

raiz

Mestrado Design de Produto
Orientador Prof. Fernando Brizio
ESAD.CR 2014

*Este documento foi redigido segundo o antigo Acordo Ortográfico.

Agradecimentos

Um obrigado a todos aqueles que se cruzaram no meus dias ao longo de todo o projecto e contribuíram para a sua evolução.

Índice *Págs.*

Resumo, Abstract 11

Paisagens Múltiplas

Problema/Desafio 15

Introdução

Objectivos do projecto 17

Estado da arte

Fundamentos teóricos 19

Projectos de referência 27

Raiz

Contexto de projecto 37

Desenvolvimento + Apresentação de resultados

Companheiro 43

Caruma 51

Assento 67

Cabaça 81

Conclusões Finais 91

Referências Bibliográficas 94

Índice de Figuras 96

Anexo I. Fotografias e elementos gráficos
de comunicação do projecto

RESUMO

O projecto *Raiz* vai à procura daquilo que são as minhas raízes africanas e da forma como estas poderão contribuir para o meu trabalho enquanto designer. Nele parto das cores, texturas, técnicas artesanais, gestos, hábitos e vivências do quotidiano, como estímulos para criar objectos, que não são mais do que a fusão do contexto ocidental em que nasci e cresci, com as referências africanas (Angola e Cabo Verde) que fui conhecendo à distância através dos meus familiares. O projecto procura desenvolver e projectar objectos que reflectam esse intercâmbio cultural e que misturem o que é próximo com o que é longínquo. Este projecto é, em suma, um processo de procura da minha identidade.

Palavras-chave: design, referências, identidade, interculturalismo, África, diáspora, família, cestaria.

ABSTRACT

Raiz begins from seeking those who are are my biological roots, and in what ways they could contribute to my work as a designer. Starting from colors, textures, artisan techniques, gestures and habits of daily life as input to recreate a new landscape - through objects, experiences - which are no more than the result of the western context in which I was born and raised, along with my african references (Angola and Cape Verde particularly) that constitute me. This is saying, projects that combines local and distant simultaneously.

Keywords: root; references, design, identity, interculturalism, Africa, diaspora, family, basketry.

Paisagens múltiplas : Problema/Desafio

Cresci em Portugal numa paisagem intercultural de raiz africana, recriada pelos meus progenitores a partir de expressões culturais como a música, escultura, história, hábitos alimentares ou a língua. O ambiente em casa dos meus pais e a minha identidade são uma mistura daquilo que eles trouxeram com o lugar onde cresci, um pequeno bairro chamado Quinta Fonte da Prata. As memórias que fui criando a partir dessas vivências não são mais do que uma impressão, por vezes vaga, formada de cores, padrões, materiais, objectos, sabores, cheiros, palavras, imagens antigas, histórias – paisagem. Paisagem é um conceito que retiro do antropólogo Arjun Appadurai, no seu livro *Modernity at Large*, em que o autor utiliza a palavra para ilustrar a fluidez, as formas irregulares do(s) ambiente(s) cultural em que vivemos, em constante mudança.

*“The suffix -scape allow us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes (...) These terms with the common suffix -scape also indicate that these are not objectively given relations that look the same from every angle of vision but, rather, that they are deeply perspectival constructs (...)”*¹ (Appadurai, 1996, p. 33)

Esta paisagem, encaro-a como sendo em certa medida desfasada da realidade uma vez que se tratam de locais que desconheço por completo, no caso de Angola, isto é, nunca lá estive, nunca vi, e é nessa visão romantizada, nessa ausência de lugar físico que encontro o desafio: transformar a impressão, essa imagem romantizada, em materializações que reflitam de facto a minha descendência de forma clara. No caso de Cabo Verde, viajei até lá este ano pela primeira vez, durante pouco mais de três semanas, claramente tempo insuficiente. Ainda assim, a viagem permitiu-me conhecer parte das minhas raízes, cujas relações se mantinham por telefone e por fotografias desactualizadas, relações essas que nem por isso se tornaram frias e distantes, antes pelo contrário.

¹ Appadurai, A. (1996). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization* (p. 33). Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

“A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma *directa*, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra *indirecta* quando, por esta ou aquela razão, a coisa não pode apresentar-se «em carne e osso» à nossa sensibilidade, como por exemplo na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte (...).”² (Durand, 1964, p. 7). As minhas paisagens múltiplas poderão inserir-se no grupo da consciência indirecta, as quais, como refere Durand, fisicamente não sentimos, mas que são aquelas que talvez mais nos apelam à sensibilidade, pois apelam à imaginação. Com a pesquisa aliada a essa imaginação, irei procurar entender essas raízes e encontrar um espaço de actuação. É uma oportunidade para perceber melhor o modo como estas geografias se cruzam na minha vida. Os objectos que apresentarei são a tentativa de reflexão da *interculturalidade*³ e o cruzamento entre múltiplas realidades que pretendem mostrar a minha raiz africana, ao mesmo tempo em que ocorrem no contexto português.

A contaminação cultural é provocada de diversas formas, sejam elas a diáspora, a troca de bens e serviços, entre/ou outras, no fundo, pelo fenómeno da globalização e por aquilo a que Marshall McLuhan apelidou de aldeia global (nos livros “A Galáxia de Gutenberg”(1962) e, posteriormente, em “Os Meios de Comunicação como Extensão do homem”(1964), espaço em que o diálogo entre o local e o longínquo se foi gradualmente transformando e é hoje bem mais imediato do que há uns séculos ou até mesmo décadas, uma vez que a troca de informação através da internet – peça essencial neste processo de troca a nível global – é acessível a quase todos desde há relativamente pouco tempo, sensivelmente há cerca de 15 anos. Essas trocas permitem um acesso a outras realidades, outras formas, e acabam por acrescentar e influenciar as nossas ideias e referências. Este cruzamento de imagens, de conhecimento ou interesses resulta numa malha que não tem nacionalidade, pois as fronteiras são esbatidas.

2 Durand, G. (1993). Introdução. *A Imaginação Simbólica* (p. 7). Lisboa: Edições 70.

3 Adopto o termo *interculturalidade* pois se entendermos o prefixo “inter” em interculturalidade, este exprime a noção de relação recíproca entre todos os intervenientes; já no caso do “multi” em multiculturalidade enquanto significado de muito, pluralidade, ele não reflecte necessariamente uma relação entre as partes.

Introdução

: Objetivos do projecto

Esta pesquisa nasce e decorre da necessidade incontornável que sinto há algum tempo de aprofundar os conhecimentos sobre as minhas raízes culturais, desenvolvendo projectos a partir desse(s) território(s) de afectos que me foram sendo revelados ao longo dos anos por matérias, técnicas artesanais ou cores, hábitos, pessoas, rostos. A imagem que fui criando das minhas origens é uma imagem distante, imaginada, que sinto ser incompleta. É feita a partir de referências históricas e biográficas da minha família, histórias, fotografias, filmes, objectos, sendo a representação que se desenvolve constituída pela distância do lugar através de uma mediação. Porque falo de territórios físicos que em parte nunca vi e vivenciei, nunca conheci verdadeiramente, e como tal não pude confrontar as minhas imagens com a realidade. As imagens evocadas – constituídas pelo meu conhecimento efectivo das minhas raízes e os elementos da minha suposição imaginada – são sujeitas a um filtro, uma canalização mais objectiva, que me permite formar o meu próprio entendimento do diálogo intercultural em que me insiro, construindo através de projecto objectos que tentam reflectir esse diálogo. Envolta neste ambiente de pesquisa e descoberta, decido questionar de que forma essa paisagem – cores, hábitos, pessoas, matérias, todos estes elementos combinados – poderá contribuir pra o meu trabalho em design.

Procuo através deste trabalho fundir estes dois contextos culturais – o lugar onde nasci e as minhas origens – e projectar objectos que traduzam essa mistura, que se revelem um somatório das minhas experiências enquanto uma das filhas da diáspora africana em Portugal.

Estado da arte ***: Fundamentos teóricos***

Diáspora

O termo diáspora aborda as migrações de povos, que se dispersam e se mantêm fora dos seus lugares de origem. Portugal foi em tempos um país tradicionalmente emissor de emigrantes, mas nas últimas décadas passou também a ser destino de fluxos de migratórios. Actualmente assume um duplo posicionamento, afirmando-se como emissor e receptor de imigrantes. Para o autor Stuart Hall o conceito de diáspora mantém-se fechado apoiando-se sobre uma concepção de diferença.⁴ O meu optimismo faz-me pensar que essa ideia tem-se demonstrado flexível, e o velho pensamento dicotómico sobre nós e eles, eu e os outros, África e Ocidente, tende a uma mudança na sua concepção. Na verdade, sempre convivi com esta palavra sem praticamente alguma vez a pronunciar. Os meus pais vieram para Portugal na década de 70, ainda crianças, e tornaram-se homem e mulher num contexto completamente diferente do seu, tendo depois criado os seus filhos também nesse contexto português. No meu caso particular, mais que uma dualidade, trata-se de uma triplicidade – Portugal, Angola e Cabo Verde dentro de casa. E fora dela o ambiente do bairro é semelhante, com famílias “como a minha” ou de outros países que não lusófonos e obviamente portugueses. No fundo, um bairro idêntico a tantos outros na zona periférica da capital. Refiro famílias idênticas à minha porque de facto esse aspecto é de enorme importância, pois crescemos envoltos em cruzamentos e perfeitamente ambientados com práticas que partem de mais do que uma herança cultural. O ambiente urbano, mais cosmopolita do que na geração anterior, também cria condições para que essas diferentes origens e influências se cruzem ao ritmo global, formando novas expressões e formas de estar. O argumento do contexto em que nasci e vivo, em diálogo com o das minhas origens, pretende desencadear resultados que reflectam esse vaivém de contaminação cultural, com tudo o que essas contribuições têm de positivo perante as paisagens interculturais do nosso tempo. Perceber que tipo de contribuições e que determinado tipo de empréstimos culturais ocorrem – e que outros poderiam ocorrer –, por forma a espoletar novas experiências através dos objectos. Pois os hábitos, experiências e rituais foram também

4 Hall, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008 p. 32-3.

retirando, acrescentando ou sobrepondo influências ou hábitos longínquos, muito devido à diáspora numa primeira fase, depois com outros meios como os mass media, no fundo, os recursos que o mundo globalizado oferece hoje. O argumento do contexto em que nasci e vivo em diálogo com o das minhas origens, pretende desencadear resultados que reflectam esse vaivém de contaminação cultural, com tudo o que essas contribuições têm de positivo perante as paisagens interculturais do nosso tempo. Perceber que tipo de contribuições e que determinado tipo de empréstimos culturais ocorrem, que outros poderiam ocorrer, por forma a espoletar novas experiências através dos objectos. Pois os hábitos, experiências e rituais foram também retirando, acrescentando ou sobrepondo influências ou hábitos longínquos – muito devido à diáspora numa primeira fase, depois com outros meios como os mass media, no fundo, os recursos que o mundo globalizado oferece hoje.

Globalização

A globalização como a conhecemos refere-se a um processo que, ao longo dos últimos séculos, tem vindo a aproximar cada vez mais países e culturas longínquos, estreitando essas relações. É um processo que é possibilitado através das rotas comerciais, das redes de distribuição global ou das multinacionais, que não têm um só país fundador, das viagens que são hoje bem mais acessíveis ou, entre outras formas, dos satélites lá em cima que possibilitam à informação uma rapidez nunca antes alcançada. Todas estas estruturas permitem-nos ter acesso a elementos distantes que tornam o nosso gosto e referências mais abrangentes, pois o que antes seria impossível de adquirir ou experienciar é agora muito itinerante e quase imediato.

“A globalização é um processo que não é uniforme, significando isso que as pessoas, vivendo em várias partes do mundo, são afectadas de maneira diferente por esta transformação gigantesca das estruturas sociais e zonas culturais.”⁵ (Steger, 2003). Mas voltando atrás no tempo, a globalização foi tendo várias formas na História, sendo que os Descobrimentos e a expansão marítima, nos séculos XV e XVI, serão talvez um dos momentos-chave. Tudo era novo e “exótico” – ex-óptico porque cai fora da “óptica” da normalidade.⁶ Mas as sociedades multiculturais iniciaram-se bem antes da época da expansão marítima europeia, com migrações e deslocamentos que produziram sociedades culturalmente mistas, dando abertura a miscigenações, hábitos, ingredientes, cores, matérias, línguas ou religiões que atravessarem oceanos deixando marcas que ficaram para sempre nos seus destinos. Seguem-se alguns exemplos que considero pertinentes enquanto processos de cruzamento e que ilustram certas contribuições de expressões culturais africanas no espaço europeu, nalguns casos particulares, em Portugal.

5 Steger, M. B. (2003). *Globalization: a very short introduction*. (p.22) Oxford: Oxford University Press.

6 Pais, J. M. (2004). Introdução. *Tribos urbanas: produção artística e identidades* (1a ed., p. 5). São Paulo: CAPES .:

Na Azulejaria Portuguesa



1. Detalhe de azulejo na Mesquita Hassan II, Casablanca, Marrocos.



2. Azulejos mudéjares de corda-seca, na Sala das Pegas do Palácio Nacional de Sintra.

Foto de Joana Rodrigues



3. Maria Keil - pormenor do revestimento da estação Rossio (1962-63). © CMP

O azulejo é um elemento identificativo da cultura portuguesa que revela capacidade de diálogo entre os povos ibéricos e árabes do norte de África durante Idade Média. Estes objectos cerâmicos foram denominados “azulejos hispano-mouriscos” – ou “azulejos mudéjar” – precisamente por resultarem do cruzamento entre estes dois estilos artísticos, o cristão e a arte islâmica. Posteriormente, foram absorvidos pelos portugueses no início do século XVI a partir de Sevilha. Os temas da cultura europeia misturaram-se com os das culturas árabes, através de técnicas como, por exemplo, o alicatado ou a corda seca, com motivos que se entrelaçam e se repetem em desenhos geométricos formando padrões.

Nas Artes Plásticas



4. Título desconhecido (Clown, Cavallo, Salamandra). Desenho - guache sobre papel (1911), Amadeo de Souza-Cardoso.



5. Picasso no seu atelier rodeado pela sua coleção de arte africana em Bateau-Lavoir, Paris (1908).

Paris, nos anos 20, era considerada o centro da négrophilia, termo francês que designava a afeição e interesse assumidos pela cultura negra, funcionando também como escape aos valores burgueses da época. A négrophilia era sinónimo de modernidade. O Cubismo, surgido na década anterior, era já um prenúncio para aquilo que viria a ser o gosto e o interesse pelo

negro. É neste contexto que artistas como Pablo Picasso (que nunca chegou a visitar nenhum país africano), Henri Matisse e a escola parisiense transportam a sua *négrophilie* para o trabalho artístico. A descoberta de Picasso da colecção de máscaras africanas no Museu Etnográfico de Trocadéro, em 1907, revelou-se essencial para o seu trabalho daí em diante, trabalho onde são perceptíveis referências às máscaras, cores e simplificação das formas. Ainda que desconhecesse os significados das máscaras e os rituais a elas associados, o artista afirmava compreender ou identificar a dose de espiritualidade que essas peças invocavam.

Ainda na mesma década, encontramos outra novidade, o Jazz, que combina os Blues, elementos de música africana e o improvisado. Este estilo, que é a base da actual música popular, evoluiu um pouco por todo o mundo, dando origem a estilos próprios. Em Portugal, Amadeo de Souza-Cardoso foi um dos artistas portugueses que viveu o ambiente modernista parisiense, tendo a sua obra forte influência do Cubismo e Futurismo, juntamente com o gosto pelas aguarelas japonesas e a arte primitiva africana, algo que se revê na sua obra.

No Cinema



6. Johnny Hudgins no filme *Sur un air de Charleston*, de Jean Renoir (1926).

As primeiras décadas do cinema também foram fortemente influenciados pela *negrophilia* de que falei anteriormente nas Artes Plásticas, na verdade, foi transversal um pouco por todas as áreas de expressão artística da época (as duas primeiras décadas do século XX).

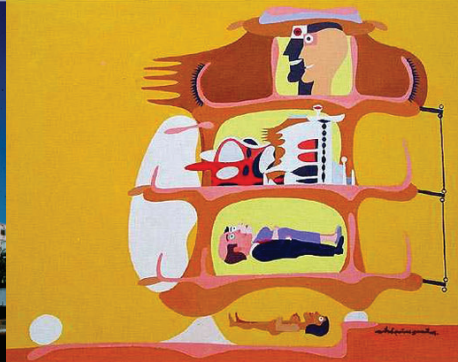
A imagem acima é uma cena do filme *Sur un air de Charleston* (1927) do cineasta Jean Renoir (1894-1979), com o vaudeville performer norte americano Johnny Hudgins (1896 - 1990) como protagonista. O filme conta a história de um viajante do espaço que aterra no planeta Terra no ano de 2028 e se depara com um cenário apocalíptico. Aí conhece uma mulher selvagem que vive em barracões com um macaco. O viajante fica impressionado quando a mulher lhe ensina

várias danças (entre elas o Charleston) e decide levá-la consigo na sua nave espacial. O filme, de características surrealistas invoca as danças afro americanas da época e o Jazz, estilo musical que o realizador tinha acabado de descobrir.

Na Arquitectura



7. "O leão que ri", apartamentos em Maputo, Moçambique (1958).



8. Pintura baseada na secção da obra "O leão que ri" (1982).

Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes é um arquitecto português que nasceu em Lisboa no ano de 1925 e ficou conhecido por todos como Pancho Guedes. Exerceu grande parte da sua actividade em Moçambique, projectando mais de 500 edifícios entre Moçambique, Angola e África do Sul. A sua arquitectura tem forte influência da Arte Africana, Pintura e Escultura, áreas em que igualmente trabalha, e resulta da fusão de várias influências das décadas de 50 e 60, com a sua experiência de vida no continente africano. Maputo, por exemplo, está repleta de grande parte da sua obra, considerada extravagante e surreal.

Na Língua Portuguesa

Especificamente em Portugal, dos vários exemplos dessas influências africanas, nomeadamente a angolana, nos últimos anos, destaco a questão da língua, pela simples razão de esta ser um elemento palpável, com exemplos claros dessa assimilação. Nos últimos anos, principalmente pela vaga de imigrantes angolanos na década de 90, a língua portuguesa absorveu palavras e expressões provindas de Angola, nomeadamente das línguas mais faladas – o kicongo, kimbundu e o umbundu. Do mesmo modo que a língua portuguesa se adaptou à realidade angolana, essas adaptações voam e instalam-se em Portugal. Seguem-se alguns exemplos de palavras que ilustram essa viagem⁷:

⁷ Palavras consultadas nos sites: http://www.multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_kimb_port_vocab.htm
<https://archive.org/details/dicionriokimbu00assiuoft>, 17/06/2013.

Bazar (do kimbundu *ku baza*: estoírar, romper). Mais tarde associado a fugir, sair subitamente;

Bué (do kimbundo *mbuwe*: abundância, fartura, muito) Um dos calões mais famosos incorporados no português de Portugal nos últimos anos, importado pelos jovens luandenses;

Cachimbo (do kimbundo *kixima*): tanque, cisterna;

Candongá (do kimbundo *kandongá*): negócio ilegal;

Carimbo (do kimbundo *kirimbu*): marca;

Cota (do kimbundo *dikota*): mais velho;

Kumbu (do kimbundo *ukumbu*: vaidade) Mais tarde associado a dinheiro;

Mambo (do kimbundo *mámbu*: doutrina, orações, rezas). Actualmente usado no sentido de assunto, estória;

Matumbo (do kimbundo *matumbu*): selvagem, gentio, ignorante.

Aculturação

“Há assim sempre algum perigo na vontade de defender ou proteger as culturas e alguma ilusão na busca da sua pureza perdida. As culturas nunca viveram a não ser transformando-se. (...) As culturas vivas são receptivas às influências externas; em certo sentido, todas as culturas foram culturas de contacto; mas o que é interessante é o que fizeram das influências recebidas.”(Augé, 1998, p.21)⁸

Este conceito estruturante é fundamental para a minha pesquisa, no sentido em que se trata de um fenómeno que, a par com o conceito de globalização, tem na maioria das vezes um sentido pejorativo. A aculturação, contudo, tem ocorrido de forma mais ou menos pacífica, nas últimas décadas, e tendencialmente com menos episódios negativos (por exemplo, a aculturação por destruição, quando uma sociedade consegue impor a sua cultura a outra e a cultura desta última desaparece ou se torna residual, como foi exemplo o colonialismo ou a implementação de doutrinas religiosas). O que me interessa resguardar neste termo é a aculturação por assimilação, isto é, [a capacidade/possibilidade?] de uma sociedade ser influenciada pela cultura de outra sem, contudo, colocar de lado a sua. Essa influência constitui um enriquecimento, um alargamento do património cultural. Quando abordo a aculturação enquanto fenómeno, não a pretendo ver como aculturação “desenfreada”, quando o design recai sobre referências directas na forma, sem aprofundar o sentido das vivências, do propósito para além das superfícies. Trata-se, sim, de um grau que se pretende subtil, ou seja, a contaminação é algo tão natural, que os resultados dessa simbiose são em si mesmos uma consequência quase instintiva, que não é ocasional nem temporária, mas sim constante, resultando daí combinações dinâmicas e abertas, formações híbridas.

⁸ Augé, M., & Pereira, M. L. (1998). *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. (p. 21) Campinas: Papirus.

Etnopaisagem

O conceito de *etnopaisagem* foi formulado pelo antropólogo Arjun Appadurai (2004) e, no contexto do debate da interculturalidade, é o resultado das relações interculturais no espaço. O objectivo é pensar na formação de redes sociais entre os seus conterrâneos e as pessoas locais. Assim sendo, a etnopaisagem reflecte a importância da negociação ou trocas de bens e informações nas comunidades da diáspora no mundo, uma vez que dão origem a contaminações culturais que enriquecem a paisagem daquela família, bairro, vila ou cidade.

“É um centro comercial à africana, um espaço de intercâmbio Sul-Sul, dos menos ricos aos não ricos, que funciona quer faça chuva ou faça sol (...) Alguns contentores foram transformados em estaminés. Os comerciantes são indianos de Moçambique, africanos, portugueses, aqui a coabitação é uma realidade. Têm de gramar a música um do outro, quase sempre música africana passada pela trituradora electrónica.” (Loude, 2003, p. 117)⁹

A visão que o antropólogo Jean-Yves Loude tem do Mercado da Praça de Espanha ilustra o intercâmbio formado pelas etnopaisagens, que é constante e orgânico, no sentido em que influencia escolhas, modos de estar num ambiente que se vai tornando ele mesmo mais diverso.

Na etnopaisagem, a paisagem é um todo que se constitui a partir de cada um dos seus singulares, e o que dele retemos é a mancha, a imagem que retiramos ao olhar para uma praça, uma rua, qualquer local em que a troca de diferentes ideias se cruza com as diferentes experiências culturais dos seus intervenientes. O espaço na etnopaisagem resulta, por isso, de vários fragmentos culturais que convivem no mesmo local. Esse espaço ganha especial importância porque é ele que dá lugar à mobilidade, ao deslocamento, às trocas de experiências, contribuindo para uma maior compreensão e abertura. No meu caso particular, o bairro onde vivo é em si uma etnopaisagem composta por várias diásporas, o que facilita, por exemplo, a aquisição de um certo tipo de produtos muito específicos de determinados países, que não se encontram nas grandes superfícies, permitindo além disso/ainda, obviamente, o contacto com outras formas e expressões.

⁹ O autor refere-se ao Mercado da Praça de Espanha em Lisboa, Loude, J. (2005). *Lisboa na cidade negra*. (p. 117) Lisboa: Dom Quixote. (Original work published 2003).

Projectos Referência
Bertjan Pot Studio, Masks (2010).



9, 10, 11, 12. Masks, 2010.

O Bertjan Pot Studio é constituído por Bertjan Pot, Vladi Rapaport e Marjolein Fase e está sedado na Holanda. O seu ponto de partida é, normalmente, a experimentação de materiais, assumindo os desafios para exploração das possibilidades. Este projecto, que continua a crescer, deu início a uma exploração construtiva e cromática, o que o torna tão singular enquanto objecto. Escolhi-o como projecto de referência devido à sua capacidade de nos transportar para outros imaginários, paisagens dotadas de um certo estrangeirismo. As máscaras construídas através da técnica da espiral cosida evocam, na minha opinião, as máscaras africanas, pela escolha das cores e as expressões faciais fortemente marcadas, que conferem a estes objectos um certo misticismo transversal à máscara.

Stephen Burks, Exposição *Man-Made* (2011)

Studio Museum em Harlem



13. *Man-made*, 2011.



14. Artesã fazendo cesto, *Man-made*, 2010-11.

Stephen Burks, designer afro-americano, tem vindo a desenvolver um trabalho que incide directamente em técnicas artesanais africanas, e em todo o universo que esses objectos geram. Cores, texturas, técnicas, são fundamentais para que os seus projectos transmitam a manualidade, os gestos que caracterizam esta área do design de cariz etnográfico.

Na exposição *Man-Made*, Stephen Burks tem como mote a cestaria africana no contexto socio-económico globalizado e revisita-a adaptando-a a produtos dos nossos dias. Trabalha juntamente com artesãos de países ditos em desenvolvimento e não só, como é o caso de cesteiros senegaleses sedeados em Nova Iorque, artesãos do Dakar, África do Sul, Peru e Índia.

Pierre Legrain (1889-1929)

Stool (1925)



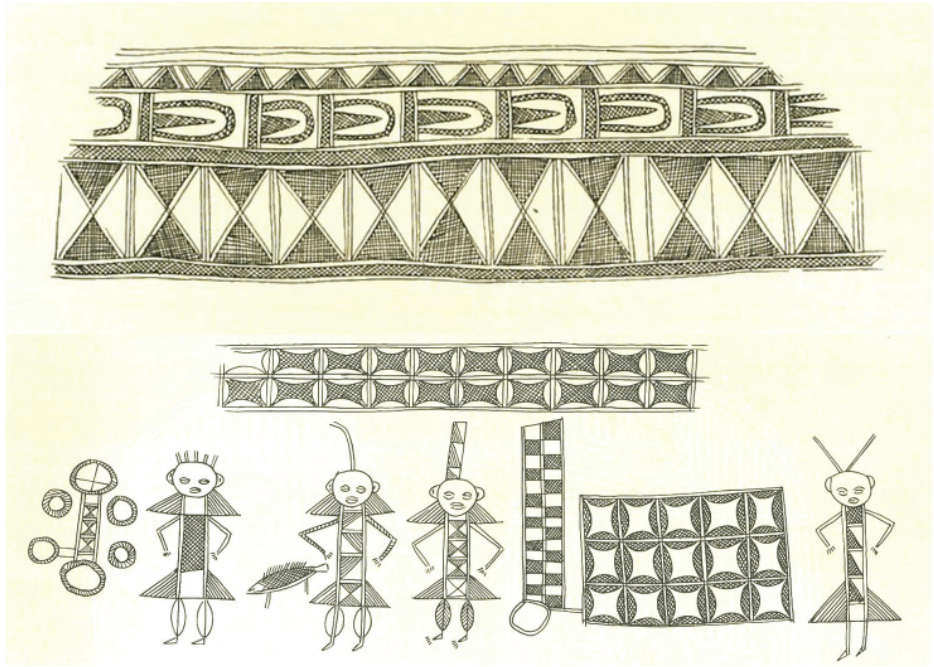
15. Stool (1925).

Este objecto é um dos exemplos mais evidentes da négrophilia, conceito abordado no capítulo anterior. Trata-se de um banco desenhado pelo designer francês Pierre Legrain durante o período da Arte Déco e resulta da curiosidade por formas, materiais – neste caso, trata-se de pau-rosa – e técnicas que evocassem lugares e culturas distantes. Esta peça é uma reinterpretação dos tradicionais apoios para a cabeça e bancos da África subsaariana e foi desenhado para o costureiro Jacques Doucet (1853-1929), famosíssimo costureiro e colecionador francês de Arte Africana e Asiática. As duas imagens a baixo são dois exemplos de encontros de cabeça, que muitas tribos utilizam de modo a não deformar os penteados enquanto dormem.



16. Exemplo de encosto de cabeça (tribo Turkana, Quênia). 17. Homem (tribo Turkana, Quênia) usando encontro de cabeça.

Fernando Galhano (1904-1995)



18. Desenhos, estampas de cabaças.

Estes desenhos fazem parte do livro *Desenho Etnográfico* de Fernando Galhano, vol. 2, e são o resultado de viagens às ex-colónias, nomeadamente Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e Moçambique. O investigador e etnógrafo português foi um dos fundadores do Museu de Etnologia de Lisboa e o seu contributo para a etnografia portuguesa e das ex-colónias foi e continua a ser muito importante. Paralelamente ao seu trabalho como investigador, Fernando Galhano desenvolveu trabalho como pintor, documentando também através da pintura aspectos das culturas portuguesa e africana.

Jim Naughten



19, 20. *Hereros*, 2013.

Hereros é o nome desta série de fotografias, da autoria do fotógrafo britânico Jim Naughten. *Hereros* é, antes de mais, o nome de um grupo étnico que povoa a zona norte da Namíbia e parte do sul de Angola. Estas fotografias luminosas são um contributo para a história da Namíbia e do seu passado recente. As vestes dos modelos fotografados, que, no caso dos homens, são de temática militar, no caso das mulheres são de estilo vitoriano. A razão para que isso acontecesse foi a presença alemã neste território. Tal aconteceu no final do século XIX, início do séc. XX, quando a Alemanha ocupou o país e levou, por via da influência, a que mulheres e homens da terra adoptassem o estilo europeu numa fase posterior, e com o passar de do tempo adicionaram os chifres que representam a importância do gado na sociedade Herero. Estes vestidos podem conter até 10 metros de pano, apesar das temperaturas de Verão, que atingem os 50 ° C. “Após matar um soldado alemão, o guerreiro Herero retirava o uniforme ao inimigo e adoptava-o para o seu uso pessoal como um símbolo da sua coragem em batalha. O uso de uniformes alemães tornou-se uma tradição para o homem namibiano que honra os seus antepassados guerreiros, durante as cerimónias, festas e funerais.” (...) Segundo o fotógrafo, “a intenção com este projecto não foi documentar o quotidiano destas pessoas, pois isso é algo que não se capta instantaneamente numa fotografia. As pessoas saíram de suas casas com estes objectos e foram suspensas de forma intencional numa posição de confronto, entre o deserto – que é parte substancial da paisagem da Namíbia – e os seus retratos.”¹⁰

10 Naughten, J. (n.d.). *Hereros* Introduction : Jim Naughten. Jim Naughten. Retrieved August 7, 2013, from <http://www.jimnaughten.com/project/hereros>. Tradução livre.

M.I.A.



21. M. I. A.

M.I.A. (Mathangi Maya Arulpragasam) é uma cantora e produtora britânica originária do Sri Lanka. Cidadã do mundo – viveu entre Inglaterra, o Sri Lanka, a Índia e os E.U.A. –, a sua música reflecte essas vivências e experiências. Os seus ritmos electrónicos misturam beats de música popular indiana ou o hip hop com ritmos do funk brasileiro. No campo da música, é um exemplo que ilustra de forma positiva, na minha opinião, aquilo que as influências distantes podem acrescentar ao que já conhecemos.

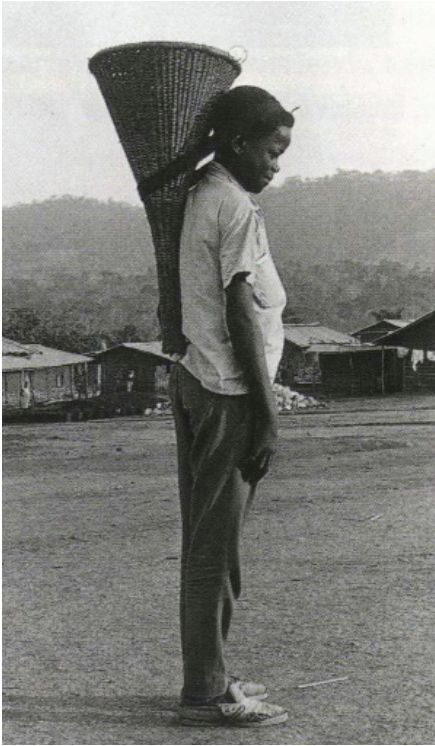
Death Metal Angola (2012)



22. Músico Wilker Flores, em Death Metal Angola (2012).

Produzido em 2012 por Jeremy Xido (E.U.A.), o documentário relata o primeiro festival de música metal e hardcore em Angola. Por duas vezes se tentou, à terceira aconteceu no Huambo, um dos epicentros, juntamente com Luanda, do movimento metal em Angola. O metal surge em Angola na década de 90, e evolui no contexto conturbado da guerra, tema muito presente nas suas faixas. O interesse em perceber como uma cidade do interior como o Huambo vive este estilo tão diferente da música de todos os dias, longe dos ritmos do semba ou do kuduro.

Cestaria Angolana



23. Rapaz com cesto de café (n'bondo). Uíge, Angola, 1971.
Fotografia 23, 24 e 26 da autoria de Benjamim Pereira.



24. Rapaz com cesto usado na colheita do café. Junga, Carmona.
Uíge, Angola, 1971.



25. Senhora fazendo cesto em espiral cosida, Angola, 1965.
Fotografia de Gerhard Kubik.



26. Carro em que Benjamim Pereira e Ernesto Veiga de Oliveira
viajaram em Angola, com Pedro (o condutor) na imagem. Huambo,
Angola, 1971.



27. Rose Chikunga joeirando milho miúdo (masangu). Chavuma, Zâmbia, 2002. Fotografia de Sónia Silva.



28. Procissão de ofertório da missa. Bengela, Angola, 1992. Fotografia do Padre Tony Neves.

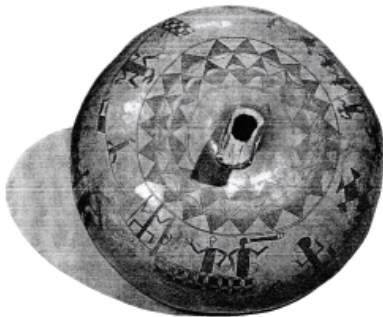
Raiz

: Contexto de Projecto

O projecto Raiz é o resultado de uma necessidade muito particular e pessoal que ainda não tinha tido oportunidade de trabalhar em projectos anteriores. A necessidade particular não é mais do que uma grande curiosidade por conhecer as minhas origens africanas (Angola e Cabo Verde), para lá daquilo que me foi transmitido ao longo dos anos – as histórias familiares, fotografias, música, comidas da terra ao domingo, entre outros –, apesar de essas mesmas memórias familiares se revelarem muito importantes para manter uma proximidade àquilo que nunca vi nem conheci, proximidade com altos e baixos que sempre se confrontou naturalmente com a realidade ou contexto em que vivo, que é o contexto português.

A curiosidade agora é outra. É o interesse em conhecer materiais, texturas, cores, técnicas artesanais, construções, objectos tradicionais, que pudessem ser não só um ponto de partida para o desenvolvimento de projectos na área do design de produto, mas também uma presença constante no meu trabalho daqui em diante. No fundo, aprender através da minha área de actuação, que é o design, mais sobre as minhas origens. Com o decorrer do projecto, rapidamente me deparei com uma condicionante que me acompanharia e acompanha ao longo de todo o processo: a distância geográfica, algo que não consegui contrariar, mas sim contornar. Trabalhar com essa distância obrigou-me a olhar para todos os objectos de pesquisa mais atentamente, isto é, sejam eles objectos que tenho em casa, sejam objectos em contexto de uma exposição. O ponto de partida para o primeiro projecto integrante de Raiz resulta de uma conversa, um testemunho familiar, em que as histórias de infância da minha mãe foram a base para a construção de uma nova história, protagonizada pelo *Companheiro* (*Companheiro* é um prato que, quando utilizado, pretende alterar a ideia de uma refeição em grupo, como terei oportunidade de desenvolver mais à frente). Testemunhos e elementos ligados à família assumem uma enorme importância, mas também é necessário mais do que isso. Senti necessidade de ir ao encontro do objecto no museu, que por não ser de acesso directo assume automaticamente outro valor. Esses objectos de pesquisa no museu são, por

exemplo, as cabaças de Lunda (ver imagem 29) ou as tampas de panelas de Cabinda (imagem 30), elementos presentes na exposição permanente do Museu de Etnologia de Lisboa. Igualmente importante foi a pesquisa na biblioteca e na loja do Museu de Etnologia, que acabou por se revelar fulcral quando encontrei o livro de Sónia Silva intitulado *A vez dos cestos*, ponto de partida para novas possibilidades para o meu projecto. O interesse e a proximidade com a cestaria, particularmente a Angolana, já existiam, pois tenho alguns exemplares em casa e uma relação prática com eles, mas quando me deparei com a variedade associada ao quotidiano da história angolana no livro, dei-me conta de que se trata realmente de um campo de trabalho com muito interesse para a minha pesquisa.



29. *Suaha iá uàlua* (cabaça para vinho). Recolhida em Chitato, Lunda-Norte (Angola), s.d. Autor desconhecido.



30. Tampa de panela, Cabinda (Angola), s.d. Autor desconhecido.

“A cestaria angolana é dos mais numerosos acervos representados no Museu Nacional de Etnologia, e todavia ele tem permanecido na penumbra das reservas desde a sua chegada ao Museu em meados do século XX. Queremos agora trazer estes objectos à luz do dia. Queremos torná-los visíveis, revelar a sua surpreendente riqueza de texturas, formas, desenhos, funções e significados.”¹¹ O livro *A vez dos cestos* acompanha a exposição homónima, de 2003, que, pela primeira vez em Portugal, é inteiramente dedicada à cestaria de Angola (e alguma proveniente da Zâmbia), após décadas de recolha por parte de investigadores e etnógrafos portugueses, entre os quais destac Victor Bandeira, Ernesto de Oliveira e Benjamim Pereira.¹²

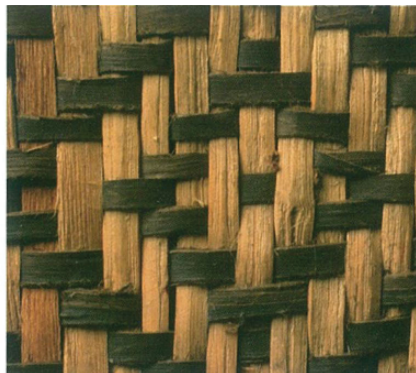
A cestaria tem, como se sabe, várias técnicas associadas, entre as quais figuram: espiral cosida (imagem 31); entrecruzado (imagem 32); torcido (imagem 33) e encanastrado (imagem 34).

11 Silva, S. (2003). Prefácio. *A vez dos cestos = Time for baskets* (p. 15). Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

12 Victor Bandeira, precursor em Portugal na aquisição, recolha e venda de objetos provenientes das denominadas “culturas exóticas”; Ernesto de Oliveira, investigador, esteve em Angola em viagem em 1971; Benjamim Pereira, elemento da equipa de investigadores do Museu Nacional de Etnologia, acompanhou Ernesto Veiga a Angola em 1971.



31. Exemplo espiral cosida.



32. Ex. entrecruzado.



33. Ex. torcido, 32. Ex. encanastrado.



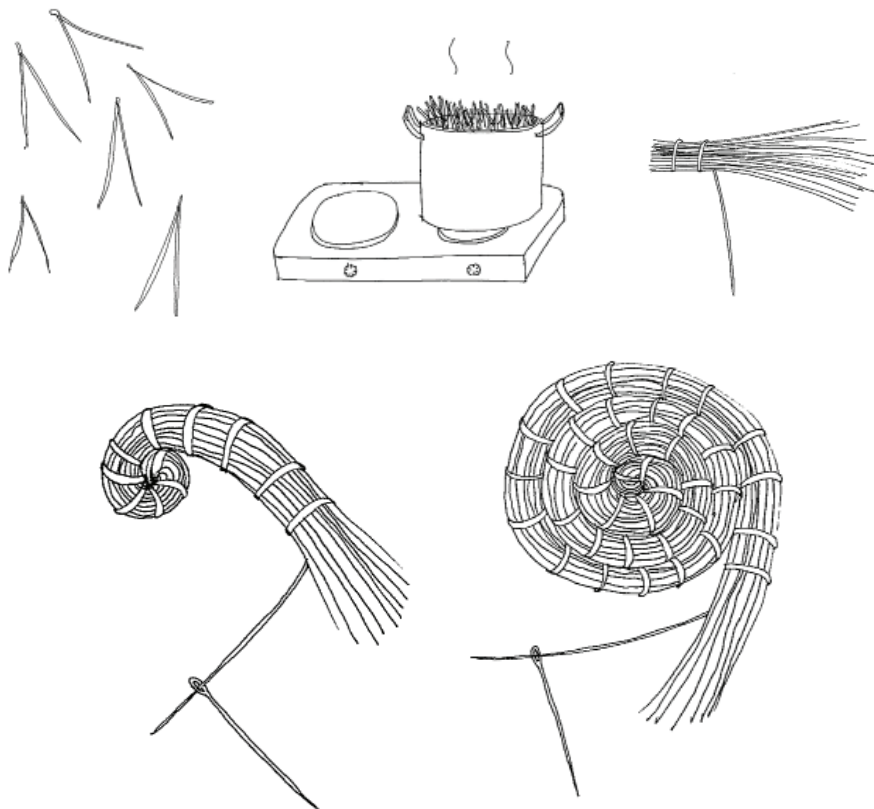
34. Ex. encanastrado.

“São estas as principais técnicas da cestaria. Mas existem outras que lhe são subsidiárias: o fazer tranças (entrançado); o fazer cordas e fios (encordoado), o atar de nós, usado por exemplo no fabrico de redes. Algumas técnicas da cestaria, sobretudo o entrecruzado, assemelham-se à tecelagem, pois em ambas se trata de criar objectos entretecendo fibras transversalmente umas nas outras. (...) Mas existe uma diferença chave: se a tecelagem requer uso de teares e lançadeiras, à cestaria basta no limite uma faca, uma agulha, um recipiente com água, e as hábeis mãos do artesão.”¹³

Entre estas quatro técnicas, decidi debruçar-me sobre uma, e o critério de escolha passou pela que me permitiria uma maior variação de contornos ou formas. O segundo critério de opção foi o grau de complexidade da técnica, isto é, a que conseguiria assimilar de forma mais eficaz, de modo a ser produtiva no período de tempo pretendido. Seguindo estas premissas, a técnica da espiral cosida foi a que, na minha opinião, correspondeu desde o início. A sequência de desenhos abaixo demonstra o processo desta técnica: entre a apanha e o início do processo,

¹³ Silva, S. (2003). Prefácio. *A vez dos cestos = Time for baskets* (p. 19). Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

a caruma é cosida em água por forma a ficar mais maleável. Após a cosedura, secamo-la por completo e então está pronta para trabalhar.



35. Desenho #1.

Cestaria + Cerâmica

Ao longo da história, a cerâmica e a cestaria têm caminhado lado a lado, sendo uma consequência da outra. Deste modo, estas duas referências artesanais foram seguindo juntas, sem se cruzarem, literalmente. Neste contexto, surge Caruma, uma série de vasos formados por uma técnica mista – cerâmica e cestaria –, cujo objectivo é demonstrar a relação possível entre dois campos construtivos tão diferentes, criando uma relação de dependência entre ambos. Sendo Angola um país com forte tradição cerâmica, da qual destaco o exemplo da cerâmica Kuvale. (Imagem 36), bem como Portugal – em particular, o contexto das Caldas da Rainha, onde me encontro –, este aspecto revelou-se essencial para a minha relação com a cerâmica.

Os Kuvale, ou mucubais como são chamados em Angola, são pastores nómadas que habitam entre o mar e a serra da Chela, e para além de bons agricultores são conhecidos pelos seu trabalho cerâmico. Desenvolver a relação entre estas duas áreas fez todo o sentido na minha estratégia de projecto. Relação, cruzamento e adaptação são ideias recorrentes e que acompanham todo o projecto Raiz. Após tomada a decisão de trabalhar em cerâmica, a modelação foi um pilar fundamental no projecto, uma vez que me permitiu fazer uma tiragem considerável de peças, de maneira a passar às experimentações necessárias nesta primeira fase. Os moldes dão origem a contornos revolutivos, dando assim espaço aos cestos, esses sim assimétricos e tendencialmente orgânicos. Desta forma, as duas partes que constituem o objecto dialogam com diferentes atributos.



36. Jovem trabalhando o barro, Planalto da Huila, Angola (1935-39). Fotografia de Elmano Cunha e Costa, Instituto Investigação Científica Tropical.



37. Peças em faiança, todas feitas a partir do mesmo molde para o projecto *Caruma*.

Desenvolver a relação entre estas duas áreas - cerâmica e cestaria - fez todo o sentido na minha estratégia de projecto. Relação, cruzamento, a adaptação são ideias recorrentes e que acompanham todo o projecto *Raiz*. Após tomada a decisão de trabalhar em cerâmica, a modelação foi um pilar fundamental no projecto, porque me permitiu fazer uma tiragem considerável de peças, de maneira a passar às experimentações necessárias nesta primeira fase. Os moldes dão origem a contornos revolutivos, dando assim espaço aos cestos, esses sim assimétricos e tendencialmente orgânicos. Desta maneira as duas partes que constituem o objecto dialogam com diferentes atributos.



38. Corda.

O terceiro objecto insere-se também no contexto da cestaria. Existia a vontade de tratar a cestaria em objectos de uso diário e mais directo, exposto deste modo a mais situações inesperadas. Por este motivo, resolvi procurar um novo material que me garantisse mais resistência: a corda (imagem 38). Por último, o projecto Cabaça, resgata esse fruto da cultura material angolana, e utiliza-o como elemento principal.

Desenvolvimento + Apresentação de resultados

Companheiro

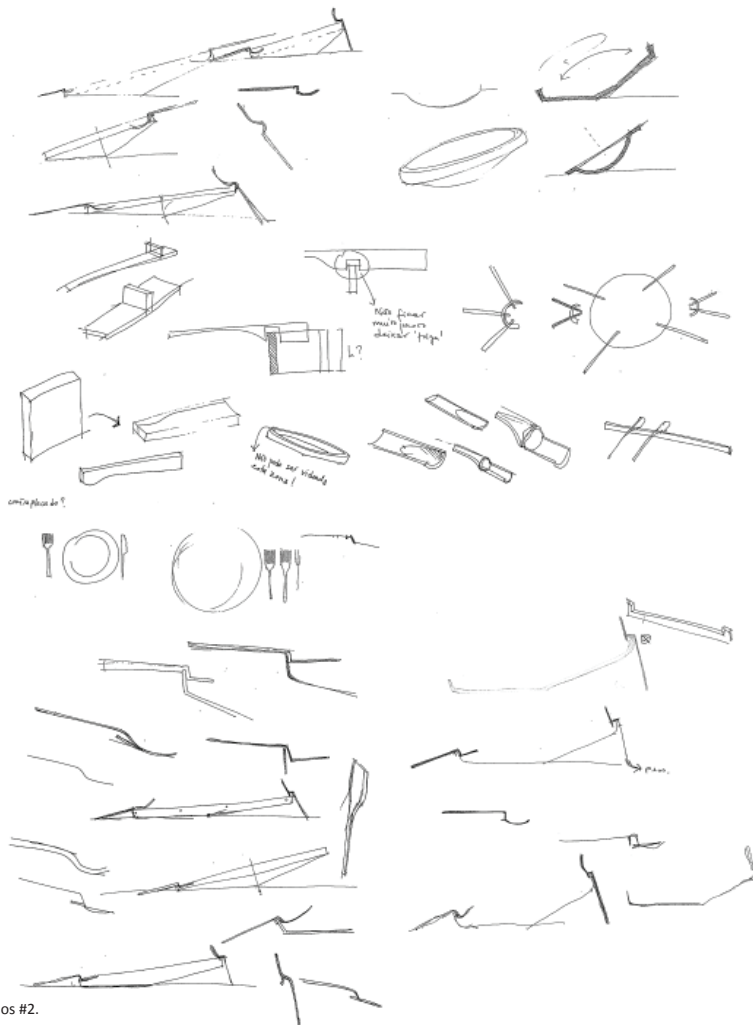
“Ao estudar-se um aspecto carasterístico de um povo deve procurar-se a sua melhor faceta, se realmente se deseja compreender e aprender alguma coisa. As coisas mal feitas são-no em todo o mundo. Só o melhor deverá ser tido em conta, e o melhor tem características próprias: todos os países são excelentes em alguma coisa, e iguais aos outros no resto.”¹⁴

(Munari, 1988, p. 88)

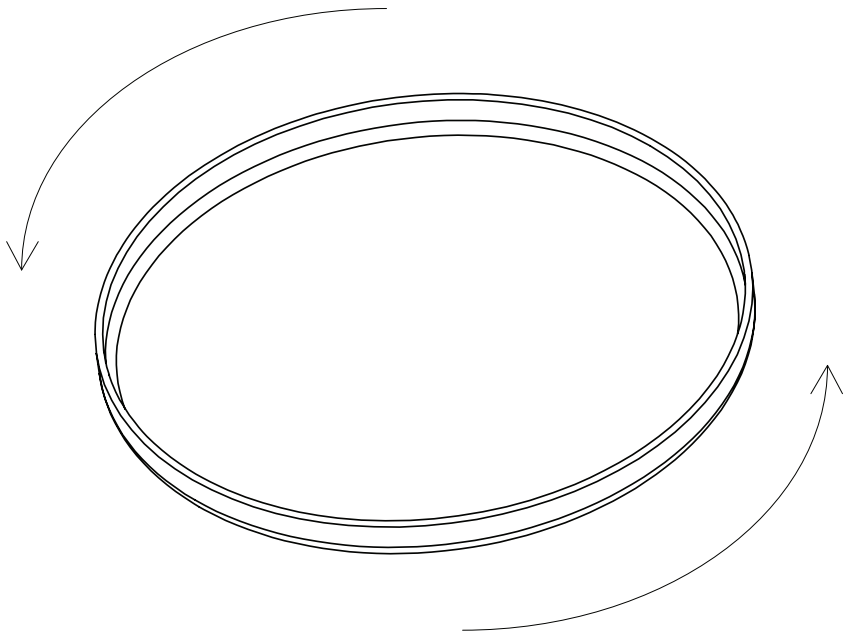
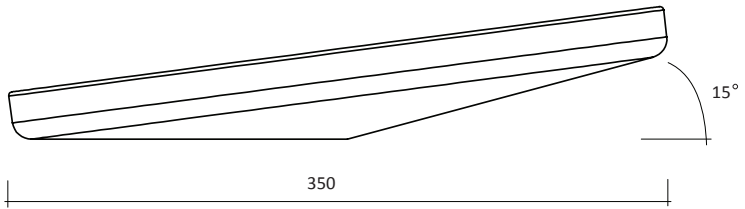
Demonstrar a contaminação cultural do contexto em que me encontro. Perceber que contribuições é que determinado tipo de empréstimos culturais ocorrem, que outros poderiam ocorrer, por forma a espoletar novas experiências ou alertar para a nossa forma de olhar o mundo. Do mesmo modo que o nosso corpo foi sofrendo transformações de maneira a acompanhar e a reajustar-se ao ambiente exterior, fenómenos como a globalização ou a aculturação, que ocorrem de forma mais ou menos natural, comprovam que o ser humano tem uma predisposição ou habilidade para se adaptar às mais variadas situações, mantendo, uns mais que outros, uma certa curiosidade pelo que é novo ou simplesmente diferente daquilo que vive no seu ambiente (desde a escala familiar à esfera da cidade, país, continente). Entre as diferenças culturais que existem de lugar para lugar, a concepção de individual e colectivo, público ou privado, reflete-se claramente no modo como as pessoas actuam na vida social. O Companheiro – do latim *cum panis*: aquele com quem dividimos o pão – surge como tentativa de resposta a duas dicotomias, individual/ colectivo, público/privado, num acto muito particular que é o de estar à mesa. Como referi anteriormente, as lembranças e histórias familiares – em particular as da infância da minha mãe, que me conta como eram as refeições lá na terra, sempre partilhando grandes pratos de barro com os seus irmãos – foram o mote para esta reflexão. Este projecto pretende repensar o acto das refeições diárias, que para muitos são solitárias ou simplesmente desprovidas de particularidade, momento ou experiência. A sua forma cónica faz dele um objecto giratório, que, se por um lado, parece dificultar a acção, por outro faz com que dependamos uns dos outros ao longo da refeição, salientando a sua principal faceta – a partilha. O prato é acompanhado dos seus próprios talheres, pensados especificamente para o efeito. Os talheres ajudam-nos a direccionar os alimentos para o pão ou directamente à boca. Têm as suas extremidades mais ou menos pontiagudas para “picar” os alimentos quando

14 Munari, B. (1988). *A Arte como officio*. (p. 88) Lisboa: Editorial Presença.

necessário. O *Companheiro* pretende juntar todos em torno da mesa e, durante esse momento, fazer a partilha acontecer entre todos. E, como referi anteriormente (p. 37), as lembranças e histórias familiares, em particular da infância da minha mãe foram o mote para esta reflexão, que me conta como eram as refeições lá na terra, sempre partilhando grandes pratos de barro com os seus irmãos. Este projecto pretende repensar o acto das refeições diárias, que para muitos são solitárias ou simplesmente desprovidas de particularidade, experiência. O *Companheiro* é um prato, que quer juntar todos em torno da mesa, e durante esse momento, fazer a partilha acontecer entre todos. Dividir o mesmo prato é um acto de confiança e cumplicidade que incentiva a partilha de experiências através do diálogo, conversas.



39. Desenhos #2.













Caruma

O projecto *Caruma* aborda a cestaria angolana, no que diz respeito à técnica e usos dos objectos desenhados a partir desta prática artesanal. A cestaria em geral, e os cestos em espiral cosida em particular, não tem uma única origem mas sim várias, que nos levam até ao Senegal, Guiné, Serra Leoa, Angola e à República Democrática do Congo.¹ Ela representa uma mistura de culturas, com a espiral crescente como elemento comum. A cestaria é frequentemente associada a contentores ou recipientes, deixando de parte outras tipologias de objectos, descendentes igualmente directos da técnica, como por exemplo esteiras, tapetes, chapéus, peneiros, bases para tachos, entre outros, e nestas ramificações encontram-se trabalhos exemplares de um manuseamento que requer alto grau de mestria. Aquilo que começou pela necessidade da criação de ferramentas úteis ao trabalho no campo cresceu, tornando-se também receptáculos de memória, factor essencial para a revelação de uma identidade ou personalidade. Quando falo em identidade e personalidade, não quero com isto debitar uma série de características que descrevem povos ou nacionalidades de forma generalizada, mas algo que existe para além disso, uma personalidade que o olhar assimila e rapidamente associa a um território bem mais vasto do que os nacionalismos. Falo de uma viagem, de um olhar que transporta para outra paisagem, seja ela da Serra Leoa ou de Angola, porque mesmo estes objectos se confundem entre si, por já não serem um e outro, mas sim um terceiro. O projecto *Caruma* resulta da aglutinação da cestaria com a cerâmica, como forma de diálogo entre duas técnicas e matérias completamente distintas, mas que, apesar de desiguais, cresceram e caminham lado a lado com propósitos semelhantes. A cestaria angolana, bem como a cestaria à escala do continente africano, remonta ao Egipto de 5000 a.C. e a outros focos, como os sacos kiondo do Quênia, os cestos de Botswana ou cestos Zulu da África do Sul.



45. Saco kiondo do Quênia.



46. Cesto de Botswana.



47. Cesto Zulu da África do Sul.

15 Johnson, N. (Director) (2008, August 29). *Grass Roots African Origins of an American Art*. Grass Roots . Lecture conducted from Museum for African Art , New York.

Quando mulheres e homens se tornaram sedentários, passaram a ter novas necessidades, nomeadamente a de armazenar líquidos, algo a que os cestos não podiam dar resposta, surgindo a cerâmica para colmatar essa carência. Deste modo, pode dizer-se que a cerâmica nasce em consequência da cestaria. O que me interessa quando associo estas duas técnicas é o seu processo construtivo, que me leva a resultados com a capacidade visual e táctil que a transporta ou nos transporta para outras paisagens. É criada uma relação entre duas matérias que são associadas ao que é popular; a cestaria, que, por um lado, é duradoura à escala do quotidiano; a cerâmica, por outro, que o é à escala histórica; a cestaria, que é quente, a cerâmica fria; a cestaria, que permite uma certa flexibilidade, em oposição à cerâmica, que permanece estática. Estas dicotomias fizeram com que este projecto ganhasse vida própria devido à sua materialidade evidente.



48, 49. Experiência #1.

Determinadas decisões foram tomadas no decorrer do projecto, em conformidade com as características dos materiais, e quanto mais fui aprendendo – neste caso, a técnica da espiral cosida –, melhor fui construindo. Isto é, a espiral cosida permite numa primeira análise desenvolver objectos simétricos e revolutivos, o que não é novidade uma vez que são de facto formas mais ou menos revolutivas ou simétricas que conhecemos na cestaria em geral e na cestaria angolana, em particular.

Ao longo da pesquisa e aprendizagem, deduzi que seria bem mais interessante e desafiante conseguir desenvolver objectos que contrariassem essa tendência geométrica, por forma a desenhá-los mais orgânicos, mais curiosos, e a acentuar a diferença com objectos de cerâmica rectilíneos e de superfície regular. Deste trabalho resultou uma série de vasos aos quais chamei Caruma, que acaba por ser o material-chave neste projecto, já que na espiral cosida a fibra utilizada foi a caruma de pinheiro. A escolha desta fibra não foi por acaso, sendo que é de fácil acesso e, em segundo lugar, por ser especialmente abundante ao redor da escola, local onde realizei o projecto.

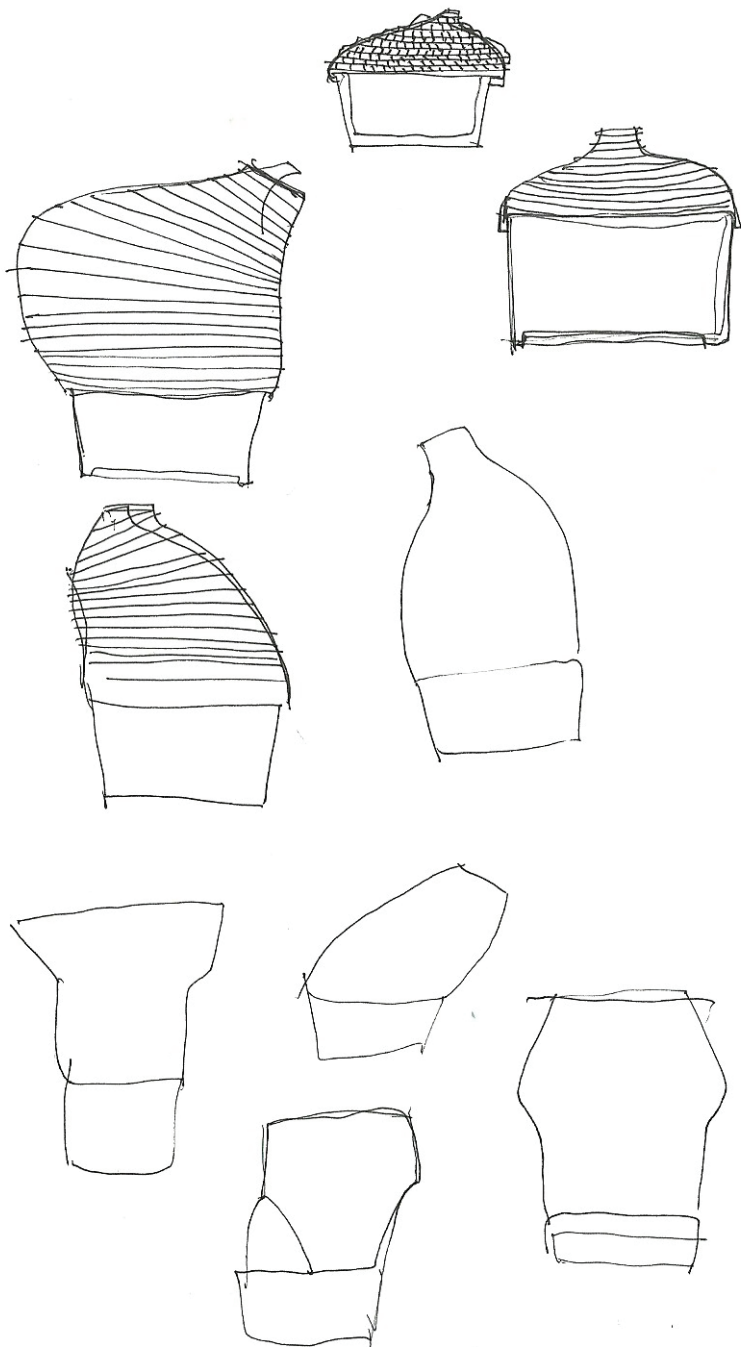
Experimentar foi uma acção essencial no decorrer do trabalho, nomeadamente no que diz respeito à fase de aprendizagem da técnica da espiral cosida. O primeiro contacto que tive com a cestaria foi através da experimentação, mas de imediato entendi que o desenho estaria subentendido neste processo de fazer, experimentar. Só com o contacto diário e tentativas permanentes e sistemáticas conseguiria obter resultados positivos em tempo útil. Consoante a minha aprendizagem, que foi sendo feita de maneira mais ou menos autodidacta – recorrendo também a bibliografia e vídeos tutoriais na internet –, fui obtendo respostas, resultados que me foram encaminhando para outras experimentações e para as sucessivas tomadas de decisão, como, por exemplo, decidir entre trabalhar com caruma verde ou já seca e porquê. O porquê é uma questão simples de responder. A caruma verde ainda tem de passar pelo processo de secagem, ou seja, vai retrair. Daí as técnicas de cestaria anteriormente referidas trabalharem somente as fibras secas, pois já não ocorre mudança alguma na espessura das mesmas, o que colocaria em risco a resistência do cesto em contexto de utilização. Ainda assim, fiz questão de passar por todas estas etapas, pois mesmo sabendo da retração das fibras, existem outras potencialidades associadas ao processo de secagem da caruma. Através da experimentação, cheguei a conclusões claras de como deveria encaminhar os projectos daqui em diante.



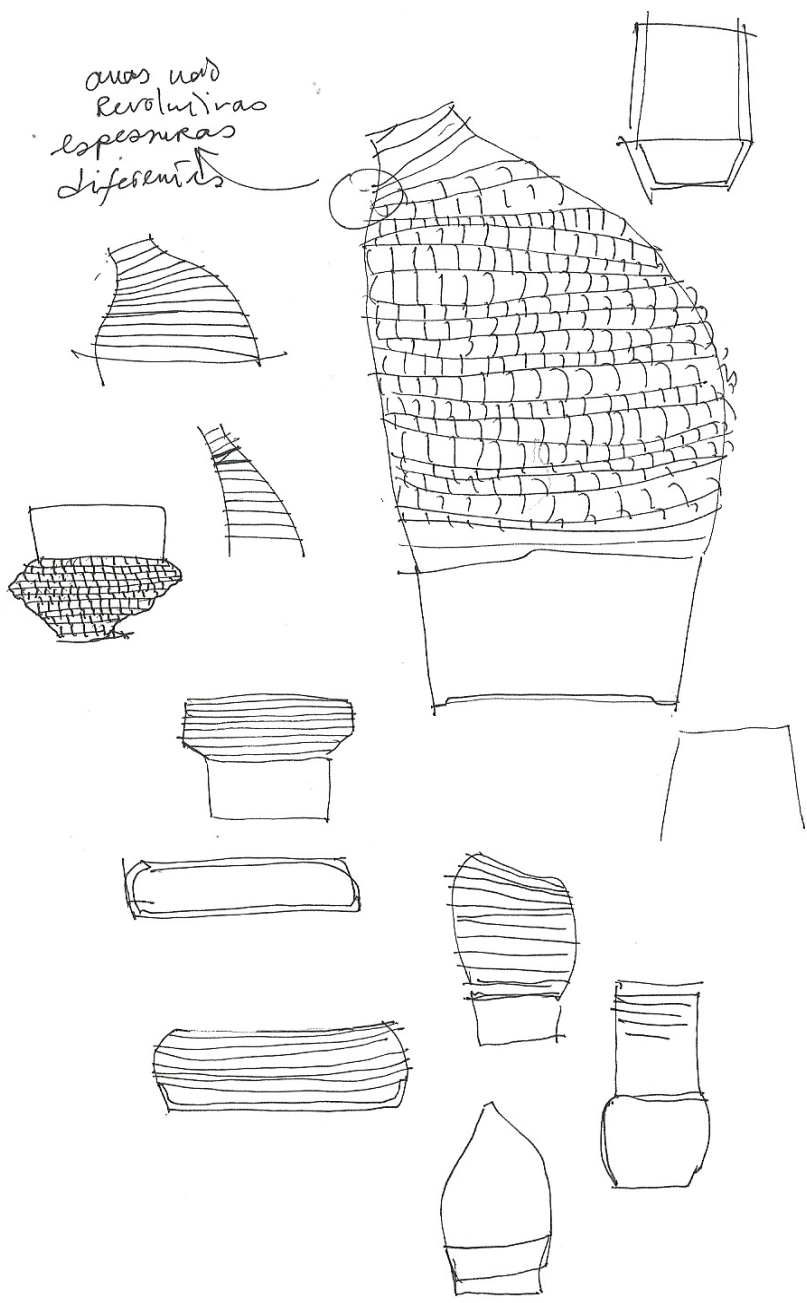
50. Registo da passagem do tempo na caruma.

No caso particular das imagem 50, é demonstrada a passagem do tempo nos objectos, através da secagem da caruma. Como se pode comprovar no primeiro registo, o vaso foi construído com as fibras ainda verdes e foi fotografado em média de 15 em 15 dias, de modo a acompanhar a sua evolução de forma regular. O resultado é esta sequência de fotografias que sugerem um objecto vivo, que evolui com o tempo, envelhece e se transforma diante de nós.





cuas uad
Revoluinas
Espesuras
diferentes



















Assento

O *Assento* surge na sequência da série *Caruma*, mas desta vez executado com outro material, neste caso a corda (de algodão). Propus-me trabalhar a cestaria associando-a desta vez a objectos de uso mais frequente, isto é, objectos que estão mais facilmente expostos a situações que testam os seus limites. As fotografias que se seguem foram uma primeira experiência daquilo que poderia ser um assento. Restaurei uma cadeira, pois nesta fase deduzi não ser essencial um desenho específico de um assento, isto é, uma estrutura especialmente pensada para o efeito. Aqui, o pretendido seria revestir a cadeira em parte ou na sua totalidade, incluindo o assento. Comecei por cobrir as zonas de união e passei de seguida para a zona de sentar. Foi um processo demorado, visto a corda ser de espessura fina – 1cm. Após estas duas áreas estarem cobertas, fotografei-as e realizei montagens para antecipar a possibilidade do resultado. A conclusão a que cheguei foi a de que este objecto futuro tratava maioritariamente a pele do objecto. Não que eu desvalorize essa característica, mas entendi que se o próprio objecto fosse em si a pele, a superfície, isso torná-lo-ia mais interessante, em vez de essa superficialidade ser um pormenor ou detalhe. Depressa me apercebi que o resultado ficava aquém das minhas expectativas. Este tipo de construção merecia, na minha opinião, algo com outra dimensão. Assim sendo, decidi trabalhar a mesma temática, do estar, seja ele sentado, deitado, encostado, mas mudando a perspectiva em que isso acontece. E ao olhar para experiências. As imagens que se seguem são desenhos tridimensionais com xxxx cm apenas, mas quando descontextualizadas podem perfeitamente existir com outra dimensão, já que as imagens



60, 61. Cobrindo cadeira com corda de algodão e montagens.



não nos indicam qualquer escala. Deste modo, conclui que o cesto em si teria de ser maior, por forma a tornar-se colectivo e não individual, caso contrário correria o risco de ser apenas mais um no universo desta tipologia de objectos. A urgência de ampliá-lo à colectividade ficou reforçada quando me cruzei com o cordão vivo, corda que é obtida através da junção de vários tipos de cordas e fios têxteis que são não mais do que sobras das fabricações individuais, por isso composta por várias cores e tipologias.

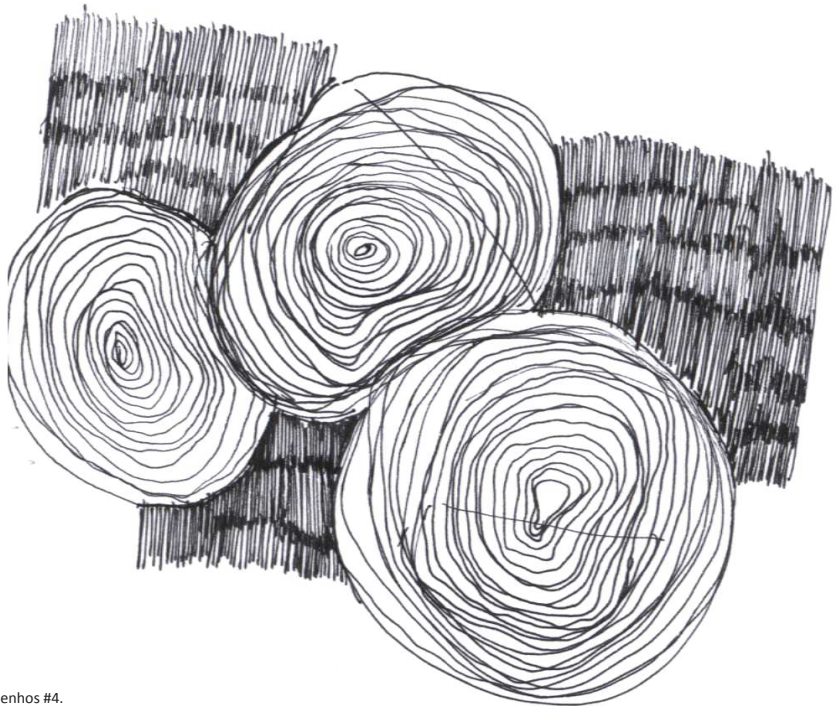
Ao acaso ou não, acho interessante divagar em analogias entre esta corda (e a forma como é feita) e o meu trabalho, que é neste caso uma tentativa de fundir também diferentes origens e influências. Através do fazer de uma técnica em particular, aproximei-me, ou de certa forma senti-me mais próxima, dessa outra paisagem que nunca conheci.

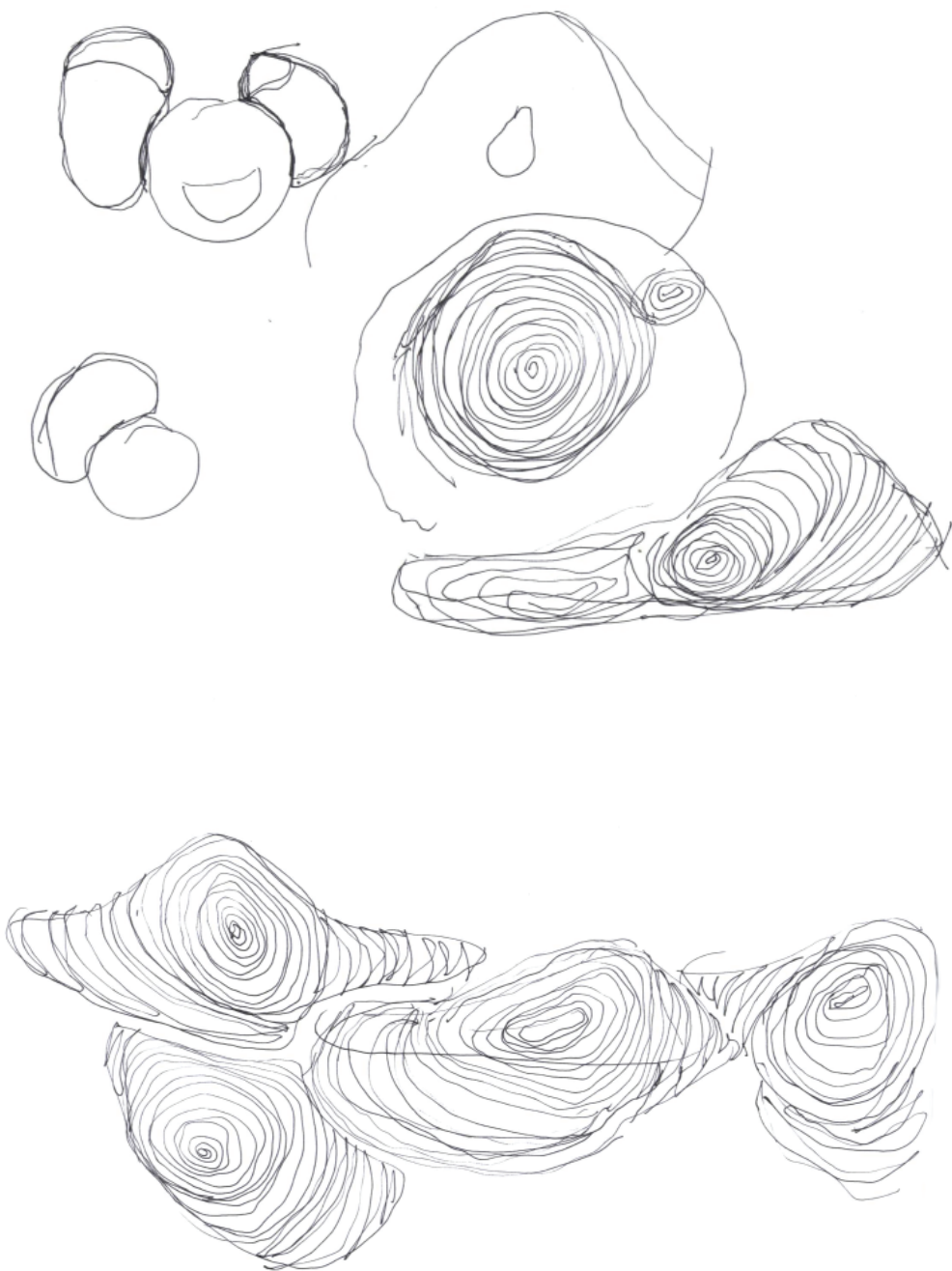


62. Experiência 2#.

Foi um fazer manual que transformou a minha suposição, ou imaginação de um lugar, em algo físico, através da materialização. E o facto de este fazer ter ocorrido em simultâneo com a aprendizagem de uma técnica artesanal (cestaria), tornou o processo mais prolongado e, consequentemente, mais íntimo. Desta forma, cresce este conjunto de esteiras, tapetes, sofás, não sendo a tipologia aqui fundamental, apesar de, neste caso, o termo mais adequado ser talvez “esteira”, uma vez que se trata de objectos de cestaria, em primeiro lugar, e por serem usados no chão com a finalidade de estarmos neles (apesar de o termo também servir para cestos de cobertura ou revestimento). Estes objectos sugerem uma liberdade de movimentos diferente, despidos de uma certa rigidez que alguns outros nos obrigam de certa forma a assumir.

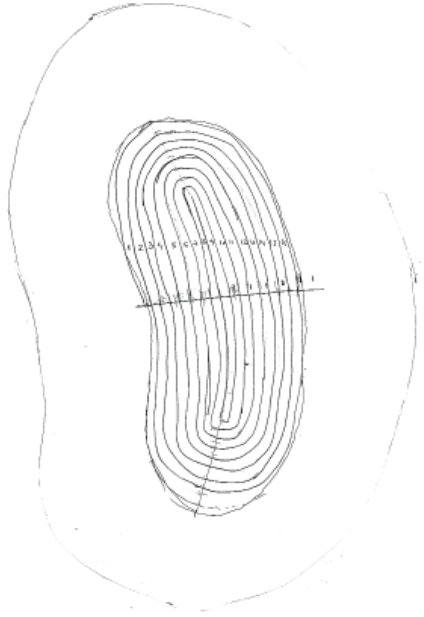
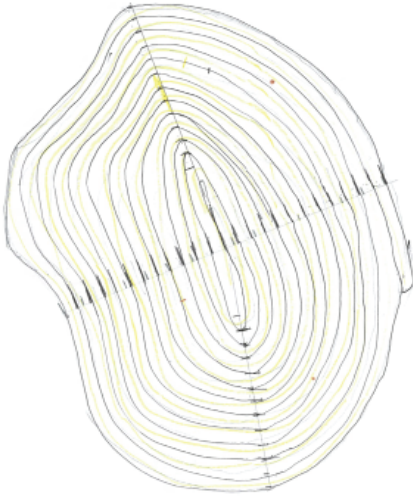












$2\pi r$ → para saber quantidade de cordões necessária

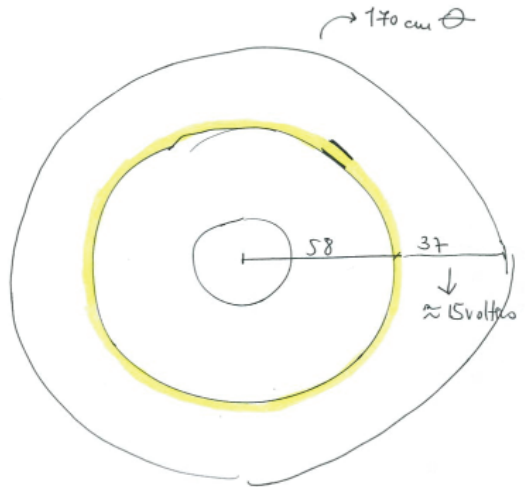
$$58 + 2.5 = \boxed{60.5} + 2.5$$

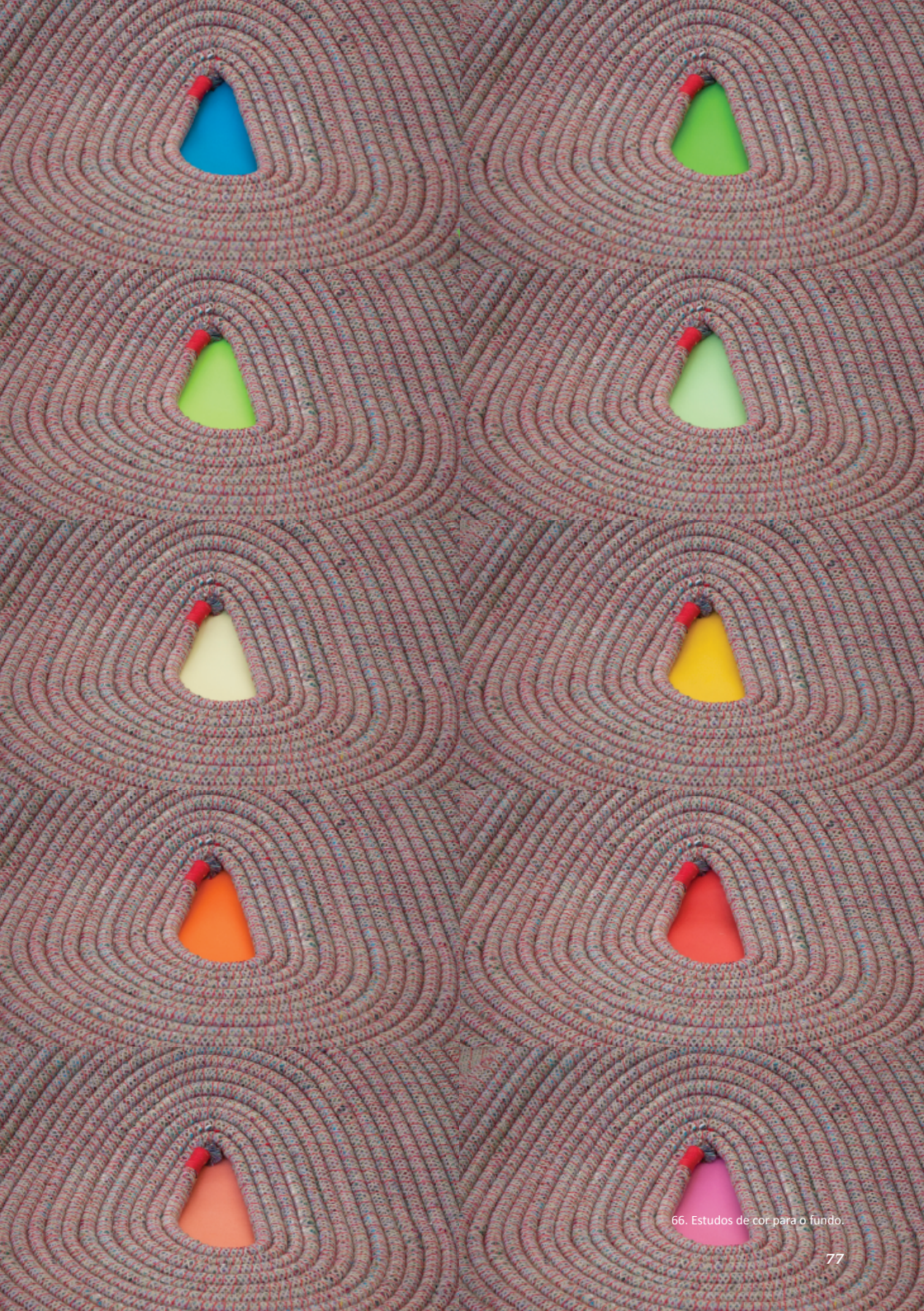
...
...
...

$$60.5 \times 2\pi = 379.94 (?)$$

$$\boxed{3.80m} \approx 365 = 3.65$$

$$\begin{array}{r} 15 \text{ voltas} \\ - 4 \text{ voltas} \\ \hline 11 \text{ voltas} = 46,30m \\ 50,00m + \\ \hline \boxed{96,30m} \end{array}$$



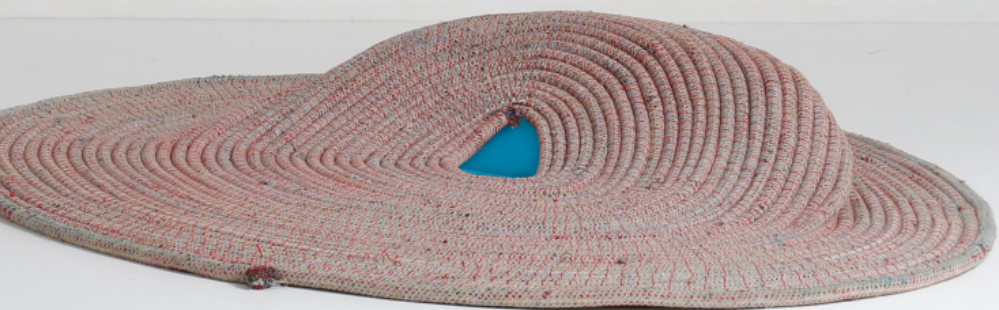


66. Estudos de cor para o fundo.



Ø 160 x 140 x 42 cm





Ø 170 x 24 cm



Cabaças

Normalmente utilizadas para objectos utilitários de uso diário, as cabaças angolanas, especialmente as da Lunda¹⁶, sempre tiveram lugar de destaque na cultura artesanal angolana. As minhas visitas ao Museu de Etnologia e as pesquisas nos catálogos do Museu do Dundo alimentaram a minha curiosidade e interesse pelas cabaças em geral e pelas angolanas, em particular, que faziam destas abóboras objectos indispensáveis à rotina dos seus dias. Assumindo as suas formas naturais ou moldando-as consoante as finalidades, obtém-se— múltiplos objectos para diferentes fins: “Com efeito, entre as suas múltiplas aplicações, destacam-se as de poder conter e transportar água, vinho, mel, óleo, pirão, carnes, peixes, conservas e muitos outros mantimentos. Os frutos que apresentam formas mais caprichosas, casuais ou provocadas, são destinadas a cachimbos-de-águas. As cabaças mais pequenas servem de copos, canecas, funis, saleiros, irrigadores, polvorinhos, ventosas, portas-“remédios” para afastar leões e males diversos, fornecendo, ainda, recipientes para variadíssimos misteres.”¹⁷ (Fontinha, 1963, p. 18)



69. Mestre quioco¹⁸ Tchimica fazendo gravações em cabaça, Samacaca, província de Moxico, Angola. (s/d).

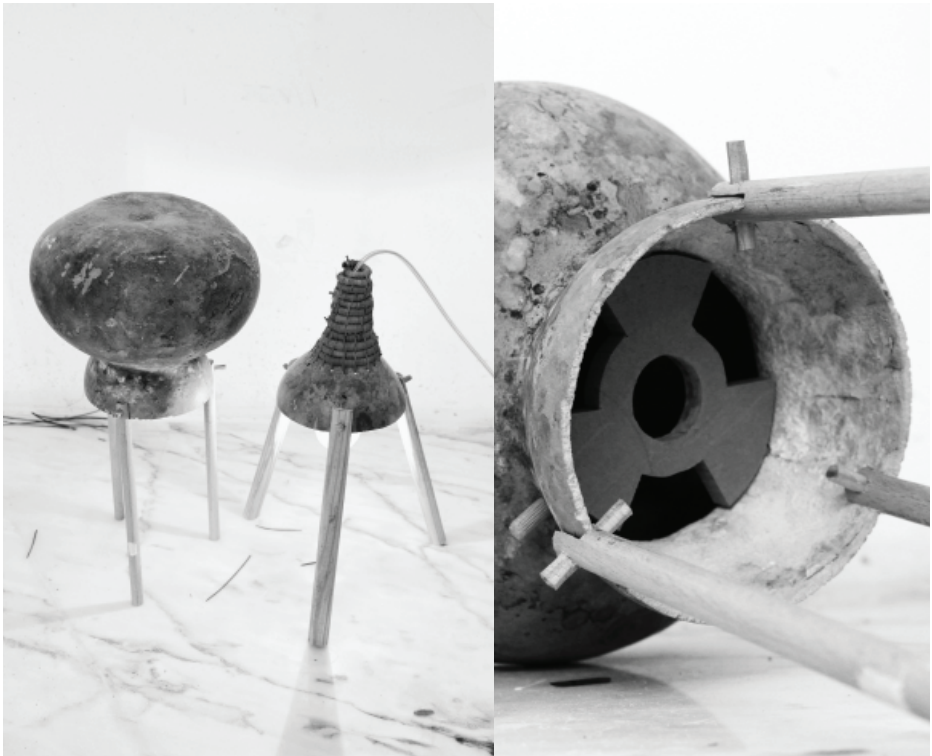
¹⁶ Região a nordeste de Angola, actualmente subdividida em duas províncias, Lunda-Norte e Lunda-Sul

¹⁷ Fontinha, M., & Videira, A. (1963). Introdução. *Museu do dundo: Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda: “Cabaças gravadas da Lunda”* (p. 18). Lisboa: Companhia de diamantes de Angola.

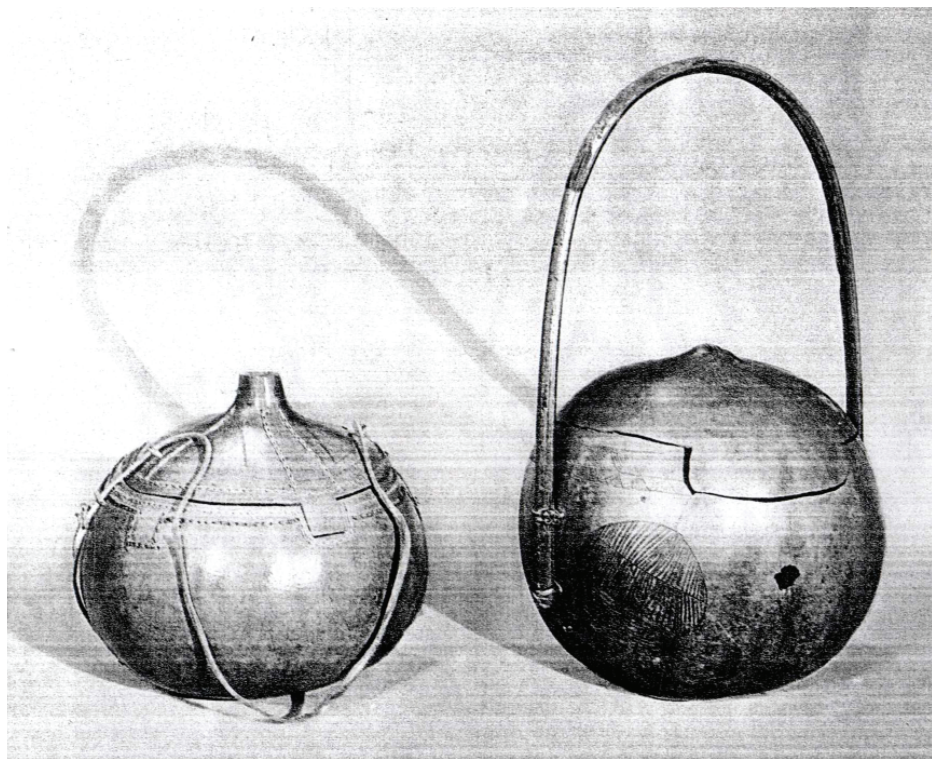
¹⁸ Grupo étnico que habita áreas de Angola, Zâmbia e República Democrática do Congo.

Este objecto pretende abrir uma nova perspectiva a estes velhos frutos que se encontram hoje obsoletos. A minha dificuldade inicial em adquiri-las comprova-o. Armazenar e conter são funções directamente associadas a esta tipologia, pelo que me propus repensar que outras saídas fariam sentido, destacando sempre a cabaça como elemento principal. Deste modo, através de simples cortes e furações, comecei a experimentar construir simples candeeiros, com ligações primárias a estruturas em madeira.

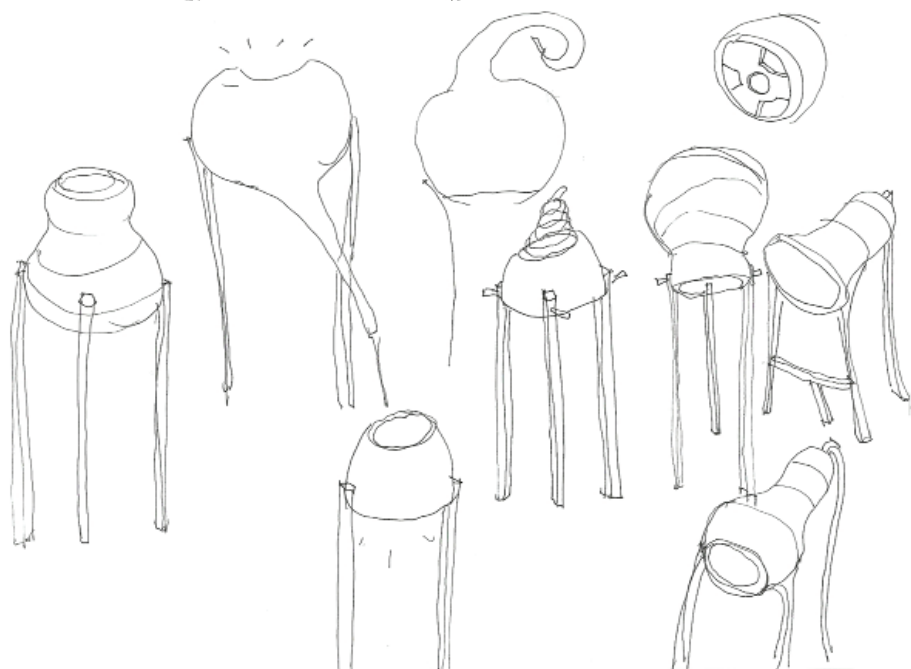
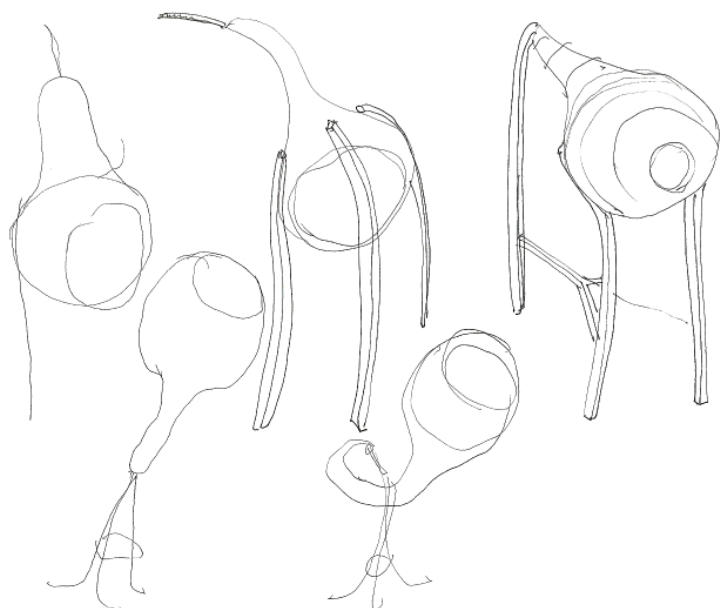
O que resultou desses ensaios tinha particular interesse para mim, razão por que decidi avançar com a ideia de projectar um objecto que produzisse luz. Inicialmente, conseguir adquirir cabaças revelou-se uma tarefa difícil, mas depois percebi que havia ainda algumas pessoas que guardavam muitos destes grandes frutos nos seus sótãos ou quintais, esquecidos e, para minha alegria, completamente secos, pois o período de secagem das cabaças é de cerca de um ano, isto se o ambiente não for muito húmido. O resultado é este candeeiro simples, cujo desenho se centra nas ligações entre a madeira e a cabaça.

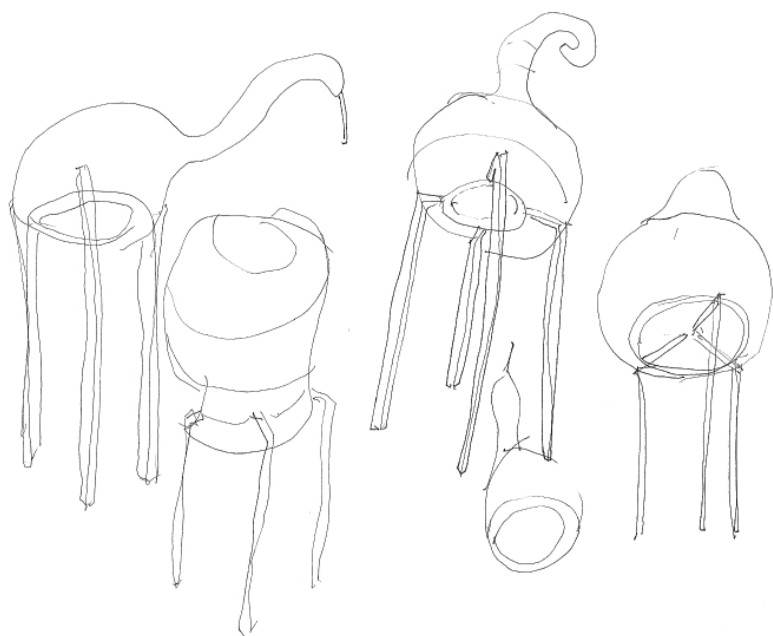
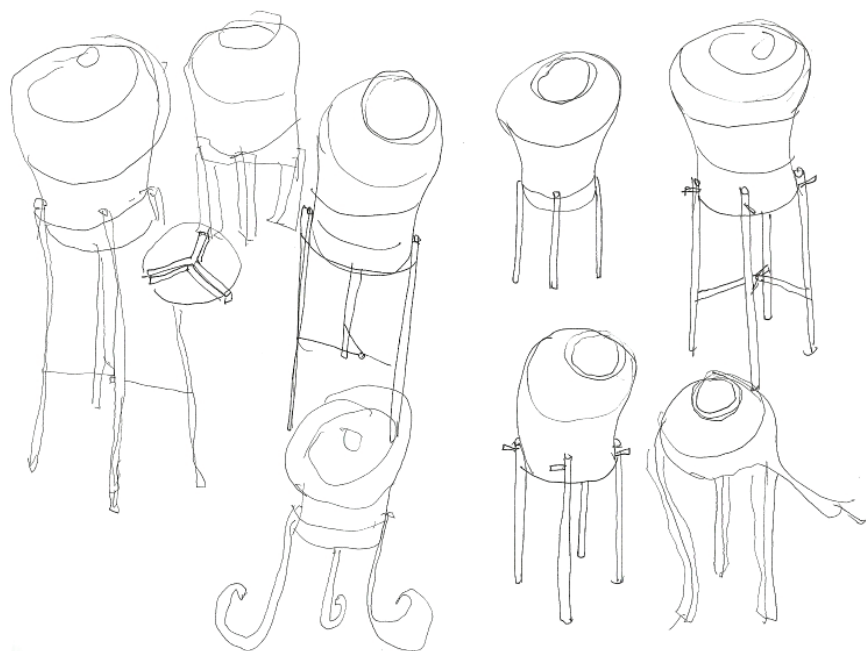


70. Experiências #43 e #4.



71. *Tchipulo tcha tchinto* (cabaças porta-comida), ambas recolhidas numa povoação de quiocos, a primeira em Saurimo (Lunda-Sul) e a segunda no Cambulo (Lunda-Norte).











75. Materiais para projectos futuros.

Conclusões Finais

Com este projecto de pesquisa, adquiri novos conhecimentos em torno das minhas raízes e aprofundei saberes – directamente ligados ao design e não só – que antes pertenciam simplesmente à herança cultural passada pelos que me são próximos, mas que agora provém também da minha procura e interesse pessoais. Já não se trata do que é suposto eu saber e conhecer a priori sobre a minha origem, trata-se de continuar, através do design, o trabalho de pesquisa que me ajudará a descobrir novas fórmulas de projectar neste contexto global de encontros e cruzamentos. O que encarei como desafio deste trabalho – a as *Paisagens Múltiplas* (p. 15) –, penso ter sido respondido positivamente dentro das expectativas que tinha para cada projecto em particular. No decorrer do projecto, foram feitas escolhas em detrimentos de outras, resistências ou questões que ficaram responder, tais como:

- Abordar a cor, que ao longo do projecto surge assumidamente uma vez, e é um campo com grande interesse de estudo para mim;

Na cestaria

- Aprofundar os conhecimentos da cestaria - novas técnicas - e desenvolver novos projectos;
- No *Assento*, explorar materiais mais leves, pois a corda utilizada é pesada para a escala do objecto e dificulta a sua mobilidade se o quisermos transportar. Outra questão é o material usado na costura, que deverá ser substituído por uma linha mais resistente;
- Criar mecanismo que me permita uma costura das cordas mais rápida;

Cabaças

- Continuar o trabalho iniciado com as cabaças, nomeadamente a plantação e intervenção directa durante o seu crescimentos (através de moldes);
- Resolver a questão da fragilidade das cabaças, que se quebram com certa facilidade;

A próxima fase do projecto centrar-se-á também na sua divulgação, através de uma plataforma online. A exposição e comercialização de alguns produtos, nomeadamente da série *Caruma* já está a ser estudada. No fundo este projecto final é encarado como o início de uma área de investigação que pretendo continuar.

Referências Bibliográficas

Livros

Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Loude, J. (2005). *Lisboa na cidade negra*. Lisboa: Dom Quixote. (Original work published 2003)

Galhano, F. (1985). *Desenho etnográfico de Fernando Galhano*. Lisboa: Instituto nacional de investigação científica Centro de estudos de etnologia.

Hall, S. (2003). Pensando a diáspora - Reflexões sobre a terra no exterior. *Da Diáspora - Entidades e Mediações Culturais* (p. 26). Belo Horizonte: UFMG.

Steger, M. B. (2003). *Globalization: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Straw, P. (2000). *Negrophilia: avant-garde Paris and Black culture in the 1920s*. New York, N.Y.: Thames & Hudson.

Anderson, B. R. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. and extended ed.). London: Verso.

Cruz, A. M. (1963). *A Cerâmica Cuvale*. Huila: Museu da Huila.

Peffer, J. (2003). The Diaspora as Object. *Looking Both Ways. Art of the Contemporary African Diaspora* (pp. 22-32). Nova Iorque: Snoeck Publishers.

Fontinha, M., & Videira, A. (1963). *Museu do Dundo: Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda : "Cabacas gravadas da lunda*. Lisboa: Companhia de diamantes de Angola.

Pais, J. M. (2004). Introdução. *Tribos urbanas: produção artística e identidades* (1a ed., p. 5). São Paulo: CAPES.

Artigos

McGuirk, J. (1 de Agosto 2011). *Craft Fetishism*. The Guardian. Consultado em 5 de Fevereiro de 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/01/rise-designer-maker-craftsman-handmade>

Libsekal, M. 21 de Abril 2014). Another Africa. *Demystifying 'African' design, The Africa is Now Exhibition*. Consultado em 22 de Setembro de 2014, <http://www.anotherafrica.net/design/demystifying-african-design-the-africa-is-now-exhibiton>

Edmundo, F. K. (22 de Setembro de 2012). BUALA. *O Angolês, uma maneira angolana de falar portugueses*. Consultado em 10 de Abril, 2014, <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-angoles-uma-maneira-angolana-de-falar-portugues>.

Agualusa, J. E. (2004/2005). *A língua portuguesa em Angola - língua materna versus língua madrastra*. Revista Imaginário , n° 10 , 27-33.

Mintz, S. W. (2001, October 1). *Comida e Antropologia- Uma breve revisão*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 16, 31-41.

Sites

<http://www.buala.org/>

<http://www.anotherafrica.net/>

<http://anotherafrica.tumblr.com/>

<http://readymadeprojects.com/>

<http://www.jimnaughten.com/>

<http://www.deathmetalangola.org/>

<http://artcomesfirst.tumblr.com/>

<http://mnetnologia.wordpress.com/>

<http://www.nossoskimbos.pt/>

<http://www.kuvale.net/>

Filmes

Death Metal Angola (2012), Jeremy Xido.

Viagem a Portugal (2011), Sérgio Tréfaut.

Staff Benda Bilili (2010),

Índice de Figuras

Imagem 1. Detalhe de azulejo na Mesquita

Hassan II, Casablanca, Marrocos (s/d).

Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/204843483023804831/>, 10/09/14.

Imagem 2. Azulejos mudéjares de corda-seca, na Sala das

Pegas do Palácio Nacional de Sintra (s/d).

Foto de Joana Rodrigues.

Fonte: http://ceramicomodernistaemportugal.blogspot.pt/2011_09_01_archive.html, 10/09/14.

Imagem 3. Maria Keil - pormenor do revestimento da

estação Rossio (1962-63). © CMP

Fonte: http://ceramicomodernistaemportugal.blogspot.pt/2011_09_01_archive.html, 10/09/14.

Imagem 4. Título desconhecido (Clown, Cavalo, Salaman-

dra). Desenho - guache sobre papel (1911), Amadeo de Souza-Cardoso.

Fonte: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=94&visual=2&pesquisar=1&autor=Amadeo%20de%20Souza-Cardoso&langId=1>, 11/09/14.

Imagem 5. Picasso no seu atelier rodeado pela sua colecção de arte africana em Bateau-Lavoir, Paris (1908).

Fonte: http://www.inst.at/trans/16Nr/08_1/iintig16.htm, 11/09/14.

Imagem 6. Johnny Hudgins no filme *Sur un air de Charleston*, de Jean Renoir (1926).

Fonte: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/02-enter-and-exit-the-new-negro/deck/3947454>, 11/09/14.

Imagem 7. “O leão que ri”, apartamentos em

Maputo, Moçambique (1958).

Fonte: <https://www.tumblr.com/search/Pancho%20Guedes>, 11/09/14.

Imagem 8. Pintura baseada na secção da obra

“O leão que ri” (1982).

Fonte: <http://www.guedes.info/venice06/venice04.htm>, 11/09/14.

Imagem 9, 10, 11, 12. Masks (2010).

Fonte: <http://www.bertjanpot.nl/?p=3111>, 01/08/13.

Imagem 13. Man-made (2011).

Fonte: <http://www.designboom.com/design/stephen-burks-man-made-at-studio-museum/>, 24/04/2014.

Imagem 14. Artesã fazendo cesto, Man-made (10/11).

Fonte: <http://www.designboom.com/design/stephen-burks-man-made-at-studio-museum/>, 24/04/2014.

Imagem 15. Stool (1925).

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1972.283.1>, 22/04/14.

Imagem 16. Exemplo de encosto de cabeça (tribo Turkana, Quênia).

Fonte: <http://acaciawoodcarvings.com/african-aged-turkana-headrest-kenya-b/>, 10/07/2014.

Imagem 17. Homem (tribo Turkana, Quênia) usando encosto de cabeça.

Fonte: http://victorenglebertphotography.blogspot.pt/2012_09_01_archive.html, 10/07/2014.

Imagem 18. Desenhos, estampas de cabaças.

Fonte: Galhano, F. (1985). *Desenho etnográfico de Fernando Galhano*. Lisboa: Instituto Nacional de investigação científica Centro de estudos de etnologia. p. 16. 12/09/2012.

Imagem 19, 20. *Hereros*, 2013.

Fonte: <http://www.jimnaughten.com/project/hereros/>, 20/08/2013.

Imagem 21. M. I. A.

Fonte: <http://celebritybase.info/m-i-a/>, 08/04/14.

Imagem 22. Músico Wilker Flores, em *Death Metal Angola* (2012).

Fonte: <http://vimeo.com/78506304>

Imagem retirada do filme aos 00:00min, 12/11/2013.

Imagem 23. Rapaz com cesto de café (*n'bondo*). Uíge,

Angola, 1971. Fotografia 23, 24 e 26 da autoria de Benjamim Pereira.

Fonte: Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. p. 32. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Imagem 24. Rapaz com cesto usado na colheita do café.

Uíge, Angola, 1971.

Fonte: Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. p.32. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de

Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Imagem 25. Senhora fazendo cesto em espiral cosida, Angola, 1965. Fotografia de Gerhard Kubik.

Fonte: Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. p.46. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Imagem 26. Carro em que Benjamim Pereira e Ernesto Veiga de Oliveira viajaram em Angola, com Pedro (o condutor) na imagem. Huambo, Angola, 1971.

Fonte: Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. p.32. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Imagem 27. Rose Chikunga joeirando milho miúdo (ma-sangu). Chavuma, Zâmbia, 2002. Fotografia de Sónia Silva.

Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. p.107. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Imagem 28. Procissão de ofertório da missa. Bengela, Angola, 1992. Fotografia do Padre Tony Neves.

Fonte: Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. p. 94. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia.

Imagem 29. *Suaha iá uàlua* (cabaça para vinho). Recolhida em Chitato, Lunda-Norte (Angola), s.d.

Autor desconhecido.

Fonte: Fontinha, M., & Videira, A. (1963). *Museu do Dundo: Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda : “Cabaças gravadas da Lunda*. Lisboa: Companhia de diamantes de Angola. p. 43, 12/09/2013.

Imagem 30. Tampa de panela, Cabinda (Angola) s.d., autor desconhecido.

Fonte: Exposição permanente *O museu, muitas coisas*, Museu Nacional de Etnologia. 16/12/2012.

Imagem 31, 32, 33, 34. Técnicas espiral cosida, entrecruzado, torcido e encanastrado, respectivamente.

Fonte: Silva, S. (2003). *A vez dos cestos = Time for baskets*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Etnologia. 11/09/2013.

Imagem 35. Desenhos #1.

Imagem 36. Jovem trabalhando o barro, Planalto da Huíla, Angola (1935-39). Fotografia de Elmano Cunha e Costa, Instituto Investigação Científica Tropical.

Fonte: <http://actd.iict.pt/view/actd:AHUD13359>, 20/09/2014.

Imagem 37. Peças em faiança, todas feitas a partir do mesmo molde para o projecto *Caruma*.

Imagens 38. Corda

Imagem 39. Desenho #2.

Imagem 45. Saco kiondo do Quênia.

Fonte: <http://www.sanaahouse.com/shop/bags/mountain-soft/>, 25/09/14.

Imagem 46. Cestos de Botswana.

Fonte: http://africandesertcrafts.com/shop/botswana-baskets/7-75-tall-botswana-basket/prod_14.html, 25/09/14.

Imagem 47. Cestos Zulu da África do Sul.

Fonte: <http://www.worldmarket.com/product/small+zulu+basket+with+lid.do>

Imagens 48, 49. Experiência #1.

Imagem 50. Registo da passagem do tempo na caruma.

Imagem 52. Desenhos #3.

Imagens 60, 61. Cobrindo cadeira com corda de algodão e montagens.

Imagem 62. Experiência #2.

Imagem 63. Desenhos #4.

Imagem 65. Desenhos #5.

Imagem 66. Estudos de Cor para o fundo.

Imagem 69. Mestre quioco Tchimica fazendo gravações em cabaça, Samacaca, província de Moxico, Angola. (s/d).

Fonte: Fontinha, M., & Videira, A. (1963). *Museu do Dundo: Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda : “Cabaças gravadas da Lunda*. Lisboa: Companhia de diamantes de Angola. p. 19, 12/09/2013.

Imagem 70. Experiências #3 e #4.

Imagem 71. *Tchipulo tcha tchinto* (cabaças porta-comida), ambas recolhidas numa povoação de quiocos, a primeira em Saurimo (Lunda-Sul) e a segunda no Cambulo (Lunda-Norte).

Fonte: Fontinha, M., & Videira, A. (1963). *Museu do Dundo: Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda : "Cabaças gravadas da Lunda*. Lisboa: Companhia de diamantes de angola. p. 47, 12/09/2013.

Imagem 72. Desenhos #6.

Imagem 75. Materiais para projectos futuros.

***As restantes imagens de processo e peças finais são da minha autoria.**

