzidamente documentadas, não existindo, a maioria das vezes, qualquer informação sobre elas.”⁴⁹¹

Laranjeira também chama atenção para a ampliação do mercado da Arte Makonde Moderna, especialmente entre as décadas de 1950 e 1960⁴⁹², por conta das migrações frequentes para outras regiões de Moçambique e para a Tanzânia que aconteciam desde a

⁴⁸⁸*Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação.* Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/>>. Acesso em: 07/09/2021.

⁴⁸⁹*Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação.* Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/>>. Acesso em: 07/09/2021.

⁴⁹⁰Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. Op. Cit., 2016, p. 112.

⁴⁹¹Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Op. Cit., 1987. p. 85.

⁴⁹²Laranjeira, Lia Dias. Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60). Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 25, n. 2, 2017, Op. Cit., p. 141-162.

década de 1920. Esse movimento também foi acentuado “dentre outros motivos, devido ao aumento dos impostos e do controle violento por parte do governo colonial.”⁴⁹³ Para a autora, diferente do período pré-colonial, em que os artistas produziam “objetos imbuídos de carga simbólica e funções rituais, como certas estatuetas, máscaras, bastões etc. controlado por autoridades políticas e religiosas locais”⁴⁹⁴, no domínio colonizador a produção estava ligada a um sistema de exploração e controle. Sua autonomia criativa e a questão da autoria eram limitadas, como atestam a produção de objetos religiosos e temas relativos as culturas dos colonos. Laranjeira considera que foi no período de transição da independência da Tanzânia que se desenvolveu a autonomia criativa e comercial da Arte Moderna Makonde e a consolidação de seu mercado. Esse processo de mudança contribuiu para o sucesso de muitos artistas, que passaram a produzir de forma independente e “experimentaram expressar livremente suas poéticas e traços pessoais”.⁴⁹⁵

3.4. Escultura tipo *Ujamaa* compacto e não-compacto

A palavra *Ujamaa* é de origem linguística suaíli e significa “família” ou “sentimento de pertencimento familiar.”⁴⁹⁶ Ao longo do tempo, foi ganhando denominações similares como “árvore da vida” e “socialismo de aldeia.”⁴⁹⁷ Este estilo de escultura nasce no início da década de 1960, e assim como a *Shetani*, o *Ujamaa* é elaborado inicialmente na Tanzânia (*Tanganyika*), na comunhão com culturas variadas, através do artista moçambicano emigrado Roberto Yakobo Sangwani.

A escultura de Yakobo foi denominada inicialmente por ele como *dimongo*, que significa “força, vigor, energia”⁴⁹⁸ em língua *Shimakonde*. Mas foi a partir de uma exposição realizada no *Museu Nacional* em Dar es Salaam (1971), em comemoração do

⁴⁹³Laranjeira, Lia Dias. Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo *Shetani* (1950-60). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 2, 2017, *Op. Cit.*, p. 141-162.

⁴⁹⁴Laranjeira, Lia Dias. Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo *Shetani* (1950-60). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 2, 2017, *Op. Cit.*, p. 141-162.

⁴⁹⁵Laranjeira, Lia Dias. Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo *Shetani* (1950-60). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 2, 2017, *Op. Cit.*, p. 141-162.

⁴⁹⁶Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 114.

⁴⁹⁷Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 114.

⁴⁹⁸Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. *Op. Cit.*, 1973, p. 10

decênio da Independência da Tanzânia, que a escultura foi batizada por Ujamma.⁴⁹⁹ O nome foi dado pelo comissário da cultura e inspirado na ideologia do presidente tanzaniano, Julius Kambarage Nyerere, que foi o responsável pela independência do país e grande apoiador da FRELIMO. Trata-se de “um conceito de comunidade “socialista africana”, que se vai sobrepondo sobre o velho conceito de comunidade tribal, ligada por laços de parentesco.”⁵⁰⁰

As representações do tipo Ujamaa são feitas em um pedaço de tronco de ébano e em volta são esculpidas um grupo de figuras em alto relevo, daí surge a ideia da “comunidade” ou “socialismo de aldeia”. As figuras geralmente são bem realistas, de pessoas entrelaçadas em diferentes posições ou expressões, podendo ser representadas somente as cabeças, com a introdução de animais em algumas peças. Conforme as subjetividades dos artistas, as obras em Ujamaa podem ser talhadas de modos singulares: seus elementos podem ser compactos ou não-compactos, isto é, há a possibilidade de as figuras serem vazadas ou terem espaços entre elas. As figuras são esculpidas em uma sequência de uma torre acrobática; essa torre pode conter poucos ou muitos andares que podem ser representados pelas figuras que os compõem; as personagens poderão transmitir a sensação de movimento ou não. Há sempre uma figura principal no topo da escultura, e as outras figuras são esculpidas e interligadas mutuamente em volta desta figura central. Geralmente a figura central representa alguém importante da aldeia, comunidade, país ou dependendo do tema que o artista pretende ilustrar.

Segundo Margot Dias, a escultura Ujamaa está atrelada a dois legados: ao estilo poste da escultura africana tradicional e a uma imagem “repaginada” da estatueta antiga.⁵⁰¹

3.5. Escultura em relevo

A escultura em relevo é menos popular, mas tão rica em detalhes quanto os demais estilos. Segundo Margot Dias, não fazia parte da tradição artística Makonde, surgindo e

⁴⁹⁹Costa, Alda Maria. *Arte e museus em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (c. 1932-2004)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de Doutoramento em História (História da Arte), PDF, p. 235.

⁵⁰⁰Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Op. Cit., 1973, p. 11.

⁵⁰¹Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Op. Cit., 1973, p. 11.

sendo aperfeiçoada através do convívio deste povo com os ocidentais durante o período de colonização.⁵⁰²

A primeira obra em relevo realizada por dois escultores Makonde aconteceu em 1958, por sugestão e sob a orientação técnica do arquiteto Mário de Oliveira, para estampar duas figuras no pórtico do Museu de Nampula, em Moçambique. Não se sabe ao certo se foi a partir destes dois escultores que esse estilo alcançou a Tanzânia e em seguida retornou a Moçambique, mas ela é bastante difundida até os dias atuais.⁵⁰³

As “esculturas de relevo” são feitas na superfície de uma tábua grossa de ébano que serve como um plano de fundo. A partir desta tábua é esculpido o relevo (as figuras), que variam de profundidade. A obra também pode ser realizada nas duas dimensões da tábua.

3.6. Escultura tipo *Shetani*

Como mencionamos anteriormente, a palavra Shetani na língua suaáli significa “espírito”, ou até mesmo “diabo”, no sentido de espíritos ou deuses bons e maus, referência constituinte e ancestral no contexto histórico dos Makonde. Todavia, ela foi interpretada e traduzida pelos europeus como “demônio” ou “satanás” na perspectiva cristã, sendo que para os Makonde moçambicanos essa ilustração mitológica ainda não existia em suas concepções culturais e religiosas.⁵⁰⁴

A escultura Shetani nasceu a partir do artista moçambicano Samaki Likonkoa, que, assim como muitos escultores da década de 1950, emigrou para a Tanzânia com o objetivo de fugir das sujeições colonizadoras. Segundo Kasfir, ela foi feita por Likonkoa em 1959, e era conhecida como escultura tipo “binadamu”. O estilo Shetani surgiu em decorrência de uma venda com um comerciante chamado Mohamed Peera, em *Dar es Salaam*.⁵⁰⁵ No processo da venda, acidentalmente um dos braços da escultura se quebrou, Likonkoa ficou muito chateado com o episódio e em sua casa, ao dormir, sonhou com o seu pai falecido, que o orientou no conserto da obra, pedindo a ele para retirar os olhos da figura e suavizar a junção do ombro quebrado.

⁵⁰²Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Op. Cit., 1973, p. 14.

⁵⁰³Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Op. Cit., 1973, 14 – 15.

⁵⁰⁴Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Op. Cit., 1973, p. 17.

⁵⁰⁵Kasfir, Sidney. *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*. *African Arts*, vol. 25, n. 2, abr. 1992. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center. p. 49.

O artesão Makonde fez precisamente o que o pai pediu e assim surgiu o Shetani, representação do espírito da floresta para os Makonde,⁵⁰⁶ e “o ato de bricolagem de Samaki veio a ele em um sonho no qual a tradição (seu pai) sancionou a inovação relacionando-a de volta à tradição.”⁵⁰⁷ É o estilo Shetani “que em maior escala é responsável pelo sucesso sensacional da escultura maconde moderna.”⁵⁰⁸ O comerciante Mohamed Peera, cúmplice do início deste processo, não só aprovou o novo estilo estético escultural, como foi aquele que administrou a comercialização e estimulou a autonomia de mais escultores para a produção do tipo Shetani.⁵⁰⁹ Zachary Kingdon assim citado por Laranjeira identifica a criação de Samaki “como uma das inovações mais radicais e importantes da história da produção escultórica de matriz makonde”.⁵¹⁰

No estilo Shetani, os conceitos estéticos tradicionais Makonde deixaram de existir definitivamente e passaram a ser substituídos por uma configuração mais surrealista, abstrata e lúdica, em uma composição de figuras estranhas. Os “espíritos” são incorporados em espécies peculiares com grandes bocas e dentes, sem olhos, sem braços e com três ou mais pernas contorcidas, ou em uma figura sem rosto com braços longos com asas nas pontas das mãos. Ou seja, tudo vai depender da liberdade, originalidade e profusão inventiva do artista.⁵¹¹

A fase escultórica Makonde moderna, e principalmente o modelo Shetani, encerra um longo ciclo dos contornos lineares definidos e limitados das esculturas tradicionais, que variaram da madeira leve (com ou sem policromia) ao pau preto (ébano). As obras permanecem talhadas em ébano, mas as silhuetas se tornam voláteis, autônomas e dão a impressão visual de constante movimento, um paradoxo harmônico entre beleza e estranhamento.

⁵⁰⁶Kasfir, Sidney. *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*. *Op. Cit.*, p. 49.

⁵⁰⁷Kasfir, Sidney. *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*. *Op. Cit.*, p. 49. *Tradução Nossa*.

⁵⁰⁸Dias, Margot. *O Fenômeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. *Op. Cit.*, 1973, p. 15.

⁵⁰⁹Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 104.

⁵¹⁰Laranjeira, Lia Dias. Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 141-162, 2017. DOI: 10.1590/1982-02672017v25n02d06. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/139693>>. Acesso em: 11/06/2023.

⁵¹¹Dias, Margot. *O Fenômeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. *Op. Cit.*, 1973, p. 15.

Escultura tipo *Ujamaa compacto*

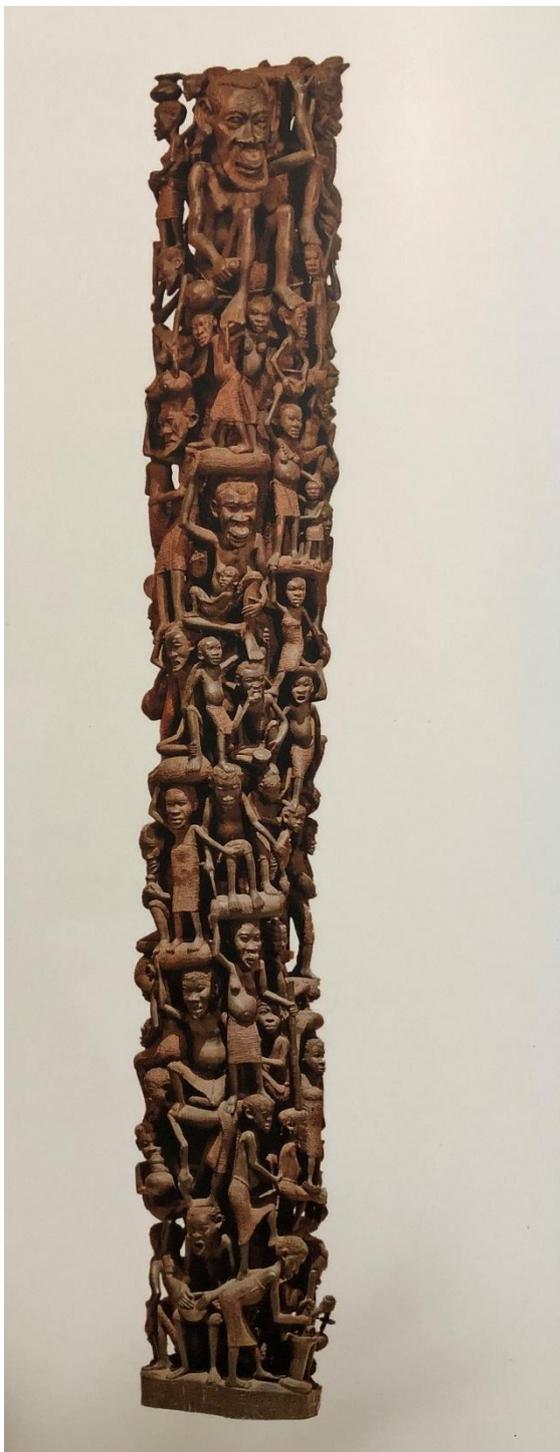


Figura 39. Escultura tipo *Ujamaa compacto* do artista Bernardo Nangwalale. A obra foi feita em um pedaço de tronco de ébano (pau preto) e, em volta, foi esculpido um grupo de figuras em alto relevo. Praticamente todas elas possuem o mesmo tamanho com exceção de uma: a figura central, geralmente a figura que representa alguém importante da aldeia ou comunidade, dependendo do tema que o artista pretende ilustrar. Acreditamos que as figuras esculpidas na sequência da torre acrobática nos muitos andares simbolizam alguma comunidade, aldeia Makonde e suas linhagens ou gerações. Ela mede 168 cm x 22 cm x 20 cm e foi produzida em 1998.

Moçambique, Maputo, MUSART

Imagem: Dominique Macondé [Exposition] p. 74, 2007

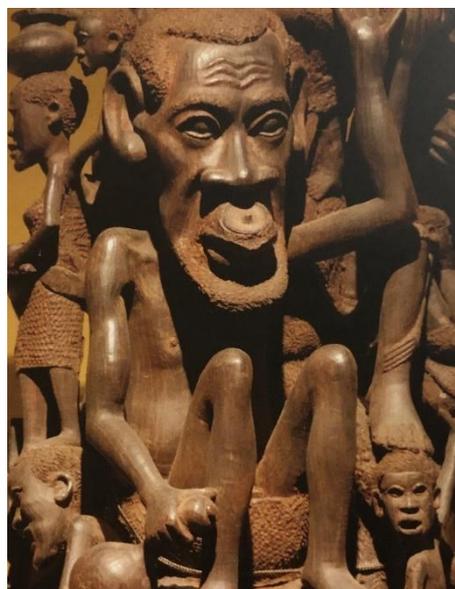


Figura 40. Detalhes da figura central.
Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 74, 2007

Escultura tipo *Ujamaa* não-compacto

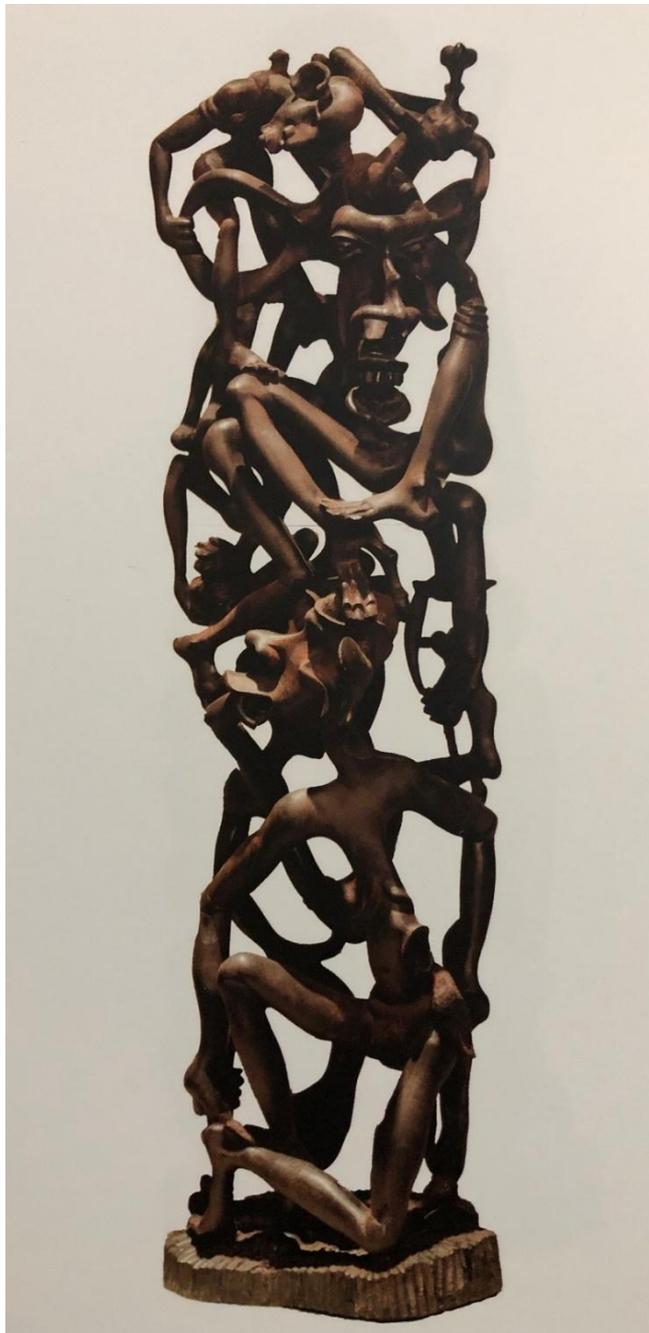


Figura 41. O título desse Ujamaa é “Humu”. É interessante relembrar que já analisamos no período anterior uma obra com o mesmo nome, e ambas se destoam. O Humu é o conselheiro e mediano dos Makonde, ele orienta a comunidade em caso de grandes catástrofes, sequestros de mulheres, guerras, dentre outros eventos. Mas o Humu não dirige cerimônias, não deve fazer rezas, rituais e pedidos aos mortos. Neste Ujamaa não-compacto – vazado, com espaços entre as figuras – vemos o Humu como figura central, mas não com características humanas. Ele aparece representado como um “shetani”, que para os Makonde tem o mesmo sentido de “espírito”, alguém de extrema importância para eles. Em volta dele estão outras personagens de tamanhos e formas diversas que parecem estar num movimento acrobático para que o Humu permaneça em posição de destaque, respeito e influência. Obra do artista Miguel Valingue, lapitada em pau preto (Ébano), mede 97 cm x 27 cm x 24 cm, produzida em 2002.

La Reunion, Saint-Gilles-les-Hauts, Association Kan Villèle

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 78, 2007



Figura 42. Detalhes da expressão e da iluminação da feição do Humu **Imagem:** Dominique Macondé [Exposition], p. 79, 2007

Escultura Ujamaa compacto em alto-relevo

1.



Figura 43. Esta Ujamaa compacto em alto-relevo foi feita em madeira de ébano (pau preto) bem escura. Nela, foram esculpidos em alto-relevo personagens em diferentes profundidades. A figura principal é um homem de aparência mais velha. Ele parece carregar um cesto ao lado enquanto o restante das figuras parece ocupar espaços, volumes, posições e expressões corporais diferentes, e alguns também carregam cestas. Acreditamos que essa Ujamaa representa uma geração familiar que carrega o legado da plantação de algum alimento prestigiado, por isso o simbolismo do cesto. A obra pertence ao artista Manuel Dias de Magalhães, mede aprox.: 62 cm., foi feita em 2006.

Imagem disponível em:
<<https://www.p55.art/products/grupo-escultorico-makonde-ujamaa-madeira-ebano-62cm>>. Acesso em: 17/09/2021.

2.



Detalhes da frente da escultura. **Imagem:** Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico).

Figura 44. Esta Ujamaa compacto em alto-relevo é importante para nós pois está localizada no Museu Afro Brasil – MAB. O artista é desconhecido, não se sabe a data da produção, mas, com base em métodos de datação e observação, pode-se especular que ela tenha sido produzida no século XX, e seja de Moçambique. A escultura está em um bom estado de conservação, há pequenas fissuras descamadas nos entalhes das costas da peça, mas, pelas fotografias do site, ainda temos dificuldades de leitura das imagens. Há uma figura central, um jovem Makonde, e as outras personagens que o envolve parecem carregar instrumentos, cestos e outros elementos não identificáveis. É preciso uma análise mais minuciosa, mas acreditamos ser a representação de um rito de iniciação/passagem de algum jovem Makonde. A peça foi feita em pau preto (Ébano), ela mede 32,5 cm x 12,5 cm x 11,5 cm.

Imagem: Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico).



Figura 45. Detalhes das costas da escultura. **Imagem:** Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico).

Escultura em relevo



Figura 46. Intitulada como “Kambamo”, possivelmente um nome próprio em língua Shimakonde, esta escultura em relevo foi feita na superfície de uma tábuia grossa de ébano (pau preto). A tábuia serve como um pano de fundo, e a partir dela foram esculpidas as imagens de shetanis (espíritos) em diferentes profundidades. Neste caso, as figuras em relevo são alegorias animais. Nos rituais Makonde, os espíritos de animais representam a personificação das qualidades e defeitos humanos. A obra é um Ujamma, ou seja, uma “comunidade” de personagens onde há uma figura principal. É difícil propor uma interpretação precisa, mas acreditamos, conforme a quantidade de espíritos simbolizados que circundam a imagem principal animalizada – uma espécie de serpente sai do seu nariz e, em seguida, adentra pela sua cabeça –, que possivelmente se trata da representação de algum ritual ou cerimônia de grande importância para os Makonde. A obra foi feita em 1978 pelo artista Lamizosi Madanguo. Ela mede 57 cm x 22 cm x 8 cm.

Moçambique, Maputo, MUSART.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 62, 2007.

Escultura tipo *Shetani*



Figura 47. Tudo que foi visto até agora dos conceitos estéticos tradicionais Makonde se encerram no modelo *Shetani*. Nesta categoria escultórica, a arte Makonde atravessa forças surrealistas, lúdicas e abstratas. Os contornos lineares e limitados, as silhuetas antes precisas e explícitas tornam-se agora inexatos e ambíguos. As formas dão a sensação de constante movimento, um contrassenso entre a beleza e a feiura. Surgem figuras antropomorfas, pernas, braços, pescoços contorcidos, grandes olhos, chifres que atravessam a boca e o nariz. O que permaneceu: o pau preto (Ébano).

A base sustenta um ser de corpulência espiral, e ele com um de seus braços estende o seu corpo como se quisesse esticá-lo ainda mais. Está interessado em algo que seus olhos e ouvidos não alcançam, por isso seus sentidos saltam. A obra pertence ao artista Eduardo T. Avemushinu. Ela mede 84 cm x 18 cm x 14 cm. Não há data de produção.

Moçambique, Maputo, MUSART.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 67, 2007.

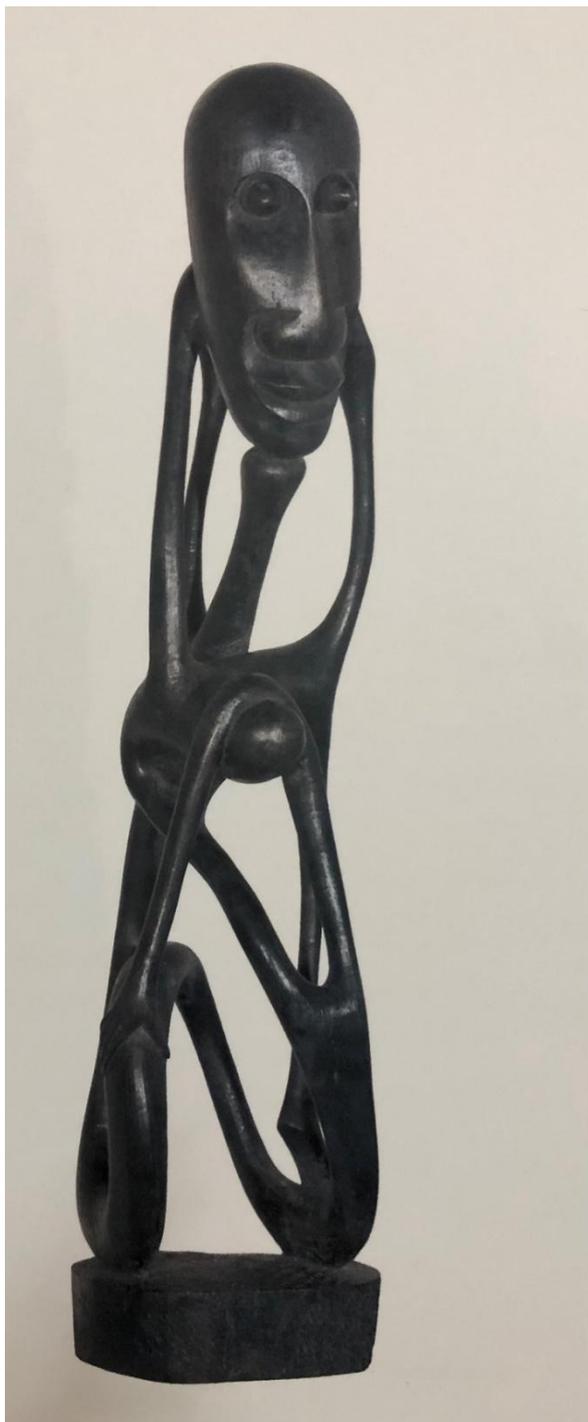


Figura 48. Os olhos e o colo imponente da figura expressam a seguridade de ser uma mulher Makonde. As mãos que correm pelos seus seios e pernas declaram que a sexualidade não é um tabu, mas sim algo reverenciado e livre. Os ombros alongados sustentam uma face norteadora de uma direção da qual ela espera não mais voltar.

Escultura Shetani produzida em 1985 pelo artista Modesto Sadimba, feita em pau preto (Ébano). Ela mede 48 cm x 13 cm x 12 cm.

Moçambique, Maputo, MUSART.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 61, 2007.



Figura 49. Nyota (sede).

Em 2006, ano em que a obra foi produzida por Miguel Valingue, muitos países da África enfrentavam uma de suas maiores crises da água potável e saneamento básico. Em Moçambique, esta foi a segunda causa de morte das crianças menores de 5 anos.

A Shetani denuncia que tudo está dilatado: braços, mãos, nariz, boca, orelhas, pernas. Os cântaros estão vazios. A sede é imensurável e urgente. É preciso força do conjunto inteiro.

Produzida em pau preto (Ébano), a estatueta mede 64 cm x 17,5 cm x 21 cm.

La Reunion, Saint-Gilles-les-Hauts, Association Kan Villèle.

Imagem: Dominique Macondé [Exposition], p. 76, 2007.

CAPÍTULO 4

O LEGADO DA ARTE ESCULTÓRICA MAKONDE MOÇAMBICANA NA CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA DE REINATA SADIMBA

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo.”⁵¹²
Walter Benjamin

Soterrados no passado, os corpos do Exército de Terracota da China de 210 a. C.⁵¹³ e as Cerâmicas Marajoara da ilha brasileira de Marajó de meados 400 a 1400 d. C.⁵¹⁴ voltaram à vida pelo homem que escava, revolvendo o solo e jogando luz sobre o seu legado. Reinata Sadimba escava o legado da arte Makonde sem temer voltar sempre ao mesmo fato, e espalhá-lo como se espalha a argila, revolvê-lo como se revolve o solo.⁵¹⁵

Reinata nasceu no ano de 1945 em uma pequena aldeia do Planalto de Mueda chamada Homba. Ainda pequena, a artista se mudou para a aldeia de Nimu, província de Cabo Delgado, considerado o “berço da etnia maconde.”⁵¹⁶ Atualmente há por volta de 3600 habitantes na região.⁵¹⁷ Seu nome de nascença era Nambina e apenas depois foi batizada como Reinata, que era o nome de uma tia paterna. O nome possui um significado bastante peculiar: quando pronunciado por uma das mulheres de um mesmo homem, representa que o esposo não pode ficar com a outra pois ele pertence a ela.⁵¹⁸

Foi criada na educação tradicional da etnia Makonde que, mesmo tratando-se de uma cultura matrilinear, reserva às mulheres funções e atividades exclusivamente no seio da família, nos ritos iniciais femininos, na agricultura, na Olaria e na comunidade. É filha de Veronica Ngwalenje e Sadimba Mashemba, que faleceu quando Reinata ainda era uma

⁵¹²Benjamin, Walter. Rua de Mão Única. Obras Escolhidas - Volume 2. *"Escavando e Recordando"*. Editora Brasiliense, 1987, p. 239.

⁵¹³Farthing, Stephen. *Tudo Sobre Arte*. Rio de Janeiro, Editora Sextante. 2018, p. 46.

⁵¹⁴Cerâmica Marajoara: Arte que resiste ao tempo! Disponível em: <<https://portalamazonia.com/estados/para/ceramica-marajoara-arte-que-resiste-ao-tempo>>. Acesso em: 01/05/2023.

⁵¹⁵Parafrazeando: Benjamin, Walter. Rua de Mão Única. Obras Escolhidas – Volume 2. *"Escavando e Recordando"*. Editora Brasiliense, 1987, p. 239.

⁵¹⁶Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, 2012, p. 23.

⁵¹⁷“Reinata Sadimba – *Mãos de Barro*”, Licínio Azevedo, Moçambique, 2003, 50 min.

⁵¹⁸Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Op. Cit., 2012, p. 29.

menina. É irmã de Cornélio, Josefina e do também escultor Modesto Chadimba. Casou-se duas vezes e teve oito filhos ao todo.

O primeiro matrimônio aconteceu quando Reinata era muito jovem e foi arranjado, costume típico entre famílias Makonde. No entanto, o casamento não durou muito. O segundo aconteceu na década de 1960, quando Reinata se alistou à FRELIMO e ambos lutaram pela independência de Moçambique. Reinata “[participou] na luta de libertação transportando materiais bélicos mas também produzindo os recipientes de barro necessários para as diferentes funções da vida dos militares.”⁵¹⁹

Assim que termina a Guerra em 1975, o segundo marido a abandona e a deixa sozinha com os filhos, desprovida de qualquer amparo financeiro. Reinata alega que, quando questionado sobre o motivo da separação, ele simplesmente respondeu: “acabou.”⁵²⁰ Por conta disso, e com a somatória de sofrimentos e sacrifícios, frutos da Luta Armada – as mortes de sete dos seus oito filhos, que ocorrem durante e após a Guerra, sobrevivendo apenas Samuel –, a artista entra em profunda depressão.⁵²¹ Em desespero, ela reza a Deus, pedindo ajuda e inspiração para saber o que fazer para sobreviver. E, assim como Samaki Likonkoa, que, enquanto dormia sonhou com seu pai o orientando a esculpir, Shetani Reinata sonha com uma voz lhe dizendo: “Reinata, levanta e vai trabalhar com barro”.⁵²² Ela obedeceu a voz e a sua criatividade despertou novamente.

Como “o silêncio não é africano”⁵²³ e o cosmo “é um mundo carregado de significado e portador de mensagens”,⁵²⁴ em sonho Reinata se comunica com o mundo espiritual, um lugar transcendental, repleto de significados, portador de mensagens dos ancestrais e antepassados. A autora chega à conclusão que para “conhecer a si mesmo, (...) tem de conhecer as mensagens enviadas incessantemente pelo universo, e através

⁵¹⁹Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 23.

⁵²⁰“Reinata Sadimba - *Mãos de Barro*”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵²¹Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 23.

⁵²²“Reinata Sadimba - *Mãos de Barro*”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵²³Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, 2000, p. 93.

⁵²⁴Ferronha. António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. *Op. Cit.*, 2000, p. 93.

delas, poderá decifrar o seu próprio destino.”⁵²⁵ A partir disso, ela dá início à produção utilitária de cerâmicas.

A ceramista se tornou muito conhecida e procurada por estrangeiros em razão dos seus trabalhos utilitários e pelas esculturas de formas “estranhas” e “fantásticas”. Essa notoriedade despertou atenção e repúdio dos Makonde, pois só homens podiam exercer a profissão de escultor, especialmente em pau preto (ébano). Segundo Spring, “a realização de escultura figurativa em qualquer material, é considerada obra de homens”⁵²⁶ na maior parte dos povos da África subsaariana.

No filme “Reinata Sadimba – Mãos de Barro”⁵²⁷, em cenas distintas, o artista Makonde Matias Ntundo e a amiga Katarina Kuvava, ao conversar com Reinata, afirmam que, no início da carreira, viam suas obras com muito estranhamento e “esquisitice”, riam muito de seu trabalho e achavam que ela era uma feiticeira. A crítica de arte Paula Braga explica que em geral a Arte Contemporânea não é valorizada pela sociedade no tempo de sua produção. Ela tem como característica viver em desconforto, em uma desconexão com a sua época, pois o senso comum – subjetividade moldada – “não gosta da arte que não lhe é familiar”.⁵²⁸

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, esta é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.⁵²⁹

Diante de uma mulher que invade “um espaço reservado, até ao momento, aos homens escultores, quebrando de alguma forma um tabu e ferindo assim susceptibilidades”⁵³⁰, os Makonde votam pela sua ostracização.⁵³¹ A ostracização de Reinata, que não durou muito tempo, não é mencionada na maioria das bibliografias.

⁵²⁵Ferronha, António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.), *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, *Op. Cit.*, 2000, p. 93.

⁵²⁶Spring, Chris. *Angaza Afrika: African Art Now*. 2008, p. 276. *Tradução Nossa*.

⁵²⁷“Reinata Sadimba - Mãos de Barro”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵²⁸Braga, Paula. *Arte Contemporânea: Modos de Usar*. Editora Elefante, 1ªEd. p.82, 2021.

⁵²⁹Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, p. 59, 2009.

⁵³⁰Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. *Op. Cit.*, 2012, p. 23.

⁵³¹Reinata.

Acesso

em:

<https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/Shikhani_Reinata/Reinata_Bio.pdf>. Disponível em: 21/05/2022.

Decerto, por este ser um assunto delicado para a ceramista, já que ela é muito orgulhosa da sua tradição e cultura e estes elementos são substanciais para delinear a sua vida e o seu trabalho. Na principal biografia sobre a artista, escrita por seu amigo pessoal e consultor do Departamento de Museus do Ministério da Cultura, o italiano Gianfranco Gandolfo, intitulada *Reinata Sadimba: Esculturas/ Cerâmicas*,⁵³² esse tema foi abordado de maneira sutil:

Reinata é uma mulher muito original e independente, características que, no ambiente restrito da aldeia, lhe criam muitas incompreensões e contrariedades. Reinata tem dificuldade em aceitar imposições, quer venham da sociedade, quer de um homem, seu companheiro. As próprias palavras de ordens revolucionárias de promoção e de valorização da mulher encontram resistências na aplicação prática e determinam tensões, criando várias contradições com as autoridades tradicionais e revolucionárias em relação à família e à comunidade.⁵³³

Em confronto com sua tradição, Reinata “é a primeira mulher Moçambicana (e não só Maconde) a afirmar-se como escultora, como autora duplamente no seu género (como mulher-escultora) e, como tal, a ter um lugar na história da arte deste país.”⁵³⁴ Pela falta de liberdade artística, e por questões de sobrevivência, em 1978 ela passou à reserva da FRELIMO, para viver somente de sua arte.

Neste mesmo período, em função do destaque conferido a suas esculturas, Reinata tem contato e trava estreita amizade com alguns suíços que desenvolviam projetos rurais em Mueda. Além disso, as obras de Reinata ganham suas primeiras exposições coletivas em Moçambique, e os jornalistas passaram a falar da ceramista no país.⁵³⁵ Em 1985, com a Guerra Civil Moçambicana⁵³⁶ ainda em decurso, Reinata migrou com o seu único filho para Dar es Salaam, Tanzânia, onde permaneceu até 1992.⁵³⁷

⁵³²Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, 2012.

⁵³³Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. *Op. Cit.*, 2012, p. 23.

⁵³⁴Piteira, Susana. *Reinata Sadimba: Questões de Género, Lugar e Tempo*. In: Revista LATITUDES n° 25 – dezembro, 2005, p. 75.

⁵³⁵Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. *Op. Cit.*, 2012, p. 25.

⁵³⁶A Guerra Civil Moçambicana ou A Guerra dos Dezesesseis Anos (1977 – 1992), foi o conflito da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e militares contra a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), que recebia financiamento da Rodésia e da África do Sul.

⁵³⁷Reinata. Acesso em: <https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/Shikhani_Reinata/Reinata_Bio.pdf>. Disponível em: 21/05/2022.

Sadimba ganhou repercussão internacional por intermédio dos amigos suíços, como Maya Zurcher, que, de 1981 a 1983, colaborou em um projeto com os escultores na cooperativa em Mueda⁵³⁸. Zurcher era “uma artista suíça que amava a liberdade e defendia o direito de cada ser humano se expressar criativamente,”⁵³⁹ e “de um marchand de arte suíço que lhe compra centenas de obras e as exibe em vários países.”⁵⁴⁰ Em 1989, muitos de seus trabalhos foram adquiridos pelo *Musee de l’Art Brut* em Lausanne, na Suíça,⁵⁴¹ e a sua primeira exposição individual foi organizada na *Galeria Nymba Ya Sanaa*, em Dar es Salaam.⁵⁴²

Da produção de utilitários e das formas ditas “estranhas” e “fantásticas”, Sadimba transforma suas peças em figuras artísticas diversas e antropomorfadas, fazendo “tudo que vem de sua imaginação”.⁵⁴³ Reinata declara que tudo é fruto de sua criatividade, ela só não consegue realizar cópias. Quando está nervosa, não consegue elaborar coisa alguma, fica sem ideias, mas, quando está feliz, surgem as coisas bonitas.⁵⁴⁴

Reinata gosta de marcar a sua originalidade. Assim, constrói para si uma casa fora do comum com decorações particulares em barro, veste calças de homem, compra e utiliza urna bicicleta e estabelece relações de amizade com pessoas estrangeiras e brancas. É, ao mesmo tempo, tradicional e moderna na sua abordagem ao tema da própria identidade e à dos outros. Ela não considera a sua cultura como defesa fechada dos seus valores, como um elemento de discriminação, mas, ao contrário, como base de comunicação, um bem para partilhar com os outros, com os amigos, quando se relacionam com ela uma base de respeito mútuo.⁵⁴⁵

“Brincar me deixa tão feliz como fazer cerâmica,”⁵⁴⁶ diz Reinata enquanto começa a moldar uma boneca de barro, com a mesma técnica de “rolo”, processo introduzido pela Olaria Makonde. Foi desse sentimento pueril e de liberdade que o talento artístico de Sadimba se manifestou. Foi na infância em Nimu que ela deu seus primeiros

⁵³⁸Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 29.

⁵³⁹Costa, Alda. *Dominique Macondé. Op. Cit.*, 2007, p. 83.

⁵⁴⁰Reinata. Acesso em: <https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/Shikhani_Reinata/Reinata_Bio.pdf>. Disponível em: 21/05/2022.

⁵⁴¹Spring, Chris. *Angaza Afrika: African Art Now*. 2008, p. 276. *Tradução Nossa*.

⁵⁴²Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas : sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 25.

⁵⁴³“Reinata Sadimba - Mãos de Barro”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵⁴⁴“Reinata Sadimba - Mãos de Barro”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵⁴⁵Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 23.

⁵⁴⁶“Reinata Sadimba - Mãos de Barro”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

passos como escultora. Para a criação de suas primeiras cerâmicas, Reinata relembra que roubava o barro das oleiras sem que ninguém notasse, uma vez que as crianças Makonde podiam apenas observar as oleiras manuseando os objetos. No mato, escondida, fazia panelinhas e, quando prontas, as levava para casa e sua mãe ficava admirada com tamanha beleza. Com passar do tempo, ela foi ganhando prática e vieram as panelas grandes.⁵⁴⁷

Com o fim da Guerra Civil Moçambicana, resultado do Tratado de Paz entre a FRELIMO e a RENAMO, em 1992, Reinata retorna à sua terra, “está de volta à sua casa”,⁵⁴⁸ segundo as palavras da artista. Já conhecida no circuito artístico africano, a ceramista é procurada pelo Primeiro-Ministro moçambicano da época, Pascoal Macumbi, que lhe oferece um ateliê no fundo do jardim do Museu de História Natural, em Maputo. Em seguida, pede para ela procurar o Ministro da Cultura para que ele a ajude com mais recursos. Contudo, em entrevista realizada em 2020⁵⁴⁹, Reinata conta que chegou a procurá-lo duas vezes, pois queria ajuda em um empréstimo para comprar uma camionete para o transporte do barro até o seu ateliê, visto que a argila do Planalto dos Makonde “foi substituída pela terra dos arredores de Maputo,”⁵⁵⁰ mas o Ministro da Cultura nunca a retornou.⁵⁵¹ Ela afirma ainda que sozinha, com a venda de suas obras, conseguiu comprar o automóvel para conduzir sua matéria prima até seu ateliê.⁵⁵²

Embora a artista sempre trabalhe com muita alegria e entusiasmo, há pouco incentivo por parte do governo de Moçambique para uma artista com o renome de Sadimba. Na mesma entrevista citada anteriormente, a artista Makonde alega que o espaço do ateliê, fornecido gratuitamente na década de 1990, é muito pequeno e apertado, tanto para a manipulação e processamento dos materiais das esculturas como, também, para o atendimento ao público. Além disso, é inadequado para exibir os trabalhos para representantes de galerias, o que prejudica muito a venda e a divulgação de suas obras.⁵⁵³

⁵⁴⁷“Reinata Sadimba - Mãos de Barro”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵⁴⁸Inspirações com Reinata Sadimba. Disponível em: <<https://youtu.be/zdkA7omvokU>>. Acesso em: 28/05/2022.

⁵⁴⁹Programa Inspirações com Reinata Sadimba. 54 min. 2020 (Programa televisivo de Moçambique). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdkA7omvokU&t=897s>>. Acesso em: 11/06/2022.

⁵⁵⁰Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas : sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 27.

⁵⁵¹Inspirações com Reinata Sadimba. Disponível em: <<https://youtu.be/zdkA7omvokU>>. Acesso em: 28/05/2022.

⁵⁵²Inspirações com Reinata Sadimba. Disponível em: <<https://youtu.be/zdkA7omvokU>>. Acesso em: 28/05/2022.

⁵⁵³Inspirações com Reinata Sadimba. Disponível em: <<https://youtu.be/zdkA7omvokU>>. Acesso em: 28/05/2022.

Em um momento anterior desse trabalho, discutimos o texto de Laranjeira sobre esta dificuldade dos artistas moçambicanos em divulgar suas obras devido ao baixo investimento governamental.⁵⁵⁴ Matias Ntundo, por exemplo, um artista Makonde de grande destaque em Moçambique, autor de obras em xilogravura e esculturas em pau preto, disse a Reinata, enquanto passava a tinta na superfície de madeira para imprimir no papel em branco, que a pedido do governo estava realizando uma grande encomenda em xilogravuras sobre a vasta história de Moçambique. No entanto, estava atrasado com a requisição porque precisava trabalhar na machamba (agricultura) para não passar fome, já que estava produzindo as obras “gratuitamente”. Reinata questionou o motivo dele aceitar não receber nenhuma ajuda financeira, e ele respondeu que fazia isso pela arte!⁵⁵⁵

Em entrevista para Lia Laranjeira, Ntundo afirma, acerca da permanência na atividade artística:

Mesmo não havendo quase ninguém para comprar, o meu objetivo fundamental é não esquecer essa arte, eu continuo a esculpir para manter e preservar a cultura da arte makonde e para que essa cultura seja passada para a nova geração. Para que as crianças conheçam que o makonde original era assim, aguçava os dentes e se tatuava. Esses são os objetivos que me levam a esculpir.⁵⁵⁶

Como a ceramista, Matias luta e resiste pela arte, assim como fez pela independência de Moçambique, e, segundo Deleuze, “apenas o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens.”⁵⁵⁷ Para o filósofo, arte e resistência estão permanentemente entrelaçadas, porque a “arte é o que resiste.”⁵⁵⁸

No ano de 1992, momento em que retornou à sua terra natal, Reinata também realizou sua primeira exposição individual em Moçambique, na *Galeria Afritique*. A partir dela, participou de inúmeras exposições individuais e coletivas em diversos países.

⁵⁵⁴Palestra realizada por Lia Laranjeira no dia 10 de novembro de 2020 para o Ciclo internacional de Webinários: *Artes africanas: histórias, perspectivas e fluxos Artes em Moçambique*. Canal do YouTube Áfricas nas Artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BIAEQwsIJA0&t=1339s>>. Acesso em: 28/05/2022.

⁵⁵⁵“Reinata Sadimba - Mãos de Barro”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵⁵⁶Laranjeira, Lia Dias. Mashinamu na Uhuru: arte makonde e história política de Moçambique (1950-1974). *Op. Cit.*, 2018, p. 276.

⁵⁵⁷Deleuze, Gilles. “O que é o ato de criação?” Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. In: *O Belo Autônomo: Textos Clássicos De Estética* / organizador Rodrigo Duarte. – 2. ed. rev. e ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012. – (Coleção filô/Estética; 3) vários autores. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 05/06/2022.

⁵⁵⁸Deleuze, Gilles. “O que é o ato de criação?” *Op. Cit.*, 2012.

É importante ressaltar que nessa “altura e devido ao reconhecimento que o seu trabalho passa a ter no seu país, os Maconde reintegram-na como um dos seus.”⁵⁵⁹ Para citar apenas algumas exposições da artista, Reinata esteve presente nos eventos: “1ª Bienal de Joanesburgo”, África do Sul, em 1995; “Expo 98”, em Lisboa, em 1998; “Latitudes 2003” – no *Hôtel de Ville de Paris*, em 2003; “*Dominique Macondé : Mozambique, La Réunion*” – *Musée historique de Villèle*, distrito de Saint-Paul, em 2007; “Reinata Sadimba e Inácio Matsinhe” – Galeria de Arte Contemporânea Africana, Lisboa, em 2008. A partir de então, “as suas exposições individuais neste e em vários outros países impõem a figura desta artista “popular” como uma das mais interessantes e conhecidas no panorama nacional e internacional.”⁵⁶⁰

Em março de 2022, o atual presidente português Marcelo Rebelo de Sousa foi até Maputo, em cerimônia realizada na Biblioteca do Centro Cultural da Embaixada de Portugal, condecorar duas personalidades moçambicanas com a Ordem do Infante D. Henrique. Uma delas era o escritor João Paulo Borges Coelho e a outra era a artista Reinata Sadimba. O presidente português ressaltou a genialidade de Sadimba, o seu papel importante na libertação e no progresso de Moçambique e “disse que na sua vida ‘há permanentemente o criar’, mas também ‘a realidade da luta pelo papel da mulher, o papel político e cívico da mulher, o papel da mulher como criadora cultural’.”⁵⁶¹

“Não faço homens. Só faço mulheres. Os homens não gostam de mim!”⁵⁶² Toda vez que Sadimba é interrogada pelo motivo de não fazer esculturas masculinas, ela responde enfática a mesma afirmação. Seria uma fuga pelas decepções e dores das relações do passado, como se o arquétipo masculino moldado em barro pudesse despertar algo que bloqueasse sua criatividade? Sabemos que os homens a apunhalaram durante a vida, a começar pelos seus ex-maridos e, em seguida, pelos Makonde, que privilegiavam os homens no ofício de escultor e a baniram por um tempo de sua cultura. No entanto, quando questionada por sua neta sobre ainda estar solteira, Reinata diz, espirituosa, que além de ser muito velha para um matrimônio, os homens fogem dela, porque quando ela

⁵⁵⁹Reinata. Disponível em: <https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/Shikhani_Reinata/Reinata_Bio.pdf>. Acesso em: 28/05/2022.

⁵⁶⁰Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas : sculpture / ceramics. Op. Cit.*, 2012, p. 25.

⁵⁶¹Marcelo condecora escultora Reinata Sadimba e escritor João Paulo Borges Coelho. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2022/03/20/culturaipilon/noticia/marcelo-condecora-escultora-reinata-sadimba-escriptor-joao-paulo-borges-coelho-1999460>>. Acesso em: 29/05/2022.

⁵⁶²“Reinata Sadimba - *Mãos de Barro*”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

os puxa para um lado, eles fazem força e vão para o outro, e finaliza balançando a cabeça em uma negativa, como se já estivesse conformada com a situação.⁵⁶³

Segundo Esmeralda Mariano, a rejeição que Reinata acredita sofrer dos homens pode ter raízes em sua ambiguidade ao adentrar em um campo artístico exclusivamente masculino. Uma outra interpretação é que suas decepções amorosas e perdas encontrem expressão nas “formas estranhas” referidas por diversos analistas de suas obras; estas seriam símbolos de “reivindicação da complementaridade da força feminina e masculina e das relações entre homens e mulheres”.⁵⁶⁴

Esses sentimentos coibidos de Reinata em relação aos homens também podem ser explicados por Bell Hooks. Segundo a autora, os períodos de escravização e colonização “criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual.”⁵⁶⁵ A opressão e a exploração destes sistemas distorceram e impediram a capacidade das mulheres e homens negros de amarem. São feridas herdadas a partir do contexto de desumanização de seu povo diante da guerra, da colonização e da escravidão, em que os seus “ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão.”⁵⁶⁶

Contudo, as vicissitudes que impactaram a existência de Reinata a tornaram uma mulher à frente de seu tempo, destoante na sociedade moçambicana, que “com sua produção artística conquistou e atingiu níveis altos equivalentes aos maiores escultores macondes.”⁵⁶⁷ Todavia, isso amedrontou os homens de sua vida e fez com que não fosse compreendida pelo grupo social na qual sempre esteve inserida. Ainda assim, nada a impediu de prosseguir, uma vez que ela nasceu em um corpo ancestral matrilinear, estrutura em que as forças e a energia de mulheres africanas vibram criatividade, suprem as famílias e a comunidade, transmitem os valores e os segredos da espiritualidade e das tradições, integram-se na luta social, cultural e política, resistem contra os massacres coloniais e combatem os preconceitos de gênero.

⁵⁶³“Reinata Sadimba - *Mãos de Barro*”. Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

⁵⁶⁴Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 115.

⁵⁶⁵Hooks, Bell. *Vivendo de Amor* (Tradução Maisa Mendonça). 2000. Disponível em: Portal Geledés. <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 29/05/2022.

⁵⁶⁶Hooks, Bell. *Vivendo de amor*. *Op. Cit.*, 2000.

⁵⁶⁷Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 115.

Como guerrilheira da vida e da arte que é, Reinata simboliza a transformação, representa a passagem e a junção da tradição e da modernização cultural de Moçambique e de seu povo, articulando de forma inovadora dois períodos artísticos que se consolidaram como distintos, como se esses dois mundos não pudessem interagir entre si.⁵⁶⁸ A autora, “como originária da cultura maconde e integrante de muitas culturas, é expressão da tradição, da modernidade e símbolo de contemporaneidade.”⁵⁶⁹ Ela estremece padrões ancestrais como se estivesse em uma guerrilha, mas o seu confronto possibilitou novas perspectivas e expressões e, deste modo, a perpetuação do legado da Arte Makonde em suas obras. De acordo com Décio Pignatari:

nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. (...) Só a guerrilha é de fato total (...). Constelação da liberdade sempre formando.⁵⁷⁰

4.1. A Reinvenção da memória artística Makonde pela arte de Reinata Sadimba

Existe um princípio Iorubá⁵⁷¹ que diz: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje.”⁵⁷² Nele, Exu, “o mais sutil e o mais astuto de todos os orixás,”⁵⁷³ ensina que o passado e o futuro estão permanentemente conectados, que o reinício é ininterrupto e que aqueles que estão hoje reinventam e reproduzem as memórias daqueles que se foram. Mas o que são memórias? E como Reinata Sadimba reinventa as memórias da cultura Makonde na contemporaneidade de sua arte?

Le Goff argumenta que o conceito de memória tem “como propriedade [...] conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções

⁵⁶⁸Carrilho, Júlio. Do Planalto de Mueda para outro mundo. In: *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. 2012. p. 119.

⁵⁶⁹Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 109.

⁵⁷⁰Pignatari, Décio. “Teoria da guerrilha artística.” In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 158.

⁵⁷¹Os Iorubás são um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental, a maior parte desta população se concentra na Nigéria, Gana, Togo e Benim.

⁵⁷²Verger, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*, ©Fundação Pierre Verger / Carybe e Corrupio Edições e Promoções Culturais Ltda. 1998, p. 12.

⁵⁷³Verger, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. *Op. Cit.*, 1998, p. 12.

psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.”⁵⁷⁴ Zilli vai na mesma direção ao dizer que memórias não são somente recordações do passado como também são fatos e lembranças que realizamos no presente.⁵⁷⁵ “A memória é uma invenção”, também foi o tema da exposição do MAM –Rio (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), em 2021, como parte do projeto *Legados Vivos*. Segundo o curador Pablo Lafuente, pensar a arte como memória foi uma tentativa de trazer “(...) os processos de construção da memória, sobre o que lembramos, o que esquecemos, e sobre as coisas que escolhemos para nos lembrar o que somos.”⁵⁷⁶

Para não esquecer das memórias de seu povo e para lembrar de quem é, Sadimba impõe a sua língua como principal forma de comunicação. “Com a sua comunicabilidade para além do oral”⁵⁷⁷, quando necessário a interlocução verbal a ceramista apenas se comunica em Shimakonde, se recusando neste mundo contemporâneo e globalizado a aprender a língua predominante herdada pela colonização do seu país, o português. Em entrevistas televisivas, em exposições individuais ou com seus melhores amigos é preciso um interlocutor para traduzi-la. O italiano Gianfranco Gandolfo, um de seus amigos próximos, na introdução da biografia sobre Reinata, chegou a comentar sobre sua apreensão por conta dos limites da comunicação, e que isso podia “desequilibrar num sentido demasiado subjetivo a visão representada.”⁵⁷⁸ Para dialogar com a artista é necessário um intérprete, geralmente alguém de sua família, seu filho Samuel, alguma de suas netas ou amigos. Tal como a arte, a linguagem também é um modo de perpetuar e conservar a identidade étnica, uma vez que é por meio dela “que há o contínuo reconstruir e relembrar dos mitos, que contêm a essência da memória social.”⁵⁷⁹

Reinata realiza o encontro entre reinvenção e reprodução das memórias Makonde em um momento de desalento, ao evocar o seu Deus e sonhar com espíritos, ouve e acata

⁵⁷⁴Le Goff, Jacques. *História e Memória*. Campinas, Edunicamp. p. 423, 1990.

⁵⁷⁵Zilli, Gabriela. *A presença da memória na arte contemporânea e seus desdobramentos*. In: Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura - V. 02, nº 01, ano 2016, p. 88-90.

⁵⁷⁶*A memória é uma invenção*. In: MAM RIO. Disponível em: <<https://mam.rio/programacao/a-memoria-e-uma-invencao/>>. Acesso em: 11/06/2022.

⁵⁷⁷Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 111.

⁵⁷⁸Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. *Op. Cit.*, 2012, p. 17.

⁵⁷⁹Parellada, Claudia Inês. *Arte e artesanato Kaingang e Guarani no Paraná*. In: Educação Escolar Indígena – Série Cadernos Temáticos. Curitiba: SEED, Coordenação da Educação Escolar Indígena, 2006, p. 28.

uma voz que a orienta a trabalhar com o barro, mas não se satisfaz em produzir somente utilitários com a argila como sua mãe e as mulheres faziam em Nimu, ela tece seu horizonte artístico particular, rompendo diversos paradigmas que até então eram irrefutáveis. Entretanto, a técnica clássica, na qual se buscava a matéria prima em local abundante e longínquo e onde se realizava o cozimento do barro em fogo brando no solo faz parte do passado. Seu estilo autêntico é adequado às novas tecnologias industriais, hoje a argila precisa ser comprada e transportada por um automóvel com carroceria. Argan declara que a soma dos valores artísticos das civilizações do passado e a do presente é um legado ineliminável, é o “componente principal do ambiente material da existência,”⁵⁸⁰ (...) “as quais, por sua vez, ainda constituem o sistema básico de agregação social”⁵⁸¹, e que cada período artístico pode ter sua própria autonomia, mas se ambos não tiverem vinculação, elas “morrem”.⁵⁸²

Por meio de sua cerâmica, ela reinaugura a arte Makonde, mesclando a sofisticação da Olaria, aprendizado transmitido pelas mãos das mulheres Makonde, com a audácia e a plasticidade das esculturas figurativas, tradição e exclusividade que antes dela era apenas dos homens de seu povo, em figuras que representam “a maternidade, os valores da procriação, dos filhos, simbolizam a fertilidade e indicam o estatuto da mulher como fonte de nutrimento e proteção”.⁵⁸³ Os motivos geométricos, retângulos, losangos, ângulos agudos, círculos, ziguezagues, padronagens ancestrais que se distinguem de qualquer outra cultura moçambicana, somados às ornamentações inovadoras e conceituais, estampam das curvas sofisticadas de um cântaro às esculturas de “formas mágicas”.

Citando caso análogo a Reinata, temos o artista plástico americano Theaster Gates, que começou suas primeiras práticas artísticas na cerâmica clássica, mas que remodelou seu modo de produzir, passando da Olaria para um conceitualista, inspirado em Dave Drakes, mestre oleiro escravizado do século XIX, que escrevia frases subversivas em seus vasos em um período em que a alfabetização de negros era ilegal.

⁵⁸⁰Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. Cit., 2016, p. 588.

⁵⁸¹Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. Cit., 2016, p. 588.

⁵⁸²Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. Cit., 2016, p. 588.

⁵⁸³Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, Op. Cit., 2012, p. 113.

Ao conhecer Drakes, um nome memorável do passado mas desconhecido na contemporaneidade, e trazer os elementos de sua arte e de sua história para sua obra, Gates desenvolveu um novo sentido artístico e passou a se sentir representado como homem negro estadunidense. Foi “o início de uma esperança na negritude, (...) e que parte disso tinha um legado,”⁵⁸⁴ disse o artista.

Já que as esculturas de Sadimba são elaboradas de argila assim como a Olaria, podem ser moldáveis com as mesmas ferramentas. Por essa razão, ela utiliza elementos equivalentes ou semelhantes aos que suas antepassadas usavam, o carolo de espiga de milho (sem milhos), uma pedra redonda para polir a superfície do recipiente, facas e serrotes (no passado eram lâminas de ferro lisa e outras dentadas), e as cores do grafite em pó e o cal para a ornamentação “evocam, provavelmente, a ligação simbólica entre o mundo natural/corpóreo e espiritual, simbolizando o sangue, a vida e a morte”.⁵⁸⁵ Através de sua imaginação livre e intuitiva, ela incorporou novos componentes para decoração e como ferramentas, decorrentes do convívio com os ocidentais e das implicações da modernidade, como: tampa de caneta esferográfica, um pedaço de vidro, brincos, óculos de sol, chapéu de palha e entre outros.

O legado Makonde está presente na arte contemporânea de Sadimba, tanto nos utilitários quanto nas esculturas alegóricas: as tradicionais temáticas sobre a vida em comunidade, como a mulher que soca a farinha no pilão com seus modernos brincos prateados nas orelhas; a estética do seu povo emolduradas nos corpos e faces de suas figuras com as escarificações e tatuagens e os cabelos cortados à navalha; as lapidações das formas antropomorfas para simbolizar a espiritualidade e os mitos de sua cultura, como as suas famosas serpentes entrelaçadas; as composições com características Makonde e de cunho altruísta e político, como a prostituta que veste uma máscara para se proteger contra o vírus do COVID-19, e a de enfretamento e resistência, como a escultura *Lingundunbwe*, o Mapiko feminino, que até pouco tempo era proibido para mulheres.⁵⁸⁶

Contudo, há também a dor, o amor, os preconceitos de gênero, a dependência dos relacionamentos, os filhos, o sentido da amizade, a vulnerabilidade, elementos que

⁵⁸⁴Black Art: In the Absence of Light. “Samuel D. Pollard”. TV-MA | documentary | 1 hr 25 min | 2021.

⁵⁸⁵Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 113.

⁵⁸⁶Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974)*. *Op. Cit.*, 2016, p. 258.

perfazem “o papel da mulher e do ser mãe, o seu papel de mulher engajada na luta pela libertação nacional, indignada pela guerra pós-colonial e seus efeitos, e pelos problemas da vida actual.”⁵⁸⁷ Para além disso, há “o tema da sua originalidade, tratada por alguns como loucura, a maledicência e a discriminação por todos aqueles que são diferentes, muitas vezes representados como portadores de defeitos físicos.”⁵⁸⁸ Conforme bem descreve Esmeralda Mariano, Reinata reside nos contrastes, na capacidade “de reconstruir e sonhar o amor, no exorcizar o sofrimento.”⁵⁸⁹ São contextos particulares que tocam sua alma de criatividade abundante e que são trazidos à tona para complementar o acervo de sua vida e obra.

⁵⁸⁷Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 115.

⁵⁸⁸Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas : sculpture / ceramics*. *Op. Cit.*, 2012, p. 25.

⁵⁸⁹Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, *Op. Cit.*, 2012, p. 109.

4.2. A Alma de Barro – Algumas obras de Reinata Sadimba

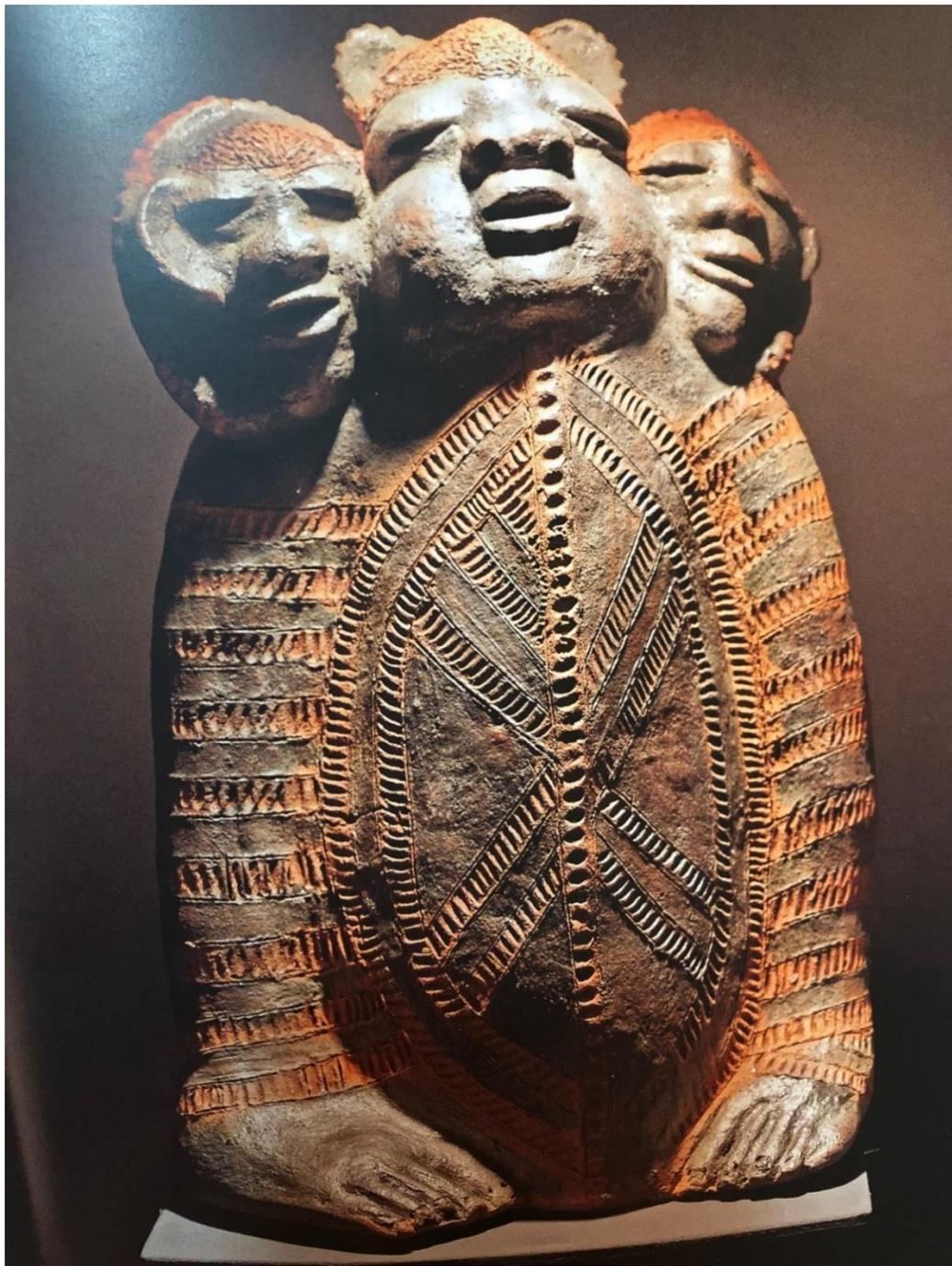


Figura 50. Ma-jinny, espíritos que saíram da água, é o nome desta obra. A relação poligâmica é algo habitual na cultura Makonde, no entanto, como foi dito anteriormente, o próprio significado do nome “Reinata” diz que há sempre uma esposa que quer deter o controle e o fervor do amor do esposo. Esta é uma estrutura que sustenta um corpo robusto e de três cabeças, que possui apenas dois pés, sendo os pés tão importantes e a base para suportar todo o peso corpóreo. A sensação, ao ver apenas a imagem da peça, é que somente dois pés não são suficientes para suportar um torso com três cabeças; parece que a qualquer momento a peça vai cair do apoio. Talvez o equilíbrio ideal seja duas cabeças para dois pés, ou melhor, talvez para Reinata, um relacionamento conjugal seria adequado se fosse sustentado apenas por duas pessoas. A peça mede 31 cm x 20 cm x 22 cm. **Imagem:** Dominique Macondé [Exposition], p. 119, 2007.

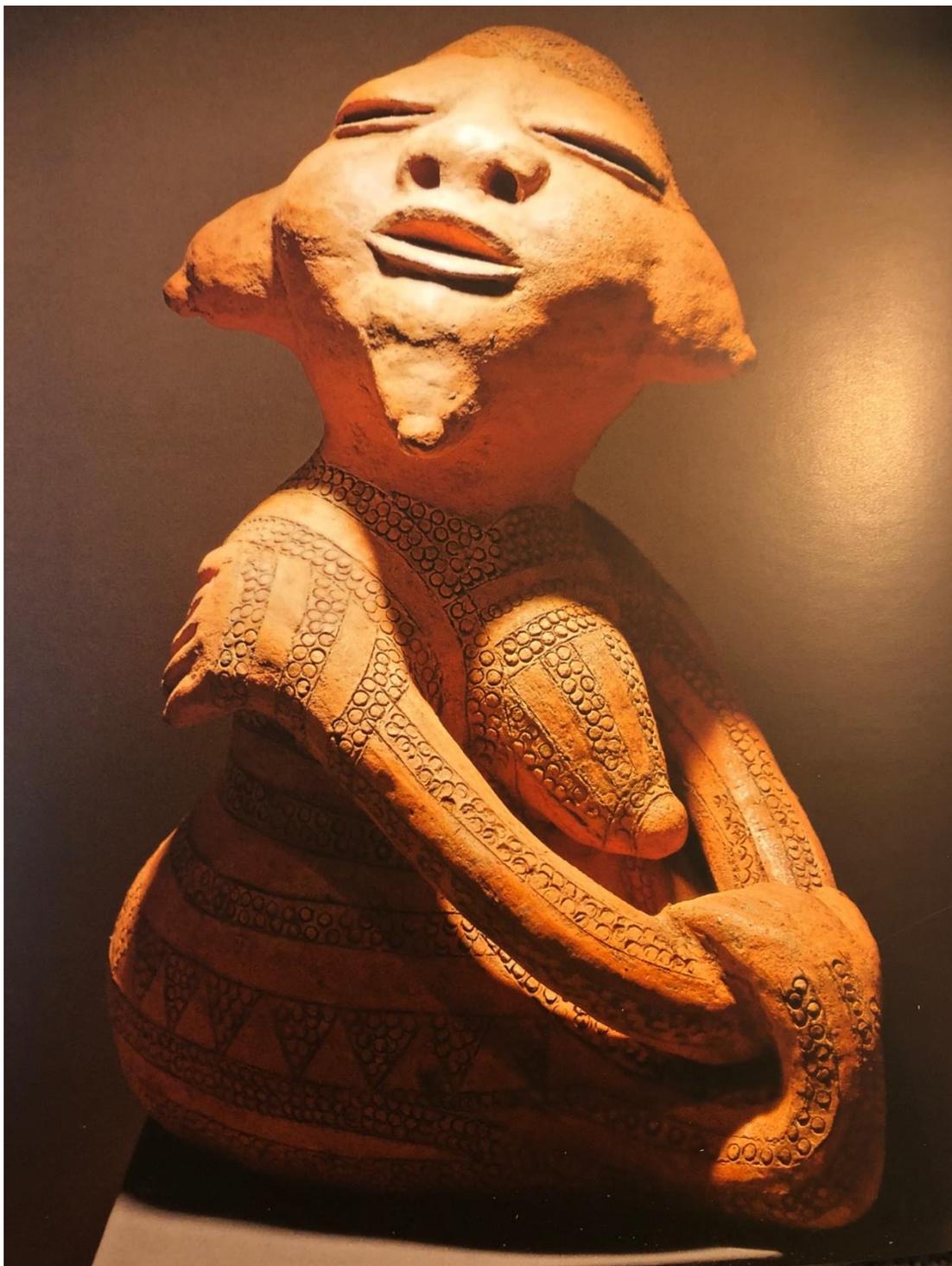


Figura 51. A artista explica que esta é uma mulher que se abraçou sozinha porque não tem marido. A figura tem mamas no lugar das orelhas e no queixo. No entanto, a obra pode representar muitas coisas, sexualidade, solidão, abandono, liberdade ou todos esses sentimentos incorporados. É uma mulher, acima de tudo porque tem um grande seio no corpo e seios nas orelhas e no lugar do queixo. O feminino lhe dá força para olhar e seguir adiante; ela se abraça, se conforta, não precisa de mais nada além dela mesma. Todos os homens foram embora e a abandonaram, ela não precisa mais deles. Qual mulher precisa de um homem quando se tem tantos seios para tocá-los. Nada mais importa além dela mesma.

A obra mede 30 cm x 25 cm x 16 cm. **Imagem:** Dominique Macondé [Exposition], p. 110, 2007.



Figura 52. Por mérito das mulheres que guerrilharam pela luta da Independência de Moçambique, foi concedido pelo governo da época o direito à igualdade a todas as mulheres. Por conseguinte, foi permitido às mulheres Makonde o direito de dançar livremente o Mapiko, tradição ancestral masculina. O Mapiko feminino é chamado de *Lingundunbwe*. Mas assim como Reinata, que questionou os privilégios masculinos na produção da arte escultórica Makonde, já havia entre as mulheres, mesmo antes da concessão do governo, aquela que reivindicava o direito de dançar o Mapiko, seu nome é Katarina Kuvava. No filme do cineasta brasileiro Licínio Azevedo, “Mãos de Barro”, ela narra para Reinata como sofreu preconceitos, resistências e a ira masculina dentro do seu povo por querer dançar o Mapiko. No entanto, não desistiu, enfrentou a todos, se aperfeiçoou, até ser aceita e reconhecida, ao ponto do Mapiko feminino levar o seu nome dentro de sua vila: “Mapiko da Kuvava”. Katarina desde então ensina o *Lingundunbwe* às novas gerações e afirma que seu legado é imortal, que mesmo quando não existir mais seus ensinamentos permanecerão. Nesta obra intitulada de *Lingundunbwe*, há uma mulher repleta de poder, como uma deusa Hindu com múltiplos braços, cada braço excedente representa uma batalha vencida. Ela está com suas pernas abertas, ela se senta como quer, onde quer, ela não segue mais regras impostas. Suas grandes orelhas apenas escutam as vozes de sua própria intuição e consciência. Sua força é o seu oráculo. A escultura mede 34 cm x 27 cm x 16 cm. **Imagem:** Dominique Macondé [Exposition], p. 100, 2007.



Figura 53. A peça foi intitulada inicialmente de Munujuluku (o homem do dinheiro), depois renomeada para “Robert”. A obra foi feita em 1995, no “Pamoja Workshop”, em homenagem a Robert Loder, co-fundador do *International Triangle*. Todavia, há a possibilidade de “Robert” ser o pseudônimo do mascarado no qual Reinata se transveste quando dança o Mapiko feminino no filme “Mãos de Barro”. Além disso, o falo da figura é inexistente, ele foi apagado e coberto por um excesso de argila, afinal em primeiro lugar, Reinata não faz esculturas masculinas, em segundo, ela é uma mulher e está transvestida de homem para o ritual, evidentemente não tem falo. Segundo Laranjeira, a figura na qual Reinata incorpora de forma caricata é um militar e tem identidade de gênero mista (Laranjeira, 2018, p. 287).

A peça tem de altura 68 cm. Coleção privada.

Imagem: Spring, Chris. *Angaza Afrika: African Art Now*. London: Laurence King, 2008.

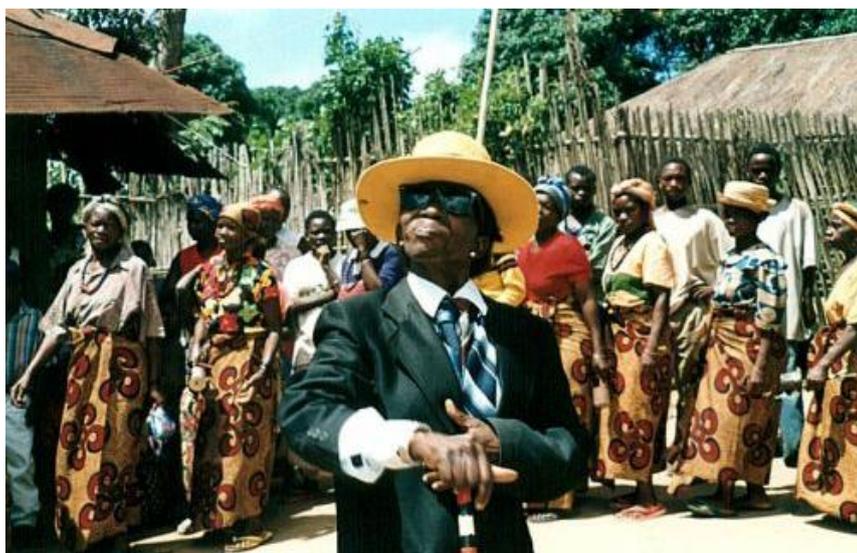


Figura 54. Foto Reprodução: “Reinata Sadimba – Mãos de Barro”, Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.



Figura 55. Em virtude de uma lenda que Reinata conta com frequência, é muito comum ela produzir a cobra/serpente Makonde, mas sempre com características distintas. Esmeralda Mariano (2012, p. 113) diz que a serpente é uma figura habitual em Moçambique e em diversas culturas do mundo, pois ela simboliza a condição humana, a sedução, a maledicência, o bem e o mal e as tentações.

Reinata disse que viu pessoalmente um homem que foi transformado em cobra ao ser envenenado por uma de suas esposas. A lenda conta a história de um matrimônio com três pessoas, e uma das esposas, ao sentir que o marido dava mais atenção para outra, comprou veneno, colocou na sua água e este se transformou em cobra. Desesperado, ele questionou se ela tinha feito isso, e ela negou. A esposa rejeitada apenas confessou o crime quando ambos estavam no hospital. Lá, enquanto cobra, o esposo suplicou para ser morto, desse modo, foi medicado e voltou a se tornar homem. Ao reproduzir reiteradamente a figura da cobra atrelada a sua lenda, Reinata se projeta como uma artista makonde para qualquer instituição museal ou galeria de arte. É um modo muito bem-sucedido de sobrelevar e reverberar o legado da cultura Makonde. Outra questão que a artista enfatiza é a relação monogâmica, que para ela tem grande importância para a durabilidade da relação do casamento. A peça mede 11 cm x 44 cm x 12,5 cm. **Imagem:** Dominique Macondé [Exposition], p. 111, 2007.



Figura 56. Segundo Reinata, esta é uma escultura de uma prostituta que usa uma máscara para se proteger contra o vírus da COVID-19. A artista contou à entrevistadora que cobriu os seios dela com um vestido porque, se estivesse à mostra, as pessoas não iriam gostar dela. A entrevistadora, que pensou que era “apenas” uma escultura com uma máscara, riu desconcertada. Além do talento artístico é importante ressaltar a sensibilidade e o posicionamento político e feminista de Reinata. Durante a Pandemia, muitas pessoas ficaram à margem das prioridades dos órgãos públicos em muitos países do mundo, como as prostitutas, pessoas em situação de rua e entre outros. As prostitutas, por conta do período de isolamento social, ficaram sem o sustento diário, estando sujeitas, para além das violências cotidianas, também às consequências ocasionadas pela Pandemia. **Foto Reprodução:** “Programa Inspirações com Reinata Sadimba”. 54 min. 2020 (Programa televisivo de Moçambique). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdkA7omvokU&t=897s>>. Acesso em: 11/06/2022.



Figura 57. Máscaras de barro utilizadas nos Rituais de Iniciação Femininos Makonde (shitengamatu), 2006 – Medidas: 21cm x 24cm x 23cm. Acervo do Museu Nacional de Etnologia, Nampula. **Foto:** Gandolfo. 2012, p. 109.



Figura 58: Máscara – Reinata Sadimba 14,5cm x 23cm x 22cm. Foto: Gandolfo. 2012, p. 183.



Figura 59. Máscara masculina de Lipiko – Reinata Sadimba, 2006. 21cm x 24cm x 23cm. **Foto:** Gandolfo. 2012, p. 218

Esmeralda Mariano (2012, p. 109) elucida que a face é a parte mais privilegiada do contato visual. É ela que mais se desperta a atenção daqueles que não pertencem ao seu grupo etnolinguístico, e decorá-la é fonte de inspiração de corpos e máscaras. Galimberti *apud* Esmeralda (2012, p. 109) diz que “cada cicatriz é uma marca indelével, um obstáculo ao esquecimento, um sinal que faz do corpo uma memória”.

No *Ing’nomu* – Ritual de Iniciação Feminino, que é a memória da passagem das meninas em mulheres, são usadas as máscaras faciais femininas, produzidas de barro pelas oleiras.

As máscaras Makonde são parte fundamental da obra de Reinata, da sua produção e reprodução do mundo, e sua exploração dos corpos e dos simbolismos (Mariano, 2012, p. 107). Ela também incorpora de forma caricata no Mapiko feminino um militar apelidado de “Robert”.

Por meio do barro, da sua essência e criatividade mágica e “através do corpo, mediador entre natureza e a cultura, exalta-se o valor, a função, e as ações das várias partes do corpo na produção e reprodução e estabelece-se a ligação mulher-terra-água patente no tempo e espaço”. (Mariano, 2012, p. 109)

Mariano, Esmeralda. (Re) produzindo o mundo: corpo e simbolismo. In: Gandolfo, Gianfranco. *Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics*. Maputo: Kapicua, Op. Cit. 2012

4.3. Exposição: “Reinata Sadimba e a Mulher na Arte Moçambicana”, realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz/Fiocruz e o Centro Cultural da Justiça Federal no Rio de Janeiro

De abril a junho de 2015, para homenagear os 40 anos da independência de Moçambique e completar a agenda de eventos da comemoração dos 115 anos da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), as obras de Reinata e de artistas moçambicanos foram expostas no Brasil. Essa foi a primeira vez que as esculturas da artista Makonde estiveram em uma exposição artística brasileira.⁵⁹⁰ Promovida pelo IOC/Fiocruz, a exposição “Reinata Sadimba e a Mulher na Arte Africana” foi realizada no Centro Cultural Justiça Federal no Rio de Janeiro; a curadoria foi do pesquisador Dr. Wilson Savino e da museóloga Dra. Eloisa Sousa, e teve como intuito apresentar algumas esculturas de Reinata e obras em que a essência feminina africana eram protagonistas.⁵⁹¹

As obras de Reinata faziam parte da coleção particular do pesquisador Savino, que além de promover o evento realizou um conteúdo audiovisual com o mesmo título da mostra no qual entrevistava Reinata em seu ateliê em Moçambique. O vídeo ficou disponível durante toda exposição e hoje se encontra no Canal SPTI - IOC/Fiocruz na plataforma do *Youtube*.⁵⁹²

A exposição contou com aproximadamente dois mil visitantes e, segundo a curadora Eloisa Sousa, o público foi significativo, visto que o evento não teve muitos recursos para a divulgação e também pelos feriados consecutivos e prolongados que ocorreram naquele período.⁵⁹³

No entanto, o objetivo principal da mostra era destacar a potência artística de Reinata Sadimba, “que retrata a cultura, as tradições e as transformações ocorridas na jovem nação moçambicana, onde a artista subverteu a ordem social, uma vez que a arte era um território exclusivamente masculino”⁵⁹⁴. Para além disso, a exposição repensa a

⁵⁹⁰Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Orientador: Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2022. Tese. p. 107.

⁵⁹¹Exposição sobre a mulher na arte moçambicana será aberta nesta quarta-feira (8/4). Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/noticia/exposicao-sobre-mulher-na-arte-mocambicana-sera-aberta-nesta-quarta-feira-84>>. Acesso em: 28/05/2022.

⁵⁹²Reinata Sadimba e a mulher na arte moçambicana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jMLRi8ISuk&list=PLOU6FZeIYdJ8dHISTbDSrXWSJ8Cnd9JSD&index=30&t=117s>>. Acesso em: 23/04/2023. Direção: Wilson Savino e Genilton José Vieira.

⁵⁹³Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Op. Cit., 2022, p. 109.

⁵⁹⁴Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Op. Cit., 2022, p. 108.

representação de mulheres no contexto social moçambicano, estabelecendo “parâmetros e análises com a sociedade brasileira.”⁵⁹⁵ Esse objetivo, conforme aponta a crítica do público analisada pela curadoria, foi alcançado com êxito. Nos livros de assinaturas preenchidos pelos visitantes, a expectativa descrita era de encontrarem uma exposição “exótica”, estereotipada, em que mais uma vez a pobreza e a miséria da África estariam em evidência⁵⁹⁶, mas o que os visitantes encontraram foi uma exposição muito bem investigada, pesquisada e respeitada (narrativa visual materializada), com obras artísticas moçambicanas modernas e contemporâneas, num espaço museológico organizado e didático; com as peças devidamente classificadas e valorizadas pelo colecionador e curadores, e que situaram “o país, as artistas e a arte de Moçambique no tempo presente.”⁵⁹⁷

Atualmente a coleção particular do Dr. Wilson Savino, exposta na ocasião, pertence ao Museu Nacional do Rio. Em 2019, um ano após o incêndio ocorrido na instituição, o pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) doou mais de 300 obras de seu acervo, dentre elas as 16 esculturas de Reinata.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Op. Cit., 2022, p. 109.

⁵⁹⁶Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Op. Cit., 2022, p. 109.

⁵⁹⁷Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Op. Cit., 2022, p. 110.

⁵⁹⁸Entrevista particular realizada entre a autora e o pesquisador Wilson Savino via Google Meet no dia 04 de abril de 2023.

O Centro Cultural Justiça Federal e a Fundação Oswaldo Cruz
apresentam a exposição

REINATA SADIMBA

E A MULHER NA ARTE MOÇAMBICANA



ABERTURA
7 abril 2015 às 19:00 h

VISITAÇÃO
8 abril a 31 maio 2015
Terça a domingo
Das 12h às 18h
Galerias do 2º andar

VISITA ORIENTADA PELO CURADOR
30 abril às 17h

REINATA SADIMBA e MILU ANDERSON
Esculturas, Pinturas e Fotografias

CURADORIA
Wilson Savino e Eloisa Sousa

REALIZAÇÃO:

APÓIO INSTITUCIONAL:

Centro Cultural Justiça Federal
Av. Rio Branco, 241 - Centro
Rio de Janeiro - RJ
(21) 3261-2952
www.cctj.fz.gov.br

IOCNE
Instituto Oswaldo Cruz

Centro
Oswaldo Cruz

Ministério do Turismo

FIOCRUZ
Fundação Oswaldo Cruz

BRASIL
2014

LIBRE PARA TODOS OS PÚBLICOS
Terça Arte Acessível

Foto: Milton Domingos/Projeto Gráfico - FIOCRUZ

Figura 59. Cartaz da exposição “Reinata Sadimba e a Mulher na Arte Moçambicana”, realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz/Fiocruz e o Centro Cultural da Justiça Federal no Rio de Janeiro para homenagear os 40 anos da independência de Moçambique e completar a agenda de eventos da comemoração dos 115 anos da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). No cartaz o período da mostra estava de abril a maio, mas foi prorrogada até junho de 2015. A curadoria da exposição foi realizada pelos pesquisadores da Fiocruz Dr. Wilson Savino e a Dra. Eloisa Sousa.

A foto mostra Reinata concentrada, emoldurando uma de suas cerâmicas, foi clicada no mesmo dia em que o pesquisador Savino a entrevistou para o documentário da exposição. A artista está no seu ateliê no Museu de História Natural, em Maputo.

Imagem: Milton Domingos, 2014, Moçambique – Projeto Gráfico: Heloisa Diniz/ Fiocruz.



Figura 60. Uma das salas de exposição do Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro, indicada como “Sala de abertura da exposição”, com um grande cartaz da mostra de Reinata Sadimba.

Imagem: Gutemberg Brito, 2015 – Cedida gentilmente pela curadora Eloisa Sousa.



Figura 61. Wilson Savino e algumas visitantes em uma das salas de exposição do Centro Cultural da Justiça Federal do Rio de Janeiro. Na imagem também podemos observar algumas esculturas de Reinata expostas e protegidas por vidro.

Imagem: Gutemberg Brito, 2015 – Cedida gentilmente pela curadora Eloisa Sousa.



Figura 62. A intérprete Makonde, Sra. Josina Nachaque e a artista Reinata Sadimba, clicadas em 2014 durante a entrevista para o documentário da exposição.

Essa fotografia faz parte do acervo pessoal do pesquisador Savino e foi gentilmente cedida para autora em abril de 2023.

Imagem: Milton Domingos, Rodrigo Mexas.

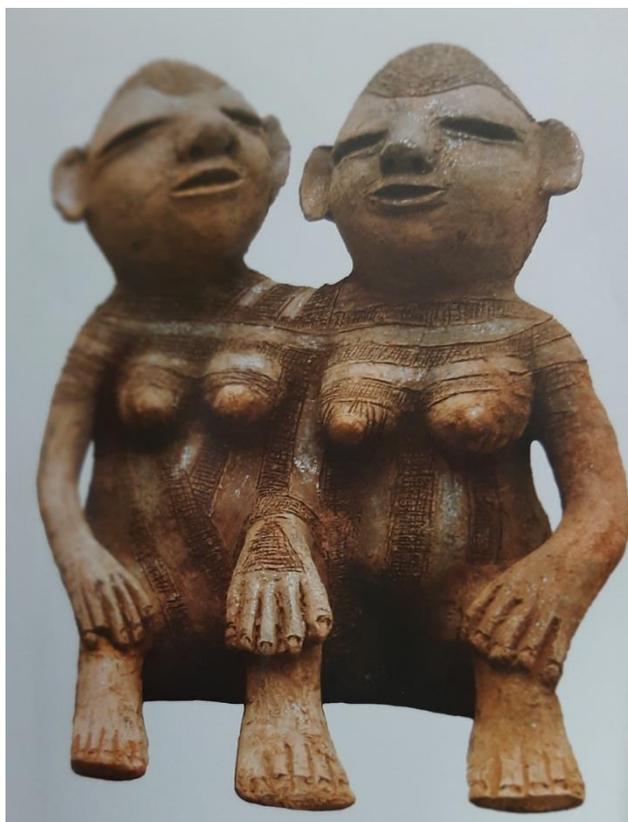


Figura 63. Reinata Sadimba – Escultura sem título – Moçambique.

A peça não tem nome, mas há uma escultura de Reinata semelhante a essa chamada “Gêmeos Colados”. Na cultura africana o nascimento de gêmeos é significado de muita sorte e alegria, no entanto, o índice de mortalidade de gêmeos é maior por conta da prematuridade. Diante disso, em muitas etnias africanas, após a morte de seus filhos a mãe costuma encomendar esculturas e carregar em seu colo para homenagear aqueles que partiram.

Fonte: Bevilacqua, Juliana R. da Silva. Curso de Arte Africana – Centro Cultural Vale Maranhão, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC8WwWlquBz10Da1OfqB0dkw>>. Acesso em: 25/04/2023.

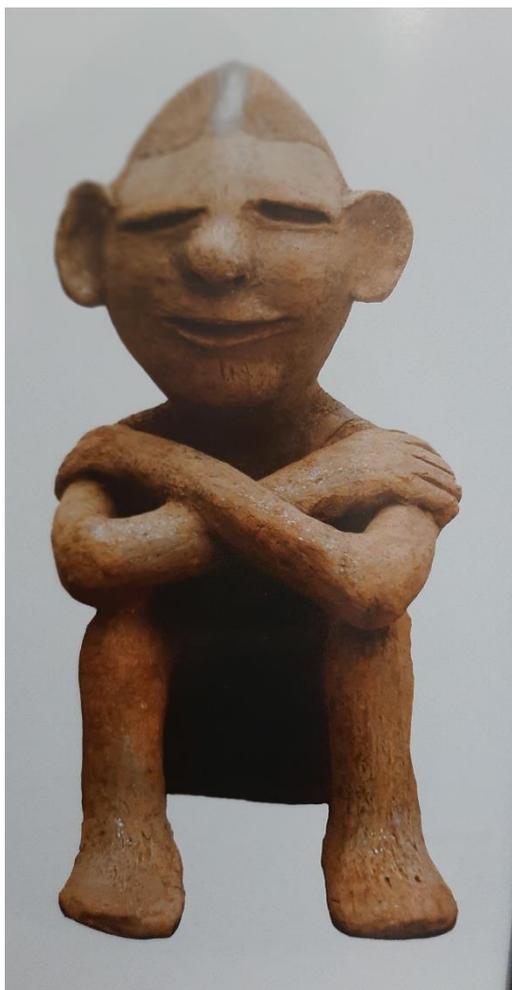


Figura 64. Reinata Sadimba – Escultura sem título – Moçambique.

Material: Argila.

A partir do *Ing'oma* – Ritual de Iniciação Feminino – as meninas adentram na vida adulta e se tornam mulheres. Na primeira fase do *Ing'oma*, o *Kuwira*, em determinado momento, as iniciandas ficam sentadas no chão uma do lado da outra, com cabeças inclinadas para baixo, não é permitido dormir e falar até o próximo dia.

Dimensões: 27,0cm x 14,0cm x 20,0cm.

Imagem: Gutemberg Brito, 2015 – Cedida gentilmente pela curadora Eloisa Sousa.

Figura 65. Reinata Sadimba – Escultura sem título – Moçambique.

A estatueta evidencia a silhueta de uma mulher de características Makonde com os braços no alto da cabeça. A linguagem corporal insinua alguém que fica à vontade com as expressões de seu corpo e revela segurança e tranquilidade com a sua própria vida, ou simplesmente “pensa com a cabeça”.

Material: Argila.

Dimensões 42,0cm x 25,0cm x 30,0cm.

Imagem: Gutemberg Brito, 2015 – Cedida gentilmente pela curadora Eloisa Sousa.



CAPÍTULO 5

HÁ APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS COM A LEI Nº 10.639/03?

No livro didático de Arte, Novo Pitangá, do 3º ano do Ensino Fundamental – Anos Iniciais,⁵⁹⁹ produzido coletivamente e desenvolvido pela Editora Moderna, há um capítulo intitulado “Arte Africana”, em que há algumas referências e trabalhos de artistas de origem africana. Dentre milhares de artistas existentes no continente africano, para nossa surpresa, no livro didático estão obras de dois artistas de etnia Makonde: Reinata Sadimba e George Lilanga di Nyama.

O material elaborado em 2017 integra o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD)⁶⁰⁰ e foi utilizado pelas escolas públicas ao longo de todo ciclo, isto é, durante quatro anos (2019, 2020, 2021 e 2022). Os editores responsáveis foram o professor da rede pública, licenciado em arte e doutor em História, André Camargo Lopes, e mais outras três colaboradoras que também ocupam posições na rede pública de ensino e em editoras, com formações em Pedagogia, História e Arte.⁶⁰¹

Nosso objetivo não foi averiguar o material didático por completo, mesmo porque isso demandaria um longo tempo e seria uma nova proposta de pesquisa, apenas analisamos esquematicamente o contexto do capítulo 4, “Arte Africana”, em que são apresentados os artistas Makonde, e, principalmente, a atividade didática na qual é abordada a produção da artista Reinata Sadimba, intitulada “Conhecendo o Artista”. Além disso, trouxemos observações acerca de duas aulas distintas sobre este capítulo, produzidas online por duas professoras e disponíveis no *YouTube*. Finalmente, avaliamos as possíveis aproximações com a Lei Nº 10.639/03. O impresso analisado é o manual do professor, que reproduz todos os conteúdos do livro do estudante do 3º ano, com a diferença que nele estão presentes, além das respostas das atividades propostas no livro dos alunos, orientações, sugestões e comentários. Há também um material digital disponível que oferece outros recursos diversos para o professor usar dentro da sala de aula.

⁵⁹⁹*Novo Pitangá, 3º ano, Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor*. 1. ed. São Paulo: Moderna. 2017.

⁶⁰⁰(PNLD) Programa Nacional do Livro e do Material Didático é um programa do Ministério da Educação brasileira responsável pela produção e distribuição dos livros didáticos da rede básica.

⁶⁰¹As outras três colaboradoras na elaboração dos originais do livro didático de Arte, Novo Pitangá, do 3º ano do Ensino Fundamental – Anos Iniciais são: Thaís Nascimento Pettinari, Guiomar Gomes Pimentel dos Santos Pestana e Anne Isabelle Vituri Berbert.

O início do capítulo “Arte Africana” apresenta duas páginas espelhadas com uma grande imagem de um elefante equilibrando o planeta Terra em sua tromba. A obra é um grafite do artista Falko One, em Joanesburgo, África do Sul, que é acompanhado de um repertório bastante abrangente de conceitos a serem mobilizados dentro da temática do capítulo: “artes visuais, danças e músicas. (...) revelar aspectos estéticos e culturais das criações africanas, levando em consideração a rica diversidade e complexidade do continente”.⁶⁰²

A proposta é a apreciação de produções de diferentes artistas e culturas africanas, a fim de compreender, analisar e questionar padrões e preconceitos. Deste modo, o capítulo busca construir novos imaginários e agregar possibilidades criativas aos já existentes utilizando elementos da arte contemporânea de origem africana.⁶⁰³ É interessante mencionar que os autores questionam os estereótipos existentes a respeito da África em diferentes espaços, como na mídia, nos próprios livros didáticos e currículos, sugerindo ao professor interperlar essa esfera “primitiva” em que o continente africano ainda é colocado.⁶⁰⁴

Para a desconstrução desses pré-conceitos e estereótipos acerca do continente africano, o capítulo se compromete a apresentar produções culturais de uma África contemporânea, dinâmica, repleta de riquezas, afinada com o mundo moderno, dona de sua própria identidade, diferente daquela África estática criada pelos ocidentais, de animais selvagens, povos isolados em “tribos” representadas por guerras, fome e miséria.⁶⁰⁵

Reinata Sadimba é destaque na categoria “Conhecendo o Artista”, mas antes disso, os autores fazem uma pequena apresentação sobre a cultura Makonde, costurando paralelos artísticos entre Sadimba e George Lilanga di Nyama, desse modo o leitor/aluno já consegue identificar os preconceitos de gênero enfrentados pela artista na juventude, posto que, anteriormente, o legado da produção escultórica Makonde era destinada aos homens, e às mulheres o trabalho era apenas o de utilitários em cerâmica.⁶⁰⁶

A biografia de Reinata é descrita de modo objetivo e é acompanhada da imagem de uma de suas obras: a escultura de um bebê recém-nascido dormindo em um cesto de cerâmica pintado com pigmento em grafite em tom azulado. A obra mede 32 cm x 17 cm x 15 cm, foi feita no ano de 2000 e se encontra na Perve Galeria, em Lisboa. O texto que

⁶⁰²Novo Pitanguá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 60.

⁶⁰³Novo Pitanguá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 60.

⁶⁰⁴Novo Pitanguá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 61.

⁶⁰⁵Novo Pitanguá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 61.

⁶⁰⁶Novo Pitanguá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 64.

acompanha a imagem é sucinto e bem contextualizado, informa onde e quando Reinata nasceu, sua classe social, como e com quem aprendeu a produzir a sua arte em cerâmica, e apresenta ainda o reconhecimento e a relevância de Reinata como artista e como mulher no cenário artístico e social africano, além de mencionar a originalidade de suas obras.⁶⁰⁷ Os autores do capítulo também dão como sugestão aos professores assistir com seus alunos a um vídeo em que Reinata está trabalhando em seu ateliê; trata-se de uma entrevista com a artista realizada em 2014, disponível no canal do Youtube – SPTI - IOC/Fiocruz (2015). Nós já mencionamos o vídeo anteriormente, ele tem quase dez minutos e possui bastantes informações sobre a vida e obra de Reinata. A produção foi feita pelo Instituto Osvaldo Cruz – Fiocruz (Brasil), em 2015, em homenagem aos 40 anos da Independência de Moçambique.⁶⁰⁸

Apesar disso, um continente com mais de 54 países, o segundo mais populoso do mundo, em que há diversas línguas nativas, responsável pela ascendência de mais de 55% da população brasileira, ocupar apenas 18 páginas e divulgar não mais que 7 artistas e países africanos, nos mostra apenas o quando ainda devemos caminhar em termos de representatividade em um livro didático sobre arte. Há até mesmo erros. George Lilanga di Nyama, um dos artistas citados, foi descrito erroneamente como sul-africano, sendo ele um Makonde, nascido em Kikwetu, uma vila no sul da Tanzânia.⁶⁰⁹

Nós também observamos e analisamos videoaulas disponíveis no *Youtube* de duas professoras que apresentaram a atividade “Conhecendo o Artista”, com Reinata Sadimba, do capítulo 4, “Arte Africana”, mas aplicaram atividades pertinentes a outros artistas africanos, do livro didático de Arte, Novo Pitangüá, do 3º ano do Ensino Fundamental – Anos Iniciais. Durante o isolamento social que foi imposto pela pandemia do Covid-19, diversas escolas e educadores desenvolveram videoaulas e usaram as redes sociais como meio de comunicação para dar continuidade ao desenvolvimento acadêmico dos alunos.

A primeira professora analisada é do estado da Bahia,⁶¹⁰ e a segunda do Espírito Santo⁶¹¹, e as chamaremos de professora “B” e professora “E”.

⁶⁰⁷Novo Pitangüá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 64.

⁶⁰⁸Reinata Sadimba e a mulher na arte moçambicana. SPTI - IOC/Fiocruz (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jMLRl8ISuk>>. Acesso em: 06/07/2022.

⁶⁰⁹Novo Pitangüá. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 62.

⁶¹⁰(**Professora B**) 11ª Aula de Artes - 3º Ano Ensino Fundamental. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tul-IJV0cBI>>. Acesso em: 10/07/2022.

⁶¹¹(**Professora E**) 3º ano Arte Africana Parte I. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K6qKnvPbj2o&t=337s>>. Acesso em: 10/07/2022.

O vídeo da professora “E” se inicia rapidamente com a imagem de Reinata Sadimba, em seguida surge a obra da artista, a escultura do bebê recém-nascido dormindo;⁶¹² ela é apresentada em poucos segundos, e ao fundo uma música clássica do austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.⁶¹³ A elaboração afigurou dissonante com o conteúdo. Uma vez que o capítulo aborda artistas e culturas africanas, o ideal seria uma música originária do continente ou uma composição afro-brasileira, na medida que o Maracatu e os instrumentos musicais africanos serão estudados no mesmo capítulo e harmonizam mais com os trabalhos artísticos.

A professora “B” não introduziu nenhuma trilha sonora em seu vídeo, logo na abertura ela divulga em imagens os tópicos do capítulo e a quantidade de páginas que serão estudadas. No entanto, diferente da educadora “E”, esta não se dá ao trabalho de excluir das imagens “printadas” no vídeo as respostas direcionadas apenas ao professor, escritas em letras avermelhadas, visto que as reproduções são do livro do professor. A título de exemplo, em uma pergunta feita para as crianças sobre quais os aspectos da cultura tradicional africana podem ser identificados em uma determinada pintura, na resposta está: vestimentas, cores, aldeia, símbolos. Por conta desse “descuido”, a professora deixou de estimular a resposta pessoal dos estudantes, que deixam de refletir sobre diversos aspectos daquela obra, e suas opiniões serão influenciadas pela resposta descrita na imagem exposta na gravação.

Dando seguimento à análise, as educadoras também apresentaram os outros artistas africanos e suas pinturas, como George Lilanga di Nyama e Edward Saidi Tingatinga, e depois destes últimos é exibida novamente Reinata Sadimba. As expressões de interação mais utilizadas pelas professoras em relação às obras dos artistas africanos são apenas: “olha que legal”, “olha quantas cores”, “legal, né?!”, “está certo!?”, “diferente, né?” “está bom!?” Não há muito enaltecimento nas produções africanas além destas expressões, não há contextualização histórica além daquelas que são fornecidas pelo livro didático, como se estas não fossem muito importantes, belas ou expressivas para as professoras “E” e “B”.

⁶¹²Novo Pitangua. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor*. Op. Cit., 2017, p. 64.

⁶¹³A música mencionada de Wolfgang Amadeus Mozart é a “Rondo Alla Turca” (Turkish March).

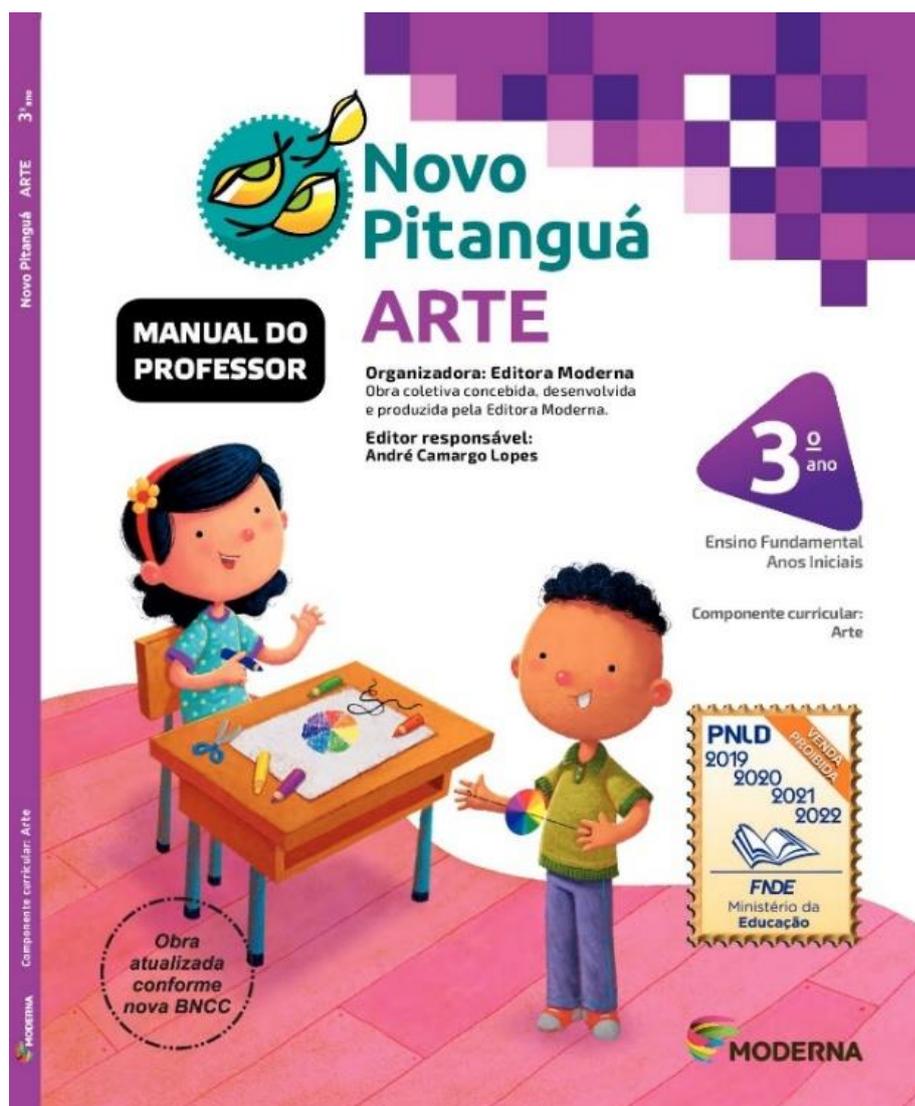


Figura 66. Capa do livro didático *Novo Pitangüá*, 3º ano, Ensino Fundamental – Anos Iniciais – manual do professor. 1. ed. São Paulo: Moderna. 2017.

- É possível traçar um paralelo entre a obra de Reinata Sadimba e George Lilanga. Ambos pertencem ao povo Makonde e se inspiram na mitologia dessa etnia para criar suas obras. Na cultura tradicional Makonde, a produção de esculturas é legada aos homens. Assim, Reinata rompeu com uma série de adversidades para poder produzir seu trabalho.
- Enquanto Lilanga apresenta as figuras de *shetanis*, Reinata Sadimba representa aspectos ligados à feminilidade, à maternidade e ao parto.
- Apresente aos alunos esculturas da etnia Makonde feitas em Mpingo (um tipo de madeira preta) e as peças figurativas, em cerâmica de Reinata Sadimba. Pergunte se eles sabem a diferença entre esculpir e modelar. Comente que basicamente, na escultura, o artista retira a matéria e, na modelagem, incorpora o barro.

Destaques da BNCC

- Objetos de argila são feitos há pelo menos 30 mil anos e a argila queimada, ou cerâmica, é um material com profunda ressonância simbólica em muitas culturas. Discuta com os alunos por que esse seria um dos primeiros materiais utilizados por diversas culturas. Nesse momento, é possível aprofundar o conceito de materialidade trabalhando a habilidade EF15AR02. Comente que os ceramistas e escultores africanos, assim como os brasileiros, trabalham com materiais de fácil acesso, como madeira e argila, conteúdo que contempla a habilidade EF15AR03, citada anteriormente.
- O Brasil possui uma larga produção de objetos de cerâmica; dos utilitários indígenas, a cerâmica Marajoara, da Região Norte, os ceramistas do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, aos figureiros de Caruaru, em Pernambuco.

Saberes Integrados

- É possível compor um projeto interdisciplinar com as disciplinas de Ciências e Geografia ao pesquisar os tipos de argila existentes na região dos alunos, envolvendo a pesquisa do solo e dos recursos naturais.

A artista plástica moçambicana Reinata Sadimba trabalha com cerâmica e criou um estilo pessoal. Suas obras têm como tema animais presentes nas lendas de seu povo, como cobras e tartarugas, e também personagens estilizados.



4 Sem título, de Reinata Sadimba. Cerâmica e grafite, 32 cm X 17 cm X 15 cm, c. 2000. Perve Galeria, Lisboa, Portugal.

5. Que imagem está retratada na peça ao lado?

A cerâmica representa um bebê dentro de um cesto.



CONHECENDO O ARTISTA

Reinata Sadimba nasceu em 1945, em uma aldeia de Nimu, em Moçambique. Filha de camponeses, aprendeu ainda criança a fabricar objetos utilitários em argila.

Em 1975, passou a criar obras figurativas, desenvolvendo seu estilo artístico pessoal, tornando-se uma das artistas mais importantes do continente africano.

Em um cenário artístico predominantemente masculino, ela superou as barreiras e se tornou uma das poucas mulheres artistas africanas a conquistar reconhecimento.

64

- EF15AR02: Explorar e reconhecer elementos constitutivos das artes visuais (ponto, linha, forma, cor, espaço, movimento etc.).

Mais atividades

- Mostre aos alunos uma parte do vídeo, no qual Reinata Sadimba está trabalhando. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jMLRiBISuk>>. Acesso em: 8 dez. 2017.
- Proponha aos alunos experimentar algumas técnicas de argila.

64

Figura 67. Página em que se encontra a categoria “Conhecendo o Artista” que aborda a ceramista moçambicana Reinata Sadimba. Na imagem também podemos observar uma obra da artista, a escultura de um bebê recém-nascido dormindo em um cesto de cerâmica pintado com pigmento em grafite em tom azulado, ela mede 32 cm x 17 cm x 15 cm, foi feita no ano de 2000, e se encontra na Perve Galeria, em Lisboa.

Novo Pitanguá, 3º ano, Ensino Fundamental – Anos Iniciais – manual do professor. 1. ed. São Paulo: Moderna. p. 64, 2017.

Outra relevante observação é que ambas as professoras leram o texto da atividade do material didático integralmente, quase que de forma “mecânica”, sem ao menos interagirem com os estudantes que assistirão à videoaula. Não trouxeram sequer outros conteúdos que dialogassem com a temática para que a criança pudesse ampliar seu repertório acerca da arte das Áfricas e relacioná-la com a do Brasil, ou, nas palavras do Parecer CNE/CP, articular “entre passado, presente e futuro no âmbito de experiências, construções e pensamentos produzidos em diferentes circunstâncias e realidades do povo negro.”⁶¹⁴ Não propuseram nenhuma atividade relacionada à argila, algo tão habitual nas aulas de artes da Educação Infantil e Fundamental, nem ao menos a tradicional massinha caseira feita com farinha de trigo. Os próprios autores do livro trouxeram como sugestão aos educadores a experimentação de algumas técnicas com argilas e a aproximação da cerâmica de Reinata Sadimba com a cerâmica Marajoara, da Região Norte, com os ceramistas do Vale do Jequitinhonha, com os de em Minas Gerais, e os figureiros de Caruaru, em Pernambuco, mas nenhuma tarefa foi atribuída aos alunos.⁶¹⁵

Além disso, lembramos que geralmente no 3º ano do Ensino Fundamental há crianças de 7 a 9 anos de idade que ainda estão no Ciclo de Alfabetização. A compreensão e interpretação de texto ainda estão em desenvolvimento, e houve vários termos complexos para esta idade que não foram contextualizados por ambas as professoras durante a videoaula, tais como: cultura tradicional, arte contemporânea, cultura urbana, objetos utilitários, cenário artístico, estereótipos, grafite entre outros.

Diante do que foi analisado, acreditamos que as educadoras não tinham conhecimento satisfatório ou não tiveram o interesse de buscar como e onde pesquisar sobre as artes do Continente Africano. Mesmo que em formato reduzido, consideramos que o material didático que abordamos é bem elaborado, atualizado tanto com os conhecimentos sobre a Arte da África Contemporânea quanto com os seus artistas, cultura, tradição e sociedade. Ainda assim, por se tratar de uma temática fundamental para conscientizar sobre a história da diversidade, fortalecer as identidades e combater o racismo, realizar uma leitura “mecanizada”, ausente de mediações entre professor-aluno e omissa de aproximações multiculturais ou de intersecções entre outros conteúdos, não reflete a competência e o cuidado adequados à matéria. Mas a responsabilidade não é apenas das professoras e das escolas que refletem em suas práticas o racismo institucional. É também do poder público,

⁶¹⁴Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. p. 11. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 25/06/2022.

⁶¹⁵Novo Pitangua. 3º ano, *Ensino Fundamental - Anos Iniciais - manual do professor. Op. Cit.*, 2017, p. 64.

que desde a graduação não oferece condições para que os educadores possam adquirir conhecimentos da Lei Nº10.639/03 e dar continuidade nos estudos para conquistar novas possibilidades na formação de crianças, jovens e adultos em todos os níveis de ensino. Desse modo, de acordo com Marluse Arapiraca dos Santos, o racismo continua atuando e

de forma velada sufoca a expressão de seus aspectos culturais, demoniza os cultos religiosos de matriz africana, não aceitam a estética e como se representam, sobretudo não suscitam a politização dos sujeitos, conscientização e emponderamento de grupos negros para se instrumentalizarem no combate aos processos de exclusão⁶¹⁶.

Em face do que foi exposto, concluímos que mesmo que haja uma lei em vigor que implementa a temática "História e Cultura Afro-Brasileira" nas escolas públicas e privadas; e que existam bons materiais didáticos com conteúdo que amplie a diversidade multicultural, contemplando a arte e a cultura do Continente Africano, como no material que analisamos; e que tenha se instaurado o dia da Consciência Negra no 20 de novembro anualmente como proposta de reflexão e combate à discriminação e ao racismo, entre outras políticas de reparações e de reconhecimento raciais, nossas tentativas de explorar as aproximações possíveis entre a Arte Escultórica Makonde Moçambicana e o seu legado na contemporaneidade artística ainda são precárias. Ainda há um grande fosso a ser transposto para que o legado de artistas como Reinata Sadimba e da cultura Makonde se torne uma referência comum e disponível a todos nós, tal como idealizado pela Lei Nº10.639/03.

É preciso o que ensino de Cultura Africana seja admitido em **todas** as graduações das universidades brasileiras, em particular nos cursos de Ciências Humanas, como em Pedagogia, História, Artes Visuais, Ciências Sociais, Filosofia, Letras, Estudos Literários e Geografia. Petronilha Beatriz Gonçalves aponta que a universidade necessita de uma “Pedagogia Intercultural”, um lugar onde se busque conhecimentos universais, que são particulares de todos os grupos, “que tenha no seu modo de viver um projeto de sociedade”.⁶¹⁷ É indispensável que existam formações permanentes e, principalmente, **obrigatórias** ofertadas pelo poder público para os educadores e a comunidade escolar, em todas as instituições educacionais brasileiras para a implementação da Lei 10.639/03. É fundamental também que todos, principalmente as crianças, tenham acesso à cultura, arte e

⁶¹⁶Santos, Marluse Arapiraca dos. Reflexos do Racismo Estrutural na Educação: A cultura escolar como reprodutora simbólica de concepções raciais para trajetórias desiguais de negros. In: *Anais Eletrônicos do Xv Encontro Nacional de História Oral*, 2020, Belém. 2020, p. 2.

⁶¹⁷20 Anos da lei 10.639: ampliando horizontes. Faculdade de Educação Unicamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j_ZJcsYz4xw>. Acesso em: 28/06/2023.

lazer e o direito de frequentar espaços museológicos com o suporte de políticas públicas para a democratização do acesso à cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muito que comemorar nesses 20 anos da Lei Nº10.639/03, principalmente depois de vivenciarmos e resistirmos a um dos cenários mais aterradores da nossa história: o governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Para Ana Carolina Moura Melo Dartora, a primeira deputada negra do Paraná, o governo anterior “fomentou a violência racial, incitou e impôs mortes para população negra, perseguiu professores que promoviam debates sobre direitos humanos,”⁶¹⁸ e só conseguimos resistir e avançar politicamente em função dos debates, do crescimento de presenças negras, das pautas antirracistas e reflexões que foram possibilitadas pela Lei Nº10.639/03.⁶¹⁹

No entanto a deputada sublinha que mesmo diante de tantos motivos para celebrar é preciso apontar quais foram os desafios, questões e os limitantes enfrentados pela Lei Nº10.639/03 durante os últimos 20 anos.⁶²⁰ Natália Neris, coordenadora geral de ações afirmativas na educação do Ministério da Igualdade Racial, vai na mesma direção e afirma que é necessário um diagnóstico anual, isto é, avaliar o que avançamos e melhorar o que não conseguimos avançar. Por conta disso, o Ministério de Igualdade Racial pretende trabalhar em diálogo com todos os Ministérios, principalmente com o Ministério da Educação e dos Povos Indígenas e criar um “Observatório dos 20 anos da Lei Nº10.639/03”. O objetivo é captar ideias para que a implementação da Lei nas escolas seja efetiva, para ampliar o acesso aos materiais didáticos apropriados (aqueles que realmente contemplam conteúdos de Relações Étnico Raciais e Culturas Indígenas), e deste modo produzir avanços e melhorias nos índices da educação.⁶²¹

Dartora cita caso análogo de uma proposta bem-sucedida de refinamento e monitoramento das Leis nº 11.645/08⁶²² e 10.639/03, realizada nas escolas do Estado do Paraná, desenvolvida pelo Núcleo de Promoção da Igualdade Étnico-Racial (NUPIER), do Centro de Apoio Operacional das Promotorias de Justiça de Proteção aos Direitos Humanos

⁶¹⁸Audiência Pública - Seminário Nacional 20 anos da lei 10.639 e o ensino de história. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omVJTNPicqg>>. Acesso em: 27/06/2023.

⁶¹⁹Audiência Pública - Seminário Nacional 20 anos da lei 10.639 e o ensino de história. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omVJTNPicqg>>. Acesso em: 27/06/2023.

⁶²⁰Audiência Pública - Seminário Nacional 20 anos da lei 10.639 e o ensino de história. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omVJTNPicqg>>. Acesso em: 27/06/2023.

⁶²¹Audiência Pública - Seminário Nacional 20 anos da lei 10.639 e o ensino de história. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omVJTNPicqg>>. Acesso em: 27/06/2023.

⁶²²No ano de 2008 o presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou a Lei 11.645, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, nas instituições escolares brasileiras de ensino fundamental e médio, públicas e privadas.

(CAOPJDH) do Ministério Público do Paraná (MPPR), junto ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).⁶²³ O projeto aconteceu em 2018, teve por objetivo aplicar um questionário em mais de 10 mil instituições escolares do Paraná e foi elaborado de acordo com a temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.⁶²⁴ Após esse monitoramento, o Ministério Público do Paraná comprovou que, além de não implementar e não respeitar o conteúdo programático das Leis nº 11.645/2008 e 10.639/2003, diversas escolas também estavam agindo de forma racista e discriminatória em seu ambiente educacional, como professores que vestiram alunos negros de escravizados ou que colaram “Bombril” em imagens de mulheres negras.⁶²⁵

Ainda que por meio de “limitadas” aproximações, o nosso intuito em propor como objeto de pesquisa um povo da África conhecido como Makonde de Moçambique, estudar sua Arte Escultórica e o seu legado na contemporaneidade artística de Reinata Sadimba, contribui para o cumprimento da Lei Nº10.639/03. Procuramos enfatizar a mobilização da sociedade contra o racismo através da educação e ajudar a compreender que não se pode agrupar num único “balaio” culturas diversas que não seguem as mesmas normas das sociedades ditas ocidentais, mas que na realidade são muito amplas e distintas entre si.⁶²⁶ A partir deste recorte, passamos a conhecer e nos relacionar de modo não ocidental com histórias, técnicas, sabedorias, símbolos e ideogramas, geografia populacional, narrativas, entre outros aspectos dessas culturas. Ou seja, há um universo multifacetado a explorar e para “compreender maneiras de tornar as leituras de imagem um campo de reconhecimento de estereótipos e valorização de representações diversas, respeitando as diferenças.”⁶²⁷

Como disse Petronilha, ainda estamos no processo de concretização da Lei Nº10.639/03. Apesar disso, não retrocedemos, o que é algo favorável. Tivemos, na verdade, muitos avanços com o aumento no número de adeptos no combate ao racismo e

⁶²³Monitoramento da aplicabilidade das Leis nº 11.645/2008 e 10.639/2003 resulta em livro digital. Disponível em: <<https://site.mppr.mp.br/direito/Noticia/Monitoramento-da-aplicabilidade-das-Leis-no-116452008-e-106392003-resulta-em-livro>>. Acesso em: 28/06/2023.

⁶²⁴Monitoramento da aplicabilidade das Leis nº 11.645/2008 e 10.639/2003 resulta em livro digital. Disponível em: <<https://site.mppr.mp.br/direito/Noticia/Monitoramento-da-aplicabilidade-das-Leis-no-116452008-e-106392003-resulta-em-livro>>. Acesso em: 28/06/2023.

⁶²⁵Exemplos citados pela deputada Carolina Dartora na Audiência Pública - Seminário Nacional 20 anos da lei 10.639 e o ensino de história. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omVJTNPicqg>>. Acesso em: 28/06/2023.

⁶²⁶Felinto, Renata. *Arte é educação e educação é para todos. Mediação em Arte. Op. Cit.*, p. 10.

⁶²⁷Maria, Mirella A. dos Santos. Transgredir para educar: das "mulatas" de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais, *Op. Cit.*, 2018, p. 21.

uma série de acessos a produções de intelectuais ⁶²⁸ como Sueli Carneiro, Conceição Evaristo, Angela Davis, Kabengele Munanga, Djamila Ribeiro, Silvio Almeida, Lélia Gonzalez, Racionais MC's, Carolina Maria de Jesus e entre tantos. Contudo, Silvio Almeida alerta que a luta contra o racismo é concomitante à construção de uma sociedade melhor, e ela só vai acontecer se combatermos o racismo na sua dimensão estrutural, o que significa que determinada raça deve abrir mão de seus privilégios para que essa luta seja efetiva. ⁶²⁹ É preciso que nós, docentes, sociedade, comunidade, Estado, evoluamos ainda mais, nos aperfeiçoando constantemente para a construção de uma sociedade democrática genuína, pois enquanto houver discriminação racial não haverá democracia. “E que a gente aprenda a conviver, a conviver com...”⁶³⁰

⁶²⁸Canal PACC Letras UFRJ - *Educação Antirracista: Estratégias Urgentes | Pós-Doc 2021*. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

⁶²⁹O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 28/06/2023

⁶³⁰Frase proferida por Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva na Palestra “20 Anos da lei 10.639: ampliando horizontes”. Faculdade de Educação Unicamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j_ZJcsYz4xw>. Acesso em: 28/06/2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados - Museu Afro Brasil, 2006

Áfricas nas Artes Canal do YouTube Áfricas nas Artes - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BlAEQwsIJA0&t=1339s>>. Acesso em: 28/05/2022.

Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, p. 59, 2009

Aguessy, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In SOW, Alpha I et al. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1980

Ajzenberg, Elza. & Munanga, Kabengele. (2009). Arte moderna e o impulso criador da arte africana. Revista USP, (82), 189-192. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i82p191>>. Acesso em: 2021-06-17.

Almeida, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural* / Silvio Luiz de Almeida. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

A memória é uma invenção. In: *MAM RIO* Disponível em <<https://mam.rio/programacao/a-memoria-e-uma-invencao/>> Acesso em: 11/06/2022

Apátridas da etnia Maconde recebem documento de identidade no Quênia – Disponível em: <<https://www.acnur.org/portugues/2016/10/28/apatridas-da-etnia-maconde-recebem-documento-de-identidade-no-quenia/>>. Acesso em: 10/03/2021.

Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

As mãos seletivas de Reinata Sadimba. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/as-m%C3%A3os-seletivas-de-reinata-sadimba/a-16130663>>. Acesso em: 28/12/2022.

Audiência Pública - Seminário Nacional 20 anos da lei 10.639 e o ensino de história. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omVJTNPicqg>>. Acesso em: 28/06/2023.

A Violência na Bahia: líder Quilombola assassinada a tiros em terreiro. Disponível em: <<https://bahiaja.com.br/bahia/noticia/2023/08/18/a-violencia-na-bahia-mae-de-santo-e-assassinada-a-tiros-em-terreiro,146743,0.html>>. Acesso em: 22/08/2023.

Bantos - Quatrocentos grupos étnicos falam línguas bantas atualmente. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/bantos-quatrocentos-grupos-etnicos-falam-linguas-bantas-atualmente.htm>>. Acesso em: 08/03/2021.

Barbosa, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998

Barradas, Ana · Pensamento Colonial de Jorge Dias / Ana Barradas In: História-Lisboa- n° 30 (Abril 1997), p. 36-47

Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013

Benjamin, Walter. *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas – Volume 2.* “Escavando e Recordando”. Editora Brasiliense, 1987

Bevilacqua, Juliana R. da Silva. *Curso de Arte Africana* – Centro Cultural Vale Maranhão – 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC8WwWlquBz10DaIOfqBOdkw>>. Acesso em: 2020-03-13.

Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva. *Como exibir a arte africana: os museus americanos e suas múltiplas Áfricas.* São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/como-exibir-a-arte-africana-os-museus-americanos-e-suas-m%C3%BAltiplas-%C3%A1fricas.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 12/07/2021.

Berger, John. *Modos de ver.* Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999

Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.* Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: EDUSP; Zouk. Faculdade de Educação, Belo Horizonte. 2003.

Black Art: In the Absence of Light. “Samuel D. Pollard”. TV-MA | 170ocumentar | 1 hr 25 min | 2021

Braga, Paula. *Arte Contemporânea: Modos de Usar.* Editora Elefante, 1ªEd. P.82, 2021

Cabaço, Jose Luis de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação.* 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Doi:10.11606/T.8.2007.tde-05122007-151059. Acesso em: 2021-05-25

Canal Futura – Programa Destino Educação – Combate ao Preconceito -Temp. 5 – Ep. 10, 26 min, Exibição em 21 jun. 2022. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/10686869/?s=15m45s>>. Acesso em: 18/07/2022.

Canal PACC Letras UFRJ - Educação Antirracista: Estratégias Urgentes | Pós-Doc 2021. Debate com Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (UFSCar) e Valter Roberto Silvério (UFSCar). Mediação por Julio Cesar de Tavares (UFF; PACC/UFRJ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi8THDf8GZ0>>. Acesso em: 25/06/2022.

Carvalho, Ricardo Ossagô; R. O.; Tubento, Medilanda Eliseu Amós. Matriarcado africano: uma análise nos escritos dos feminismos. *Tensões Mundiais*, [S. l.], v. 17, n. 33,

p. 313, 2021. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/3395>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

Casal Maconde, Mueda, 1969. Disponível em: <<https://delagoabayworld.wordpress.com/2011/12/18/casal-maconde-mueda-1969/>>. Acesso em: 10/03/2021.

Cassimuca, Ernesto. Investigar Cultura Popular. Revista TEMPO, Moçambique, n. 793, p. 63-65. Dezembro, 1985

Ciclo internacional de Webinários: Artes africanas: histórias, perspectivas e fluxos Artes em Moçambique – No dia 10 de novembro de 2020. Canal do YouTube Áfricas nas Artes Canal do YouTube Áfricas nas Artes Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BlAEQwsIJA0&t=1339s>>. Acesso em: 28/05/2022.

Colorismo: o que é, como funciona. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>>. Acesso em: 18/07/2022.

Côrte-Real, Maria Teresa Vieira de Castro. “*Les Magiciens de la Terre e a Exposição Internacional de Arte_55º Bienal de Veneza_III Palazzo Enciclopedico-Perspetivas Curatoriais.*” 2017

Costa, Alda Maria. *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004).* Lisboa: Verbo, 2013

Costa, Alda Maria. *Arte e museus em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (c. 1932-2004).* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de Doutoramento em História (História da Arte). PDF

Dança Mapiko – Festival Nacional da cultura Moçambicana 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/kmw4eHugjvM>>. Acesso em: 10/04/2021.

Dança Mapiko. Disponível em: <<https://youtu.be/MN-TzI5rhvk>>. Acesso em: 10/04/2021.

Dançarino Maconde Nhica Do Rovuma, 1972. Disponível em: <<https://delagoabayworld.wordpress.com/2011/12/14/dancarino-maconde-nhica-do-rovuma-1972/>>. Acesso em: 10/04/2021.

Deleuze, Gilles. “*O que é o ato de criação?*” Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. In: *O Belo Autônomo: Textos Clássicos De Estética* / organizador Rodrigo Duarte. – 2. Ed. ver. e ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012. – (Coleção filô/Estética; 3) vários autores. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 05/06/2022.

Dias, Jorge (1964) – *Os Macondes de Moçambique Vol I. – Aspectos Históricos e Económicos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural.

Dias, Jorge & Dias, Margot (1964 b) – *Os Macondes de Moçambique, Vol II. – Cultura Material*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural.

Dias, Jorge e DIAS, Margot (1970a) – *Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual* – Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural.

Dias, Margot. *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*. Coleção Estudos de Antropologia Cultural, n. 9. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1973

Dominique Macondé: Mozambique, La Réunion: [Exposition], Musée Historique De Villèle, La Réunion, [Saint-Gilles-Les-Hauts, 16 Décembre 2006-15 Septembre 2007]. Saint-Gilles-les-Hauts: Musée historique de Villèle, 2007.

Duarte, Ricardo Teixeira. *Escultura Maconde*. Universidade Eduardo Mondlane, Maputo. 1987.

Duerler, Caitlin Elizabeth. *Magiciens de la Terre and Multiple Histories of Curating Global Art in Paris*. Master of Arts in Art History. University of Houston - May 2020. Disponível em: <<https://uh-ir.tdl.org/bitstream/handle/10657/6542/DUERLER-THESIS-2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 16/07/2021.

Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. (Trad. Paulo Neves) São Paulo: Martins Fontes, 2009

Eco, Umberto. *Como se faz uma tese*. 16. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001

Einstein, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011

Ermakoff, George. (2004). *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.

Exposição sobre a mulher na arte moçambicana será aberta nesta quarta-feira (8/4). Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/noticia/exposicao-sobre-mulher-na-arte-mocambicana-sera-aberta-nesta-quarta-feira-84>>. Acesso em: 28/05/2022.

Exposition Art 172akonde: Tradition et modernité. French & Portuguese Edition (Carvalho, Carlos; Marchal, Henri; Burt, Eugène et al. Edité par l’Association française d’action artistique, 1989

Farthing, Stephen. *Tudo Sobre Arte*. Rio de Janeiro, Editora Sextante. 2018

Felinto, Renata. *Arte é educação e educação é para todos. Mediação em Arte*, Centro Cultural São Paulo. Disponível em:

<http://centrocultural.sp.gov.br/pdfs/mediacao_em_arte_renata_felinto_2014.pdf>. p. 1. Acesso em: 2022-06-12.

Ferronha, António Luís. O Tropicalismo Luso ou a Maneira Africana de estar em Portugal. In Adriano Moreira e José Carlos Venâncio (org.). *Luso-Tropicalismo: Uma teoria social em questão*. Lisboa, Vega, 2000

Fouquer, Roger. *La Escultura Moderna de Los Makonde*. Nouvelles Editions Latines – Paris. 1979

Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.

Freud, Sigmund. Tabu Da Virgindade (1918 [1917]) (Contribuição À Psicologia Do Amor III). In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. (1910). Rio de Janeiro: Imago, 2006j. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 11)

Gandolfo, Gianfranco. Reinata Sadimba: esculturas / cerâmicas, esculturas / cerâmicas: sculpture / ceramics. Maputo: Kapicua, 2012

Google Arts & Culture. **Máscara do Mapiko.** Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/m%C3%A1scara-do-mapiko/DgENjE3eBqkZZw?hl=pt-PT>>. Acesso em: 11/04/2021.

Gonçalves, Luiz Alberto Oliveira e Silva, Petronilha Beatriz Gonçalves e. *Movimento negro e educação*. Revista Brasileira de Educação. 2000, n. 15, pp. 134-158. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/8rz8S3Dxm9ZLBghPZGKtPjv/?format=pdf&lang=pt>>. Epub 20 Dez 2012. ISSN 1809-449X

Guimarães, Cecilia Silva. *História da África no Ensino Superior: A formação dos professores de História e a prática docente*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

Harrison, Charles. (Et e all). *Primitivismo, Cubismo, Abstração – começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

Hooks, Bell. *Vivendo de Amor* (Tradução Maisa Mendonça). 2000. Disponível em: Portal Geledés. <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 29/05/22.

Indianapolis Museum of Art. Disponível em: <<http://collection.imamuseum.org/artwork/13961/>>. Acesso em: 05/06/2021.

Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: <<http://www.ine.gov.mz/noticias/populacao-mocambicana-para-2021>>. Acesso em: 08/06/2021.

John Fundi. Disponível em: <<https://www.tanzanian-art.de/the-artists/john-fundi.html>>. Acesso em: 29/12/2022.

José, Alexandrino. *A ideia esculpida.* Revista TEMPO, Moçambique, n. 429, p. 24-29, dezembro. 1978

Julius Nyerere presidente da Tanzânia. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Julius-Nyerere>>. Acesso em: 09/06/2021.

Kacimi, Nedjma. Sulger, Astrid. *Makonde Masters – Encontro com artistas de Cabo Delgado,* Moçambique. Editora Ndjira. Maputo, 2004

Kasfir, Sidney. *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow.* *African Arts*, vol. 25, n. 2, abr. 1992. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center. P. 40-53+96-97

Kingdon Zachary. *A host of devils: The history and context of the making of Makonde spirit sculpture.* Vol. 2. Studies in visual culture. London: Routledge, 2002

Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: conexões entre a produção de arte makonde e a história política de Moçambique (1950 – 1974),* 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Doi:10.11606/T.8.2016.tde-03112016-160238. Acesso em: 2021-03-06

Laranjeira, Lia Dias. *Mashinamu na Uhuru: arte makonde e história política de Moçambique (1950-1974).* Editora Intermeios. Casa de Artes e Livros, 2018

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: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 141-162, 2017. DOI: 10.1590/1982-02672017v25n02d06. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/139693>>. Acesso em: 11/06/2023.

Lawrence, O`Neil. *Apresentação National Gallery of Jamaica.* In: Adriano Pedrosa; Tomás Toledo. *Histórias Afro-Atlânticas.* Volume 1. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018

Le Goff, Jacques. *História e Memória.* Campinas, Edunicamp, 1990

Leite, Pedro Pereira. *A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade.* Lusotopias Revista de Geocultura, Coimbra, n. 2, 2015, p. 5-23. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/290448619>>. Acesso em: 07/07/2021.

Lima, Américo Pires de. 1886-1966 *Explorações em Moçambique –* Lisboa: Ática, 1943.

Lima, Mesquitela *A Escultura Negro-Africana,* Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. 1981.

Lwanga-Lunyiigo, S. Vansina, Jan. Os Povos falantes de banto e a sua expansão In: *História geral da África, III: África do século VII ao XI, 3.* Illus., map. 1988

Mapa de Fronteiras étnicas da África. Disponível em: <<https://tudogeo.com.br/2018/08/20/mapa-fronteiras-etnicasafrica/#.YETz0fRjhys.twitter>>. Acesso em: 07/06/2021.

Marcelo condecora escultora Reinata Sadimba e escritor João Paulo Borges Coelho. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2022/03/20/culturaipilon/noticia/marcelo-condecora-escultora-reinata-sadimba-escritor-joao-paulo-borges-coelho-1999460>>. Acesso em: 29/05/2022.

Margot, Dias: *Viver até ao fim entre os Macondes.* Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/08/06/culturaipilon/noticia/margot-diasviver-ate-ao-fim-entre-os-macondes-1740100>>. Acesso em: 07/03/2021.

Máscaras do nosso mundo: a máscara de Mapiko de Moçambique. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0eM6D00FQ7>>. Acesso em: 11/04/2021.

MASP Professores. *Por histórias e artes afro-atlânticas no currículo escolar.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5J629EYkiNw&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=4&t=4214s>. Acesso em: 19/06/2022.

Maria, Mirella A. dos Santos. *Transgredir para educar: das "mulatas" de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais,* 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/157161>>. Acesso em: 13/05/2020.

Medeiros, Eduardo. *Arte Maconde: Principal Bibliografia.* Disponível em: <<https://docplayer.com.br/200020692-Arte-maconde-principal-bibliografia.html>>. Acesso em: 07/07/ 2021.

Menezes, Paulo. *Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas.* Teoria e Cultura. 12. 10.34019/2318-101X.2017.v12.12375

Museu do Louvre. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/artworks-from-around-the-world>>. Acesso em: 19/06/2021.

Medeiros, Eduardo. 2001. *Arte maconde: principal bibliografia.* *Africana studia: revista internacional de estudos africanos*, Nº 4: 165-182

Magiciens de la Terre 1989 – Disponível em: <<https://www.afterall.org/project/magiciens-de-la-terre-1989/explore-magiciens-de-la-terre-1989/>>. Acesso em: 30/03/2022.

Máscaras Do Nosso Mundo: A Máscara De Mapiko De Moçambique – Mariana Rhormens. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0eM6D00FQ7U&t=2319s>>. Acesso em: 15/07/2021.

Meneses, Patricia D.; Avolese, Claudia Mattos. *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil.* São Paulo: Estação Liberdade: Vasto; Campinas, SP, Brasil: Editora Unicamp. 2020 **Meyer, Laure.** *África Negra Máscaras Esculturas Jóias.* Lisboa. Livros e Livros, 2001

Mira, Feliciano de. “*Alguns aspectos das artes e das elites em Moçambique*”. Revista Camões, nº 6, jul. /set. Lisboa, 1999

Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação. Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/>>. Acesso em: 07/09/2021.

Monitoramento da aplicabilidade das Leis nº 11.645/2008 e 10.639/2003 resulta em livro digital. Disponível em: <<https://site.mppr.mp.br/direito/Noticia/Monitoramento-da-aplicabilidade-das-Leis-no-116452008-e-106392003-resulta-em-livro>>. Acesso em: 28/06/2023.

Mozreal ~ Notícias de e sobre Moçambique. Máscara de Mapiko. Disponível em: <<https://mozrealblog.wordpress.com/2018/10/26/mascara-de-mapiko/>>. Acesso em: 10/04/2021.

Munanga, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte, Autêntica, 2020

Narrativa da expedição de exploração dos Estados Unidos durante os anos 1838, 1839, 1840, 1841, 1842. - Disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6116771>>. Acesso em: 13/03/2021.

Nascimento, Elisa L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro. 2009

Newitt, Malyn. *História de Moçambique*. Mem Martins: Europa-América, 1997.

O Povo Makonde – Disponível em: <<https://www.mmo.co.mz/rostos-tatuados-e-artemaconde/>>. Acesso em: 10/03/2021.

Okeke-Agulu, Chica, 2010. *A Art Society e a criação do Modernismo Pós-Colonial na Nigéria* – In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André. *Histórias Afro-Atlânticas*. Volume 2. Antologia. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018

Oliveira, Fernanda Chamarelli de. O matriarcado e o lugar social da mulher em África: Uma Abordagem Afrocentrada a Partir de Intelectuais Africanos. Revista Odeere 3, no. 6 (2018)

O que é racismo estrutural? | Silvio Almeida - TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU&list=PLOU6FZelYdJ91AouIBQ_kwLEbVXcEGCe1&index=7>. Acesso em: 28/06/2023.

Paula, Ronaldo Rodrigues de. *Aspectos de Morfossintaxe Shimakonde*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação. 2015

Parellada, Claudia Inês. *Arte e artesanato Kaingang e Guarani no Paraná*. In: Educação Escolar Indígena – Série Cadernos Temáticos. Curitiba: SEED, Coordenação da Educação Escolar Indígena. P. 28, 2006

Parecer CNE/CP 003/2004, 10 de março de 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>. Acesso em: 25/06/2022.

Paredes, Marçal de Menezes. (2014). *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa.* Anos 90, 21(40), 131–161. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.46176>>.

Pignatari, Décio. “Teoria da guerrilha artística.” In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006

Piteira, Susana. Reinata Sadimba: Questões de Género, Lugar e Tempo. In: *Revista LATITUDES* n° 25 - dezembro 2005

Pontes, Katiúscia Ribeiro. *Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03* / Katiúscia Ribeiro Pontes. — Dissertação (Mestrado). Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. 2017

Price, Sally. *A Arte dos Povos Sem História.* Afro Asia, n. 18, p. 205-224, 1996

Price, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Ufrj (2000, 1ª edição)

Programa Inspirações com Reinata Sadimba. 54 min. 2020 (Programa televisivo de Moçambique). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdkA7omvokU&t=897s>>. Acesso em: 11/06/2022.

RACISMO ESTRUTURAL - Globo News. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CuSTCnrPP6e/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>>. Acesso em: 05/07/2023.

“Reinata Sadimba – Mãos de Barro”, Licínio Azevedo, Moçambique 2003, 50 min.

Reinata Sadimba e a mulher na arte moçambicana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jMLR18ISuk>>. Acesso em: 06/07/2022.

Reinata. Disponível em: <https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/Shikhani_Reinata/Reinata_Bio.pdf>. Acesso em: 21/05/2022

Reinata Sadimba. Disponível em: <<http://embondeira.org/emb/portfolio/reinata-sadimba/>>. Acesso em: 28/12/2022.

Reunião Nacional de Cultura - Artes Plásticas. Revista TEMPO, Moçambique, n. 361, p. 37. Setembro. 1977

Rhormens, Mariana Conde Lopes *Um olhar sobre as máscaras de Mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara.* Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2015

Rifiotis, Theophilos. *A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo.* Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 153-166, 1994

Rita-Ferreira, António. *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique.* Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1982

Roseiro, António Henrique Rodrigues. *Símbolos e práticas culturais dos Makonde.* Coimbra. (Tese para obtenção de grau de Doutor em antropologia social e cultural), 2013.

Salát, Patrik. *Uma reflexão sobre as Artes Plásticas em Moçambique - os Macondes e a obra do pintor Malangatana* [online]. Brno, 2018 [cit. 2021-06-14]. Disponível em: <<https://theses.cz/id/fzjnra/>>. Tese de bacharelado. Universidade de Masaryk, Faculdade de Letras. Supervisor de teses Mgr. Maria de Fátima Baptista Nery Plch.

Salum, Marta Heloísa Leuba. *Cem anos de arte afro-brasileira = One hundred years of afro-brazilian art.* In: Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira = afro-brazilian art [S.l: s.n.], p.114, 2000.

Santos, Priscila Lourenço Soares. Refletir sobre a formação dos professores acerca da História e da Cultura Afro-Brasileira e Africana, exigida pela Lei 10.639 de 2003. Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1529080696_ARQUIVO_Refletir_sobreaformacaodosprofessoresacercadaHistoriaedaCulturaAfro-Historia.pdf>. Acesso em: 03/07/2023.

Santos, Marluse Arapiraca dos. Reflexos do Racismo Estrutural na Educação: A cultura escolar como reprodutora simbólica de concepções raciais para trajetórias desiguais de negros. In: *Anais Eletrônicos do XV Encontro Nacional de História Oral*, 2020, Belém. 2020.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Silva, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.), Hall, Stuart, Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Petrópolis, Vozes, 2014, pp. 73-102.

Silva, Odair Marques da. *Atlas Geocultural da África.* 1ª Edição. São Paulo - Editora Expressão e Arte, 2020

Sociedade de Geografia de Lisboa. Disponível em: <<https://www.socgeografialisboa.pt/museu-categorias/mocambique/>>. Acesso em: 05/06/2021.

Soligo, A. F.; Silva, C. F. J.; Garnica, T. P. B.; Lourenço, E. *A Consolidação da Lei 10.639 no Município de Campinas - São Paulo: Experiências e Desafios.* Revista ABPN, v. 10, p. 265, 2018

Source, Michael Stephen. *Makonde: Sculpture as Political Commentary*. Review of African Political Economy, No. 48, The Politics of Education & Cultural Production (Autumn, 1990), pp. 106-115

Sousa, Eloisa Ramos. *A Coleção (de artes) Africanas Savino em busca de sua Musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus*. Orientador: Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2022. Tese

Sousa, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016

Spring, Chris. Instagram, 24, abril. 2020. Conta: @cjamespring. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_X9CDtlmiD/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 24/04/2020.

Spring, Chris. *Angaza Afrika: African Art Now*. London: Laurence King, 2008

Soares, Paulo. (2000). “*Tradição e Modernidade nas artes plásticas em Moçambique: autenticidade ou identidade*”) in Serra, Carlos. *Conflito e Mestiçagem*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, pp 35-68

Stephen, Michael. *Makonde: Sculpture as Political Commentary* Author(s): Source: Review of African Political Economy, No. 48, The Politics of Education & Cultural Production (Autumn, 1990), pp. 106-115

Sueli Carneiro. *Entrevista concedida no Podcast Mano a Mano: Mano Brown Recebe Sueli Carneiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6w785nHhM_c>. Acesso em: 22/06/2022.

The Makonde and Their History Os Macondes de Mocambique. Volume I: Aspectos Historicos e Economicos. Volume II: Cultura Material by Jorge Dias; Margot Dias. Review by: David Birmingham *The Journal of African History*, Vol. 10, No. 1 (1969), pp. 177-178

TST reconhece racismo estrutural no caso do menino Miguel e condena casal a pagar indenização de R\$386 mil. Disponível em: <<https://mundonegro.inf.br/tst-reconhece-racismo-estrutural-no-caso-do-menino-miguel-e-condena-casal-a-pagar-indenizacao-de-r386-mil/>>. Acesso em: 05/07/2023.

Um olhar sobre as máscaras de Mapiko. Disponível em: <<https://youtu.be/XoIbkbzLCAk>>. Acesso em: 10/04/2021.

Verger, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. ©Fundação Pierre Verger / Carybe e Corrupio Edições e Promoções Culturais Ltda. 1998

Viagem aos Makonde. Direção de Catarina Alves Costa. Portugal: Midas Filmes, setembro, 2019. DVD (60 min.).

Visentini, Paulo F. *Revoluções Africanas: Angola, Etiópia e Moçambique*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012

West, Harry G. “Invertendo a bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua mulher, o seu intérprete e eu”. In: M.R. Sanches. *Portugal não é um País Pequeno. Contar o ‘império’ na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, 2006

Weule, Karl. *Resultados científicos de minha viagem de pesquisas etnográficas no sudeste da África Oriental*. Maputo: Ministério da Cultura, Departamento de Museus, 2000

Willett, Frank. *Arte Africana*. Edições Sesc São Paulo e Imprensa Oficial. 2017

Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979

Yussuf, Adam. Mueda, 1917-1990: Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento. In: Arquivo. Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique. Ed. esp. Cabo Delgado. Maputo, n. 14, p. 9-102, out. 1993

Zamparoni, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique*. Salvador: Edufba, 2007

Zilli, Gabriela. *A presença da memória na arte contemporânea e seus desdobramentos*. In: Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura - V. 02, nº 01, ano 2016, p. 88-90