



# DESIGN SEMI-ARTESANAL

Inspiração em Artesãos Angolanos para o Desenvolvimento de Mobiliário

**Mestrado — Design de Produto**

**ESAD 2021**  
Délia Bosso

**Orientadora**  
Luciana Barbosa

**Co-Orientador**  
Dirk Loyens



# DESIGN SEMI-ARTESANAL

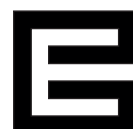
Inspiração em Artesãos Angolanos para o Desenvolvimento de Mobiliário

**Mestrado — Design de Produto**

**ESAD 2021**  
Décia Bosso

**Orientadora**  
Luciana Barbosa

**Co-Orientador**  
Dirk Loyens





Aluno:

Décia Hali Vieira Bosso

Dissertação:

Design Semi-Artesanal: Inspiração em Artesãos Angolanos para o Desenvolvimento de Mobiliário

Orientado por:

ESAD - Luciana Isabel Moreira Barbosa

Co-orientado por:

ESAD - Dirk Loyens

Mestrado em Design de Produto

ESAD - Escola Superior de Artes e Design

Matosinhos, 2021



# AGRADECIMENTOS

—

Com a presente tese, darei por finda mais uma etapa da minha vida, dedicada ao meu percurso académico, que foi uma grande “Odisseia”, marcada por um crescimento tanto pessoal como profissional.

Aproveito para agradecer primeiramente a Deus, pelo cuidado e por me capacitar para conseguir superar as dificuldades que foram surgindo ao longo do caminho.

Igualmente, não poderia deixar de citar os meus professores da ESAD, especialmente, a minha orientadora Luciana Barbosa e o meu co-orientador Dirk Loyens, pelos conselhos, pela sua disponibilidade e apoio na realização desta tese, e ao professor Elias Marques pelo apoio na componente gráfica.

Merecem especial agradecimento, a minha mãe, Teresa, os meus irmãos, Nádia, Hélvio e Sofia, que sempre se mostraram disponíveis, com palavras de ânimo e no esclarecimento de dúvidas.

Considerando que em África os anciãos são autênticas bibliotecas vivas, não podia deixar de mencionar o meu tio, Simão Silva, por ter partilhado parte do seu vasto conhecimento sobre a história de Angola, e ter cedido alguns livros da sua biblioteca pessoal.

Especial referência aos artesãos e aos profissionais em Angola da indústria moveleira, por aceitarem ser entrevistados e partilharem um pouco da sua vivência e do seu conhecimento sobre o setor.

Agradeço a professora Alice Duarte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pelo apoio e esclarecimento nos conceitos referentes a Antropologia Cultural.

Para concluir agradeço a todos os membros da ESAD, que de forma direta ou indireta tenham contribuído para a realização desta dissertação.



# RESUMO

---

A presente dissertação, tem a sua essência no estudo sobre a relação entre o design de produto e o artesanato direcionados para a vida, história, antropologia e cultura do artesanato angolano, mais especificamente dos povos que habitam a noroeste e a leste do país, respetivamente os Bakongo e os Lunda-tchokwe.

Para melhor contextualização, faz parte do processo criativo, compreender os factos que inspiram a criação das peças concebidas pelos artesãos, de que modo a produção artesanal difere da produção industrial, o impacto social de um produto e de que forma o designer contribui para a transformação de uma comunidade.

Mediante o estudo sobre os fenómenos associados à sua vivência e obras, entender onde há predominância do artesanato como elemento enraizado na sua estrutura social e económica e classificar as matérias-primas fundamentais para a elaboração de cada artefacto regional, sendo fundamental a primazia aos recursos locais, a compreensão das características e qualidades da envolvente, das relações que se formam e dos rituais que se praticam em torno da produção e consumo destes produtos, fatores que moldam o artífice desde a sua infância até à idade adulta.

Constituindo todo este processo, fonte de inspiração para o desenvolvimento futuro de uma coleção de mobiliário contemporâneo, conjugando a manualidade e a valorização de traços histórico-culturais.

## Palavras-Chave

---

Design Semi-Artesanal, Sustentabilidade, Antropologia Cultural, Angola, Mobiliário.



# ABSTRACT

---

This dissertation has its essence in the study of the relationship between product design and handicraft directed to the life, history, anthropology and culture of the Angolan artisan, more specifically to the people who live in the northwest and east of the country, respectively the Bakongo and the Lunda-tchokwe.

For a better contextualization, part of the creative process is to understand the facts that inspire the creation of artistic pieces conceived by artisans, how handcrafted production differs from industrial production, the social impact of a product, and how the designer contributes to the transformation of a community.

Through the study of the phenomena associated with their lives and works, to understand where there is a predominance of craftsmanship as an element rooted in their social and economic structure, and to classify the fundamental raw materials for the elaboration of each regional artifact, prioritizing local resources, understanding the characteristics and qualities of the surroundings, the relationships that are formed and the rituals that are practiced around the production and consumption of these products, factors that shape the craftsman from childhood to adulthood.

This whole process is a source of inspiration for the future development of a contemporary collection of furniture, combined with handcrafting and the appreciation of historical and cultural traits.

## Keywords

---

Semi-Craft Design, Sustainability, Cultural Anthropology, Angola, Furniture.



# ÍNDICE

• <b>Agradecimentos</b>	— V
• <b>Resumo</b>	— VII
• <b>Abstract</b>	— XIX
• <b>Índice</b>	— XI
• <b>Índice de figuras</b>	— XIII
• <b>Índice de tabelas</b>	— XVI
• <b>Glossário</b>	— XVII
<b>1. Introdução</b>	— 20
1.1. Contextualização	— 21
1.2. Motivação	— 22
1.3. Objetivos	— 22
1.4. Metodologias de Investigação	— 22
1.5. Estrutura do trabalho	— 23
<b>2. Design e Artesanato</b>	— 24
2.1. Artesanato	— 25
2.2. Design	— 27
2.3. Design e Artesanato: a sua relação	— 30
2.3.1. Design Social	— 34
2.3.2. Design sustentável, Design sem desperdícios	— 35
2.4. Estudos de caso	— 37
2.4.1. A Place at the Table Collection	— 37
2.4.2. Unique Tapa	— 39
2.4.3. Laboratorio para la Ciudad and Fab City	— 40
2.5. Conclusões	— 41
<b>3. Design, Artesanato e Cultura Material</b>	— 43
3.1. Cultura Material e Imaterial	— 44
3.1.1. Cultura Material, em contexto colonial e pós-colonial	— 46
3.1.2. O valor da Cultura no Desenvolvimento Humano	— 47
3.2. Antropologia Cultural	— 48
3.3. O Homem e o seu habitat	— 49
3.3.1. Cultural oral africana	— 49
3.4. Conclusões	— 50
<b>4. Cultura e subculturas angolana</b>	— 52
4.1. Trabalho de campo	— 53
4.1.1. Análise dos dados obtidos nas entrevistas	— 54
4.2. Conclusões	— 62

<b>5. Cultura Material e Imaterial Angolana</b>	— 63
5.1. Enquadramento histórico	— 64
5.2. Habitação tradicional angolana	— 65
5.3. Manifestações culturais regionais	— 65
5.4. Descrição de peças, produção e comercialização	— 66
5.5. Conclusões	— 74
<b>6. Design e Artesanato na área de Mobiliário</b>	— 75
6.1. Mobiliário, Design e Artesanato	— 76
6.2. Mobiliário em Angola: Expo-Indústria	— 77
6.3. Cultura Africana no Mobiliário Contemporâneo	— 78
6.3.1. Francis Kéré	— 79
6.3.2. Porky Hefer	— 80
6.3.3. Indira Lourenço	— 80
6.4. Conclusões	— 82
<b>7. Considerações Finais</b>	— 83
7.1. Visão Futura	— 84
<b>. Bibliografia</b>	— 85
<b>. Anexos</b>	— 94
. Anexo 1. Questionários & Respostas	— 96
. Anexo 2. Tabelas	— 104
. Anexo 3. Percurso fenomenológico do artesão	— 110

# ÍNDICE DE FIGURAS

---

<b>Figura 01</b>	. Oficina de latoaria, Viseu, 2017. Fonte: Evasões.pt	— 25
<b>Figura 02</b>	. Feiras de artesanato, cidades europeias da Idade Média. Fonte: Livroaberto-01.blogspot.com	— 26
<b>Figura 03</b>	. Sala de visitas vitoriana. Fonte: In <i>Oscar, The Arts &amp; Crafts Movement, 2009</i> .	— 29
<b>Figura 04</b>	. Tapeçaria “ <i>The Woodpecker</i> ”. Fonte: In <i>Oscar, The Arts &amp; Crafts Movement, 2009</i> .	— 29
<b>Figura 05</b>	. Bule de chá. Fonte: Metmuseum.org	— 29
<b>Figura 06</b>	. Mesas de encaixe. Fonte: Widewalls.ch	— 29
<b>Figura 07</b>	. <i>Ant chair</i> . Fonte: Fritz Hansen.com	— 30
<b>Figura 08</b>	. Mesa de apoio Celeste. Fonte: Dampportugal.com	— 31
<b>Figura 09</b>	. Artesanato utilitário. Fonte: Slideshare.net	— 31
<b>Figura 10</b>	. Vaso Portland, séc. XVIII, Inglaterra. Fonte: Vam.ac.uk	— 31
<b>Figura 11</b>	. Bolas de futebol caseiras, Moçambique, 2013. Fonte: Jessicahilltout.com	— 33
<b>Figura 12</b>	. Orlando e a sua bola caseira. Fonte: NationalGeographic.com	— 33
<b>Figura 13</b>	. Cama Ubuntu. Fonte: Designawards.core77.com	— 35
<b>Figura 14</b>	. Modelo de economia linear. Fonte: HappyGREEN.pt	— 36
<b>Figura 15</b>	. Garrafas reutilizáveis. Fonte: Aberje.com.br	— 37
<b>Figura 16</b>	. Mesa Daub. Fonte: atelier55design.com	— 38
<b>Figura 17</b>	. Cadeira Mojo. Fonte: designindaba.com	— 39
<b>Figura 18</b>	. Candeeiro Umbaco. Fonte: Instagram.com	— 39
<b>Figura 19</b>	. Candeeiro Ubomi. Fonte: Instagram.com	— 39
<b>Figura 20</b>	. Conjunto <i>Presents from Joburg</i> . Fonte: Instagram.com	— 39
<b>Figura 21</b>	. As duas peças artesanais. Fonte: taiwantoday.com	— 40
<b>Figura 22</b>	. Vaso artesanal. Fonte: mom.maison-objet.com	— 40
<b>Figura 23</b>	. Cadeira Butaque. Fonte: fahrenheitmagazine.com	— 41
<b>Figura 24</b>	. Reinterpretações da cadeira original. Fonte: archive.curbed.com	— 41
<b>Figura 25</b>	. Placa do povo Edo. Fonte: MetMuseum.org	— 47
<b>Figura 26</b>	. Saleiro do povo Edo. Fonte: MetMuseum.org	— 47
<b>Figura 27</b>	. Preparação de jovens Maasai para a cerimónia Eunoto, Tanzânia, 2012. Fonte: TheGuardian.com	— 49
<b>Figura 28</b>	. Símbolo Sankofa, 2017. Em <i>Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social, v.21 de 2017</i> .	— 50
<b>Figura 29</b>	. Feira do artesanato, Luanda 2019. Imagem do autor.	— 53
<b>Figura 30</b>	. Mapa de Angola. Imagem do autor.	— 54

<b>Figura 31</b>	. Número de artesanos provenientes de Cabinda. Imagem do autor.	— 55
<b>Figura 32</b>	. Número de artesanos provenientes de Luanda. Imagem do autor.	— 55
<b>Figuras 33,34 e 35</b>	. Número de artesanos provenientes da Lunda Norte, Uíge e Zaire. Imagens do autor.	— 56
<b>Figuras 36,37 e 38</b>	. Faixa etárias jovem, experiente e anciã. Imagens do autor.	— 56
<b>Figura 39</b>	. “Amor de mãe”. Imagem do autor.	— 61
<b>Figura 40</b>	. “O pensador”. Imagem do autor.	— 61
<b>Figura 41</b>	. “A Mulher arrependida”. Imagem do autor.	— 61
<b>Figura 42</b>	. Artesãos em Luanda, 2019. Imagem do autor.	— 61
<b>Figura 43</b>	. Confeção de um açafate grande, na feira visitada em Luanda. Fotografia do autor.	— 66
<b>Figura 44</b>	. Cesto mbangala, Malanje. Fonte: Em <i>Redinha, Etnias e Culturas de Angola</i> , 2009.	— 67
<b>Figura 45</b>	. Bandeja conguesa, Damba, Uíge. Fonte: Em <i>Redinha, Etnias e Culturas de Angola</i> , 2009.	— 67
<b>Figura 46</b>	. Cesto encanastrado Tchokwe, Lundas Norte e Sul. Fonte: Em <i>Redinha, Etnias e Culturas de Angola</i> , 2009.	— 67
<b>Figura 47</b>	. Açafate cónico na região do Planalto Central, Bié. Fonte: Commons.wikimedia.org	— 68
<b>Figura 48</b>	. Cestarias comercializadas na feira visitada em Luanda. Fotografia do autor.	— 68
<b>Figura 49</b>	. Mascarados no festival da cultura Luvale, Angola, 2018. Fonte: Researchgate.net	— 68
<b>Figura 50</b>	. Ndemba. Fonte: Em <i>Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material</i> , 1994.	— 70
<b>Figura 51</b>	. Mwana Pwo. Fonte: Em <i>Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material</i> , 1994.	— 70
<b>Figura 52</b>	. Mwana Pwevo. Fonte: Em <i>Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material</i> , 1994.	— 71
<b>Figura 53</b>	. Lweji. Fonte: Sothebys.com	— 71
<b>Figura 54</b>	. Ngyendu. Fonte: Em <i>Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material</i> , 1994.	— 72
<b>Figura 55</b>	. Ndgundja. Fonte: Em <i>Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material</i> , 1994.	— 72
<b>Figuras 56 e 57</b>	. Trabalho dos mestres na oficina, Luanda, 2019. Fotografia do autor.	— 73
<b>Figura 58</b>	. Vendedoras num mercado de Luanda, década de 90. Fonte: Em <i>Altuna, Cultura Tradicional Banto</i> , 1993.	— 74

<b>Figura 59</b>	. Mercado do Prenda, Luanda, 2020. Fonte: Novojornal.co.ao	— 74
<b>Figura 60</b>	. Maior mercado de madeira, Kikolo, Angola. Fonte: Youtube.com	— 74
<b>Figura 61</b>	. Mesa de centro com inspiração aborígene, 2016. Fonte: Houzz.com.au	— 77
<b>Figura 62</b>	. Expo-Indústria, Luanda, 2019. Fonte: Verangola.net	— 78
<b>Figura 63</b>	. Domicílio na África subsariana. Fonte: Pinterest.com	— 79
<b>Figura 64</b>	. Banco Ziba. Fonte: Kerearchitecture.com	— 79
<b>Figura 65</b>	. Boneca Ndebele. Fonte: Yogunmakina.com	— 80
<b>Figura 66</b>	. Banco Ndebele. Fonte: Designboom.com	— 80
<b>Figura 67</b>	. Vendedora angolana. Fonte: Publico.pt	— 81
<b>Figura 68</b>	. Espreguiçadeira Zungueira. Fonte: Indiralourenco.com	— 81
<b>Figura 69</b>	. Aparador LIGHT DENSE. Fonte: Indiralourenco.com	— 81
<b>Figuras 70 e 71</b>	. Abrigo de Tchitundu-hulu, província do Namibe. Fonte: Em <i>Fernandes, As pinturas do abrigo do Tchitundu-Hulu Mucai, 2012-2014.</i>	— 112
<b>Figura 72</b>	. Países onde residem atualmente povos Khoisan. Mapa do autor.	— 112
<b>Figura 73</b>	. Região onde residem atualmente povos Bakongo. Mapa do autor.	— 113
<b>Figuras 74 e 75</b>	. A corte de Mbanza Kongo, com pompa e circunstância. Fonte: Em <i>Batsíkama, Lûmbu: A democracia no Antigo Kongo, 2014.</i>	— 114
<b>Figura 76</b>	. O rei Lunda Dom Mwata Jamwo Kauma junto a seus conselheiros, 1928. Fonte: Elucubrativo.blogspot.com	— 114
<b>Figura 77</b>	. Região onde residem atualmente povos Lunda. Mapa do autor.	— 115
<b>Figura 78</b>	. Cadeiras do séc. XVII-XVIII. Fonte: Convergencias.esart.ipcb.pt	— 116
<b>Figura 79</b>	. Banco do chefe da tribo e cadeiras do povo Tchokwe, com a influência cultural colonial. Fonte: Slideshare.net	— 116
<b>Figura 80</b>	. Evolução das habitações nativas. Fonte: In <i>Redinha, A habitação tradicional angolana - Aspectos da sua evolução, 1964.</i>	— 118
<b>Figura 81</b>	. Círculos escalonados Banto. Imagem do autor.	— 120
<b>Figura 82</b>	. Cerimónia em homenagem aos Antigos Reis do Kongo, Mbanza Congo, 2019. Fonte: Euronews.pt	— 121
<b>Figuras 83 e 84</b>	. Demonstração de um julgamento no tribunal tradicional, Mbanza Congo, 2019. Fonte: Euronews.pt	— 121
<b>Figura 85</b>	. Desenhos SONA. Fonte: Metapolispac.com	— 123
<b>Figura 86</b>	. Dança tradicional do povo Bakama. Fonte: Altoconselhodecabinda.org	— 124
<b>Figura 87</b>	. Mulher Bakongo com traje do dia-a-dia, 2020.	— 124
<b>Figura 88</b>	. Mulher Cokwe, 2020. Fonte: Youtube.com	— 125
<b>Figura 89</b>	. Coordenador das autoridades tradicionais de Mbanza Congo, 2020. Fonte: Angop.ao	— 125
<b>Figura 90</b>	. Tecidos africanos, conhecidos como panos do Congo, 2020. Fonte: Aliexpress.com	— 125

# ÍNDICE DE TABELAS

---

<b>Tabela 01</b>	. Artesãos destacados pela experiência. Tabela do autor.	— 57
<b>Tabela 02</b>	. Tipos de madeira. Tabela do autor.	— 58
<b>Tabela 03</b>	. Proveniência da madeira. Tabela do autor.	— 58
<b>Tabela 04</b>	. Outros materiais. Tabela do autor.	— 59
<b>Tabela 05</b>	. Proveniência das pedras semi-preciosas. Tabela do autor.	— 59
<b>Tabela 06</b>	. Proveniência das peças coloniais. Tabela do autor.	— 60
<b>Tabela 07</b>	. Instrumentos e respectivas funções. Tabela do autor.	— 105
<b>Tabela 08</b>	. Estatuetas e seu significado. Tabela do autor.	— 106
<b>Tabela 09</b>	. Peças de pequeno formato e tempo estimado de manufatura. Tabela do autor.	— 107
<b>Tabela 10</b>	. Peças de médio formato e tempo estimado de manufatura. Tabela do autor.	— 108
<b>Tabela 11</b>	. Peças de grande formato e tempo estimado de manufatura. Tabela do autor.	— 109

# GLOSSÁRIO

---

**“Mente de cubata”** - A expressão “mente de cubata”, é utilizada para referir-se a uma mente de atraso, condição sobre a qual uma pessoa não se desenvolve intelectual e criativamente.

**Kuku** - Ou comumente designado por “O pensador”.

**Zungueira** - Do kimbundo nzunga, ou rua, é um termo utilizado para caracterizar mulheres e homens que se dedicam à venda de bens diversos, podendo estes ser alimentares, utilitários, entre outros, percorrendo as ruas da cidade carregando uma bacia sobre a cabeça, sendo esta uma atividade do mercado informal angolano.

**Gingongo** – Palavra originária do Kimbundo utilizada para descrever pessoas semelhantes, ou seja, gémeas.

**Cubico** – Palavra de origem Banta também pertencente à gíria luandense que significa casa.

**Fuba** – Farinha de milho ou mandioca utilizada para fazer o funge ou pirão, acompanhante típico na culinária Angolana.

**Mabela** – Tecido de ráfia utilizado em Angola, normalmente feito apartir de folhas de matebeira, um tipo de palmeira africana.

# **DESIGN SEMI-ARTESANAL**

**Inspiração em Artesãos Angolanos para o Desenvolvimento de Mobiliário**



## 1. INTRODUÇÃO



---

A tese intitula-se “Design Semi-Artesanal: Inspiração em Artesãos Angolanos para o Desenvolvimento de Mobiliário” pois pretende contextualizar a cultura material e a herança artesanal angolana, encontrando elementos que possibilitem a valorização do design de mobiliário nesta nação. O artesanato, constitui um veículo de preservação e visibilidade cultural, a par da sua função estética, porquanto, também constitui uma forma de perpetuação dos hábitos e costumes, das populações nativas das distintas zonas geográficas de Angola.

O presente trabalho, tem a sua essência no estudo acerca da relação entre o design e o artesanato, analisando-se de que modo os antecedentes culturais de profissionais de ambas as áreas, que tenham crescido ou estejam inseridos em comunidades historicamente dedicadas a ofícios artesanais geracionais, influenciam o seu processo de design e por conseguinte o produto final. Sendo que, para melhor contextualização do mesmo, houve a necessidade de pesquisar factos como o impacto social de um produto, o habitat, a cultura material e imaterial e a sua importância para o desenvolvimento humano.

Nestes termos, para melhor compreensão, de como opera o design e produção artesanal em Angola foi importante, viajar para o país, com vista à recolha de mais dados e para o efeito, serem efetuados, inquéritos, entrevistas, registo fotográfico, videográfico e visitas aos museus de escravatura e antropologia. Sendo que também foram visitadas diversas feiras de artesanato, localizadas em diversos pontos da província de Luanda.

Elementos estes, que no seu todo, constituem a pedra angular, para o desenvolvimento de uma coleção de mobiliário contemporâneo, que retrate os usos e costumes dos povos das zonas geográficas angolanas, pesquisadas.

## 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

Estabeleceram-se entrevistas no principal mercado de artesanato em Luanda, para melhor compreensão acerca do ecossistema do artesão, do ponto de vista qualitativo, de modo a que estas captassem um lado mais humano e detalhes sobre o crescimento na sua terra-natal. Para complementar as pesquisas, visitaram-se e foram consultados os acervos bibliográficos do Museu Nacional de Antropologia de Angola e também os arquivos das Bibliotecas Municipais do Porto, além da recolha de relatos e de obras facultadas por familiares e docentes da área de Antropologia Cultural.

Outrossim, realizaram-se entrevistas a artesãos presentes numa das principais feiras em Luanda e mantiveram-se contactos com Karim Shabudine, CEO da Sofamania, uma empresa do ramo mobiliário. Contou-se com a colaboração de Alice Duarte, docente da faculdade de Letras da Universidade do Porto, doutorada em Antropologia Social e Cultural, para solidificar a componente teórica inicial da dissertação, o que representou uma mais-valia ao trabalho pela identificação de quais os elementos caracterizadores da cultura material de um povo, suas subculturas e comunidades indígenas; e também de familiares, para confirmação de alguns factos supervenientes, dada a dificuldade em aceder pontualmente a informações locais angolanas, devido à elaboração da tese em Portugal.

Pese embora a escassez de elementos bibliográficos tanto atualizados como de época, para um tema tão específico, faço menção às obras de José Redinha de 1964, 1975 e 2009, e do padre Raúl Altuna de 1993, devido à sua rica pesquisa em detalhes sobre a vida, usos e costumes dos povos Banto em Angola, contribuindo valiosamente para os estudos sobre as sociedades africanas.

Sendo que Redinha, aprofundou os estudos sobre os Lunda-Quioco na obra de 1975 enquanto funcionário do Ministério do Ultramar e em 2009, numa associação de várias universidades da CPLP, a obra “Etnias em Angola”, foi reeditada.

O decorrer das pesquisas, o intercâmbio com antropólogos e com os artesãos, que primam pela valorização dos usos e costumes tradicionais, pelo uso sustentável de matérias-primas maioritariamente locais e do seu mobiliário indissociável ao seu contexto geográfico, social, cultural e espiritual, acabou justificando a decisão de abordarem-se os povos Bakongo e Lunda-Quioco.

## 1.2. MOTIVAÇÃO

A inclinação para a realização deste tema surgiu pela necessidade ao longo destes anos académicos, de construir as etapas de um design com uma visão clara e de solidificar o tipo de mensagem que desejo transmitir através dos produtos criados.

Por outro lado, o facto de ter emigrado com tenra idade para Portugal, e não obstante o esforço no seio familiar de se manterem vivos os valores tradicionais angolanos, por histórias, livros entre outros, despertou em mim a curiosidade, na perspetiva artística de conhecer o processo criativo dos artistas em Angola e de abraçar o desafio, enquanto designer em crescimento, de explorar esta simbiose entre duas culturas, que sempre foram influenciando o meu design ainda que inconscientemente e de recriá-las num projeto multicultural.

## 1.3. OBJETIVOS

Teve como principais objetivos, tanto a nível académico como a nível pessoal, promover o ofício e história dos artesãos angolanos, que usualmente têm pouca visibilidade a nível internacional, e que têm sofrido o impacto económico da atual globalização e massificação de muitos artigos.

Aprofundar o conhecimento acerca dos contributos que o design pode proporcionar ao artesanato e concomitantemente à economia local de uma determinada região, mediante colaborações com artistas locais para a modernização das suas criações com vista a torná-las mais apelativas não só a consumidores locais como também a um mercado internacional.

Observação de casos de estudo associados à temática escolhida, tendo em vista exemplificar o design de produtos influenciados por um contexto cultural, economicamente sustentáveis e feitos com matérias-primas encontradas localmente.

Tornar-se um referencial histórico-didático para futuros designers angolanos onde possam consultar informações sobre as origens do design e sobre atores sociais dentro da própria esfera profissional africana.

## 1.4. METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

A presente dissertação, foi organizada da seguinte forma:

Inicialmente, reuniu-se acervo bibliográfico relacionado às noções fundamentais dos temas em questão, como se foram desenvolvendo até à atualidade e como o design de produto atua como um meio de preservação de tradições e técnicas ancestrais.

Foram selecionados casos de estudo que demonstram a importância do design em fornecer soluções atuais, introduzindo o conhecimento industrial na produção artesanal. Em seguida, realizou-se uma pesquisa exploratória, de modo a que se obtivesse um maior entendimento sobre o que é o artesanato, como este iniciou, como foi possível preservá-lo e transmiti-lo de geração em geração e assim obter objetos intemporais, presentes no quotidiano de comunidades.

A análise para este tema, cingiu-se em métodos quantitativos e qualitativos da informação obtida na feira de artesanato angolano, através de entrevistas qualitativas semi-estruturadas a diversos artesãos, sendo alguns anciãos experientes que representam tradição, conhecimento e confiança no que produzem, e outros jovens artesãos, a quem lhes está a ser passado o legado deste ofício. Encontram-se no espaço diversas obras de arte, que asseguram a principal fonte de rendimento de muitas famílias que se dedicam a este ofício.

Este passo demonstrou que seria necessário um fundamento maioritariamente qualitativo e um contacto mais próximo com os artífices de modo a que a sua destreza manual no fabrico das suas peças ancestrais pudesse estar representada no modelo final.

No final, reúnem-se visões futuras para uma componente prática, com a criação de uma peça de mobiliário, que pretende ser uma abordagem diferenciadora, mais contemporânea, mas sem esquecer a valorização e promoção do legado cultural dos povos das regiões noroeste e leste de Angola.

## 1.5. ESTRUTURA DO TRABALHO

O presente trabalho encontra-se estruturado em sete fases distintas. Inicialmente, introduz-se a temática em questão, contextualização, motivações, objetivos e estruturação.

A segunda fase debruça-se sobre os elementos primordiais na relação entre design e artesanato, abordando-se a sustentabilidade e o design como um auxiliador para a transformação social de uma comunidade, com menção de estudos de caso acerca de designers de mobiliário, que mais marcaram o início da profissão ou que tenham contribuído para a valorização do artesanato em bairros e comunidades locais.

Na terceira fase, faz-se uma relação entre o design e cultura material e imaterial, estudando a evolução sócio-cultural do Homem e de que modo o conhecimento é transmitido de geração em geração e refletido no design de produtos.

Na quarta fase, revela-se de forma organizada e detalhada a informação obtida em trabalho de campo, referindo as províncias cujas subculturas foram consideradas mais relevantes para este trabalho.

Na quinta fase, analisa-se a imersão na cultura material e imaterial angolana, analisando o percurso do artesão e de todas as áreas que o caracterizam pessoal e profissionalmente.

A sexta fase permite entender o conceito de mobiliário, a relação entre a sua produção e a intenção por detrás do seu design, e que inovações foram feitas recentemente nesta área por parte de designers africanos.

E na sétima e última fase, enunciam-se considerações finais acerca de visões desejadas para seguir no futuro no desenvolvimento de um projeto baseado em todo o processo investigativo.



## 2. DESIGN E ARTESANATO



---

Da relação entre o design e artesanato, é possível entender como ocorreu a transição gradativa de uma produção manual para um método industrializado, de que modo o design auxiliou a capacidade criativa e produtiva no artesanato, qual a influência da Industrialização para a padronização dos objetos consumidos pela sociedade atual e por fim como se obtém uma relação mais direta e duradoura entre o designer e as comunidades tendo em vista o melhoramento das suas condições de vida e o impacto ecológico. Os pontos mencionados acima são relacionados de modo a obter-se precisos conhecimentos a aplicar no desenvolvimento de mobiliário com inspiração no artesanato angolano.

## 2.1. ARTESANATO

O artesanato, pode ser definido *“como toda a atividade produtiva de bens e artefactos realizados manualmente ou com a utilização de meios rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade.”* (Cunha & Vieira, 2009). Ele contempla-se em três dimensões: o artesão, o material e o artefacto.

As origens do artesanato encontram-se nos ambientes rurais, pois, é onde tudo se desenvolve de forma natural, sem os sistemas complexos da sociedade urbana. Ele, possui grande ligação com os conhecimentos culturais, saberes e fazeres, transmitidos entre as gerações de um povo. À medida que vai crescendo, vai-se ajustando e absorvendo as características físicas e sociais inerentes ao local. Os povoados que se dedicam inteiramente a esta arte, vivem maioritariamente de uma economia de subsistência, chegando muitas vezes a condições precárias. (Correia, 1982)

Os artesãos trouxeram a sua atividade para as cidades, começando por operar em pequenas oficinas, muitas vezes nas suas habitações. Inicialmente, produziam as peças a que já estavam habituados a fazer, ou à medida que iam recebendo encomendas feitas por conhecidos e amigos. O seu trabalho é por conta-própria, tomando conta da produção, gerência do negócio e encomendas, até chegar ao consumidor final. Na imagem 1, encontra-se um exemplo de uma oficina de artesanato de latoaria em Viseu. (Albino, 2017)



Imagem 1 - Oficina de latoaria, Viseu, 2017. Fonte: Evasões.pt

Segundo Marcel Laloire, especialista belga em questões sociais, a autonomia do artesão

permite-lhe quer a nível técnico como comercial, um domínio sobre todo o ciclo produtivo, desde a escolha da matéria-prima, o processo de transformação e a comercialização.

Tradicionalmente, o tipo de artesanato aproveita a matéria-prima local, raramente utiliza materiais oriundos de outras regiões. (Ibid.: 38)

As empresas consideradas artesanais, utilizam meios maioritariamente manuais, tirando partido da energia dos rios ou vento. São pequenas, com um máximo de 10 funcionários, pertencentes ao mesmo núcleo familiar, o que reforça o conhecimento e treinamento passado de geração em geração e o saber-fazer original. (Ibid.: 38)

Hierarquicamente, dividem-se em mestres, oficiais e aprendizes. Nas empresas, ascendem à medida que adquirem mais conhecimentos pela práxis. Quanto melhor o aprendiz aprender, mais facilmente se torna num bom mestre, no futuro. (Ibid.). Em termos de matéria-prima, a produção é feita com elementos naturais, semi-elaborados, elaborados ou constituídos por sobras de produto. (Vasconcelos, Leal & Pinto, 2009)

De acordo com a definição exposta pela Confederação Geral de Artesanato Francês, os artesãos, nas cidades da Idade Média (imagem 2), estavam divididos em três tipos:

- Os produtores, oleiros, cordoeiros, padeiros, entre outros.
- Os transformadores, alfaiates, bordadeiras, etc.
- E os artesãos reparadores, incluindo todo o tipo de artesãos que fazem consertos, sendo muitos deles transformadores ou produtores.



Imagem 2 - Feiras de artesanato, cidades europeias na Idade Média. Fonte: Livroaberto-01.blogspot.com

A natural evolução dos seus ofícios, foi provocando um aumento do seu comércio, a necessidade de alargar os seus mercados, e quando necessário, em situações mais complicadas, delegar “às várias pessoas de oficinas diferentes tarefas, nomeadamente, de criação, produção, comercialização e de gestão”, reduzindo o ofício geral de cada funcionário, tornando-se especialistas de apenas uma função e firmando relações de trabalho mais formais entre donos e operários, quebrando assim os vínculos da aprendizagem geracional. (Albino, 2017, pp.39,40)

Gradualmente foram necessários métodos melhores, mais eficientes, com maior produção de artefactos e que permitissem minimizar os custos de produção, metas que foram atingidas com a introdução de máquinas a vapor, na era Industrial. (Ibid.)

Atualmente, categoriza-se em:

- Artesãos de produtos tangíveis, como o mobiliário e o vestuário.
- Artesãos de serviços pessoais que oferecem experiências curadas, como a degustação em cervejarias artesanais.
- Artesãos de conhecimento, que reúnem pessoas e ideias que valorizem o capital social, em empresas que doam parte dos seus lucros a organizações humanitárias sem fins lucrativos, ONG'S. (Weirick, 2019)

Promovendo-se sempre, em todas as categorias:

- Como uma forma de proporcionar aos consumidores, novas experiências que aguçem o seu interesse;
- Como um meio para ajudar as comunidades rurais onde residem;
- E pela oferta de itens únicos, de maior qualidade e maior durabilidade.

Estas características ajudaram o setor a sobreviver às incertezas económicas, surgidas pela globalização de serviços e mercadorias, que fazem concorrência com produtos e artigos mais acessíveis. (Ibid.)

Destacam-se várias colaborações de artesãos e designers para a criação das mais diversas peças contemporâneas, que permitem manter os negócios familiares em pequenas regiões, fomentar um consumismo eticamente responsável e a construção de uma tradição com elementos modernos, atendendo à procura atual por produtos mais sustentáveis e com os quais consigam criar uma ligação emocional. (Portugal manual, 2020)

Com a chegada da Revolução Industrial, nos sécs. XVIII - XIX, foram introduzidas máquinas no trabalho, o que causou uma rutura entre a ligação direta, e por vezes emotiva, entre objeto e Homem; “a capacidade inventiva ficou facilitada por uma aprendizagem institucionalizada, novas matérias-primas vieram substituir, com vantagens as matérias-primas anteriores”. (Correia, 1982, pp. 64,65)

Foram criadas novas técnicas para atender a objetos feitos com maior qualidade, executados mais rapidamente, mais adaptados às necessidades, com um melhor tráfego de comunicações e um comércio regido pela racionalidade. O artesanato foi perdendo a sua força, dando lugar a uma nova era. (Ibid.)

No entanto, com esta evolução, surgiu a necessidade de se produzirem peças inovadoras e para tal, renovar o conceito de empresa e reestruturar o sistema de produção Industrial. Neste sentido, uniu-se a empresa ao design, juntando-se o método produtivo a princípios estéticos. (Calçada, Mendes, & Barata, 1993)

O artesanato tira partido do material para a produção de um artefacto cuja função depende das intenções do seu criador. O artefacto é moldado em parte ou totalmente por ação humana e a sua função depende das intenções do seu criador. (Eaton, 2020)

## 2.2. DESIGN

A palavra design pode ter múltiplas interpretações, em função do contexto em que for aplicada. Originalmente, o termo era utilizado para descrever um grande número de atividades humanas,

evoluindo historicamente para uma prática definida e profissional. (Erlhoff & Marshall, 2008)

No sentido lato, o design é o processo de visualizar e planejar a criação de objetos, sistemas interativos, edifícios, veículos, entre outros. É focado no utilizador, ou seja, os utilizadores estão no centro da abordagem do pensamento do design. Trata de criar soluções para pessoas, itens físicos ou sistemas mais abstratos que respondam a uma determinada necessidade ou problema. (Strate, 2018). O designer planeia a estética ou o funcionamento de algo antes de ser produzido, por meio de desenhos e planos. (Lexico Dictionaries, 2021)

Ao longo da sua história, o design foi por diversas vezes confrontado com diferentes compreensões de como se poderia materializar e desenvolver, dos quais se destaca a visão de movimentos como o Arts & Crafts e Bauhaus.

O primeiro pela utilização do design para o resgate dos valores e técnicas artesanais no trabalho e o segundo como um contraste artístico do anterior, com objetos cuja forma é definida pela sua função atuando como um representativo do design Industrial atual.

O Arts&Crafts, teve o seu início na Grã-Bretanha, na segunda metade do séc. XIX, através dos contributos de William Morris e John Ruskins. Arquitetos por formação, sempre apelaram à união das artes, considerando que todos os ofícios criativos têm o mesmo valor. Foram responsáveis por uma reforma no design e no restabelecimento da qualidade do próprio processo de trabalho, que se perdeu com a Revolução Industrial, pois a divisão de trabalho desvalorizou o ofício do artesão, tornando-o meramente numa peça para o funcionamento de uma máquina. Primavam por uma reforma social por meio do design, procurando restabelecer a harmonia entre arquiteto, designer e artesanato e a realização de objetos para o quotidiano, acessíveis a todos os estratos socioeconómicos. (Cumming, 1991; Tagliari & Gallo, 2007)

William Morris, disponibilizou os seus conhecimentos às Artes Industriais, ao desenhar e executar a decoração e o mobiliário da sua própria casa, a Red House, em colaboração com artistas como Phillip Webb. O papel de parede, estofados, mesas, cadeiras entre outros elementos encontrados em divisões como a sala de visitas vitoriana (imagem 3), foram na sua maioria fabricados artesanalmente, possuindo um design simples numa escolha cuidadosa e funcional de materiais. (National Trust, sem data)

E John Ruskins, ofereceu o seu contributo para este movimento escrevendo sobre a relação entre a arte, natureza e o Homem, afirmando que *“não podemos nem devemos tirar proveito num objeto que não tenha sido feito com prazer”*. (Oscar, 2009, pp. 7, 13). Encoraja uma arte que compreenda, represente e celebre o mais fielmente possível a natureza e o corpo humano, como evidenciado nos motivos naturais da tapeçaria *“The Woodpecker”* (imagem 4). (Ingram, 2021)



Imagem 3 - Sala de visitas vitoriana. Fonte: In Oscar, *The Arts & Crafts Movement*, 2009. Imagem 4 - Tapeçaria "The Woodpecker". Fonte: In Oscar, *The Arts & Crafts Movement*, 2009.

Já no século XX, a Bauhaus revolucionou o pensamento criativo na sociedade moderna (Bauhaus Kooperation, 2020). Surgiu com a intenção de unir o design à proficiência técnica, por meio de workshops, para o desenvolvimento de objetos para o quotidiano (imagem 5), com um design prático e inovador, aperfeiçoados para produção em massa (imagem 6).

No primeiro exemplo, temos o bule de chá desenhado por Marianne Brandt (1924), na oficina de metalurgia da escola. Resulta numa incorporação de características dos bules tradicionais reinterpretadas em formas geométricas elementares. Este é cuidadosamente executado do ponto de vista funcional e ergonómico, procurando resolver eventuais ineficiências encontradas em modelos convencionais, com cor e forma minimalista. (MoMA, 2021)

No posterior, encontram-se as mesas de encaixe de Josef Albers (1926-1927), consideradas um ícone deste movimento artístico pelas suas cores distintas, simplicidade e funcionamento separadamente ou em conjunto. (Widewalls, 2016)

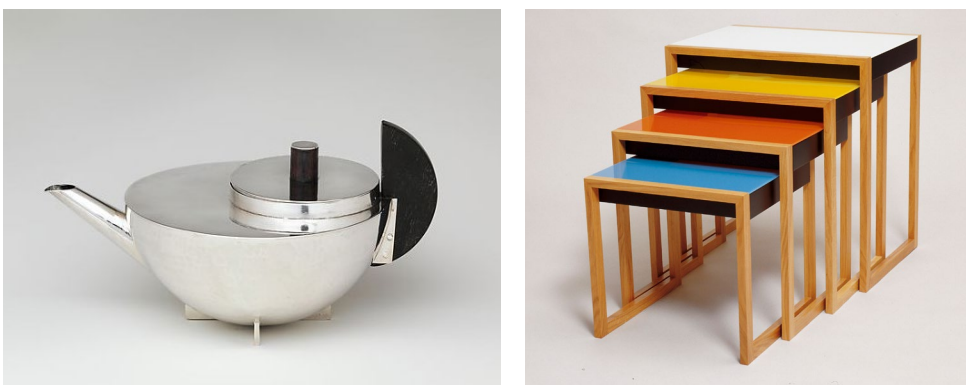


Imagem 5 - Bule de chá. Fonte: Metmuseum.org. Imagem 6 - Mesas de encaixe. Fonte: Widewalls.ch

Arturo Quintavalle (1993), afirma que também se deve considerar o contexto histórico onde se insere o movimento Bauhaus, pois, a sociedade ocidental da época, era dominada pelas ditaduras e regimes autoritários entre as duas guerras, facto que influenciou grandemente o design,

retirando-lhe o caráter meramente decorativo ou forma sem função, reduzindo-o ao design de objetos utilitários (imagem 7). (Calçada, Mendes, & Barata, 1993). A cadeira Ant de Arne Jacobsen (1951), é um símbolo do design pós-guerra dinamarquês pela sua forma minimalista e prática.



Imagem 7 - Ant chair. Fonte: Fritz Hansen.com

## 2.3. DESIGN E ARTESANATO: A SUA RELAÇÃO

Considerando o caráter abrangente e bastante diverso do design, este implementado no Artesanato, traduz-se num impulso bastante significativo dos seus métodos produtivos e integração num mercado mais globalizado.

No design artesanal, o grupo ou indivíduo faz uso das mãos ou utensílios do seu ofício, para aumentar o seu tempo de contacto com o objeto produzido, o que o separa da atividade meramente industrial onde a relação entre operário e a sua obra é *“uma relação indireta, impessoal, mediada por complicados maquinismos.”* (Correia, 1982, p.64)

Por outro lado, o design industrial, permite uma produção mais padronizada, garantindo um maior controle sobre as quantidades produzidas para assim alcançar um mercado mais vasto. (Ibid:13). O processo de design e desenvolvimento vai desde ideias novas, à análise comportamental, pesquisa de mercado até a criação de modelos de negócio viáveis. (Erlhoff & Marshall, 2008). As formas de abordá-lo e as necessidades que uma sociedade requer, variam entre os países mais industrializados e os emergentes, podendo dar-se mais atenção ao valor estético numa e noutra ao valor funcional, descurando o estético. (Maldonado, 1991)

O design industrial *“é uma força produtiva que contribui para a organização, e, portanto, para a socialização das outras forças produtivas, com as quais entra em contacto* (Maldonado, 1991,pp.16,17)” (imagem 8). Ele difere do artesanato, no sentido que opera como um intermediário *“entre as necessidades de quem o procura e os objetos, entre produção e consumo e não como um mecanismo integrado na rotina de trabalho de uma comunidade”* (imagem 9). (Ibid.)

A mesa de apoio Celeste, desenvolvida pelo designer Christophe de Sousa, remete a esta cooperação entre design e artesanato, pois resulta de uma homenagem ao trabalhador do campo, procurando elevar a arte cesteira do norte de Portugal, apoiada num corpo geométrico moldado com as mais recentes ferramentas industriais.

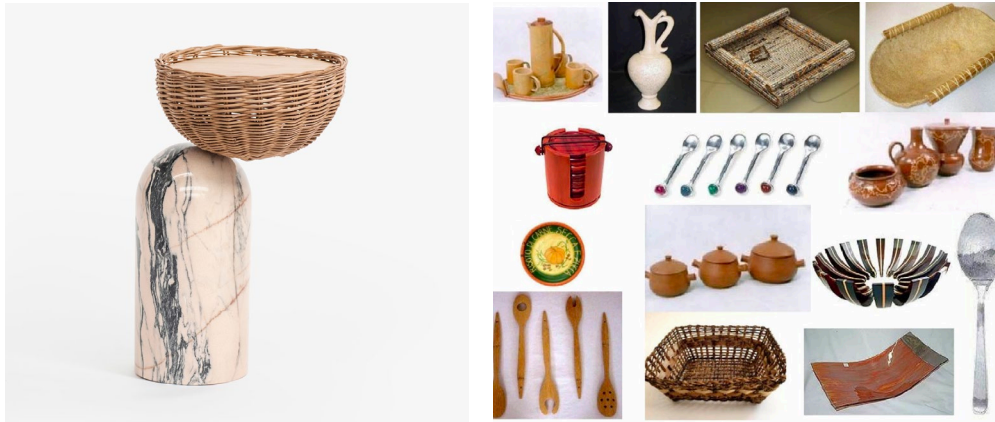


Imagem 8 - Mesa de apoio Celeste. Fonte: Damportugal.com. Imagem 9 - Artesanato utilitário. Fonte: Slideshare.net

Um dos grandes exemplos do design aliado ao artesanato aconteceu na indústria de transformação cerâmica. Esta, beneficiou do impacto de um conhecimento científico, aprofundado durante a Revolução Industrial, passando de instituições artesanais no início do séc. XVIII, à produção em grandes quantidades, em fábricas. A modernização das técnicas de produção, atraíram investidores e engenheiros e fizeram aumentar o volume de exportações. Josiah Wedgwood, foi um dos pioneiros em transformar a cerâmica de um ofício do campo, para uma forma de arte e indústria internacional de produtos de luxo acessível (imagem 10). (Carter & Norton, 2007; Sparkle, 1987)



Imagem 10 - Vaso Portland, séc. XVIII, Inglaterra. Fonte: Vam.ac.uk

O artesanato quando apoiado em maquinaria própria, pode minimalizar o tempo de produção, para assim fazer chegar o produto ao consumidor mais rapidamente. Como prova disso, entre os séculos XIX-XX, temos a forma de se obter madeira para o fabrico de móveis, habitações, entre outros usos. Até então, era por meio de uma extração bastante demorada, perigosa e que requeria força. Com a introdução de equipamento mecanizado, o processo foi aperfeiçoado, trazendo benefícios como, a redução do custo da colheita de matéria-prima, dos acidentes de trabalho e

da mão-de-obra com operações de corte executadas por apenas um indivíduo; simplificação da gestão da atividade; aumento da produtividade e da qualidade da madeira selecionada; e esforços para a redução do impacto no clima. (Camargo, 2016; Remade, 2003)

Desde a década 2010-2020, na sociedade ocidental, tem ocorrido um reavivamento de tradições seculares de mercadorias distintas, de alta-qualidade, em pequenas séries, feitas por artesãos especializados e habilidosos, aproveitando o poder da tecnologia moderna e das comunidades rurais. O termo artesanal têm sido associado em diferentes universos, tais como: cervejarias, padarias, geladarias ou até trabalhos em couro artesanal. (Ibid.)

### — Todo o Homem é Designer

Considera-se que todo o Homem é designer, quando faz uso dos recursos do meio envolvente para produzir toda uma gama de objetos que garantem a sua sobrevivência, conforto e segurança. *“Tudo o que fazemos, quase o tempo todo, é design, pois o design é básico para toda atividade humana.* (Papanek, 1985, p.3)”. Nesta relação entre design e artesanato, torna-se fundamental esta pesquisa, para a visão de uma profissão não só pelo caráter estético-funcional, mas pela realização de um trabalho que supra as necessidades humanas, enquanto garante a longevidade e a relevância comercial de produtos feitos-a-mão.

Em *Design for the Real World (1985)*, Victor Papanek afirma que muitas empresas de design conduzem trabalhos pro bono para clientes ligados a causas, tais como instituições de caridade ou empresas sociais, que de outra forma não teriam como pagar os seus serviços profissionais de design, mais, qualquer forma como um designer integra o trabalho altruísta na sua vida profissional, pode ter uma influência valiosa no seu sentido de valor e identidade. O altruísmo permite aos designers demonstrar que conseguem ver para além dos limites de uma relação estritamente comercial com o cliente. (Chicklethwaite & Micklethwaite, 2011)

Com a obra *What is a designer (1989)*, Norman Potter aborda o papel do designer, cuja profissão contribui para ordenar e dar forma a qualquer serviço ou equipamento do quotidiano, tanto no contexto do seu fabrico, como de ambiente e ocasião. O design pode ser entendido e interpretado de diversas formas, quer seja para o consumismo como para a sobrevivência. (Potter, 1989)

Em Moçambique, crianças com poucas possibilidades financeiras mas que não abdicam da brincadeira (imagens 11, 12), aproveitam sacos de plástico, roupas velhas e pneus rasgados, atam-nos com cascas de árvore ou cordas e assim produzem uma bola para as suas partidas de futebol, visíveis nas fotografias abaixo. *“Uma bola pode trazer a felicidade a uma aldeia inteira”*, assim registou Jéssica Hilltout, fotógrafa do NatGeo; demonstrando que com poucos recursos é possível fazer muito e criar um artefacto capaz de evocar um elevado valor sentimental e de estima, nas pessoas que o criam e usufruem dele. (National Geographic, 2013)



Imagem 11 - Bolas de futebol caseiras, Moçambique, 2013. Fonte: Jessicahilltout.com



Imagem 12 - Orlando e a sua bola de futebol.

Fonte: NationalGeographic.com

Tendo consideração as reflexões de Vitor Papanek (1985), sobre o facto de que *“todo o Homem é designer”*, a visão de Norman Potter sobre o design (1989), e a análise do estudo de caso, dos jovens que constroem bolas de futebol em países emergentes, é possível afirmar que:

- Todo o Homem é designer, pois, o designer é fruto da cultura do seu país, o que o faz moldar os produtos que cria mediante o ambiente em que está inserido. É perfeitamente possível aprender o design simplesmente fazendo-o. O sonho de uma criança que vive com poucas condições financeiras, conforme evidenciado na imagem 12, que quer brincar como todas as crianças da sua idade, impulsionam-a a criar este artefacto. Aproveitam sacos de plástico, roupas velhas e pneus rasgados, materiais que conseguem encontrar facilmente em qualquer lugar e sem qualquer custo. A seguir, atam-nos com cascas de árvore ou cordas e assim produzem uma bola para as suas partidas de futebol.

- Existe uma relação designers e recursos, ao reutilizar objetos descartáveis para a produção da bola, o que também ajuda o meio ambiente.

- Design makers and users, sendo que o design maker tem responsabilidade pelo que inventa, pois, o seu produto é utilizado para a diversão ou como auxílio de uma tarefa do dia-a-dia.

A criança está inserida num meio de cultura africana e desempenha funções de criar e consumir para a sua diversão. Ao participar no processo do design sente que este é verdadeiramente seu.

- A criança está completamente envolvida no seu processo criativo das bolas de futebol, atribuindo a elas o seu estilo pessoal. Não é uma invenção que alimenta o lucro e modas, pois é fruto de uma criação feita com amor e dedicação, o que contraria a visão do design como mercadoria nos argumentos de Papanek.

- Através do design não esquecem, pois o artefacto está conectado a algo que surge pelas dificuldades financeiras e espírito de sobrevivência, mas que se torna precioso para o seu designer. É um design com significado.

Em suma, em diversas regiões do mundo identificam o artesanato como o segundo maior setor de emprego rural, a seguir à agricultura, sendo muitas vezes a sua única fonte de rendimento. Tem prosperado pelo facto dos produtos serem feitos à mão, de fácil aplicação, pela sua rica tradição cultural, e pelos seus designs característicos. Atualmente, em muitas nações em vias de desenvolvimento, a produção artesanal é uma forma importante de empregabilidade e, em alguns países, constitui uma parte significativa da economia de exportação. De acordo com o Relatório de Economia Criativa das Nações Unidas (2008), as artes e ofícios são a única indústria criativa onde os países em desenvolvimento têm uma posição de liderança no mercado global. (Hnatow, 2009)

Assim, a intervenção do design e designers em países emergentes com regiões que se dedicam maioritariamente às artes e ofícios, deve ser responsável e consciente, onde as medidas tomadas devem ter uma influência duradoura, que não terminem quando este seguir para outro projeto e que permita a estes artesãos estabelecerem um rendimento fixo. Deve procurar incorporar a conscientização, capacidades e habilidades do design, nos produtos realizados com as pessoas com quem trabalha. Essas pessoas por sua vez conseguirão continuar a explorar os projetos desenvolvidos para seu próprio benefício, sem depender do envolvimento contínuo de um agente externo. Desta forma, o design contribui para a auto-suficiência e capacitação humana em regiões em desenvolvimento, impulsionando-os a conceberem as suas próprias soluções para os seus próprios desafios. (Reubens, 2019)

### 2.3.1. DESIGN SOCIAL

O design social, está presente na interação entre o design e o artesanato, este questiona o impacto, a longo prazo, do design na comunidade. É definido pela *Curry Stone Foundation (2020)*, como uma abordagem que procura resolver questões humanitárias, como a melhoria das condições de vida dos seus beneficiários. (Curry Stone Foundation, 2020). Tendo em conta o contexto sobre o qual os projetos são criados, estabelecem-se oportunidades de mudança que deem voz às necessidades de comunidades carenciadas, ignoradas ou colocadas em segundo plano pela maioria dos processos de design. (Erlhoff, & Marshall, 2008)

No guia para a inovação social da Comissão Europeia (2013), o termo design social é utilizado para descrever abordagens particulares à inovação social, que se destina a capacitar as pessoas e as infra-estruturas que concebem os produtos ao nível local, para que consigam encontrar em conjunto soluções para os seus problemas económicos e sociais. Contribui na criação de novos valores para orientar as ações das administrações públicas através do trabalho colaborativo, experimentações e prototipagem. (European Commission, 2013)

Um dos requisitos fundamentais do design social é o feedback, pois este permite avaliar o sucesso, não se baseando apenas no que o designer pensa ter sido alcançado com o projeto, mas sim pela experiência e resposta do utilizador. (Rittner, sem data)

Uma exemplificação de um equipamento criado puramente para a melhoria do bem-estar de quem mais necessita é o Ubuntu de Ilteris Ilbasan (imagem 13). O surto epidémico de Ébola, causou uma insuficiência de camas de hospitais e em resposta a esta situação foi criada uma cama de contenção, acessível, fácil de montar, que pode ser construída com recursos cultivados pela comunidade local e com lençóis descartáveis que protegem contra substâncias potencialmente nocivas. (Brownbill, 2017)



Imagem 13 - Cama Ubuntu. Fonte: Designawards.core77.com

### 2.3.2. DESIGN SUSTENTÁVEL, DESIGN SEM DESPERDÍCIOS

O caráter sustentável e adaptativo dos produtos torna-se essencial para a preservação dos recursos do planeta e da qualidade de vida humana. O termo sustentabilidade traduz-se numa habilidade para sustentar, na capacidade de resistir ao longo do tempo. É amplamente utilizado para designar uma longevidade ecológica. (Chick & Micklethwaite, 2011). Quase todas as definições sobre sustentabilidade, reforçam o ponto de vista ecológico, ou seja, a noção de que a humanidade e a economia estão intimamente ligadas ao ambiente natural, e que devemos coabitar harmoniosamente com os seus ecossistemas, de modo a garantirmos a persistência, adaptação e crescimento na Terra. (Caradonna, 2014)

As primeiras soluções do design para uma visão sustentável implementadas em empresas e organizações, surgiram no início da década de 90, e focavam-se numa abordagem de redesign de determinadas qualidades de produtos singulares, tornando-os mais eficientes e reduzindo os impactos ambientais, também conhecido por green design.

Empresas como a LEGO, realizam colaborações entre designers e equipas internas para a criação de materiais mais amigos do planeta para os seus tijolos de brinquedo, porém com propriedades e durabilidade similares aos antigos, de forma a garantir a satisfação do consumidor e cumprir as suas metas sustentáveis.

A meio da década, estas respostas passaram a focar-se no ciclo de vida completo de um produto, ou ecodesign. Este período também assistiu ao início do design focado no uso de energia renovável. Embora sejam considerados os primeiros passos para uma consciência ambiental, estes

não conseguiram substituir os produtos de elevado impacto industrial. Os hábitos de consumo e descarte de produtos que ainda estão em bom funcionamento, revelaram-se um desafio para a redução do consumo excessivo. (Ceschin & Gaziulusoy, 2020;Elmansy, 2014)

Uma das soluções para o impacto ambiental nocivo, encontra-se no design focado para a sustentabilidade, onde se passa de, desenhar para, a desenhar com, o que traduz-se em desenhar com a participação dos stakeholders de uma empresa, respectivamente funcionários, clientes, consumidores e end-users.

Iniciativas como a *Agenda 21*, estabelece propostas que pretendem alcançar o desenvolvimento sustentável, realçando a importância de envolver comunidades inteiras em processos amplos para atingir uma mudança tanto local como globalmente. Trata-se de um compromisso em que sem visões partilhadas, apenas soluções de curto prazo são alcançadas e as mesmas, são pouco prováveis de serem as mais sustentáveis. Estas visões, alcançadas através de processos cooperativos como o design participativo, fornecem resultados a longo prazo. A participação do utilizador revela-se fundamental, pois são os verdadeiros especialistas sobre si próprios e consequentemente sobre a situação que vivem diariamente, pelo que são encorajados a assumir um papel de liderança na exploração de potenciais respostas e oportunidades. (Chick & Micklethwaite, 2011;United Nations 1992)

Em *Design for Sustainable Change (2011)*, são apresentados modelos que reforçam a ideia de que a sustentabilidade tem uma agenda tanto ambiental como humanitária. A redução da pobreza e a proteção ambiental estão intimamente ligados, sendo que uma não pode ser significativamente abordada enquanto a outra é ignorada. A sustentabilidade é um conceito aparentemente simples, no entanto, constituído por um conjunto complexo de considerações que requer uma visão holística sobre o mundo e sobre qual o nosso papel dentro dele. (Chick & Micklethwaite, 2011)

O design sustentável auxilia na introdução de um sentido de maior responsabilidade e propósito no design. É um processo que integra uma abordagem amiga do ambiente e que considera os recursos naturais como parte do design. Os designers que seguem esta filosofia, não estão simplesmente a fornecer um produto ou uma comodidade, mas estão a providenciar um serviço que vai além do cliente imediato, chegando a outras pessoas, a outras espécies e inclusive às gerações vindouras. (McLennan, 2004)

Os modelos lineares de manufatura e consumo (imagem 14), praticados no passado, não têm a capacidade de estimular a sustentabilidade ambiental e a eficiência de recursos naturais. Com o crescimento acentuado da população mundial, a rápida urbanização e industrialização, as crescentes exigências de consumo de recursos naturais e os impactos nocivos ao ambiente, torna-se cada vez mais evidente que os negócios no modelo linear habitual de extrair-produzir-descartar, não podem continuar para se garantir um futuro e desenvolvimento sustentável. (Ghosh, 2020). O conceito de recirculação de recursos tem vindo a atrair governantes, investigadores, grandes empresas globais e implementadores, que intensificaram os seus esforços para a transição do modelo linear económico existente, para um modelo circular e seus benefícios económicos.



Imagem 14 - Modelo de economia linear. Fonte: HappyGREEN.pt

A fundação *Ellen MacArthur*, registada em 2010 no Reino Unido, desenvolveu um conjunto de métodos e técnicas que visam a aceleração da transição para uma economia circular, apoiando o designer na introdução dos objetivos do modelo circular no processo de design, registando frequentemente resultados inovadores e de longo-prazo. Foca-se em sete áreas-chave: análise e conhecimento, empresas, instituições, governos e cidades, iniciativas sistémicas, design circular, aprendizagem e comunicação. (Ellen MacArthur Foundation, 2021)

A iniciativa para a Nova Economia do Plástico (2016-2017), exemplifica a capacidade desta fundação para a mobilização rumo a uma visão comum acerca do plástico, apoiada em três ações: eliminar, inovar e circular. Aqui, encontram-se projetos como o Coca-Cola Brasil Universal Bottle (imagem 15), onde garrafas PET estandardizadas são devolvidas em lojas e reutilizadas, permitindo poupar nos custos operacionais a cada ciclo e reduzir as emissões de carbono, sendo o modelo de packaging com maior crescimento na América Latina. (Ibid.)



Imagem 15 - Garrafas reutilizáveis. Fonte: Aberje.com.br

Diversas organizações têm feito esforços para aliviar ou retificar as desigualdades sociais. No plano pessoal, cada pessoa pode fazer pequenas mudanças nas suas vidas, no seu quotidiano, pelo bem da Natureza e das gerações seguintes, e quando se trabalha em conjunto, é possível mudar o mundo. (Greenpeace, 2007)

## 2.4. ESTUDOS DE CASO

### 2.4.1. A PLACE AT THE TABLE COLLECTION

O projeto *A Place at the Table*, elaborado em 2017 por Thabisa Mjo, diretora criativa do Mash T. Design Studio, para o evento *100% Design London*, surge como forma de homenagear e reconhecer a sua avó e todas as mulheres da sua geração que representam a África do Sul rural, através da sua desenvoltura sem medida, inovação e influência cultural. As suas capacidades de adaptação aos recursos diários e seus rituais característicos de uma vida tradicional, são representados nesta coleção atribuindo a cada uma delas, um lugar simbólico à mesa. (Designindaba, 2018)

Esta coleção é composta por cinco peças: mesa, cadeira de jantar, candeeiro de parede,

candeeiro de teto e conjunto de mesa.

- Uma mesa, com uma textura e tom baseados nas memórias de Thabisa Mjo ao observar a sua anciã a rebocar as paredes do lar com daub mais conhecido por estrume de vaca (imagem 16).

- Cadeira de jantar com gravuras destacando figuras femininas em vestes tradicionais, adornadas com missangas, possui um encosto dobrável, funcionando como um banco ou mesa de apoio (imagem 17).

- Candeeiro de parede, composto por um tecido tradicional, o Umbaco. Baseia-se numa mistura de elementos tradicionais africanos com formas e linhas modernas (imagem 18).

- Candeeiro de tecto, inspirado nas painelas de ferro de três pernas, utilizadas para cozinhar no exterior do domicílio e que fazem parte dos grandes convívios familiares. As cores vibrantes pretendem transmitir o espírito festivo destes encontros (imagem 19).

- E por fim, um conjunto de mesa, baseado parcialmente no horizonte de Joanesburgo, com o saleiro e pimenteiro inspirados nas torres Ponte e Sentech (imagem 20).

O design é utilizado como um meio sobre o qual as histórias são contadas, contribuindo para o património cultural em geral. Mjo, representa nas suas criações elementos da sua infância, no Cabo Oriental e promove a celebração de outras mulheres e seus ofícios, procurando sempre acrescentar a estas um toque moderno.



Imagem 16 - Mesa Daub. Fonte: atelier55design.com



Imagem 17 - Cadeira Mojo. Fonte: designindaba.com. Imagem 18 - Candeeiro Umbaco. Fonte: Instagram.com

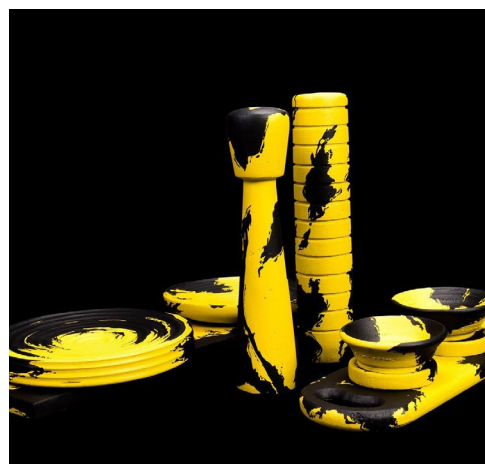
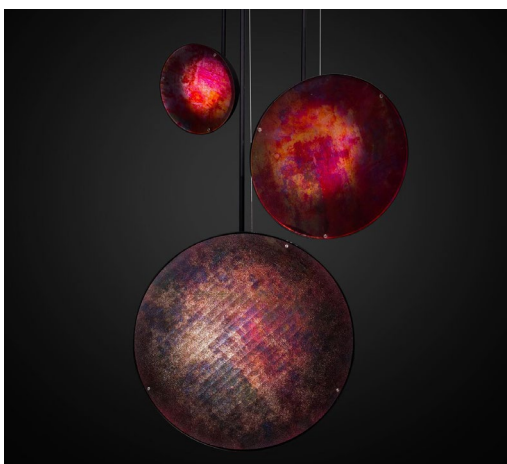


Imagem 19 - Candeeiro Ubomi. Fonte: Instagram.com. Imagem 20 - Conjunto *Presents from Joburg*. Fonte: Instagram.com

### 2.4.2. UNIQUE TAPA

O projeto Weaved Tree Bark Vase, esteve presente em 2019 no pavilhão de Design e Ofícios de Taiwan, na *Maison et Objet*, em Paris. A fundadora, Lin Jung-Yi, é uma designer natural do grupo étnico Amis. Baseia-se numa abordagem contemporânea à antiga arte têxtil com cascas de árvores, cujo legado têm desaparecido gradualmente. O tecido de casca de árvore é um material tradicional utilizado pelo povo indígena Amis para a manufatura de vestuário, sendo também comum noutras populações da austronésia. A coleção consiste em dois tipos de produtos compostos por duas peças cada um. A primeira é uma moldura com variadas formas e texturas inspiradas em flores e feitas com cascas de amoreiras reorganizadas. E a segunda peça é um encaixe em madeira para a colocação da primeira e também de um vaso ecológico, situado discretamente por trás da moldura. (Atelier Unique Tapa, 2016)

- Tanto o produto à esquerda como o da direita, possuem padrões geométrizados que seguem o mesmo conceito dos padrões encontrados nos têxteis do povo Amis (imagem 21) e o vaso apresenta uma forma cônica orgânica formada com o seu material tradicional (imagem 22).

O design atua como um agente que preserva as tradições e promove as técnicas ancestrais do povo indígena Amis. A designer combina o conhecimento industrial aos aspectos mais simbólicos do seu legado artesanal, retratando-os de uma forma contemporânea e de estética inovadora.



Imagem 21 - As duas peças artesanais. Fonte: taiwantoday.com. Imagem 22 - Vaso artesanal. Fonte: mom. maison-objet.com

### 2.4.3. LABORATORIO PARA LA CIUDAD E FAB CITY

Em 2018 foi desenvolvido um projeto de design e fabrico de mobiliário, pelas organizações, *Laboratorio para la Ciudad e Fab City*, em colaboração com fabricantes do bairro Tepito, na cidade do México e exposto durante a *Design Week Mexico (DWM)*. Pretendeu-se promover a manufatura local, auxiliando os artífices remanescentes a aperfeiçoarem os seus métodos de trabalho para que consigam satisfazer a procura por mobiliário acessível. No decorrer dos anos o desenvolvimento tecnológico, introduziu a prototipagem e rápida interação, na área do design de uma forma generalizada. No entanto, esta abordagem, pouco ou nada faz para resolver os problemas económicos e sociais que se enfrentam no mundo e pode inclusive causar danos ao nível local, pois os avanços, contribuem para que a produção criativa, a comunicação humana e o comércio se processe em plataformas e redes digitais. (Budds, 2018;Runciman, 2017)

O principal objetivo da DWM, foi obter-se um conjunto de diferentes abordagens, tendo por base o design, a história, cultura e manufatura local, com orientações para o futuro. O projeto consistiu no desenvolvimento e fabrico de cadeiras a um custo acessível, no bairro de Tepito, conhecido pelos seus mercados ao ar livre e economia informal. No passado, possuía uma economia de produção diversa e vibrante, mas estes são praticamente inexistentes agora. Mercados da área, que outrora produziam e comercializavam mobiliário hoje em dia, dedicam-se ao retalho. Nesta parceria, os elementos caracterizadores de uma população são recontextualizados, demonstrando que é possível criar produtos fascinantes que beneficiem a sociedade ao mesmo tempo que estes contribuem para o impulsionamento do design. (Ibid.)

A coleção conta com cadeiras com padrões baseados nas poltronas de estilo butaque clássico da designer cubana Clara Porset. Todos os modelos seguem a mesma metodologia de acesso digital abrangente a todas as pessoas em qualquer parte do mundo, o que possibilita a impressão e corte dos padrões em máquinas CNC ou recorrendo a fabricantes locais, descentralizando o processo de fabrico. Demonstra a capacidade do design em fornecer soluções atuais, que simplificam os modelos de trabalho e que sensibilizam para as necessidades desta arte e dos seus praticantes. Exemplificam-se abaixo duas imagens, sendo que a primeira contém o modelo original e a segunda alguns dos modelos criados neste projeto. (Budds, 2018; Fahrenheit Magazine, 2019)

- A cadeira Butaque, cuja forma original provém do cruzamento entre a cadeira colonial espanhola de estrutura em x com os duhos, assentos cerimoniais pré-colombianos, foi considerada uma inovação para a sua época, combinando elementos modernos e tradicionais, pretendendo-se que fosse acessível a todos. A versão de Clara Porset, é o resultado da mesclagem do design moderno com a estética e os materiais rústicos naturais utilizados no artesanato mexicano tais como o carvalho, mogno, vime e couro, servindo como uma ilustração da cultura mestiça no México (imagem 23). (Morentz, 2021; García, 2019; Martin, 2019)

- Tanto a cadeira à esquerda como a cadeira à direita baseiam-se na butaque original seguindo a mesma premissa de utilização de materiais artesanais locais, com um sistema de entrelaçado no centro. O design simplificou os componentes da cadeira, facilitando a montagem (imagem 24).



Imagem 23 - Cadeira Butaque. Fonte: fahrenheitmagazine.com. Imagem 24 - Reinterpretações da cadeira original. Fonte: archive.curbed.com

## 2.5. CONCLUSÕES

O artesanato é uma atividade que reúne condições adquiridas por meio de perseverança, rigor e engenho, numa aprendizagem habitualmente geracional, sendo a principal fonte de rendimento de numerosas famílias e populações. O ofício é feito com uma dedicação que confere aos produtos um valor diferenciador daqueles que são produzidos de forma massiva e mecânica e quem os adquire acaba reconhecendo neles um valor que vai além dos componentes físicos que estão

incorporados. Cada peça tem uma história e um valor emocional associado, o que as torna únicas.

A introdução de equipamento industrial na produção artesanal, aperfeiçoou a metodologia e agilizou a manufatura, possibilitando a rápida comercialização das peças em escalas variadas e em maior quantidade, sempre com o cuidado de se preservarem as qualidades e os valores que tornam os artefactos tão especiais, e contribuem para que a cultura de uma comunidade inteira não seja esquecida.

As colaborações entre designers e artesãos apresentadas nos estudos de caso, demonstram que o designer possui a capacidade de utilizar as suas competências e *know-how*, para o bem de comunidades locais, trazendo inovação e alcançando uma qualidade superior nos artefactos produzidos, aliando ao design a experiência e a capacidade do saber-fazer dos artistas, visando sempre envolvê-los durante todo o processo e tendo sempre presente a preservação dos recursos naturais.

Este tipo de colaboração, pode induzir um grande impacto de cariz social ao nível local e internacional, onde o designer tem o poder de contribuir positivamente para a implementação de mudanças sustentáveis em empresas, organizações sociais e na sociedade em geral.

Trabalha com comunidades em países emergentes, potenciando as ferramentas necessárias para que eles possam superar as suas dificuldades e tornar mais eficientes os seus métodos de trabalho. Auxilia numa inovação apoiada em iniciativas conscientes da preservação dos recursos naturais da Terra, pois são elementos caracterizadores do património humano.



### 3. DESIGN, ARTESANATO E CULTURA MATERIAL



---

Para um entendimento mais pormenorizado acerca dos elementos que integram a relação entre o design e o artesanato, revelou-se fundamental neste capítulo, entender os componentes antropológico-culturais que definem o desenvolvimento humano pelo Mundo, como estes influenciam as suas criações e a transmissão do conhecimento às gerações futuras.

Duas das principais características que distinguem o Homem dos outros seres vivos, são o facto de ser dotado de dois domínios: o cultural e o biológico, e estar identificado cientificamente como o único ser possuidor de cultura. (Laraia, 1986)

## 3.1. CULTURA MATERIAL E IMATERIAL

### — Cultura e Subcultura

Ao abordar-se este campo, primeiramente definiu-se o que é a cultura e como se desdobra noutras subunidades. O termo cultura, é utilizado para simbolizar todos os aspectos socialmente adquiridos enquanto membro de uma sociedade, o que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis e costumes, entre outros. (Ibid: 25, 26, 27)

Não se baseia em adquirir o conhecimento por meios que nascem com ele por hereditariedade, mas sim conhecer pela prática, e de as comunicar para outros homens, que por sua vez os transmitem para os seus descendentes, como uma herança sempre crescente. (Ibid: 25, 26, 27)

A cultura é um processo de acumulação de experiências, que podem influenciar um indivíduo, estimulando a sua ação criativa ou limitando-a. Sendo que, atualmente, a globalização e a rápida evolução dos meios de comunicação têm gerado um intercâmbio cada vez maior entre culturas e civilizações. (Ibid:49;UNESCO, 2002)

A ampla variedade cultural entre diferentes regiões, é considerada fundamental, manifestando-se principalmente na gestão de interações sociais, hábitos de consumo e preferências estilísticas. No contexto atual, os produtos modernos são concebidos e utilizados segundo as necessidades de atividades específicas, caracterizados pela tecnologia utilizada para os concretizar ou por normas internacionais de uniformização de processos, o que contrasta com as atividades tradicionais que são fortemente condicionadas à cultura. A alimentação providencia contrastes significativos entre culturas, sendo que cada uma assume um comportamento diferente, podendo variar entre utilizar pauzinhos, talheres, os dedos ou inclusive pão. (Norman, 2012)

Sociólogos e antropólogos, normalmente referem-se à cultura como a característica de uma sociedade inteira. No entanto, a cultura também pode existir em unidades definidas, mais reduzidas e restritas, as subculturas. Uma subcultura consiste nos valores, comportamentos e artefactos físicos de um grupo, que o distinguem de uma cultura mais ampla, sendo uma cultura dentro de uma cultura. Determinados grupos étnicos e raciais, religiões, faixas etárias, e inclusive áreas geográficas podem constituir subculturas. (Newman, 2011)

Homens de culturas diferentes usam condicionantes culturais diferentes e portanto têm visões descontraídas das coisas que os rodeiam. Os índios Tupi Guarani, brasileiros nativos da Amazônia, consideram que cada árvore, arbusto ou outra vegetação da floresta, têm um significado especial, servindo de referência espacial. Ele utiliza as árvores como pontos de referência. A floresta é vista como um conjunto ordenado, constituído de formas vegetais bem definidas. O que contrasta com a visão de um turista, originário de uma cultura ocidental, ou até mesmo de um cidadão brasileiro que tenha vivido a maior parte da sua vida na cultura ocidental de uma cidade como São Paulo, e

que decida ir de férias para a Amazónia pois num primeiro contacto, irá sentir-se perdido e confuso, vendo apenas um imenso cenário verdejante de árvores e arbustos. Este exemplo acaba expondo um cenário de dois cidadãos dentro da mesma cultura, a brasileira, porém de subculturas totalmente distintas. (Laraia, 1986)

Nas sociedades modernas, vive-se uma difusão de culturas. Por todo o mundo, todos os artigos ou atos pertencentes a uma habitação desde os eletrodomésticos, ao mobiliário, vestuário, calçado, alimentação e a sua construção, são fruto de invenções que ocorreram ao longo da história civilizacional mundial. (Ibid.)

Na atividade Industrial, muitos produtos são feitos através de um mecanismo faseado, com o design no país de origem dos seus criadores, e a produção e montagem noutra país.

**“Somos aquilo que repetidamente fazemos. A excelência não é um ato, mas um hábito.” (Apicer, 2016, p.64)**

### — Cultura Material e Imaterial

Na construção sobre a memória material e imaterial humana, a fenomenologia desempenha um papel fundamental para se compreender como o Homem vai agregando as experiências do mundo que o rodeia. A fenomenologia preocupa-se com o contacto entre seres humanos, vivências, o entendimento de coisas relativas a este mundo e como todos estes acontecimentos se tornam possíveis. (Tilley et al., 2006). Utiliza-se frequentemente o termo coisas como uma abordagem antropológica e cultural aos fenómenos do ambiente que nos rodeia, podendo resultar de um comportamento adquirido (imaterial) ou ser um artefacto (material). (Miller, 2005)

O material é definido como os elementos que interagem fisicamente com o sujeito; consideram-se como as coisas corpóreas, ou seja, que estão presentes, tangíveis. A memória em si, é considerada material no sentido que a muitas estátuas homenageando figuras históricas, são associados sentimentos que divergem de pessoa a pessoa, vendo-as favoravelmente ou não. (Augustynek & Juliusz, 1993;University of Cambridge, 2017)

A cultura material, preocupa-se com a relação entre pessoas e coisas, no passado e no presente, em contextos urbanos e industrializados, e em sociedades em menor escala, por todo o mundo. Esta, providencia uma contribuição única e fundamental para um entendimento sobre o que significa ser humano. (Tilley et al., 2006). Difere do conceito de cultura, chamando a atenção para produtos e utensílios, bem como para as técnicas de produção dos homens nomeadamente, “o vestuário, habitação, agricultura, alimentação, cultivo, cozinha, domesticidade, fogo, indústria, pesos e medidas”. Ou seja, para o estudo dos materiais e objetos concretos das vidas das sociedades. O objeto tem um laço material com a civilização que o produziu. É utilizado na pesquisa histórica como método para reexaminar traços característicos encontrados em ruínas e restauros do passado. (Bucaille & Vários, 1989, pp. 46,47). Consideram-se como alguns exemplos de cultura material, automóveis, edifícios, máquinas e ferramentas, roupas e acessórios.

Por sua vez, a cultura imaterial é a estrutura de formação dos ideais de uma cultura, que providencia os valores e significados sobre os quais irá funcionar. Os pensamentos e emoções, são moldados através de processos culturais. Os mesmos agregam a língua, gestos, costumes, valores, culturas populares, leis e normas de uma determinada sociedade. Só pode ser explicada através do material, pois é utilizada muitas vezes fazendo uso de um veículo material. Tem sido recorrida no passamento físico de entes queridos, implicado em crenças e práticas religiosas e

identificado como coisas em sonhos. (Newman, 2011; Gerritsen & Riello, 2015)

Identifica-se como cultura imaterial, a sinalização rodoviária, o código de vestuário e os valores morais e cívicos. Sem o conhecimento adequado sobre a cultura não-material de uma sociedade, o comportamento de uma população, as motivações por detrás das suas criações e o simbolismo do seu mundo material, seriam totalmente incompreensíveis. (Dictionary, 2020;Cliffsnotes, 2020;Newman, 2011)

O mundo atual é caracterizado como sendo imaterial em natureza, ocupando a internet, o ciberespaço, os mercados financeiros e a digitalização quase todas as áreas da atividade humana, desde a arquitetura, a manufatura, a imagiologia médica, o teletrabalho, tudo sugerindo que as nossas atividades estão a tornar-se cada vez menos materiais e exponencialmente mais imateriais. (Buchli, 2016)

A cultura contribui para o processo de design no sentido que para além das condições estruturais, materiais e de fabrico os produtos também recebem uma certa influência de fatores intangíveis tais como os valores culturais do designer, a ligação afectiva com o objeto desenhado, preferências estéticas, entre outros. Os produtos concebidos tornam-se numa representação material de variáveis, conhecidas e desconhecidas, controláveis ou incontroláveis. (Razzaghi & Ramirez, 2005)

### **3.1.1. CULTURA MATERIAL, EM CONTEXTO COLONIAL E PÓS-COLONIAL**

De acordo com o arqueólogo holandês Peter van Dommelen, é possível argumentar que a cultura material, é proeminente particularmente em períodos coloniais, devido aos contrastes visivelmente marcantes e inevitáveis entre objetos de influência colonial e objetos tradicionais dos nativos. Outro motivo que leva a analisar a cultura material em conjunto com as ideias pós-coloniais, são as informações que podem fornecer sobre as vivências e práticas dos povos, que muitas vezes não se encontram em registos históricos ou noutros documentos, o que resulta da escassez de dados sobre os nichos mais restritos de povoados dentro de uma comunidade indígena. (Tilley et al., 2006)

O pós-colonialismo, tornou-se um tópico proeminente de pesquisa na Antropologia, analisando-se a etnografia de povos e comunidades. No entanto, os estudos antropológicos relacionados a pesquisas académicas sobre o pós-colonialismo cultural de países em vias de desenvolvimento, datam as décadas de 1950 e 1960 com autoria primariamente ocidental. O impacto de muitas expressões formais e conceitos da época permanecem influentes mesmo após a descolonização, manifestando-se na língua, valores, alimentação, normas de comportamento, ideologias políticas e religiosas e nos métodos de produção de mobiliário sendo que muitas das peças nacionais de influência cultural interna como cadeiras e mesas, em países como Angola, produzem-se do mesmo modo como eram produzidas há 40, 50 ou até 60 anos atrás. (Tilley et al., 2006;Gungu, 2016;Gourgel & Difuilu, 2017;Portal do Governo de Moçambique, 2015)

Países como Angola e Moçambique, têm o português como a sua língua oficial, em comumhão com as suas línguas nacionais:

- O Kikongo, Tschokwe, Umbundo, Kimbundu, Tchinguela e a Kwanyama em Angola;

- E em Moçambique, o Maconde, Ciyao, entre muitos outros idiomas que perfazem um total de 43 línguas maternas.

A língua serviu como instrumento unificador, facilitando a comunicação entre diferentes etnias e regiões dentro dos países, em comunidades que possuem os seus próprios dialetos.

A cultura material, é a característica fundamental na formação das vivências diárias, que se foram consolidando nas interações culturais, linguísticas e materiais ocorridas no período colonial e também visíveis nos contrastes entre a criação de objetos coloniais e de objetos indígenas.

Gravaram-se frequentemente na arte africana, os primeiros contatos entre os povos indígenas africanos e os exploradores europeus, respectivamente nas imagens 25 e 26. Na placa retangular em latão abaixo (imagem 25), encontram-se representados guerreiros e assistentes do tribunal do antigo reino do Benim, tendo sido produzida entre os sécs. XVI e XVII. Estas erham dispostas na fachada do palácio real. (TheMet, 2021)

O saleiro em marfim (imagem 26), criado por um escultor beninense, retrata quatro figuras masculinas de origem portuguesa, nomeadamente exploradores portugueses que visitaram o reino do Benim (atual Nigéria), situado ao longo da costa ocidental africana, no início do séc. XVI. (Khan Academy, 2021)



Imagem 25 - Placa do povo Edo. Imagem 26 - Saleiro do povo Edo. Fonte: MetMuseum.org

### 3.1.2. O VALOR DA CULTURA NO DESENVOLVIMENTO HUMANO

O antropólogo Paul Connerton, afirma que não é somente a presença física das pessoas que tende a desaparecer com o seu passamento e que a cultura material da sua vida e de seus antepassados também desaparece consigo. A cultura acaba desaparecendo cada vez mais à medida que o valor que lhe é dado diminui. Cada ser humano, vive de acordo a um conjunto de aptidões que vai aprendendo no decorrer da sua vida, cuja a aprendizagem têm lugar durante a infância, e que vão formando a sua memória cultural. Como se fazem e utilizam as coisas de um modo apropriado tanto pelos materiais com que são criadas, como para seus objetivos sociais, é

fundamental para uma vida como um hábil ser social. Aprende-se como andar, comer, oferecer e também a receber. E com estes conhecimentos iniciais, ao construir-se coisas, entende-se o que é agradável ou não. É com a interação entre objeto e utilizador, que se aprendem quais movimentos funcionam e quais irão falhar. Os pais preparam um filho para andar de bicicleta pela primeira vez, ensinando-o como utilizar o capacete, posicionar as mãos no guiador e como equilibrar-se nela, mas somente a interação dele com a bicicleta é que vai transmitir-lhe segurança, confiança e com a prática constante, aperfeiçoar a atividade para andar cada vez melhor, sendo esta interação tão importante, pois é a nossa cultura, a nossa identidade. (Tilley et al., 2006)

## 3.2. ANTROPOLOGIA CULTURAL

A Antropologia ou *Ánthropos*, é uma ciência que estuda os aspetos físicos, biológicos e culturais da Humanidade. No artigo *The Limitation of the Comparative Method of Anthropology* (1896, vol.4), Franz Boaz refere que a Antropologia permite fazer a reconstrução da história de diferentes povos ou regiões particulares, e comparar as suas culturas e vidas sociais. Preocupa-se essencialmente com o que significa ser humano. (Laraia, 1986)

A Antropologia Cultural moderna, reúne as semelhanças e as diferenças entre as culturas e sociedades contemporâneas. E para tal, os antropólogos realizam trabalhos de campo entre culturas, com vista à recolha de factos que são analisados para chegarem-se a teorias. O primeiro passo de recolha de dados é a etnografia e o posterior de análise é a etnologia. (Srivastava, 2013)

No estudo etnográfico, os dados são obtidos através de um contacto direto e apoiado nos agentes humanos, dentro do contexto das suas rotinas diárias e culturas. E para isso, observando o que vai acontecendo no seu dia-a-dia, escutando o que é dito, fazendo perguntas e produzindo um registo por escrito, carregado culturalmente e que respeita a incapacidade de reduzir a experiência humana apenas à teoria. (O'Reilly, 2005)

Os antropólogos culturais concordam que certas características socioculturais são universais, ou seja, comuns a todos os seres humanos enquanto que outras são particulares ou comuns a um grupo específico de pessoas. A antropologia adota uma visão holística, no sentido de englobar os ideais de diversas disciplinas académicas como sociologia, biologia, psicologia e ecologia, para uma melhor compreensão sobre como todas as partes de uma cultura estão interligadas. O antropólogo e sociólogo norte-americano Robert Redfield (meados do séc. XX), observou que ao estudar uma pequena comunidade, quer em termos de estrutura social, visão sobre o mundo ou como um sistema ecológico, o que se procura realmente é entender a comunidade como um todo. Esta abordagem é denominada na antropologia como holismo e utilizada para descrever os constantes presentes nas culturas, considerada por eles como o mais importante na plenitude cultural. Os antropólogos concordam que a sua ciência é fundamentalmente comparativa, comparando-se não só os conceitos e práticas, que variam de uma sociedade para outra, mas também a análise de vários aspetos e níveis dentro da mesma sociedade. (Srivastava, 2013)

Em suma, a Antropologia Cultural permite estudar a humanidade como um todo, adotando abordagens bioculturais, holísticas, comparativas e de trabalho de campo, o que facilita a compreensão sobre como uma região e a convivência em comunidade transformam cada Homem que nela habita. Os resultados obtidos durante a pesquisa servem de referência para o processo de design de forma a garantir que as ideias sejam facilmente compreendidas e aceites. (Ibid.;Dijk, 2010)

### 3.3. O HOMEM E O SEU HABITAT

A participação de um indivíduo nas atividades da sua cultura dependem da sua idade. As crianças não conseguem desempenhar ações destinadas a adultos, pois muitas vezes necessitam de maior força, altura ou agilidade ou também podem depender de anos de preparação e acúmulo de experiência tais como, o ato de alistar-se para o exército, a ascensão a cargos políticos, formações académicas, entre outras. (Laraia, 1986). Sociedades tribais, utilizam métodos que permitem estabelecer uma clara distinção entre a infância e a vida adulta. Os homens da tribo Maasai, situados no Quênia e na Tanzânia (imagem 27), têm como um de seus rituais de passagem o Eunoto, onde são cortadas as rastas e raspadas as cabeças dos jovens guerreiros Moran, preparando-os para a idade adulta. (UNESCO, 2018)

São iniciados entre as idades de 15 a 30 anos e durante este período, ensinam-lhes sobre os seus futuros papéis na comunidade Maasai, aprendendo sobre o respeito e responsabilidade, a salvaguarda da linhagem, a transferência de poderes de uma faixa etária para outra e a transmissão de conhecimento indígena, tais como a criação de gado, gestão de conflitos, lendas, tradições, competências para a vida e sobre os valores fundamentais incorporados nos ritos de passagem e que dão continuidade ao legado ancestral. (Ibid.;Montgomery, 2009)



Imagem 27 - Preparação de jovens Maasai para a cerimónia Eunoto, Tanzânia, 2012. Fonte: TheGuardian.com

#### 3.3.1. CULTURA ORAL AFRICANA

A cultura da África ocidental e central vive muito da tradição oral, considerada um dos seus maiores tesouros. Ao longo de vários séculos as raízes do seu passado e o conhecimento foram retidos mentalmente e transmitidos por meio de expressões orais e produtos culturais. (Smart, 2019)

Sankofa, é um símbolo dos povos nativos Akan, originários da Costa do Marfim e do Gana, traduzindo-se literalmente em português como “volte e pegue” (*san* - voltar, retornar; *ko* - ir; *fa* - olhar, procurar e pegar), o que significa “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”, chamando a atenção para a aprendizagem por meio do passado. (Dravet & Oliveira, 2017, pp.14,15). É representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás, formando um movimento circular,

visível na imagem 28.

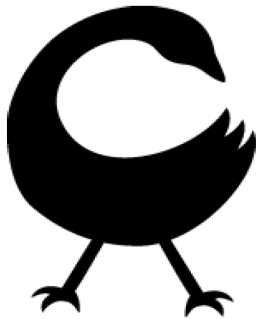


Imagem 28 - Símbolo Sankofa, 2017. Em *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v.21 de 2017.

Considerado tanto uma palavra escrita como um provérbio oral, é um símbolo da sabedoria Akan, remetendo-nos a aprendermos com o passado de modo a construirmos o futuro. (Ibid.)

A cultura de oralidade e gestualidade da ancestralidade africana, serve como forma de comunicação, aproximação e continuidade do legado. Os elementos considerados fundamentais para a linguagem africana, agrupam um conjunto de provérbios como narração do quotidiano, a escrita por sistema de símbolos representativos de ideias, a oralidade, imagens e imaginários populares. A sabedoria dos seus ancestrais enraizada de pai para filho e mantendo-se viva na contemporaneidade humana. (Dravet & Oliveira, 2017;Paxe, 2013)

**“Tal sabedoria africana é um legado histórico do qual” nos deveríamos “aproximar com um olhar atento, livre de amarras e preconceitos (...)”, efetuar uma mudança de horizontes e “ressuscitar imagens esquecidas”. O ato de transmitir conhecimento e aprendê-lo é feito através da relação memória, escrita e oralidade, constituindo uma forma de inscrição e produção”. (Dravet & Oliveira, 2017, pp.12,13)**

### 3.4. CONCLUSÕES

O ser humano é um resultado do meio cultural em que habita. A sua cultura material, transmite-lhe um sentimento de pertença e caracterização dos seus valores, costumes, crenças e ideologias. O adulto em que ele se torna quando entra na sociedade, muitas vezes não se deve tanto à sua genética, mas sim ao conhecimento e experiência que lhe foram transmitidos pelos seus pais e antepassados e o quanto ele absorve dos componentes externos que o rodeiam. Não existe Homem sem cultura. As suas subculturas preservam tradições de um povoado e mantêm vivas as memórias de seus ancestrais.

Em sociedades africanas, como a Costa do Marfim e o Gana, a cultura oral permitiu preservar as tradições dos antepassados. Os rituais de passagem são atos conservados em algumas tribos da Tanzânia e Quênia, constituindo marcadores de entrada na Idade Adulta. A cultura material africana de um objeto providencia-o com uma história, tradição e ancestralidade herdada de povos como

os da África central e ocidental. O processo de design, permite interpretar os resultados de uma pesquisa etnográfica e por meio de artefacto caracteristicamente cultural, comunicar e aproximar uma sociedade contemporânea ao seu legado material, garantindo a preservação do passado.



## 4. CULTURA E SUBCULTURAS ANGOLANAS



---

Após uma revisão literária dos conceitos fundamentais para a compreensão do design, artesanato, cultura material e imaterial e a elaboração de um questionário a ser utilizado em entrevista com profissionais do setor artesanal, procedeu-se à viagem até Angola visitando, uma das maiores feiras de artesanato, o Museu de Escravatura e o Museu de Antropologia da capital, Luanda.

Todos estes passos foram necessários para uma contextualização mais fidedigna e de melhor compreensão acerca do processo de concepção por detrás do artesanato angolano e que fatores biológicos, sociais, históricos e culturais dos artesãos refletem-se nas suas criações.

## 4.1. TRABALHO DE CAMPO

Este capítulo consiste numa análise por métodos quantitativos e qualitativos da informação obtida no local, por meio de entrevistas qualitativas semi-estruturadas, registo fotográfico, vídeos, material bibliográfico, visita a museus e a uma das principais feiras de artesanato (imagem 29), localizados na província de Luanda e onde se encontram milhares de objetos, entre eles, estatuetas, máscaras, bolsas, acessórios, mapas e quadros, fontes principais de rendimento de muitas famílias angolanas.

E partindo da amostra obtida por meio de entrevistas a quarenta e sete artesãos, respetivamente quarenta e três do sexo masculino e quatro do sexo feminino, estruturar em local de origem, quantificação de experiência por faixa etária, modo de aprendizagem, tempo de trabalho mediante o artesão que as efectua, proveniência da matéria-prima e peças seculares, instrumentos utilizados, local de manufatura e o simbolismo das peças em destaque de modo a obterem-se dados que expliquem que fatores pesam mais em comparativamente a outros no processo criativo dos artefactos.

Foram entrevistadas apenas quatro artesãs, pois a maioria das vendedoras na feira dedicam-se à venda de artigos de outras categorias com mais aderência do público feminino, tais como fatos-de-banho entre outros acessórios de praia.

São omitidos os nomes de todos os artesãos por respeito ao seu pedido de proteção de dados, sendo concedido apenas autorização para a divulgação de fotos e testemunhos, para o trabalho de dissertação e conseguinte apresentação final.



Imagem 29 - Feira de artesanato, Luanda 2019. Imagem do autor.

#### 4.1.1. ANÁLISE DOS DADOS OBTIDOS NAS ENTREVISTAS

No total de quarenta e sete artesãos, é possível identificar a sua origem nas seguintes províncias:

1. Cabinda;
2. Luanda;
3. Lunda norte;
4. Uíge;
5. Zaire.

Sendo as principais províncias de artesanato geracional a abordarem-se neste trabalho: Cabinda, Lunda Norte, Uíge e Zaire (imagem 30).

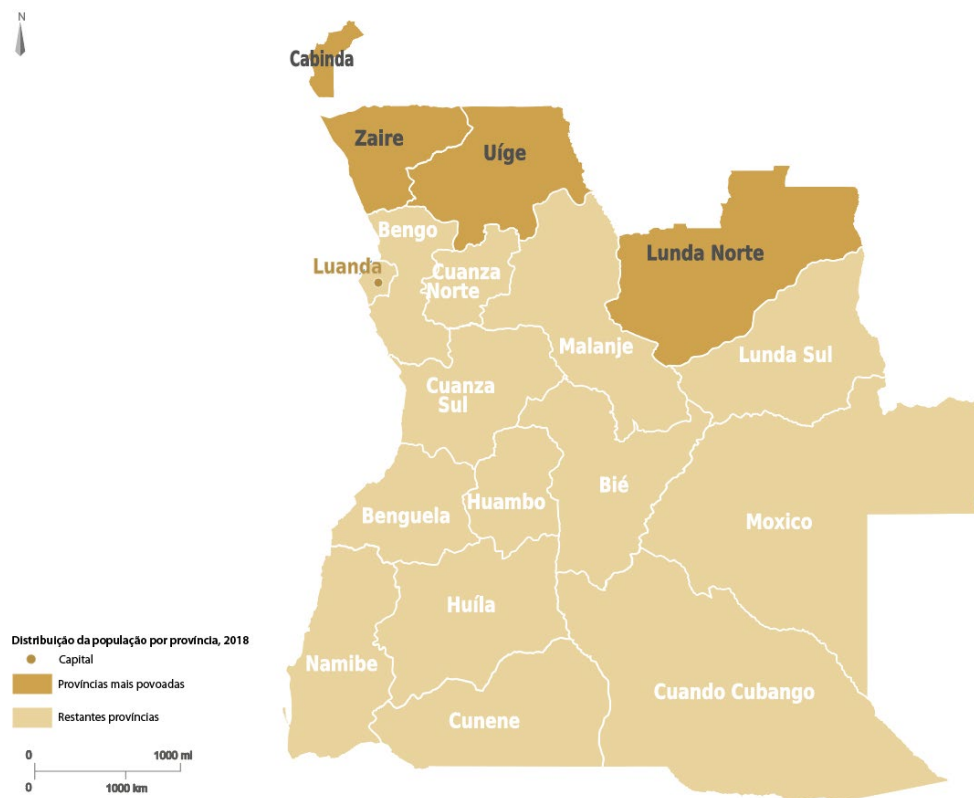


Imagem 30 - Mapa de Angola. Imagem do autor.

Encontram-se por província, somente do sexo masculino, três em Cabinda, um na Lunda Norte, dezassete no Uíge e no Zaire (imagens 31, 33, 34, 35). Na província de Luanda encontram-se nove, e destes, quatro são do sexo feminino e cinco do sexo masculino (imagem 32). No total de quarenta e sete pessoas, duas constituíram uma exceção, afirmando que nasceram em municípios nos arredores das suas províncias, sendo um nos arredores do Zaire, em Nzeto, e o posterior nos arredores de Luanda, na Kissama. (Adelino & Ana, comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)



Imagem 31 - Número de artesãos provenientes de Cabinda. Imagem do autor.

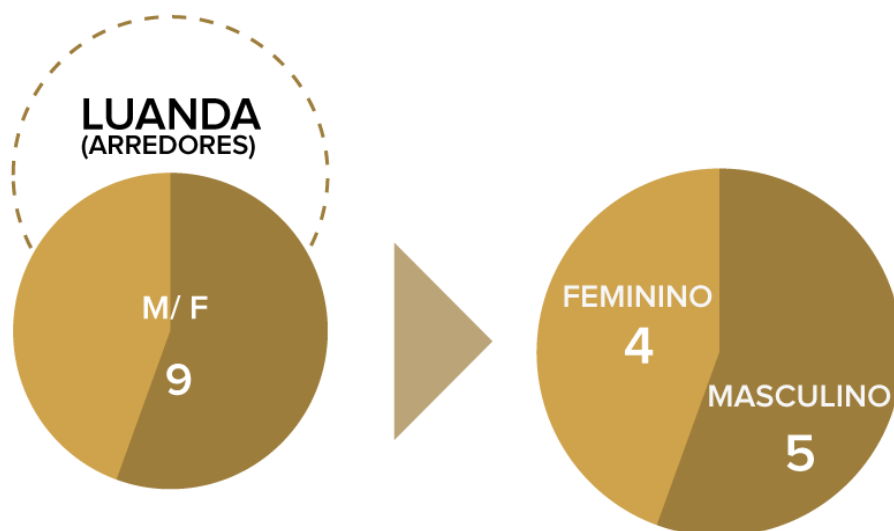
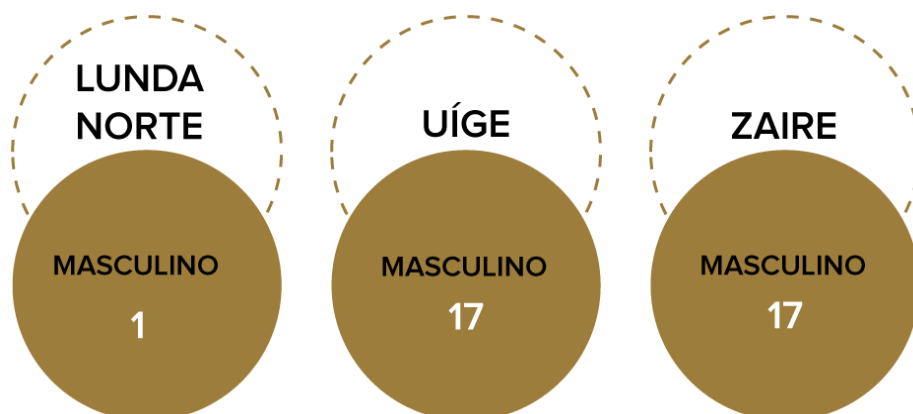


Imagem 32 - Número de artesãos provenientes de Luanda. Imagem do autor.



Imagens 33, 34 e 35 - Número de artesãos provenientes da Lunda Norte, Uíge e Zaire. Imagens do autor.

Foram atribuídas três faixas etárias classificando-se em jovens, experientes e anciãos (imagens 36, 37 e 38). Sendo que no seu total:

**9** correspondem aos jovens

**33** correspondem aos experientes

**5** correspondem aos anciãos



Imagens 36, 37 e 38 - Faixas etárias jovem, experiente e anciã. Imagens do autor.

Na faixa etária mais jovem (20-35 anos), encontram-se os que nasceram em Luanda, porém os seus pais são naturais de outras províncias, como o caso de um dos jovens cujos pais são originalmente do Uíge. (Danilo, comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)

Do total de artesãos, destacam-se três com o maior tempo de experiência (tabela 1).

Tabela 1 - Artesãos destacados pela experiência. Tabela do autor.

Artesão (M/F)	Anos de experiência
Masculino	57
Feminino	43
Masculino	40

Existem dados em comum, pelo facto da aprendizagem ser por tradição familiar, afirmando que:

- A arte nasceu com os avós, sendo que:
  - Quatro homens aprenderam com os seus respetivos pais;
  - Duas mulheres aprenderam com a suas mães;
  - E os restantes com os avós, tios ou irmãos mais velhos.

**“É difícil aprenderem com o pai [pois] os filhos não [o] obedecem”. (Manuel, comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)**

- A maioria começa a aprender na adolescência, muitas vezes aos catorze anos e no local de origem dos pais ao invés de Luanda. Os anciãos entrevistados afirmam que na capital é difícil ensinar, pois os filhos criam a “mente de cubata”<sup>1</sup>, então preferem ensiná-los na sua terra-natal, para que estejam mais focados e “não se distraiam com as brincadeiras com os amigos”. (Manuel, comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)

- Os anciãos afirmam que mais de metade deste trabalho é feito no Zaire, ou que a aprendizagem, é feita com um artesão experiente proveniente desta província, considerando este ofício, a sua riqueza;

- Todos concordam que é uma profissão de carácter individual, podendo ocasionalmente ser necessário haver mais um elemento para ajudar.

O tempo de trabalho varia consoante a peça e a experiência do seu artesão. Estima-se que as peças de pequeno formato demoram em média dois dias a uma semana para serem fabricadas, traduzindo-se em objetos como acessórios do cabelo, tais como brincos, ganchos e pentes, bolsas e ímanes de frigorífico. Toda a informação detalhada encontra-se nas tabelas em anexo 2, pp. 107-109.

A matéria-prima principal é a madeira, sendo as secundárias, pedras semi-preciosas, bronze, ferro, búzios, folhas de matebeira ou couro (tabelas 2, 3, 4, 5 e 6).

---

1 “mente de cubata” - Consultar o glossário.

Tabela 2 - Tipos de madeira. Tabela do autor.

Imagem <sup>2</sup>	Designação
	Pau-rosa
	Pau-roxo
	Pau-preto ou Mpingo
	Tacula
	Kambala, Iroko ou Moreira

Tabela 3 - Proveniência da madeira. Tabela do autor.

Províncias
Cabinda
Cunene
Malange
Uíge
Zaire

As madeiras são importadas de outras províncias para Luanda por serem as mais apropriadas para este tipo de ofício segundo os artesãos entrevistados.

**“A madeira de Luanda (...) não é a mais adequada (...) [por terem] que usar árvores muito específicas”. (João, Comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)**

2      Imagens meramente ilustrativas de matéria-prima utilizada pelos artesãos.

Tabela 4 - Outros materiais. Tabela do autor.


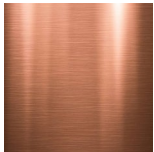



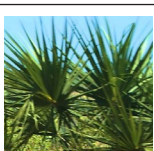

Imagem <sup>2</sup>	Designação
	Bordão
	Cobre
	Búzios
	Couro
	Ferro
	Folhas de matebeira
	Malaquite

Tabela 5 - Proveniência das pedras semi-preciosas. Tabela do autor.

Países
Angola (província do Moxico)
República do Congo
Zâmbia

2 Imagens meramente ilustrativas de matéria-prima utilizada pelos artesãos.

Os artefactos do período colonial provêm dos seguintes locais:

Tabela 6 - Proveniência das peças coloniais. Tabela do autor.

Locais
Cabinda
Lunda Norte
Lunda Sul
Município de Mbanza Congo
Antigo Zaíre, correspondente atualmente à República Democrática do Congo

Os instrumentos utilizados pelos artífices servem como um auxílio na produção de peças, encontram-se enumerados e classificados em duas categorias, conforme evidenciado na tabela em anexo 2 (p.105), sendo que a atividade ainda recorre de bastante intervenção humana. Conforme observado no campo 2 (pp. 31,32), o apoio neste tipo de maquinaria permite aperfeiçoar o processo de trabalho, agilizando a manufatura e a gestão dos recursos naturais disponíveis.

As peças artesanais são produzidas *in loco* contudo alguns profissionais como um dos jovens artesãos entrevistados, fabricam-nas em oficinas de familiares, noutros pontos da cidade de Luanda.

Durante a visita à feira de artesanato, várias peças destacaram-se tanto pela sua beleza como pela história que as envolve, expondo detalhes acerca do quotidiano, da cultura e subculturas em Angola.

Foram escolhidas três peças, sendo estas “amor de mãe”, “o pensador” e “a mulher arrependida”, pelos contos associados às mesmas que remetem ao ensinar por meio do artefacto (imagens 39, 40 e 41). A primeira estatueta representa a grande importância dada à valorização da mulher e do seio familiar angolano, a segunda por ser um dos símbolos nacionais angolanos mais conhecidos local e internacionalmente figurativo do conhecimento do ancião e o último surge como forma de expor situações caricatas que fazem parte do quotidiano do povo. A explicação dada pelos seus fazedores, acerca da origem do seu nome e sobre como surge a inspiração para a sua criação, tornam tangíveis, sentimentos como o humor, o amor fraternal, a espiritualidade e também a sabedoria. Encontram-se na tabela em anexo 2 (p.106) explicações mais pormenorizadas acerca de cada uma delas. Contribuem para o trabalho no sentido de que existe sempre uma narrativa simbólica associada às peças, facto que inspira a conceção e desenvolvimento de um projeto futuro.

O processo de fabrico irá ser descrito de forma mais detalhada no campo 5, onde se dá a conhecer a essência do artesão e como funciona a sua estrutura, social, familiar e profissional, que resultam na formação deste profissional representativo da cultura material e imaterial do seu povo.

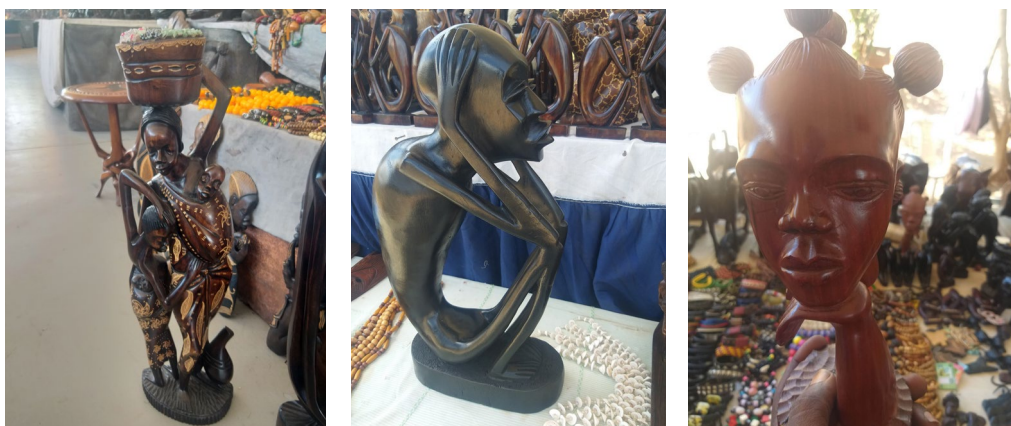


Imagem 39 - "Amor de mãe". Imagem 40 - "O pensador". Imagem 41 - "A mulher arrependida". Imagens do autor.

Abaixo, encontra-se uma simples mas significativa representação fotográfica (imagem 42), de alguns dos artesãos que concederam entrevistas e possibilitaram a realização deste capítulo da tese.



Imagem 42 - Artesãos em Luanda, 2019. Imagem do autor.

## 4.2. CONCLUSÕES

A realização da entrevista quantitativa e qualitativa num dos principais mercados de artesanato angolano, possibilitou uma compreensão sobre o ambiente profissional e sociocultural do artesão e o modo informal com que foi conduzida, permitiu a revelação de informações mais detalhadas, livres e sinceras, valorizando o ponto de vista de cada um dos participantes entrevistados.

A análise dos gráficos e tabelas permitiu concluir que a manufatura dos objetos em maior dimensão e com materiais como madeira, metais e pedras semi-preciosas, que normalmente requerem maior força e provocam maior desgaste físico, são efectuadas pelos homens enquanto que os entrelaçados feitos com folhas de matebeira e ráfia, são habitualmente atividades do sexo feminino pela sua graciosidade, rapidez de execução o que permite produzir várias peças no mesmo dia, dando-lhes tempo para outras atividades no seio familiar enquanto filhas, mães, esposas e anciãs.

É uma atividade de tradição em muitas famílias, porém com pouca adesão por parte da juventude.

Neste estudo detalhado também se observa que o Design pode ser uma mais-valia à produção *low-tech* dos artesãos, ajudando na redução do período de trabalho necessário para a criação de uma peça e na terceirização de parte do processo de manufatura, alcançando resultados que permitam diminuir o custo do processo como um todo, gerir eficientemente a matéria-prima e garantir uma maior exposição dos seus trabalhos sem desvirtuar da sua essência criativa, respeitando os pilares culturais, de conhecimento e familiares na sua sociedade.

Traz-se para um projeto futuro a noção de que as peças devem ter um fundo educativo, buscando transmitir uma mensagem ao consumidor recorrendo por vezes ao humor, sabedoria ou amor.



## 5. CULTURA MATERIAL E IMATERIAL ANGOLANA



---

Pretende-se obter com este capítulo uma visão sintética acerca do artesão e o contexto em que vive seja este histórico, espacial, social, cultural, forma de viver e operar no seu ofício e enquanto membro de uma sociedade. E no final, entender-se como todos estes fatores contribuem singularmente para o mobiliário produzido.

Remetendo algumas passagens do anexo 3 neste capítulo, é possível identificar o percurso do artesão, como a sua cultura material e imaterial podem contribuir para o design e como o designer potencia a identidade cultural e o saber-fazer angolano.

## 5.1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Foi importante estudar o passado do artífice para compreender-se melhor o seu presente e representá-lo em visões futuras para um projeto de mobiliário.

Os povos que dividem a nação angolana, marcada por uma vasta diversidade étnico-cultural, designam-se por Banto e não Banto. Dentro do grupo Banto encontram-se os Bakongo e os Lunda-Tchokwe, os povos em destaque neste trabalho porque segundo investigações constituem comunidades culturais com civilização comum e línguas estreitamente relacionadas e também pela sua mestria e apetência nas áreas de siderurgia, escultura, artesanato, construção de móveis e habitações. (Anexo 3, p.112-115)

Com a análise do acervo histórico, conhece-se a importância de estudar o passado do artífice para compreender-se melhor o seu presente e representá-lo num projeto de mobiliário.

Na sua pré-história, os artefactos e pinturas rupestres encontrados em grutas e cavernas, exemplificados em anexo 3 nas imagens 70 e 71, são marcos essenciais sobre o passado histórico angolano, representando os primeiros passos para um registo material da sua envolvente. Na primeira Idade de Ferro, introduziram-se áreas como a metalurgia, cerâmica e agricultura sobre as quais as técnicas produtivas foram criadas, desenvolvidas e utilizadas em benefício do artesanato. (Ibid.:111,112)

Os Banto formaram grandes estados como o Reino do Kongo, o maior estado na África Central até à presença europeia no ano de 1482, sendo os Bakongo seus descendentes e o Império Lunda de onde descendem os Lunda-Quioco. Possuem um vocabulário visual partilhado com outros países que antigamente estavam abrangidos no mesmo Reino, como a República Democrática do Congo e a Zâmbia, acabando por refletir-se em artefactos semelhantes. (Ibid.:113-115)

Os primeiros intercâmbios entre as culturas portuguesa e angolana, deram-se por intermédio das viagens marítimas portuguesas no séc. XV. O contacto entre tribos e etnias dos Reinos de Angola com os exploradores lusitanos deste período, refletiu-se nas peças produzidas localmente que passaram a retratar figuras e símbolos caracteristicamente portugueses e com o passar dos séculos, os móveis começaram a ser manufaturados segundo os moldes de fabrico de mobiliário europeu da época. Na imagem 79, em anexo 3 p.116, encontra-se um exemplo de uma cadeira aculturada do povo Tchokwe do séc. XVII. (Ibid.:115,116)

O território angolano é marcado atualmente por uma mistura cultural e genética, fruto das linhagens dos primeiros habitantes Khoisan, dos povos migratórios Banto e também por suas linhagens portuguesas. Tal como a língua constitui o fio condutor de preservação e continuidade das tradições orais e costumes geracionais do artesão, o design pode proporcionar a este legado um elemento físico que o respeite, mantenha o que o torna único, trazendo os artefactos representativos para a contemporaneidade ao mesmo tempo que muda favoravelmente a percepção sobre os

mesmos tanto a nível local como internacional de modo a que mais pessoas os possam conhecer.

## 5.2. HABITAÇÃO TRADICIONAL ANGOLANA

O artesão Bakongo e o artesão Lunda-Tchokwe possuem traços característicos na manufatura artesanal, convergindo em valores familiares, tradicionais, morais, culturais e sociais essenciais para a compreensão dos seus fatores materiais e imateriais que marcam o quotidiano de suas comunidades.

Nos modelos de construção habitacional tradicional, ainda visíveis em certas tribos, não ocorreram acentuadas diferenças em relação aos únicos testemunhos publicados, datados na década de 60. As habitações comumente designadas por cubatas, eram feitas a partir dos materiais naturais encontrados na sua região ou de províncias próximas, tendo uma atitude responsável e inconscientemente sustentável sobre os recursos disponíveis. Encontram-se na imagem 80 do anexo 3, exemplos destas habitações. (Anexo 3, pp.116-118)

## 5.3. MANIFESTAÇÕES CULTURAIS REGIONAIS

A oralidade constitui uma forma de tradição e através da mesma, a sociedade explica-se a si mesma. Por muitos séculos foi a única forma de conservação e transmissão do legado cultural material e imaterial e respeito pelos antepassados. Foi aplicada nos objetos que eram talhados, riscados ou desenhados, continuando atualmente por alguns meios tradicionais. Os provérbios, mitos, canções ou fábulas são ferramentas vitais para a educação de comunidades locais. Também são entoadas canções acompanhadas de danças em todos os momentos da vida, nos aspectos sociais e particulares do artesão e os objetos que produz figuram como auxiliares de bastante importância nos eventos que podem ser celebratórios ou educacionais para a comunidade, como a dança tradicional do povo Bakama de Cabinda conforme evidenciado na imagem 86, em anexo 3. (Ibid.:119-126)

Ao estudar as linhagens de sucessão, entende-se que funcionam pelo sistema matrilinear que se traduz na vida do filho e futuro artesão numa importância acrescida à família, especialmente à figura feminina na sociedade, representada em todas as atividades artísticas de um povoado. Num plano mais alargado de estratificação social, estão os sobas ou autoridades tradicionais, que são os anciãos responsáveis pela resolução de qualquer conflito dentro da comunidade, sendo também representados em estatuetas ou outro artefacto do artesão. (Ibid.:120-122)

Existem uma série de ritos de passagem para a idade adulta tanto femininos como masculinos. Entre os sete e os dez anos, as tarefas de apoio na família são semelhantes, no entanto, quando atingem a puberdade, ocorre a separação de atividades por sexos e como tal, os objetos necessários para o trabalho são diferenciados, especializando-se cada um numa técnica diferente. As mulheres necessitam de produtos que facilitem o transporte de alimentos colhidos ou a realização de tarefas no seu domicílio acabando por especializar-se na arte cesteira, e os homens de instrumentos de caça ou objetos que possam ser vendidos para o sustento familiar como o fabrico de mobiliário entre outras peças conforme evidenciado nas tabelas 9, 10 e 11 do anexo 2 e no campo que se segue. (Ibid.:122-124).

## 5.4. DESCRIÇÃO DE PEÇAS, PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO

Foi realizado um estudo acerca da metodologia de produção e comercialização de peças artesanais para entender-se de que modo os valores culturais imateriais dos povos em análise manifestam-se nos bens materiais que produzem que acabam representando-os nacionalmente e concomitantemente o país pelo mundo afora e também como as suas particularidades podem ser incorporadas numa futura peça de mobiliário.

### — Cestaria e esteiraria

A cestaria e a esteiraria são duas modalidades em que o artesão banto se revela exímio, e os povos de Angola reforçam este facto. Diversos elementos parecem indicar o seu início nas armadilhas de pesca, desenvolvendo-se pelas variadas etapas culturais até chegar aos dias de hoje. (Redinha, 2009)

Os objetos podem ser manufacturados com fibras, varas, folhas, caules, caniços, palhas, entre outros produtos vegetais, mediante uma técnica de entrançados, entrelaçados, entrecruzados, bordaduras e matizes, procedentes de padrões tradicionais, ou resultantes da adoção de modelos importados. Encontram-se reproduzidos pelas mais diversas regiões do mundo, espécies de cabazes, cestos de arco, bandejas, ou outros e com variadas formas, sendo uma prática generalizada em África. (Ibid:108,109)

Existem cestarias para quase todo o tipo de funções (imagens 43, 44, 45 e 46), fabricando-se pratos, bandejas, terrinas, porta-comidas, caixas para remédios, cestos, cestos encanastrados, alcofas, pastas, bolsas de viagem e bandejas de grandes dimensões.



Imagem 43 - Confeção de um açafate grande, na feira visitada em Luanda. Fotografia do autor.

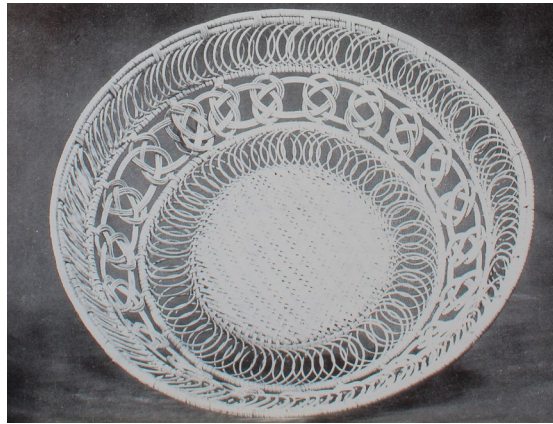


Imagem 44 - Cesto mbangala, Malanje. Imagem 45 - Bandeja conguesa, Damba, Uíge. Fonte: Em *Redinha, Etnias e Culturas de Angola*, 2009.

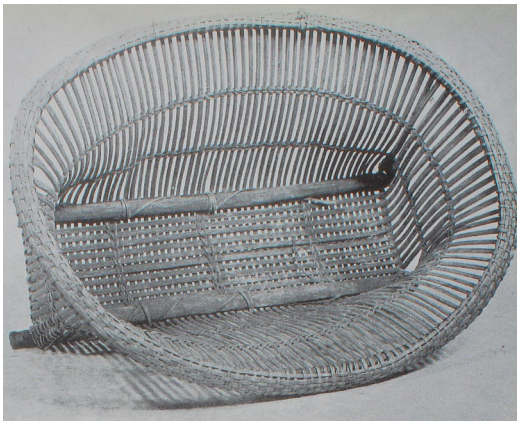


Imagem 46 - Cesto encanastrado Tchokwe, Lundas Norte e Sul. Fonte: Em *Redinha, Etnias e Culturas de Angola*, 2009.

Os quindas (kindas) são cestos delicados, de ofício feminino por excelência e também por costume. Os bakongo são hábeis nesta arte, fazendo variadas makindas (plural de quinda), “algumas tão bem entrançadas que até água levam”. No contexto das sociedades tribais, as raparigas de linhagens nativas que saibam fazer os açafates ou quindas artísticas (imagens 47 e 48), são reconhecidas com mérito, como meninas prendadas. (Redinha, 2009, pp. 111,114)

A esteiraria e cestaria são muito utilizadas em Cabinda, Zaíre, Uíge, Malanje, Alto Zambeze nos arredores de Luanda. (Ibid:112)



Imagem 47 - Açafate cónico, Bié. Fonte: Commons.wikimedia.org. Imagem 48 - Cestarias comercializadas na feira visitada em Luanda. Fotografia do autor.

## — Máscaras

As máscaras variam no significado, simbolismo, representação, forma e material. A sua origem deve-se a razões de ordem sócio-religiosa, motivadas pelo culto aos antepassados, sobretudo, nas linhagens matrilineares. Os rapazes que ainda não passaram pela iniciação e as mulheres, não estão autorizados a conhecer quem está por detrás da máscara, tendo mesmo de afastar-se perante a sua presença. O mascarado encarna outro ser, podendo este ser, um génio, um animal mítico ou imaginário representado momentaneamente. São utilizadas com frequência nos ritos agrários, funerários e de iniciação. (Altuna, 1993)

A máscara procura captar a essência do espírito e não os seus traços físicos reais, por isso ela faz uso de distorções e abstrações. Em muitas culturas, são impressos elementos morais nas máscaras; na Serra Leoa, a boca e os olhos pequenos representam humildade, e uma testa grande e saliente representa sabedoria; na Costa do Marfim, olhos redondos representam estado de alerta e raiva, e o nariz reto significa determinação e decisão. (Mwana Afrika.e., 2019)

Cronologicamente, as máscaras de corda, fibras, folhas, cascas e entrecasco, correspondem a períodos culturais mais primitivos. Não apresentam formas definidas, mas contêm uma complexidade de manchas cromáticas em cores vivas. São máscaras-fatos (imagem 49), pois revestem o corpo do mascarado e, dada a flexibilidade, ganham a forma do corpo do mascarado. (Altuna, 1993)



Imagem 49 - Mascarados no festival da cultura Luvale, Angola, 2018. Fonte: Researchgate.net

Ao período intermédio, correspondem as máscaras mais aperfeiçoadas e melhor fabricadas, à base de cascas presas a uma armação de madeira com cera fundida sobre resina. Não aparece a escultura. O dançarino fica totalmente coberto. É a mais facilmente encontrada em Angola. (Ibid.)

Pertencem a um período mais recente as máscaras em madeira trabalhada. Algumas têm o formato da cara ou de toda a cabeça, com relevo, olhos semifechados e um hemicírculo. (Ibid.)

Quando ligado a representações de deuses, o mascarar-se também inspira quase sempre dança e música, elementos de integração social e os elementos mais característicos da vida cultural no continente africano. (Diakhaté & Hansel, 2017)

Na África Ocidental, a máscara adquiriu tal expressão, estilismo, naturalidade, surrealismo, perfeição, dramatização e simbolismo que, com pleno direito, pode ser considerada como uma notável obra de arte da humanidade. (Altuna, 1993)

### — Estatuetas

No que diz respeito a estatuetas, a arte Bakongo expressa-se de uma forma realista e geometrizada. A sua área cultural-artística, exalta a maternidade, o culto dos mortos, a representação de ritos, ligados às crenças mágico-religiosas ou também para fins utilitários. (Oliveira, 1994)

A escultura com influência do reino do kongo é muito marcada por figuras femininas, robustas e sensualizadas, evocando fortemente as mães da tribo, as perpetuadoras da família e do grupo. (Ibid.)

Na arte Tchokwé, à semelhança da Bakongo, foram integrados valores culturais como a circuncisão e a sacralização do poder, a influência dos contactos europeus na sua vida religioso-espiritual e a distinção da mulher. (Ibid:83)

A estatueta nacional angolana quioca, considerada como a mais icónica é “O pensador”, apresentado no campo 4.

### — Mobiliário

Historicamente, a especialização em trabalhos, é consequência do sedentarismo das sociedades agrícolas. O excesso de produtos, deu origem ao comércio permitindo que os especialistas se dediquem a determinadas técnicas. (Redinha, 2009)

Apesar do mobiliário ser considerado um complemento à habitação, o equipamento nativo angolano não abdica de peças bem executadas e de interesse artístico. Nestas peças, tomam particular importância as cadeiras ornamentadas escultóricas, incluindo-se as cadeiras-trono ou cadeiras de soba, sem dúvida, as mais representativas peças de mobiliário angolano de quadro tribal, destacando-se na sua execução os Tchokwe. Na execução de bancos, cadeiras, mesas e objetos utilitários em madeira, apresentam-se hábeis algumas tribos Bakongo das províncias do Zaire e do Uíge. (Ibid:194)

### — Peças artísticas

Foram escolhidas algumas das peças mais pertinentes para esta pesquisa, encontradas no Museu de Antropologia em Angola, acrescentando referências complementares.

A máscara Ndemba (imagem 50), representa uma figura humana com gorro em madeira e a mabela<sup>7</sup>, ornada com barba de ráfia, pintada de preto, branco, vermelho, verde e azul. Utilizada em rituais de circuncisão, caracteriza-se pela representação policromática e por uma expressão profundamente realista. (Oliveira, 1994; Comunicação pessoal, Setembro 29, 2020)

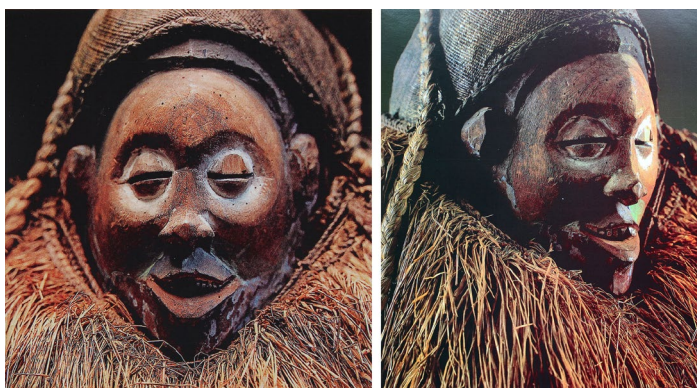


Imagem 50 - Ndemba. Fonte: Em Oliveira, *Angola e a Expressão da Sua Cultura Material*, 1994.

A Mwana Pwo (imagem 51), é uma máscara feminina, em madeira, com cabeleira elaborada a partir de fibras vegetais ornada com pregaria de latão e um colar feito a partir de frutos silvestres secos. Etimologicamente significa: Mwana - filho(a) jovem, Pwo - mulher, sendo uma máscara que valoriza o quão marcante e fundamental é o nascimento de uma filha na sociedade tradicional quioca. Representam-se na mesma as lumbas, tatuagens feitas antigamente pelas mulheres Cokwe, no rosto ou noutras partes do corpo, simbolizando a beleza feminina e que ainda são visíveis nas anciãs.

Em termos de inspiração, a Mwana Pwevo assemelha-se à Mwana Pwo, porém com maior aperfeiçoamento nos acabamentos (imagem 52). É feita a partir de madeira tratada, banhada com sucos vegetais avermelhados e o toucado é elaborado com borbotas em fibras vegetais, mergulhadas em argila vermelha. Na parte posterior, encontra-se alojada uma rede que se liga ao fato do bailarino. (Oliveira, 1994)

Encontram-se exemplares das máscaras nos mercados artesanais, e seus originais, localizam-se no Museu Nacional de Antropologia angolano.

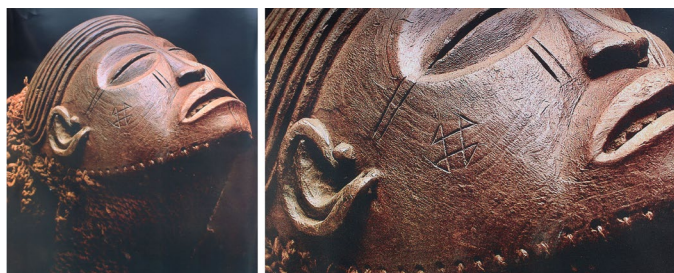


Imagem 51 - Mwana Pwo. Fonte: Em Oliveira, *Angola e a Expressão da Sua Cultura Material*, 1994.

---

7 Mabela - Consultar glossário

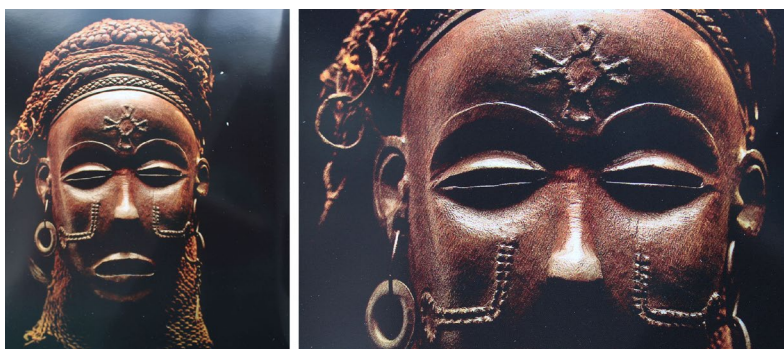


Imagem 52 - Mwana Pwevo. Fonte: Em *Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material*, 1994.

A Lweji, é uma estatueta Cokwe em madeira (imagem 53), em homenagem à rainha Lweji, filha e sucessora do velho Konde (séc. XVI), o chefe soberano do Reino Lunda. Retrata uma mulher jovem e fértil, de características idealizadas, aplicando-se um princípio estético que valoriza o vigor e o bem-estar. (Sotheby's, 2017)



Imagem 53 - Lweji. Fonte: Sothebys.com

#### — Objetos de caráter utilitário

O cesto dorsal Ngyendu (imagem 54), é feito a partir de bordão de palmeira, entremeado com fibras vegetais. É um instrumento de apoio ao quotidiano da mulher, tipicamente no transporte de produtos agrícolas, permitindo-lhe transportar cargas bastante pesadas, por longas distâncias e se for mãe, consegue transportar um filho ou dois. (Oliveira, 1994)



Imagem 54 - Ngyendu. Fonte: Em *Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material*, 1994.

O trono ou Ngundja (imagem 55), é uma cadeira esculpida em madeira, com uma estrutura redonda e baixa. É fruto do contacto com a cultura europeia, o que trouxe aos Cokwé uma nova conceção no fabrico deste tipo de mobiliário. Contudo, estes mantiveram o seu traço característico, tendo sempre presentes os elementos habituais ornamentais, nomeadamente, os traços geométricos nas pequenas figuras antropomórficas ou zoomórficas e também na recriação de cenas da vida quotidiana, como as figuras vestidas de trajes europeus, tornando ainda mais distinto o trono do chefe, relativamente às cadeiras convencionais. (Ibid.: 96,97)

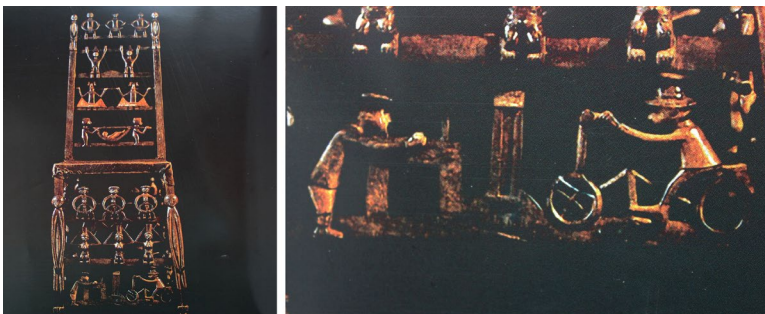


Imagem 55 - Ngundja. Fonte: Em *Oliveira, Angola e a Expressão da Sua Cultura Material*, 1994.

Passos para a manufatura das peças em madeira ou entrançados, de acordo com o relato dos artesãos situados na feira visitada, que resultam em peças bem executadas e de considerável interesse artístico. (Adelino et al., Comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)

1. Escolher uma madeira e comprá-la em bruto;
2. Pegar no tronco da árvore e cortar na serra elétrica a quantidade necessária para o objeto;
3. Colocar no torno para apertar e com o auxílio de um formão e um batente, vai-se batendo

até que se forme;

4. Desenhar nas mangas da madeira, o animal ou outra figura desejada e depois ir talhando até chegar na peça desejada. Todo o processo é manual, exceto o corte das peças que é feito numa máquina (imagens 56 e 57);

5. Cada mestre tem a sua forma de trabalhar, um que dedica-se inteiramente ao lixar, outro à pintura, outro à venda, e alguns realizam o processo completo desde o início, no tronco, até à peça finalizada;

6. Objetos como cadeiras e mesas de centro, requerem mais tempo pois devido ao tempo de secagem da madeira após o envernizamento. A maior dificuldade neles está em executar as pernas da mesa;

7. Quase todas as peças desde os mapas até às cadeiras e mesas, são desmontáveis no mínimo em duas partes, de modo a facilitar o transporte e comercialização;

8. Na cestaria e esteiraria tem que se trançar, colar e amarrar as fibras. Utiliza-se primeiramente o capim para fazer um volume ou superfície acolchoada e depois acrescentam-se as folhas de matebeira para fazer o entrançado.



Imagens 56 e 57 - Trabalho dos mestres na oficina, Luanda, 2019. Fotografia do autor.

## — Comercialização

Atualmente, muitos artesãos e artesãs deslocam-se para a capital do país, Luanda, em busca de um mercado de trabalho mais amplo, com um maior número de consumidores e que traga exposição a nível nacional e possivelmente interesse a nível internacional.

O comércio é praticado tradicionalmente a dois níveis, um local e outro inter-regional ou de longa distância. (Fonseca, 1985). A comercialização é feita usualmente em quitandas, que são os mercados tradicionais de vendedores (imagens 58, 59 e 60), tal como a feira de artesanato que foi objeto de entrevista.



Imagem 58 - Vendedoras num mercado de Luanda, década de 90. Fonte: Em *Altuna, Cultura Tradicional Banto*, 1993. Imagem 59 - Mercado do Prenda, Luanda, 2020. Fonte: [Novojornal.co.ao](http://Novojornal.co.ao)



Imagem 60 - Maior mercado de madeira, Kikolo, Angola. Fonte: [Youtube.com](https://www.youtube.com)

## 5.5 CONCLUSÕES

O artesão, é filho, pai, avô, irmão, e sendo homem ou mulher, já têm o seu papel bem definido na estrutura social do seu povo. Os artefactos que produz são uma manifestação física de toda a bagagem cultural que carrega dentro de si. Pode sair do seu povoado em busca de melhores condições económicas, mas carrega sempre consigo os costumes e a essência da sua terra e são estes valores culturais que se pretendem implementar no projeto futuro, preconizando um design consciente da sua influência nas experiências coletivas de uma comunidade mas que ao mesmo tempo seja fortemente influenciado pelo meio cultural e as produções *low-tech* do local em que está inserido, respeitando sempre um uso sustentável dos recursos disponíveis.



## 6. MOBILIÁRIO, DESIGN E ARTESANATO



---

A direção que o design de um produto toma aquando da sua execução é dependente do seu criador nomeadamente das suas origens e cultura e em paralelo o artesanato atua como um reflexo da evolução de noções e formas de manufatura dentro de uma comunidade.

## 6.1. MOBILIÁRIO

Etimologicamente, a palavra mobiliário teve origem no início do século XVI, do francês *furniture*, e do antigo francês *furnir* denotando a ação de fornecer ou mobilar. Engloba itens como cadeiras, mesas, camas, armários, entre outros, que são colocados numa casa ou noutro edifício, para torná-lo adequado e confortável para se viver ou trabalhar. (Lexico Dictionaries, 2020;Cambridge Dictionary, 2020)

Desde os seus primeiros passos na Terra que os seres humanos se têm valido dos recursos renováveis à volta para a sua subsistência, cobrindo-se de peles de animais e utilizando lanças de madeira e pedras como armas. Existem enormes variedades destes recursos no planeta, e cada sociedade, de acordo com o seu habitat, os têm utilizado para satisfazer as suas necessidades. (Nós e a Ciência, 2011)

Sentem-se e são, de certo modo, pessoas bastante diferentes dependendo do que está diante dos seus olhos. Moldam-se à essência que emana dos objetos que estão à sua volta, quer estes transmitam estabilidade, minimalismo, extravagância ou simplesmente tradição. Tornam-se um pouco como eles são, mesmo que nem sempre sejam capazes de dizer exatamente como estes os fazem sentir. (The school of life, 2015)

A intenção pretendida com o design de um produto varia dependendo da região, país ou cultura onde foi produzido, tal como é possível evidenciar nas criações dos designers que se seguem abaixo.

Kristina Rothe, designer têxtil sediada na Alemanha, quando entrevistada sobre qual o papel que o artesanato desempenha na era da produção industrial, afirmou que:

**“É um importante oposto ao nosso mundo feito à máquina. Abranda tudo, mantém vivas as técnicas tradicionais, e permite-nos fazer algo por nós próprios”.** (Budds, 2017)

E ao ser questionada se o artesanato ainda é importante nos dias de hoje afirmou que:

**“Sim, é claro. Mantém-nos vivos e felizes. Acho maravilhoso usar ou olhar para artigos feitos à mão. E estou certa de que existe uma alegria duradoura de estar rodeado e de viver com estas coisas”.** (Budds, 2017)

Na Austrália, designers indígenas locais estão a introduzir motivos tradicionais em novas iluminações, têxteis, mobiliário e cerâmica. A cultura aborígine australiana têm utilizado a arte e o design como formas de comunicação e educação, ao longo de cinquenta mil anos. Atualmente, a evolução das artes e ofícios convencionais têm sido complementada pelos conceitos de um design mais contemporâneo. Muitos designers com ascendência indígena estão a contribuir para o desenvolvimento de um novo sentido de identidade artística australiana. (Redman, 2016)

Alison Page, designer e fundadora da Agência Nacional de Design Aborígine, organização

onde colaborou com artistas locais para desenvolver e promover os seus trabalhos, é descendente de povos indígenas australianos de Nova Gales do Sul. Pretende que através dos seus projetos sejam contadas as histórias de pessoas e lugares em diferentes meios, desde mobiliário, joalheria, arte pública, iluminação, interiores e cinema. Ao explicar o design de uma mesa de centro (imagem 61) disse que (Ibid.):

**“Se olharmos para o desenho do boomerang, [...] ou para qualquer uma das nossas ferramentas, veremos objetos que são sofisticados na sua função, e que contam uma história através da arte e decoração esculpidas neles”. (Ibid.)**



Imagem 61 - Mesa de centro com inspiração aborígene, 2016.

Fonte: Houzz.com.au

Desde a Antiguidade que os seres humanos utilizam os recursos do seu habitat para satisfazer as suas necessidades, produzindo resultados bastante variados de região em região, de cultura em cultura. A relação entre seres humanos e objetos têm sido no sentido de que os posteriores resultam em formas de comunicação e educação em culturas aborígenes e uma colaboração entre design e artesãos locais confere aos produtos desenvolvidos uma nova identidade artística contemporânea sem esquecer da sua ancestralidade.

## **6.2. MOBILIÁRIO EM ANGOLA: EXPO-INDÚSTRIA**

Um dos familiares que contribuiu para a concretização desta tese, teve a oportunidade de visitar em Outubro de 2019, a quarta Edição da Expo-Indústria, localizada na Zona Económica Especial (ZEE) em Luanda, Angola (imagem 62). Este evento reúne pelo menos 250 empresas dos setores de produção de Cereais, Carnes, Algodão, Tabaco, Açúcar, Cerveja, Cimento, Madeira e Mobiliário. Decorreu sob o lema “Mais indústria, mais emprego, mais Angola” dando maior visibilidade às empresas com produção nacional e tem sido, ao longo de todas as edições já realizadas, a maior montra da indústria em Angola. (OPaís, 2019)

Em termos de mobiliário constatou-se a predominância do estilo contemporâneo, mas também de modelos do estilo colonial e tradicional. De acordo com relatos de familiares e amigos, isto deve-se em parte a uma maior apetência por parte dos consumidores, para as tendências do design

contemporâneo atual, facto confirmado pela observação de mobiliário tanto importado como de produção nacional ser nos estilos internacionais, nomeadamente estadunidense, europeu e chinês sendo que o último é o mais requisitado por ser o mais económico. E por outro, o impacto que a crise económica (que se vive no país desde 2014) teve sobre a atividade artística dos artesãos, que não possuem as condições financeiras para uma produção em larga escala nem o investimento necessário para uma modernização dos seus métodos de trabalho, fazendo com que os móveis ainda sejam com formas massivas e os exemplos que se encontram de móveis mais atualizados não se marquem mais pelo valor artístico ou histórico, sendo mais comerciais.

Acredita-se que este paradigma possa ser reduzido mediante uma maior aposta na pesquisa e desenvolvimento de mobiliário com um maior fundo cultural angolano demonstrando um cunho pessoal em peças contemporâneas.

Uma das empresas que marcou presença neste evento e com a qual foi possível manter contacto, presencial e por e-mail, foi a Sofamania, especializada na produção e comercialização na área do conforto e seus derivados, produzindo sofás, cadeirões, camas, cabeceiros e cadeiras. Karim Shabudine, empresário de origem indiana e CEO da Sofamania, acreditou e investiu no mercado angolano, criando a empresa em 2014 e possuindo atualmente mais de 50 operários, angolanos e expatriados. Ao apostar na formação dos seus profissionais, os resultados da empresa também foram otimizados. (Sofamania, 2019)

O contacto com feiras dedicadas à exposição da produção nacional permite adquirir conhecimento sobre as empresas, o impacto da industrialização para o desenvolvimento económico e social e como se efetuam colaborações justas e equilibradas entre nacionais e expatriados em benefício de uma maior representação de produtos angolanos.



Imagem 62 - Expo-Indústria, Luanda, 2019. Fonte:  
Verangola.net

### 6.3. CULTURA AFRICANA NO MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO

Existem diversos designers e arquitetos que conseguiram caracterizar nas suas criações uma consciência ambiental e social sem descurar da criatividade e inovação.

### 6.3.1. FRANCIS KÉRÉ

Francis Kéré, arquiteto natural de Burkina Faso, têm sempre presente nos seus projetos, aspectos como a sustentabilidade, o impacto ecológico da arquitetura, e um enorme respeito e consideração, pela população local e suas necessidades, visando sempre a melhoria das suas condições de vida. (A.MAG 17, 2019)

Muitos dos seus programas, são desenvolvidos em pequenas comunidades, onde são visíveis as preocupações em conhecer o contexto socio-cultural de modo a garantir uma conjugação entre o novo elemento e as envolventes construídas. (Ibid.). Têm como seus principais objetivos trabalhar com materiais e mão-de-obra locais e envolver a comunidade nas suas obras, tendo realizado diversas intervenções no seu país de origem. (Kéré, 2019)

**“O design e desenvolvimento de produtos deve inspirar novas possibilidades de exploração criativa que acrescentem mais valor às tradições feitas à mão. Através da inovação, o artesanato pode elevar-se acima da subsistência, e tornar-se num negócio satisfatório e lucrativo.” (Hnatow, 2009, p. 5)**

O trabalho de Kéré prolonga-se ainda pelo design, onde funde as memórias na aldeia onde cresceu com referências sobre a cultura africana, procurando conjugar a memória com a inovação e a tradição com a tecnologia. (A.MAG 17, 2019)

Um dos projetos a destacar é o banco ZIBA, desenvolvido em 2016, para a instalação Courtyard Village Litta, no evento Fuorisalone em Milão. O seu design baseia-se, nos típicos banquinhos africanos presentes na maioria dos domicílios da África subsariana (imagens 63 e 64), nas reuniões das aldeias e nos seus mercados locais, sendo um exemplo da cultura material africana, É esculpido num tronco sólido de carité utilizando ferramentas e processos de modelação tradicionais num acabamento natural, porém a sua contemporaneidade é alcançada através da utilização de uma tecnologia avançada para as subtrações mecânicas no centro do tronco. (Ibid:193)



Imagem 63 - Domicílio na África subsariana. Fonte: Pinterest.com. Imagem 64 - Banco Ziba. Fonte: Kerearchitecture.com

### 6.3.2. PORKY HEFER

Na exposição “*Rooms on view*” em Joanesburgo, foram inauguradas um conjunto de peças feitas por Porky Hefer e Warren Lewis, com influências do estilo de vida africano associado a alguns comentários sociais ou culturais. (Butler, 2008). Uma das peças expostas é o banco Ndebele, fruto da colaboração com os bordadores de contas Elizabeth e Vincent Gwebu. Tanto os materiais, processos de manufatura e formas são semelhantes aos utilizados nas bonecas Ndebele, feitas com tecidos e missangas (imagens 65 e 66). A arte do povo Ndebele, já não se dirige apenas à comunidade indígena pretendendo ser conhecida como um bem estético-cultural progressivo, que resulte numa almofada económica para as artistas nativas sul-africanas e suas famílias. Os princípios da cultura Ndebele são utilizados na produção de um mobiliário significativo e que seja apelativo a um mercado internacional com benefícios economicamente sustentáveis. (Ibid.)



Imagem 65 - Boneca Ndebele. Fonte: Yogunmakina.com. Imagem 66 - Banco Ndebele. Fonte: Designboom.com

### 6.3.3. INDIRA LOURENÇO

A designer Indira Lourenço, natural de Angola e residente actualmente nos EUA, expressa pela arte o seu talento nato e o amor pelo seu país-natal, tendo-o como principal fonte de inspiração. O conceito utilizado nas suas peças, combina o mobiliário tradicional africano com a modernidade e leveza do design escandinavo. Procura representar as emoções associadas à cultura e arte do continente africano enquanto simultaneamente apresenta as qualidades que o tornam belo e complexo, trazendo uma roupagem moderna a peças tradicionais. Na sua primeira coleção inaugurada em 2016 e intitulada “*45 Degrees*”, é representada a realidade sociocultural em Angola num ponto de vista pessoal, destacando-se duas peças:

- A primeira é a “Espreguiçadeira Zungueira”, com uma estrutura simbolicamente inspirada na resiliência e espírito vencedor da mulher angolana que se dedica à venda informal, carregando o seu ganha-pão na cabeça (imagens 67 e 68). O organicismo do assento é suportado por uma base geometrizada resultando num modelo elegante, minimalista e futurista que conjuga transparência com cores sóbrias. (Pires, 2018; Lourenço, 2020)

- E a segunda, o “Aparador LIGHT DENSE” (imagem 69), baseia-se no padrão chevron, também visível nos tecidos africanos, com uma forma em ângulos de quarenta e cinco graus cuja simetria cria uma harmonia geral. São utilizados materiais como o mármore, o latão e o vidro resultando em áreas com transparência, superfícies claras, escuras e douradas. Esta mesclagem simboliza o belo e igualmente desafiante percurso histórico de África, “onde a luz atravessa, [e garante] tempos de alegria, quando se entra no ritmo e continua-se em frente”. (Small, 2016)



Imagem 67 - Vendedora angolana. Fonte: Publico.pt. Imagem 68 - Espreguiçadeira Zungueira. Fonte: Indiralourenco.com.



Imagem 69 - Aparador LIGHT DENSE. Fonte: Indiralourenco.com

## 6.4. CONCLUSÕES

Os recursos que obtemos e as experiências que vivemos no mundo em que habitamos, revelam-se essenciais para a nossa subsistência e afetam diretamente o tipo de mobiliário que produzimos, sendo que este contribui para o nosso bem-estar, segurança e identidade cultural. As peças, são influenciadas pelos traços do meio em que crescemos e onde passamos a maior parte da nossa vida, carregam uma parte de nosso ser. E nós, enquanto seres humanos, possuímos a capacidade de inovar no design do mobiliário, ao mesmo tempo que ajudamos a preservar o meio-ambiente, garantimos uma fonte de negócio rentável, mantendo-nos fiéis às nossas raízes.



## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS



---

No seguinte trabalho foi feita uma pesquisa tendo em vista a compreensão dos factos acerca da relação entre o design e o artesanato que inspiram o processo artístico e os materiais naturais empregues na elaboração de um conjunto de móveis e peças decorativas para uso doméstico.

Como objecto de estudo, de entre os distintos povos que habitam as zonas de Angola, foram escolhidos os povos Bakongo e Lunda-tchokwé, com base nos elementos recolhidos foi possível obter um registo importante do ofício de artesão nesta zona do país, e constatar que este ofício é um veículo que tem permitido manter vivos hábitos e costumes bem enraizados, e transmiti-los de geração em geração no seio da comunidade, servindo deste modo para perpetuar a história e também a arte.

As principais fontes de inspiração identificadas, constituem a base para a criação das peças pelos artesãos, que são esculpidas maioritariamente em madeira, e nalguns casos combinadas com outros materiais, ainda que usando tecnologia simples, os artefactos manufacturados, ganham um valor inestimável e uma singularidade que reflete as vivências do seu fazedor.

Paralelamente a isto, dado que o processo de design permite interpretar os resultados com bases científicas e utilizá-los para criar um elo de ligação entre um artefacto secular representativo de um determinado local, com as características do quotidiano e da cultura da sociedade que habita, de modo a que se compreendam os valores do passado e se preserve o seu legado material.

Logo, ficou patente o potencial do designer para contribuir positivamente na produção local de uma comunidade, com o seu *know-how*, ensinando-os a aperfeiçoar e modernizar os seus métodos de trabalho, combinando o industrial ao tradicional, para desenvolver objetos com uma qualidade superior e maior exposição internacional.

## 7.1. VISÃO FUTURA

Tendo em conta as considerações teóricas do trabalho, a abordagem a seguir para um projeto de mobiliário seria o desenvolvimento de uma linha de produtos para casa, com tipologias que sejam estruturalmente ocidentais, num estilo contemporâneo, no entanto graficamente influenciadas pela cultura africana, particularmente a angolana.

Fariam parte desta coleção cadeiras de descanso com materiais e processos de manufatura parcialmente semelhantes aos utilizados pelos artesãos dos povos norte e leste de Angola. É importante que as peças sejam de fácil transporte e de fácil montagem e desmontagem, no mínimo em duas peças, incorporando duas principais características dos móveis encontrados na feira de artesanato. A estrutura seria executada em madeira maciça, seguindo os processos de fabrico industriais para agilizar o tempo de produção, porém talhada artesanalmente para conter gravuras baseadas em figuras importantes para as comunidades rurais e fundamentais para a instrução dos jovens à idade adulta ou nos desenhos sona que servem para a transmissão de valores durante os rituais de iniciação masculinos e que figuram nas tatuagens das mulheres de etnia lunda-tchokwe como um símbolo de beleza feminina, tornando a peça num bem estético-cultural. Os adornos e encosto seriam baseados nas cores e padrões vivos alusivos aos povos da África Central, fazendo uso de materiais como o entrelaçado em ráfia resultante de padrões encontrados na cestaria e esteiraria angolana e panos tradicionais africanos, como reflexo de um intercâmbio entre culturas distintas interpretadas, nas peças de mobiliário criadas, salvaguardando sempre a consciência ecológica.



## BIBLIOGRAFIA



- A.MAG 17 (2019). *Kéré Architecture*. Matosinhos: A.MAG Publisher.
- Albino, C. (2017). *Á procura de práticas sábias: Design e artesanato na significação dos territórios*. Coimbra: CEARTE - Centro de Formação Profissional do Artesanato.
- Altuna, R. (1993). *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral.
- Apicer (2016). *Cerâmica Portuguesa - tradição e inovação*. Retirado em Maio 22, 2020 de [https://issuu.com/apicerceramicsportugal/docs/apicer\\_ceramica\\_portuguesa\\_inovacao](https://issuu.com/apicerceramicsportugal/docs/apicer_ceramica_portuguesa_inovacao).
- Atelier Unique Tapa (2016). *Weaved Tree Bark Vase - Mom*. Retirado em Abril 5, 2021 de: <https://mom.maison-objet.com/en/product/44730/weaved-tree-bark-vase>.
- ATRAVES \ (2016). *Sona: desenhos na areia*. Retirado em Novembro 1, 2020 de <http://atraves.tv/sona-desenhos-na-areia/>.
- Augustynek, Z. & Juliusz, J. (1993). *Possible Ontologies*. Amsterdão: Rodopi.
- Batsíkama, P. (2014). *Makela ma Zómbo*. Luanda: Mediapress.
- Bauhaus Kooperation (2020). *What exactly was the Bauhaus?*. Retirado em Abril 26, 2020 de <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/bauhaus-at-a-glance/>.
- Bendo, M. (2019). *Tchikumbi - Ritual de iniciação feminina: Relações de poder entre homem e mulher em Cabinda, Angola*. Monografia de graduação. São Francisco do Conde: Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Retirado em Junho 14, 2020 de: [http://www.repositorio.unilab.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1651/2019\\_mono\\_margaridabendo.pdf?sequence=3&isAllowed=y](http://www.repositorio.unilab.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1651/2019_mono_margaridabendo.pdf?sequence=3&isAllowed=y)
- Bendor-Samuel, J. T. (2017). *Bantu languages*. *Encyclopedia Britannica*. Retirado em Setembro 3, 2020 de <https://www.britannica.com/art/Bantu-languages>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020). *Wilhelm Bleek – German Linguist*. In *Encyclopedia Britannica*. Retirado em Setembro 2, 2020 de <https://www.britannica.com/biography/Wilhelm-Bleek>.
- Brownbill, F. (2017). *5 Inspiring Social Design Projects - Design for Need*. Retirado em Abril 18, 2021 de <https://designforneed.org.uk/5-inspiring-social-design-projects/>.
- Bucaille & Vários (1989). *Enciclopédia Einaudi. Volume 16. Homo-domesticação - Cultura Material*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Buchli, V. (2016). *An archaeology of the immaterial*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

- Budds, D. (2017). *6 Designers Explain Why Craft Still Matters In A Digital World – Fast Company*. Retirado em Novembro 9, 2020 de <https://www.fastcompany.com/90127475/6-designers-explain-why-craft-still-matters-in-a-digital-world>.
- Budds, D. (2018). *4 Lessons Mexican Designers Can Teach the World - Curbed*. Retirado em Abril 6, 2021 de <https://archive.curbed.com/2018/10/19/17996152/mexico-design-week-2018-exhibitions>.
- Butler, A. (2008). *New work by animal farm, south africa - Designboom*. Retirado em Maio 14, 2021 de <https://www.designboom.com/design/new-work-by-animal-farm-south-africa/>.
- Calçada, A., Mendes, F., & Barata, M. (1993). *Design em aberto: Uma antologia*. Porto: Centro Português de Design.
- Camargo, V. (2016). *Assim fazia antigamente - Youtube*. Retirado em Abril 18, 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=OFIw3QITk0Q>.
- Cambridge Dictionary (2020). *FURNITURE - Meaning in the Cambridge English Dictionary*. Retirado em Novembro 8, 2020 de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/furniture>.
- Caradonna, J. L. (2014). *Sustainability: A history*. Oxford: Oxford University Press.
- Carter, C. B., & Norton, M. G. (2007). *Ceramic materials: Science and engineering*. Nova Iorque: Springer.
- Ceschin, F., & Gaziulusoy, İ. (2020). *Design for Sustainability: A Multi-level Framework from Products to Socio-technical Systems*. Abingdon: Routledge.
- Chick, A., & Micklethwaite, P. (2011). *Design for sustainable change: How design and designers can drive the sustainability agenda*. Lausanne: Ava Publishing.
- Cliffsnotes (2020). *Material and Non-Material Culture*. Retirado em Junho 13, 2020 de <https://www.cliffsnotes.com/study-guides/sociology/culture-and-societies/material-and-nonmaterial-culture>.
- Correia, A. (1982). *Artesanato: as duas faces de uma cultura*. Coimbra: IPPC.
- Cumming, E., & Kaplan, W. (1991). *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames & Hudson.
- Cunha, T. & Vieira, S. (2009). *Entre o bordado e a renda: condições de trabalho e saúde das labirinteadoras de Juarez Távora/Paraíba*. *Psicologia: ciência e profissão*, 29 (2). Retirado em Abril 8, 2021 de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932009000200005&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932009000200005&lng=pt&tlng=pt).

- Curry Stone Foundation (2020). *What Is Social Impact Design?*. Retirado em Novembro 6, 2020 de <https://currystonefoundation.org/what-is-social-impact-design/>.
- Designindaba (2018). *Thabisa Mjo on Using Bold Product Design to Tell Stories*. Retirado em Abril 4, 2021 de <https://www.designindaba.com/articles/creative-work/thabisa-mjo-using-bold-product-design-tell-stories>.
- Diakhaté, O. & Hansel, N. H. (2017). *The Roots of African Theatre Ritual and Orality in the Pre-Colonial Period: Critical Stages/Scènes Critiques*. The IATC journal/Revue de l'AICT – June/Juin 2017 (15). Retirado em Outubro 21, 2020 de <http://www.criticalstages.org/15/the-roots-of-african-theatre-ritual-and-orality-in-the-pre-colonialperiod/>.
- Dictionary (2020). *Definition of Nonmaterial Culture*. Retirado em Março 3, 2020 de <https://www.dictionary.com/browse/nonmaterial-culture>.
- Dijk, G. (2010). *Design ethnography: Taking inspiration from everyday life - This is Service Design Thinking - BIS Publishers*. Retirado em Abril 29, 2021 de <https://www.stby.eu/wp/wp-content/uploads/2011/01/designet.pdf>.
- Domingues, J. (2018). *Mulheres africanas: rainhas, guerreiras e líderes espirituais - Ensinar História*. Retirado em Fevereiro 16, 2021 de <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/mulheres-africanas-rainhas-guerreiras-e-lideresespirituais>.
- Dravet, F. & Oliveira, A. (2017). *Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano*. In *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 21, 2017. Retirado em Junho 29, 2020 de <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/8>.
- Eaton, A. (2020). *Artifacts and Their Functions - The Oxford Handbook of History and Material Culture*. Retirado em Abril 27, 2021 de <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199341764.001.0001/oxfordhb-9780199341764-e-26>.
- Ellen MacArthur foundation (2013). *Towards the circular economy*. Retirado em Julho, 28, 2020 de <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/Ellen-MacArthur-Foundation-Towards-the-Circular-Economy-vol.1.pdf>.
- Elmansy, R. (2014). *Principles of Sustainable Design - Designorate*. Retirado em Abril 19, 2021 de <https://www.designorate.com/principles-of-sustainable-design/>.
- Erloff, M., & Marshall, T. (2008). *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology*. Basileia: Birkhäuser Architecture.
- European Commission (2013). *Guide to Social Innovation, p. 7*. Retirado em Novembro 6, 2020 de [https://ec.europa.eu/regional\\_policy/sources/docgener/presenta/social\\_innovation/social\\_innovation\\_2013.pdf](https://ec.europa.eu/regional_policy/sources/docgener/presenta/social_innovation/social_innovation_2013.pdf).

- Fahrenheit Magazine (2019). *Clara Porset: La diseñadora que revolucionó a México y las sillas*. Retirado em Abril 6, 2021 de <https://fahrenheitmagazine.com/life-style/una-mujer-una-silla-una-ideologia-un-legado-clara-porset>.
- García, N. (2019). *The Butaque Chair, by Clara Porset - Craft Cultural Heritage*. Retirado em Abril 29, 2021 de <http://craft-culturalheritage.eu/2019/11/27/the-butaque-chair-by-clara-porset/>.
- Gerritsen, A. & Riello, G. (2015). *Writing Material Culture History*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Academic.
- Ghosh, S. K. (2020). *Circular Economy: Global Perspective*. Singapura: Springer.
- Gourgel, A. & Difaila, M. (2017). *Atlas Histórico de Angola*. Luanda: Plural Editores.
- Greenpeace (2007). *Connect*. Retirado em Junho 9, 2020 de <https://www.greenpeace.org.au/how-we-work/connect/>.
- Gungu, R. (2016). *História 10ª classe*. Luanda: Plural Editores.
- Hnatow, M. (2009). *Aid to Artisans: Building Profitable Craft Businesses*. United States Agency International Development. Business Growth Initiative Project. Retirado em Julho 6, 2020 de [www.businessgrowthinitiative.org](http://www.businessgrowthinitiative.org).
- In the presence of Spirits. (s.d.). *The Chokwe and related peoples*. Retirado em Agosto 12, 2020 de <https://africa.si.edu/exhibits/spirits/cho.htm>.
- Ingram, S. (2021). *John Ruskin Overview and Analysis - The Art Story*. Retirado em Abril 28, 2021 de <https://www.theartstory.org/influencer/ruskin-john/>.
- Kéré, F. (2019, novembro). *Exponor Concreta: AMAG presents KÉRE ARCHITECTURE*. Matosinhos: Portugal.
- Khan Academy (2020). *African Art and the Effects of European Contact and Colonization (Article)*. Retirado em Fevereiro 24, 2020 de <https://www.khanacademy.org/humanities/art-africa/african-art-introduction/africanart-europe/a/african-art-effects-of-european-colonization>.
- Laraia, R. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lexico Dictionaries (2020). *Definition of Furniture by Oxford Dictionary on Lexico.com Also Meaning of Furniture*. Retirado em Novembro 8, 2020 de <https://www.lexico.com/definition/furniture>.
- Maldonado, T. (1991). *Desenho Industrial*. Coimbra: Edições 70.

- Martin, H. (2019). *The Story Behind the Design of the Iconic Butaque Chair - Architectural Digest*. Retirado em Abril 6, 2021 de <https://www.architecturaldigest.com/story/the-story-behind-the-design-of-the-iconic-butaque-chair>.
- McLennan, J. F. (2004). *The Philosophy of Sustainable Design: The Future of Architecture*. Kansas City: Ecotone LLC.
- Metapolispac (s.d.). *Desenhos de Tchokwe*. Retirado em Novembro 1, 2020 de <https://www.metapolispac.com/desenhos-de-tchokwe>.
- Miller, D. (2005). *Materiality*. Durham e Londres: Duke University Press.
- MoMA (2021). *Tea Infuser and Strainer. The Museum of Modern Art*. Retirado em Abril 12, 2021 de <https://www.moma.org/collection/works/2438>.
- Montgomery, H. (2009). *An Introduction to Childhood: Anthropological Perspectives on Children's Lives*. Sussex Ocidental: Wiley-Blackwell.
- Morentz (2021). *Clara Porset Butaque Lounge Chair in Cognac Leather*. Retirado em Abril 29, 2021 de <https://www.morentz.com/products/clara-porset-butaque-lounge-chair-in-cognac-leather>.
- National Geographic (2013). *Futebol em estado puro*. Retirado em Julho 1, 2020 de <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1250-futebolfev2013>.
- National Trust (sem data). *The Arts and Crafts Movement at Red House*. Retirado em Abril 28, 2021 de <https://www.nationaltrust.org.uk/red-house/features/the-arts-and-crafts-movement-at-red-house>.
- Newman, D. M. (2011). *Sociology: Exploring the Architecture of Everyday Life, Brief Edition*. California: Sage Publications.
- Norman, D. (2012). *Does Culture Matter for Product Design? - Core77*. Retirado em Abril 22, 2021 de: <https://www.core77.com/posts/21455/does-culture-matter-for-product-design-21455>.
- Nós e a Ciência (2011). *Exploração de recursos naturais*. Barcelona: PlanetadeAgostini.
- O'Reilly, K. (2005). *Ethnographic methods*. Londres: Routledge.
- Oliveira, A. (1994). *Angola e a Expressão da Sua Cultura Material*. Rio de Janeiro: Odebrecht.
- Oscar, T. (2009). *The Arts & Crafts Movement*. Nova Iorque: Parkstone International.
- Papanek, V. (1985). *Design for the real world*. Londres: Thames & Hudson LTD.

- Paxe, A. (2013). *Imagens e estruturas III - o sistema literário angolano*. In: *Zunái - Revista de poesia e debates*. Retirado em Junho 29, 2020 de <https://zunai.com.br/post/56776629937/perisc%C3%B3pio-6>.
- Pedro, S. (2014). *Dança dos Bakamas do Tchizo (Cabinda-Angola)* - Youtube. Retirado em Junho 3, 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=nbqOV064OG0>.
- Peres, D. (1957). *Diogo Cão: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos Portugal*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Pinheiro, H. (2019). *Atlas Escolar de Angola*. Luanda: Plural Editores.
- Portal do Governo de Moçambique (2015). *Informação geral*. Retirado em Junho 1, 2020 de <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Informacao-Geral>.
- Portugal manual (2020). Retirado em Abril 27, 2020 de <http://www.portugalmanual.com/>.
- Potter, N. (1989). *What is a designer: things. places.messages*. Londres: Hyphen Press.
- Razzaghi, M. & Ramirez, M. (2005). *The influence of the designers' own culture on the design aspects of products [Framework] - Industrial Design Program*. Retirado em Abril 25, 2021 de <http://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:402/SOURCE1?view=true>.
- Redinha, J. (1964). *A habitação tradicional angolana: Aspectos da sua evolução*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola.
- Redinha, J. (1975). *Aspectos sociais e económicos da vida quioca: Cadernos Capricórnio*. Lobito: OPAL.
- Redinha, J. (2009). *Etnias e Culturas de Angola*. Lisboa: AULP - Associação das Universidades de Língua Portuguesa.
- Redman, S. (2016). *Meet the Aboriginal Women Forging a New Design Identity - Houzz*. Retirado em Novembro, 9 de 2020 de <http://www.houzz.com.au/magazine/stsetivw-vs~69656335>.
- Remade (2003). *Mecanização florestal mostra evolução*. *Revista da Madeira, edição n° 69, fevereiro de 2003*. Retirado em Abril 18, 2021 de [http://www.remade.com.br/br/revistadamadeira\\_materia.php?num=295&subject=Transporte&title=Mecaniza%E7%E3o%20florestal%20mostra%20evolu%E7%E3o](http://www.remade.com.br/br/revistadamadeira_materia.php?num=295&subject=Transporte&title=Mecaniza%E7%E3o%20florestal%20mostra%20evolu%E7%E3o).
- Reubens, R. (2019). *Holistic Sustainability Through Craft-Design Collaboration*. Nova Iorque: Routledge.

- Rittner, J. (sem data). *What Is Design For Social Impact? - Products of Design, SVA NYC. Products of Design*. Retirado em Abril 18, 2021 de <https://productsofdesign.sva.edu/blog/what-is-design-for-social-impact>.
- Runciman, D. (2017). *Move Fast and Break Things by Jonathan Taplin review, the damage done by Silicon Valley - The Guardian*. Retirado em Abril 19, 2021 de <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/26/move-fast-and-break-things-jonathan-taplin-review-damage-silicon-valley>.
- Silva, N. (2019). *M'Banza Kongo: Uma Cidade onde os ancestrais permanecem vivos - Euronews*. Retirado em Fevereiro 23, 2021 de <https://pt.euronews.com/2019/07/23/m-banza-kongo-uma-cidade-onde-osancestrais-permanecem-vivos>.
- Smart, C. (2019). *African oral tradition, cultural retentions and the transmission of knowledge in the West Indies - IFLA Journal*. Retirado em Abril 30, 2021 de <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0340035218823219>.
- Sociedade de Geografia de Lisboa (s.d.). *Padrão de Santo Agostinho - Sociedade de Geografia de Lisboa*. Retirado em Agosto 26, 2020 de <http://www.socgeografialisboa.pt/museu-objecto/padrao-de-santo-agostinho/>.
- Sofamania (2019). *Opção angola - TPA [Programa de Televisão]*. Luanda.
- Sotheby's (2017). *The Chokwe Princess: An Exquisite Beauty - Sotheby's*. Retirado em Outubro 19, 2020 de: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-chokwe-princess-an-exquisite-beauty>.
- Sparke, P. (1987). *Design in Context*. Londres: Chartwell Books Inc.
- Srivastava, A. R. (2013). *Essentials of Cultural Anthropology: Second Edition*. Nova Deli: PHI Learning Private Limited.
- Tagliari, A. & Gallo, H. (2007). *O Movimento Inglês Arts and Crafts e a Arquitetura Norte-Americana. III Encontro de Historia da Arte - IFCH/UNICAMP*. Retirado em Abril 8, 2021 de <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/TAGLIARI,%20Ana%20e%20GALLO,%20Haroldo.pdf>.
- The school of life (2015). *Why Design Matters - YouTube*. Retirado em Novembro 9, 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=J6LtABooE2c>.
- TheMet (2020). *Seated Male Figure*. Retirado em Novembro 1, 2020 de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/317792>.

- Tilley, C. et al. (2006). *Handbook of material culture*. Londres: SAGE Publications.
- Tpa Online (2020). *Lumba - Símbolo da beleza feminina Cokwe na Lunda-Sul - YouTube*. Retirado em Outubro 29, 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=T1rrBB2MMko>.
- UNESCO (2002). *Universal Declaration on Cultural Diversity*. Paris: UNESCO. Retirado em Julho 29, 2020 de <http://orcp.hustoj.com/wp-content/uploads/2016/03/127162e.pdf>.
- UNESCO (2018). *Enkipaata, Eunoto and Oing'esherr: Three Male Rites of Passage of the Maasai Community*. Retirado em Junho 14, 2020 de <https://ich.unesco.org/en/lists>.
- United Nations (1992). *Agenda 21: Sustainable Development Knowledge Platform*. Retirado em Julho 19, 2020 de <https://sustainabledevelopment.un.org/outcomedocuments/agenda21>.
- University of Cambridge (2017). *Living in a Material World: Why “things” Matter*. Retirado em Junho 13, 2020 de <https://www.cam.ac.uk/research/discussion/living-in-a-material-world-why-things-matter>.
- Vasconcelos, A. , Leal, R. & Pinto, M. (2009). *Intervenção do design num grupo de produção artesanal*. *Revista Eletrónica*, 9 (1). Retirado em Abril 17, 2020 de <http://revista.uepb.edu.br/index.php/qualitas/article/view/145/353>.
- Weirick, J. (2019). *The new age of artisans*. Retirado em Abril 27, 2020 de <https://www.augsburg.edu/now/2019/04/22/the-new-age-of-artisans/>.
- Widewalls (2016). *Timeless Examples of Bauhaus Design Still Relevant and Popular*. Retirado em Abril 13, 2021 de <https://www.widewalls.ch/magazine/bauhaus-design/josef-albers-nesting-tables>.
- Zau, F. (2002). *Angola: Trilhos para o desenvolvimento*. Lisboa: Universidade Aberta.



## ANEXOS



---

O questionário elaborado teve como objetivo recolher informação sobre a origem dos artesãos, suas etnias e tribos, e por meio dos seus testemunhos pessoais, contribuir para a divulgação da cultura angolana no exterior do país.

Foram atribuídos nomes fictícios para preservar a identidade dos elementos entrevistados.

Foi utilizada uma linguagem mais informal sendo que algumas questões foram adaptadas consoante o decorrer da entrevista, de forma a criar um ambiente mais descontraído.

A seguir a estes, encontram-se as tabelas complementares ao capítulo quatro e o anexo três que reúne toda investigação sobre o percurso fenomenológico do artesão.



## ANEXO 1. QUESTIONÁRIOS & RESPOSTAS



---

# 1. QUESTIONÁRIOS

## Questionário realizado aos artesãos, a 28 de Dezembro de 2019

Apresenta-se abaixo a entrevista realizada aos dois primeiros artesãos encontrados na feira de artesanato.

— Mestre Adelino & Mestre Pedro, que vendem na mesma bancada

### 1. Como se chamam?

R: Eu sou o mestre Adelino. E eu sou o mestre Pedro.

### 2. Como iniciou o seu percurso artístico? Foi através do seu pai?

(MA): Sim foi através do meu pai e dos meus avós.

(MP): E comigo foi através do meu irmão mais velho.

### 3. São oriundos de que província?

(MA): Vivo em Luanda há muito tempo mas nasci na província do Zaire, no N'zeto.

### 4. Já se em encontra nesta profissão há quanto tempo?

(MA): Encontro-me na mesma desde 1963. Completei 69 anos no dia 8 deste mês [Dezembro].

### 5. Quanto tempo demora a produzir uma peça, por exemplo um imbondeiro?

(MA): Não temos um tempo específico para fazer uma peça, depende muito da nossa inspiração mas com boa disposição a peça demora dois dias, 1 semana depende muito da nossa inspiração.

### 6. A elaboração da peça requer o esforço de apenas uma pessoa ou mais elementos sendo que cada um executa uma função diferente?

(MA): Não, cada artesão faz a sua peça individualmente.

### 7. No processo de produção das peças, por exemplo, pegam num tronco ou dois tipos diferentes de madeira e depois vão cortando?

(MA): Nós trabalhamos com vários tipos de madeira com a sua cor original que depois leva um tratamento para se tornar assim [mais escura]. Então quando quero fazer um imbondeiro, vou cortar o tronco, coloco no torno para apertar a peça e depois com um formão e um batente vamos batendo até que aquilo se forme. Usamos outros tipos de materiais tais como o serrote, a goiva, a faca, a grosa. Todos estes instrumentos é para poder fazer a peça.

**8. Todas as peças que se encontram nesta bancada são realizadas por vocês, por exemplo estas máscaras?**

(MA): Sim. Temos estas e outras que ainda se encontram nas caixas.

**9. Que peças é que costumam ser mais compradas por quem visita a feira?**

(MP): As peças mais solicitadas são o Pensador, a Palanca e os mapas de Angola.

Depende muito do gosto de cada pessoa, cada cliente. É como o peixe, há quem goste de garoupa, quem goste de carapau, por aí.

**10. Podia dar uma explicação em relação às máscaras?**

(MA): Estas máscaras são imitação das máscaras Kiokas, Bailundas. As originais encontram-se no museu.

**11. Das peças que se encontram aqui expostas existe alguma original da sua província ou região?**

(MA): Sim, a que se encontra na parte de trás da bancada, o Caçador.

(MP): Este é o símbolo das línguas nacionais [O pensador], o homem que escreveu as línguas nacionais de Angola, o kikongo, kimbundu, umbundu, Nganguela, Kwanyama.

**12. Quanto custa em média uma peça?**

(MA): As peças mais pequenas rondam os 1500 kz (aprox. 2,79 €).

**13. Como eram as vestes no tempo dos vossos avós?**

(MP): No tempo dos nossos avós a roupa era pele e a casca do imbondeiro igual ao que se encontra aqui.

**14. Como é feito o transporte das peças?**

(MP): As peças são desmontáveis para facilitar o transporte e levam um selo quando têm que ser transportadas para o exterior do país.

**15. Como é feito o vosso horário de funcionamento na feira?**

(MA): Nós trabalhamos de segunda a segunda sendo que aos fins-de-semana é a altura em que recebemos mais clientes, os turistas.

**16. Há pouca divulgação das vossas obras nos museus relacionados ao artesanato e mesmo no exterior do país.**

(MA): Muitas vezes os responsáveis pela divulgação da arte e artesanato apenas levam as peças e eles próprios vão expor deixando o artista fica sempre [sem exposição].

— Mestre Manuel, a trabalhar num busto de madeira

**1. Como se chama?**

R: Eu sou o mestre Manuel.

**2. Como iniciou o seu percurso artístico? Foi através do seu pai?**

(MM): Eu iniciei este trabalho quando tinha os meus 14 anos. Aprendi com o meu avô. É difícil um pai ensinar os seus filhos, pois os filhos não obedecem mas com o avô [já] não [acontece isso]. Geralmente não é dentro da cidade [Luanda], porque eles criam uma mente de cubata, com os amigos a chamarem para brincar. Eu aprendi dentro da província do Zaire.

**3. Qual é a sua província de origem?**

(MM): Do Zaire. Praticamente 60 a 70 % deste trabalho é na província do Zaire.

**4. Está a passar esta tradição aos seus filhos?**

(MM): Eu estou a tentar incentivar um mas ele disse-me: pai o meu desejo é jogar à bola. Mas eu disse-lhe que enquanto não estás a seguir a profissão trabalhas comigo mas eu sei que não vai continuar porque o sonho dele é a bola. Quando o deixo a lixar algo e desvio atenção quando volto ele está a jogar à bola.

**5. Já se em encontra nesta profissão há quanto tempo?**

(MM): Eu comecei há muito tempo, faço agora 40 anos nesta arte.

**6. Quanto tempo demora a produzir uma peça, por exemplo a que está a trabalhar neste momento?**

(MM): Depende de pessoa a pessoa, pois cada um conta a sua história. Até ficar o mais próximo possível do real, temos que considerar sempre como se faz e o tempo que leva.

**7. Mas por exemplo 2 dias?**

(MM): Nem pensar.

**8. A elaboração da peça requer o esforço de apenas uma pessoa ou mais elementos sendo que cada executa uma função diferente?**

(MM): É um trabalho individual mas cada mestre têm a sua função. Tem um mestre para lixar, outro para pintar, outro para vender, e outros que iniciam o trabalho do tronco até ao fim do processo. Esta peça [A rainha Nzinga Mbandi] levou-me na prática 30 dias, 1 mês. Iniciei no tronco, fui desenhando, fiquei um dia a pensar onde vou iniciar [ a peça]. Tudo faz parte do trabalho. Você vai formando a imagem [na mente] mas dois dias depois ela desaparece pois nós não trabalhamos com fotografias. Consoante a imagem for nos guiando. Se essa imagem desaparecer da mente nós abandonamos essa ideia e vemos outra inspiração que surgir. No dia seguinte acordamos, pegamos uma lapiseira ou lápis e vamos desenhando. No dia seguinte pegamos num lápis e vamos de novo desenhando. Começamos agora a

esculpir o tronco e vemos que esta é a tal. Levou-me quase um mês [a fazer] mas sem correr, sem a preocupação de ter alguém a perguntar-me: Mestre como é que está aquela peça ?. Não, trabalho, faço uma pausa e trabalho noutra coisa.

**9. Assim até funciona melhor pois a pessoa pensa e faz com calma.**

(MM): Sim, o segredo está aí.

**10. Que instrumentos utiliza?**

(MM): Usamos os instrumentos para trabalhar madeira, graxa e super glue nos acabamentos da peça.

**11. Quanto custa em média esta peça?**

(MM): Ela custa 4000 kz (aprox. 7,44€).

**12. Há pouca divulgação das vossas obras nos museus relacionados ao artesanato e mesmo no exterior do país.**

(MM): Sim, muitos não conhecem mas não praticam esta arte. Mas todos os meus trabalhos estão disponíveis no facebook na página com o meu nome.

— Artesão Danilo, numa banca individual

**1. Como se chama?**

R: Eu sou o Danilo.

**2. Como iniciou o seu percurso artístico? Foi através do seu pai?**

(AD): Aprendi com o meu tio.

**3. São oriundos de que província?**

(AD): Os meus pais são do Uíge mas eu nasci cá em Luanda.

**4. Já se encontra nesta profissão há quanto tempo?**

(AD): Estou agora a caminho de cinco anos. Farei 20 anos em Agosto.

**5. Quanto peças têm e quanto tempo demora a produzi-las?**

(AD): Tenho imbondeiro, palancas, caçadores, mapa, porta-canetas com o símbolo do caçador ou da palanca negra, quadros, tabuleiros de mesa e tabuleiro de jogos. Nas peças pequenas demoro 4 dias e nas outras 1 semana.

**6. A elaboração da peça requer o esforço de apenas uma pessoa ou mais elementos sendo que cada executa uma função diferente?**

(AD): Eu faço sozinho, mas quando preciso vou à oficina do meu tio.

**7. Podia explicar-me como funciona o processo de produção das peças e de onde vais buscar as madeiras?**

(AD): Todas as madeiras que estão aqui [os objetos], vêm da província.  
As madeiras vêm mais do Uíge, Zaire, Cunene e Malange. Não temos madeiras em Luanda onde se fazem os móveis.

**8. Que peças é que costumam ser mais compradas por quem visita a feira?**

(AD): Costumam comprar mais as peças pequenas como as pulseiras.

**9. Das peças que se encontram aqui expostas existe alguma original da sua província ou região?**

(AD): Não.

**10. Quanto custa em média uma peça?**

(AD): O mapa custa 10 000 kz (aprox. 18,6 €) e o pensador são 3000 kz (aprox. 5,58€).

**11. Como é feito o transporte das peças?**

(AD): Nos mapas pode-se desmontar para levar para fora [do país] e já tem o selo.

**12. Há pouca divulgação das vossas obras nos museus relacionados ao artesanato e mesmo no exterior do país.**

(AD): Eu divulgo o meu trabalho numa página no Facebook em conjunto com o meu amigo, que é o gerente da página.

— Artesão João, numa bancada que partilha com outros artesãos

**1. Como se chama?**

R: Eu sou o João.

**2. Como iniciou o seu percurso artístico? Foi através do seu pai?**

(AJ): Aprendi com o meu tio.

**3. São oriundos de que província?**

(AJ): Nos somos do Uíge.

**4. Já se encontra nesta profissão há quanto tempo?**

(AJ): Eu tenho 25 anos. Comecei com 14 anos.

**5. Quanto peças têm e quanto tempo demora a produzi-las?**

(AJ): Tenho peças pequenas como brincos, pulseiras, esculturas como a mulher arrependida, mulher trabalhadora, mulher camponesa, o pescador, água é vida, amor de mãe. Nas peças pequenas demoro 4 dias e nas outras 1 semana.

**6. A elaboração da peça requer o esforço de apenas uma pessoa ou mais**

elementos sendo que cada executa uma função diferente?

(AJ): Eu faço sozinho, trabalho na oficina da feira mas tenho sempre alguém para ajudar [quando necessário]. Mas o tempo [de execução] depende da força de cada um, uns podem demorar 4 dias outros 3 semanas.

**7. Podia explicar um pouco sobre o significado desta peça, o que simbolizam as missangas, que ela carrega em cima?**

(AJ): Esta é “O amor de mãe”, ela é a mãe do gingongo<sup>8</sup>. A primeira filha foi viajou para fora [o exterior do país]. Teve um filho. Quando regressou aqui em Angola, encontrou-se com a mãe, que é zungueira, a mãe [agora], já tem um neto. Esta aqui é a “Mulher arrependida”. É uma mulher fofoqueira. Chega na casa alheia, escuta uma coisa aí e fala na outra [vizinha]. Agora chegou no kubico dela, o homem lhe chotou [de casa]. Agora está fora do kubico a se arrepender.

**8. De onde vai buscar as madeiras?**

(AJ): Todas as artes que temos aqui as madeiras vêm da província, o Uíge, Zaire, Cunene e Malange. A madeira de Luanda não dá por serem árvores muito específicas [para os objetos]. Primeiro pegamos o tronco da árvore e colocamos na serradeira. Cortamos o tronco, talhamos metade a metade, até chegar na peça que queremos fazer. Mas é tudo manual. Só cortar as peças é que é na máquina.

**9. Que peças é que costumam ser mais compradas por quem visita a feira?**

(AJ): Costumam comprar mais as peças pequenas como as pulseiras.

**10. Das peças que se encontram aqui expostas existe alguma original da sua província ou região?**

(AJ): Não.

**11. Quanto custa em média uma peça?**

(AJ): Os preços dependem do tipo de madeira. Temos das mais leves às mais pesadas. Uma peça destas [A mulher arrependida], eu cobro entre 6000-7000 kz (aprox. 11,16 – 13,02€).

**13. Há pouca divulgação das vossas obras nos museus relacionados ao artesanato e mesmo no exterior do país.**

(AJ): Eu divulgo o meu trabalho numa página no Facebook juntamente com o meu amigo.

---

8 Gingongo - Consultar glossário

– Artesã Ana & Artesã Lídia, que vendem na mesma tenda

**1. Como se chamam?**

R: Eu sou a Mestre Ana. E eu sou a Lídia.

**2. Como iniciou o seu percurso artístico?**

(AA): Aprendi com a minha mãe.

(AL): Eu também.

**3. São oriundas de que província?**

(AA): Eu sou da Kissama (nos arredores a sul de Luanda).

(AL): Eu nasci em Luanda.

**4. Já se em encontra nesta profissão há quanto tempo?**

(AA): Estou desde 1977 (43 anos de experiência na altura).

(AL): Eu comecei com 15 anos (tendo na altura 20 anos de idade).

**5. Quanto tempo demora a produzir uma peça, por exemplo uma cesta ?**

(AA): Nas cestas de formato médio a grande, bases pequenas para pratos demoramos umas 2 horas.

**6. A elaboração da peça requer o esforço de apenas uma pessoa ou mais elementos sendo que cada executa uma função diferente?**

(AA): Cada uma faz a sua peça.

**7. Como é o processo de produção das peças,?**

(AA): Usamos folhas de matebeira e vamos entrelaçando até formar a cesta. Na cestaria e esteiraria tem que trançar, colar e amarrar as fibras. Utilizamos em primeiro lugar, o capim para dar volume e depois as folhas de matebeira para fazer o entrançado.

**8. Que peças é que costumam ser mais compradas por quem visita a feira?**

(AL): Hoje em dia já não compram tanto.

**9. Das peças que se encontram aqui expostas existe alguma original da sua província ou região?**

(AA & AL): Não.

**10. Quanto custa em média uma peça?**

(AA): As cestas custam 2000 a 3000 mil kwanzas (aprox. 3,72€ e 5,58€).



## ANEXO 2. TABELAS



Tabela 7 - Instrumentos e respetivas funções. Tabela do autor.

Propósito	Instrumentos utilizados
Trabalhar a madeira	Batente para máquina de corte
	Faca
	Formões
	Goivas
	Serrote
	Torno de bancada
	Super cola
Acabamentos	Lixa manual
	Lixadora de disco
	Graxa de sapatos
	Resina ou óleo de madeira

Tabela 8 - Estatuetas e seu significado. Tabela do autor.

Propósito	Instrumentos utilizados
<p><b>“Amor de mãe”</b></p>	<p>A peça representa a relação entre uma mãe e sua filha.</p> <p>A mãe é zungueira , atividade representada com uma cesta de bens diversos para venda, que ela carrega no topo da cabeça. A filha viajou para o exterior do país, deixando a casa de sua mãe. Teve um filho e passado algum tempo, decidiu regressar à sua terra natal e reencontrar a sua progenitora. A mãe agora é avó. (Manuel, Comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)</p> <p>As 3 figuras representam três gerações da família, tendo a figura materna, maior estatura, simbolizando o centro da família angolana. Segue-se a filha, de média dimensão, que com uma das suas mãos busca suporte com uma das suas mãos à vestimenta da figura central. E por fim, o neto, carregado ao colo pela avó, envolvendo-o num pano de tecido africano.</p>
<p><b>Kuku ou “O pensador”</b></p>	<p>É considerada um símbolo da cultura nacional angolana.</p> <p>É concebida simetricamente, com a face ligeiramente inclinada para baixo. A utilização de aberturas sobre a massividade da madeira e a suavidade nos acabamentos, permitem humanizar a fisionomia do pensador. (Oliveira, 1994)</p> <p>A expressão serena do seu rosto e as mãos sobre a cabeça simbolizam o equilíbrio, a tranquilidade e a harmonia. A peça representa a figura de um ancião, sendo ele um homem ou uma mulher de elevada sabedoria. A estatueta também demonstra o quão valorizados são os idosos em Angola, possuidores de um estatuto privilegiado, tanto pela sua experiência de longos anos como pelo seu conhecimento sobre “os segredos da vida”. (Ibid.)</p>
<p><b>“ A mulher arrependida”</b></p>	<p>Esta estatueta apela à reflexão por meio de uma situação caricata.</p> <p>A mulher representada, é considerada uma mulher fofqueira pois ouviu a conversa na casa dos vizinhos e contou-o para outra vizinha. Após o sucedido ela voltou para o kubic (casa) dela e o marido quando soube do sucedido, a expulsou do lar por ser uma esposa coscuvilheira. Agora fora de casa, encontra-se pensativa com o queixo pousado sobre uma das mãos, refletindo sobre o que aconteceu e arrependida. (João, Comunicação pessoal, Dezembro 28, 2019)</p>

Tabela 9 - Peças de pequeno formato e tempo estimado de manufatura. Tabela do autor.

Imagem	Peça e respetivo formato	Tempo estimado/média
	Acessórios do tempo colonial como pentes	Encomendado maioritariamente da Lunda Norte
	Bolsas tiracolo	2 dias a 1 semana
	Brincos, ganchos de cabelo, pulseiras	2 dias a 1 semana
	Estatuetas (pequenas) como o kuku, palancas, mapas	2 dias a 1 semana

Legenda:

Verde - pequeno formato






Amarelo - médio formato

Vermelho - grande formato

Tabela 10 - Peças de médio formato e tempo estimado de manufatura. Tabela do autor.

Imagem	Peça e respetivo formato	Tempo estimado/média
	<p>Cestas, bases de panelas, pratos ou copos em vime</p>	<p>2h</p>
	<p>Esculturas (médias) como a da rainha Njinga Mbandi</p>	<p>4 dias a 1 mês</p>
	<p>Estatuetas de animais</p>	<p>1 semana</p>
	<p>Imitações de máscaras Lunda-Quico</p>	<p>Encomendado da Lunda Norte</p>
	<p>Instrumentos de caça como lanças e punhais</p>	<p>Encomendado da Lunda Norte</p>
	<p>Instrumentos musicais como a marimba</p>	<p>2 a 3 peças/dia</p>
	<p>Tabuleiro de xadrez, guardajóias entre outros</p>	<p>2 dias</p>
	<p>Estatuetas (médias) como a tartaruga e kuku</p>	<p>2 meses</p>

Tabela 11 - Peças de grande formato e tempo estimado de manufatura. Tabela do autor.

Imagem	Peça e respetivo formato	Tempo estimado/média
	Cadeiras de descanso	3 dias a 1 semana
	Cadeiras do tempo colonial	Encomendado da Lunda Norte
	Conjunto de mesa e cadeiras	1 semana a 1 mês
	Mesa de centro	3 dias a 1 semana
	Tapetes	1 mês



### ANEXO 3. PERCURSO FENOMENOLÓGICO DO ARTESÃO



---

O enfoque do presente anexo está assente numa contextualização geográfica e histórica acerca dos vários acontecimentos que marcaram Angola e conseqüentemente a vida dos artesãos, desde os seus primórdios pré-históricos, com registos de pinturas rupestres encontradas nas províncias das Lundas, em Mbanza Congo e no deserto do Namibe, a Idade Média mais especificamente dos povos Bakongo e Lunda-tchokwe até chegar à sua independência e atualidade. (Gourgel & Difuíla, 2017;Pinheiro, 2019)

Foi importante estudar o passado do artífice para compreender-se melhor o seu presente e representá-lo em visões futuras para um projeto de mobiliário.

## ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Angola é uma nação dividida por povos Bantu e não Bantu e de acordo com Filipe Zau (2002), investigador e historiador angolano, apresenta uma grande diversidade étnico-cultural, sendo maioritariamente de origem Bantu. Este termo, também escrito como Banto, foi introduzido originalmente no século XIX pelo linguista alemão Wilhelm Bleek (1827-1875), para abranger uma macro-família de cerca de 500 línguas africanas. É aplicado a uma civilização que conserva a sua unidade e desenvolveu-se a partir de povos de raça negra. É atribuído a todos os povos cujas línguas utilizam a raiz ntu para designarem homem ou pessoas. O prefixo ba aliado à palavra Muntu ou ntu forma o seu plural, ou seja, a palavra Bantu, é utilizada para referir-se a seres humanos, pessoas, homens, povo. Representa um conjunto de povos situados na África Central, Oriental e Austral. (Gourgel & Difuíla, 2017;Zau, 2002;Altuna, 1993;Britannica, 2020;Bendor-Samuel, 2020)

### — Pré-história

Foram encontrados artefactos já exumados e vestígios de arte rupestre da idade da Pedra (imagens 70 e 71), expostos em paredes de grutas e cavernas, principalmente em locais como a Pedra do Feitiço, Bambala, Citundo-Ulo, Caningui, Kissadi, Kibala e em Kapanda, situados nas províncias de Zaire, Benguela, Lunda Norte, Huíla e províncias do corredor do rio Cuanza: Namibe, Luanda, Cuanza norte e sul. (Silva, 2019)

São marcos fundamentais sobre o passado histórico angolano, documentados através do trabalho da historiadora e ex-ministra da Cultura angolana Rosa Cruz e Silva, demonstrando os primeiros passos dos habitantes para um registo material do meio envolvente. (Zau, 2002)



Imagens 70 e 71 - Abrigo de Tchitundu-hulu, província do Namibe. Fonte: Em *Fernandes, As pinturas do abrigo do Tchitundu-Hulu Muçai*, 2012-2014.

### — Povos não Bantu

Os povos não Bantu ou povos Khoisan, são considerados por meio de estudos genéticos como o povo mais antigo no planeta ocupando vários territórios pelo continente africano. Hoje em dia, alguns residem em Angola nas províncias do Cunene, Huíla, Cuando Cubango e Namibe (imagem 72). (Gourgel & Difuíla, 2017)



Imagem 72 - Países onde residem atualmente povos Khoisan. Mapa do autor.

### — Povos Bantu

Segundo as investigações do padre e historiador Raul Altuna, os povos Bantu constituem comunidades culturais com civilização comum e línguas estreitamente relacionadas, representando

um terço da população negro-africana total. Distribuem-se desde a costa sudanesa até à África do Sul e desde o Atlântico ao Índico. Os Banto tem uma distribuição territorial mais abrangente, pois encontram-se disseminados por todo o território angolano, formando grandes estados e inclusive o maior estado na África Central: o reino do Kongo, até à chegada dos Europeus, em 1482. (Gourgel & Difuíla, 2017;Zau, 2002;Altuna, 1993)

Dentro dos povos que habitam a nação angolana, foram destacados os Bakongo e os Lunda-Quico, devido aos seus fatores históricos, sociais e culturais e também pela sua mestria e afluência nas áreas de escultura, artesanato, construção, elementos fundamentais para o trabalho.

#### – Bakongo

Os Bakongo, foram os primeiros a terem contacto com os exploradores portugueses, quando o navegador Diogo Cão chegou à foz do rio Zaire, aproximadamente em 1485. Os Bakongo encontram-se atualmente nas províncias de Cabinda, Zaíre, Uíge, na parte nordeste da província do Bengo e no Kwanza-Norte possuindo como língua materna o kikongo (imagem 73). Tradicionalmente, são agricultores na estação chuvosa e revelam uma distinta capacidade para a escultura. Alguns subgrupos Bakongo, como os Bazombo e Basolongo, mostram-se muito aptos para o negócio, uma das suas principais atividades, permitindo-os salientar-se nas quitandas ou mercados.

A capital cultural dos Bakongo é a cidade de Mbanza Kongo (imagens 74 e 75), a antiga capital do Reino do Kongo, que se destacou, pelo seu papel político predominante durante os séculos XV e XVI. (Zau, 2002) (Gourgel & Difuíla, 2017;Zau, 2002)

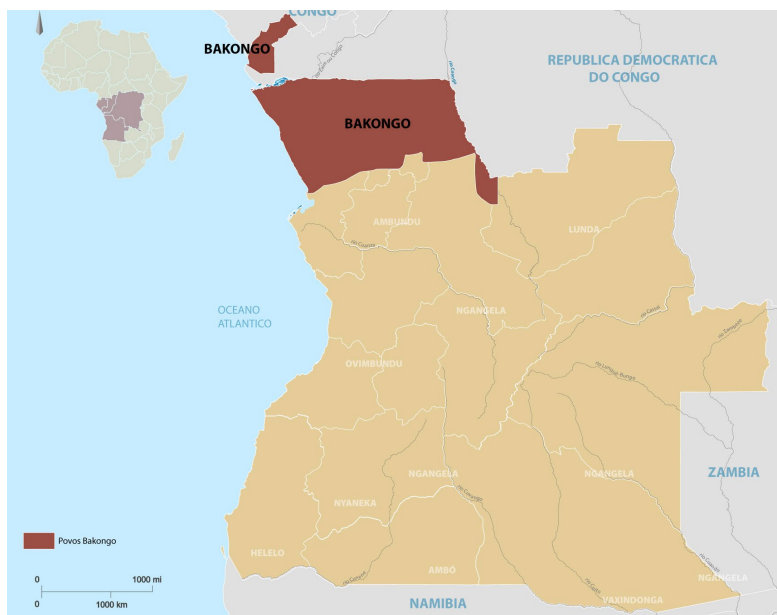


Imagem 73 - Região onde residem atualmente povos Bakongo. Mapa do autor.



Imagens 74 e 75 - A corte de Mbanza Kongo, com pompa e circunstância. Fonte: Em *Batsikama, Lûmbu: A democracia no Antigo Kongo*, 2014.

#### – Lunda-Quioco

Os Lunda, também conhecidos historicamente por estado do Mwatianvwa, tinham como sua capital Mussunda. Ocupa atualmente no território angolano uma região que abrange as províncias de Lunda Norte e Sul, um terço do nordeste do Moxico, parte nordeste da província do Bié e uma larga faixa no sentido norte-sul da província do Cuando Cubango sendo o grupo predominante do leste de Angola (imagem 76). (Gourgel & Difuíla, 2017;Zau, 2002)



Imagem 76 - O rei Lunda Dom Mwata Jamwo Kauma junto a seus conselheiros, 1928. Fonte: [Elucubrativo.blogspot.com](http://Elucubrativo.blogspot.com)

São oriundos de uma velha cultura de caçadores savânicos. Eram hábeis nas técnicas siderúrgicas, trabalhando o ferro e o cobre para o fabrico de armas de guerra e caça, na pintura, na escultura, nas várias espécies de artesanato, na construção de habitações, no fabrico de móveis como bancos e mesas e na técnica de entretecidos, produzindo cestos e esteiras utilizando os tecidos de palma. Hoje em dia, enquanto povo generalizado, dedicam-se principalmente à agricultura, extração artesanal de diamantes, a pesca na época chuvosa e a caça. (Gourgel & Difuíla, 2017)

Os povos de Lunda-Chokwe (imagem 77), Lwena, Luchazi, Lwimbi, Songo e Ovimbundu

originários de Angola, da República Democrática do Congo e da Zâmbia partilham semelhanças históricas e culturais, que são incorporadas de formas distintas, num vocabulário visual partilhado refletindo-se na identidade gráfica semelhante de seus artefactos. (In the presence of Spirits.b, sem data)



Imagem 77 - Região onde residem atualmente povos Lunda. Mapa do autor.

### — Os primeiros contactos entre o Reino de Portugal e o do Kongo

Pela informação retirada em recursos históricos, é possível concluir que por intermédio das viagens de Diogo Cão deram-se os primeiros intercâmbios entre culturas portuguesa e angolana. Entre as informações que constam em diversas obras, está o facto de Diogo Cão ter estabelecido um conjunto de pilares em pedra calcária, os padrões, em vários pontos ao longo da costa ocidental africana, como testemunho dos contactos entre os Reinos de Portugal e do Kongo. Um dos padrões foi erguido em 1486, no Cabo Negro, em Angola, na atual província do Namibe. (Sociedade de Geografia de Lisboa, sem data;Peres,1957)

O contacto entre as tribos e etnias angolanas com os exploradores portugueses refletiu-se nos artefactos produzidos na época que passaram a retratar figuras e símbolos representativos lusitanos.

Como fruto da aculturação, os móveis começaram a ser manufacturados segundo moldes do mobiliário europeu praticado na época. (Redinha, 2009)

Os povos Tchokwe, adotaram no século XVII a cadeira portuguesa (imagem 78), adornando-a com motivos culturais, que retratavam aspetos políticos, rituais de iniciação, mitos e adivinhação (imagem 79). (Filho, 2011)

Angola passou por diversos marcos históricos, até o seu povo alcançar a tão desejada independência no ano de 1975, tendo como seu primeiro presidente António Agostinho Neto.

Angola é um país marcado pela sua riqueza a nível de recursos naturais como também a

nível de recursos históricos e culturais do seu povo. O povo que habita o território atualmente descende de linhagens dos primeiros habitantes Khoisan, dos povos migratórios Banto, bem como de linhagens portuguesas. Todos estes elementos compõem o seu estado soberano que teve como fio condutor a língua, um instrumento para preservar e dar continuidade à tradição oral, passada de geração em geração e responsável pela adaptação a hábitos e costumes europeus introduzidos no seio familiar das comunidades africanas. O português foi uma ferramenta para que todos os povos angolanos pudessem comunicar claramente entre si.



Imagem 78 - Cadeiras do séc. XVII-XVIII.

Fonte: [Convergencias.esart.ipcb.pt](http://Convergencias.esart.ipcb.pt)



Imagem 79 - Banco do chefe da tribo e cadeiras do povo Tchokwe, com a influência cultural colonial. Fonte: [Slideshare.net](http://Slideshare.net)

## HABITAÇÃO TRADICIONAL ANGOLANA

Ao longo deste sub-campo ocorrerá uma dicotomia entre o artesão do povo Bakongo e o artesão do povo Lunda-Tchokwe e para isso, referir-se-ão os seus pontos de convergência e comparar-se-ão as distintas características presentes nos seus hábitos de vida, tradições, crenças, experiências profissionais, manufatura de peças e sua respetiva comercialização.

Mediante a observação de testemunhos etnográficos, o etnólogo José Redinha (1964) concluiu que os tipos mais antigos da habitação nativa angolana ou cubatas, são de planta circular, seguindo-se os modelos de planta quadrada, e finalmente a casa retangular. Estes modelos de construção ainda se verificam nos dias de hoje, pese embora a escassez de registos gráficos mais recentes. (Redinha, 1964)

Destas construções, constam exemplos de abrigos de troncos de folhas ou colmos dos Khoisan, de caçadores savânicos, de pescadores de zonas pantanosas, de tribos de caçadores do sudoeste, entre outros. O modelo de planta circular é comumente utilizado nas construções de função mais tradicional ou para fins religiosos. (Ibid:7)

Em termos de habitação tradicional, os Lunda-Tchokwe adotaram um tipo retangular, de pau-a-pique, frequentemente revestido com barro, com coberturas altas, adornadas de pinhas e cristas. Na Lunda Norte, dividem o espaço em dois compartimentos: no primeiro a cozinha e sala de jantar e no outro um quarto de dormir, com um pé-direito de um metro e quarenta em média. No quarto, rente ao solo, uma passagem para a saída discreta do habitante, caso surja alguma necessidade. Manifesta-se um uso semelhante noutros povos, porém divergindo na influência de matérias-primas, condições climáticas e fenómenos criados pela aculturação. (Ibid:11)

Em termos de estrutura das paredes e cobertura, estas são feitas de troncos e varas diversas amarradas entre si. E para o efeito, utilizam-se varas de florestas locais no seu estado natural, principalmente de bordão (*Raphia textilis* Welw.) ou também madeiras cortadas de algumas espécies arbóreas. (Ibid:18)

Encontram-se, na imagem 80, alguns modelos típicos de habitações nativas angolanas, segundo uma considerável ordem evolutiva, começando pela cubata primitiva até chegar à cubata num modelo suburbano. (Ibid:9)



Imagem 80 - Evolução das habitações nativas. Fonte: Em Redinha, *A habitação tradicional angolana - Aspectos da sua evolução*, 1964. (p.114)

## MANIFESTAÇÕES CULTURAIS REGIONAIS

Nos povos Bakongo e Tchokwé, os elementos de tradição, oral ou escritos, tradicionais ou não, estabelecem um sistema complexo e este é aplicado à comunicação enquanto sociedade, afirma o autor Abreu Paxé, poeta e pesquisador de literaturas africanas. (Dravet & Oliveira, 2017). Cada povo possui traços característicos na manufatura artesanal convergindo em valores familiares, morais, culturais e sociais essenciais para a compreensão dos seus fatores materiais e imateriais.

### HIERARQUIA FAMILIAR, EDUCAÇÃO, COSTUMES, TRADIÇÕES E CRENÇAS

#### — Oralidade

Na África subsariana, a tradição oral não é apenas uma fonte principal de comunicação cultural. É uma cultura própria e autêntica pois envolve todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações dos homens. Relata, descreve, ensina e vagueia sobre a vida. Através desta cultura, podemos descobrir o pensamento nestas comunidades e comportamentos individuais e sociais. A tradição negro-africana transmite o essencial. (Altuna, 1993)

É um sistema de auto-interpretação. Através desta forma de tradição, a sociedade explica-se a si mesma. A história falada africana, aproxima-se de um entendimento sobre como o indivíduo nasce e se desenvolve, ou mais especificamente, ela fixa o olhar do homem nas questões ontológicas, esquecidas pela história científica das sociedades contemporâneas. (Ibid:33)

A palavra foi durante séculos, o único meio de conservar e transmitir o património cultural africano. A tradição oral está impregnada de respeito pelo antepassado que a legou e o seu dinamismo essencial, comunica-se e prolonga-se até ao indivíduo e ao grupo que nunca esquecem os usos, ritos, crenças e costumes recebidos. (Ibid:34)

A lenda Banto tem uma considerável bagagem cultural. Ela divulga as façanhas das personalidades históricas, as múltiplas migrações e os feitos dos fundadores de clãs ou dinastias. A ética e a religião Banto, educam e preparam o Homem para procriar e continuar firmemente na corrente vital que deu aos seus filhos, seu tesouro. (Ibid:67)

A oralidade e a escrita estão interligados no contexto cultural tradicional. Nos tempos mais remotos, a oralidade era aplicada ao contexto corporal e a escrita, era talhada, riscada ou desenhada em pedras, madeiras e até mesmo na areia, continuando a serem utilizados atualmente em meios tradicionais por alguns povos. (Dravet & Oliveira, 2017)

Estudos etnográficos angolanos revelam que na província do Uíge, no município atualmente conhecido como Makela Ma Zômbô, conhecido no século X (d.C.) como Mbata, as linhagens históricas permitiram preservar a cultura do povo que mantinha a tradição oral, por dialetos na língua kizômbô (falada no passado nessa região) e com histórias escritas na sua língua materna, o kikongo, descrevendo detalhes socioculturais do povo. (Batsikama.b, 2014)

A literatura tradicional Bakongo ou Conguesa, tal como as literaturas das demais tribos e etnias que constituem a nação Angolana e restantes países da África subsariana, possui como característica fundamental a oralidade. O conhecimento têm vindo a ser transmitido ao longo dos séculos por via oral, e por essa razão, sendo também chamado de “literatura oral”, expressão

consagrada na etnologia africana. (Fonseca, 1985)

O povo Tchokwe de Angola ainda está extremamente relacionado à literatura oral. Os desenhos de areia SONA, comuns entre o povo, traduzem-se em provérbios, mitos, canções ou fábulas para a antiga tradição angolana de contar histórias e como ferramenta vital na educação das comunidades locais. (ATRAVES \, 2016)

#### – Influência da linhagem de sucessão na cultura Banto

Na cultura Banto angolana a sucessão é pelo sistema matrilinear ou uterino. O estatuto social e os bens herdavam-se por linha materna a qual se prolonga desde a mulher fundadora, conhecida ou mítica. Ao casar o marido deixa o seu clã de origem para passar a viver na aldeia ou clã da esposa. Os filhos pertencem à família materna e o “pai”, para todos os efeitos sociais e religiosos, é o tio materno uterino. A matrilocidade nunca indica uma superioridade por parte da mulher, mas uma primazia da linhagem da esposa, e justifica a importância dada à figura feminina na sociedade que se manifesta em todas as atividades artísticas da comunidade. Num contexto urbano atual, já não se verifica a obrigatoriedade deste sistema apenas mantendo o respeito pelo seu valor simbólico. (Altuna, 1993)

Os verdadeiros protagonistas da existência individual e social Banto são os grupos, as comunidades: família, clã, tribo, e antigamente também o Reino, o Império e a Confederação de Reinos. O indivíduo Banto não pode viver sem a família nem o clã, os dois grupos primários, fundamentais e vitais, que dão sentido e consistência à sua vida, sendo que não é possível concebê-lo nem explicá-lo isolado de uma comunidade. E a sua cultura só é compreensível mediante estas células iniciais e vivificantes, essencialmente comunitárias (imagem 81). (Altuna, 1993)

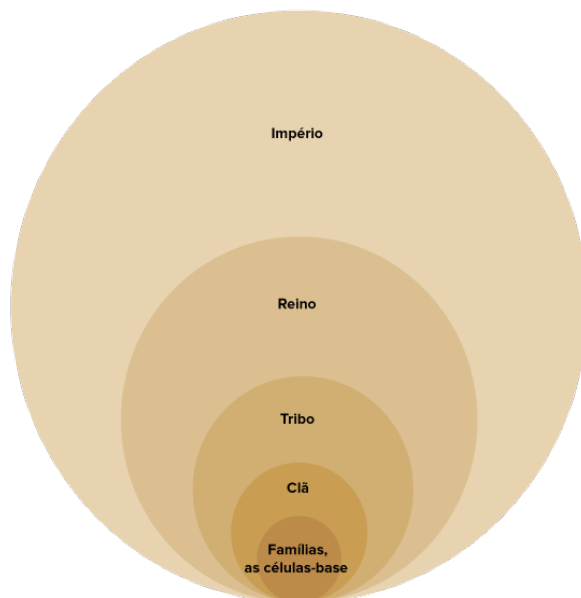


Imagem 81 - Círculos escalonados Banto. Mapa do autor.

O chefe da família Banto faz a ligação direta com os antepassados, presentes na vida comunitária, cuja influência, benéfica ou nefasta, deve ser cuidada. Pela sua proximidade com eles, qualidade, poder e conhecimento superiores, pode arrancar-lhes favores ou torná-los vantajosos. É o “cordão umbilical que dá vida ao mundo”. No entanto, as decisões tomadas devem passar por consultas prévias à comunidade. (Ibid:119)

Desde o passado até aos dias de hoje que autoridades tradicionais de Angola, Congo, República Democrática do Congo e Gabão, reúnem-se no cemitério localizado nas ruínas de Kulumbimbi, Mbanza Congo, como forma de prestar homenagem aos seus antepassados do Antigo Reino do Kongo (imagem 82). (Silva, 2019)



Imagem 82 - Cerimónia em homenagem aos Antigos Reis do Kongo, Mbanza Congo, 2019. Fonte:Euronews.pt

#### — Aspectos sociais e económicos da vida Bakongo e Quioca

A grande regra na estrutura familiar é a obediência à linha matrilinear. No caso de dúvidas, recorrem ao conselho de família. O laço familiar agrega diversas famílias que incorporam o território governado. Os principais chefes políticos tradicionais são designados por soba ou Nfumo e dispõem de diversos sobetas, encarregados que governam as áreas dos territórios competentes do sobado. (Redinha, 1975)

Nas comunidades locais de Mbanza Congo, as resoluções de conflitos são realizadas no Lumbo-Lua-Ntotela, ou seja, no tribunal tradicional (imagens 83 e 84). Este é um local designado para albergar julgamentos tradicionais, classificado pela UNESCO como património imaterial da Humanidade. (Silva, 2019)



Imagens 83 e 84 - Demonstração de um julgamento no tribunal tradicional, Mbanza Congo, 2019. Fonte: Euronews.pt

As indústrias como a siderurgia, a cerâmica, a cestaria e a esteiraria também constituem fontes de receita significativas aos povos. (Redinha, 1975)

#### — O nascimento e a educação

O nascimento é o primeiro passo que inicia a pessoa Banto na série de ritos de passagem que marcam e condicionam a sua existência. Seguindo-se a iniciação à puberdade, o matrimónio e a morte, os grandes ritos de passagem comuns a todos. (Altuna, 1993)

O desenvolvimento físico da criança, ocupa um lugar importante nos primeiros anos da sua vida e para isso, praticam-se diversos jogos e brincadeiras que lhe permitem um crescimento harmonioso. No período compreendido entre o nascimento até, sensivelmente, os 7 anos de idade, a criança é cuidada quase exclusivamente pela mãe. Durante esta fase, as crianças vão-se aperfeiçoando no domínio da língua, não se notando qualquer diferença no sistema de educação de crianças de sexos diferentes. (Fonseca, 1985)

Dos 7 aos 10 anos, sensivelmente, cumpre-se uma nova etapa da educação da criança, é durante este período que a criança começa a desenvolver determinadas atividades produtivas, tendo os irmãos mais novos ao seu cuidado enquanto a mãe se ausenta. (Ibid.)

Rapazes e raparigas desenvolvem tarefas em comum, como o ato de ir buscar água, mas nesta fase já se começa a delinear uma certa divisão do trabalho de acordo com o sexo. A rapariga começa a dedicar-se às atividades domésticas, tais como a preparação da fuba<sup>9</sup>, enquanto os rapazes se dedicam à manufatura de pequenos objetos de bordão, verga ou algum outro material similar. (Ibid.)

Apartir dos 12 anos, as crianças começam a ser educadas na prática de atividades produtivas distintas: as raparigas dedicam-se à agricultura com as respetivas mães, enquanto os pais iniciam os rapazes na construção de armadilhas para a caça de aves e animais de pequeno porte. Porém, durante as colheitas todos desenvolvem tarefas comuns, tal como o transporte dos produtos colhidos. Para além do desenvolvimento físico da criança, há a preocupação com a formação do seu carácter. Por isso, todos os aspectos da sua educação envolvem dados acerca da moral social, aprendendo sobre o respeito dos novos perante os mais velhos, a obediência da mulher em relação ao homem, a honestidade e a coragem. (Ibid:73,74,75)

O convívio com os elementos do mesmo grupo etário também vem reforçar grandemente a educação recebida, pois é aí que se verifica a intervenção dos membros adultos da comunidade, na crítica e correção de atitudes tomadas. Para o fortalecimento do seu carácter, contribuem grandemente a narração de contos, provérbios e fábulas, pois cada uma delas possui a sua Nsasa, ou seja, um determinado aspeto moral. (Ibid:73,74,75)

Cumprida esta etapa do processo educacional, dá-se a introdução dos jovens no seio da comunidade adulta, através dos ritos de passagem como a circuncisão dos rapazes quando atingem os seus 17 ou 18 anos, e quanto às raparigas, as cerimónias como o Tchikumbi, em Cabinda, quando estão entre os seus 12 a 15 anos, como forma de consagrá-las para a fase adulta, e assim apresentá-las à sociedade como estando aptas para a vida matrimonial. (Bendo, 2019)

### – Iniciação à vida comunitária - Ritos de puberdade

A iniciação às sucessivas etapas da vida humana, nascimento, puberdade, casamento e morte, adquire uma importância constitutiva fundamental. Sem ela, a pessoa e futuro artesão, não se vai formando, completando, realizando. Este processo o situa no correto lugar religioso, social e ético, o torna apto para os seus direitos e responsabilidades e permite-o movimentar-se sem impedimentos e eficazmente na comunidade. (Altuna, 1993)

### – Desenhos SONA

Os desenhos SONA (imagem 85), fazem parte do ritual de iniciação masculino, pois representam o passar de conhecimentos através de histórias sobre o meio que os rodeia, sobre a natureza, o quotidiano, homens e animais. (Metapolispac, sem data)



Imagens 85 - Desenhos SONA. Fonte: Metapolispac.com

### – Cânticos e danças

As canções, assim como a dança, constituem de um modo geral, todos os aspectos da sua vida particular ou social. Elas estão presentes em todos os momentos, quer seja na alegria ou na tristeza, no descanso ou no trabalho e de acordo com as circunstâncias a que se referem, assim as letras se adaptam, tendo-se como exemplo, as canções entoadas no momento em que os rapazes partem para a circuncisão. Os objetos artesanais figuram como auxiliares de bastante importância nestes eventos. (Fonseca, 1985)

A dança tradicional do povo Bakama (imagem 86), situado na aldeia de Tchizu, em Cabinda, é caracterizada pela entoação de cânticos pelo povoado enquanto os mascarados dançam. As suas máscaras constituem insígnias do poder ancestral e os fatos que vestem são produzidos com folhas secas de bananeira. Quem os veste está envolto num secretismo sendo temido pelos demais aldeões por acreditar-se que carrega um poder espiritual, tendo como seu santuário a região montanhosa de Tchizu. (Pedro, 2014)

O povo de Tchizu, tem tradições culturais e regras de hierarquia e convivência social rígidas no seio da comunidade, que se cumprem em todo o povoado, inclusive nos dias de hoje. (Guimaraes, 2009)



Imagem 86 - Dança tradicional do povo Bakama. Fonte: Altoconselhodecabinda.org

#### — A mulher Banto

A mulher Banto, ocupa na sociedade um lugar específico e honroso pela sua vocação para a maternidade sendo por diversas vezes representada no seu artesanato (imagens 87 e 88).

A capacidade de gerar filhos e a dedicação à agricultura no clã concedem-lhe prestígio e uma favorável situação familiar e social, ela realiza a vida. Nas sociedades matrilineares, a mulher torna-se também recetora do passado e garantia da continuidade comunitária. A mãe Banto, responsabiliza-se pela vida que vem dos antepassados e conserva a tradição e os fios sagrados que unem, dentro do grupo, vivos e mortos entre si. (Altuna, 1993)

Atualmente, existem várias mulheres que ocupam grandes cargos públicos, contudo revelou-se fundamental mencionar as heroínas do passado, que marcaram o continente. As rainhas, Njinga Mbandi, diplomata dos Antigos Reinos dos Ndongo e Mbata (séc. XVII), Amina, guerreira haussá do Antigo Zazau (séc. XV), Nandi ka Bhebhe, conselheira e mãe do rei Shaka Zulu (séc. XVII) e as celebradas e temíveis Amazonas do reino de Daomé (séc. XVIII). (Domingues, 2018)



Imagem 87 - Mulher Bakongo com traje do dia-a-dia, 2020. Fonte: Youtube.com



Imagem 88 - Mulher Cokwe, 2020. Fonte: Youtube.com

#### – Vestuário e adornos usados na tradição angolana

No norte, na região conguesa, os antigos cultivadores tradicionais de enxada, usavam os panos de ráfia, também utilizados pelos reis e cortesãos dos séculos passados, segundo notícias datadas ao século XVI. (Redinha, 2009)

O vestuário dos povos angolanos, era largamente fabricado com tecidos de fibras de palmeira e de algodão. No entanto, outros artigos e produtos foram empregados no vestuário, como, cascas de árvores como o imbondeiro e também peles de animais, sendo que atualmente, a sua essência ainda é representada nas vestes dos representantes tradicionais (imagem 89). (Ibid: 261)

No vestuário tradicional mais contemporâneo, tanto os homens como as mulheres enfaixam o dorso com um pano, também conhecido como pano do Congo, que chega até ao joelho, colocando-o sobre os ombros (imagem 90). Em Cabinda, além dos panos, confeccionam-se barretes, romeiras e peças de vestuário diversas, segundo uma técnica manual de bordadura. (Ibid: 261,265,267)



Imagem 89 - Coordenador das autoridades tradicionais de Mbanza Congo, 2020. Fonte: Angop.ao. Imagem 90 - Tecidos africanos, conhecidos como panos do Congo, 2020. Fonte: Aliexpress.com

Nas províncias de Lunda norte e sul, as mulheres usam dois panos, um por cima do outro como forma de respeito à tradição. (TPA Online, 2020)

A sociedade Banto observa com rigor as tradições que impõem as divisões das ocupações e trabalhos por sexos. A simbiose económica e produtiva dos sexos, resulta positivamente para a família e para a comunidade. (Altuna, 1993)

De acordo com os padrões tradicionais e em algumas tribos atualmente, está descrito que ao homem pertencem-lhe os trabalhos que exigem elevada força física e bravura e por sua vez, a mulher encarrega-se das tarefas que exigem delicadeza, cooperação, fecundidade e cuidado com a vida, complementando assim as atividades do homem. Durante a construção da casa enquanto o esposo ergue a armação da casa com paus, é a sua companheira que os reboca com barro e corta e organiza o capim que este coloca no telhado. As mulheres do clã são especialistas na arte da olaria e da pesca, fabricando os pequenos cestos de uso particular. (Ibid:165,167)

O que se verifica inclusive em tempos mais atuais em alguns povoados, é o facto de o indivíduo Banto não ver como inconveniente a realização de trabalhos incompatíveis com o seu sexo, fora da sua comunidade, tendo grande capacidade de adaptação, fruto da sua educação comunitária, dos ritos de iniciação que o preparam para qualquer função, e seus dotes de mimetismo adquiridos durante séculos de migrações, caçadas e guerras. (Ibid:165, 168)

E mesmo num contexto urbano, tanto as famílias Bakongo como as Lunda-tchokwe seguem a tradição herdada dos seus antepassados com transmissão de valores, artes, hábitos e costumes, seguindo um padrão comunitário previamente estabelecido, criando uma empatia com pessoas que pertençam a um grupo etnolinguístico semelhante noutras regiões do mundo.





**esad**  
**arte+**  
**design**





esad  
arte+  
design