



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

QUESTÕES DE EMPODERAMENTO FEMININO:

Lugar da tecelagem/tapeçaria angolana na arte contemporânea

Maria Belmira Gumbe



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Maria Belmira Gumbe

Questões de empoderamento feminino: Lugar da tecelagem/tapeçaria angolana na arte contemporânea

Mestrado em Educação Artística

Trabalho efetuado sob a orientação do(a)
Professora Doutora Raquel Moreira
Professora Doutora Anabela Moura

Maio de 2024

Agradecimento

Este trabalho não seria possível sem o envolvimento de várias pessoas. Quero expressar minha profunda gratidão a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, em especial às minhas orientadoras, Professora Doutora Raquel Moreira e Professora Doutora Anabela Moura, pelo apoio incondicional e pela orientação desta dissertação, assim como pela disponibilização de informações valiosas para este estudo e pela motivação constante. Agradeço também ao Coordenador do Mestrado em Educação Artística, Professor Doutor Carlos Almeida, pelo seu entendimento e estímulo.

A todos que de alguma maneira ajudaram na concretização deste trabalho, que me acompanharam nesta jornada, que me apoiaram e incentivaram a alcançar meus objetivos, à Dra. Evelize Frestas, Presidente da ONG APDCA que me proporcionou e apoiou a realização do trabalho de campo no município de Quimbele, ao Administrador do Município de Quimbele, Dr. Pedro Zua, um caloroso agradecimento ao meu esposo pelo seu apoio e companheirismo, à minha família, aos amigos e colegas não citados, aos meus entrevistados que generosamente compartilharam seus conhecimentos, possibilitando o desenvolvimento deste estudo, e aos Professores do Mestrado em Educação Artística, pela sua paciência e empenho.

Resumo

A presente investigação intitulada "*Questões de Empoderamento Feminino: O Papel da Tecelagem/Tapeçaria Angolana na Arte Contemporânea*" abordou a tecelagem/tapeçaria, assim como o *saber-fazer* dos artífices, como um meio de empoderamento feminino, tanto individual quanto coletivo. O estudo concentrou-se no desenvolvimento de mulheres artesãs no norte da Província do Uíge, Município do Quimbele, Angola, por meio de oficinas de arte, valorizando o Património imaterial e estabelecendo uma conexão entre Património, Arte e Artesanato.

A valorização do *saber-fazer* tradicional de uma comunidade contribui para o reconhecimento do produto de sua atividade, para a preservação das tradições, para a construção da identidade e para a afirmação do indivíduo e da cultura. Ressaltou-se que as iniciativas para incentivar o empoderamento feminino são históricas, pois para empoderar uma mulher é necessário um conjunto de ações que promovam e melhorem a igualdade de género em setores onde elas são sub-representadas.

A fundamentação teórica desta pesquisa baseia-se no empoderamento feminino, na análise de género e na figura da mulher como protagonista do progresso e da Cultura. Este estudo adotou o método etnográfico e entrevistas semiestruturadas para avaliar a valorização do saber-fazer em um grupo de artesãs do Município do Quimbele. Como parte da análise dos resultados e das informações obtidas através da observação sistemática de todas as atividades realizadas pelos membros do grupo durante as sessões de oficina de arte, a pesquisa destacou aspetos económicos ligados à geração de renda para suas famílias através da venda de Artesanato. Também ressaltou a importância do encontro dessas mulheres, promovendo a troca de conhecimentos e a manutenção das tradições. Além disso, foi examinado como as dimensões e indicadores de empoderamento se expressam na dinâmica grupal e o efeito das interações com entidades culturais no comportamento sociocultural e artístico, no fortalecimento das integrantes e no desenvolvimento sustentável do Município do Quimbele. Foi reconhecido que é fundamental criar parcerias entre Arte, Artesanato e Design para reduzir obstáculos e promover a colaboração interdisciplinar. Isso visa aumentar o valor do Artesanato por meio de co-criações no âmbito da Arte Contemporânea, trazendo assim uma nova visão para a produção de Artesanato de alta qualidade e para a preservação do Património imaterial local. Concluiu-se que a Educação Artística formal e não formal pode ser a solução para revitalizar o Artesanato em Quimbele, um desejo da comunidade escolar, já que há uma preocupação de que essa cultura esteja sendo esquecida e insuficientemente promovida na comunidade.

Conceitos-chave: Tecelagem/Tapeçaria; Estudos de Género; Empoderamento; Método Etnográfico; Educação Artística.

Abstract

This research, entitled "*Issues of Female Empowerment: The Role of Angolan Weaving/Tapestry in Contemporary Art*", explored how weaving/tapestry, as well as artisans' *know-how*, as a means of women's empowerment, both individually and collectively. The study focused on the development of women artisans in the north province of Uíge, Municipality of Quimbele, Angola, through art workshops, the valorisation of intangible heritage and the establishment of a link between heritage, art, and craft.

The valuation of a community's traditional *know-how* serves to recognise the product of its activity, preserve traditions, build identity, and affirm the individual and culture. It has been emphasised that initiatives to promote women's empowerment are historical, since the empowerment of women requires a set of actions that promote and improve gender equality in sectors where they are underrepresented.

The theoretical basis of this research is based on women's empowerment, gender analysis and the figure of women as protagonists of progress and culture. This study employed the ethnographic method and semi-structured interviews to assess the valorisation of traditional know-how in a group of artisans in the Municipality of Quimbele. The analysis of the results and information obtained through the systematic observation of all the activities carried out by the group members during the art workshop sessions revealed that the women were engaged in economic activities aimed at generating income for their families through the sale of handicrafts. Furthermore, the research highlighted the importance of these women meeting together to share knowledge and maintain traditions. The study also examined the ways in which the dimensions and indicators of empowerment are expressed in group dynamics and the impact of interactions with cultural institutions on socio-cultural and artistic behaviour, the empowerment of members and the sustainable development of the Municipality of Quimbele. It was acknowledged that the establishment of collaborative relationships between the disciplines of art, craft and design would facilitate the reduction of obstacles and the promotion of interdisciplinary collaboration. This initiative aims to enhance the value of handicrafts through co-creation within Contemporary Art, thereby introducing a new perspective to the production of high-quality handicrafts and the preservation of local intangible heritage. The conclusion was drawn that formal and non-formal art education could be a solution to the revitalisation of traditional handicrafts in Quimbele, an aspiration of the school community, given the concern that this cultural heritage is being eroded and not sufficiently promoted within the wider community.

Key concepts: Weaving/Tapestry; Gender Studies; Empowerment; Ethnographic Method; Art Education.

Siglas e abreviaturas

APROARTE	- Associação Provincial de Artesãos de Luanda
COAPRA	- Cooperativa de Artesãos e Promotores de Artes
E.A	- Educação Artística
FASTA	- Fundo de Ação Social do Trabalho Angola
FUNARTE	- Fundação Nacional de Artes
ICC	- Indústrias Culturais e Criativas
IFCD	- The International Fund for Cultural Diversity
LBSE	- Lei de Bases do Sistema Educativo
MEP	- Ministério da Economia e Planeamento
MED	- Ministério da Educação
PND	- Plano Nacional de Desenvolvimento
SEBRAE	- Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
UA	- União Africana
UNCTAD	- Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

Índice de Figuras

Figura 1 - Dimensões da sustentabilidade	70
Figura 2 - Características da Etnografia	76
Figura 3 - Passos para a recolha e o tratamento dos dados	92
Figura 4 - Mapa da Província do Uíge e do Município de Quimbele	99
Figura 5 - Práticas tradicionais antigas da tapeçaria, esteiraria e cestaria	100
Figura 6 - Máscaras de origem Bakongo, <i>ndemba</i> . Máscaras feitas de madeira e ráfia	100
Figura 7 - Mestres artesãos demonstrando as técnicas de entrelaçar durante o workshop	108
Figura 8 - Montagem de tear vertical com materiais de ráfia e algodão	109
Figura 9 - Execução de uma tapeçaria contemporânea com materiais mistos	110
Figura 10 - Execução de uma tapeçaria contemporânea	129
Figura 11 - Execução de uma tapeçaria contemporânea	129
Figura 12 - Fragmento de tecido ráfia do Kasai (Quimbele) tingido de uma única cor	133
Figura 13 - Detalhes de tecido de “veludo do Kasai” (Quimbele)	134
Figura 14 - Tear vertical. Dimensões físicas: 2.00 x 1.80 cm	134
Figura 15 - Representação do tecido tradicional de ráfia “veludo do Kasai” Quimbele	137
Figura 16 - Museu Etnográfico do Congo	149

Índice de Tabelas

Tabela nº 1 - Local, data e tempo e destinatários das entrevistas	79
Tabela nº 2 - Agenda de Observação	106
Tabela nº 3 - Fatores Inibidores e Impulsionadores do Empoderamento da Mulher	155

Índice

Agradecimento	v
Resumo	vi
Abstract	vi
Siglas e Abreviaturas	vii
Glossário	viii
Lista de Tabelas, Gráficos, Quadros e Anexos	ix
Lista de Imagens	xi
CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZAÇÃO	15
1.1. Contexto do Estudo	15
1.2. Declaração do Problema	18
1.3. Pertinência da Investigação	23
1.4. Finalidades da Investigação	24
1.5. Questões de Investigação	24
1.6. Sumário	24
CAPÍTULO 2 - REVISÃO DA LITERATURA	25
2.1. Introdução e Finalidades	25
2.2. Primeiro Eixo: A Educação Artística	25
2.2.1. Definição do Termo	26
2.2.2. O Caso Angolano	30
2.2.3. Educação Artística e Desenvolvimento Sustentável	36
2.2.4. Educação Artística e Diversidade Cultural	39
2.3. Segundo Eixo: Artesanato	47
2.3.1. Definição de Artesanato	47
2.3.2. Aprendizagem da Tecelagem/Tapeçaria	50
2.3.3. Tecelagem/Tapeçaria Contemporânea	53
2.3.4. Artesanato e Economia Local	58
2.3.5. Criatividade, Inovação e Transformação Cultural	61
2.3.6. Dicotomia Artista/Designer/Artesão	65
2.4. Questões de Sustentabilidade, Empreendedorismo e Empoderamento Feminino	67
2.4.1. Sustentabilidade	67
2.4.2. Empreendedorismo na Pós-Modernidade	70

2.5. Sumário	72
CAPÍTULO 3 - METODOLOGIA	73
3.1. Introdução e Finalidades	74
3.2. Metodologia Adotada	74
3.2.1. Vantagens e Desvantagens do Método	76
3.2.2. Contexto da Investigação e Participante	78
3.2.3. Participante	78
3.3. Instrumentos de Recolha de Dados	80
3.3.1. Observação Participante	80
3.3.2. Diário de Campo	83
3.3.3. Entrevista	87
3.3.4. Registos Audiovisuais, Visuais e Escritos	89
3.4. Análise de Dados	91
3.5. Considerações Éticas	95
3.6. Sumário	96
CAPÍTULO 4 - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	97
4.1. Introdução e Finalidades	97
4.2. Descrição do Trabalho de Campo	97
4.2.1. Contexto da Realização da Investigação	98
4.2.2. O Workshop Oficinas Tradicionais: Cestaria e Tecelagem/Tapeçaria	104
4.2.3. Entrevistas e Observação Participante	111
4.2.4. Recolha de Imagens Visuais	112
4.3. Análise dos Dados	112
4.3.1. "Saber-Fazer": Do Tradicional ao Contemporâneo da Tecelagem/Tapeçaria	112
4.3.2. Empoderamento Económico dos Artífices da Região do Uíge	116
4.3.3. Workshop: Formação Profissional dos Artesãos	119
4.3.3.1. Parte 1: Focus Group	121
4.3.3.2. Parte 2: Criação de Tecelagem/Tapeçaria	128
4.3.4. Valorização do Património Artístico Imaterial Local	131
4.3.5. Forma e Conteúdo na Tecelagem do Quimbele	131
4.3.5.1. Significados e Símbolos	136
4.3.5.2. Representação Cromática	138
4.4. Discussão dos Resultados	139

4.5. Sumário	144
CAPÍTULO 5 - CONCLUSÕES	145
5.1. Introdução e Finalidades	145
5.2. Sumário dos Resultados	145
5.2.0. Conclusões	146
5.2.1. Estado Atual do Artesanato em Quimbele/Uíge	146
5.2.2. Políticas Governamentais de Apoio ao Artesanato	149
5.2.3. Empoderamento Económico na Região de Quimbele, Uíge	153
5.2.4. (Re)Vitalização da Tecelagem/Tapeçaria	157
5.2.5. Questões de Género	162
5.2.6. Educação Artesanal nos Currículos de Arte	165
5.2.7. Educação Multicultural e Pós-Modernidade	167
5.2.8. Ensino Artístico e Desenvolvimento Sustentável	170
5.2.9. Património Imaterial e Desenvolvimento Económico	175
5.3. Recomendações para Futura Investigação neste Setor	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178
ANEXOS	199

CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 - Contexto do Estudo

O “saber-fazer” associado ao Artesanato em Angola faz parte das práticas criativas, inovadoras e empreendedoras da cadeia produtiva da Cultura e da Educação Artística em geral, e da Arte Contemporânea em particular, além de constituir uma fonte vital para o desenvolvimento sustentável na esfera sociocultural e humana, como ativo de capital para aliviar a pobreza das comunidades, contribuindo também para a preservação da diversidade de identidades culturais.

As mulheres rurais e urbanas em Angola são os pilares de suas famílias e comunidades como cuidadoras, agricultoras e comerciantes e elementos fundamentais para a segurança alimentar e redução da pobreza. No entanto, também enfrentam desafios que limitam sua capacidade, sendo particularmente afetadas pela taxa de desemprego (acima de 21% do país, INE, 2014), desproporcionalmente afetadas pela falta de acesso a recursos, educação e cuidados de saúde e atividades geradoras de renda, elevados níveis de pobreza, baixas qualificações da força de trabalho e baixos rendimentos. Existem também profundas desigualdades entre homens e mulheres, que se refletem na participação limitada das mulheres nas atividades económicas ou sociais. A adoção de políticas e programas específicos para as mulheres que apoiem mudanças estruturais na sociedade e permitam às mulheres realizar o seu potencial económico, é importante para o empoderamento feminino.

A construção de estratégias de desenvolvimento local alicerçadas na criatividade revela que as práticas sociais são a condição para uma vida mais digna, pelo que como mediadora cultural e artista, sinto haver a necessidade de oferecer capacitação aos(às) jovens e particularmente às mulheres empreendedoras, através de acesso a formação em contexto de Educação Artística não formal, especificamente, em oficinas de Artesanato, que garanta o aumento da renda e o crescimento no número de empregos, valorizando-se a cultura local e promovendo-se a inclusão produtiva.

O Artesanato configura-se por ser uma atividade sociocultural-económica ainda bastante atual, fazendo parte da sociedade pós-moderna, e isso se deve ao fato de ser uma atividade que engloba valores sociais, culturais e económicos. Por outro lado, as práticas de tecer e fiar foram de grande relevância como atividade económica em Angola, embora tais práticas sejam realizadas de maneira informal, sendo amplamente encontradas em diversas regiões do país, principalmente na região do Quimbele, Província do Uíge (Redinha, 1974).

É importante ressaltar que os ofícios de tecer e fiar foram, durante muitas décadas, realizados especialmente por mulheres, sendo relevante apontar o papel feminino no que diz respeito ao desenvolvimento do setor têxtil tradicional, a Arte manual (FASTA, 1972). Sabe-se então que a tecelagem, assim como boa parte do Artesanato produzido no Quimbele, é um ofício que perdura até à atualidade, embora com pouca adesão na produção, maioritariamente realizado pelas mulheres (Redinha, 1974).

Por essa razão, torna-se importante transmitir e transformar as práticas tradicionais e de fabricação tradicional de têxteis e restaurar as funções sociais relacionadas, aprimorando as técnicas de produção existentes, no sentido de fortalecer as habilidades artísticas de design, marketing e gestão dos(as) artesãos(ãs) de Angola, para: (i) melhorar a produção e a qualidade dos seus produtos; (ii) contribuir para o empoderamento económico e o desenvolvimento sustentável; e por fim, (iii) reforçar a valorização do Património imaterial local.

Esta investigação alicerça-se numa revisão da literatura sobre o conceito de empoderamento na perspetiva dos estudos de género, tendo a Arte como ferramenta de ação, segundo diferentes perspetivas de teóricos e práticos do setor da Arte Contemporânea e da Educação (Sardenberg, 2016; Moreira, 2021; Walters, 1991; Batliwala, 1994; Eisner, 2005 e Barbosa, 1989). A discussão baseia-se no empreendedorismo feminino e nos aspetos educacionais e artísticos que consideram questões da juventude voltadas para uma “educação emancipadora”, para um empoderamento feminino, através da valorização estética e artística, em espaços de partilha e criação.

A UNESCO tem um compromisso de longa data em termos de reconhecimento da importância das Artes para o desenvolvimento humano. A Educação Artística,

aprimorada pelas sinergias reforçadas entre os setores de Cultura e Educação é um componente fundamental e complementar para a paz e o desenvolvimento sustentável, que possibilita e enriquece os valores essenciais que nos conectam a todos. Autores como Eisner (2005) afirmam que a Arte visa proporcionar o processo de criação no indivíduo, levando-o a desenvolver a sua criatividade e raciocínio, melhorar o seu potencial de pensamento e realização de atividades, de exposição e solução de problemas em situações sociais e quotidianas.

Ao abordar a Tecelagem / Tapeçaria e os valores relacionados com o “saber-fazer” do(a) artífice, como instrumento de empoderamento feminino individual e coletivo, esta investigação, focaliza o trabalho de observação de um grupo de mulheres artesãs da região Norte da Província do Uíge, Angola, e as estratégias de preservação e revitalização das suas práticas tradicionais, das funções sociais relacionadas, técnicas de produção existentes, habilidades artísticas e de design, e formas de melhoria da produção e qualidade dos produtos que possam contribuir para o empoderamento económico, o desenvolvimento sustentável e a valorização do Património imaterial local. Assim se pretende que as expressões culturais tradicionais, através da criação artesanal em Angola, possam servir de inspiração para as indústrias criativas na construção de empreendimentos com uma variedade de recursos e materiais, ideias e conhecimentos criativos exclusivos de cada região.

O Artesanato angolano está intrinsecamente ligado a um conjunto de condições ecológicas, da natureza das técnicas, da geografia e das matérias-primas existentes em cada região. A topografia e o clima local, a Cultura e a criatividade combinaram-se aqui de maneiras únicas, dando origem ao desenvolvimento de diferentes técnicas artesanais. Além disso, o alto nível de humidade do clima tropical tem contribuído para a presença de vegetação abundante. Consequentemente, bambus, palhas, bengalas, gramíneas, juncos e juta tornaram-se de vital importância para a criação de uma variedade de objetos funcionais e decorativos, incluindo casas, camas, esteiras, baús, bolsas, cestos, tapeçarias, recipientes e redes utilizadas na fabricação de têxteis, cerâmica, produtos à base de couro, artesanato em metal, tapetes, móveis de vime, esteiras de grama tecida (FASTA, 1972).

Produzido para satisfazer as necessidades domésticas do quotidiano, ou simplesmente para decoração, o Artesanato de Angola é muito singular e constitui um

verdadeiro instrumento de expressão da Cultura popular que deve ser valorizado de diversas formas, desempenhando papéis importantes na economia e sociedade.

A situação de Angola na época da colonização até 1975 impunha que os valores culturais de Portugal prevalecessem sobre os valores nacionais, por isso o modelo de Educação visava difundir a cultura portuguesa em detrimento das raízes da cultura angolana (Gumbe, 2003). Contudo, este não evitou que o povo angolano não tivesse participado no processo social e cultural, pois soube guardar e transitar valores e tradições proibidas pelos colonizadores.

Segundo Venâncio (2018), no período colonial, o património étnico, quer nos seus aspetos materiais e espirituais, se não foi simplesmente desprezado, também não foi devidamente considerado. “A arte africana, a arte nativa, não era considerada arte, era considerada como parte da etnografia” (p. 12). Segundo Medina (2000), houve nos territórios colonizados pelo império português, incluído Angola, “uma relação entre uma cultura dominadora e uma cultura dominada” (p.15). Segundo Costa (1993) a partir dos anos 30 do século XX, já no contexto da ditadura salazarista da organização do Estado Novo em Portugal e de uma nova política colonial, e à semelhança de outros países, assistiu-se a algum interesse em relação à arte africana e valorização de sua cultura material, em geral.

Como refere Venâncio (2018, p. 29), se o preservavam, também o minorizavam ao “museologizá-lo”, termo que, no propósito desta argumentação, encontra correspondência no de orientalização, segundo Said (1990). Entenda-se, nestes termos, por museologização ou orientalização da cultura africana pré-colonial a identificação da mesma com o que Leclerc (1973, p. 28) designou por “racionalidades mortas”, ou seja, racionalidades condenadas a suprimirem-se na análise etnográfica do século XIX, que tinham como correlato a suposta incapacidade do indivíduo africano de entender e abraçar a modernidade subjacente a essas mesmas análises. Ainda Venâncio, adianta que o indivíduo africano (leia-se negro) era, então, dado como incapaz de produzir modernidade e, como tal, condenado ao vazio. Restava a sua cultura, a que se designava por “primitiva” (hoje designada por “tradicional”), entendida como sobrevivência de um devir histórico que, na base das ideias iluministas e darwinistas, era suposto ser homogénea. Modalidades artísticas como a Literatura (oral) e as Artes Plásticas (em madeira,

sobretudo) passaram a ser valorizadas por estarem, precisamente, condenadas à extinção. Valorizava-se, concomitantemente, a particularidade de um mundo imagético que não só estava condenado ao desaparecimento, como também era único e parado no tempo. Os objetos de arte consignados a este entendimento, com valência etnográfica e museográfica, passaram a ser procurados por colecionadores, museus e galeristas, sendo, segundo o mesmo autor não poucas vezes, objeto de tráfico ilícito.

O colonialismo (moderno) que se seguiu a este momento da descoberta do mundo tradicional africano em nada alterou, e até reforçou mais o estigma do indivíduo negro. Se o ensino formal (quase sempre nas línguas da colonização) implementado pelas potências coloniais lhe atribuiu algumas ferramentas em prol da sua dignificação, o certo é que esse ensino foi propositadamente desenhado para que os que dele beneficiassem não atingissem os patamares de reflexão e preparação do que era ministrado aos colonizadores.

Segundo Venâncio (2018), o contexto artístico angolano continua a reproduzir as assimetrias vigentes na economia mundial e no sistema internacional, pelo que, tal como as economias e os Estados, passível de ser classificado como central, periférico e, eventualmente, semiperiférico. Está alicerçado em experiências sociais e estéticas que, por razões históricas e de dominação colonial, acabam por apresentar semelhanças, interconexões e compromissos com a realidade portuguesa, a regiões de colonização portuguesa e assim como as dos restantes países. O mesmo investigador afirma que a Arte Contemporânea africana começa a usufruir de reconhecimento internacional e essa projeção é o resultado de uma dupla sustentabilidade: por um lado, as condições materiais de criação e produção artística e, por outro, a sustentabilidade ou manutenção de um padrão estético enraizado na tradição e na história do país (pp. 211 – 222).

A esse propósito Pereira (2019) alerta para o facto de que talvez seja dos indicadores mais expressivos, a publicação, desde 1994, da prestigiada revista *Nka Journal of Contemporary African Art*, pela Duke University Press. Esta revista vem, no que respeita ao mercado mundial da Arte, ombrear com a não menos prestigiada *Oriental Art Magazine*, sendo publicada desde o fim da Segunda Guerra Mundial a *Art Africa Magazine*, publicada na África do Sul, assim como muitas outras revistas e iniciativas, têm feito catapultar a criatividade africana contemporânea para os escaparates

internacionais. Igualmente importante foi a fundação do *Zeitz Museum of Contemporary Art Africa*, na cidade do Cabo, dedicada à Arte Contemporânea africana. O papel do curador e crítico de arte Okwui Enwezor (1963–2019), de origem nigeriana, diretor da Haus der Kunst de Munique até junho de 2018, primeiro curador africano a ser diretor da Bienal de Veneza, entre outros importantes cargos que desempenhou no universo mundial das Artes, e o de coeditor do *Nka Journal of Contemporary African Art*, é outro indicador da visibilidade que a Arte Contemporânea africana tem vindo a conquistar. Várias são hoje, na verdade, as plataformas informáticas/empresas empenhadas na sua divulgação e internacionalização com uma atuação global.

Toda essa visibilidade é devida, em parte, à conjuntura atual, marcada pela globalização de economias, valores e gostos. O multiculturalismo como filosofia vai impondo paulatinamente, causando o que se poderá designar por democratização da estética e das instâncias de avaliação das obras de arte e, conseqüentemente, dos complexos processos de legitimação e consagração dos/as artistas.

Segundo Venâncio (2021), vale referir que, perante a exiguidade e fragilidade dos mercados de arte periféricos, a cujo grupo pertence a generalidade dos mercados de arte africanos, incluindo o angolano, o turismo pode servir como um fator de dinamização, sobretudo quando os turistas procuram conhecer mais profundamente as sociedades e culturas visitadas. A Arte Contemporânea (e, de certa maneira, também o Artesanato mais elaborado, não descaracterizado quanto às suas origens), poderá fornecer aos turistas internacionais vivências e recordações profundas da sua estadia e, simultaneamente, disponibilizar-lhes um meio de investimento seguro. Para tanto, devem ser implementadas políticas públicas reguladoras dos respetivos mercados de arte, que assegurem, por um lado, a formação de artistas, a sua profissionalização (o que passa pela criação de associações profissionais), a formação e existência de galeristas, a emergência de críticos de arte, a abertura e modernização de museus, e por aí adiante, e, por outro lado, a garantia de qualidade do que é produzido e vendido. A certificação da qualidade da obra de arte é, neste complexo em interação, imprescindível para o desenvolvimento de um fator importante na consolidação de um mercado de arte: a confiança. O mercado torna-se, assim, um fator de qualidade e não de desvalorização estética.

Repensar a atividade artística de Angola sob este prisma equivale a repensar o respetivo contexto de produção cultural e artística à luz da sua autonomia e sustentabilidade, um propósito que, não raras vezes, choca com a relação de dependência herdada do sistema colonial e prevalecente em ambiente pós-colonial.

1.2. Declaração do Problema

Angola, em especial o Município de Quimbele, Uíge, sempre possuiu fortes tradições artesanais, ao longo de sucessivas gerações (Redinha, 1974 e FASTA, 1972). Estas tradições que chegaram até às gerações atuais, e que evidenciam um elevado sentido cultural e antropológico, remetem para técnicas artesanais diversificadas, associadas a atividades do quotidiano das comunidades, desenvolvidas com o propósito de sustento das famílias e de resposta às necessidades materiais e espirituais das populações. De entre essas várias produções, destaca-se a tecelagem, a cestaria e a olaria.

Infelizmente, atualmente essas tradições artesanais tendem a desaparecer, por razões ligadas à inexistência de estratégias e políticas públicas sobre o sector do Artesanato, à mobilidade das populações causadas pela guerra civil que assolou Angola durante 23 anos após a independência e como consequência a pobreza. As práticas artísticas sobretudo no meio rural parecem estar em declínio, não se fazendo mais aquela transmissão de conhecimentos e técnicas no seio das famílias e/ou das comunidades, como forma de preservar esse Património ancestral, restando em Quimbele nos dias de hoje apenas poucos mestres artesãos em atividade, que teimam em manter vivas essas tradições. Contudo, esse progressivo desaparecimento de práticas tradicionais de fabricação tradicional de têxteis, cestaria, cerâmica em Angola, impõe uma ação urgente de revitalização e recuperação de saberes e funções sociais relacionadas, aprimorando as técnicas de produção existentes, no sentido de fortalecer as habilidades artísticas, de design, marketing e gestão dos(as) artesãos(ãs) de Angola, que possibilitem assim melhorar a produção e a qualidade de seus produtos e consequente empoderamento económico resultante de um desenvolvimento sustentável e valorização do Património imaterial local, regional e nacional.

Segundo Venâncio (2018), após a independência, o propósito explícito de valorizar o Património, arredando muitas vezes o Património colonial construído da linha evolutiva e reconstrutiva das identidades nacionais, ficou, na maioria das situações, aquém do desejável.

As elites pós-coloniais, por incapacidade própria ou por condicionamento de conjuntura, não lograram, na maioria dos casos, integrar harmoniosamente no Estado moderno, em si decalcado do Estado colonial, as comunidades étnico-linguísticas com os seus valores, vivências e expectativas (Venâncio, 2018), não tendo conseguido articular o mundo tradicional e o moderno em prol da identidade nacional. Os esforços mais significativos que, de qualquer modo, foram desenvolvidos a esse propósito verificaram-se nos Estados em que se havia seguido a via capitalista no processo de (re) construção nacional. Designações como “socialismo africano”, a par de outras, como “negritude”, “pan-africanismo” e “renascimento africano”, dão nota desse desiderato (Venâncio, 2018).

Por outro lado, o processo histórico-geográfico de formação da sociedade em Angola pela colonização até 1975 foi regido por promessas de modernidade, em que a noção de desenvolvimento, desdobrada da noção de progresso, foi o combustível social de sustentação do movimento de inserção das relações capitalistas em Angola durante o século XX. A ideia prevalecente na ação governamental tem sido a superação da desigualdade regional por meio da inserção das regiões angolanas no circuito competitivo capitalista.

Angola está dependente das suas exportações de petróleo, o seu desenvolvimento económico recente evoluiu num contexto de graves limitações estruturais e de flutuações económicas ligadas ao preço do petróleo, um produto de base do qual Angola precisa de se diversificar (MEP, 2023; UNCTAD, 2023; Kanyimbo e Muzima, 2019). No entanto a UNCTAD recomenda que a inovação e a criatividade são consideradas os principais motores do crescimento sustentável a longo prazo, e são necessárias no caminho para uma economia mais diversificada, pelo que devem ser objeto de uma atenção especial por parte das autoridades nacionais.

Segundo o relatório da UNCTAD (2023) não existe uma taxonomia e classificação do que o governo angolano considera o Artesanato parte das Indústrias Culturais e

Criativas (ICC), ou que as mesmas constituem uma prioridade estratégica para o desenvolvimento e investimento através de políticas e recursos públicos, embora, o atual Plano de Desenvolvimento Nacional se refira às ICC específicas como o Cinema, o Teatro, a Música, a Dança e o Artesanato (MEP, 2023)

A Constituição da República de Angola, em vigor desde 2010, estabelece que uma das tarefas fundamentais do Estado é criar progressivamente as condições necessárias à efetivação dos direitos económicos, sociais e culturais dos cidadãos (artigo 21.º, alínea c). A Constituição protege ainda a propriedade intelectual, salvaguardando os direitos dos autores sobre as obras que criam e em que participam (artigo 42.º), bem como a liberdade de criação cultural e científica (artigo 43.º). Mais especificamente no que respeita às diretrizes da política cultural, a Constituição de Angola, no n.º 1 do artigo 79.º, prevê que o Estado promova o acesso à Cultura, para todos, estimulando a participação dos diversos agentes privados na sua realização.

O Artesanato angolano distingue-se pela sua riqueza e diversidade sendo ainda considerado uma atividade amadora com pouca expressão empresarial, embora seja um sector com elevado potencial de criação de valor económico e de emprego (UNCTAD, 2023). Esta atividade utiliza as abundantes matérias-primas do país e reflete as influências do meio ambiente, nos materiais que utiliza, no significado que transmite nas suas representações, e nas funcionalidades a que responde. Para além do seu valor estético, os artigos de Artesanato angolano têm geralmente um objetivo funcional e um valor simbólico associado. A oferta de produtos artesanais no mercado angolano espelha a realidade de utilização, podendo encontrar-se artigos sob a forma de cestaria, mobiliário, bijutaria natural, tecidos manufaturados, artigos e acessórios de moda, adornos, calçado, pinturas, esculturas e peças em madeira, bambu e pedra ornamental, instrumentos musicais, entre outros (FASTA, 1972, p.68)

O Património Cultural, tanto material quanto imaterial, tem sido considerado um importante vetor de desenvolvimento para comunidades rurais nos últimos anos. Experiências de desenvolvimento com base na valorização do Património Cultural estão a tornar-se cada vez mais frequentes, especialmente no âmbito internacional. O reconhecimento de práticas rurais detentoras de características culturais diferenciadas pode auxiliar na dinamização de comunidades que se encontram em situação

socioeconómica fragilizada. Mello (2015) ao valorizar as singularidades históricas e culturais, de tradição e pertença, salienta que os atores locais podem produzir elementos mobilizadores e impulsionadores de geração de trabalho e renda, pois, o Património é hoje reconhecido como elemento estruturante da memória, imagem e identidade territorial, e como um dos recursos essenciais para a afirmação dos valores culturais e ambientais no quadro renovado das teorias de desenvolvimento (p. 14).

Assim, destaca-se a importância do tema para se buscar um desenvolvimento pleno e sustentável para as comunidades rurais, pois ao considerar-se o Património Cultural um elemento relevante para a sustentação simbólica e económica das sociedades rurais, admite-se que ele passe a ter mais autonomia sobre os recursos naturais presentes no seu território e sobre os rumos do desenvolvimento que desejam seguir.

A dimensão imaterial do Património Cultural, que abrange língua e costumes, folclore, tradições musicais e artísticas, danças, produtos caseiros, especialidades gastronómicas, sem esquecer evidentemente o Artesanato, os ofícios e o antigo saber-fazer (Carvalho, 2003, p. 47), vem sendo mais valorizada nas últimas décadas, principalmente no âmbito internacional. Uma ação que se destaca neste cenário é o Programa de Iniciativa Comunitária Leader (Ligação entre Ações de Desenvolvimento e Economia Rural), criado em 1991 pela Comissão Europeia, composto por diferentes projetos que passaram a valorizar o Património cultural imaterial das comunidades rurais, compreendendo-o além da dimensão produtiva e considerando outros aspetos relacionados com a vida no campo, como o modo de fazer artesanal.

Ao mesmo tempo em que vivemos na contemporaneidade existe uma sensação de produtiva compressão do espaço, tornando as fronteiras mais permeáveis e as distâncias menos evidentes devido ao advento da globalização. Vive-se também um período de valorização das singularidades e pluralidades, em que um número cada vez maior de pessoas se volta para a natureza, na qual a tradição popular, a comida natural e o cultivo orgânico são características cada vez mais estimadas. Esta atual valorização das pluralidades culturais locais insere-se numa lógica pós-moderna, que em vez de opor, compõe o rural com o urbano, o tradicional com o moderno. Portanto, não se trata mais de considerar o local como oposição ao global, mas sim como processos indissociáveis de

globalização e regionalização aliados à legitimação da hibridização e ao reconhecimento da particularidade legítima do saber local (Froehlich, 1999).

A atual revalorização dos bens simbólicos reclassifica o artesanato, que ao assumir a seu Património Cultural como criação permite que as culturas ditas tradicionais ou populares possam emergir como recursos fundamentais no cruzamento da economia, do emprego e da cultura, com vista ao incremento de uma perspectiva de desenvolvimento integrado (Esteves, 2008, p. 10).

Segundo Mello (2015, p.104-105) o discurso global de valorização do Artesanato vai ao encontro das noções atuais de desenvolvimento territorial que entendem ser preciso levar em consideração os aspetos culturais e simbólicos do território para obter um desenvolvimento endógeno, de baixo para cima, que atenda às reais necessidades da comunidade em questão, entendendo que a valorização do Artesanato tradicional rural fortalece o sentimento de pertença da população ao local, facilitando ações que visem ao seu desenvolvimento.

Daí a necessidade do resgate e da ressignificação de processos e técnicas na construção da identidade das mulheres de Quimbele, para que se sintam melhor ao viver com habilidades e qualidade. E viver com habilidades pode trazer à tona o sucesso das táticas de resistência tão necessárias para superar regimes opressivos e desiguais.

1.3. Pertinência da investigação

Esta investigação propôs a reflexão sobre o setor da tecelagem/tapeçaria e os valores relacionados ao saber-fazer do/a artífice, como instrumento de empoderamento individual e coletivo, focalizando o trabalho essencialmente de mulheres artesãs da região Norte da Província do Uíge, município do Quimbele, Angola. Renasce atualmente em muitos países o interesse no Artesanato e a aposta na formação contínua dos/as artificies, que lhes garantam oportunidades de emprego e a viabilidade de escoamento dos seus trabalhos a nível de mercado.

Essa escolha recaiu num contexto que tem sido negligenciado em termos de atenção ao Património imaterial e especificamente ao estado das Artes tradicionais, do Artesanato e do Design.

O foco teórico da investigação aborda as perspetivas de empoderamento feminino, na perspetiva de género, e da mulher como agente do desenvolvimento e da Cultura, com a finalidade de contribuir para a preservação e revitalização das práticas tradicionais de fabricação de têxteis, promoção e incentivo ao desenvolvimento do setor artesanal, que envolva o processo de regulamentação do setor do Artesanato em Angola, porque para além de legitimar a prática artesanal enquanto atividade económica, permite dotar os artífices de conhecimentos e competências que lhes permitam explorar o mercado existente, tornando-as/os aptas/os a produzirem e comercializarem os seus próprios produtos, e a fazerem disso uma fonte de desenvolvimento sustentável nas comunidades a que pertencem.

Isso irá permitir ficar a conhecer melhor as técnicas de produção existentes e passagem desse saber-fazer às novas gerações, implicando a interação com artistas, designers, educadores e gestores culturais, o fortalecimento de habilidades artísticas e empreendedoras, e de competências de gestão cultural e económica, e consequentemente o seu desenvolvimento sustentável e a valorização do Património imaterial local.

1.4 Finalidades da investigação

A principal finalidade desta investigação é promover a capacitação para o saber-fazer da Tecelagem/Tapeçaria como instrumento de empoderamento feminino através de oficinas de arte com um grupo de mulheres artesãs da região norte da Província do Uíge, Angola, estabelecendo uma articulação entre Património, Arte e Artesanato.

1.5. Questões de investigação

As questões de investigação são as seguintes:

1. Que impacto o «saber-fazer» tradicional da tapeçaria pode ter em termos de empoderamento económico dos artífices da região de Uíge?
2. Que formação pode ser dada aos/às artífices, no sentido de garantir a valorização do Património imaterial local, a concretização dos seus empreendimentos criativos e o desenvolvimento sustentável?

1.6. Sumário

Este capítulo aborda aspetos relacionados com a seleção do tema da investigação e sua pertinência atual em termos de investigação em Angola, apresentando a finalidade, e as questões da pesquisa, descrevendo o problema do progressivo desaparecimento de práticas artesanais em geral, e da tecelagem e tapeçaria tradicional em particular, na região de Quimbele, alertando para a importância do empreendedorismo feminino e da pertinência pedagógica da aposta numa Educação Artística não formal em contextos comunitários. Verificou-se que essa aposta deve enfatizar os aspetos artísticos e económicos que consideram demandas da juventude e de adultos, como espaços de partilha e criação artística, pautados por teorias e práticas, voltadas para uma Educação emancipadora e um desenvolvimento cultural e económico sustentável.

CAPÍTULO 2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1. Introdução e Finalidade

Sendo a finalidade deste capítulo a análise da Educação Artística em geral e em particular o lugar da aprendizagem não formal da tradição artesanal da Tecelagem e Tapeçaria no contexto de Quimbele, estruturou-se o mesmo em três eixos:

- (i) Educação Artística em Angola e desenvolvimentos inter/multicultural a nível internacional e nacional;
- (ii) Situação atual do setor Artesanal Angolano e sua preservação, com particular atenção para a Tecelagem/Tapeçaria pelas artesãs da região de Quimbele; e por fim;
- (iii) Questões de Empoderamento e Empreendedorismo Feminino como via para um desenvolvimento sustentável e criativo na pós-modernidade.

2.2 Primeiro Eixo: Educação Artística

O mundo atual é cada vez mais invadido por imagens; os processos automáticos de reprodução artística multiplicam-se; a publicidade e as novas tecnologias exercem um poder feroz sobre os cidadãos com o objetivo de levá-los a consumir cada vez mais; a crise de valores acentua-se, condenando a vida quotidiana à miséria sensorial (Porcher, 1982); aumenta o desequilíbrio entre os que têm muito e os que passam fome; a constante ameaça de uma autodestruição nuclear e a automatização desrespeitando a vida humana são fatores mais que suficientes que justificam a necessidade urgente de uma Educação de qualidade, que proporcione aos jovens uma cultura geral equilibrada e que os prepare corretamente para serem cidadãos e consumidores críticos, conscientes e responsáveis, capazes de promover a paz e o bem-estar à sua volta.

2.2.1 Definição do termo

A Educação Artística é uma área que desempenha um papel fulcral na nossa vida, pois ajuda-nos a compreender o mundo onde estamos inseridos e a atribuir-lhe significados. Assim, tendo em conta o valor que a Educação Artística representa na sociedade, esta pode ser entendida como mediadora do processo de aprendizagem, fundamental para o desenvolvimento cognitivo social dos seres humanos e por isso importante via de contacto com tudo o que lhe está associado, como a Dança, a Pintura, a Música, o Teatro e todas as outras manifestações artísticas, ajudando a imaginação, a criatividade e a inovação. Robinson, na introdução ao *Road Map for Arts Education* (UNESCO, 2006), afirma que existe uma forte relação entre essas três: a imaginação como sendo característico da inteligência humana, a criatividade, a aplicação da imaginação e a inovação completa o processo fazendo uso do juízo crítico na aplicação de uma ideia. O mesmo documento refere que o desenvolvimento das emoções faz parte do processo de tomada de decisões e funciona como portador de ações e ideias, fortalecendo a reflexão e o sentido crítico. Sem as emoções, qualquer ação, ideia ou decisão, assentaria apenas em bases racionais (*idem*, p.7).

A Educação Artística, (área que se refere às Artes Plásticas, Música, Dança, Teatro, Cinema e Audiovisual) é uma disciplina com um potencial de ação inesgotável, onde não cessam os conhecimentos sobre as diversas linguagens artísticas, como fenómenos de Cultura e Educação (Moura, 2001, p. 23). Sendo as Artes a manifestação por excelência do que mais belo existe no Ser Humano (Beltrán, 2000), nada melhor do que uma Educação completa que conduza ao pleno desenvolvimento do indivíduo, e que não seja entendida como uma «parente pobre» das outras áreas do saber.

A Educação Artística é uma área que contribui para o desenvolvimento cultural, e também proporciona aos estudantes as ferramentas necessárias para que explorem o seu elevado poder de criação de valor económico, base importante para outras áreas e para a resolução de problemas do quotidiano. No ano de 2006, a UNESCO organizou uma Conferência Mundial de Educação Artística, que se realizou na cidade de Lisboa e que surgiu como resposta a um apelo feito anteriormente na Conferência Geral da UNESCO em 1999, que ia no sentido de equacionar estratégias para a promoção da Educação

Artística e da criatividade nas escolas. No Relatório sobre essa Conferência Mundial de Educação Artística. Matsuura (2006, p.3) alegou que “*num mundo confrontado com novos problemas à escala planetária, [...] a criatividade, a imaginação e a capacidade de adaptação, competências que se desenvolvem através da Educação Artística, são tão importantes como as competências tecnológicas e científicas necessárias para a resolução desses problemas*”.

O tema dessa Conferência Mundial de Educação Artística de 2006, em Lisboa, intitulada “*Desenvolver Capacidades Criativas para o século XXI*”, permitiu a reflexão sobre novos conceitos relacionados com o papel das Artes e da criatividade no contexto social e económico mundial. As conclusões do encontro deram origem a um documento previamente mencionado *Road Map for Arts Education* (UNESCO, 2006). Nele se caracterizaram e traçaram os caminhos futuros da Educação Artística, tendo constituído uma base de trabalho para cada país, reunindo consensos no que respeita à importância da Educação Artística e ao seu papel na Educação em geral. Foram traçados um conjunto de princípios nos quais assentaria a Educação Artística como parte imprescindível da Educação, tais como:

- Defesa do direito humano à Educação e à participação cultural;
- Desenvolvimento das capacidades individuais; e
- Melhoria da qualidade da Educação;

O Roteiro para a Educação Artística (UNESCO, 2006) foi importante por ter apresentado uma série de Declarações e Recomendações de representantes de diversos países do mundo, e reiterou várias considerações (pp.18 & 19):

- A necessidade de desenvolvimento nas crianças e nos jovens de uma maior tomada de consciência, não só deles próprios, mas também do seu meio ambiente natural e cultural, e que o acesso a todos os bens, serviços e práticas culturais deve fazer parte dos objetivos dos sistemas educativos e culturais;
- A compreensão dos desafios à diversidade cultural suscitados pela globalização e a crescente necessidade de imaginação, criatividade e cooperação em sociedades cada vez mais baseadas no conhecimento;

- O reconhecimento de que, em muitas sociedades, a Arte foi tradicionalmente, e em muitos casos continua a ser, parte integrante da vida diária e desempenha um papel fundamental na transmissão cultural e na evolução da comunidade e dos indivíduos;
- A necessidade de consciencializar para a criação de espaços para os jovens para atividades artísticas, como por exemplo centros comunitários/culturais e museus de Arte;
- O reconhecimento da necessidade de desenvolvimento de estratégias educativas e culturais nas sociedades contemporâneas, que transmitam e apoiem valores estéticos e uma identidade suscetíveis de promover e valorizar a diversidade cultural e o desenvolvimento de sociedades sem conflitos, prósperas e sustentáveis;
- A conscientização para a natureza multicultural da maioria dos países do mundo, em que está representada a confluência de culturas, daí resultando um conjunto único de etnicidades, nacionalidades e línguas; que essa complexidade cultural desencadeia uma energia criativa e oferece perspetivas locais e práticas educativas que são específicas desses países; e que esse rico Património cultural, tangível e intangível, está ameaçado por complexas transformações sociais, culturais, económicas e ambientais;
- A identificação da Educação Artística como forte contributo para a melhoria da aprendizagem e para o desenvolvimento de capacidades pela importância que dá às estruturas flexíveis (tais como as matérias e os papéis situados no tempo), à importância para o educando (ligada de modo significativo à vida das crianças e ao seu ambiente social e cultural), e à cooperação entre os sistemas e recursos de aprendizagem formal e não formal;
- A consideração de que a Educação Artística, como todos os tipos de Educação, tem de ser de alta qualidade para ser eficaz;
- O entendimento da Educação Artística, como forma de construção política e cívica, e ferramenta de base para a coesão social, que pode ajudar a resolver as questões difíceis com que se defrontam muitas sociedades, nomeadamente o crime e a violência, o analfabetismo persistente, as desigualdades de género

(incluindo o insucesso masculino), os maus-tratos de crianças e a negligência, a corrupção política e o desemprego.

- A avaliação do impacto do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação (TIC) em todas as áreas das sociedades e economias e do seu potencial para a promoção da Educação Artística.

Dos dezasseis argumentos mencionados no Roteiro, destaquei apenas os dez que se relacionam com o foco deste estudo, que se orienta para o reforço da Educação Artística, e salvaguarda do direito humano à Educação e à participação cultural; desenvolvimento das capacidades individuais relacionadas com saberes ancestrais patrimoniais; melhoria da qualidade da Educação formal e não formal; e finalmente promoção da expressão da diversidade cultural, que ajuda a desafiar a interação entre as comunidades, instituições educativas e sociais e o mundo do trabalho, com vista à promoção social e económica em termos locais, regionais e nacional.

Segundo Eisner (2008), *“as artes ensinam os alunos a agir e a julgar na ausência de regras, a confiar nos sentimentos, a prestar atenção a nuances, a agir e a apreciar as consequências das escolhas, a revê-las e, depois, fazer outras escolhas”* (p.10). O mesmo autor argumenta que as Artes despertam os sentidos, e diz ainda que só as artes garantem que

aquilo que nós ensinamos aos estudantes vai continuar a persegui-los voluntariamente, depois de todos os incentivos artificiais das nossas escolas serem esquecidos. É especialmente neste sentido que as artes servem de modelo para a educação (p. 15).

Read (2007) na sua obra *“Educação pela Arte”*, afirma também que a Arte deve *“ser a base de toda a educação”* (p. 13) e refere que

Muitos homens inteligentes têm tentado responder à pergunta «o que é a arte?», mas nunca satisfazem toda a gente. A arte é uma daquelas coisas que, como o ar ou o solo, está em todo o lado à nossa volta, mas acerca da qual raramente nos detemos a pensar. Porque a arte não é apenas algo que se encontra nos museus e

galerias de arte, ou em velhas cidades como Florença e Roma. A arte, como quer que a definamos, está presente em tudo o que fazemos para agradar aos nossos sentidos (p. 28).

2.2.2 O Caso Angolano

Em Angola, a Educação Artística tem tido um papel fundamental na preservação do Património histórico e cultural da humanidade, no entanto a sua importância ainda não é muito relevante, pois tem sido colocada à margem das disciplinas nucleares, consideradas mais sérias e indispensáveis para a formação imediata do indivíduo e sua inserção no mercado do trabalho; esta situação é verificada ao longo dos tempos, paralelamente às tentativas e lutas de educadores de Arte angolanos, como Gumbe, (2002, 2015) e Van-Dúnem (2002) para conseguir um reconhecimento e um lugar mais “justo” desta área nos currículos escolares, conforme o respetivo contexto político e sociocultural, nacional e internacional.

O Sistema de Ensino Angolano está dividido em Educação Pré-Escolar, Ensino-Primário, Ensino Secundário e Ensino Superior (Diário da República, 2020, Decreto-lei n.º 32/20). No seu preâmbulo o governo assume que a Educação Artística é parte integrante e imprescindível da formação global e equilibrada da pessoa, independentemente do destino que venha a ter, e que a formação estética e a educação da sensibilidade assumem-se, por isso, como elevada prioridade da reforma educativa em curso e do vasto movimento de restituição à escola portuguesa de um rosto humano (Decreto-lei n.º 32/20), apesar da Lei de Bases do Sistema Educativo angolano (LBSE) (Diário da República 17/16, I Série-n.º 170) prever que a Educação Artística é obrigatória no Ensino formal, assegurando o direito à Educação e à Cultura nos termos da Constituição Angolana (Decreto-lei n.º 23/10) no ano de 2010. Porém, apenas dez anos mais tarde (2020) a LBSE, através do Decreto-lei n.º 32/20, definiu e regulamentou a implementação da Educação Artística no sistema educativo angolano.

Em Angola, além da oportunidade atual, bastante pertinente, momento em que a Educação Artística como uma área de conhecimento passa a viver uma nova fase de implementação ao ser valorizada pela Lei, passou a ser reconhecida a disciplina de

Arte no primeiro ciclo e a partir de 2014 tem-se verificado uma mobilização de esforços no sentido de minimizar os problemas que esta disciplina tem vivido, desde o período colonial aos nossos dias.

O currículo de Arte introduzido durante o período colonial nestas escolas era dominado por conceitos e valores ocidentais de Belas-Artes que perpetuavam a desigualdade e a exclusão (Gumbe, 2015, p.10). Segundo Venâncio (2018), no período colonial, o Património étnico, quer nos seus aspetos materiais, quer nos espirituais, se não foi simplesmente desprezado, também não foi devidamente considerado. A Arte africana, a Arte nativa, não era considerada Arte, era considerada como parte da etnografia (*idem*, p. 212). Os interesses coloniais nas disciplinas escolares eram, por sua vez, inspirados pelas necessidades económicas. Um dos objetivos da Educação era, portanto, fornecer uma reserva de mão de obra africana qualificada e barata para trabalhar para a administração colonial (Simiyu, 2001). Simiyu entende esta prática como uma espécie de adaptação que reduziu o africano a uma posição subordinada. A maioria dos alunos que frequentaram cursos de formação especializada de professores de Arte estudaram em escolas de Belas-Artes em Portugal.

No início dos anos 70 do século XX, ainda no período da colonização, a área de Educação Artística em Angola (Ministério da Educação Nacional, 1972), era designada por Desenho com orientação artística lecionada nas escolas, e predominava o desenho e a técnica, e uma outra de Trabalhos Manuais, que era voltada para a prática, mas enfrentava vários problemas, sobretudo a carência de professores formados e de meios didáticos que contemplassem os diferentes contextos culturais (Cabral, 2016, p.172).

Passados alguns anos, depois do 25 de Abril de 1974 e a consequente mudança de regime com a independência nacional em 1975, criou-se uma outra disciplina a de Educação Visual e Plástica (EVP), enfatizando o desenho, mas, no entanto, ainda com as mesmas carências acima referidas.

Apesar das reformas encetadas em Angola, após a independência, segundo Venâncio (2018), o contexto artístico angolano continuou alicerçado em experiências sociais e estéticas que, por razões históricas e de dominação colonial, acabaram por apresentar semelhanças, interconexões e compromissos com a realidade portuguesa e com

as dos restantes países e regiões de colonização portuguesa. Perante tal situação e salvo alguns períodos em que a disciplina de Educação Artística esteve mais organizada, com programas nacionais ou regionais, nota-se ainda que as fontes de consulta até hoje se limitam, na maior parte das vezes, aos manuais de outras realidades de sociedades ocidentais (Gumbe, 2003). Estas fontes correspondem a modelos de desenvolvimento baseados em experiências de culturas diferentes e o grande problema verifica-se no momento de tentativa de transferência destes conhecimentos e atividades para a realidade angolana; “sofrem graves distorções, gerando verdadeiros descabimentos, especialmente educacionais, devido a fatores como inadequada formação do professor, falta de coordenações regionais e nacionais, ações de formação em exercício” (*idem*, p.18).

Portanto, em quase todas as escolas do país, os próprios professores é que ainda fazem as suas autoformações. Alves da Silva (2011), no seu artigo publicado nas Atas do XI Congresso Internacional Galaico-Português de Psicopedagogia que decorreu na Coruña referiu também que “*se é possível garantir isso (papel da educação estatal) em contexto urbano, onde a socialização já toma como referência os valores da democracia, no meio rural a educação escolar não se tem articulado com outras práticas educativas de natureza não escolar, para que possa ocupar um lugar central na vida da comunidade, numa relação dialética com a tradição*” (p. 25-49). O mesmo investigador diz ainda que a escola se encontra “*divorciada do meio, veiculando um currículo descontextualizado e, por vezes, renegando os saberes e as práticas da comunidade*” (pp.25-49).

Com a entrada do regime democrático e pluralista, a partir dos anos 90 do século XX, o ensino em Angola passa por uma reforma educativa, altura em que se pretendeu conceder à Educação Artística uma nova vida, com as diversas linguagens expressivas: Plástica/Visual, Dramática/Corporal, Musical, e Audiovisuais, sendo de mencionar que este campo do conhecimento entrou com a finalidade de proporcionar uma nova dinâmica ao sistema de ensino angolano, no processo de desenvolvimento curricular para a renovação dos planos de estudo do Ensino Secundário, e para a Estratégia Integrada para a Melhoria do Sistema de Educação (ANGOLA, 2001). Isso constituiu o instrumento de orientação estratégica do Governo da República de Angola para o Setor da Educação no sentido de direcionar, integrar e conjugar o esforço nacional na

perspetiva de uma Educação pública de qualidade para todos nos 15 anos seguintes, “redefinindo a disciplina de Educação Manual e Plástica (EMP) como área da Educação Artística para o 1º ciclo do Ensino Primário (Tronco Comum) e a Educação Visual e Plástica (EVP) para o 1º e 2º ciclo do Ensino Secundário. Sendo novas disciplinas nesses ciclos, toda a sua conceção tem sido abordada numa perspetiva experimental e o presente instrumento de trabalho do professor, precedido de duas propostas de programa (Educação Artística e Educação Tecnológica) e de uma jornada de trabalho que contou com a participação de alguns profissionais do sector da criação artística” (Gumbe, 2002). Esse modelo acabou por fracassar por causa, mais uma vez, das diversas razões mencionadas anteriormente. A partir deste período até à atualidade EMP e a EVP continuam a ser caracterizadas como o “elo mais fraco” do sistema de Ensino, munidas unicamente de algumas orientações nacionais, que se resumem a simples listagens de conteúdos programáticos. Portanto, para elevar a qualidade da prestação destas disciplinas, segundo Gumbe (2015) é preciso conceber uma política de investigação e levantamento das especificidades da Cultura nacional e qualquer abordagem à Educação Artística deve ter como ponto de partida a(s) Cultura(s) a que o educando pertence, criando confiança com base num profundo apreço pela Cultura de cada um. Esse é, segundo este investigador e artista angolano, o melhor ponto de partida possível para explorar e subsequentemente respeitar e apreciar a Cultura dos outros. Tudo isto acontece porque uma quantidade de artistas, académicos, investigadores completaram as suas formações em várias partes do mundo que depois do seu regresso criaram um impacto na forma crítica como passaram a analisar a sua realidade nacional em todos estes aspetos.

A Educação Artística concretiza-se pela análise crítica de vários exemplos a nível formal e não formal e perspetivas sociais e culturais, procurando compreender o contexto multicultural do ponto de vista de cada comunidade específica. Um denominador pós-moderno importante que atravessa esta reforma cultural, social e artística é a sua organização à volta de pontos de conflito cuja determinação tem em atenção o contributo de professores, alunos e comunidades. A preocupação com o desenvolvimento do sentido crítico dos cidadãos coloca-a também em sintonia com o pensamento pós-

moderno uma vez que eles deixam de ser vistos apenas como recetores de informação, mas conquistam um estatuto de agentes de mudança, dentro e fora da Escola.

Atualmente, no século XXI, a formação é equiparada entre homens e mulheres, sendo elas, muitas vezes, as mais bem classificadas; na atividade profissional e na carreira observa-se a inversão de papéis, ou seja, obter melhores notas não significa uma posição de topo ou de relevo num percurso profissional. Atualmente, é verdadeiramente essencial investir na carreira (seja homem ou mulher), independentemente do género ou orientação sexual, para almejar a uma promoção profissional (quer do artista quer da sua obra) e alcançar o sucesso, o reconhecimento e a visibilidade. Comprova-se a resiliência e a capacitação feminina e a afirmação da sua voz artística, que opera para lá das políticas culturais: a afirmação da sua qualidade no mundo da Arte para além do género, impõe-se através de um inequívoco reconhecimento internacional, como tem vindo acontecer, em Angola.

A destacar o valioso trabalho reconhecido que algumas mulheres angolanas de gerações diferentes têm desenvolvido no campo da Cultura e das Artes:

- Ana de Sousa Santos (1928 - 1994), professora, etnóloga e artista têxtil, precursora da técnica de aplicação em tecidos na modernidade em Angola na década de 50, que soube conciliar, sem criar ruturas, as técnicas e materiais ocidentais com os novos métodos de montagem, às técnicas (o bordado e aplicação) e temática (motivos e formas) da tradição cultural angolana. Uma análise dos elementos decorativos da Arte Cokwe foi determinante para posteriormente materializar um trabalho em conexão com essa prática.
- Ana Clara Guerra Marques (n. 1961 -), bailarina e coreógrafa angolana, que tem trabalhado pela defesa da Dança como linguagem artística em Angola através de criações, palestras, conferências e workshops, insistindo na necessidade do ensino institucional da Dança, incidindo numa diversificação das linguagens da Dança, desenvolvendo num trabalho pessoal de investigação sobre danças tradicionais e populares de algumas regiões de Angola, assim como da estatúria, e utilizando os elementos recolhidos na criação de uma linguagem nova para a dança angolana. A crítica social é outra das suas opções. Pioneira da Dança inclusiva e da Dança

Contemporânea em Angola, introduziu novas formas e conceitos de espetáculo e inaugurou a utilização de espaços não convencionais, com performances que marcam o seu trabalho com alguns dos mais reconhecidos escritores e artistas plásticos angolanos. Atualmente, é diretora da Companhia de Dança Contemporânea de Angola (CDC), em Luanda, prosseguindo o desenvolvimento do seu projeto de investigação sobre as danças tradicionais angolanas existentes e em risco de extinção.

- Maria João Ganga (n. 1964 -), é um dos poucos rostos femininos a realizar Cinema e a encenar Teatro em Angola. O seu percurso fica marcado pelo filme ‘Na Cidade Vazia’, de 2004, um drama sobre um grupo de crianças em Luanda do pós-guerra e uma das primeiras produções de longa-metragem realizada por uma mulher, que lhe valeu prémios em diversos festivais de Cinema. Atualmente, é proprietária e diretora da Casa das Artes em Luanda, um espaço de cultura aberto a quase todas as disciplinas das Artes.
- Ana Paula Sanches (n. 1958 -), que desenvolve um trabalho original, criativo e inovador de tecelagem. Trata-se de uma linguagem artística ancestral, que apesar de há muito ter conquistado um espaço autónomo de afirmação, algumas vezes ainda é, erroneamente, encarada como “arte menor”. Na sua arte, Sanches faz pesquisa, recolhe materiais, cola tecidos e cruza fios no seu tear artesanal, constrói objetos que transmitem sentimentos e emoções numa dimensão poética.

Refletindo sobre questão do reconhecimento nacional tardio, ocorre-nos sublinhar alguns fatores indissociáveis: o contexto sociocultural, em sentido amplo, o jurídico, o momento histórico e as mentalidades discriminatórias. Gumbe (2003) baseou-se em aspetos importantes dessas experiências de países africanos na condição pós-colonial, preocupados com o resgate da identidade cultural, com o desenvolvimento da identidade nacional e o reforço da diversidade, argumentando que a estratégia utilizada na reforma do currículo artístico incluía a introdução de materiais culturais dos diferentes grupos étnicos que compõem a sua sociedade culturalmente diversificada. Gumbe (2003) afirma que o discurso político relativo à sociedade angolana deve compreender a diversidade cultural como um fator importante, e a Educação Artística como desempenhando um

papel fundamental no processo de reconhecimento e transmissão da Cultura de todos os grupos existentes, combatendo assim o etnocentrismo. Isto implicaria a necessidade de incluir conteúdos específicos referentes a diferentes grupos culturais, bem como determinar as estratégias de ensino-aprendizagem que facilitariam a compreensão e aceitação de tal diversidade, étnica, linguística, religiosa, ou de classe e gênero.

A tarefa de todos os envolvidos com a Educação profissional deve consistir na busca por uma possibilidade de ensino que não só atenda, mas também possibilite a construção de um ser humano autônomo, e que sendo assim traga em si a importância do aprender, do fazer, sem se distanciar do seu lugar de origem. Tal fato encontra eco no discurso de Mason (2001), que compreende que os modelos derivados do Ensino europeu do século XIX são inadequados.

Em *As regras da arte* Bourdieu (2010) apresenta a informação de que o campo da Literatura, especificamente, se constituiu a partir do século XIX, como lugar de consagração e reconhecimento dos cânones do bom gosto, sendo necessário passar todas as obras pelo crivo de escritores, críticos e editores. Ao refletir sobre este pensamento e fazer uma analogia ao Artesanato de tradição percebe-se que dos *mestres instrutores* aos *mestres tesouros humanos vivos* existe uma transição de perfil instituída por regras sociais. Há um marco evidente e atores engajados para a definição dos limites, critérios, competências para a legitimação da maestria no campo artesanal. Segundo Mveng (1980, p.143) são os pares os principais atores responsáveis pelo reconhecimento de determinado indivíduo como mestre, pois sem a legitimação comunitária um indivíduo dificilmente conseguiria afirmar-se na sua mestria.

Na prática, em verdade, são mesmo tais atores externos os mais interessados e dedicados à construção social do mestre. Nos seus contextos produtivos os artesãos estão muito mais engajados em seus afazeres, não estando preocupados com titulações ou méritos sociais. Há uma hierarquia natural nas relações instituídas a partir de saberes como carisma, liderança, repasse do saber e tempo de atuação que subsidiam os critérios para o referenciamento ao mestre pelos pares, mas não ocupa esta uma posição de importância na ordem do convívio.

2.2.3 Educação Artística e Desenvolvimento Sustentável

Em 2006 a UNESCO reforçou um compromisso de longa data de reconhecer a importância das Artes para o desenvolvimento humano e de uma Educação Artística aprimorada pelas sinergias reforçadas entre os setores de Cultura e educação, constituindo uma componente fundamental de promoção da paz e do desenvolvimento sustentável, como fatores promotores de valores essenciais que nos conectam com o mundo. Foram duas as abordagens que a UNESCO (2006) destacou para o papel da Educação Artística:

1. Aprendizagem das Artes refere-se ao ensino e à aprendizagem das Artes Visuais e Cênicas, incluindo, entre outras, Dança, Música, Escultura, Teatro, Tecelagem, Pintura, Fotografia, Design Digital, e outras. O principal objetivo desta forma de instrução consiste em desenvolver o crescimento dos estudantes nas Artes como disciplina; e
2. Aprimoramento das suas sensibilidades artísticas, por exemplo, por meio da apreciação pela Arte ou pela história da Arte. (UNESCO *Road Map for Arts Education*, 2006, p.11).

Nesta conformidade, segundo o *Road Map for Arts Education* (2006) existem dois métodos principais de Educação Artística (que podem ser aplicados ao mesmo tempo, não se excluindo mutuamente). As Artes podem ser (1) ensinadas como matérias de estudo individuais, através do ensino das várias disciplinas artísticas, desenvolvendo assim nos estudantes as aptidões artísticas, a sensibilidade e o apreço pela Arte (2), encaradas como método de ensino e aprendizagem em que as dimensões cultural e artística são incluídas em todas as disciplinas (p.10).

Ambas as perspectivas consideram que as Artes, em toda a sua gama de formas e expressões, são importantes para desenvolver a criatividade e o pensamento crítico, uma apreciação estética elevada, para melhorar as habilidades de colaboração e aumentar o entendimento inter/multicultural.

A Educação nas e através das Artes estimula igualmente o desenvolvimento cognitivo e torna relevante como e o que se aprende face às necessidades das sociedades multiculturais em que vivemos. E 2019 foram aprovadas duas resoluções durante a 40ª

sessão da Conferência Geral da UNESCO no Dia Mundial da Arte e da Educação Artística, em Lisboa, que declaram a importância de reforçar os vínculos entre criações artísticas e a sociedade e destacam a contribuição das Artes para o desenvolvimento sustentável. Cultura, Artes e criatividade foram aí considerados ativos importantes para o desenvolvimento sustentável, defendendo que a construção de uma força de trabalho criativa e adaptável para as indústrias criativas deve incluir o desenvolvimento e a atualização de novas habilidades, bem como o incentivo à criatividade na e por intermédio da Educação Artística.

Cada vez mais os países buscam a Educação Artística para aumentar a criatividade nos sistemas educacionais, de modo a garantir a sua futura prosperidade. A Educação Artística tem sido um foco crescente das políticas culturais e educacionais, com o surgimento da consciência cultural e das habilidades criativas como competências essenciais num mercado de trabalho em constante evolução. Segundo Eça (2010), a Cultura e as indústrias criativas têm um peso económico que devemos visitar. Ciente disso, o governo britânico está neste momento a implementar um novo currículo, onde a criatividade e a transdisciplinaridade são os eixos essenciais (p.16). Neste contexto, a Arte e a Educação Artística têm um papel-chave a desenvolver. São também essenciais os eixos transversais da Educação para a cidadania, da Educação ambiental e da Educação para os valores e existe cada vez mais consciência política de que a Educação deveria reformular a sua estrutura fragmentária disciplinar e redefinir-se em moldes transdisciplinares de projetos de trabalho a partir destes eixos.

Os programas para melhorar a vida cultural das comunidades rurais são indicadores importantes para mostrar se elas estão realmente alcançando a equidade regional e o acesso a recursos culturais por grupos vulneráveis. Dentre alguns exemplos estão as medidas de Zimbabwe, onde a UNESCO através do *The International Fund for Cultural Diversity* (IFCD) financiou um programa destinado a formular estratégias culturais para os concelhos distritais rurais, apoiados pela criação em 2015, do Ministério do Desenvolvimento Rural, Promoção e Apresentação da Cultura e do Património Nacional deste país. Outra referência é a do caso do Vietname em 2012, que consistiu no desenvolvimento de novas instalações culturais rurais, como casas culturais em comunidades e centros comunitários de aprendizagem.

Vários autores identificaram diversas tendências do Ensino artístico que enfatizam diferentes abordagens pedagógicas, centradas nas competências e estratégias que possibilitam o desenvolvimento das capacidades cognitivas, na criatividade, na capacidade de resolução de problemas, no sentido crítico (UNESCO, 2006), nas questões da apreciação e compreensão da Arte, na Arte como comunicação (Arnheim, 1974), na Arte como expressão (Read, 2008) e na Arte do quotidiano (Moura, 2001; Mason, 2018).

Segundo o *Road Map for Arts Education* (UNESCO, 2006), a Educação Artística é também um meio à disposição das nações para a preparação dos recursos humanos necessários ao aproveitamento do seu valioso capital cultural.

Os programas de Educação Artística podem auxiliar as pessoas a descobrir a diversidade de expressões culturais que as indústrias e instituições culturais oferecem, e reagir a elas com sentido crítico. Por sua vez, as indústrias culturais constituem um recurso à disposição dos educadores que pretendem incorporar a arte na educação.

Podemos, assim, referir que a Educação Artística ajuda a formar cidadãos mais conscientes, críticos e participativos que serão capazes de compreender e ajudar a alterar a realidade em que vivem, podendo mesmo estar perante um instrumento de transformação social.

2.2.4 Educação Artística e a Diversidade Cultural

A construção de Estados pós-coloniais, particularmente em África, incluíram processos de aculturação e homogeneização cultural centralistas, baseados num discurso universalista e des-diferenciado da cidadania na defesa de uma identidade nacional comum (e homogénea) e da igualdade perante a Lei (Sieder, 2002). Na mesma linha, durante uma parte do século XX, o paradigma de modernização desenvolvimentista implementou-se a partir de uma visão homogénea e monoétnica de Estado. Esta situação começou a mudar a partir da década de 1990, quando o modelo assimilacionista do tipo monocultural passou a ser questionado. Neste novo contexto, vários setores começaram a exigir um Estado multicultural, pluralista e etnicamente heterogéneo, baseado na tolerância e no respeito pelas diferenças e pelo diálogo intercultural. Este tipo de queixas

foram fundamentais para a transformação de numerosas constituições e assumido como recomendação aos estados africanos pela União Africana na sua Carta da Renascença Cultural de África (UA, 2006), que procurara reconhecer as características multiculturais e multiétnicas das suas sociedades (Sieder, 2002).

A sociedade Angolana é encarada como multicultural e multiétnica, constituindo esta a vitalidade de um projeto de nação. A mestiçagem está implícita nas criações artísticas contemporâneas, e Elsa David (2013, p.76) afirma que ela resulta “*da coexistência das influências tradicionais, do legado colonial e da fusão do ancestral e do presente*”. A mesma investigadora diz ainda: “*Posso por fim constatar que Angola continua em busca da sua identidade e que esta constitui uma inquietação, senão talvez uma utopia*” (p.76). E é assim que Elsa David termina a sua dissertação de mestrado, referindo-se à realidade de um país que se caracteriza pela sua realidade multicultural, sendo indelevelmente marcado pela diversidade de culturas dos diversos grupos socioculturais que compõem a nação e pelos contactos com outros povos e culturas (Redinha, 1974).

Deste modo, a Educação em geral, e particularmente a Educação Artística em particular, nunca deverá ser encarada numa perspetiva etnocêntrica que subverte o carácter da nossa identidade cultural, em cuja génese está todo um percurso de convivência e mútuas influências. Uma visão multicultural sobre a Arte e a Cultura é fundamental na formação das nossas crianças, de modo a dotá-las de uma atitude crítica e aberta à diversidade do mundo (Moura, 2002a, 2002b, 2004, 2009).

De acordo com Chalmers (1996), a Educação Artística multicultural promove: a compreensão intercultural, sobretudo através da identificação de semelhanças nos papéis e funções da Arte em cada grupo cultural e suas relações com os demais; o conhecimento e a valorização da própria herança cultural e artística e da diversidade étnica e cultural da sociedade; a identificação em todas as áreas da Arte do etnocentrismo, do estereótipo, da discriminação, do preconceito e do racismo.

O multiculturalismo emerge no contexto do aumento e da tolerância para com a diversidade nas sociedades contemporâneas. Para Sánchez (2009) atualmente é impossível pensar na correspondência de um Estado com uma única identidade cultural nacional. Pelo contrário, nos diferentes territórios que constituem a realidade dos Estados

convivem mais de uma cultura nacional (Estados plurinacionais) e diferentes identidades e expressões culturais (Estados pluriétnicos ou pluriculturais) (*idem*, p.78).

De entre as causas que favoreceram o aparecimento e reconhecimento da diversidade cultural, destacam-se os fatores histórico-sociais (de longo e curto alcance) e os movimentos sociais de tipo reivindicativo que os acompanham. Dentro do primeiro grupo de fatores, identificam-se processos de diferenciação social (especialmente a crescente divisão do trabalho e a especialização funcional das sociedades), a incorporação das mulheres como parte da força de trabalho e a crescente mobilidade profissional internacional, incrementada pelos processos de globalização e transnacionalização e o seu impacto no volume e composição dos fluxos migratórios a partir do fim da Guerra Fria (Sanches, 2009, p.79).

Banks (1990, p.3) considera ser imperativo o desenvolvimento de novas estratégias sociais, políticas e educativas que superem as lacunas dos anteriores modelos de gestão da diversidade étnico-cultural, e dá o exemplo do modelo da assimilação e do modelo da segregação em relação aos quais o Multiculturalismo se definiu como alternativa. Este autor destaca como objetivo principal da Educação multicultural “reformular a escola e outras instituições educativas para que os estudantes de diferente raça, etnia e classe social experienciem uma igualdade educativa”. Para Mason (2001, p.47) “*a educação multicultural é definida como a visão de que a variação cultural deve ser representada e transmitida no sistema escolar para que as crianças a aceitem em qualquer sociedade*”. Contudo, diante dessas características das sociedades atuais constituindo múltiplas culturas em espaços presenciais ou virtuais, cabe à Educação formal atual aplicar funções específicas para superar a política assimilacionista, segregadora e legitimadora da imposição da cultura dominante.

Por um lado, as políticas de assimilação defendiam o abandono da cultura de origem por parte das comunidades estrangeiras, apelando a que estas adotassem na totalidade a cultura da sociedade de acolhimento, metamorfoseando-se nela. No entanto, esta posição foi baseada num princípio não comprovado de que a adoção pela minoria da Cultura da maioria descrevia um processo gradual e não problemático. Por outro lado, o modelo de segregação evitava a interação entre a comunidade nacional e as comunidades estrangeiras.

Foi a partir da insatisfação com estes dois modelos que se delineou a hipótese do Multiculturalismo que aceita e legitima a especificidade cultural e social das minorias étnicas (Marques, 2005), acreditando que indivíduos e grupos podem estar plenamente integrados numa sociedade sem perderem a sua especificidade, atribuindo ao estado um papel muito importante na construção do modelo (*idem*, p.110).

De acordo com Banks (1990), todos os alunos, independentemente do género, classe social, características étnicas, raciais ou culturais devem ter acesso igual à Educação. Considera ainda que existem características institucionais que podem promover uma diferenciação no potencial de aprendizagem dos alunos. Isso reflete-se por exemplo entre os alunos que integram a cultura dominante e, como tal, estão mais próximos dos sistemas de referências que pautam o currículo e as práticas educativas, e os alunos que pertencem a grupos culturais minoritários, que terão mais dificuldade em encontrar ligações entre a comunidade, a família e a escola.

Nesse sentido, a Educação Multicultural não implica apenas mudanças curriculares, mas defende como premissa a base para uma mudança estruturante na escola e ambientes educativos. O reflexo do Multiculturalismo na Educação pode ser considerado como uma questão de representação uma vez que implica a reflexão sobre a forma como a Cultura dominante e as culturas minoritárias estão representadas nos textos escolares.

Uma outra questão importante na Educação Artística multicultural, relativamente ao currículo artístico é a existência de um espaço privilegiado para a exploração deste campo. Segundo Belver, Ullán e Acaso, (2005, p.95), “o currículo da arte deveria fazer referência e incluir arte, artesanato ou a prática do design de uma variedade de contextos culturais com o sentido de expandir a aprendizagem e a compreensão dos alunos”. No contexto das nossas sociedades atuais, nas quais encontramos uma grande variedade de culturas a coabitar o mesmo espaço, torna-se relevante a inclusão das culturas existentes e de fazer referência a outras como forma de promover a compreensão e a tolerância.

Para Barbosa (2005), a Arte/Educação pós-moderna tem assumido a diversidade cultural, raça, etnia, género, classe social, diferença física ou mental como um dos seus principais enfoques. Neste enquadramento, Moura & Cruz (2006) pronunciam-se sobre o papel da Educação em Arte no reatamento de preconceitos relacionados com a

produção artística de mulheres e o seu papel no mundo, predominantemente masculino, da Arte. Referindo-se à marginalização das formas de Arte popular ou *hiddenstream*, muitas vezes associadas ao trabalho criativo das mulheres, estas investigadoras defendem que a Educação Artística deve contribuir para combater estas conceções dominantes no universo da Arte “(...) problematizando a construção do mundo e das visões sobre o mundo assentes em dois grandes universos distintos: o masculino e o feminino, cujos estereótipos ainda atravessam culturas e condições sociais e académicas” (p. 17). Segundo estas autoras, uma Educação em Arte que não realce as questões hierárquicas de género condicionantes da valorização social do trabalho artístico de mulheres e homens será sempre uma Educação incompleta, na medida em que não promove uma cidadania assente em valores inclusivos e democráticos em relação às mulheres, considerando que “(...) o objetivo da Educação em Arte deveria ser a constatação e assunção das diferenças sexuais e não a sua eliminação” (p. 235).

Algumas correntes do feminismo cedo abordaram a necessidade de articular políticas de reconhecimento com políticas de redistribuição a favor de uma agenda multicultural que procurasse soluções tanto para as injustiças socioeconómicas (enraizadas na estrutura económica da sociedade e expressas na exploração, marginalização económica e privação dos elementos básicos) quanto para as injustiças culturais (inscritas em padrões sociais de representação e comunicação, e expressas na dominação cultural, não reconhecimento e falta de respeito) (Fraser, 2008).

Neste novo contexto, numerosas políticas, ações e iniciativas centraram-se em aspetos que oscilam entre a procura de uma maior equidade e a reavaliação positiva dos grupos culturais tradicionalmente não respeitados. Neste quadro, alguns autores identificam novas estratégias desta nova agenda que se vê cristalizada em discursos, práticas e políticas em diferentes países do mundo (Vertovec, 2012, 2015). Para Sales e Garcia (1997) é a ideia do princípio de igualdade de oportunidades educativas para todos os alunos, independentemente do género, classe social, raça ou cultura, que orienta o paradigma da educação multicultural. A igualdade de oportunidades deve ser entendida como princípio inserido no conceito de justiça social.

Diante da justificativa, a escola possui um papel fundamental na promoção da pluralidade cultural, devendo adequar a Educação formal e não formal às novas

realidades, aos novos contextos multiculturais presenciais ou virtuais, viabilizando propostas que possibilitem o contato e o necessário respeito para com a diversidade, a permeabilização das estruturas de convivência e a capacidade individual e grupal de aceitar outras formas de entender a mesma ideia, assim como a criação de uma cidadania na qual todos podem sentir-se identificados de alguma maneira.

Segundo Reis (2013), a visão eurocêntrica consiste num tipo de visão unívoca de compreensão da realidade que predomina nos meios académicos, políticos, culturais e educacionais, dividindo o mundo ocidental das demais regiões e reorganizando a linguagem do quotidiano de maneira binária. É um tipo de visão dualista, na qual são favorecidas perspectivas europeias, em detrimento das perspectivas elaboradas por outras culturas (p. 18). É nesse contexto que se desenvolveu aquela visão de Cultura ancorada na ideia de cultura como civilização, em detrimento das culturas de outros povos conhecidos, e antes situados fora da História e da Cultura *mainstream*. Como exemplo dessa visão dualista, na qual códigos culturais diferentes do padrão civilizatório europeu são classificados em termos de superioridade e inferioridade, as “culturas”, em detrimento da cultura europeia, foram opostas de maneira hierárquica (*idem*).

Podemos perceber tais oposições da seguinte forma: “nossas nações, as tribos deles; nossas religiões, as superstições deles; nossa cultura, o folclore deles; nossa Arte, o Artesanato deles; nossas manifestações, os tumultos deles; nossa defesa, o terrorismo deles” (Shohat & Stam, 2006, p. 21).

Nos últimos anos, o tema da pluralidade cultural tem despertado o interesse de educadores de diferentes áreas científicas e de todo o mundo. No que se refere ao Ensino de Arte, a discussão sobre esta questão vem sendo feita já há algum tempo em vários países, mas em Angola a Educação Artística multicultural está a dar os primeiros passos. Os educadores de Arte Jorge Gumbe (2003; 2015) e Francisco Vandúnem (2003) têm trazido novas abordagens a partir dos meados dos anos 2000, fator que tem ganho adeptos na comunidade docente e tem vindo gradualmente a impor-se como uma nova área no domínio da Educação Artística. Trata-se de uma abordagem transdisciplinar que procura introduzir alterações aos diferentes níveis do sistema, quer na definição de políticas educativas, quer nos programas e materiais didáticos (Gumbe, 2003) mas, principalmente, nas práticas pedagógicas e na gestão quotidiana das escolas. As suas

investigações levam-nos a compreender que a Educação multicultural pretende contribuir com soluções para os novos problemas da diversidade cultural, resultantes dos fenómenos de imigração, mas também para encarar com outra atitude, que não a dos fatalismos crónicos, os velhos problemas da escolarização das nossas tradicionais minorias. Note-se que Gumbe (2003) já havia então identificado, há quase duas décadas atrás, a falta de conteúdos nos programas curriculares e a dificuldade dos professores em utilizar recursos materiais relacionados com a diversidade cultural angolana. Nas suas investigações desenvolvidas primeiramente a nível de Mestrado e posteriormente no seu Doutoramento, teve em conta uma análise comparativa nas reformas curriculares vigentes no Quênia, na Namíbia e na África do Sul (*Ministry of Education, Arts and Culture*, 2016), que os estudiosos que participaram na elaboração desses programas educacionais situam num contexto africano que abraça a diversidade, mas que está emergindo de um passado colonial onde a diferença étnica foi deliberadamente pervertida e explorada negativamente.

Países como Angola, onde os processos de globalização e internacionalização das economias têm influenciado as práticas sociais, não apenas em grandes zonas urbanas, mas também em pequenas comunidades, centrando-se na inclusão da Cultura africana nos respetivos currículos nacionais de Educação Artística e na inovação da metodologia (Gumbe, 2015), as culturas locais tornaram-se recursos importantes através dos quais professores e alunos podem confrontar a sua própria identidade cultural (Mason, 1999, p.8).

Diante de tais problemáticas, a Educação multicultural pode, portanto, ser entendida como competência em múltiplas culturas e para todos os elementos presentes no processo de ensino e aprendizagem. Numa visão mais antropológica, pode ainda transpor barreiras culturais, uma vez que a Educação multicultural tem-se configurado com um método de promoção da harmonia entre os seres humanos. Neste sentido, “*A educação multicultural busca a preservação da cultura e da harmonia através do desenvolvimento das competências interculturais*” (Richter, 2003, p. 13). Diante de tal fato, infere-se que o reconhecimento da presença de competências interculturais, relacionando-se com o conhecimento e a capacidade de lidar com os códigos de outras culturas, associados a um comportamento que busque a compreensão de como estes

processos ocorrem, levarão à apropriação dos contextos macro culturais onde as culturas estão inseridas.

Neste conceito foi também sendo incorporada a noção de que as relações culturais compõem relações de poder, desigualdades, contradições, e de que todas as modalidades de transmissão de Cultura implicam, portanto, algum poder de dominação (Richter, 2003, p. 4). Em Angola, por exemplo, estas relações culturais são compreendidas de forma a abranger as diversas culturas. Canclini (*apud* Richter, 2003, p. 6) aponta a necessidade de adotar uma visão mais abrangente, “onde não exista oposição entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo”. Gumbe (2015), baseando-se nesses contextos, cita Homi Bhabha (1988), quando afirma existir em África, um discurso de um "terceiro espaço", onde as imagens locais e africanas e globais se encontram numa tecedura que tem suas próprias configurações e implicações. Assim sendo, Gumbe (2015) entende que a reconstrução educacional angolana ocorreria neste "terceiro espaço", que reconhece a base heterogénea de conhecimentos úteis e a necessidade de encontrar hiperligações permanentes que conectem os conhecimentos e os valores africanos ao conhecimento e aos valores inerentes à Educação ocidental. Entretanto, é importante entender que a crítica desenvolvida ao procedido da Ocidentalização do mundo não é dirigida ao europeu como sujeito, indivíduo, pessoa, e sim à relação opressiva estabelecida historicamente entre a hegemonia europeia e o *Outro*, consequência do pensamento tradicional ocidental liberal que está associada a uma persistente opressão e dominação das pessoas não ocidentais.

A ideia aqui proposta, portanto, é a de contraposição ao eurocentrismo e ao seu discurso historicamente situado. Hoje, num contexto cada vez mais multicultural, tal visão vem perdendo a sua força representativa, quando se requer, cada vez mais, o reconhecimento da multiculturalidade como característica do nosso processo de humanização (Shohat e Stam, 1996, p. 27).

Gumbe (2003) e um outro educador de arte / artista, Francisco Van-Dúnem (2003), identificaram a necessidade de uma nova abordagem antropológica para a Educação artística angolana na perspetiva angolana de uma Educação multicultural, combinando cultura local, formas de Arte e artefactos angolanos tradicionais, com questões contemporâneas abordadas por artistas contemporâneos. Tornam-se patentes

que, face às realidades socioculturais dos alunos e às novas exigências do mundo contemporâneo, as políticas educativas devem corresponder a soluções de Ensino e de Educação mais consentâneas com a realidade social angolana. Tais soluções poderão passar por uma reflexão crítica dos valores, por novas formas de abordagem do conhecimento, por opções curriculares adequadas e atitudes que se interligam com a temática do multiculturalismo, tornando-as mais ajustadas à problemática da diversidade cultural e com a procura de sucesso educativo. A formação do cidadão culturalmente diferente impõe uma redefinição das opções e orientações das políticas educativas e curriculares, enquanto fundamento para a realização da sua formação integral, de preparação para a vida em sociedade e de satisfação das suas necessidades existenciais (Moura, 2013). Contrariamente, parece existir no interior do sistema educativo angolano uma cultura centralizadora em que o poder central e os organismos regionais desempenham um papel forte na tomada de decisões, impedindo, de algum modo, que a escola exerça algum poder em matéria de decisão curricular para aproximar a oferta educativa às necessidades do aluno sujeito coletivo diverso, apesar dos discursos sobre flexibilização e recontextualização curriculares no quadro da autonomia das escolas.

Assim, a Educação multicultural deve desenvolver um esquema concetual, cuja expressão na prática educacional demonstre que o conhecimento é uma propriedade comum de todos os povos. Negligenciar alguma parte desse problema resulta, por um lado, em relativismo que afasta qualquer possibilidade de uma compreensão intercultural, ou, por outro lado, numa superficialidade que enfatiza o folclórico ou o bizarro (Richter, 2003, p. 16). Como referem Banks *et al.* (2005), mais do que a compreensão multicultural, uma das principais finalidades da Educação para a cidadania multicultural deve ser ajudar os estudantes a adquirir um delicado equilíbrio entre as suas identificações culturais, nacionais e globais. Relembro aqui novamente o que foi dito previamente relativamente ao Roteiro para a Educação Artística (2006), que alerta, entre outras questões, para a defesa do direito humano à Educação e participação cultural, que favorece o desenvolvimento das capacidades individuais, a melhoria da qualidade da Educação e a promoção da expressão da diversidade cultural.

2.3 Segundo Eixo: Artesanato

Em Angola a Arte e a Cultura têm grandes influência dos povos nativos (Redinha, 1974), em que os seus produtos artesanais estão sempre evidenciando essa diversidade cultural e apesar do crescimento industrial, o trabalho manual faz-se presente. O Artesanato é uma atividade económica e cultural que se vem apresentando com muita força (UNCTAD, 2008) nestes tempos de globalização, demarcando as especificidades e características de cada lugar.

2.3.1 Definição de Artesanato

O Artesanato é umas das mais ricas formas de expressão cultural e do potencial criativo de um povo. É, na maioria das vezes, a representação da história de uma comunidade e a reafirmação de sua identidade e autoestima. Nos últimos tempos, tem-se agregado a esse carácter cultural o viés económico, com impacto crescente na inclusão social, com geração de trabalho, e também a potencialização de vocações regionais (UNCTAD, 2008). O conceito de Artesanato ressalta o fazer como uma atividade predominantemente manual, que exige criatividade e habilidade pessoal. É uma manifestação de vida em sociedade, construção que se compõe no sentido de produzir bens que tenham a função utilitária, lúdica, decorativa ou religiosa. Logo, o resultado do fazer do artesão pode ser tido como um testemunho vivo de uma determinada cultura por meio de sua representatividade. Tal a complexidade de matizes do Artesanato angolano, é difícil classificá-lo, pura e simplesmente, mas a maioria dos estudos, incluindo pesquisas do período colonial em 1970, agrupa o Artesanato nas seguintes categorias: trabalhos manuais e Artesanato de pequeno montante, porém em séries.

Para Cancline (1983), o Artesanato, elemento da cultura material, apresenta-se como uma complexa composição, abrangendo uma multiplicidade de fenómenos sociais que traduzem uma apropriação desigual, real e simbólica da história vivenciada e construída por um povo. (p. 51). O Artesanato, segundo esse autor, é a produção de elementos materiais que conecta o esforço do trabalho físico com a mente e a mão com a

cabeça, retomando uma conexão da qual a civilização ocidental parece ter esquecido e que em nada é discriminante.

Aquilo que origina o produto material é igualmente válido quando fabricado pela mão de uma mulher ou de um homem, refletindo muito mais a história da sua Cultura do que o gênero daquele que o fez.

De acordo com o conceito estabelecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) no Simpósio Internacional/CCI de 1997:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente à mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social. (p. 21).

Para tanto, o Artesanato pode ser definido como algo heterogêneo, é uma expressão cultural de valor material e com forte carga imaterial, está inserido entre a tradição e a contemporaneidade. O seu grau de valorização apresenta-se pela característica de ser um meio de inclusão sociocultural, uma vez que é fonte de geração de renda e, principalmente, pelo seu reconhecimento como bem patrimonial (Alvim, 1983). Assim, o produto artesanal tem vindo a encontrar espaço no cenário globalizado atual, pois carrega em si aspectos particulares do artesão, da sua Cultura e identidade. O primeiro processo envolvido na atividade refere-se à habilitação do plano artesanal e ao domínio do mesmo, referindo-se à posse da habilidade que se propõe a exercer. Entretanto esse aspecto não é eficiente para diferenciar, já que quase todo o artista inicia a sua prática como um artesão. O segundo processo da atividade artesanal refere-se à coerência temática, que é uma qualidade estética que por vezes também se faz presente no plano artesanal. O artesão pode estabelecer alguns temas que tem o compromisso de

produzir, porém ele não precisa de permanecer fiel para ser considerado artesão, enquanto o artista tem esta necessidade (FUNARTE, 1980). A FUNARTE (1980, p.10) cita “o que difere o artista do artesão, para fazer a especulação já no critério estético que nos baseamos, é exatamente isso: o descompromisso que o artesão tem em face do teor de originalidade que esteja implícito à sua obra.” ou seja, eventualmente o artesão apresentará um teor de originalidade no que faz, mas isto não é necessário para o seu trabalho. No terceiro processo o/a artesão/ã pode no seu labor encontrar um modelo, aperfeiçoá-lo por técnica e repeti-lo tantas vezes quantas quiser e talvez encontrar naqueles aspetos que possam ser melhorados ou apenas reproduzi-lo da mesma maneira sempre (FUNARTE, 1980). Por fim, o quarto e último processo citado refere-se ao compromisso da contemporaneidade, e ao trabalho do artista, podendo ser essa a grande barreira para o/a artesão/ã. O artista necessita de um compromisso com o que ocorre ao seu redor, caso contrário a sua Arte não faz sentido, enquanto o artesão pode reproduzir peças que estão sendo feitas há milénios, pois as mesmas não são necessariamente vistas como peças de produção artístico-cultural, mas como peças funcionais (FUNARTE, 1980).

A produção de artesanato é uma prática que vem sendo passada de geração a geração, onde avós e pais vão ensinando aos mais novos o ofício de tecer, tear, esculpir, bordar, enfim os saberes e fazeres que lhes conferem tamanha singularidade. E nesse universo participam homens e mulheres que ao longo do processo histórico vêm produzindo Artesanato de diferentes maneiras e expressões culturais.

De acordo com Mason (2017, p. 189), o domínio do Artesanato é crucial tanto para a Arte e Design quanto para a Tecnologia do Design, uma vez que ambas as disciplinas escolares são, em sua essência, tecnológicas. Mason cita Gell (2017), que diz que as tecnologias servem para funções sociais essenciais, como meio de produção, subsistência e bens e como forma de coesão social. Mais adiante, é mencionado que o domínio do Artesanato foi amplamente valorizado na Educação em geral, devido a uma variedade de razões.

- Formação profissional - preparação para a força de trabalho;
- Social e cultural – transmissão e transformação patrimonial que responda aos desafios da sociedade;

- Cognitiva - forma única de conhecimento por direito próprio.

No decurso das últimas décadas a produção de trabalhos manuais de alta qualidade rapidamente evoluiu no sentido de incorporar o profundo envolvimento de mulheres, o que resultou na criação de clusters de produção artesanal exclusivamente feminina em todo o mundo (Cruz, 2009). Mason (2001) revela preocupações sobre a exclusão, no mundo da Arte em geral e na Educação Artística em particular, das produções artísticas femininas de carácter *hiddenstream* como a tapeçaria, tecelagem, decoração do corpo ou cerâmica, questionando a sua menoridade e exclusão do universo artístico e da Educação, defendendo que esta marginalização não se coaduna com uma Educação Artística “(...) pós-moderna, que é eclética e pluralista (...)” (p. 13), e que deve abranger todas as formas de expressão, incluindo as Artes de cariz popular e tradicional.

O Artesanato tradicional angolano é fruto de técnicas de criação e produção herdadas e invenções que nasceram a partir delas, dando origem a objetos carregados de expressão criativa e sentidos de pertença cultural, mas não apenas isso. Os saberes e fazeres tradicionais também dizem respeito a toda a gama de relações que são estabelecidas com o local onde o(a) artesão(ã) vive, as relações que tece com as matérias-primas, a forma ética com que as extrai de seu local de origem, com o conhecimento dos seus ciclos de crescimento.

2.3.2 Aprendizagem da Tecelagem/Tapeçaria

Na sociedade tradicional angolana, os conhecimentos são adquiridos pela aprendizagem. As pessoas aprendem a fazer coisas diversas, em momentos diferentes da sua vida. O que se aprende e com quem pode variar muito de um lugar para outro e de um povo para outro, mas a família é sempre fundamental na socialização e na formação das crianças.

Na sociedade tradicional, por exemplo, os filhos aprendem com os pais e parentes mais próximos, como irmãos, tios e avós. Os conhecimentos são transmitidos diariamente pela oralidade e pelo exemplo, durante as atividades quotidianas ou em

momentos específicos, como durante uma caçada ou na construção de uma casa, de uma canoa ou de um cesto (Mveng 1980, p.143).

No caso da tecelagem/tapeçaria, a aprendizagem começa e constrói-se primeiramente no âmbito familiar. É na família que os conhecimentos relativos à tecelagem são passados de geração em geração pela oralidade e pelo exemplo, na prática. Desde muito cedo, a partir dos cinco ou seis anos de idade, as meninas são ensinadas e começam a incorporar esses conhecimentos que levarão progressivamente à confecção de uma peça, etapa considerada o ponto máximo do processo de aprendizagem da tecelagem/tapeçaria. Assim, com a aquisição de todos os conhecimentos tradicionais, a aprendizagem da tecelagem dá-se, sobretudo, nesse ambiente familiar. É um processo lento, que demora anos para se completar e exige muita paciência, uma grande capacidade de observação e muita prática. É difícil estabelecer um marco inicial para a sua aprendizagem. Quando indaguei as comunidades a respeito de como aprenderam a tecer, quase sempre a resposta foi igual - o ofício foi aprendido com as suas mães ou avós que, além de tecerem, também plantavam, colhiam e fiavam as fibras, sendo os pais os principais responsáveis pela Educação dos seus filhos, devendo transmitir-lhes os seus valores e conhecimentos.

Na região de Quimbele a prática do saber-fazer artesanal, relativa à tecelagem/tapeçaria é também transmitida de geração em geração, principalmente no seio da família, uma atividade em que tanto homens quanto mulheres trabalham, orientados por critérios correspondentes à divisão sexual do trabalho. Kergoat (2003, p.55) pondera que: “(...) a forma de divisão do trabalho social é decorrente das relações sociais de sexo, essa forma é adaptada historicamente e a cada sociedade...”. Na cultura tradicional, a transmissão dos conhecimentos tradicionais entre as mulheres começa muito cedo. Por exemplo, quando a mãe vai recolher produtos agrícolas no campo, é comum ela carregar a sua filha, ainda bebê, nas costas. Ou seja, no seu primeiro ano de vida, a bebê já está a observar a mãe a recolher o produto agrícola. Esse acompanhamento também acontece com outras etapas da tecelagem/tapeçaria, já que as crianças pequenas estão sempre a rodear a mãe e as irmãs mais velhas nas suas atividades diárias. A participação das meninas nas diversas etapas da produção artesanal (recolha da matéria-prima, preparação desta para posterior utilização e

tecelagem/tapeçaria) permite-lhes, através da observação e da imitação, adquirir certos conhecimentos técnicos que não são transmitidos verbalmente, mas principalmente através do que Tim Ingold (2011, p. 54) chamou de “*educação da atenção*”.

É a partir dos cinco ou seis anos de idade que as meninas começam a ter um contato mais sistemático com as diferentes etapas e técnicas de produção da tecelagem. É nessa faixa de idade que elas começam a acompanhar as atividades femininas de forma mais atenta e mais participativa. A transmissão desse conhecimento está muito baseada na capacidade de observação sistemática por parte do(a) jovem aprendiz e na imitação prática com erros e acertos. As meninas procuram ouvir atentamente e imitar os gestos da mãe, irmã mais velha, avó ou tia. Por exemplo, a mãe conta uma história ou fala para a filha sobre a importância de uma peça artesanal para o seu povo e para sua própria vida como futura mulher, estimulando assim a curiosidade por parte das crianças, e o seu interesse, garantindo assim que a transmissão desse conhecimento tenha maior probabilidade de sucesso. É neste contexto de observação e prática, com erros e acertos, seguindo as diversas etapas e de modo progressivo, que as adolescentes aprendem a arte da tecelagem e tudo aquilo que é importante para se tornarem mulheres completas e responsáveis dentro da comunidade.

A aprendizagem obedece a uma divisão sexual do trabalho, pois os meninos aprendem as atividades dos homens e as meninas as atividades femininas. Assim, as meninas acompanham as mulheres mais velhas no campo e nas atividades domésticas. Saber tecer é parte fundamental da construção da mulher na cultura tradicional e uma de suas principais atribuições. Como deve saber cozinhar e fazer peças artesanais, uma mulher também deve saber tecer. Desde muito pequenas, as crianças estão sempre a acompanhar as pessoas mais velhas nos seus afazeres. Observam atentamente tudo aquilo que é dito e feito. De modo semelhante, os meninos seguem os pais ou seus irmãos mais velhos nas atividades do campo ou na floresta. Na adolescência, os meninos serão iniciados à caçada. É nessa relação com os pais e parentes mais próximos que as crianças começam a aprender as coisas que servirão para sua vida adulta: fazer o cultivo no campo, caçar, pescar, construir uma casa, uma canoa, etc.

2.3.3 Tapeçaria/Tecelagem Contemporânea

A Tapeçaria é uma forma de arte milenar que tem sido praticada em diferentes partes do mundo ao longo da história. Cada cultura desenvolveu suas próprias técnicas, materiais e padrões, resultando numa rica diversidade de estilos e tradições. A Tapeçaria é uma forma de tecelagem que utiliza fios para criar desenhos e padrões. As técnicas utilizadas variam de acordo com cada região e cultura. Por exemplo, no Oriente Médio, a Tapeçaria persa é famosa pelo uso de seda e lã de alta qualidade, enquanto na América do Sul os povos indígenas utilizam algodão e fibras naturais para criar suas peças. Os padrões presentes nas tapeçarias são muito mais do que meros elementos decorativos. Eles carregam significados culturais profundos e são uma forma de comunicação visual. Por exemplo, na Cultura africana, certos padrões são usados para representar a ancestralidade e a conexão com os antepassados. Já nas tapeçarias orientais, os desenhos muitas vezes retratam cenas da natureza e figuras mitológicas.

Segundo Gonçalves (2018, pp. 37-38) evocar o Têxtil é também falar dos fios que podem conseguir-se a partir de fibras naturais (animais, vegetais e minerais), artificiais ou sintéticas é falar do tecido que pode ser conseguido através da laçada (rendas e malhas) ou do cruzamento dos fios (tecelagem), o que nos pode levar a um tecido especial, a Tapeçaria ou Panos de armar. Arte que está ligada ao conforto ambiental, “... desde a Idade Média (...), as grandes tapeçarias murais dos castelos tinham a dupla função de recobrir enormes paredes de pedra animando-as com paisagens ou cenas figurativas e de tornar o ambiente mais acolhedor” (Castro, 1985, p. 148). Arte que veio do Oriente e foi muito apreciada tanto pelos gregos como pelos romanos, atravessou a Idade Média, o Renascimento e parte do Barroco com um estatuto artístico equivalente ao da Arquitetura, da Escultura e da Pintura (Gonçalves, 2018). Arte que a partir do século XVIII, foi dando o seu lugar a outro tipo de revestimento, aos panos pintados, algodões estampados que estofavam as paredes das residências da nobreza e da burguesia. (*Ibidem*, p. 38).

Na segunda metade do século XIX, em sintonia com as tendências de exaltação das qualidades estéticas e modos de produção medievais, em que se insere o movimento *Arts and crafts*, assiste-se a uma revalorização da Tapeçaria, que sofrerá um

novo ímpeto a partir de 1940. O ressurgimento da tapeçaria aconteceu com o pintor modernista Jean Lurçat (1892- 1966) que, na década de 1940, empreendeu uma série de experiências que o levaram a si e a muitos outros pintores da sua geração à criação de cartões para tapeçaria. Na década de 1960, Lurçat criou o *Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne* que organizava as Bienais Internacionais de Tapeçaria (1961-1995), “... eventos onde se mostrava uma nova categoria de arte, fundamentalmente, realizada por mulheres, a tapeçaria tridimensional ou experimental (Gonçalves, 2015, p. 124)”, à época, denominada de *Nouvelle Tapisserie*.

Para Gonçalves (2018) a Arte têxtil, caracterizada pelo suporte artístico trabalhado com fibras têxteis e tecidos, está entre as diversas formas de expressão artística e variadas técnicas e materiais utilizados para dar forma à arte. Essa configuração artística têxtil tem alcançado maior visibilidade na Arte Contemporânea através de esculturas têxteis, tapeçaria, pinturas e bordados em tecidos, tecelagem, Arte têxtil tridimensional, construção tridimensional de vestuário e tecidos trabalhados juntamente com outros materiais e técnicas variadas.

De acordo com Rita (2016, pp. 17-18), Arte têxtil é “[...] toda a obra que se integra num território criativo dilatado situado em torno da fenomenologia têxtil através de diversos mecanismos, que vão desde os conceptuais aos materiais.” Para a autora, a trajetória da arte têxtil na contemporaneidade é similar ao caminho das Artes Plásticas, pois as novas tecnologias e matérias industriais facilitaram a inserção de elementos inovadores “[...] desenvolvendo por vezes transferências complexas entre o têxtil utilitário, seja ele doméstico, científico ou simbólico, e a obra de arte” (*Ibidem*, p. 17).

Segundo Rubbo (2013), a Arte Contemporânea possibilitou o trabalho com novos materiais, novas técnicas, práticas e estilos, e o tecido, que por séculos, esteve associado à moda e ao vestuário, ganhou uma nova função estética e cultural para a Arte. Assim, os têxteis adentraram, com um novo contexto, nas Artes Visuais e já não são utilizados apenas como suporte para pinturas (telas), mas como materiais possíveis para criação de objetos, esculturas e instalações, representando a poética de um artista.

Obras artísticas, com entrelaçamentos de elementos têxteis, são exploradas por diversos artistas ao redor do mundo. O têxtil, pela sua materialidade, adequa-se a diversos espaços criativos, e essa materialidade proporciona uma vasta riqueza de cores,

formas e texturas trabalhadas por meio de técnicas variadas que ganham contornos diversos como Tapeçaria, Escultura, Pintura com linhas, bordados, tecelagem, entre outros. Alguns exemplos são as obras da artista peruana Ana Teresa Barbosa, que trabalha com a arte têxtil tridimensional; a artista russa Yulia Ustinova, que cria esculturas em croché; a americana Sheila Hicks e o escultor americano Nick Cave, que desenvolvem esculturas têxteis (Anexo I).

A arte têxtil pode contemplar características marcantes das culturas por meio do fazer manual, do artesanato têxtil, tecelagem manual, trabalho com rendas, bordados, entre outros. De acordo com Pereira (2016, p. 45), a inserção de elementos têxteis em criações de “imagens-objetos” pode provocar transformações culturais e identitárias. O têxtil pode se apresentar como um espaço ambíguo que interrelaciona questões culturais, sociais e estéticas.

Para Santana e Coppola (2021), as aproximações e considerações sobre o que é Arte e Artesanato podem variar com as diferenças culturais. Figueiredo e Marquesan (2014), acreditam que os significados dos objetos dependem da cultura em que estão inseridos, pois, objetos vistos como funcionais em determinada Cultura podem ser apreciados como Arte, por outros povos. Para os autores, se o Artesanato não pode ajustar-se às normas da Arte, ele configura-se como uma expressão peculiar do espírito humano e enquadra-se como uma forma de Arte distinta, conectada à estética proveniente da cultura popular (*Ibidem*, p. 5).

Adotando esse pensamento, o Artesanato seria uma configuração de Arte. Essa premissa leva a reflexões sobre as relações entre arte têxtil e Artesanato. Nos seus estudos Vieira (2019, p. 64) afirma que alguns autores consideram que enquanto o artesanato valoriza o tácito e o intuitivo, a prática artística valoriza o cerebral e o discursivo. Mas de que modo a linguagem artesanal é incorporada na prática artística? As obras criadas em suporte e matéria têxtil, em grande parte, são trabalhadas manualmente, com ferramentas e técnicas tradicionais, relacionando-se com o Artesanato.

A Tapeçaria contemporânea também tem sido influenciada pelas tradições antigas. Muitos artistas e *designers* reinterpretam os tecidos e padrões tradicionais para criar obras modernas e inovadoras. Essa abordagem permite que a tapeçaria continue

evoluindo e adaptando-se aos tempos atuais, ao mesmo tempo em que preserva a rica herança cultural. Em resumo, as tradições na Tapeçaria são um reflexo da diversidade cultural ao redor do mundo. Os tecidos e padrões utilizados em diferentes culturas carregam significados profundos e são uma forma de expressão cultural. A Tapeçaria é uma Arte que atravessa fronteiras e conecta pessoas, preservando tradições antigas e inspirando a criação de obras contemporâneas, e tem evoluído ao longo dos anos, incorporando novas técnicas e materiais. Com o avanço da tecnologia, também surgiram novas possibilidades, como a impressão digital em tecidos. Além disso, a tapeçaria tem-se adaptado às demandas e preferências contemporâneas, incorporando elementos modernos em seus padrões e *designs*.

Atualmente, algumas das tendências na Tapeçaria incluem o uso de cores vibrantes, padrões geométricos modernos e técnicas mistas, que combinam diferentes materiais e estilos. Além disso, há uma crescente valorização da sustentabilidade e do comércio justo na produção de tapeçarias, com o uso de materiais naturais e práticas éticas.

Podemos encontrar exemplos na produção artística de Igshaan Adams, que procura produzir beleza a partir de materiais considerados sem muito valor, mas que estão profundamente ligados ao cotidiano das classes populares não brancas que ainda vivem nas chamadas *townships* sul-africanas (Anexo I). Os seus trabalhos materializam experimentações por mulheres e homens trabalhadores do cotidiano marcado pela segregação racial, desigualdade e pobreza. Linhas urbanas bastante demarcadas fraquejam, envergam, ganham sinuosidade e desafiam linhas retas e rígidas impostas pelo regime do Apartheid e suas reminiscências na contemporaneidade. Outro artista africano dos mais representativos é El Anatsui, nascido em Gana e atualmente radicado na Nigéria, considerado o principal escultor africano da atualidade. Os seus adornos de parede são criados a partir de materiais encontrados ao acaso (*ready-made*), como milhares de tampas de alumínio e selos de garrafas de bebida, que então são achatados, modelados, perfurados e reunidos com muita dificuldade através de arames de cobre. Embora se considere um escultor, Anatsui organiza seus materiais como um pintor ou um diretor de uma oficina de tapeçaria. O seu trabalho tem raízes profundas na cultura africana tradicional (panos kente ganeses, (Ver Anexo I), na arte ocidental (mosaico,

tapeçaria e quadros de Gustav Klimt) e na vida contemporânea (consumo de álcool e detritos do consumismo). A conceituada artista sul-africana Esther Mahlangu vê o seu trabalho e a tradicional pintura mural da comunidade Ndebele eternizados em tapeçarias Dhurrie, numa união de duas artes em via de extinção (Anexo I). A Tapeçaria pode desempenhar um papel importante na promoção do Artesanato local, pois valoriza as habilidades tradicionais dos artesãos e contribui para a preservação das tradições culturais. Além disso, a produção de tapeçarias pode gerar empregos e renda para as comunidades locais, ajudando a fortalecer a economia.

A análise documental e revisão de literatura nacional e internacional permite verificar que a tapeçaria ainda é relevante nos dias de hoje por diversos motivos. Além de ser uma forma de expressão artística, ela carrega consigo a história e a cultura de um povo. Além disso, as tapeçarias podem transformar um ambiente, adicionando cor, textura e personalidade. Por fim, investir numa tapeçaria tradicional é uma maneira de apoiar e preservar tradições culturais importantes.

Segundo Gumbe (2015), a produção de tapeçaria em Angola foi iniciada no final da década de 1980 no Barracão (Escola de Experimentação Artística) em Luanda, não podendo ser desligada do clima de efervescência em torno da arte têxtil angolana neste período. Criado no início de 1976, o Barracão, um atelier de Pintura e Artes em especial para as crianças e adolescentes carenciados resultou da conversão, num organismo estatal da Secretaria de Estado da Cultura.

O Barracão foi dirigido pela artista angolana Teresa Gama (1936-2004) de 1976 até 1978, juntamente com Rui Nobre Garção e outros artistas, (integrando na sua equipa a cineasta Virgínia Silva, Margarida Paredes, os artistas Rui Garção, Cecília Martins e Tirso do Amaral). Mais tarde veio a dirigir o Barracão o artista plástico Jorge Gumbe de 1983 a 1990, integrando na sua equipa os(as) artistas plásticos(as) Marcela Costa, Francisco Vandúnem, António Salu (Saló Saly), João Inglês, Custódio Silva, Fernando Mesquita, Helga Gamboa, Matondo Afonso, Tomás Vista, Moniz André, Masongi Afonso, Seluyeki Emanuel. Privilegiando o ramo têxtil com a cooperação de especialistas suecos da Handarbetets Vanner de Estocolmo nos anos de 1984 a 1990, a produção do Barracão começou por dar continuidade ao trabalho de revitalização da Tecelagem/Tapeçaria angolana, e foi desenvolvida com a inserção de técnicas de

tapeçaria e *batik* que rapidamente se transformaram nos dois sectores mais produtivos e emblemáticos do Barracão (Anexo II).

A Tapeçaria produzida no Barracão, bidimensional e destinada à parede (tapeçaria mural), caracteriza-se em termos técnicos pela predominância do ponto tafetá (entrelaçamento simples dos fios da teia e da trama) e pela execução em bandas verticais que, após finalizadas, são cosidas no sentido longitudinal (Anexo II). Mais do que o uso de bandas verticais, que encontramos em peças assinadas por tapeceiros de outras nacionalidades, foram os desenhos figurativos dos cartões, remetendo para temas relacionados com a identidade angolana, que permitiram nacionalizar estes objetos (Anexo II). A eficácia desta fórmula de “angolanização” da tapeçaria, usada também no *batik*, deixava-se, no presente, apreender na forma como estes objetos foram exibidos e comercializados enquanto tapeçaria tradicional angolana e na sua inclusão no saber-fazer artesanal angolano que se quer preservar.

Até o século XX, arte erudita e artesanal ainda eram divididas por um muro alto demais para ser ultrapassado. Na era contemporânea, estas barreiras já se dissolveram. Em Angola, uma das percussoras da tapeçaria modernista foi Ana de Sousa Santos (1928 - 1994), referência da tapeçaria da época, retirou o tecer da parede (ou do chão) para criar formas que nos remetem a pinturas e esculturas (algumas de suas peças estão em exposição no Museu Nacional de Antropologia em Luanda), e entre 1970 e 1984 já havia criado motivos abstratos inspirados pela Arte Cokwe. A partir de 1990, vieram nomes como Marcela Costa, Maria Belmira, Paula Sanches, entre outras (Anexo II). Paula Sanches, uma das artistas que trabalha o têxtil pelo viés da contemporaneidade e se considera uma artista/artesã, afirma numa entrevista ao Jornal de Angola (2023): “Estas artistas do modernismo partiram de um processo de transposição de uma linguagem a outra, como da pintura para a tapeçaria, terceirizando processos”, “O fazer manual é parte vital na minha produção.

Podemos considerar a tapeçaria contemporânea como uma categoria ou conceito que se reparte por variadíssimas subcategorias: Indumentária (corte e costura); Bordado; Tecelagem; Estamparia; Pintura em Tecido; *Batik* e Tapeçaria. Por sua vez, Tapeçaria reparte-se por três grupos fundamentais – Tapeçaria tecida, tapeçaria Bordada e Tapeçaria de nós (macramé). A Tapeçaria Contemporânea é também sinónimo de

objetos escultóricos executados com materiais que apresentam maleabilidade, fazendo como que uma síntese desta enorme diversidade de técnicas e métodos com proveniência na ancestralidade da humanidade e da sua fixação ao(s) território(s) (Ferrão, 2016, p.17).

2.3.4 Artesanato e Economia Local

A população residente em Quimbele desenvolve essencialmente práticas agrícolas, na maioria dos casos viradas para o autoconsumo, e deve reconhecer-se a importância deste sector ao longo das últimas décadas, no contexto da economia local. O modo pelo qual se define as divisões sexuais do trabalho em Quimbele não fogem a essa compreensão, pois a prática de trabalho das pessoas que ali residem não foi definida pelo biológico, mas sim pelo historicamente construído, acompanhando a dinâmica de cada época. Por outro lado, o emprego feminino restringe-se essencialmente à lavoura no campo e nos tempos livres as mulheres praticam o Artesanato, particularmente a Olaria e a Cestaria, e os homens a Cestaria e a Tecelagem, mas com dificuldades de escoamento dos produtos artesanais de forma a garantir-lhes uma renda estável e um desenvolvimento sustentável.

A minha experiência como ex-diretora do Museu Nacional de História Natural de Angola permite-me dizer que dentro dos perfis de artesãs encontram-se as tecelãs, ceramistas e costureiras, as quais produzem Artesanato para diferentes formas de uso, que podem ser para decoração, adornos, acessórios, lúdico, para cozinha ou serviços domésticos.

O trabalho das artesãs estava voltado inicialmente para a subsistência da família, mas com o passar do tempo o seu Artesanato foi ganhando outra dimensão, passando a ser utilizado como um produto de troca de serviços realizado através de uma prática comum na zona rural do interior do município do Quimbele, surgindo desse modo uma comercialização dos produtos realizados em sua maioria por mulheres.

A produção de Artesanato, feito para troca ou venda, é uma das múltiplas fontes de renda dos meios rurais. Esta atividade complementa os rendimentos obtidos através do trabalho sazonal, bem como de diversos planos sociais. Principalmente as mulheres adultas (40 anos ou mais) dedicam-se à produção artesanal e contam com a colaboração

de mulheres jovens e meninas do grupo familiar e ocorre no âmbito doméstico, alternadamente com outras tarefas quotidianas femininas, como colher produtos agrícolas para fins alimentares, lenha da floresta, preparar alimentos e cuidar dos filhos. Esta alternância de tarefas não é isenta de conflitos, pois muitas vezes os homens da família contestam que devido à atividade artesanal as mulheres negligenciem as suas outras tarefas.

As mulheres no município do Quimbele tradicionalmente dedicam-se à agricultura, bem como a atividades secundárias, tais como a pesca tradicional, Artesanato, cabeleireira, e o trabalho é diferenciado por sexo e idade. Apesar de se constatar que atualmente ninguém está a aprender a Arte da tecelagem tradicional, as mulheres do Quimbele sempre foram e são artistas talentosas, quer no tratamento doméstico dos seus lares no que concerne a enfeites e embelezamento das suas casas, quer a partir das coisas mais simples, fabricam os seus cestos estampando figuras diversas e aplicando conhecimentos herdados das suas matriarcas, os quais, por sua vez, vão transmitindo oral e empiricamente, de geração em geração.

A importância da participação da mulher na arte de Tecelagem e Tapeçaria em Quimbele afirma-se em duas dimensões: na economia do agregado familiar e na sustentabilidade e estruturação do sistema produtivo. Trabalhando em casa, ou cooperando com o chefe de família na sua atividade, a mulher contribui para o aumento e complemento dos rendimentos familiares.

Segundo Silva, para a compreensão da situação sociocultural angolana e das questões da igualdade de género no meio rural, importa considerar algumas características da realidade angolana. Segundo as estatísticas, existem em Angola cerca de mais de 33,08 milhões de habitantes (INE, 2016; UNICEF, 2011, p.108; PNUD, 2010, p.194), dos quais 42% residem no meio rural. Outros indicadores sociodemográficos referem-se à esperança média de vida que é de 48 anos (UNICEF 2011, p. 88) e uma taxa de fertilidade de 5,6 filhos por mulher (UNICEF, 2011, p. 126). O índice de pobreza cifra-se nos 77%, dos quais 26% de pobreza extrema (PNUD, 2010, p. 170), sendo as mulheres e as crianças as principais vítimas.

Perante este quadro, compete ao Estado, em nome da igualdade de direitos e da cidadania democrática, desenvolver ações de promoção social da mulher rural para que

ela não viva carregando o peso da inferioridade. Pela dignificação da mulher, justifica-se uma estratégia educativa que articule os diferentes agentes educativos e concilie os valores e processos educativos inerentes à Educação oficial e à Educação tradicional para a tomada de consciência do que significa ser cidadão numa sociedade africana democrática, resgatando a Educação tradicional em Angola, despindo-a dos seus elementos retrógrados, pois torna-se um imperativo ético e cívico visar a construção de uma cidadania plena, da qual ninguém seja excluído.

Frente à Cultura globalizada que tende a homogeneizar e padronizar as representações culturais, o Artesanato tradicional cria espaços de resistência e salvaguarda dessa pluralidade de sentidos, fazeres, conhecimentos e afetos, cumprindo importante papel em uma dimensão política. Para além da arte erudita, sancionada pela crítica e pelas instituições, a Arte popular é criada pelo povo, reflete a sua conceção de vida e do mundo e compreende um território onde o próprio povo é o elemento criativo determinante.

A socialização das crianças obedece a uma separação por género, isto é, meninos e meninas terão uma Educação diferenciada e aprenderão coisas diferentes para exercer a seu futuro papel de homem e mulher. No caso das meninas, elas precisarão de saber cuidar das tarefas agrícolas no campo e cozinhar, mas também aprender as Artes das mulheres nas quais a Tecelagem e a Olaria ocupa um lugar de destaque. Assim, a mãe é a principal responsável para transmitir seus conhecimentos à filha, mas é comum que todas as mulheres da família extensa participem desse processo, ou seja, as irmãs mais velhas e outras parentes, como tias, avós e primas, também atuando na formação da jovem. Se a transmissão dos conhecimentos e dos saberes tradicionais continua a ser feita, principalmente, no âmbito familiar, a escola também tem desempenhado um papel cada vez mais importante nesse processo e na consciencialização para os estereótipos de género e preconceitos que devem ser analisados.

2.3.5 Criatividade, Inovação e Transformação Cultural

Na pós-modernidade, segundo Borges (2011) “a aproximação entre *designers* e artesãos é, sem dúvida, um fenómeno de extrema importância pelo impacto social e

económico que gera e pelo seu significado cultural. Ela está mudando a feição do objeto artesanal e ampliando em muito seu alcance” (p. 137). O estudo do Artesanato como elemento da cultura une o processo produtivo dominado pelo artesão e os conhecimentos técnicos sobre as matérias-primas à utilização de ícones e símbolos representativos para determinada comunidade (Felgueiras, 2006). Conforme informações de Souza (2010), a visão do Artesanato, como ícone de retrocesso perante os produtos industrializados, vem sendo suplantada pelas campanhas de desenvolvimento e pelas intervenções bem-sucedidas de *designers* em grupos de artesãos.

A definição de *design*, assim como o exercício da profissão, é bastante fluída, e as diferentes aplicações do termo pelas diversas áreas muitas vezes são confusas (Muniz, Nascimento & Queluz, 2008). A definição atual da palavra refere-se à criação de objetos, ambientes e obras que sejam funcionais sem perder os parâmetros estéticos e que se adequem à uma produção industrial (*idem*, 2018). Entretanto, ainda que se discuta a sua definição, o *Design*, na sua história mostrou-se como uma construção, que através das mudanças sofridas, se tornou no que é hoje e que é fluido o suficiente para futuramente se tornar algo novo.

Ono (2006) considera o *Design*, através de uma abordagem cultural, um catalisador de inter-relações tanto de grupos sociais com contextos nos quais se inserem, quanto no significado dos artefactos para os indivíduos que os desenvolvem, sendo de importância fundamental o estreitamento e a sintonia entre o *Design* e a Cultura para a sociedade. A mesma fonte refere ainda que no decorrer dos anos, a atividade do *designer* adquiriu novas possibilidades de atuação, passando de projetista de produtos a serviço do modelo industrial para construtor de discursos, envolvido com o grupo social onde está inserido e articulador de transformações sociais. Para Felgueiras (2006) e Krucken (2012), o *Design* surge como fenómeno social fazendo parte de um conjunto de fatores sociais e culturais e não mais apenas como uma atividade isolada ou industrial. Sendo assim, torna-se uma atividade de mediação “entre dimensões imateriais (imagens e ideias) e materiais (artefatos físicos)” (p. 4).

Essa abordagem do *Design* vai ao encontro das palavras de Cardoso (2012), quando apresenta a importância do *Design* como uma disciplina capaz de “construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e

fragmentação de saberes” (p. 234). Para Ono (2006), as contribuições do *Design* visam contemplar o ser humano ético, social, cultural e ambiental, a partir da estruturação de redes que possibilitem o desenvolvimento social. Com o fomento à criatividade e ao desenvolvimento de processos que priorizam a sustentabilidade, a partir do resgate da identidade e da cidadania, o *Design* surge como fator para a inovação social, sendo esta prática profissional importante para as relações simbólicas e as práticas dos indivíduos na sociedade. A força da fusão da Arte e *Design* tem aparecido na exploração de novas possibilidades que os deslocam dos seus lugares já estabelecidos para territórios mais distantes. Esse deslocamento convida e desafia o espectador a sair do lugar-comum, habitual, e produz novas experiências sensoriais, novas relações e sentidos. É interessante notar que a fusão entre a Arte e o *Design* se manifesta de diversas formas e produz deslocamentos e rupturas. No caso do Artesanato, que como vimos passou por um generoso tempo de descaso, podemos perceber que aos poucos se vem destacando e fortalecendo por apresentar essas peculiaridades que os produtos industriais não apresentam.

O *designer* assume uma postura mais ampla e antropológica, condizente com o cenário social pós-moderno, pois responsabiliza-se não apenas pelo projeto de produtos, mas também pela otimização e construção de processos do fazer artesanal, em que o humano é parte da criação e execução de tarefas. Importa que esse humano artesão - se aproprie do processo produtivo, de maneira que a produção gerada por ele faça sentido, gerando bem-estar e comprometimento (Freitas *et al.*, 2008). De acordo com Felgueiras (2006), trata-se de uma forma de manter vivas as técnicas antigas e os ofícios tradicionais, não apenas na intenção de promover e divulgar, mas de manter a Cultura e de respeitar as tradições. Ao *designer* cabe desenvolver sua sensibilidade para captar a expressão cultural do artesão, investigando os processos de produção, os valores técnicos e culturais do ambiente e as experiências e os conhecimentos individuais.

Desde os anos 2000, como observado por Serafim, Cavalcanti e Fernandes (2015), houve um aumento crescente nas ações e iniciativas de *Design* junto a grupos de produção artesanal. Neste recente cenário, temáticas como sustentabilidade, economia criativa e solidária, inovação e empreendedorismo impulsionam diferentes processos de atuação de *Design* em parceria com o Artesanato, possibilitando a criação de diferentes

produtos, serviços e processos de gestão. A inovação no âmbito artesanal consiste no desenvolvimento de novas técnicas, modelos estéticos e o uso de novos materiais, tendo conhecimento do processo de produção, resultando em produtos que mantenham sua identidade e tradição, mas que possam evoluir nos setores económico, cultural e ambiental. Assim, o Artesanato deixa a sua posição de objeto útil-decorativo para atender às necessidades do mundo globalizado que preza pela qualidade estética e resistência, além de buscar seguir tendências sem deixar de lado o seu viés de cultura local (SEBRAE, 2014).

Para Adélia Borges (2011), é muito importante o papel do *designer* dentro do processo crescente de revitalização do Artesanato, pois atua, muitas vezes, não como autor, mas sim como facilitador e estimulador de processos, estabelecendo assim uma relação de cocriação entre artesãos e *designers* de diversas áreas. Segundo Ganem (2016)

a criatividade e a inovação são tanto possíveis como plenamente aplicáveis no contexto de saberes tradicionais, em múltiplos espaços, que vão desde a percepção de novas possibilidades de comunicar seus produtos, sua cultura, serviços, formas de acesso a mercados, até a possibilidade de aplicação de processos criativos e inovadores com relação ao desenvolvimento dos produtos tradicionais, com novos insumos, novas aplicações e mesmo novas formas (p. 48).

Ganem (2016) acredita que o caminho para se obter a efetividade dos resultados advindos do relacionamento entre *Design* e a tradição do Artesanato é através da criação de um espaço de diálogo, entendimento e inclusão, no qual o elemento principal que possibilita essa ação é o reconhecimento dos valores individuais de cada envolvido. Assim, o *Design* caracteriza-se como uma ação e ferramenta projetual estratégica e colaborativa, com a funcionalidade de estabelecer um processo de potencialização e inovação para gestão criativa de tradições. Para Borges (2011), as ações de revitalização do Artesanato devem dialogar entre si e estar pautadas nos seguintes objetivos: melhorias das condições técnicas; potencialidade dos materiais locais; identidade; construção de marcas e o posicionamento dos artesãos como fornecedores. Muito além disso, este

processo deve ter como base o respeito, é necessário que o designer busque compreender e perceber a riqueza criativa presentes naquele trabalho, para que se mantenha preservados os valores e referência culturais.

Dentro desta intervenção, menciona Krucken (2012), o *designer* tem como desafio a inovação da tradição, em que o objetivo é traduzir o saber fazer artesanal para uma linguagem contemporânea, valorizando e promovendo o Artesanato. A partir de uma visão antropológica, Freitas *et al.* (2008) confirma que acontece a redefinição das identidades e dos padrões característicos de cada território, valorizando a memória e a técnica dos ofícios, conectados à História e à Cultura locais. O *Design* aparece, então, como uma disciplina agregadora, unindo valor cultural aos produtos artesanais e ampliando a sustentabilidade dos indivíduos produtores (Johann, 2010).

A procura por produtos feitos à mão, que se distinguem e se individualizam pelo referencial cultural que possuem diante a tantos produtos unificados da era global, esta a ganhar um relevante espaço no mercado. Os países estão a direcionar olhares a esses produtos mais originais em relação aos padronizados. Em razão disso, essas áreas pertencentes a mundos distintos, como o *Design* e o Artesanato, passam a ter a possibilidade de se relacionar e a partir daí gerar uma produção com características peculiares e valor agregado, coberto de referências culturais. Para Romeiro (2013), a interação entre o *Design* e o Artesanato é, sem dúvida, uma realidade; cabe esclarecer, porém, que não existe dentro dessa relação uma hierarquia em que o designer está acima do artesão. Nessa colaboração, o *designer* interage o seu conhecimento metodológico com o do artesão, com o propósito de resolver problemas de desenvolvimento e produto.

2.3.6 Dicotomia Artista/Designer/Artesão

A dicotomia artista/*designer*/artesão é algo que Walter Gropius afirmava que deveria ser derrubada para se construir o futuro. Assim, quando em 1919 foi nomeado diretor da Escola Bauhaus, instituiu que as disciplinas deveriam ser ensinadas por dois mestres: o mestre da forma e o mestre do ofício. Nesse sentido, cabe mencionar também a diferença de relação *Design*-Artesanato do contexto europeu e do angolano. Em contextos como o escandinavo e italiano evidencia-se um desenvolvimento industrial que

decorre do artesanal, conseqüentemente criando um maior respeito e admiração pela corporação de Artes e Ofícios que permitiu e abriu o caminho para a produção atual (Borges, 2011).

O caso de Angola é diferente por diversos motivos, dentre eles a própria História do país e do estabelecimento do *Design* no cenário nacional. Porém, também contribuiu para o afastamento e desvalorização do Artesanato angolano. A linguagem funcionalista era o modelo estético-formal e durante anos buscava-se uma estética asséptica, desprovida de heranças culturais, pois o objetivo era a máxima da forma segue a função (Borges, 2011).

Mesmo com uma História permeada por diferenças e diversas tentativas de distanciamento, as últimas décadas, na pós-modernidade, mostraram um fenómeno de aproximação do *Design* e do Artesanato. Esta aproximação além de carregar um significado cultural relevante, proporciona trocas fantásticas e contribui para a ampliação do alcance do objeto angolano e para a mudança do seu feitio. O profissional de *Design* pode, então, contribuir para uma qualificação da produção artesanal existente e para o fomento da discussão e mudança de olhar do público ao Artesanato, colocando-o em evidência e aumentando a discussão (Borges, 2011).

A discussão entre Arte, Artesanato e *Design* ocorre com o intuito de mostrar que, no fundo, há muito mais conexões entre as áreas quase que complementares do que aspetos divergentes entre elas. Segundo Alvarez e Barraca (1997), um conjunto de fatores como a produção industrial, a implantação de um mercado de Arte e o aumento do consumo levaram a uma “revolução” da Arte, quando foram introduzidos novos materiais. Nesse período, também houve uma mudança de pensamento, como, por exemplo, a percepção da possibilidade de atribuir valor estético aos objetos de uso diário, produzidos em série, além de experiências no campo gráfico-visual. Sabe-se que, para alguns, uma das características do *Design* é a produção em série. Marta Feghali (2010, p. 2) também aborda a relação Arte/Artesanato e destaca que essa relação é mais frequente do que a relação Artesanato/Arte, como já apontado anteriormente. Para explicar esse fenómeno, a autora apoia-se em quatro pontos fundamentais, sendo o domínio do conhecimento da habilitação do trabalho do artista como artesão, a coerência temática, o teor de originalidade e o compromisso de contemporaneidade”. O domínio da técnica é o

ponto em que os segmentos se aproximam, já que, para a concretização da obra, existe a necessidade do ato de trabalhar como diz Feghali (2010).

(...) o artesão é descompromissado do teor de originalidade enquanto o artista precisa ser artesão para o labor da obra, mas ele é plenamente artista quando ele parte do zero, algo genuinamente novo, a sua própria invenção. Por isso encontramos geralmente referências ao “artista-artesão” e nem sempre o inverso. No que o artesão propõe, no que faz ou pretende fazer, a originalidade não é uma situação constante e repetida: é meramente eventual, portanto, é mais raro encontrar um artesão-artista (p. 2).

Observam-se, assim, as relações entre Arte e Artesanato, com as diferenças entre as áreas. Constatam-se que essas diferenças estão presentes principalmente nos pontos originalidade e compromisso de contemporaneidade, isso é, a capacidade de gerar obras novas, inovadoras e que contenham, em suas entrelinhas, a retratação do momento histórico, no sentido de contextualização, já que esses fatores são “cobrados” mais dos artistas do que dos artesãos. Trabalhos artesanais amenizam a pressão sobre os recursos naturais do Planeta, possibilitam inclusão e empoderamento social, e extroversão e valorização de culturas. Os impactos provocados à natureza são significativos, o ser humano envenena a água que ingere, polui o ar que respira e destrói o solo que lhe dá alimento. Após a Revolução Industrial o ser humano passou a produzir mercadorias em alta escala, fomentando incrementos na dinâmica económica, apresentando à sociedade um novo conceito, alto consumo, o que gerou e gera um grande, descarte de inservíveis. O Artesanato viabiliza o resgate e valorização da identidade de cada povo, materializa e divulga as características de nossa cultura, possibilita o incremento da renda familiar.

Na introdução da obra intitulada *La Posmodernidad*, de Habermas, Baudrillard, Said, Jameson et al (2008, p.8), Hal Foster começa por se interrogar se tal conceito existe mesmo e em caso afirmativo qual é o seu significado, interrogando-se sobre se se trata de um conceito ou de uma prática, de uma questão de estilo local, de um novo período, ou de uma fase económica, quais são as suas formas, os seus efeitos, o seu lugar e se estaremos mesmo numa era pós industrial.

2.4 Questões de Sustentabilidade, Empreendedorismo e Empoderamento Feminino

2.4 .1 Sustentabilidade

Segundo Dobrovolski (2004, p. 231), a sustentabilidade abarca três dimensões: social, ambiental e económica. A sustentabilidade social refere-se ao respeito pelo trabalhador, quer no aspeto legal, quer no incentivo à empregabilidade, à inserção no mercado, à capacitação profissional, ao salário justo, à qualificação. A sustentabilidade ambiental trata da definição de limites de uso dos recursos naturais, para evitar sua exaustão e os decorrentes desequilíbrios dos ecossistemas, bem como tenta banir e/ou substituir agentes poluidores do meio ambiente, a fim de reduzir o impacto ambiental do sistema industrial estabelecido. A sustentabilidade económica analisa e mede a eficiência dos processos produtivos, considerando as tendências de maior geração de benefícios, com o menor uso de recursos. Dentre as variadas definições possíveis para a palavra sustentável, destaca-se uma apresentada na Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento das Nações Unidas, em 1987: “desenvolvimento que vai ao encontro das necessidades do presente sem comprometer a habilidade das futuras gerações de satisfazer suas necessidades” (p.34).

Desde o advento da Primeira Revolução Industrial, no século XVIII, o relacionamento entre o homem e o meio que ele ocupa intensificou-se de modo a ocasionar graves danos à natureza. O modelo económico adotado pelos países do globo estrutura-se no consumo excessivo e na acumulação infinita e, consequentemente, desencadeia queimadas, desmatamento, emissão de poluentes na atmosfera e na hidrosfera, além do acumular de resíduos com largo intervalo de degradação.

Angola carece de uma marca, de algo que o destaque e o diferencie dos demais países, que marque a sua dependência da produção de comportamentos comuns a todos e atraia olhares para o seu produto. Para ser valorizado no exterior, os projetos angolanos necessitam apresentar características próprias e únicas. É preciso resgatar a sua história e seus traços para poder competir com aqueles que possuem suas particularidades. “Quanto mais nacionais for, mais universal será, quanto mais caracteristicamente

angolano for o seu produto, mais facilidade ele encontrará para se colocar num mercado globalizado” (Escorel, 2000, p.22).

Graças à disputa desenfreada decorrente desse mercado global, em Angola algumas políticas públicas vão no sentido de perceber que resgatar a essência angolana pode alavancar as vendas do Artesanato no mercado mundial por meio da exploração dos pontos fortes que o país apresenta como a Cultura, tradição, riquezas naturais, entre outras (UNCTAD, 2023). Então percebemos que o Artesanato, que hoje já participa significativamente da economia do país, possui um grande valor agregado devido a essas características e dessa forma pode-nos representar. Destaca-se o papel das mulheres no processo de construção e manutenção de práticas culturais imbricado no desenvolvimento sustentável de uma comunidade. Estudos indicam que as mulheres podem contribuir positivamente para “(...) aumentar o crescimento económico, reduzir a pobreza, melhorar o bem-estar social” (Strange; Bayley, 2012, p. 40). Os números, segundo estes autores, dão subsídios a este argumento: “em África, pesquisas mostram que dar às mulheres acesso igual ao capital pode aumentar o rendimento das colheitas em até 20%.” (p.44). Além disso, observam que:

(...) dados compilados em países em desenvolvimento indicam que um a três anos de educação materna reduz a mortalidade infantil em 15%, enquanto um nível equivalente de educação dos pais atinge uma redução de apenas 6% (Strange e Bayley, 2012, p. 44).

Segundo esses autores, a dimensão social do desenvolvimento sustentável circunscreve-se no entendimento de que “(...) *os problemas ambientais são realmente problemas sociais*” (p. 43), e Chamorro (2002) reforça essa ideia completando que “*os problemas sociais são sempre problemas culturais, porque têm a ver com os mundos que construímos e no qual vivemos juntos*” (p. 1) pois, tal como Strange e Bayley (2012) constata “(...) quando começam (os problemas), as pessoas são a causa e quando terminam, as pessoas são as vítimas” (p. 45).

Em 2015 durante um encontro internacional com os 193 Estados-membros, a Organização das Nações Unidas (ONU) estabeleceu a Agenda 2030, sendo um plano de ação colaborativo pautado em 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e

169 metas (UNESCO, 2017), que compreendem quatro dimensões principais: social, ambiental, económica e institucional.

Quando incentivado adequadamente através de políticas públicas, o Artesanato atua como fomentador do comércio sustentável, gerador de renda e movimentador do mercado local, auxiliando inúmeras comunidades locais no país. Assim, alguns Objetivos de Desenvolvimento Sustentável possuem conexão direta com o Artesanato, em especial: ODS 5 - Igualdade de Género, ODS 8 - Trabalho decente e crescimento económico e ODS 12 - Consumo e produção responsáveis.

A atividade artesanal mostra-se estritamente conectada aos objetivos apresentados pela Agenda 2030. Não se configura como única solução, sobretudo se analisado apenas o contexto brasileiro, mas possui uma contribuição fundamental para aprimorar a qualidade de vida dos atores envolvidos direta e indiretamente e propor uma sociedade melhor, que se quer atenta a temas que permeiam o percurso da vida, e pode atingir resultados surpreendentes em conjunto com outros países.



Figura 1 Dimensões da sustentabilidade

Reprodução: Design para Sustentabilidade | PPGD – Escola de Design – UEMG (Lia Krucken).

A utilização de materiais recicláveis e naturais na produção de brinquedos, artigos de decoração, moda, utensílios e móveis domésticos é a essência do Artesanato, arte de transformar e criar produtos únicos com as mãos. Além do aproveitamento estético e prático de diferentes objetos que seriam descartadas na natureza, o artesanato sustentável pode ser uma fonte de renda e realização pessoal.

2.4.2 Empreendedorismo na Pós-Modernidade

A pós-modernidade inscreve-se como o conjunto de valores que norteiam a produção cultural. Entre estes, a multiplicidade, a fragmentação, a desreferencialização e a entropia que, com a aceitação de todos os estilos e estéticas, pretende a inclusão de todas as culturas como mercados consumidores. No modelo pós-industrial de produção, que privilegia serviços e informação sobre a produção material, a comunicação e a indústria cultural ganham papéis fundamentais na difusão de valores e ideias do novo sistema. O pós-modernismo parece ser claramente favorável ao relativismo, tanto quanto ele é capaz de clareza alguma, e hostil à ideia de uma verdade única, exclusiva, objetiva, externa ou transcendente. Segundo considerações de Hall (2006), a pós-modernidade é a condição sociocultural e estética do capitalismo contemporâneo. O uso do termo tornou-se corrente, embora haja controvérsias quanto ao seu significado e pertinência. Tais controvérsias possivelmente resultam da dificuldade de se examinarem processos em curso com suficiente distanciamento e, principalmente, de se perceber com clareza seus limites ou sinais de rutura.

Várias são as definições de tal conceito e neste estudo optamos pela de Moreira (1993) que o explica como sendo a rutura com as metanarrativas, o rompimento com a forma de ler e explicar o mundo referenciada no conceito de totalidade. Segundo Giddens (1999), as instituições tradicionais têm sido reavaliadas e com a forte urbanização e a industrialização, as pessoas foram deslocadas, as famílias fragmentadas e consequentemente, os elos que forneciam estrutura ao tecido social se desfizeram -se.

Significa isso que nos encontramos atualmente num momento de transformação cultural de profundidade extraordinariamente ampla. E quando é a Cultura que se encontra em processo de desconstrução, o tema é o homem com as suas representações.

Entretanto, o Artesanato carece de maiores investimentos e programas que o incentivem para poder posicionar-se melhor no mercado. O *designer* e artesão caminham em um mesmo caminho de transformação de matéria-prima num objeto que será utilitário/decorativo, porém o artesão necessita de uma orientação para compreender melhor o mercado e direcionar melhor sua produção para a demanda existente. É nesse sentido que o *Design* pode relacionar-se com Artesanato. Ele pode contribuir de forma significativa para o processo de inovação do Artesanato, na medida que esse é um elemento indispensável nos projetos de *Design*. Além disso, o profissional de *Design* conhece bem melhor o mercado e possui uma visão crítica do mesmo, podendo assim conduzir a produção artesanal a uma maior competitividade. A interação entre *designers* e artesãos dará origem a produtos únicos e originais, repletos de conceitos e valores, que traduzem uma cultura e revelam a história de uma região. Por seu lado, a sobrevivência de uma técnica artesanal será garantida por três aspetos: o seu elo com o *Design* para funcionalidade, beleza e escala; a valorização do artesão ao percebê-lo não simplesmente como fornecedor de produtos, mas como recetor de conhecimento e mestre; e acesso do produto ao mercado” (Chamis, 2017).

Anteriormente os conceitos de Artesanato, *Design* e desenvolvimento sustentável foram já sumariamente definidos, mas há que entender o de pós-modernidade e a forma como se entrelaça com todos esses conceitos na atualidade e especificamente no contexto angolano.

Angola tem uma população em crescimento e maioritariamente jovem, entre os 0 a 25 anos, e deste grupo, a população feminina representa mais do que a metade 51% (INE, 2016). Os dados estatísticos, realçam a necessidade de haver maior engajamento de Angola no reforço das ações de empoderamento da mulher a todos os níveis, sendo uma prioridade e uma premissa das estratégias governamentais (Ministério da Família e Promoção da Mulher de Angola (2007), para o alcance dos objetivos de redução dos índices de pobreza, cuja matéria, pela sua transversalidade, implica o envolvimento dos diferentes sectores (Economia, Cultura, Educação) e a junção de sinergias e complementaridade de ações dos intervenientes na cadeia de promoção e empoderamento da mulher em Angola.

O Executivo Angolano está comprometido com o empoderamento da mulher, aprovou o Decreto Presidencial n.º 222/13, de 24 de Dezembro (Diário da República, 2013), que define a Política Nacional para Igualdade e Equidade de Género e a sua respetiva Estratégia de Advocacia e Mobilização de Recursos para Implementação e Monitorização, incluindo o Programa de Desenvolvimento Local e Combate à Pobreza, com o intuito de acelerar a participação das mulheres no domínio político, económico, social e familiar em todas as etapas, respeitando os princípios de igualdade e equidade de género, potenciando-as com iniciativas de geração de renda e inclusão produtiva para a promoção do autoemprego.

2.5. Sumário

Este capítulo apresenta uma revisão de literatura sobre aspetos relacionados com Educação Artística, Artesanato em Angola e o empoderamento feminino; o papel que a Educação Artística pode ter na valorização do *saber-fazer* de uma comunidade e no produto advindo do ofício, na permanência da tradição para a construção da identidade, bem como para a afirmação do sujeito e da Cultura. Foram, pois, evidenciados aspetos de Educação Artística que se relacionam com tradições artesanais, sendo esse domínio considerado um veículo facilitador do processo ensino-aprendizagem, e de divulgação e preservação, valorização e divulgação do Património Cultural.

Verificou-se que a desvalorização das tradições *hiddenstream* não são um fenómeno apenas do contexto Angolano e conclui-se que teorias e práticas internacionais podem dar um enorme contributo para o repensar a mudança de estratégias de ensino-aprendizagem formais e não formais em Angola, enfatizando-se o saber-fazer e os aspetos educacionais e artísticos que consideram demandas da juventude e adultos como espaços de partilha e criação artística.

Será necessário um mapeamento dos/as artesãos/ãs existentes no Município de Quimbele, Província do Uíge, para posteriormente se construírem recursos e pensar estratégias educativas que dêem a conhecer e valorizar o Património artesanal, oferecendo pistas para a capacitação de jovens aspirantes que pretendam explorar a área do Artesanato, e particularmente às mulheres empreendedoras, proporcionando meios

que facilitem uma formação adequada em oficinas de Artesanato, em contextos de Educação formal e não formal, que garantam a concretização dos seus empreendimentos criativos, o desenvolvimento sustentável e a produção artesanal sustentável na pós-modernidade, criando todas as condições para que as artesãs prosperem sem serem vítimas de discriminação ou preconceito.

CAPÍTULO 3 METODOLOGIA

3.1 Introdução e Finalidades

Este capítulo tem como finalidade fundamentar as linhas metodológicas que orientam esta investigação, e com referência às finalidades traçadas e questões de pesquisa, apresentar o método de investigação selecionado, a participante do estudo, e os instrumentos de recolha de dados, caracterizando as suas vantagens e desvantagens, e os procedimentos éticos considerados no estudo.

3.2 Metodologia Adotada

A metodologia adotada neste estudo foi a qualitativa, e o paradigma de natureza interpretativa, apoiando-se no método etnográfico. Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 47-51), este método caracteriza-se pelos seguintes princípios:

- (i) A análise da sociedade é feita através das suas palavras, a descrição deve ser pormenorizada, ou por outras palavras, densa em relação ao contexto investigado e às ações/palavras dos investigados, para uma melhor compreensão e entendimento dos acontecimentos (Geertz, 1973), neste caso, vivências, sucessos e obstáculos encontrados pelas artesãs(ãos) na região de Uíge;
- (ii) As pessoas da participante, da região de Uíge, oferecem um ponto de partida para a investigação, permitindo à investigadora responder às questões da investigação através do olhar das pessoas que estuda;
- (iii) A investigação decorre num ambiente natural;
- (iv) É da investigação que nascem os conceitos e teorias, e não o contrário (Bogdan e Biklen, 1994);
- (v) A finalidade deste método consiste em tentar compreender o comportamentos, crenças, valores e atitudes dos participantes da participante.

A etnografia é um método de estudo muito utilizado pela Antropologia, com intuito de descrever os costumes e as tradições de um grupo humano, possibilitando conhecer a identidade de uma comunidade que se desenvolve no âmbito de um contexto sociocultural concreto, na medida em que a Etnografia é um ramo da Antropologia que lida com o estudo de culturas humanas. A Etnografia é definida por Geertz (1973, p.14) como ‘descrição densa’ na procura da produção de sentidos. Refere ainda que é um método em que o observador participa na vida quotidiana das pessoas em estudo, assumindo o papel de investigador, estabelecendo relações, transcrevendo textos, registando imagens, mantendo notas de campo que registem o estudo de forma disciplinada, sobre como as pessoas aprendem a ver, ouvir, falar, pensar e agir. Também Iturra (1999) entende este método como a via para o contato direto com os hábitos, dificuldades, ideias e comportamentos das pessoas que utilizarão ou influenciarão um determinado sistema.

De acordo com Geertz (1978, p. 29): “O etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: ele anota-o. Ao fazê-lo, ele transforma o acontecimento passado, que existe apenas no seu próprio momento de ocorrência, num relato, que existe na sua inscrição e que pode ser consultado novamente”. Clifford (1998) destaca que as palavras na escrita etnográfica não podem ser consideradas como a legítima declaração sobre uma dada realidade, mas sim como uma linguagem que é atravessada por várias subjetividades e decorrente de contextos específicos. Contudo, até se chegar à construção do texto, há um longo caminho a ser percorrido. Todo o processo começa a partir da inserção do pesquisador em campo, de sorte que, ao final da sua recolha de dados, ele possa dizer que esteve lá e, portanto, tem condições de falar sobre *o outro*, isto é, sobre a comunidade estudada.

A Etnografia domina um ramo da Antropologia que acumula conhecimentos sobre realidades sociais e culturais peculiares, delimitados no tempo e no espaço. Spradley (1979) refere que a Etnografia deve ser entendida como a descrição de uma cultura, que pode ser de um pequeno grupo, de uma determinada comunidade, ou de uma turma, sendo o papel do investigador o de compreender a maneira de viver do ponto de vista dos locais de Cultura em estudo. Desta forma, possibilita recolher dados em função de um contacto aprofundado com os indivíduos, nos seus contextos ecológicos naturais

(Bogdan & Biklen, 1994). A teoria emerge da própria investigação e da interação entre informantes e investigador (Cruz, 2009). López (1999) aborda de maneira sucinta algumas das principais características que configuram a natureza da investigação qualitativa de cunho etnográfico (Figura 2).

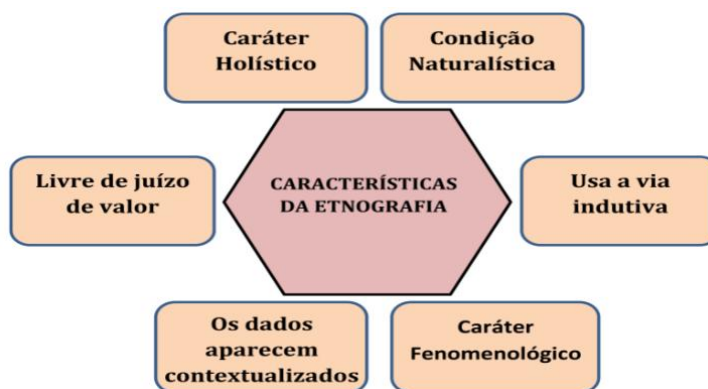


Figura 2 Características da Etnografia.

Fonte: Autoria de fundamento em López (1999).

No entanto, na pesquisa etnográfica, de acordo com Sousa e Barroso (2008), o papel do investigador é de extrema importância, sendo necessário que o etnógrafo possua algumas habilidades para executar uma investigação eficiente. Isso implica, segundo os mesmos autores, que o investigador seja um bom observador; saiba lidar com os sujeitos do campo e consigo mesmo; redução dos seus preconceitos; saiba comportar-se diante dos outros, saiba escrever para apresentar aos leitores os fatos observados e as interações do campo; e, por fim, o pesquisador deve evitar ser visto como um intruso.

3.2.1. Vantagens e desvantagens do método

Apesar de a pesquisa etnográfica ser utilizada em todos os tipos de cenários, por diversos investigadores e em diferentes disciplinas, em seus estudos, segundo André (2010) esta apresenta algumas vantagens e desvantagens. Martins (2008) e Angrosino (2009) apontam as seguintes vantagens:

- Imersão do pesquisador no meio de vida dos pesquisados, fugindo assim dos ambientes artificiais;
- Elevação e caracterização de códigos e reportórios dos discursos; e
- Possibilidade de realização onde haja pessoas interagindo em cenários naturalmente coletivos.

As situações são observadas na sua manifestação natural, o que faz com que a pesquisa também seja conhecida como naturalística ou naturalista, fornecendo uma visão profunda e, ao mesmo tempo, ampla de uma unidade social complexa. A este respeito, Martins (2008) ressalta que tais características permitem a descoberta do simbolismo dos comportamentos que nem sempre estão expressos de modo consciente no discurso dos informantes. Segundo André (1995, p.53), este método fornece uma visão profunda, ampla e articulada de uma unidade social complexa, possui a capacidade de retratar situações vivas do dia a dia, clarifica os vários sentidos do fenómeno estudado e, com isto, é considerado relevante na construção de novas teorias e no avanço do conhecimento.

No entanto, existem também algumas desvantagens. Martins (2008), Angrosino (2009) e André (2010) ressaltam a necessidade de:

- esforço intenso do investigador para minimizar os riscos de omissão ou da revelação de dados distorcidos do grupo;
- sensibilidade para o trabalho de campo;
- saber ouvir, observar e reconhecer os momentos adequados para perguntar, dialogar e agir;
- longa e intensa imersão na realidade do grupo social estudado, podendo durar várias semanas ou mesmo anos;
- levar em conta a exigência de tempo para a interpretação e relato dos dados, bem como, a sua qualificação profissional para realizar a pesquisa;
- Acautelar problemas éticos, pois tendo características intrusivas a investigação abre caminho para o abuso e a invasão da privacidade.

Conclui-se que embora a pesquisa etnográfica seja alvo de algumas críticas, para Castro (2006) a investigação de cunho etnográfico ainda é uma das formas de pesquisa que possibilita uma abordagem teórico-metodológica-epistemológica que dá voz ao sujeito investigado e permite ao investigador etnógrafo uma interação de troca de significados com o participante, ao descrever de modo significativo a realidade.

3.2.2. Contexto da investigação e Participante

A escolha do município do Quimbele da Província do Uíge, uma região com características rurais, para o contexto desta investigação, foi pelo facto desta localidade ser considerada um território que desde os primórdios é rica em artesanato nativo, pois desde sempre reuniu traços culturais tradicionais muito fortes das mais variadas vertentes. A escolha deste contexto deveu-se aos seguintes fatores:

- A tecelagem tradicional na região do Quimbele encontra-se atualmente no limiar da extinção. Os saberes e valores ancestrais desta região desvanecem-se no tempo por falta de aprendizes que possam dar continuidade e façam prevalecer a tradição nesta comunidade;
- Necessidade de preservar e transmitir esses saberes do artífice em Quimbele como instrumento de empoderamento individual e coletivo, destacando-se os esforços para alcançar o empoderamento feminino.

3.2.3 Participante

O grupo participante envolveu essencialmente um grupo de mulheres artesãs do Quimbele. Os sujeitos analisados neste estudo (Tabela 1) foram organizados em dois grupos, nomeadamente, as artesãs e artesãos num grupo e no outro, artistas, agentes culturais e governamentais e educadores.

Os do primeiro grupo foram aqueles que mantiveram o processo dos ofícios do saber-fazer artesanal, que integrou quatro artesãs e dois artesãos, nas idades compreendidas entre os 24 e os 101 anos, que cooperam nas ações produtivas, dentro das quais algumas modalidades, como a tecelagem tradicional, estão em fase de extinção.

O segundo grupo incluiu aqueles membros da comunidade que podem ajudar a garantir uma adequada articulação futura entre os setores do Património, das Artes, do Artesanato e do Turismo.

Tabela 1: Local, data, hora e destinatários das entrevistas

Entrevistado/a	Dia	Mês	Hora	Local
Artesã (com mais de 30 anos)	10 Out	Outubro	09:30	Oficina de Artesanato em Quimbele
Artesã (com mais de 60 anos)	10 Out	Novembro	11:00	Oficina de Artesanato em Quimbele
Artesão (com mais de 60 anos)	11 Out	Outubro	10:00	Oficina de Artesanato em Quimbele
Artesã (com mais de 60 anos)	12 Out	Outubro	09:30	Oficina de Artesanato em Quimbele
Artesã (com mais de 60 anos)	12 Out	Outubro	12:00	Oficina de Artesanato em Quimbele
Administrador municipal do Quimbele	12 Out.	Outubro	17:00	Administração Municipal do Quimbele
Artesã (com mais de 60 anos)	13 Out	Outubro	09:00	Oficina de Artesanato em Quimbele
Artesão (com mais de 60 anos)	14 Nov	Novembro	14:00	Oficina de Artesanato em Quimbele
Professor de Artes na Universidade de Luanda,	15 Set	Setembro	10:00	Faculdade de Artes da Universidade de Luanda
Professor na Educação Básica no Quimbele	20 Nov	Novembro	09:30	Escola do 1º Ciclo de Quimbele
Diretora do Instituto Nacional das Indústrias Culturais (INIC)	21 Nov	Novembro	10:00	Direção do INIC

A participante foi do tipo intencional, pois o objeto de pesquisa está relacionado com dois momentos: aquele em que as informações são relativas ao grupo das/os artesãs/ãos, e o outro que se dirige ao grupo que implementou as políticas a nível local, relativas ao Artesanato. Estes momentos envolvem a observação de grupos promissores, por dois aspetos relevantes:

1. Por ter a região do Quimbele um trabalho de tradição, relativo à tecelagem e cestaria, desenvolvido através de gerações e;
2. Por terem necessidade de intervenções de inovação dos seus produtos artesanais, para fazer face à competição no mercado, e poder assim contribuir para o empoderamento da mulher em Quimbele.

A ocorrência da produção de tecelagem no Quimbele está registada na história local, com abundância de matéria-prima e vocação tecelã.

3.3. Instrumentos de recolha de dados

No contexto educativo, o método etnográfico, de acordo com Cohen e Manion (1994) é vantajoso porque pode ser desenvolvido e aplicado pelo(a) investigador(a), e pode recolher conhecimentos sobre um problema específico de forma aprofundada. Os instrumentos para a recolha de dados foram a observação, notas de campo e diário de bordo, registos audiovisuais (fotografia), entrevistas semi-estruturadas às artesãs, a artistas, agentes culturais e governamentais e educadores do município do Quimbele na Província do Uíge.

3.3.1 Observação participante

A observação participante é a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana (Lévi-Strauss, 1974). Esta técnica consiste no envolvimento do(a) investigador(a) numa experiência de perceção de contrastes sociais, culturais e históricos. As primeiras inserções no universo de pesquisa, conhecidas como “saídas exploratórias”, foram norteadas pelo olhar atento ao contexto e a tudo que acontecia no espaço observado. A curiosidade foi logo substituída por indagações sobre como a realidade social era construída. Esta demanda foi habitada por aspetos comparativos que nasceram da inserção densa da investigadora com o compromisso de refletir sobre a vida social, estando antes de mais nada disposta a vivenciar a experiência de intersubjetividade, sabendo que ela próprio passaria a ser objeto de observação (Lévi-Strauss, 1974).

Segundo Malinowski (1978) uma das técnicas entendida como legítima para a obtenção de dados com a profundidade necessária para a elaboração do texto etnográfico consiste na observação participante e refere:

(...) um trabalho etnográfico só terá valor científico irrefutável se nos permitir distinguir claramente de um lado, os resultados da observação direta e das declarações e interpretações nativas e, de outro, as inferências do autor, baseadas em seu próprio bom-senso e intuição psicológica. (...) Na etnografia, o autor é, ao mesmo tempo, o seu próprio cronista e historiador; suas fontes de informação são, indubitavelmente, bastante acessíveis, mas também extremamente enganosas e complexas; não estão incorporadas a documentos materiais fixos, mas sim ao comportamento e memória de seres humanos. (p. 18)

Esse jogo intrigante que a Etnografia possibilita faz com que o pesquisador ora se impregne totalmente do ponto de vista dos seus pesquisados, ora desconstruindo-se, ora afastando-se, de forma a tornar possível a análise daquilo que foi levantado no campo.

Em relação ao *corpus* investigado, este recai sobre as artesãs na região do Quimbele e contemplou:

A observação participante, que foi uma fase da pesquisa etnográfica que se caracterizou por me permitir um contato pessoal, face a face com o fenómeno pesquisado, mediante uma descrição detalhada da perspectiva dos sujeitos participantes na pesquisa. Nesse sentido, tal como Viegas (2007) constata em tais circunstâncias, “foi interessante atentar para situações quotidianas que rompem com o quotidiano, as quais orientou o delineamento metodológico” (p.112).

Também Brandão (1982) afirma que a observação participante é um importante instrumento de trabalho na construção do conhecimento, desde que tem como objetivo compreender uma realidade. Para ele, o pressuposto é simples, pois todo o ser humano é em si mesmo e por si mesmo uma fonte original e insubstituível de saber. Neste sentido, ela oferece um repertório de experiências destinadas a superar a oposição sujeito/objeto, pesquisador/pesquisado, conhecedor/conhecido no interior dos processos de produção

coletiva do saber, visando, geralmente, ações transformadoras. Sendo assim, a pesquisa do tipo etnográfica exige que se recorra aos procedimentos da observação participante e é isso que fizemos na nossa pesquisa.

Segundo Beaud e Weber (*apud* Cardoso, 2009, p.7), observar interações sociais sobre as quais os sujeitos estão postos é a estratégia de recolha de dados do etnógrafo por excelência, dado que a observação continua a ser a principal ferramenta da Etnografia, a sua melhor estratégia. Por isso se justifica a necessidade de se observar constantemente também o entorno, desvelando o quotidiano dos sujeitos investigados por meio de um olhar atento. Este olhar atento foi uma constante nesta abordagem etnográfica que realizamos com as artesãs da região do Quimbele.

O estabelecimento de vínculos com a comunidade foi um importante fator na decisão da escolha do campo de pesquisa, e as expectativas em relação às novas descobertas precisavam de ser autênticas. As suposições podiam criar falsas expectativas, por isso deviam ser evitadas, assim como deviam ser evitadas as monopolizações da atenção do pesquisador. E por último, mas muito importante, foi a atenção em relação à reciprocidade, empatia e acima de tudo não “(...) se esquecer de agir como verdadeiro ser humano em contato com outros seres humanos” (Angrosino, 2009, p.50). Quanto à recolha de dados em campo, o pesquisador deve sempre considerar que, como observador, as interpretações relativas aos comportamentos humanos não podem ser operadas com extrema exatidão, e Angrosino (2009), expõe o seguinte:

A realidade que nós etnógrafos percebemos é pois sempre condicional; não podemos presumir que outro etnógrafo, olhando em outro momento para o mesmo conjunto de ‘fatos’, chegará exatamente às mesmas conclusões’ (p. 54).

A observação participante manteve-me ligada à comunidade através do vínculo do Artesanato. Através dele foi possível estar nas casas, enquanto visitante, e aproximar-me da comunidade num curto prazo para realizar o trabalho de campo definido fora da comunidade. Por esse motivo, preocupei-me em visitar a comunidade antes mesmo da elaboração do plano de ação da pesquisa, pois somente seis meses não me pareciam

tempo suficiente para encontrar o que viria a ser o objeto de estudo. Por isso escolhi a observação participante como principal ferramenta antropológica para estar primeiro entre as mulheres e depois entre as artesãs de Quimbele, utilizando a abordagem etnográfica para através do diálogo negociar o tempo/espço, bem como as situações a vivenciar enquanto artista/artesã e pesquisadora.

Durante o levantamento de dados foi feito um contacto inicial com o Administrador Municipal de Quimbele, o responsável das comunidades e sítios que me indicaram os nomes das pessoas ou famílias que produzem ou produziam artefactos. Em conversa com as(os) produtoras(es) foram obtidas as seguintes informações: objetos produzidos, o saber-fazer artesanal, matéria-prima utilizada, função do objeto, para onde vendem, os principais consumidores e modos de aprendizagem.

A observação participante obrigou-me a realizar uma imersão no quotidiano desta cultura específica, o que me permitiu compreender o universo sociocultural, objeto da minha pesquisa.

Clifford (1998) chama a atenção para o facto do etnógrafo, por meio da observação participante, realizar um exercício de interiorização e exteriorização. Na primeira situação, o pesquisador capta, mediante a empatia que estabelece com os seus informantes, os sentidos profundos, subjacentes, os gestos específicos; num segundo momento, o etnógrafo precisa de refletir sobre essas significações à luz de contextos mais amplos. Para Clifford (1998), isso representaria uma dialética entre experiência e interpretação.

Assim, resumidamente, pode-se dizer que a observação participante é uma técnica cujo fundamento reside num certo processo de aculturação do pesquisador. Dessa forma, o observador assimila as categorias inconscientes que ordenam o universo cultural investigado, não eliminando, contudo, o trabalho sistemático da recolha de dados, nem a interpretação e integração da evidência empírica, de modo a recriar a totalidade vivida pelos membros da organização investigada e apreendida pela intuição do pesquisador. A única maneira de apreendê-los foi, sem dúvida, pela observação em sua plena realidade. A esses fenómenos Malinowski (1978, p. 22) denominou de imponderáveis da vida real.

3.3.2 Diário de Campo

Com efeito, a Etnografia aplicada ao contexto do saber-fazer artesanal na região do Quimbele, enquanto base metodológica desta pesquisa, está sistematizada através de um diário de campo com os relatos ampliados. Visando a eficácia das observações, estando, dentro do possível, anotando tudo que observava. No entanto, nem tudo foi possível anotar quando estava a acontecer. Segundo Viégas (2007), há determinadas situações em que é melhor abrir mão das anotações de campo e dedicar-se integralmente à convivência com os participantes da pesquisa, mesmo que sejam momentos fundamentais à pesquisa. E foi assim que agi. Não obstante, à medida que ia encerrando cada período de observação, registava logo no meu o diário de campo, os momentos vivenciados, que ia abrindo mão em termos de anotações, transformando-as em relatos ampliados nunca ultrapassando mais de 48 horas a realização desse registo escrito no diário, para evitar que a memória falhasse (Ibidem, p. 113). Tais relatos, que tomam ao menos o triplo do tempo da observação para serem feitos, “englobam tanto aspetos descritivos quanto reflexivos e comentários pessoais, ou seja, o maior número de detalhes possível sobre as atividades e situações observadas, incluindo as sensações atribuídas ao vivido” (Viégas, 2007, p.113). Por vezes decidia-se fazer posteriormente os registos, para evitar constrangimentos, optando por fazer as anotações quando regressava ao alojamento.

Os registos de informação importante, resultaram da recolha etnográfica direta e do tratamento preliminar da informação, no diário de campo incluindo as minhas percepções diárias de forma escrita e gravada, as conversas informais, observações de comportamento, impressões pessoais (que normalmente se iam modificando com o tempo) sobre as categorias ou pontos que estavam a ser investigados.

Também Moura (2003) reforça a mesma importância do diário, afirmando que o registo dos imponderáveis da vida real deve ser feito no diário de campo, onde o pesquisador pode narrar com acuidade todos os acontecimentos ocorridos dia após dia, as expressões próprias dos participantes e sentimentos do pesquisador.

Outra das vantagens deste instrumento, segundo Bell (1993, p.136), é a de através dele o investigador poder também identificar aqueles aspectos do comportamento

profissional pessoal que merecem ser mencionados na pesquisa. No caso desta pesquisa, e resumindo tudo o que foi previamente dito, o meu diário foi sendo atualizado diariamente, e todas as noites eu sintetizava nele as minhas notas sobre o que tinha observado. Era um instrumento importante que respondia às necessidades específicas da investigação, tais como lembrar-me das minhas próprias observações imediatamente a seguir à intervenção. Foi também o principal instrumento de investigação usado para facilitar a análise sistemática de pensamentos e reflexões pessoais sobre incidentes críticos que julguei serem significativos relativamente às atitudes, comportamentos, comentários orais e escritos das artesãs.

Segundo Falkembach (1987), os diários de campo devem possibilitar registos minuciosos, como por exemplo:

- descrições dos sujeitos (aparência, maneira de vestir, modo de falar e agir, particularidades dos indivíduos);
- visões de mundo dos sujeitos (grau de religiosidade, valores, elementos culturais ligados ao processo de trabalho, de saúde, etc.);
- falas dos sujeitos (diálogos, palavras, gestos, expressões faciais, pronúncias);
- descrição do espaço físico (organização, desenho espaço, mobília e outros entes concretos);
- descrição de atividades dos sujeitos (detalhe corporal e registos de entes concretos);
- relatos de acontecimentos (forma como aconteceram e natureza das ações);
- comportamento do próprio observador (aspectos que possam interferir na recolha de dados).

No meu caso, os cadernos de campo eram cadernos A5, sem linhas. Nesses cadernos que me acompanhavam sempre registava resultados da observação das formas em que as artesãs iam tecendo e interagindo. Mas registava também apontamentos de entrevistas mais formais, tanto mais que durante muito tempo recorri pouco ao gravador. Mesmo quando comecei a usar mais o gravador, tirava simultaneamente apontamentos das entrevistas (creio que em resultado da minha desconfiança em relação à infalibilidade das tecnologias). Nos cadernos de campo ficavam também registados:

apontamentos de conversas mais informais; coisas soltas que as pessoas diziam; coisas que eu ouvia as pessoas dizerem entre elas. Tudo no trabalho de campo estava sob observação e era com esse princípio de “tudo sob observação” que ia proporcionando dados para os cadernos de campo. Nalguns dias escrevia poucas páginas. Noutros, por exemplo num resultado de uma entrevista mais longa, escrevia páginas e páginas.

Na maioria dos casos, escrevia ao mesmo tempo que ia vendo ou conversando. Mas no caso de conversas mais espontâneas e informais, que sentia que deviam ser mantidas nesse registo, não usava logo o caderno de campo. As conversas ocorriam, eu esforçava-me por reter os pontos principais e depois procurava um lugar sossegado para reconstruir por escrito os principais pontos da conversa.

O diário de campo serviu para que essa reflexão sistemática interpretativa, resultante da observação, fosse sendo descrita, analisada, interpretada, revista e reescrita. Isso significa que o diário de campo foi também o lugar onde foi permitido fazer uma espécie de balanço da pesquisa. Como sugeri anteriormente, um dos aspectos importantes do diário de campo é o modo como ele permite ir revendo propostas analíticas ou esboçando novas hipóteses. Isso passou geralmente por um trabalho assente na exploração de ideias que não estavam ainda necessariamente sedimentadas. Mas houve momentos em que as coisas pareceram ficar mais sólidas, olhando-se para trás numa perspetiva abrangente e fazendo-se um balanço dos ganhos, ou então olhando-se para a frente e definindo-se prioridades. Ou olhando-se as coisas e percebendo-se quais eram as zonas de penumbra e incerteza.

Para além do diário de campo, pude recorrer a outros registos escritos. Segundo Sanjek, “*fieldnote records*” (1990, p. 100) citado por Sónia Vespeira de Almeida e Cachado (2016, p.150), esses registos foram de dois tipos: “folhas de ideias”; e registos escritos de informação mais especializada. Disso nasceram as “folhas de ideias”: uma espécie de relatórios intermédios de pesquisa que ajudaram a arrumar a pesquisa. Essas “folhas de ideias” não obedeceram a um calendário pré-definido. Houve ocasiões em que se sentia a necessidade de sistematizar ideias e então deveu-se perder (ou ganhar) o tempo que foi necessário. Para estas “folhas de ideias” diferentemente do caderno de campo e do diário de campo não usei um suporte escrito definido. Estas “folhas de ideias” organizaram-se de acordo com uma lógica de acumulação, originando um dossier

próprio. No regresso do trabalho de campo, esses dossiers organizados em capas, fizeram também parte da minha bagagem de mão.

3.3.3 Entrevista

A entrevista é uma técnica utilizada como complemento na pesquisa etnográfica e foi um instrumento importante na nossa investigação. Segundo Bogdan & Biklen (1994), a entrevista deve refletir de forma válida e segura as informações recolhidas. Segundo Gil (2008, p.109), a utilização da entrevista em vários estudos de investigação deve-se ao fato de comportar um conjunto de vantagens, tais como:

- a entrevista possibilita a obtenção de dados referentes aos mais diversos aspetos da vida social;
- a entrevista é uma técnica muito eficiente para a obtenção de dados em profundidade acerca do comportamento humano;
- os dados obtidos são suscetíveis de classificação e de quantificação.

Se comparada com o questionário, que é outra técnica de largo emprego nas ciências sociais, apresenta outras vantagens:

- não exige que a pessoa entrevistada saiba ler e escrever;
- possibilita a obtenção de maior número de respostas, posto que é mais fácil deixar de responder a um questionário do que negar-se a ser entrevistado;
- oferece flexibilidade muito maior, posto que o entrevistador pode esclarecer o significado das perguntas e adaptar-se mais facilmente às pessoas e às circunstâncias em que se desenvolve a entrevista;
- possibilita captar a expressão corporal do entrevistado, bem como a tonalidade de voz e ênfase nas respostas.

Não obstante essas vantagens, o mesmo autor ressalva que a entrevista apresenta, no entanto, uma série de desvantagens, o que a torna, em certas circunstâncias, menos recomendável que outras técnicas. As principais limitações da entrevista são:

- a falta de motivação do entrevistado para responder as perguntas que lhe são feitas;

- a inadequada compreensão do significado das perguntas;
- o fornecimento de respostas falsas, determinadas por razões conscientes ou inconscientes;
- inabilidade ou mesmo incapacidade do entrevistado para responder adequadamente, em decorrência de insuficiência vocabular ou de problemas psicológicos;
- a influência exercida pelo aspeto pessoal do entrevistador sobre o entrevistado;
- a influência das opiniões pessoais do entrevistador sobre as respostas do entrevistado; os custos com o treinamento de pessoal e a aplicação das entrevistas.

Para André (1995), em trabalhos etnográficos geralmente são realizadas longas e sucessivas entrevistas com as pessoas que trabalham nestes locais a fim de perceber as suas concepções. No caso da pesquisa etnográfica que realizei, a entrevista não se caracterizou por uma estrutura fixa, mas flexível, permitindo transformações, onde nos tornamos um interlocutor, nutrindo-nos de uma relação dialógica, conforme sugere Paulo Freire (1997), entre iguais, desde que discorreremos sobre o tema a partir das próprias informações e interesses de nossos entrevistados. Sobre a entrevista, Cardoso (2009, p.8) entende que “este é o momento em que os participantes da pesquisa refletem acerca daquilo que foi ‘observado’ pelo pesquisador, deixando que ele se aproxime de suas significações”. Todavia, a transcrição da entrevista simboliza a escuta em detalhe e “é mister considerar, na transcrição, não apenas os discursos, mas também as hesitações, risos, silêncios, lapsos, interrupções, etc., muitas vezes reveladores de conteúdos” (Viégas, 2007, p. 114). Daí a importância do engajamento do pesquisador, sua entrega, sua incondicional interação e integração com o ambiente pesquisado. Para Viégas (2007), a entrevista, principalmente a semiestruturada, desempenha um papel primordial na construção da pesquisa etnográfica. Para Oliveira (2000), a entrevista semiestruturada, principalmente a que é gravada, é vista como um momento em que se reflete acerca daquilo que foi observado pelo pesquisador, deixando que ele se aproxime dos significados dos entrevistados. Partindo do pressuposto de que geralmente há

assimetrias entre pesquisador e grupo pesquisado, Oliveira (2000, p.23) sugere “uma modalidade de relacionamento na qual o pesquisado não seja um informante da pesquisa, e sim um interlocutor com o pesquisador”, o que tornaria possível o verdadeiro encontro etnográfico, numa relação de diálogo efetivo entre iguais. E foi assim que procedi na pesquisa com as artesãs.

Neste estudo, optou-se pelo recurso à entrevista semiestruturada, com perguntas abertas e conversas gravadas com as produtoras mais experientes, onde as entrevistadas tinham a possibilidade de falar sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada (Minayo, 2010), segundo um roteiro orientador (Haguette, 1995, p.86), como elemento facilitador de abertura, de ampliação e de aprofundamento da comunicação (Minayo, 1996, p.99).

Foram realizadas entrevistas individuais com quatro Mestras do Artesanato, sendo que uma, pela sua idade avançada, já não desempenha o ofício, mas continua a ter grande importância na história da cestaria da região. As/os outras/os estão ativas na produção artesanal.

3.3.4 Registos visuais (fotografias) e escritos

No presente estudo utilizaram-se também documentos visuais (fotografias) que permitiram constatar evidências referentes a práticas e técnicas artesanais tradicionais e a sua evolução atualmente, bem como a diferença física dos mesmos artefactos produzidos e a mudança sofrida ao longo dos tempos.

Em relação a isso, Moura (2003) realça que os dados recolhidos a partir da fotografia e vídeo acrescentam maior credibilidade às informações, visto que se apresentam como documentos de prova das atitudes e comportamentos registados e funcionam como memória com características retrospectivas. O registo de imagens é um material de extrema riqueza, possibilitando a partilha da informação visual e, também, a revisão de detalhes que não pareciam relevantes num primeiro momento. É uma forma de guardar a experiência de campo com tal precisão, que nem mesmo as mais minuciosas anotações permitiriam (Rodrigues, 2018, p.155).

Resumindo, em termos de recurso a instrumentos de recolha de dados, para a presente pesquisa foram feitos registos fotográficos e escritos nas diversas etapas desde

a produção aos produtos finalizados, envolvendo duas viagens de campo com uma duração média de seis dias no local, com um total de 10 intervenientes entrevistados.

De acordo com Achutti (1997, p. 25), “os materiais visuais, fotografias por exemplo, antes de serem cópias da realidade, são ‘textos’, afirmações e interpretações sobre o real”.

Segundo Moran (1994), os meios visuais são fortes na lógica que procede por comparação, explícita ou implícita (metáfora), que procura entender o todo, mais do que cada parte desse todo, que através das associações procura descobrir novos significados, novas relações, principalmente através das imagens. ...na imagem encontramos mais liberdade narrativa...” (p. 7). Buchanan (2001) discute a foto-descoberta como uma técnica de pesquisa que encoraja a participação, envolve os pesquisados no diagnóstico de determinados processos, permite emergir um posicionamento crítico diante das imagens expostas. O mesmo autor advoga em prol do uso da fotografia nas pesquisas organizacionais, como forma de permitir a obtenção de dados que acabam por auxiliar na análise de processos organizacionais complexos.

Vale a pena destacar que a fotografia:

- complementa outros dados recolhidos;
- igualmente viabiliza a iniciativa para a implementação das mudanças por parte dos envolvidos no espaço organizacional;
- valida os dados obtidos por outras técnicas;
- acaba por fazer emergir do grupo, pelo grau de envolvimento dos pesquisados por ocasião das sessões de fotos, o debate, a discussão, o diagnóstico e a solução dos problemas;
- permite que o estrato não gerencial possa manifestar-se em relação a certos aspetos, muitas vezes apontando decisões a serem tomadas;
- permite a verificação das diferentes culturas presentes no espaço organizacional e os contrastes existentes;
- permite que os envolvidos percebam de que modo as suas ações individuais interferem no todo da organização; e
- põe a descoberto as implicações das decisões organizacionais em relação à comunidade na qual a organização está instalada.

Segundo Bittencourt (1992, p.231), adotar a fotografia como um instrumento metodológico para a Antropologia é consequência das seguintes preocupações: (i) dar forma às vozes e olhares que contribuem para o relato etnográfico; (ii) adicionar uma outra dimensão, entre outras possíveis, capaz de tornar o encontro etnográfico mais pessoal e reconhecível; e (iii) permitir que o sujeito recognoscível se tome um participante ativo na representação dele mesmo e de sua Cultura.

O uso da fotografia é apropriado para reconstruir no relato etnográfico os laços naturais entre atividades quotidianas, os indivíduos que as realizam e o contexto social nos quais estes eventos tomam corpo.

Segundo Barthes (1977, p. 44), a fotografia restabelece a relação espaço/tempo na medida em que posiciona o espectador em tempos e espaços diferentes, confrontando, assim, o espectador com a imediaticidade espacial e a anterioridade temporal.

3.4. Análise de Dados

A fase do tratamento do material leva o investigador à teorização sobre os dados, produzindo o confronto entre a abordagem teórica e o que a investigação de campo aporta de singular como contributo. Após a recolha de dados, a fase seguinte da pesquisa é a descrição, análise e interpretação. Estes processos, apesar de conceitualmente distintos, segundo Gil (2008) aparecem sempre estreitamente relacionados:

A análise tem como objetivo organizar e sumariar os dados de tal forma que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação. Já a interpretação tem como objetivo a procura do sentido mais amplo das respostas, o que é feito mediante sua ligação a outros conhecimentos anteriormente obtidos (p. 168).

A análise de dados é o processo de formação de sentido além dos dados, e esta formação dá-se consolidando, limitando e interpretando o que as pessoas disseram e o que o investigador viu e leu, isto é, o processo de formação de significado. A análise dos dados é um processo complexo que envolve retrocessos entre dados pouco concretos e

conceitos abstratos, entre raciocínio indutivo e dedutivo, entre descrição e interpretação. Estes significados ou entendimentos constituem a constatação de um estudo.

A recolha e a análise de dados acontece simultaneamente dentro e fora do campo. Para tanto Bogdan e Biklen (1994) oferecem dez sugestões úteis para analisar dados enquanto estão sendo recolhidos: (1) se force a tomar decisões que enfoquem o estudo; (2) se force a tomar decisões relativas ao tipo de estudo que se quer gerenciar; (3) desenvolva perguntas analíticas; (4) planeie sessões de recolha de dados de acordo com o que se encontra em observações prévias; (5) escreva muitos “comentários de observador” enquanto pesquisa; (6) escreva memorandos para si mesmo(a) acerca do que está a aprender; (7) experimente ideias e temas em tópicos; (8) comece a explorar literatura enquanto estiver no campo; (9) jogue com metáforas, analogias e conceitos; e (10) utilize dispositivos visuais.

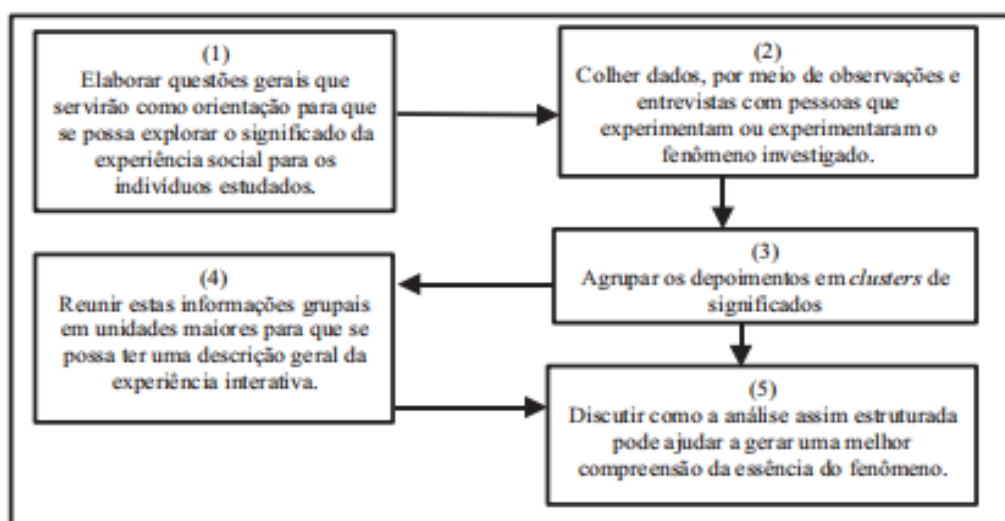


Figura 3 Passos para a recolha e o tratamento dos dados

Fonte: Carvalho e Vergara, 2002, p. 84

Na etapa da análise de dados, quando o investigador sistematiza os dados e prepara o relatório, a teoria reveste-se de um importante papel no sentido de fornecer suporte às interpretações e às abstrações que vão sendo construídas com base nos dados obtidos e em virtude deles (André, 1995, p.47). Em relação à análise de dados, Bogdan; Biklen (1994, p.205) expressam com clareza a sua consideração como um processo de

busca e organização dos dados recolhidos, uma tarefa analítica para sua compreensão e interpretação. Na mesma direção, Erickson (1986, p.156) caracteriza-a como etapa de reflexão deliberada e duradoura sobre a documentação obtida: a reflexão impõe um exame deliberado do observador sob o seu ponto de vista interpretativo, sob as suas fontes de teoria formal, a sua formação cultural e os seus valores pessoais. Para o autor, os materiais recolhidos no campo não são dados por eles mesmo. Os dados precisam de ser construídos através de meios formais de análise: o processo de análise converte os recursos documentários em dados (*idem*, p. 149), ou seja, o investigador vai percebendo regularidades e padrões, que constituem as categorias de codificação, ou os meios para sua classificação e/ou agrupamento. Coulon (1995, p. 91-92) apoia teoricamente este procedimento ao afirmar que a construção do mundo social pelos membros é metódica e que estão no carácter repetitivo, padronizado, transpessoal e trans situacional do significado ou das propriedades dos fatos sociais da vida quotidiana.

Para analisar os resultados das entrevistas foi realizada a análise do conteúdo através da identificação de categorias. Posteriormente, foram identificadas tendências e opiniões divergentes nas respostas de todos os entrevistados, tornando possível sintetizar a informação, seguindo as etapas que se exigem:

- a) Transcrição de materiais gravados (áudio): no documento escrito, inserir um cabeçalho identificando o material com o nome do entrevistado, da instituição (se for o caso), data da entrevista e a forma como ele será tratado no texto final de sua pesquisa, ou seja, um apelido ou um codinome para garantir o sigilo da mesma. Registrar também a forma de contato com o mesmo (e-mail, telefone, etc.).
- b) Na organização do material, registrar sempre a pergunta feita, tópico ou variável observada, e a resposta dada ou informação coletada. Sugere-se pergunta/tópico em negrito e resposta/informação sem destaque gráfico.
- c) Registrar o comentário anotado pelo pesquisador durante a coleta de dados seja ela, entrevista, observação, etc. Usar algum recurso gráfico para que estes comentários, anotados no calor da interação social, não sejam confundidos com perguntas, respostas ou registros. Eles poderão ajudar na correção de distorções, na validação ou não de uma anotação, ou seja, na análise dos dados.

- d) Após a organização preliminar do material, separar o que será relevante para a análise. Essa separação exige que o pesquisador, de posse de sua escolha metodológica e teórica, utilize as recomendações específicas para cada análise pretendida. De maneira geral, ele deve organizar o material por palavras, temas, tópicos ou até categorias analíticas, caso estas já estejam definidas. Maiores informações sobre esta fase serão repassadas a seguir.
- e) No caso de material já registado de forma escrita no momento da recolha, seja em diários de campo ou outros meios, é necessário organizar todo o material. Se a observação foi sistemática, reunir todos os conteúdos que já foram registados em categorias ou tópicos em um relatório final, ainda mantendo a separação por categorias analíticas ou tópicos estabelecidos nos registos de campo. Normalmente, antes da atividade de observação, o pesquisador, a partir do paradigma teórico escolhido, já definiu as suas categorias de análise em função de sua pergunta de pesquisa e de seus objetivos. No caso de observações não sistemáticas, embora inicialmente o material geralmente não esteja organizado por categorias ou tópicos, é necessário organizar o material, separando as informações que serão consideradas relevantes a partir de tópicos ou as categorias analíticas definidas para a análise do mesmo.
- f) Caso deseje, conforme a natureza do material e a demanda do paradigma teórico-metodológico escolhido, o pesquisador pode usar um registo quantitativo para organizar as respostas qualitativas. Trata-se de levantar a distribuição de presença e não propriamente de frequência, o que pode facilitar a análise. Não se trata aqui de fazer um tratamento estatístico das respostas.

Assim, Minayo (1996) sugere que dados qualitativos devem ser trabalhados a partir de uma das três abordagens mais conhecidas: análise de conteúdo temático, análise do discurso e análise dialética/ hermenêutica. A análise de conteúdo temático foi a opção para o tratamento de dados recolhidos, que visou a interpretação de material de caráter qualitativo, assegurando, tal como explica Bardin (2009), uma descrição objetiva, sistemática e com a riqueza manifesta no momento da recolha dos mesmos. Para este

autor, a análise de conteúdo temática deve ter como ponto de partida uma organização. As diferentes fases da análise de conteúdo organizaram-se em torno de três polos:

- 1) a pré-análise;
- 2) a exploração do material; e, por fim,
- 3) a tratamento dos resultados: a inferência e a interpretação.

Para a referida autora, na fase da pré-análise estabelece-se uma organização do material, a partir da escolha de documentos/informações relevantes, permitindo-se uma “leitura flutuante” do material até que a decisão sobre quais informações devem ser consideradas na análise fique mais clara.

3.5. Considerações éticas

Os procedimentos éticos são de extrema importância em qualquer investigação, e no presente estudo passaram pelo convite aos envolvidos, autorização para recolha e registo de imagens e divulgação das entrevistas. Segundo Bogdan & Biklen (1994), para garantir a colaboração na execução da investigação, o investigador deve, em primeiro lugar, garantir a salvaguarda dos direitos do indivíduo ou do grupo que representa a participante do estudo, devendo para isso ser indicados os seguintes princípios éticos:

- a) Garantir a proteção das identidades dos sujeitos a investigar, quando assim o desejarem, a fim de evitar causar transtorno ou prejuízo com os dados recolhidos, mantendo o anonimato em alguns casos (os que assim o desejarem), o que não aconteceu neste estudo.
- b) Tratar os sujeitos de modo respeitoso, de forma a obter a sua cooperação na investigação, mantendo-os informados dos objetivos da investigação e obtendo antecipadamente o seu consentimento.
- c) O investigador deve ser claro, explícito e cumpridor dos termos do acordo estipulado desde o início até à conclusão do estudo. A negociação da publicação e divulgação dos dados deve estar em conformidade com o que foi acordado com o entrevistado.

- d) Manter sempre a autenticidade dos resultados, evitando a sua alteração ou distorção.

3.6. Sumário

Este capítulo teve como propósito apresentar a metodologia e o método selecionados para proceder à recolha de dados, bem como a sua caracterização, identificação de vantagens e desvantagens. Menciona o contexto onde decorre o estudo, a participante, descreve os instrumentos de recolha de dados, o plano de ação utilizado durante o estudo e por fim apresenta as questões éticas.

CAPÍTULO 4 - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

4.1. Introdução e Finalidades

Neste capítulo apresenta-se a descrição e análise dos dados recolhidos em função das questões-chave do estudo que se relacionam com:

3. O impacto do «saber fazer» tradicional da Tecelagem/Tapeçaria em termos de empoderamento económico dos artífices da região de Uíge.
4. A formação a ser dada aos/às artífices, no sentido de garantir a valorização do Património imaterial local, e a concretização dos seus empreendimentos criativos e do desenvolvimento sustentável.

A descrição do trabalho de campo estrutura-se nos seguintes temas:

- “Saber-Fazer” – do Tradicional ao Contemporâneo da Tecelagem/Tapeçaria
- Empoderamento económico dos artífices da Região de Uíge
- Formação profissional dos Artesãos
- Valorização do Património Artístico Imaterial Local

As entrevistas e análise de conteúdo de documentos diversos em primeira e segunda mão foram realizadas entre os meses de Outubro e Dezembro de 2023.

4.2. DESCRIÇÃO DO TRABALHO DE CAMPO

A investigação deu prioridade à ida e permanência nas aldeias, e à implementação de um workshop e contacto com a comunidade circundante. A investigação requereu uma grande preocupação no que diz respeito à contemplação dos atores envolvidos, aos lugares que frequentaram, e às atividades de rotina porque, se estamos diante de uma realidade com características bem peculiares, que reproduz mediante uma estrutura social onde prevalecem valores intrínsecos à sua sociedade, foi preciso estar atenta aos seus costumes, ritos e cerimoniais para, a partir daí, se estabelecer o diálogo necessário para o desenvolvimento da investigação.

O método etnográfico, que caracteriza esta investigação, evoluiu em 3 fases: A primeira fase concretizou-se com uma investigação histórica sobre o Artesanato local e o seu contexto, para entender a história da comunidade, e a forma como se criou o Artesanato ao longo dos séculos e que valores se foram ganhando ou perdendo com estas práticas artesanais. Nesta fase, a recolha de dados foi maioritariamente realizada a partir da revisão bibliográfica. Essa revisão direccionou-se para esse tema e suas complexidades, o que envolveu também uma viagem em busca de uma ligação de empatia entre a investigadora e os sujeitos de estudo. Esta foi a segunda fase do estudo, a de implementação de um workshop, onde o foco se centrou na empatia e no respeito mútuo entre os sujeitos no estudo, o que tornou possível um melhor conhecimento e compreensão das questões da investigação, de forma mais aprofundada e mais próxima. A terceira e última fase foi realizada um mês depois da participação no workshop. Primeiro, a investigadora realizou uma análise dos dados obtidos pela observação participante, notas de campo, análise do material multimédia e das entrevistas, para complementar as informações obtidas na primeira e segunda fases.

4.2.1 Contexto da Investigação

A investigação decorreu no município do Quimbele, meio rural da Província do Uíge, Angola, continente africano (Fig.4). Para a compreensão do presente estudo, percebe-se a importância de situar a área geográfica e contextualizar de forma breve as questões sócio-económica-cultural e ambiental, relativas ao lugar onde está situado o grupo, objeto desta investigação.

A Província do Uíge é uma região a norte da capital da República de Angola, Luanda, tem uma extensão de cerca de 64.022 km² e com uma população estimada em 1.710.809 habitantes, correspondendo a uma densidade demográfica na ordem dos 23,66 habitantes por km². O município de Quimbele dista 262 quilómetros ao norte da cidade sede do Uíge (Fig. 4). Tem uma população estimada em cerca de 129. 396 habitantes, uma população em idade ativa de 46,6%, e uma população jovem (menos de 25 anos) de 66,3%. A província fica situada no extremo norte de Angola, limita-se a norte e nordeste

com a República Democrática do Congo (RDC), a sul e sudoeste com as províncias de Malanje, Cuanza Norte e Bengo, respetivamente.

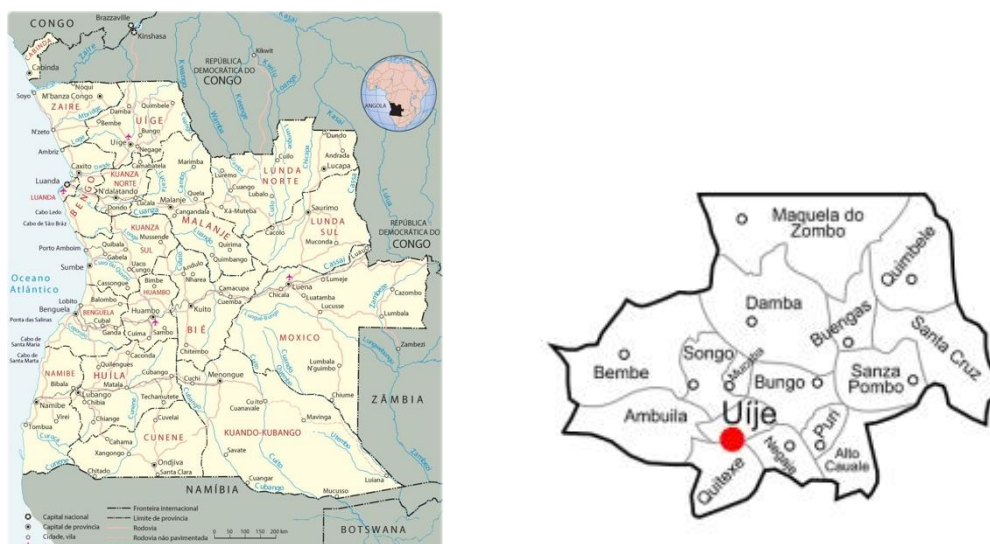


Figura 4 Mapa da Província do Uíge e do Município de Quimbele

O município possui 3 comunas, nomeadamente, a comuna-sede, correspondente à cidade de Quimbele, e as comunas do Cuango, Alto Zaza e Icoça. O município conta com 17 regedorias, 296 aldeias e povoações. A sua superfície é de cerca de 6.860 quilómetros quadrados e faz fronteira a Norte com a República Democrática do Congo, a Sul com o município de Milunga, a Nordeste com o Buengas e a Oeste com o Município de Maquela do Zombo.

Relativamente à diversidade cultural, ou seja, a composição étnica do município do Quimbele, o grupo sociocultural maioritário é o Bacongo, a língua nacional mais falada é o *Quicongo*, predominante, mas existem franjas na sua extensão, diferindo de área em área, encontramos igualmente os subgrupos etnolinguísticos: *Bassosso*, *Bacano*, *Balungi* e *Bayaka*, cuja pronúncia vai diferindo de subgrupo para outro. Salientam-se as máscaras *ndemba* (da cultura bacongo) (Fig.5), de variadas cores, como uma das suas principais características e usadas apenas nos rituais de iniciação masculina, em particular nas danças realizadas após a circuncisão. Estas máscaras, portanto, pelas suas formas, pelas suas cores e também pela dimensão que o movimento da dança lhes confere, têm a função de integrar e preparar os jovens para a vida adulta e social.



Figs. 5 Máscaras de origem Bakongo, *ndemba* e Máscara feita de madeira e ráfia.
 © Coleção do Museu Etnográfico do Uíge.

A diversidade artística que caracteriza o município é observada com grande intensidade na produção de Artesanato que destaca Quimbele no cenário nacional e eleva os artesãos à condição de formadores e disseminadores da cultura regional e angolana. Mais que um sentimento em relação à produção artística e cultural, Quimbele produz dados que comprovam essa vocação. A atividade artesanal do município é uma importante alternativa de geração de ocupação e renda, que pode contribuir para a melhoria das condições de vida das populações envolvidas. A produção artesanal é encontrada na maioria das aldeias, nas mais diversas tipologias, como também em variadas formas de apresentação (Fig. 6).



Fig. 6 Práticas tradicionais antigas da tapeçaria, esteiraria e cestaria
 © Coleção do Museu Etnográfico do Uíge.

Atualmente, para além de um rico Património histórico e natural, de elevado valor turístico, a região de Quimbele apresenta potencialidades significativas de desenvolvimento nos sectores da agricultura, da indústria e do comércio. Sabemos que os problemas ainda são vários neste território, desde a falta de água potável canalizada, alimentação, habitação, emprego, educação, saúde e vias e meios de transporte, com um ordenamento do território atualizado em construção, dos projetos que promovam iniciativas locais e envolvam o povo e ainda problemas sobre as terras e por fim, problemas da arrecadação de receitas da parte do governo.

O território é bastante acidentado, com várias serras, possui importantes recursos hídricos; o clima é tropical, quente e húmido, com estações de chuva longas (Setembro a Maio) e elevadas precipitações, que chegam aos 1600 mm em várias zonas do território. A região integra a floresta densa e húmida, e para além da savana planáltica tem uma flora e uma fauna ricas, destacando-se a riqueza florestal, uma das mais importantes de Angola.

Estas condições permitem vislumbrar oportunidades de negócio e investimento. Desde logo na agricultura, dada a disponibilidade de terra e observado o aumento gradual da área cultivada e da produção agrícola, nomeadamente, café, milho, mandioca, feijão, soja, amendoim, bananas (de diversos tipos), citrinos e fruteiras tropicais, que são produtos com largo futuro. A exploração e transformação de madeira constitui uma importante oportunidade de investimento e negócio (MEP, 2018). Mas ainda assim, partimos da hipótese que a promoção do desenvolvimento rural sustentável neste território é uma questão resolúvel através da vontade e esforço políticos, não só dos governos, mas também da iniciativa político-económica da população, por parte da sociedade civil, no sentido da participação ativa e efetiva nas discussões e tomada de decisões do seu futuro.

A noção de meio rural pressupõe um vasto território contínuo em que vastas gentes e populações constituam uma cultura autónoma com papel relevante nas sociedades em que se incorporam. O que existe, com grande diversidade de soluções, são zonas de cultura rural de dimensões variadas, em territórios fortemente despovoados e com débeis e pouco diversificados tecidos empresariais, em que se desenvolveram urbes sustentadas pelas administrações públicas centrais e locais, e atividades comerciais e de

serviços que servem os funcionários públicos, as famílias proprietárias e as populações que viram o seu poder de compra aumentado através de políticas assistencialistas/caritativas (Comissão Europeia, 2016).

No passado, Quimbele foi um dos núcleos da Resistência anticolonial, um município mártir e palco da guerra civil após a independência de Angola, a 11 de Novembro de 1975, até à assinatura dos acordos de paz em 2002, fatores pelos quais a região apresenta uma situação social e económica instável. Atualmente, as suas comunas (aldeias) necessitam de uma intervenção racional, essencialmente ao nível da melhoria das infraestruturas, pois em alguns casos, o decréscimo populacional tem-se acentuado a um ritmo extremamente elevado, que pode colocar em risco a sobrevivência de algumas localidades ao longo deste século. Muitos artesãos já se estão a retirar para outras localidades, sobretudo para as zonas urbanas, em virtude da dificuldade que encontram em Quimbele. Segundo alguns relatos, muitos têm recorrido às matérias-primas do município sede, outros a buscam mais longe, noutras aldeias, com dificuldade de acesso pelas vias de comunicação, e com as estradas em estado precário. A passagem de um contexto rural para urbano trouxe uma reconfiguração onde a naturalidade das antigas relações deu lugar às novas relações, mediadas pela divisão social do trabalho. Como afirma Favareto (2022, p.160); “o viver na cidade é submeter-se às normas, disciplinas, códigos e comportamentos”. A relação com o mundo natural modifica-se e aparecem necessidades que precisam de ser atendidas, e depois novas necessidades dentro do contexto social e territorial em que se situam. Na medida em que a cidade cresce, começam a aparecer os problemas refletidos em diferentes formas de uso e apropriação do espaço.

A economia da Província do Uíge, e em particular do município do Quimbele, baseia-se fundamentalmente em dois sectores, a agricultura e comércio, embora a agricultura seja o seu principal fator económico. A indústria não representa alguma percentagem, porque as antigamente existentes até 1975 foram destruídas e saqueadas durante o conflito armado que perdurou 20 anos. Estes sectores empregavam a maior parte da população e garantiam o sustento das famílias. No passado, o comércio estava estreitamente ligado a comercialização do café e outros produtos agrícolas. Uma rede de comerciantes portugueses comprava estes produtos nas aldeias e povoações, vendia

matéria-prima, equipamentos e bens de consumo aos produtores agrícolas, concedendo-lhes créditos. Estes comerciantes locais, por sua vez, eram financiados pelos bancos e jogavam um papel de intermediários entre o sector agrícola e as grandes companhias de comércio a nível nacional. Após a independência, este sistema de comércio desapareceu em consequência da fuga dos portugueses. A precariedade nas zonas rurais, sobretudo pela falta de emprego e poder de compra, tem motivado as populações a migrarem para as zonas urbanas.

A população residente desenvolve essencialmente práticas agrícolas, na maioria dos casos viradas para o autoconsumo. A agricultura e a pecuária constituíram-se desde os tempos remotos como a principal atividade económica da região. Torna-se assim necessário fazer uma referência ao passado, na tentativa de reconhecer a importância deste sector ao longo das últimas décadas, no contexto da economia local. A maioria das áreas cultivadas localiza-se no fundo dos vales, aproveitando assim os depósitos resultantes da acumulação de sedimentos, por ação das principais linhas de água.

No entanto, também podemos observar alguns terrenos cultivados em encostas, onde os depósitos de vertente são aproveitados para a prática agrícola, através da construção de socalcos. Atualmente, os terrenos mais afastados das aldeias, onde se encontram as roças de café, que foi a maior atividade na economia da região até ao ano de 1974 do século XX, encontram-se ao abandono. Na década de 70, período áureo da atividade cafeeira, a maioria da população da região dependia diretamente da produção de café através da sua cadeia de valores. Atualmente, laboram nesta atividade pouco mais de duzentas pessoas. Por outro lado, o envelhecimento da população residente é, normalmente, sinónimo de falta de espírito inovador e de um baixo nível de instrução, que impede os proprietários de reconhecer as principais formas de rentabilizarem os respetivos recursos. Por último, a falta de capital disponível para investir e a dificuldade de rentabilização dos projetos constituem uma agravante, que condiciona os anseios das comunidades locais. De acordo com os dados do Ministério do Planeamento (MEP, 2018), no Município do Quimbele, tal como acontece noutros municípios da Província do Uíge, também existe uma grande pressão sobre o sistema de ensino, devido à elevada percentagem de população jovem, e às carências existentes em termos de infraestruturas e recursos humanos.

As acessibilidades (inter e intrarregionais) permanecem dificultadas pelas características orogénicas da área. A rede de estradas é pouco densa, faltando ainda concluir a construção de uma via fundamental para a ligação entre as aldeias. As ligações à sede do município apresentam também alguns problemas, verificando-se uma degradação extrema em alguns troços.

Relativamente às ligações externas, a estrada nacional (Cidade de Luanda - Uíge à vila do Quimbele) veio contribuir significativamente para a diminuição da distância-tempo a regiões mais distantes.

Relativamente ao acesso às novas tecnologias, o atraso também é notório, não existindo espaços públicos com utilização de Internet. A utilização da Internet é feita a partir da rede telefónica. A impossibilidade de utilização da banda larga vem criar dificuldades ao nível da comunicação, inflacionando os respetivos serviços.

4.2.2 O Workshop *Ofícios Tradicionais: Tecelagem/Tapeçaria*

O Workshop decorreu na segunda fase do estudo, durante três dias do mês de Outubro de 2023 no Salão de Conferências da Administração Municipal do Quimbele. Esta atividade esteve enquadrada no projeto de investigação, cuja finalidade seria a promoção do saber-fazer da Tecelagem/Tapeçaria como instrumento de empoderamento feminino através de oficinas de arte com um grupo de mulheres artesãs, estabelecendo uma articulação entre Património, Arte e Artesanato.

A participação no *Workshop Ofícios Tradicionais: Tecelagem/Tapeçaria na Vila do Quimbele*, surgiu após um convite da ONG - APDCA à investigadora, suscitando o interesse na realização de uma ação de formação relacionada com o tema da dissertação. Isso constituiu para a implementação do workshop, assim como o uso de diversos meios e ferramentas de pesquisa que facilitaram o desenrolar da mesma. Por um lado, tal convite ajudou a juntar no mesmo espaço e tempo as pessoas identificadas que pudessem fornecer as informações necessárias para responder às questões colocadas nesta investigação, tendo em conta as dificuldades de localização individual dos intervenientes que viviam em aldeias dispersas e distantes com vias de acesso precárias. Por outro lado, a

consciência da quase inexistência de literatura sobre o Artesanato antes e depois da colonização neste território, facilitou a permissão para a implementação de tal iniciativa.

Para o workshop foram importantes as ajudas da Administração Municipal do Quimbele no envio de convites à participação ao público-alvo e que tinha manifestado interesse pelo projeto de investigação.

A participação da investigadora neste workshop tornou possível uma aproximação à tapeçaria/tecelagem e a cestaria tradicional. Nesta fase, tal como previsto no capítulo dedicado à metodologia, implementaram-se as entrevistas semiestruturadas, de maneira a compreender as expectativas e aspirações dos participantes sobre a atividade. Os dados foram também registados a partir de recolha de fotografias, gravações áudio e de notas de campo no diário da investigadora, a partir de uma observação participante.

Assim, o workshop teve como objetivos (i) a promoção e valorização dos ofícios tradicionais do município, colocando participantes e mestres artesãos(ãs) em contacto direto num espaço dinâmico, através de um modelo de aprendizagem intergeracional e experimental na transmissão de saberes ancestrais; e (ii) a reflexão sobre o “empreendedorismo criativo”, como demonstração de contributos de outras técnicas de artesanato tradicional, associadas ao design contemporâneo. O workshop estruturou-se em três eixos:

- Reflexão sobre a situação atual do setor artesanal Angolano e sua preservação, com particular atenção para a Tecelagem/Tapeçaria pelas artesãs da região de Quimbele;
- Elaboração de um diagnóstico da situação atual do saber-fazer tradicional, em particular do Artesanato e das(os) artesãs(ãos) na região;
- Debate sobre algumas questões de Empoderamento e Empreendedorismo Feminino como via para um desenvolvimento sustentável e criativo na pós-modernidade.

Inicialmente foi apresentado e promovido um debate sobre a situação atual do Artesanato e das(os) artesãs(ãos) na região, o que permitiu fazer um diagnóstico do estado atual dessas artes, com o apoio dos artesãos/ãs emblemáticos/as, reconhecidos/as como

mestres nas suas comunidades e cuja obra é representativa da tradição do Artesanato. Tratou-se de uma seleção de artesã(os) capazes de ajudar a aprimorar as técnicas de produção artesanal existentes e de fortalecer as habilidades artísticas, de design, marketing e gestão do Artesanato de Quimbele, província do Uíge. Isso permitiu também fornecer um espaço de apresentação de resultados e troca de experiências entre os participantes.

Foram contactados num universo de vinte e quatro ($n^{\circ} = 24$) artesãos/sãs que estiveram presentes no workshop, sendo catorze ($n^{\circ} = 14$) mulheres e dez ($n^{\circ} = 10$) homens entre artesãos jovens, adultos e mestres do saber fazer tradicional. Durante as sessões do workshop, foram apresentados os seguintes conceitos:

- Empreendedorismo na área das Artes.
- Técnicas de artesanato tradicional e Design contemporâneo.
- Questões comunitárias e éticas do impacto do Design contemporâneo no Artesanato tradicional.

Tabela 2 - Agenda de Observação

Data e Hora	Participantes	Atividades
1º dia		
9h00/12h00	Dez ($n^{\circ}=10$) e a investigadora e as mulheres mestres artesãs.	Momentos 1 & 2 Diagnóstico da situação atual do saber-fazer tradicional em particular das(os) artesãs(ãos) na região de Quimbele
14h00/15h45	Vinte e quatro ($n^{\circ}=24$) e a investigadora.	Momento 3 Apresentação do projeto de investigação
16h00/18h00		Momento 4 Trabalho pratico com Tecelagem / Tapeçaria
2º dia	Participantes	Atividades
9h00/12h00	Vinte e quatro ($n^{\circ}=24$) e a investigadora.	Momento 1 Trabalho prático com Tecelagem / Tapeçaria
14h00/18h00	Dez ($n^{\circ}=10$) e a investigadora e as mulheres mestres artesãs.	Momento 2 Trabalho prático com Tecelagem / Tapeçaria
3º dia	Participantes	Atividades
9h00/12h00	Vinte e quatro ($n^{\circ}=24$) e a investigadora.	Momento 1 Trabalho prático com Tecelagem / Tapeçaria
14h00/18h00	Dez ($n^{\circ}=10$) e a investigadora e as mulheres mestres artesãs.	Momento 2 sessão final com a avaliação do workshop pelos participantes.

No primeiro dia, a sessão foi dividida em quatro momentos. No primeiro e segundo, contou com a presença de 10 participantes da comunidade, entre entidades oficiais da administração local relativas aos assuntos da cultura, mestres artesãos e artesãs do município sede de Quimbele, representantes das autoridades tradicionais e de igrejas locais. Foi constituído como grupo focal numa participação e interação para identificar o conhecimento e percepções dos mesmos sobre as atividades relacionadas ao artesanato local e aprofundá-los, o que permitiu elaborar um diagnóstico da situação atual do saber-fazer tradicional em particular das(os) artesãs(ãos) na região de Quimbele, tendo em conta a quase inexistência de literatura sobre o Artesanato, antes e depois da colonização neste território, como foi dito atrás. A investigadora assumiu o papel de moderadora do grupo focal assumindo uma posição de facilitadora do processo de discussão.

No terceiro momento do dia, foi feita a apresentação pela investigadora do projeto e das principais finalidades da investigação, incidindo sobre:

- (i) empreendedorismo feminino e aspetos educacionais e artísticos associados ao ensino/aprendizagem de tradições patrimoniais;
- (ii) Artesanato e desenvolvimento local; e
- (iii) empoderamento económico, desenvolvimento sustentável e valorização do património imaterial local.

No segundo e terceiro dia, foram organizados três grupos de trabalho temáticos para sessões práticas nas oficinas de arte em que se pretendeu estimular nas(os) artesãs(os) a curiosidade pela Arte Contemporânea e pela Inovação, constituídos por jovens e adultos orientados por dois mestres artesãs(ãos):

- a) 14 artesãs(ãos) que trabalham com tapeçaria/tecelagem na bidimensionalidade.
- b) 10 artesãs(ãos) que trabalham com cestaria e olaria.
- c) sessão final com a avaliação do workshop pelos participantes.

As sessões com os grupos de trabalho foram estruturadas segundo exercícios preparados antecipadamente pela investigadora/facilitadora. Os participantes escolheram o grupo de trabalho em que preferiam participar.



Fig. 7 Mestres artesãs demonstrando as técnicas de entrelaçar durante o workshop

© Fonte: Fotos da autora

A experiência de 3 dias no workshop *Ofícios Tradicionais: Tecelagem/Tapeçaria* proporcionou várias oportunidades para o desenrolar da investigação. A oportunidade de interação da investigadora com o artesanato tradicional de Quimbele, ajudou-a a aproximar-se do contexto histórico por detrás do artesanato tradicional, e também a aproximou das suas origens pelo contacto intergeracional artesão-aprendiz, apesar do primeiro dia ter sido exaustivo, dada a inexperiência dos participantes. No final de cada dia todos os participantes terminavam com um sentimento positivo, pois a evolução era visível e a aprendizagem era constante.

A interação entre aprendizes e mestres artesãos tornou a experiência mais enriquecedora (Fig. 8 e 9), apesar das interações sociais poderem ter sido mais exploradas, para criar mais aproximação entre jovens e artesãos. Esta falta de aproximação poderá ter ocorrido pela atividade ter durado apenas alguns dias e ter-se limitado maioritariamente à transmissão de conhecimento técnico de artesão para aprendiz, o que fez com que não houvesse compreensão mútua entre as duas gerações. Como não existiu uma negociação prévia sobre como os participantes poderiam interagir com as(os) mestres, as interações tornaram-se apenas resultado de uma aprendizagem técnica, e a troca de valores sociais ou empatia entre as duas gerações raramente existiu durante as atividades. A realização do workshop na comunidade aconteceu num momento de muita fragilidade para as(os) artesãs(os), em que o grupo iniciou um processo ainda

maior de escassez e insustentabilidade, onde alguns e algumas buscavam novas alternativas de sobrevivência, necessitando abandonar o ofício tão familiar para muitos ou para a grande maioria. O Mestre AP comentou:

Nós estamos mal, muita gente desistiu..., uns foram para a cidade do Uíge, outros saíram para trabalhar em outros ofícios em Luanda, vários melhoraram de situação. Eu fui ficando com pouca gente da minha geração, ...

Tais motivos geraram uma baixa autoestima para profissionais que defendem a ética e a dignidade. Observou-se que os(as) artesãos(as) estavam enfrentando uma grande ameaça há anos, devido às contrariedades sociais e financeiras, à falta de políticas públicas e, mais especificamente, à impossibilidade de escoar a sua produção, fatores que ameaçavam, na altura, a falência do grupo e impediam a continuidade dos trabalhos.

O workshop foi bem recebido pelos artesãos, visando a criação de novos produtos e a reinvenção dos existentes para gerar renda e ampliar o mercado com produtos inovadores. Contudo, para os artesãos, inovar no mercado foi um desafio que os pode ajudar a solucionar alguns problemas que enfrentavam. Eles lidavam com problemas concretos, como dívidas e a dificuldade de adquirir certas ferramentas no mercado local, mas também com questões subjetivas, como o medo, a dignidade e a ética.



Fig. 8 Montagem de tear vertical com materiais de ráfia e algodão © Fonte: Autora



Fig. 9 Execução de uma tapeçaria contemporânea
com materiais mistos © Fonte: Autora

Após essa conversa inicial, clarificamos as dúvidas acerca do novo exercício, que poderia ser realizado tanto em grupo quanto individualmente, e as(os) artesãs(os) retornaram aos seus postos para continuarem com as instruções. Considerando que o grupo de artesãos possui uma prática de conhecimento aprofundado adquirido ao longo da vida e um trabalho silencioso e introspectivo, e levando em conta o período anterior de expansão dos seus negócios, que comprova a sua *expertise*, é possível inferir que a introdução de novas técnicas contemporâneas na tapeçaria tenha causado surpresa.

No que diz respeito à disposição para fazer concessões no artesanato tradicional, observou-se que os participantes estão abertos à inovação e à adaptação de novas formas ou funcionalidades para os seus cestos, apreciando o desafio. Inspirados por Tecelagem/Tapeçaria de outras regiões e suas diversas utilidades, eles procuraram integrar essas novas funções à estética tradicional de Quimbele. Essa adaptação decorreu dos benefícios potenciais que a atividade cesteira pode trazer, expandindo o seu leque de

produtos. Todos os aprendizes jovens expressaram o desejo de aprender a arte no futuro, e que o farão para complementar os conhecimentos existentes, ou para aplicar as técnicas de Tecelagem/Tapeçaria em novos contextos. As(os) mestres artesãs(ãos) acreditam que o futuro do Artesanato pode envolver a concessão de subsídios ou a criação de oportunidades profissionais. No término do workshop, todos os participantes expressaram apreço pela presença da investigadora e revelaram o desejo de estender a experiência, evidenciando o seu êxito.

4.2.3 Entrevistas e Observações Participantes

Ao longo da intervenção retomaram-se os questionamentos que movimentaram a investigação, ao mesmo tempo em que a investigadora se abriu a novas perguntas, sendo acrescentadas novas informações e preenchendo lacunas que iam sendo identificadas. Para Viégas (2007), diferentemente da análise que apenas classifica e/ou quantifica com base em categorias prévias, na análise etnográfica as categorias decorrem do próprio processo de investigação. O foco não estaria na confirmação e/ou refutação de hipóteses. Antes, estas foram discutidas com base na inter-relação das muitas peculiaridades do campo, não se tratando de montar um ‘quebra-cabeças’ cuja forma final conhecemos de antemão, tal como sustentam Bogdan e Biklen (1994, p. 50). Tentou construir-se um quadro que foi ganhando forma à medida que se recolhiam e examinavam as partes. Mais à frente se apresentarão resultados, sob a forma de categorias de análise.

As entrevistas permitiram captar a compreensão e percepção dos atores sobre o percurso histórico do ofício do “saber-fazer” artesanal daquela região, impacto provocado na desarticulação de alguns ofícios como a tecelagem tradicional. O workshop realizado sobre ofícios tradicionais com as/os artesãs/os permitiu refletir sobre o impacto da inovação de produtos e da questão da sustentabilidade da atividade das artesãs e abertura de um espaço de trabalho, sua repercussão e impacto nas comunidades rurais.

No workshop foi adotada a observação participante para recolha de informação, e esta técnica de recolha de dados revelou-se a mais apropriada, pois facilitou a aproximação entre a investigadora e os participantes e a recolha de informação de forma

eticamente responsável, não influenciando o decorrer da ação, nem dificultando a programação das atividades.

4.2.4 Recolha de Imagens fotográficas

No que diz respeito à interpretação do processo de transformação social, as fotografias ajudaram a elucidar a maneira como tais transformações são vividas. Uma importante característica da imagem fotográfica situa-se na sua própria natureza e no processo de sua criação. A fotografia perverte a fluidez do tempo e, ao fazê-lo, posiciona o sujeito da imagem e o espectador uma dimensão espacial-temporal diferente. O espectador é confrontado com o então lá sugerido pela imagem e o aqui, agora no qual ele está situado (Barthes 1977, p. 44).

As fotografias forneceram informações visuais que, aliadas ao contexto cultural, levaram a compreender e analisar aspetos importantes sobre a forma e o conteúdo dos tecidos e dos cestos, a complexidade da sua produção, e o restabelecimento de uma cosmologia das relações significativas nas histórias de vida das artesãs. Fotografias produzidas pelos membros da comunidade de Quimbele revelaram também importantes noções que permeiam e organizam a experiência social. Assim, a interpretação do contexto histórico e cultural visível em fotografias contribuiu para compreender a cultura material e suas transformações no tempo.

4.3 ANÁLISE E APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

4.3.1 “Saber-Fazer”: do Tradicional ao Contemporâneo da Tecelagem/Tapeçaria

O *Focus-grupo* e as entrevistas permitiram verificar que a tecelagem / tapeçaria e tecidos tradicionais em Quimbele se encontram atualmente no limiar da extinção. Os saberes e valores ancestrais desta região desvanecem-se no tempo por falta de aprendizes que possam dar continuidade, sobretudo com inovação, e façam prevalecer a tradição nesta comunidade.

A revisão da literatura, realizada anteriormente, permitiu verificar que a primeira alusão a esta atividade documentada em Angola foi do etnólogo José Redinha (1974, p. 134), sobre uma significativa produção de tecidos feitos à mão em fibra (chamada ráfia), uma fibra extraída das folhas de um tipo de palmeira, com os quais se produziam os panos de palha que, segundo relatos do século XVI, eram usados na corte do Reino do Kongo pelo rei e cortesãos. Por outro lado, na história oral do povo de Quimbele, antes, no reinado do Kongo, isso por volta de 1.600 d.C, os tecidos eram feitos a partir dos feltros retirados das entrecascas de certas árvores e esse material era mais direcionado para a confecção de cintos, cangas e demais peças usadas no quotidiano das pessoas. Por essa razão, a história da tecelagem de Quimbele tem na sua expressão máxima do passado longínquo, antigos reinos, com realce ao do Kongo, que integram hoje o território de Angola. Entretanto, a distância socioeconómica das sociedades africanas desta região permitiu a abertura de rotas comerciais importantes, entre elas a do tecido de ráfia, que estabeleceram a ligação entre os povos das diversas regiões, as mais próximas ou as mais afastadas. Já neste período inicial da expansão colonial portuguesa, o tecido de ráfia era utilizada na tecelagem.

Na região de Quimbele, estes tecidos eram destinados às vestimentas, além de servirem como moedas usuais de troca, apesar de, a partir de 1600, se depararem com a concorrência quanto aos tecidos de ráfia - bordados e aveludados, também produzidos em regiões fronteiriças de Quimbele (região de Loango) da República Democrática do Congo (Redinha, 1974, p.135). No que se refere a estes últimos *“até o clero os usava para os trajes sacerdotais, em complemento àqueles que importavam da Itália e nos quais se inspiraram os artistas congos”* (UNESCO V, 2010, p. 680). Noutras regiões de Quimbele, além do algodão e da ráfia, também se destacaram tecelagens baseadas em fibras de cascas de árvores... utilizadas na produção dominante de vestimentas na savana aberta (UNESCO III, 2010).

Dada a sua importância para a formação económica do Quimbele, o tecido de ráfia é, dentre as expressões tradicionais do artesanato aqui apresentadas, aquele que possuía maior produção local, além da sua função monetária, movimentando a economia de Quimbele no período áureo do reino do Kongo nos séculos XVI e XVII. A sua produção, até aos dias de hoje, costumava ser um trabalho conjunto. Enquanto algumas artesãs eram

responsáveis pela produção das linhas, outras teciam no tear e outras poderiam tingi-lo. Para realizar o tingimento do tecido, tirava-se tinta de uma vegetação, planta ou casca de árvore específica da região do Quimbele.

Atualmente, é muito raro encontrarmos a prática tradicional de tecer, mas deparamos ainda esta na região fronteiriça da República Democrática do Congo, onde habita o grupo sociocultural bantu, *Kuba*, que produz alguns dos produtos artesanais característicos, com forte influência da cultura e dos saberes nativos.

Ao unir o Artesanato de raiz tradicional às linguagens contemporâneas, o produto artesanal sofre modificações nalgumas das suas propriedades. Nesse sentido, Ravasi e Rindova (2008) afirmam que as escolhas de *design* compõem a forma do produto e interagem com diversos significados culturais, nos quais os consumidores estão imersos.

Borges (2011), citado por Sousa (2014, p.7), partilha uma experiência da realidade do Brasil que transporte para Angola, afirmando que se “*tem registado um movimento de designers em busca da revitalização do artesanato com a soma da preservação de técnicas produtivas, herdadas de geração em geração e a incorporação de novos elementos aos produtos confeccionados*”. Percebe-se que as intervenções dos *designers* devem estar para além do projeto de inovação de produto. A relevância para as questões da subjetividade e das necessidades objetivas daquele grupo devem ser percebidas e analisadas para o caminhar de resolução junto aos atores, possibilitando a co/criação e autonomia nas relações inter e intrapessoais e fortalecendo a promoção da sustentabilidade. Para isso o *designer* deve estar habilitado a gerir processos de grupo, para que possa fazer as leituras das subjetividades que emergem durante as suas intervenções.

Verifica-se que essa trajetória de intervenção segue dois caminhos, nas relações interpessoais entre designers e artesãos: (a) resistência do grupo ou de alguns atores por não aceitar a intervenção do designer nos produtos que estes desenvolvem; (b) aceitação das intervenções com promoção de desenvolvimento e inovação de produto, gerando posteriormente dificuldades de manter a sustentabilidade, quando na finalização das intervenções.

Considerando que a Arte Contemporânea, nas suas mais variadas disciplinas artísticas ligadas à inovação e à experimentação, é um pilar central para a revigoração e

revitalização da herança e da memória coletiva rural (Gonçalves, 2018), existem vários eixos que podem talvez impulsionar a criação artística contemporânea em contexto rural. Um desses eixos é a criação de iniciativas para que artistas possam desenvolver os seus projetos em contexto rural. Outro eixo está relacionado com o trabalho artístico ligado à comunidade local, sendo que ambos podem trabalhar em conjunto.

Tal iniciativa de interação com diferentes gerações neste workshop, permitiu observar que existe uma forte sensibilização de jovens artesãos para o contacto com a tecelagem/tapeçaria no contexto da Arte Contemporânea. Isso possibilitou-lhes tomar conhecimento de diversas formas de expressão plástica. Com a Arte Contemporânea os participantes referiram que compreenderam que existem diversas formas de nos expressarmos com diferentes materiais que antes se achavam impossíveis de se associar para a construção de uma obra, além do material habitual, sobretudo a ráfia. Aprenderam que em cada trabalho artístico existe um projeto, uma conceção, que assume um papel primordial em todo o processo. Assimilaram também que o essencial é o processo desenvolvido e não o produto final.

Relativamente aos traços de personalidade observados nos processos criativos e competências pessoais e sociais, foi possível verificar como elas estão associadas à autodisciplina, capacidade para retardar a gratificação, obstinação e resistência à frustração, independência, automotivação, desejo de arriscar e inexistência de conformidade no pensamento, assim como, ausência de dependência social (Amabile, 1983; Alencar & Fleith, 2003). De acordo com estes autores, subsistem traços de personalidade que mais contribuem para a expressão criativa, a saber: a predisposição para assumir riscos sensatos; a vontade de ultrapassar obstáculos e perseverança perante estes; tolerância à ambiguidade; coragem para expressar ideias novas; expectativas de eficácia pessoal - autoconfiança e vocação para desafiar a maioria.

Com o culminar do workshop os artesãos revelaram apreço pelas suas produções artísticas, manifestando orgulho na sua divulgação perante a comunidade, a comprovar pelos seguintes excertos:

“Achei bom e nunca pensei que fosse possível eu construir aquilo (aquela composição em linhas entrelaçadas na mistura de linhas de ráfia com linhas de fibras de bananeira e juntar outros materiais). Acho que pode transmitir... levar as

peças a refletirem. Este trabalho que pode transmitir muitas coisas, através dos materiais reutilizáveis”. (DP, entrevista em 11 Outubro 2023).

“No início tive receios de tramar diferentes fibras e outros materiais e das suas cores naturais, mas a parte final do trabalho surpreendeu-me e gostei” (AP, entrevista em 11 Outubro 2023).

“Concordo com ela. Gostei, achei muito bom”. (AP, entrevista em 11 Outubro 2023).

“Eu cá gostei muito de tecer, nunca tinha feito este tipo de trabalho, despreocupado...”

“Sim, dava para descontrair, a mestre não se interessava por cada plano, só pelo conjunto. Foi bom!” (AP, entrevista em 11 Outubro 2023).

4.3.2 Empoderamento Económico dos Artífices da Região de Uíge

O *focus* grupo permitiu esclarecer que o Artesanato de Quimbele, pelo seu carácter cultural e económico, enquanto elemento simbólico da cultura material de Angola, tem permitido a valorização da comunidade como Património local único. É uma prática viva, onde se cruzam tempos históricos e interações sociais e económicas relevantes, e que constitui um importante recurso pedagógico para a comunidade angolana. Mais ainda, embora lentamente, o Artesanato da região apresenta sinais tenros de revitalização, despontando um novo tipo de artefacto/ã com uma escolaridade mais elevada, mais aberta a todo o tipo de inovações e mais agressiva em termos de mercado, aproveitando todas as hipóteses de escoamento dos produtos fora dos circuitos tradicionais. Para estas novas artesãs/ãs, as noções de “gestão”, “marketing” e “design” são tão importantes como os velhos saberes dos seus mestres.

As conversas entre os participantes permitiram verificar que os circuitos de comercialização são altamente deficientes ou inexistentes e os produtores têm muita dificuldade em vender bem os seus produtos, mesmo os tradicionais de alta qualidade. Os produtos acabam por ser comercializados principalmente por intermediários, sujeitando-se os produtores ao preço de ocasião que lhes forem oferecidos, sem o acesso às condições de venda possíveis. Por outro lado, as mulheres referiram que o emprego feminino se restringe essencialmente à produção agrícola de autoconsumo e ao

artesanato doméstico. O setor terciário não tem um grande significado no contexto económico local. Neste ramo de atividade destacam-se como maiores empregadores os poucos funcionários públicos da administração local, polícias, professores de educação primária e do secundária, funcionários do centro de saúde e pequenas áreas comerciais, que, no entanto, não atingem valores de emprego significativos.

Desde o início da investigação que a mesma se revestiu de um cunho analítico, no tocante ao trabalho com as mulheres da região do Quimbele, sendo cada ação precedida de momentos de profunda reflexão. Porém, tivemos a certeza de que após a conclusão da fase de trabalho de campo, esse processo se daria com mais intensidade, pois alguns dados levantados inicialmente foram analisados e descritos, surgindo novas reflexões.

Relativamente à questão de como podem as novas gerações desacelerar a extinção do artesanato tradicional de Quimbele por meio do design, as respostas às entrevistas permitiram verificar que persiste um interesse em perceber como poderiam ser criados meios de subsistência na tapeçaria/tecelagem tradicional, de forma que a comunidade de artesãos e agentes externos possam colaborar na proposição de atividades com uma base regenerativa consistente. As entrevistas permitiram, sem dúvida, verificar como as práticas de criação artística que envolvam trabalho com as comunidades locais são tão essenciais ao seu desenvolvimento e que tal participação ativa da comunidade nos processos de criação e de produção artística pode ser importante para a promoção e valorização do património, herança e memória coletiva, pois assenta na própria experiência da comunidade para a execução e produção dos seus projetos artísticos.

Os participantes foram unânimes em considerar que através desta dinamização territorial e comunitária, recorrendo também à Arte Contemporânea, se consegue promover um desenvolvimento cultural e social que pode ser importante para um crescimento estável e duradouro ao longo dos tempos nos territórios rurais. No entanto, atualmente um dos Mestres artesãos (AP) revelou na entrevista que nos dias de hoje, trabalha por gosto, e tocou num ponto de vista interessante:

“Está claro, agora é um gosto que tenho de dizer que comecei a inovar, porque até aí não fazia, fazia duas/três qualidades, de material (cestas) e hoje faço dez/quinze ou vinte, não é? Ou faço mais pequeno ou maior, ou de um feitio ou de outro...” (Entrevista em 11 Outubro 2023).

AP, enquanto especialista do setor da Cestaria, conseguiu identificar a falta de conscientização dos jovens relativamente a este ofício e a necessidade de poder traduzir os valores desta tradição cestaria, através da criação artística e do regresso às aprendizagens, não aconselhando que se faça de forma isolada. Acredita que para os jovens poderem aprender cestaria no futuro é necessário:

- formações cofinanciadas pelo estado;
- criação de espaços de apoio à cestaria;
- conscientização das práticas cesteiras às novas gerações em espaços colaborativos;

Os jovens acreditam que o futuro da Cestaria poderá ser promissor e que esta arte pode possivelmente vir a ser reconhecida, no entanto reconhecem que para a Cestaria continuar a existir terão de ser realizadas novas atividades de aprendizagem e que irá sempre estar vulnerável a alterações consoante a evolução do *design* e incorporação de novos padrões. Contudo, tanto neste setor, como também no da Tecelagem, as opiniões divergem. Uma jovem artesã convidada, refere que:

“...a tecelagem e a cestaria são tradições que se irão manter por muito mais tempo, se houver mais divulgação por parte dos artesãos... O futuro poderá ser promissor, no entanto vai estar sempre sujeito às alterações das “*trends*” globais.” (Entrevista em 11 Outubro 2023).

As artesãs jovens também identificaram novas possibilidades para uma aprendizagem, no entanto não se reviam nas perspetivas dos mestres. Nenhuma falou na oferta de subsídios ou empregos ligados ao Artesanato, pois não se reviam a trabalhar profissionalmente nesta área no futuro. As artesãs jovens acrescentaram que a ajuda na integração das novas gerações poderia ser na oferta de mais serviços de aprendizagem artesanal, assim como na disponibilização de novas técnicas cesteiras. Há que realçar duas opiniões pelo seu relevo social no futuro da aprendizagem intergeracional. Uma Mestre artesã (AM) explicou o seguinte:

“É necessário dar a entender aos jovens que o que foi feito pelos avós, e que também pode ser feito por eles e que é algo tradicional, não é necessariamente desinteressante e desatualizado...devendo

facilitar-se o contacto entre jovens e artesãos” (Entrevista em 11 Outubro 2024).

Relativamente ao Artesanato tradicional, pudemos, por conseguinte, constatar, que este setor se encontra extremamente envelhecido e sem condições financeiras, não se registando interesse pelas classes mais jovens, particularmente mulheres, em prolongar e manter a atividade artesanal segundo o mestre artesão previamente mencionado.

“O estado atual da prática artesanal em Quimbele é de pouca aderência em relação ao passado; atualmente as pessoas dão pouco interesse a essas culturas” (AP, Entrevista em 11 Outubro 2023).

Esta situação provoca também uma falta de espírito de inovação na realização dos trabalhos, conforme o relato do professor do Ensino Geral:

“O declínio de algumas tradições em Quimbele está associado à proliferação da cultura de meios industriais que produzem numerosas quantidades de meios adotivos, ou semelhantes aos meios produzidos localmente. Os meios industriais têm caráter de desangolanizar (desquimbelenizar) as culturas da tradição local.” (AM, Entrevista em 11 Outubro 2023).

As conversas informais ao longo dos dois dias, no workshop, permitiram verificar que a atividade artesanal do Município do Quimbele é uma importante alternativa de geração de ocupação e renda, contribuindo para a melhoria das condições de vida das populações envolvidas. A produção artesanal pode ser encontrada na maioria das aldeias do município, nas mais diversas tipologias, como também em variadas formas de apresentação.

4.3.3 Formação Profissional dos Artesãos

Neste contexto, tendo em conta já ter realizado duas experiências de formação sobre as artes e ofícios em Luanda, numa área urbana e cidade capital de Angola, entendi

ser importante a realização deste workshop do ponto de vista de trabalho prático relativo ao Empreendedorismo Criativo, numa província do país, sobretudo de uma área rural, em que se esperava que as(os) artesãs(ãos) participassem em atividades interativas lideradas pela investigadora (eu), e um especialista em Artes na Educação, Artes plásticas e Design, onde juntos seria possível refletir sobre alguns conceitos e estratégias fundamentais, e introduzi-los nas práticas de inovação artesanais.

Os temas debatidos no workshop seguiram de perto as questões identificadas como pertinentes ao longo do projeto de investigação, mas também as que se revelaram mais problemáticas ou geradoras de dificuldades para as(os) artesãs(ãos), pois, a população residente desenvolve essencialmente práticas agrícolas, na maioria dos casos viradas para o autoconsumo, e deve-se reconhecer a importância deste setor ao longo das últimas décadas, no contexto da economia local. Por outro lado, verificou-se que o emprego feminino se restringe essencialmente à lavoura no campo, e nos tempos livres as mulheres praticam o Artesanato, particularmente a cestaria e a olaria, e os homens optam mais pela cestaria e a tecelagem, mas com dificuldades de escoamento dos produtos artesanais que lhes garanta uma renda estável.

As atividades das oficinas de arte foram apresentadas não como uma imposição, mas de modo a estimular a curiosidade em termos de experimentação. A investigadora/facilitadora teve um papel de exemplificadora e facilitadora, estimulando a vontade de fazer. À mesma, coube orientar as atividades, acompanhar as(aos) artesãs(ãos) nas suas produções artísticas, dar apoio, tirar dúvidas, identificar dificuldades e estar atenta à (des)motivação de algumas(uns) artesãs(ãos) perante as suas produções artísticas, tentando sempre que possível refletir sobre possíveis desencantos, de forma a ajudar a contornar os obstáculos e estimular a motivação, explicando que o importante não é o resultado do trabalho, mas sim todo o processo. O grau de dificuldade foi sendo introduzido gradualmente, ou seja, após a(ao) artesã(ão) se revelar capaz de o assimilar.

A experiência de três dias no workshop proporcionou várias oportunidades para o desenrolar da investigação. Destacou-se a oportunidade de interação da investigadora com as(os) artesãs(os) de Quimbele, o que a ajudou a obter dados detalhados em primeira mão do contexto histórico por detrás do artesanato tradicional, como também a aproximou desse universo artístico, pelo contato intergeracional artesão-aprendiz. Apesar dos

primeiros dias exaustivos o trabalho previsto no Workshop, principalmente com a tecelagem/tapeçaria, apesar da inexperiência dos participantes, no final de cada dia todos terminavam com um sentimento positivo de satisfação, pois a evolução era visível e a aprendizagem era constante.

A interação entre aprendizes e mestres artesãos tornou a experiência mais enriquecedora. No entanto, estas interações sociais poderiam ter sido mais exploradas, para criar mais aproximação entre jovens e mestres artesãos, se se tivesse prolongado mais no tempo. Essa falta de aproximação poderá ter ocorrido pela limitação do tempo e ter sido maioritariamente dedicada à transmissão de conhecimento técnico de mestre artesão os aprendizes. As participantes, ao receberem uma aprendizagem meramente técnica do ofício, não desenvolveram uma eficaz compreensão mútua entre as duas gerações.

As entrevistas às participantes permitiram também conhecer alguns dos obstáculos com que os mestres artesãos se debatem, conforme se pode confirmar através da leitura deste excerto de uma entrevista a um deles:

“(...) Além de escassez de meios materiais provocada através de práticas de agricultura que provoca a rouça, derrube de árvores e queima dos desertos e pântanos, a falta de interesse por parte de grandes empresários para incentivar os artesãos, em Quimbele, são as principais dificuldades que atualmente a classe enfrenta”. (AP, Entrevista em 11 Outubro 2023).

4.3.3.1 PARTE 1 DO WORKSHOP: FOCUS GRUPO

O debate (*focus/grupo*) nos primeiro e segundo momentos do workshop permitiu conhecer as perspetivas de todos os intervenientes. (agentes culturais, artistas, educadores, artesãos e artesãs). A discussão permitiu verificar que o Artesanato tradicional na contemporaneidade é exposto a processos que o transformam. Processos desencadeados pela industrialização, globalização e evoluções tecnológicas constantes que modificam a sua aparência e até mesmo a maneira como são produzidos. Dessa forma, em muitos casos, os artesãos precisam de se adaptar em relação a essa circunstância, modificando, por exemplo, e por consequência, uma cadeia produtiva.

Assim, tem-se a efetivação de produtos massificados e com valores menores produzidos industrialmente e que substituem os artefactos produzidos manualmente. Os artesãos sozinhos não conseguem competir nesse contexto. Nesses casos, as ações sociais podem auxiliar na produção, comercialização e manutenção da *práxis* artesanal, protegendo os artesãos da exploração que pode haver de sua mão de obra (Shah; Patel, 2018).

Esse tipo de ação ainda pode auxiliar didaticamente o trabalho do artesão, ao ponto em que podem ser proporcionados cursos que apresentem as inovações mercadológicas, propondo que exista harmonia entre as práticas da produção artesanal tradicional e as novas tecnologias existentes. Dessa forma, o Artesanato pode ter preservadas as suas qualidades estéticas e originais, o que garante o valor agregado do produto – ao mesmo tempo em que sejam atendidas as demandas que são impostas pelo mercado (Shah; Patel, 2018).

Foi importante, contudo, elucidar que ações pautadas na solidariedade enfrentam uma dicotomia: da mesma forma em que se reproduzem rapidamente, essas iniciativas são frágeis nas relações que existem – ou deixam de existir – entre si com seus agentes económicos. Então, surgem muitas ações deste tipo, mas que em maioria são apenas experimentais, não gerando o impacto social que se espera (Gaiger, 2003).

Na discussão ao longo dos dois momentos do workshop reservados para a reflexão sobre várias questões, verificou-se que o contexto encontrado em Quimbele talvez siga essa tendência. Ficou claro que existem pelo menos duas associações voltadas para o Artesanato local. A produção de artesanato ocorre maioritariamente a título individual ou em cooperativas e associações, e raramente está associada à dimensão empresarial. A Associação Provincial de Artesãos de Luanda (APROARTE) e a Cooperativa de Artesãos e Promotores de Artes (COAPRA) têm desenvolvido um trabalho relevante no que respeita à proteção e preservação desta atividade e dos seus agentes, mas apenas em Luanda. Os seus esforços centram-se na criação de melhores condições para o desenvolvimento do Artesanato angolano, nomeadamente através da criação de oficinas, não só em Luanda, mas também noutras províncias, e do reconhecimento desta disciplina como contribuinte integrante das Indústrias Culturais e Criativas. Entretanto, do ponto de

vista dos entrevistados, nenhuma delas possui as características que foram supramencionadas, de uma ação solidária.

A Cultura no Quimbele é rural, vinculada ao Património e às tradições rurais, e por isso os representantes no workshop da gestão cultural, das autarquias e entidades ligadas à Arte e ao desenvolvimento territorial afirmaram que sentem que devem enaltecer esse vínculo através de medidas e estratégias, e através de processos de criação artística que promovam a relação com esse carácter local e identitário que passa pela herança, memória e tradições locais. É através do reconhecimento que essas tradições e herança são de facto o fator diferenciador dos territórios e das comunidades rurais que podemos passar para as medidas culturais e artísticas, que ao enaltecerem esse fator diferenciador, promovem o desenvolvimento rural.

Uma dessas medidas é a ligação que deve ser estabelecida entre tradição e inovação e entre Património ou herança cultural e Arte Contemporânea. Embora estes termos possam ser divergentes e distintos entre si, a verdade é que quando falamos em desenvolvimento rural, ele assume-se como termo complementar. Desde logo, a reinvenção cultural através de processos criativos e inovadores é importante para que as faixas mais jovens da comunidade se relacionem com o Património e com as tradições locais, e por outro lado esses processos criativos e inovadores podem fornecer e fomentar novas expressões para o território, para que este se torne distinto de outros territórios que possam apresentar características semelhantes. O Artesanato como elemento propulsor do desenvolvimento local apresenta-se como alternativa de geração de renda para as comunidades recetoras. Além disto, por meio do Artesanato tem-se a valorização das raízes e dos traços culturais.

No passado, os produtos artesanais eram necessários para os afazeres básicos e para as atividades da vida quotidiana de homens e mulheres. Na atualidade, estes artigos adquiriram novas conotações, e muitos foram ressignificados para um novo contexto, passando a ser requisitados no mercado contemporâneo, tendo em conta o seu aspeto histórico e cultural. Nesse sentido, as peças artesanais podem ser apreciadas no mercado em virtude do artesão, que confeciona detalhadamente cada artigo, nele expressar um pouco das suas memórias, vivências e saberes, e transformá-los em objetos diferenciados dos produtos industrializados.

O Mestre artesão identificou outras duas possibilidades que vão de encontro aos problemas da investigação, afirmando ser preciso criar uma nova mentalidade e também a intervenção de agentes externos, assumindo que “o Estado deve ajudar a criar um ambiente em que as pessoas tenham um meio de se sustentar, criar e de continuar” (AP, Entrevista em 11 Outubro 2023). Sobre as visões de futuro para a arte da tecelagem/tapeçaria e cestaria, os mestres acreditam que o que poderá ajudar as novas gerações a aprenderem essas tradições, seria a oferta de subsídios, ou então oportunidades profissionais.

“Não sei bem, acho que se lhes prometessem dinheiro ou essas coisas assim, ou um emprego que lhes dessem futuro, porque os jovens querem é um futuro, não é?” (AP, Entrevista em 11 Outubro 2023)

Na opinião dos mestres, as novas gerações não apresentam interesses ligados à cestaria, tornando possível identificar os primeiros estigmas em relação aos jovens, ambos deram os seus netos como exemplo e ambos acreditam que os jovens nos dias de hoje apenas se interessam por novas tecnologias e não em trabalhar (AP, Entrevista em 11 Outubro 2023) e disse ainda:

“...trabalhar de cesteiro se calhar não, só se fores tu que queiras trabalhar um pouco, porque até agora não apareceu nenhum que quisesse trabalhar, nem os meus netos, nem os meus filhos (...) acho que é mais fácil o telemóvel de entretenimento, do que os cestos”. (AP, Entrevista em 11 Outubro 2023).

Relativamente às opiniões do Mestre artesão perante as interações sociais com as novas gerações, foi possível constatar que:

- Os seus filhos não quiseram aprender a arte pois o retorno monetário é pouco, face ao trabalho que a atividade requer. No entanto, sempre que podem ajudam-no na recolha de matéria-prima. Dentro do seu contexto familiar também admite que os seus netos não têm interesse em aprender a arte, pois preferem passar o seu tempo com novas tecnologias (telemóvel, etc.).
- Desabafou que não gosta de ser desvalorizado por outras gerações, nomeadamente quando lhe pedem algo fora do comum e por pouco dinheiro. Acredita que as gerações diferentes da dele não têm consciência do trabalho e dedicação envolvidos em cada peça, pois apenas estão habituadas a ver produtos já prontos.

- Não gosta quando as pessoas o abordam, a achar que sabem tudo sobre tecelagem e cestaria, e criticam o seu trabalho sem compreenderem o que ele realmente faz.
- Acrescentou que para se poder criticar, é preciso conhecer minimamente todos os processos envolvidos do ofício.
- Revelou que passa muitas horas sozinho apenas com o seu rádio, e que por isso, gostou da presença da investigadora a seu lado enquanto trabalhava, afirmando que ter alguém para conversar e contar as suas histórias é bom, pois o trabalho não é tão monótono como o habitual.

No caso da interação com a Educação as opiniões focam-se nos seguintes argumentos:

“Não se nota frequência das escolas, quer de âmbito municipal, quer de âmbito provincial nas exposições dos artesãos locais e nacionais que ainda produzem um artesanato tradicional. As exposições desses meios acontecem raramente, tirando em algumas festas, como por exemplo no âmbito da realização das festas de aniversário da vila de Quimbele ou da cidade do Uíge. As escolas nunca promoveram alguma iniciativa de promoção de Artesanato. Não se verifica qualquer tentativa, nem interesse da escola a respeito da prática do artesanato tradicional” (AM, Entrevista em 11 Outubro 2023).

“Seria importante a interação no ensino do artesanato e técnicas tradicionais nas escolas. Para isso ser feito, dependeria mais da visão estratégica do Ministério da Educação incluir nos seus currículos o ensino do Artesanato. Não afirmo a existência de ações formativas da parte do Centro Cultural de técnicas artesanais tradicionais a jovens artesãos. Isto pode provocar a extinção da cultural artesanal pelo facto de não haver investimento desse domínio aos jovens que são futuros continuadores da população local” (JG, Entrevista em 11 Outubro 2023).

Contudo, verifica-se que o Artesanato não constitui um recurso pedagógico nas escolas da região de Quimbele, devido a um conjunto de fatores, que vão desde o inadequado programa da disciplina de Educação Visual e Plástica no ensino geral e secundário, à formação dos professores, e à pouca interação entre a escola e a comunidade onde se desenvolve esta prática.

Os professores assumem o desconhecimento e a valorização do Artesanato local, mas apontam outras deficiências do sistema, que impede o uso dos recursos materiais na escola. Todos estão de acordo que é um instrumento importante que pode trazer benefícios aos alunos, sobretudo para trabalhar a educação do Património.

Na visão de cinco dos participantes, o principal problema reside no programa que, para além de desfasado da realidade social e cultural do país, não leva em consideração a diversidade cultural de Angola. Em segundo lugar, os mesmos participantes apontaram a necessidade da formação específica na área artística, que permita a aquisição de competências específicas nas diferentes Tecnologias, sendo este o maior problema que a Educação Artística Angolana enfrenta.

Convém realçar que a tomada de consciência desta situação por parte dos professores que ali estiveram presentes, que existe uma imperiosa necessidade de mudança significativa nesta área do conhecimento e que poderá relançar o debate sobre que Educação Artística pretende desenvolver em Angola. Quer as artesãs quer os professores entrevistados apontaram vantagens pedagógicas e económicas na promoção do Artesanato na escola e na sociedade, por se verificar que este contribui significativamente para a economia Angolana, ao nível do turismo, entre outros, e podendo mesmo ser um meio eficaz de aprendizagem multicultural.

“Não existe mercado oficial para venda de Artesanato. Os pequenos fazedores desses objetos ainda prevalecentes, vendem-no de forma ambulante ou paralela. Tal como no passado, atualmente o artesão pode ganhar a vida de luxo com o seu Artesanato, dependendo das habilidades e da força de vontade do artesão” (AM, Entrevista em 11 Outubro 2023).

Os participantes reconheceram nas conversas informais e entrevistas que o Artesanato se pode tornar num motor de desenvolvimento e de criação de valor económico, gerando rendimentos sustentáveis ao longo da cadeia de valor para artesãos, comerciantes ou produtores de matérias-primas. Mas o sector está desorganizado e fragmentado, marcado pelo individualismo, devido à necessidade dos produtores de gerar rendimentos. Os produtores não têm um contacto regular e estruturado com os perfis de procura e as suas tendências. Também não possuem conhecimento estruturado sobre

qualidade, *design*, padrões e organização sistemática do mercado, tornando a oferta frágil e pouco competitiva, minimizando o seu potencial de internacionalização.

Os estudos que salientam e demonstram o potencial económico das Indústrias Culturais e Criativas enquanto agentes ao serviço do desenvolvimento económico sustentável e de sociedades inclusivas e inovadoras têm constituído um forte argumento a seu favor. Os modelos novos e emergentes de crescimento económico endógeno mostram como os fatores produtivos intangíveis, como a Cultura e a criatividade, podem melhorar a competitividade tanto no interior das nações como entre elas. O potencial é significativo devido à possibilidade de ganhos de eficiência económica e à capacidade estratégica de diferenciação com maior valor acrescentado.

Para as nações focadas na diversificação económica, e Angola é um desses países, considerando a sua dependência do petróleo, a criatividade e a Cultura são contributos e motores para a estimulação da inovação, por um lado, e para a exploração de novas vias a partir de práticas e indústrias mais tradicionais, por outro. É necessária uma combinação de tradição e inovação para dinamizar e aumentar a exportação de bens e serviços criativos e a promoção da atratividade nos circuitos turísticos internacionais. As lições aprendidas a nível global e o ímpeto em torno das Indústrias Culturais e Criativas aplicam-se diretamente a Angola nos seus esforços de diversificação através do aproveitamento das suas potencialidades.

As atividades das Indústrias Culturais e Criativas em Angola estão fortemente dependentes do Estado, o que criou uma mentalidade entre os trabalhadores criativos e os profissionais da Cultura de que sem o Estado não seriam capazes de definir os seus próprios caminhos. Em consequência, existe uma cultura de conformismo entre estes profissionais, que se identificam como “autênticos dependentes” do Estado. O empreendedorismo cultural ainda está a dar os primeiros passos em Angola, e as práticas e fontes de negócio e financiamento sustentáveis a longo prazo ainda estão longe do sector cultural e criativo (UNCTAD, 2023, p.26).

O desenvolvimento de políticas governamentais para as indústrias culturais e criativas ainda está centralizado a nível ministerial, no caso da realização de alguma iniciativa no sentido de promover o artesanato tradicional;

“Sob a chancela do Ministério de tutela, durante muitos anos o Instituto Nacional das Indústrias Culturais (INIC) coordenou a Feira de Artesanato do Dondo (Kwanza Norte); em Luanda, já foram realizadas várias feiras de artesanato, e no âmbito das celebrações do Dia da Cultura Nacional, a Feira de Cultura e Artes inclui todos os fazedores de artes, incluindo o Artesanato, embora a participação dos artesãos é dificultada pela falta de meios para o transporte do seu material (Entrevista à diretora do INIC em Novembro” 2023).

Ainda do ponto de vista da conceção, há pouca consulta pública junto dos parceiros. Normalmente, a consulta só é feita quando as atividades já estão orçamentadas e é necessário planear a sua execução. A nível da execução, mesmo os governos provinciais, quando se debruçam sobre a área da Cultura no âmbito das suas responsabilidades, recorrem ao Ministério central. Isto deve-se, em parte, ao modelo histórico de gestão e governação do país, que, durante cerca de 15 anos, se baseou num modelo de partido único. A centralização continua a ser forte e é necessário mais tempo e ação para desenvolver uma Cultura e práticas de colaboração, para além das próprias Indústrias Culturais e Criativas.

4.3.3.2 PARTE 2 DO WORKSHOP: CRIAÇÃO DE TECELAGENS / TAPEÇARIAS

A componente prática e criativa do workshop confrontou os(as) jovens artesãos(ãs) com as questões artísticas e técnicas. A dimensão dos trabalhos foi reposicionada quando as(os) artesãs(ãos) revelaram confiança e domínio sobre o suporte, sendo sucedido com a natureza do mesmo (Fig. 10 e 11). A sessão prática requeria uma organização prévia muito cuidada, para não dar espaço a momentos mortos capazes de gerarem indisciplina.



Figs. 10 & 11 Execução de uma tapeçaria contemporânea © Fonte: Autora

A investigadora/facilitadora teve de ser firme nas suas decisões, sem perder a capacidade de reajustar o plano de aula sempre que os comportamentos das(os) artesãs(ãos) assim o justificassem. Na sessão prática, dois mestres artesãos foram destacados para dar apoio a cada grupo, na organização das atividades. Estes mestres também assumiram a responsabilidade da organização e da higienização do espaço de sala. A colocação no quadro das atividades previstas teve o intuito de desenvolver a autonomia e de munir as artesãs de elementos que lhes possibilitassem uma gestão equilibrada do tempo.

Como não existiu uma análise prévia sobre como os participantes poderiam interagir com os mestres, as interações tornaram-se apenas resultado de uma aprendizagem técnica e a troca de valores sociais entre as duas gerações raramente existiu durante as atividades.

As entrevistas aos participantes permitiram verificar que a transmissão do ofício de tecelagem, cestaria e olaria é feita por figuras femininas. A transmissão ocorre por meio das mulheres da família, mães, tias, avós. É a figura feminina que se faz presente nas histórias e na transmissão do conhecimento para as meninas, iniciado desde a infância, entre os 6 e 11 anos de idade. O saber-fazer do ofício do tecer liga-se à tradição, desde tempos remotos, sendo desenvolvido no âmbito doméstico.

No processo de transmissão, este saber ultrapassa a materialidade das peças produzidas, sendo associado ao fator de afeto entre mestre e aprendiz e ainda ao valor de estima dado aos produtos, que trazem consigo a memória, a identidade e a tradição das mulheres artesãs. Durante as entrevistas, havia uma história para contar da infância, das avós, mães e dos encontros para tecer.

“Aprendi com minha avó materna e minha tia aos 9 anos. Minha avó começou por me ensinar a cestaria na produção cestos para a utilidade da casa, então, eu continuava a fazer e mais tarde acompanhando e observando a minha tia que pegava umas fibras de ráfia de palma, ajudando o meu tio para urdir e dali fui aprendendo os primeiros passos na aplicação à mão dos tecidos” (JM, Entrevista em 11 Outubro 2023).

Sobre a transmissão do ofício para outras pessoas, constatou-se que todas as mulheres ensinaram o ofício para alguém da família ou para alguma pessoa conhecida. Transmitir o saber-fazer é um ato consolidado na tradição dessas mulheres, é parte do próprio processo de ser artesã, de aprender e ensinar o ofício.

“Já ensinei muito aqui na vila do Quimbele. Já ensinei para as minhas filhas, mas nem todas fazem. Acho que é nato de cada um. Já dei aulas, na minha casa. Ensinar e ver a pessoa chegar com a peça pronta me dá muito prazer” (JM, Entrevista em 11 Outubro 2023).

“Ensinava na minha aldeia, tinha 5 moças que eu ensinava, 2 sobrinhas e 3 amigas. A gente se encontrava debaixo de uma árvore numa área grande que tinha no quintal” (VJ, Entrevista em 11 Outubro 2023).

Verificou-se igualmente que a perpetuação da tecelagem e cestaria, na comunidade de Quimbele, reside na transmissão de conhecimento empírico familiar de mãe para filha, na maior parte das vezes, ou de avó para neta, e ainda entre vizinhas. A aquisição cognitiva revela-se prática e informal. Ficou claro que os conhecimentos empíricos norteiam os(as) mestres artesãos(ãs) nas diferentes fases do processo, como a escolha dos materiais para a tecelagem, cestaria e da olaria e a fabricação dos objetos, dispondo de conhecimentos precisos sobre a estruturação das peças, no caso da olaria, o

tempo de secagem, a duração da queima e, no geral, todos os aspetos ligados à produção da olaria.

Evidenciou-se que as artesãs e artesãos mais velhos(os), são as(os) principais responsáveis pela manutenção da atividade. Quando foram indagadas(os) a respeito de como aprenderam a tecer, quase sempre a resposta foi igual: o ofício, tal como se disse acima, foi aprendido com suas mães, tias, pais ou avós, que além de tecer, também plantavam, colhiam e fiavam as fibras. Todas as pessoas que trabalham com tecelagem e a cestaria, e que foram abordadas relataram que o artesanato da vila é produzido essencialmente por núcleos familiares.

Destaca-se então, que a tecelagem é um ofício muito tradicional na vila, principalmente na vida das mulheres artesãs. Uma das tecelãs da vila, disse-nos que já trabalha tecendo há mais de 50 anos, desde que tinha 10 anos de idade. Assim como muitas tecelãs, ela relatou que aprendeu a atividade com outros membros de sua família. Nas suas palavras: “minha mãe tinha tradição de fazer uma colcha de retalhos com as filhas (...) ela sempre fez tudo com muito amor, mesmo tendo uma vida difícil. Ela plantava, colhia e tecia (...)” (AM, 11 Outubro 2023).

Outra artesã entrevistada, de 60 anos de idade (JK, 11 Outubro 2023) evidenciou que tece desde que possuía 14 anos de idade, e conta que aprendeu a tecer com a sua mãe. A tecelã finalizou a entrevista dizendo que sempre trabalhou com a tecelagem, já que esta atividade sempre foi uma cultura de sua família, e que sempre teceu com muito amor, pois ao tecer, são recordadas muitas lembranças de sua mãe e avó. Por muito tempo todas teciam juntas, só que nestes tempos modernos com a concorrência de produtos têxteis industrializados, o mercado não lhe permite dedicar-se.

Todavia, os(as) mestres artesãos(ãs) reforçaram alguma dificuldade em transmitir esta prática, devido ao desinteresse das jovens em relação ao Artesanato.

4.3.4 Valorização do Património Artístico Imaterial Local

Os mestres artesãos disseram que conseguem tecer através das folhas da palmeira de ráfia com o formato de pinos alongados, cujo tamanho comprido possibilita facilmente a transformação das suas fibras em tecidos com tamanhos surpreendentes (Fig. 12). As suas

vivências confirmavam a análise de conteúdo dos registos históricos que demonstram a abundância de ráfia e de outras matérias-primas para tecelagem, no entanto, sendo essa paisagem comum na região norte do Uíge, assim é recorrente a feitura de tecidos de ráfia para serem usados. O que fez a produção da tecelagem perdurar no tempo, embora não com a intensidade que se desejaria, reflete percepções e representações construídas ao longo de sua história, da forma como o espaço foi produzido e simbolicamente dotado de sentido.

No workshop foi referido que nesta região a fibra de ráfia é tecida em tear vertical e oblíquo, muito largo e com uma única lâmina principal. Esta é a estrutura do tear tradicional, que geralmente também é produzida pelo próprio artesão. Depois das fibras serem recolhidas e descascadas à mão, ou com o auxílio de um pente de decapagem, a unidade básica de pano é produzida por homens num único tear de sebe. A tecelagem consiste em entrecruzar fios em diferentes sentidos, urdume (vertical) e trama (horizontal). A urdidura refere-se a fios longitudinais, enquanto a trama se refere a fios transversais, também chamados de enchimento, dispostos na largura do tecido. Os participantes puderam observar como o tear é composto por uma barra de sebe e duas barras horizontais entre as quais as fibras de urdidura são estendidas e fixados em grupos de fibras ou hastes (Fig. 13). A barra inferior é fixa e suspensa da barra superior está uma viga transversal apoiada por dois postes.

Os mestres artesãos transmitiram que entre os grupos que tecem pano de ráfia, o tear de sebe único usado por artesãos de Quimbele é encontrado em toda a bacia do rio Zaire. A orientação do tear é incomum na medida em que o rosto da tecelagem se inclina para e sobre o tecelão num ângulo de 45 graus em relação ao solo. As unidades de pano tecidas neste tear medem aproximadamente 2.50 x 1.20 cm, tamanho determinado pelo comprimento natural das fibras de ráfia. Fibras de trama não contínuas são colocadas no galpão alternado da empena, com vários centímetros de excesso de material não tecido de cada lado. Para evitar que o pano se desfaça após a tecelagem, cada unidade é aparada de fibras em excesso e irregulares, e as bordas ou são cercadas ou o pano é unido a outro pano. O tecido produzido é geralmente liso embora às vezes de um padrão manipulado à mão de trama e tecelagem lisa combinada. Após a tecelagem, as unidades de pano são às

vezes tingidas e outras vezes amolecidas por processo de humedecimento repetida e batendo numa argamassa.

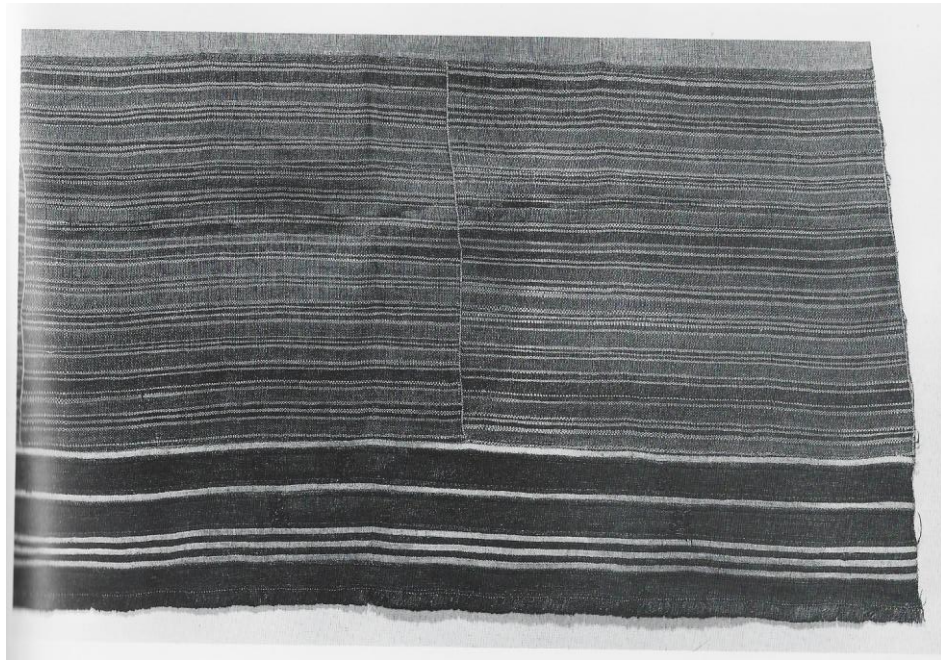


Fig. 12 Fragmento de tecido ráfia do Kasai (Quimbele) tingido de uma única cor datado dos anos 60 do século XX. Dimensões físicas: 0.54 x 1.37 cm
Meio: Fibra vegetal (ráfia) ©Acervo The Royal Botanical Gardens, Kew

Outra informação cedida à investigadora foi que na atualidade, embora com pouca frequência de produção artesanal neste âmbito, os povos da região de Quimbele usam vários métodos têxteis para compor os seus tecidos, um deles é um bem conhecido universalmente: *appliqué*, junção e aplicação de materiais sobrepostos; há também o bordado, técnica de tecer a fiação com o objetivo de formar desenhos no tecido já manufaturado; *tie-dye*, técnica do tingimento, essa pode ser feita antes ou depois do tecido bordado; e há o que é menos usado, *Patchwork*, que é a criação de padrões a partir de cortes e retalhos com a remoção de áreas da base do tecido.

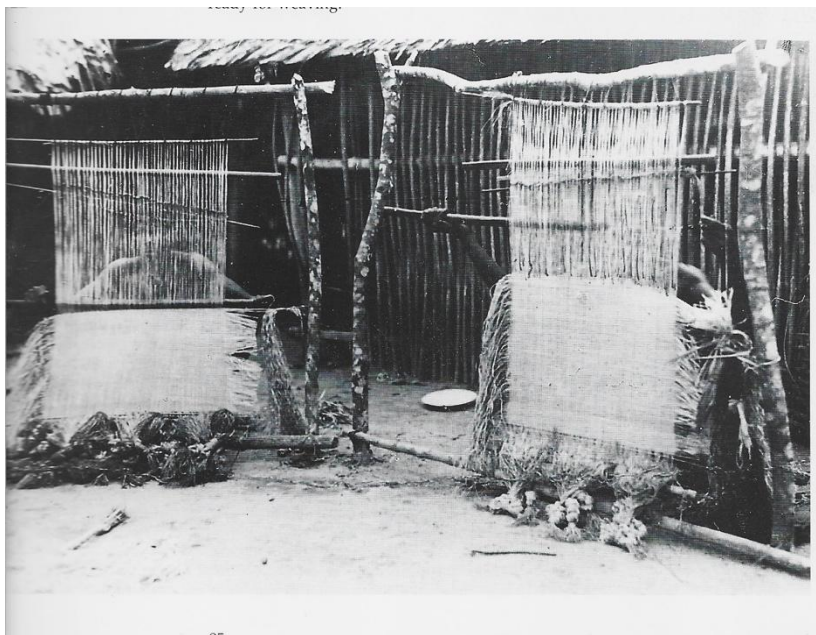


Fig. 13 Tear vertical. Dimensões físicas: 2.00 x 1.80 cm. Dois tecelões no tear no período datado do século XX. O da direita está a puxar a trama através da urdidura; o da esquerda está a bater a trama. © Acervo Museu Etnográfico do Uíge



Fig. 14 Detalhes de tecido de veludo do Kasai (Quimbele). Tapeçaria, datado do século XX. Meio: Fibra vegetal (ráfia) bordada. Dimensões físicas: 49 x 50,5 cm ©Acervo Museu Nacional de Antropologia, Luanda

A investigadora mostrou imagens de uma forma de bordado bem notável, os chamados de “veludos do Kasai” (Redinha, 1974) (Fig. 14). O veludo era feito do tecido da ráfia desfibrada para ser usado como pano de fundo. Os bordados feitos nos tecidos são abstratos o que para essa população nada mais é do que tradição essa maneira de bordar os tecidos. Esses padrões tradicionais são passados um para outro de geração em geração. Em alguns casos é possível perceber maneiras diferentes que foram padronizadas pelos mesmos, mas que tem a ver com determinadas posições sociais. É importante ressaltar que toda a beleza, simetria, o grau de sofisticação e os variados estilos decorativos nos tecidos do Quimbele são perceptíveis também na Escultura e Arquitetura dessa comunidade.

4.3.5 Significado e Representação da Forma e Conteúdo

Ao longo do workshop, a par da informação/formação tecnológica, a investigadora ia fornecendo também dados relacionados com o significado das representações de formas e respetivos conteúdos, associados à tecelagem do Quimbele. O tecido tradicional resulta da tecelagem, a qual, segundo Chataignier (2006), derivou da cestaria, obedecendo aos mesmos princípios de sobe e desce dos gravetos, agora substituídos por fibras vegetais.

- A criação dos melhores têxteis envolvia frequentemente a participação de toda uma comunidade. Os homens são os principais responsáveis por cultivar as palmas, descascavam a fibra da palmeira e teciam o pano, enquanto as mulheres se dedicavam a amaciar, ao bordado e aplicação à mão ou à técnica de cortar a pilha como forma de embelezamento em si. Por outro lado, as mulheres são também responsáveis por transformar o tecido de ráfia em vários formas de têxteis, incluindo saias cerimoniais, homenagem de «veludo» panos, cocares e cestaria. O pano de base, feito de ráfia (fibras da palmeira ráfia), é normalmente tecido por homens, mas todo o trabalho decorativo é feito por mulheres (Fig. 15). Algumas das principais características dos têxteis do Quimbele:

- Fibra de palma de ráfia: O principal material usado em têxteis é a fibra de palma de ráfia. O artesão cuidadosamente colhe, prepara e tinga as folhas de palma de ráfia para criar várias cores e texturas.
- Desenhos feitos à mão: Os têxteis são tecidos à mão, tipicamente por mulheres, usando uma variedade de técnicas de tecelagem. A técnica mais comum é conhecida como "*cut-pile*" ou "*pile-weave*", onde o tecelão cria padrões elevados na superfície do tecido cortando seletivamente e deixando laços das tiras de ráfia.
- Padrões geométricos: Os têxteis são caracterizados por seus intrincados padrões geométricos, que muitas vezes incluem quadrados e desenhos abstratos, semelhantes aos padrões encontrados no trabalho de cestaria, marcenaria, escultura e escarificações do corpo feminino. Esses padrões não são apenas decorativos, mas também transmitem significados simbólicos e histórias culturais (Fig. 16)
- Múltiplos painéis: Os panos são geralmente compostos de vários painéis costurados, criando peças maiores que podem ser usadas como roupas, penduricalhos de parede ou itens cerimoniais. A união dos painéis permite projetos ainda mais complexos e variados.
- Corantes Naturais: O artesão usa corantes naturais feitos de várias fontes vegetais para colorir as fibras de ráfia. Estes corantes produzem uma gama de cores terrosas e vibrantes.

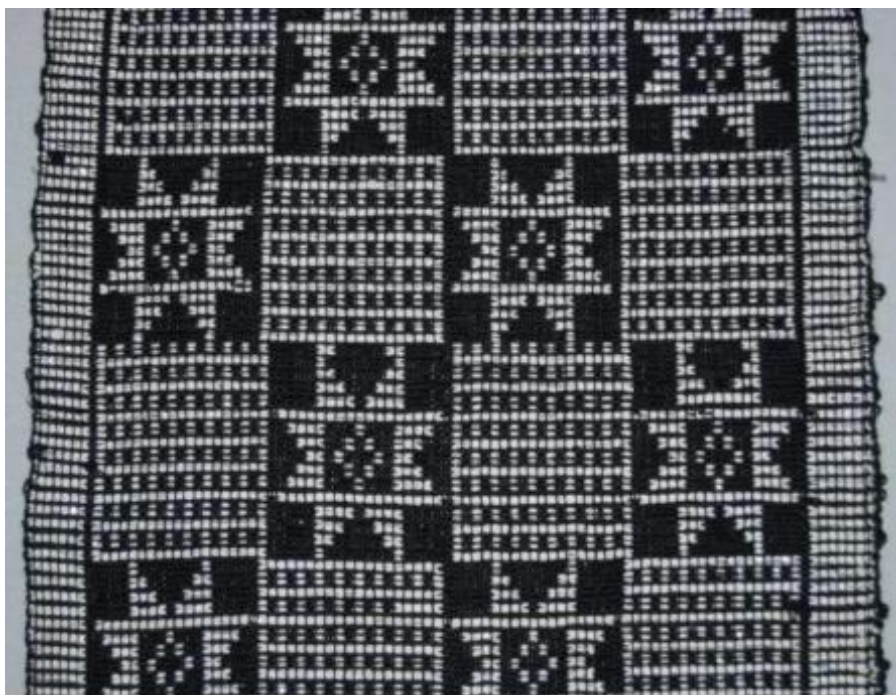


Figure 15: Detalhe de um pano feito a mão com padrões complexos, 2006, photograph, The Trustees of the British Museum. © Coleção Museu Britânico.



Figure 16: Tecidos pintados a mão de múltiplos painéis de padrões variados e geométricos com corantes naturais. © Fotografia da Autora, 2022.

4.3.5.1 Significado e Símbolos

Os têxteis têm um profundo significado cultural e social entre o povo do Quimbele, sendo usados para vários fins, incluindo roupas, decoração de casa e objetos cerimoniais. Diferentes padrões e *designs* podem representar clãs, eventos ou indivíduos específicos dentro da comunidade. Na comunidade, os têxteis exprimem o estatuto social e político, a crença religiosa ou simplesmente um esforço artístico. Funcionam como moeda de troca, decoração da casa e, mais frequentemente, como vestuário e rituais, onde os dançarinos se adornam com uma variedade de máscaras, missangas e tecidos, numa variedade de texturas e cores, do vermelho e azul aos tons de castanhos (Fig. 17). Um desses rituais, uma celebração que conta o mito da criação, assume o aspeto de um desfile cheio de cores vibrantes e trajes ornamentados. O pano também foi frequentemente usado como forma de comunicação, com diferentes padrões e cores sendo usados para transmitir diferentes mensagens. Acredita-se que os intrincados padrões e desenhos do tecido tenham significado espiritual e mitológico. Por exemplo, os padrões circulares que são frequentemente encontrados no tecido representam o sol e a lua, e são pensados para trazer boa sorte e prosperidade para aqueles que os usam. Outros padrões podem retratar animais ou plantas que são considerados sagrados ou têm significado especial na mitologia local.

Embora a solução formal desses padrões seja abstrata, alguns pesquisadores apontam para a inspiração natural dessas formas geométricas. Assim, formas naturais como escamas em ziguezague de um mamífero chamado pangolim, formas de casco de tartaruga (Fig. 15) ou desenhos chamados “*mbambi*” (“antílope” na língua kikongo), entre outras, seriam apreciadas, entre outras. De fato, existem mais de 200 tipos de padrões tradicionais (produzidos a partir de triângulos, hexágonos, quadrados, xadrez e outras composições) que são transmitidos de geração em geração.



Fig. 18 Representação do tecido tradicional de rafia “veludos do Kasai. Quimbele.

© Fonte: Museu Etnográfico do Uíge.

Os artesãos inspiram-se na imaginação e no ambiente. Acreditam no sobrenatural, na presença dos mortos e numa variedade de poderes sobrenaturais. A utilização de uma variedade de pontos numa base de rafia cria os intrincados padrões geométricos predominantemente retilíneos.

Os têxteis são variações de peças retangulares ou quadradas de fibra de folha de palmeira reforçada por desenhos geométricos executados em bordados lineares e outros pontos cortados para formar superfícies de pilha semelhantes de veludo e apresentam frequentemente temas repetidos e irregularidades entre secções. O *design* é caracterizado por irregularidades e assimetrias (Fig. 19), bem como a justaposição de blocos de diferentes cores e motivos. O tecido é normalmente identificado por padrões pretos gráficos e arrojados que sugerem movimento e se destacam pelos padrões e pelo *design* rítmico, constituídos por motivos abstratos com formas geométricas que se fundem de forma fluida. Os motivos são criados através de deslocamentos e sobreposições que seguem estes contornos. Nos motivos de cruzamento, as figuras surgem de uma grelha diagonal dupla que corre ao longo do tecido. Estes padrões têm, na sua maioria, formas de diamante ou retangulares que estão deslocadas do eixo diagonal. Os motivos de laço e de woot seguem contornos em ziguezague que correm ao longo de uma direção no tecido.

Neste caso, os motivos surgem por extensões e desvios das linhas diretrizes que se dissolvem no padrão.

4.3.5.2 Significado e Representação Cromática

O workshop debruçou-se sobre o significado simbólico da cor nos tecidos e a sua utilização em espaços sociais e rituais. A paleta de cores básica apresenta tonalidades de tom sobre tom. Na literatura especializada encontramos algumas respostas. Antubam (1963), por exemplo, descreveu uma vasta gama de cores utilizadas por alguns grupos étnico linguísticos do Gana, que se contextualizam na realidade de Angola, particularmente no Quimbele, e os significados que lhes são atribuídos no seu livro "Noção de cores".

Antubam (1963), Obenga (1985) e Mveng (1980) assinalam que o ocre aparece relacionado com a solidariedade e o impulso vigoroso, símbolo do chefe, representa a realeza; o preto representa a noite, a tristeza e os espíritos malignos, como a morte e o demónio. O vermelho representa a força, a raiva, a arte da guerra, a calamidade e a demonstração de insatisfação. A cor terra escura queimada simboliza a mensagem e escarificação; o cinzento pode também representar a passagem de um estado a outro, a culpa e a degradação; o branco representa as entidades espirituais, como Deus e os espíritos divinizados dos antepassados, a alegria, a vitória e a pureza. Algumas combinações de cores, como o vermelho e o amarelo, representam a vida e o seu poder sobre a doença. O vermelho é obtido do sândalo africano (*cam* de madeira), o amarelo é proveniente da árvore de enxofre, a cor preta é retirada da mistura de lama da poça e fontes vegetais e, finalmente, o branco é retirado de um mineral chamado caulino. No seu estudo sobre a cosmologia Akan entre os Kwahu do Gana, Antubam (1963) apresentou a sua versão dos significados atribuídos às cores vermelho, branco e preto. Na sua representação simbólica, o branco representa a fertilidade, a alegria, a vitória e a limpeza, o preto representa o poder, a energia, a dinâmica, o tempo, a mudança e o destino enquanto o vermelho representa a fecundidade, a provisão, o perigo, a contaminação, a sujidade e a seriedade (Antubam, 1963, p. 92).

4.4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Redigir e interpretar dados de uma investigação etnográfica é, segundo Beaud e Weber (*apud*, Cardoso, 2009, p.7), “o momento de retornar do campo e fazer um caminho do domínio da investigação para o seu universo”. Para Cardoso (2009), esta fase é identificada como propulsora de angústia, pois o investigador diante de seus inúmeros materiais recolhidos pergunta-se o que deve fazer:

(...) E, consciente que os dados que possui lhe são familiares porque foram por ele colhidos, inicia a fase seguinte, onde a sua interpretação possibilitará a redação de um texto capaz de publicizar sua investigação (*Ibidem*, p. 8).

Assim, todos os elementos que compõem o acervo de dados aqui levantados durante a investigação, depois de compilados, discutidos e descritos, foram considerados “a anatomia” do trabalho, visto tudo ter uma função e tudo se inter-relacionar numa ordem sistêmica.

As entrevistas e as observações permitiram verificar que ainda hoje os povos de Quimbele têm como principal matéria-prima os tecidos, a ráfia em abundância, e que nesta região são considerados os mestres da produção desse tipo de tecido porque demonstram muita habilidade técnica e originalidade para trabalhar com o material. Tanto é que muitos pesquisadores dessa arte se referem a ela como a “Ráfia de Quimbele” (Redinha, 1974). Com efeito, na interação com as artesãs e artesãos, buscou-se a qualidade do depoimento colhido, dando voz e vez a todos os envolvidos, deixando-os falar sem interferir ou, segundo Oliveira (2000), sabendo ouvir, isto é, estando aberto à compreensão do sentido do que foi observado junto aos participantes da investigação, bem como, quando for preciso, também ser ouvido.

Com isso, tanto André (2004) quanto Oliveira (2000) acreditam existir uma relação de interação, na qual, a influência entre quem pergunta e quem responde é recíproca. Segundo Viégas (2007, p.113) na entrevista semiestruturada não há imposição de perguntas; ao contrário, nela o entrevistado é convidado a discorrer sobre o tema a partir de suas próprias informações e interesses. Todavia, embora houvesse um esquema básico, este não foi aplicado com rigidez, antes, permite transformações.

Entre as múltiplas atividades desenvolvidas nos três dias de sessões, houve quatro que assumiram particular destaque e que foram alvo de discussão ao longo do workshop:

1. Caracterização do Artesanato no município do Quimbele;
2. Necessidade de divulgação e promoção do Artesanato no município e no país;
3. Necessidade de criação de infraestruturas para essa promoção do Artesanato no município sede; e
4. Listagem de algumas condições para a prática do Artesanato local.

Os resultados surgiram dos temas ou categorias de análise que deram resposta às questões da investigação, que por sua vez resultaram da análise de conteúdo dos dados recolhidos em gravações, sonoras e visuais, notas de campo, observação, entrevistas, diário da investigadora e teorias previamente revistas. de forma a contribuir para:

- melhor conhecimento, compreensão e divulgação do estado da Tapeçaria / Tecelagem tradicional e contemporânea na região norte da província do Uíge;
- promoção de uma formação contínua aos artesãos/artesãs em colaboração com artistas, designers, professores e gestores culturais, como via de empoderamento, e inovação que o mercado exige;
- interação entre artesãos/artesãs e contextos educativos formais e não formais (e.g. oficinas, museus, associações sem fins lucrativos, Direção Provincial da Cultura e Turismo, escolas), para maior valorização e desenvolvimento sustentável da Tecelagem/Tapeçaria, enquanto setor promissor do Artesanato; e
- reforço do lugar da Tecelagem/Tapeçaria no mercado de *souvenirs* para o turismo tradicional de hotéis sol e praia, para o turismo ligado ao ecoturismo, ao turismo cultural e para os habitantes de Quimbele, Uíge, que também são consumidores desses produtos.

Os principais resultados a assinalar são os seguintes:

1. A diversidade cultural que caracteriza o município é observada com grande intensidade na produção de Artesanato que destaca Quimbele no cenário nacional e eleva os artesãos à condição de formadores e disseminadores da cultura regional

e angolana. Mais que um sentimento em relação à produção artística e cultural, Quimbele produz dados que comprovam essa vocação.

2. A tecelagem e a cestaria são atividades produtivas que estão presentes na vila de Quimbele desde a sua fundação.
3. É através do conhecimento das(os) artesãs(os) mais idosos que o ofício se mantém característico, não perdendo a sua identidade tradicional.
4. A atividade é mantida através dos saberes dos mais idosos, principalmente das mulheres, que repassam os seus conhecimentos para pessoas de outras gerações das suas famílias.
5. A grande maioria dos moradores da vila trabalha geralmente de maneira informal na tecelagem de artigos que são vendidos em casa e na estrada.
6. No que tange a divisão do trabalho na vila, nas últimas décadas, os homens trabalham com a agropecuária e as mulheres com o Artesanato.
7. Atualmente a atividade artesanal também é desempenhada por homens, e isso deve-se ao fato de haver maior flexibilidade de horário, por ser um serviço relativamente mais simples do que o da agropecuária, no que diz respeito à força física em sua execução, e pela comodidade do trabalho em casa.
8. Originalmente, eram as mulheres que faziam os serviços domésticos, sendo o Artesanato um destes, e elas ainda são a maioria desempenhando, tanto os afazeres domésticos quanto a atividade artesanal.
9. O acesso à matéria-prima em Quimbele ainda é preocupante pelo maltrato das florestas.
10. Os participantes foram unânimes na queixa sobre a falta de instrumentos de trabalho, dificuldade de comercialização na vila, falta de estratégias de promoção e sobretudo do interesse dos jovens em abraçarem o ofício do Artesanato.

Ao ser realizada esta análise e interpretação dos dados recolhidos sobre este processo de busca de uma compreensão mais profunda do funcionamento deste setor do Artesanato, assim como das atuais percepções dos artesãos, percebeu-se que o desenvolvimento de empatia que a dinâmica do workshop proporcionou, tornou possível obter resultados mais interessantes e úteis para a preservação patrimonial. Verificou-se

que todos os jovens e mestres foram ao encontro dos mesmos problemas na programação do workshop. No entanto, estes problemas poderão servir como contributos para ter em conta na realização de novas atividades. No final, os participantes revelaram que gostaram da presença da investigadora e apresentaram interesse em voltar a repetir a experiência, demonstrando ter sido significativa para o desenvolvimento deste setor.

4.3 Sumário

Este capítulo tentou interpretar e explicar a relação entre o Artesanato, as perceções dos artesãos da região de Quimbele, o empoderamento económico das mulheres desta região e a preservação patrimonial. Nesta dissertação a tradição da tecelagem e da tapeçaria foi interpretada a partir de ideias da Antropologia sobre Arte e Cultura. A análise dos dados obtidos a partir da observação, das entrevistas e da análise de conteúdos de fontes em primeira e segunda mão, permitiu verificar que a Tecelagem/Tapeçaria, apesar de tender desaparecer, ainda se mantém viva na memória de alguns mestres artesãos, não perdendo a sua identidade tradicional e também que os participantes foram unânimes em considerar muito importante o workshop de sensibilização para a aprendizagem da Tecelagem e Tapeçaria e que existe uma enorme falta de instrumentos de trabalho e de estratégias de promoção e comercialização dos seus produtos, e sobretudo do interesse dos jovens em abraçar a Tapeçaria e Tecelagem, que é totalmente negligenciada nas escolas.

CAPÍTULO 5 CONCLUSÕES

5.1 Introdução e Finalidades

Este capítulo encontra-se dividido em duas partes: a primeira parte apresenta os resultados dos dados obtidos nos diversos capítulos. A segunda parte apresenta as conclusões e recomendações deste estudo. Das finalidades propostas para a reflexão sobre o problema diagnosticado, destacaram-se diversas categorias de análise, que permitiram a análise dos dados recolhidos ao longo da investigação e se relacionaram com os seguintes temas sobre:

- Estado atual do Artesanato no Quimbele, Uíge;
- Políticas governamentais de apoio ao Artesanato;
- Empoderamento económico na região de Quimbele, Uíge.
- (Re)vitalização da Tecelagem / Tapeçaria;
- Questões de género;
- Educação Artesanal nos Currículos de Arte;
- Educação multicultural e Pós-modernidade;
- Ensino Artístico e Desenvolvimento Sustentável
- Património Imaterial e Desenvolvimento Económico

5.2 Sumário dos Resultados

No Capítulo I abordou-se o contexto deste estudo, a declaração do problema e as suas finalidades em termos de investigação. No Capítulo II procedeu-se à revisão da literatura sobre educação artística, artesanato, importância da educação artística para a preservação desse património e do conhecimento artesanal, questões de sustentabilidade, e empoderamento feminino. No Capítulo III justificou-se a seleção da metodologia e do método de investigação, assim como a participante e instrumentos para a recolha de dados, tendo-se optado pelo método etnográfico que permitiu facilitar o acesso a toda informação pretendida, tendo-se mostrado o mais pertinente dada a natureza do estudo,

uma vez que se debruçou sobre o estado da prática artesanal no Quimbele, Uíge. O Capítulo IV descreve os dados recolhidos nas entrevistas, a partir da implementação de um guião seguido com flexibilidade, dando a oportunidade aos entrevistados de manifestarem a sua real perspetiva sobre as questões e o tema em análise, procurando-se sempre não interferir nas suas respostas ou opiniões, o que permitiu à investigadora verificar: (i) a existência de uma vontade generalizada em proteger tradições artesanais, adotar medidas preventivas contra os efeitos da globalização e avaliar o apoio às Associações que se possam afirmar como entidades organizadas e eficazes, capazes de responder às necessidades das populações; (ii) a constatação da necessidade de permuta de experiências entre o setor da educação e o da cultura, a criação de grupos de trabalho entre profissionais da comunidade e do universo académico, que possam pôr em comum os resultados das suas ações e motivem discussões que possam contribuir para um futuro mais sustentável do setor artesanal. Por fim, o Capítulo V apresenta um breve sumário dos resultados obtidos em cada capítulo, a partir da descrição analítica, intensa e globalizante do fenómeno em estudo, com a finalidade de procurar compreender, explorar, descrever acontecimentos e contextos complexos, relacionados com a atividade artesanal no Quimbele, terminando com as conclusões e recomendações para futuras investigações.

5.2.0 Conclusões

5.2.1 Estado Atual do Artesanato em Quimbele/Uíge

A escassa literatura sugere que o artesanato de Quimbele é profundamente enraizado na sabedoria e cultura das comunidades locais (Redinha, 1974; Fasta, 1972), refletindo também a influência do clima, geografia e modos de vida sociais ao longo da história. Originalmente, a produção artesanal tinha como objetivo atender às necessidades práticas do quotidiano. Dessa forma, a tradição artesanal de Quimbele é notável pela confecção de objetos e utensílios com características regionais, que refletem a diversidade étnica local (Redinha, 1974; Fasta, 1972).

A análise dos dados recolhidos nesta investigação etnográfica e a revisão da literatura mostraram que o artesanato nacional, especialmente do Quimbele, necessita de um incentivo para se tornar uma prática artística contemporânea, que seja resultado da combinação de diversos fatores, como os saberes artesanais ligados à área do design, o espírito de inovação, a influência da globalização, a natureza intercultural do país, e o uso de novos materiais e técnicas. De acordo com Gama (2011, p.95), a globalização é uma realidade impactante e relevante para todos. Além de ser um fenómeno financeiro, ela é uma experiência política e cultural que possibilita a criação de novos campos de atuação tanto no âmbito interno quanto internacional. Giddens (2006), como citado por Gama (p.95), declara que é *“ilusório considerar a globalização como algo remoto, pois ela torna a identidade um tanto temporária, fluida e fragmentada”*. A globalização está atrelada à diversidade de representações culturais, o que implica que a arte, sendo parte da cultura (Moura, 2002), influencia a identidade. Esta é vista atualmente como um sistema representativo das relações entre indivíduos e grupos, onde a partilha de bens comuns é um processo dinâmico e em constante transformação. De acordo com Costa (2002), à medida que a globalização se torna mais intensa e se espalha através de processos de intercâmbio cultural, as identidades específicas tendem a multiplicar-se, o que tem consequências para as práticas artísticas.

É notório que as práticas ditas tradicionais, voltadas para o artesanato tradicional e de raiz, estão cada vez mais escassas, devido à falta de recursos naturais, ao desaparecimento dos mestres ancestrais como detentores desses saberes e das técnicas mais tradicionais. Essas práticas atuais apresentam algumas dificuldades quanto à sustentabilidade, à produção e ao escoamento de produtos, que carecem de uma maior organização e orientação dos próprios artesãos, para que possam capacitar-se e explorar o mercado existente. Elas necessitam também do apoio das entidades competentes, para que os/as artesãos/ãs possam continuar a executar os seus produtos e, assim, prosseguir com as suas atividades.

No que diz respeito ao artesanato, é notório que o setor está a envelhecer e a enfrentar dificuldades financeiras, com pouco interesse das gerações mais jovens em

preservar e evoluir a arte manual. Isso resulta numa diminuição da criatividade na execução dos trabalhos artesanais, como é destacado pelo mestre artesão

“neste momento, os jovens do município não têm muito interesse em aprender o ofício de artesão com os mais velhos, isto porque eles não estão motivados ao verem-nos nestas dificuldades em que nos encontramos sem melhorias de apoio à vista, no sentido do artesanato ser mais rentável”. (AP, 11 Outubro 2023)

Apesar dos obstáculos, é possível notar uma lenta recuperação do artesanato regional, com o surgimento de alguns artesãos mais capacitados, inovadores e competitivos no mercado, que aproveitam todas as oportunidades para comercializar os seus produtos fora dos canais tradicionais, mesmo sob condições adversas. Para estes novos artistas, os conhecimentos de administração, marketing e design são tão importantes quanto as técnicas tradicionais aprendidas com seus mestres.

Considerando que o artesanato do município apresenta uma burocracia simplificada, torna-se fundamental desenvolver métodos relacionados com a gestão cultural, para alcançar novos mercados. Há locais onde esses produtos já são encontrados, bastando apenas introduzir inovações. Atualmente, as vendas ocorrem tanto em domicílios quanto em vias públicas. As principais modalidades de artesanato tradicional em Quimbele incluem tecelagem, cestaria, cerâmica e mobiliário feitos à mão. Esses objetos fazem parte do acervo principal do Museu Etnográfico do Uíge (Decreto-Lei n.º 266), atual designação após a independência de Angola, localizado num edifício colonial histórico na capital da província do Uíge, criado em 1887 na época colonial como "Museu Etnográfico do Congo", e reabilitado em Setembro de 2022 (Fig. 8). O museu (Fig. 8) tem como objetivo preservar o acervo etnográfico recolhido em diversas aldeias e cidades da região (INPC, 2007, p. 4). O seu propósito é *"convidar o visitante a uma viagem no tempo, a imaginar o quotidiano, especialmente no campo, e a evidenciar a criatividade dos angolanos, que se adaptam e fazem uso do que está ao seu alcance."* (Ibid., p. 4)



Fig. nº 8 Museu Etnográfico do Congo

© Fotografia cortesia de Mavitidi Mulaza, Edições Novembro

No mercado interno angolano, particularmente na capital Luanda, uma quantidade de turistas e cidadãos mais abastados adquire artigos de artesanato locais. De acordo com as afirmações feitas por artesãos e especialistas, no workshop previamente descrito no capítulo 4, existem cerca de 10 associações artesanais em Angola, a maioria sediada em Luanda, cidade capital de Angola. No entanto, o mercado interno não é suficiente para receber toda a produção, e alguns artesãos não cumprem os prazos ou os padrões de qualidade esperados. Entre essas associações, existem exportadores reconhecidos como a Cooperativa de Artesãos (COARTE), abrindo oportunidades para expandir as exportações de artesanato para o mercado global.

Os participantes nesta pesquisa concluíram que o setor artesanal é submetido às mesmas dinâmicas de mercado, sobretudo à lei da oferta e da procura e que qualquer ação para aumentar a competitividade do artesanato numa região ou setor deve começar por analisar a demanda e a oferta existentes.

5.2.2 Políticas Governamentais de Apoio ao Artesanato

Se considerarmos os documentos internacionais e nacionais que orientam as políticas culturais, especialmente aqueles que valorizam a adoção de conceitos mais

amplos de cultura, é possível compreender a atenção que o setor do Artesanato tem recebido por parte dos órgãos governamentais. Por exemplo, a “Conferência Mundial sobre Políticas Culturais” (Mondiacult), realizada em 1982 no México, já propunha a adoção de políticas que enfatizassem um conceito amplo, antropológico de cultura, que incluísse não somente as artes e as letras, mas também os modos de vida, os costumes e crenças, bem como os direitos humanos.

Outros documentos referem-se diretamente ao artesanato, como elemento componente que faz parte do corpo simbólico do país e, portanto, deve ser considerado pelas instituições públicas de cultura (como os documentos da UNCTAD (2023), citados anteriormente no capítulo 2). Podendo ser o artesanato entendido como uma forma de manifestação cultural que expressa características de grupos específicos (UNCTAD, 2023), e que pode contribuir para a formação do património cultural imaterial angolano, conclui-se que deve ser valorizado, inventariado, registado e divulgado de acordo com a Política Cultural Angolana (Ministério da Cultura, 2011)

“(…) incentivar projetos de artesanato que promovam conceitos estéticos baseados na diversidade e na aceitação social dos diferentes tipos físicos e de suas formas de expressão”.

“Promover e fomentar iniciativas de preservação da memória da moda, do vestuário e do design em Angola, contribuindo para a valorização das práticas artesanais e industriais, rurais e urbanas (…)” (p. 4)

Nessa perspetiva, esta investigação pretende alertar o Estado para a responsabilidade de apoiar, ampliar, fundar escolas de formação, estabelecer linhas de crédito, promover e potencializar, enfim, abrir todas as oportunidades para que esses setores possam se expandir-se amplamente num futuro próximo, impactando a vida das comunidades e o futuro de jovens criativos/as.

Quanto à questão das parcerias e ao papel dos agentes culturais, educacionais e municipais (como museus de artesanato, delegações de turismo, escolas, artistas, associações e outros) na promoção do desenvolvimento sustentável desse setor do património artístico, as respostas obtidas e a análise documental permitem concluir que

existe um interesse crescente em preservar as artes tradicionais, já que as tradições artesanais vivas apresentam uma baixa taxa de perda de conhecimento, com raras exceções.

É amplamente entendido internacionalmente que o artesanato é reconhecido como uma atividade significativa no cenário económico mundial. Segundo Paglioto (2016), várias organizações de apoio e articulação, como a UNESCO, UNCTAD, OMC e PNUD, têm iniciativas para aprimorar o setor. Apesar dos registos limitados, desde a segunda metade do século XX, o governo tem se empenhado em criar e implementar medidas de incentivo e capacitação para o artesanato. As primeiras políticas públicas estruturalistas, baseadas em regras de planeamento económico e social, emergiram na década de 1970, ainda em pleno domínio colonial, sob a gestão do Fundo de Ação Social no Trabalho, e visaram promover o turismo e a propaganda do folclore nativo para enaltecer o regime colonial. O movimento teve início com iniciativas dispersas, principalmente no norte e nordeste do país e em Luanda, especialmente na Ilha de Luanda (Fasta, 1972).

Segundo Pereira (2019), a apreciação do artesanato angolano nesse período colonial sofreu influência de uma perspetiva eurocêntrica que separava a arte de sociedades rotuladas como "primitivas" das consideradas "civilizadas". Esse paradigma persiste, o que tem impacto no limitado avanço nesse setor. Conforme o relatório da UNCTAD de 2023, após análise do setor artesanal em Angola, verifica-se a ausência de uma taxonomia ou classificação pelo governo angolano das Indústrias Culturais e Criativas como prioridade estratégica para desenvolvimento e investimento por meio de políticas e recursos públicos. Contudo, o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) de 2023 (MEP, 2023) destaca já áreas específicas das Indústrias Culturais e Criativas, incluindo cinema, teatro, música, dança e artesanato tradicional, o que é um bom princípio.

A Constituição da República de Angola, vigente desde 2010, estipula que é dever do Estado criar progressivamente as condições necessárias para efetivar os direitos económicos, sociais e culturais dos cidadãos (artigo 21, alínea c). Protege também a propriedade intelectual, garantindo aos autores direitos sobre suas obras e participações (artigo 42), assim como a liberdade de criação cultural e científica (artigo 43). O artigo 79 da Constituição determina que o Estado deve promover o acesso à cultura para todos,

fomentando a participação de agentes privados. A política cultural do país confere especial atenção à juventude (artigo 81), um aspeto relevante em uma nação com média de idade de 20,6 anos (Censo de 2014).

O património histórico, cultural e artístico recebe atenção especial no artigo 87 da Constituição, que assegura aos cidadãos e comunidades o direito de manter sua identidade cultural, linguística e artística, e incumbe ao Estado o incentivo à preservação e valorização do património histórico, cultural e artístico angolano. Os princípios da democracia cultural estão refletidos na Política Cultural da República de Angola, documento aprovado em 2011 e que expirou em 2021, sem renovação.

A política cultural no Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) 2023-2027 (MEP, 2023) tem quatro objetivos específicos: (i) divulgar a expressão cultural e incentivar a formação cultural; (ii) proteger e valorizar o património cultural; (iii) fomentar a produção cultural; e (iv) incentivar a cooperação cultural. São estabelecidas duas prioridades e programas de intervenção, nomeadamente, a valorizar e dinamizar o património histórico e cultural nacional, com forte ênfase na recuperação e melhoria da rede de museus, bibliotecas e arquivos e na preservação e tratamento dos seus acervos e a promover a arte e as indústrias culturais e criativas através da implementação de Centros Culturais e Casas de Cultura, enquanto espaços de criação cultural e artística e de divulgação e promoção das indústrias culturais e criativas, nomeadamente o cinema, o teatro, a música, a dança e o artesanato tradicional.

Outras políticas do PND (MEP, 2023) são igualmente relevantes e podem ser adequadas ou alinhadas para o desenvolvimento das Indústrias Culturais e Criativas em Angola.

A primeira dessas políticas é a Política da População, que oferece a oportunidade de desenvolvimento local e redução da pobreza, além de contribuir para o empoderamento das mulheres e o desenvolvimento dos jovens.

A Política de Educação do país, contudo, oferece uma forma alternativa de reforçar as Indústrias Culturais e Criativas, capacitando professores, conferencistas e técnicos para que possam formar e educar alunos e cidadãos nestas áreas em condições adequadas e com acesso às mais recentes tecnologias. A economia cultural e criativa também é relevante ao se considerar as Políticas de Fomento à Produção, Substituição de

Importações e Diversificação das Exportações de Angola. No entanto, o PND 2023-2027 (MEP, 2023) apenas menciona o setor de hotelaria e turismo.

Uma outra importante conclusão deste estudo relaciona-se com o determinar o impacto das Indústrias Culturais e Criativas em termos de emprego e valor adicionado à economia. Isso será um desafio que requer mais dados de fontes oficiais. Além disso, a maioria dos empregos nessas indústrias é informal, o que significa que não são registados nas estatísticas nacionais. Até ao momento não existe uma estimativa oficial do número de pessoas empregadas nas Indústrias Culturais e Criativas, incluindo o artesanato e urge esse estudo.

5.2.3 Empoderamento Económico na Região de Quimbele, Uíge

Este estudo foca-se principalmente nas habilidades dos artífices de Quimbele, Uíge, para explorar e desenvolver suas capacidades artesanais, com ênfase no empoderamento feminino por meio da Tecelagem / Tapeçaria, visando superar desafios individuais e coletivos. Utiliza-se a arte como ferramenta de ação, sob diversas perspectivas teóricas e práticas da arte contemporânea e educação (Sardenberg, 2016; Walters, 1991; Batliwala, 1994; Eisner, 2005; Vinagre, 2022; Barbosa, 2022).

Neste estudo o foco no empreendedorismo feminino abrange aspetos educacionais e artísticos, ressaltando a relevância de uma educação que promova a emancipação e o empoderamento das mulheres, através do reconhecimento de suas capacidades estéticas e artísticas em espaços colaborativos de arte. Os dados recolhidos e analisados indicam que o artesanato aumenta a autoestima das artesãs, fortalece o senso de comunidade e promove um empoderamento efetivo, constituindo-se como uma forma de resistência e independência, refletindo a expressão e o posicionamento dessas mulheres no mundo (Lemes, 2022). Por outro lado, os participantes concluíram, através das discussões ao longo do workshop, que o empreendedorismo desempenha um papel fundamental no avanço da economia inovadora, convertendo recursos e ativos económicos em competências inovadoras essenciais para o desenvolvimento e manutenção dos negócios no setor (UNCTAD, 2022).

Sendo assim, o empoderamento, ou fortalecimento do poder sobre si mesmo/a, no entendimento de Assis (2017), ele requer uma ampla alteração nos procedimentos e estruturas que perpetuam a submissão feminina. Em termos de progresso, algumas organizações não governamentais (ONGs) consideram o empoderamento como uma estratégia fundamental para erradicar a pobreza e alterar as dinâmicas de poder. As condições para o empoderamento das mulheres devem incluir a criação de espaços democráticos e participativos, além da organização coletiva das mulheres. O trabalho colaborativo e a reflexão sobre estratégias de gestão artística e cultural, facilitou o entendimento dos participantes e conduziu à conclusão que deve ser essencial enfatizar o empoderamento como o processo pelo qual pessoas que antes não possuíam a capacidade de escolher estratégias para suas vidas passam a ter essa capacidade, e que ele não é um processo linear (Deere & León, 2002, p.55), acontecendo de forma distinta para cada indivíduo. Isso foi observado na pesquisa com as mulheres artesãs, onde se identificaram diferentes fases do processo, incluindo fatores limitativos e impulsionadores, conforme Tabela nº 3 evidencia.

Tabela Nº 3 Fatores Inibidores e Impulsionadores do Empoderamento da Mulher

Fatores Inibidores	Fatores Impulsionadores
Responsabilidade doméstica	Poupança suficiente e renda
Opressão	Redes de relações sociais
Dependência económica	Desenvolvimento do conhecimento
Falta de apoio	Informação
Falta de formação	Confiança e autoestima
Falta de participação maior	Reforço das competências
	Desenvolvimento de liderança

Fonte: Oliveira, Parente (2017, p.15)

Para Heffel (2016) as políticas públicas de empoderamento feminino são vistas como medidas essenciais para reduzir a exploração dos mais fracos pelos mais fortes em sociedades caracterizadas pelo machismo e preconceito. Assim, conclui-se que se torna necessário monitorizar essas políticas para combater situações que comprometam a liberdade, o respeito e a garantia de direitos. Existe um extenso percurso a ser feito, especialmente em determinadas culturas. No contexto angolano, é fundamental alcançar a igualdade e garantir direitos iguais para todos.

Os depoimentos possibilitaram entender as perspectivas individuais e coletivas das mulheres, considerando a importância de suas funções como artesãs. Isso nos levou a refletir sobre os elementos que promovem e obstaculizam o empoderamento feminino. Conforme Tedeschi (2014, p. 27), lidar com a oralidade, a história e a memória não significa apenas procurar a verdade dos eventos, mas também compreender os significados atribuídos pelas pessoas às suas vivências, isto é, as suas subjetividades. Assim, foi possível entender os motivos, o tempo e o modo como iniciaram as suas atividades artesanais. Além de questões financeiras e da necessidade de prover para suas famílias, concluiu-se também, através dos seus testemunhos, que elas enfrentam o preconceito dos homens contra as mulheres nesta região. No entanto, à medida que essa atividade se vai tornando mais lucrativa e segura, elas referiram que a visão tende a mudar, resultando em maior investimento e interesse em aprender o ofício. As entrevistadas compartilham a seguinte informação:

“(...) O que me levou a fazer o artesanato foi a questão da melhoria da vida financeira para ajudar na minha casa, e porque eu trabalho mais na agricultura e o que eu ganho não é suficiente. E tentei, consegui fazer e gostei!”

(MA, 12 Outubro 2023)

“(...) Melhorou a vida das pessoas. Hoje, o artesanato tem ajudado muita gente que espera mais coisa para a comunidade e tem o desejo que aconteça mais”.

(JM, 12 Outubro 2023)

Concluiu-se, pois, que as mulheres que trabalham com artesanato têm uma vida mais satisfatória em casa, uma vez que a renda obtida com o artesanato é aplicada em bens que tornam as suas vidas e das suas famílias mais satisfatória, verificando-se que elas possuem maior probabilidade de depositar qualquer quantia que recebam individualmente dessas atividades paralelas, para obter benefícios para a família. Elas reforçaram o que previamente no capítulo 2 já tinha sido mencionado, que trabalham também na agricultura, alternando entre a vida familiar e a propriedade rural e que o artesanato é mais visto como uma atividade secundária, necessária para complementar a renda e melhorar a qualidade de vida.

Relativamente à componente artística, verificou-se que o grupo de mulheres artesãs de Quimbele é reconhecida por suas técnicas singulares de criação. As peças, feitas à mão, enfatizam a relevância das artesãs na dinâmica do grupo e na sustentabilidade, usando materiais ecológicos do ecossistema local. Conclui-se, pois, que o artesanato local seja um pilar do mercado criativo, que pode promover técnicas inovadoras ancoradas no saber local para forjar itens que celebram a cultura e impulsionam a economia. Esta atividade, realizada individualmente ou em grupo, gera renda por meio de um labor tradicional, desempenhado com destreza e criatividade.

No entanto, o trabalho comunitário, conectado ao mercado urbano, demanda mais educação e políticas públicas para fortalecer essas mulheres e gerir de maneira sustentável a extração de recursos naturais, vencendo a exclusão económica e preservando o ambiente rural, tal como acontece na Colômbia (SEBRAE/DF, 1996), onde se implementaram há cerca de trinta e dois anos as primeiras Oficinas Experimentais de Produção para Artesanato, lideradas por artesãs, ressaltando-se a importância da visibilidade desse grupo diante dos desafios de entrar no mercado de trabalho rural. Situadas nos centros de produção artesanal, essas oficinas responderam às necessidades locais e ofereceram assistência técnica completa por meio de equipas multidisciplinares. As principais atividades incluíram pesquisa de mercado, apoio a oficinas de capacitação e elaboração de material didático.

A implementação dessas oficinas experimentais de produção é sem dúvida um exemplo de uma estratégia eficaz, visando criar e testar protótipos para novas linhas de produtos, além de prover às(aos) artesãs(ãos) tecnologia de ponta. Essas oficinas são justificadas pela necessidade de um ambiente experimental que não perturbe a rotina produtiva das unidades existentes. Sendo um espaço destinado a simular condições ideais de trabalho, facilita a transferência de conhecimento sobre novos processos de maneira mais eficaz e pertinente. O entendimento surge através da prática, ao experimentar, testar, comparar e questionar.

Outra importante conclusão que surge da implementação e vivência de experiências partilhadas, tal como nas oficinas da Colômbia, que:

1. as responsabilidades deverão ser compartilhadas;
2. a administração local deveria prover a infraestrutura física e apoio logístico;
3. o governo deveria ser responsável pela aquisição de equipamentos e pela concessão de bolsas a professores e pesquisadores visitantes;
4. as entidades representativas da iniciativa privada intermediariam a oferta e demanda, além de promover e divulgar as atividades;
5. a Universidade ofereceria recursos humanos qualificados e suporte técnico;
e
6. esta configuração institucional deveria ser adaptada conforme a dinâmica local entre forças políticas e interesses económicos.

É crucial ressaltar que as(os) artesãs(ãos) enfrentam grandes desafios, principalmente devido à falta de incentivo e apoio técnico dos gestores locais para promover a organização social. Além disso, muitas estão engajadas no mercado de trabalho informal. No entanto, a perspectiva não é totalmente negativa, pois com o suporte financeiro adequado, as(os) artesãs(ãos) têm a capacidade de ampliar a sua produção através da formação e fortalecimento de uma associação de mulheres agricultoras e artesãs, incentivando a criatividade das artesãs, e elevando a produção, reduzindo o impacto das adversidades climáticas que frequentemente afetam a produção artesanal.

O aspeto mais notável do grupo é a adoção de uma base produtiva que respeita os princípios ecológicos. Assim, as mulheres produtoras podem estabelecer na sua área rural, um ambiente favorável ao desenvolvimento de relações económicas solidárias e inovadoras, impulsionadas pela criatividade e pelo esforço coletivo.

5.2.4 (Re)vitalização da Tecelagem / Tapeçaria.

O propósito desta investigação etnográfica foi também explorar a forma como a educação artística se pode articular com a revitalização da Tapeçaria/Tecelagem, fundamentada nas tradições artesanais, como um meio de expressão contemporâneo e inclusivo. A revitalização e o reconhecimento das tradições artesanais de Tecelagem/Tapeçaria em Angola e sobretudo no Quimbele focam na inovação de materiais e design.

O Artesanato tradicional em Quimbele enfrenta desafios de repetição e estagnação, ameaçando a sua qualidade e continuidade. A sabedoria e os valores ancestrais da região estão em declínio devido à escassez de artesãos inovadores que possam preservar essas tradições. A estagnação levou a uma demanda crescente por artesanato tradicional, complicando a sua sobrevivência. Para revitalizar e aprimorar o artesanato, foi analisado pelos especialistas, artistas e professores que seriam necessárias novas técnicas e designs, e que a arte milenar da Tapeçaria e Tecelagem pode ser adaptada para refletir as mudanças sociais. Foi igualmente mencionado pela investigadora que é artista e artesã, ser vital a integração do artesanato com campos como artes visuais, design e moda. Confronto com a produção artesanal e artística em contextos internacionais, permite verificar que tais pontes multidisciplinares podem gerar oportunidades valiosas para valorizar os produtos artesanais locais. No entanto, os participantes foram unânimes em reconhecer ser essencial preservar as características únicas desse saber, realçando os aspectos humanos, sociais e tradicionais do artesanato e que o apoio à colaboração artesanal por parte de organizações governamentais e comunitárias é crucial, pois tem um impacto direto na cidadania e na economia local.

A investigação destacou a importância de se obterem apoios para as artesãs de Quimbele, observando progressos em inovação e design de materiais em países

reconhecidos por sua habilidade nessa área, demonstrando que é viável expandir o artesanato tradicional utilizando materiais e designs locais. A utilização de materiais locais é uma característica marcante do artesanato tradicional em Angola, e sua utilização na fabricação artesanal é uma forma relevante de difundir a identidade cultural. Ademais, a utilização de design local pode contribuir para a criação de uma identidade única para os produtos, o que ajuda a distingui-los dos objetos produzidos em larga escala. Verificou-se que o artesanato apresentado é baseado na tecelagem manual, mas que ao longo dos anos, para atender às demandas do mercado, têm sido introduzidas inovações no processo de fabricação. A colaboração entre designers e artesãos é crucial para reavivar o artesanato tradicional, que, juntas, podem modernizar e restaurar o artesanato tradicional, criando ideias e técnicas inovadoras.

Enfatizamos também a importância do uso da Tapeçaria como forma de arte e expressão, que persiste na história e, às vezes, repercute noutros períodos. No entanto, percebemos que essa sobrevivência pode desafiar-nos de tal maneira que a tapeçaria se destaca num cenário contemporâneo mais ajustado às novas Mídias, performances, instalações e arte que se inserem nesse universo tecnológico tão característico de nosso tempo (Garcez; Makowie-Cky, 2020a, p. 140).

A história natural da arte têxtil adaptada à tecelagem manual remete-nos para a Bauhaus (1919-1933), escola de arte e design que foi a primeira protagonista da vanguarda em arte têxtil e tecelagem manual. O momento e o tempo de mudança são os três momentos em que se "ousa" dividir a história da arte têxtil. No contexto têxtil, discutem-se três fases artísticas consecutivas da Bauhaus, relacionadas à arte têxtil: expressionismo, formalismo construtivista e racionalismo radical. A Bauhaus destaca-se pelos seus artistas com várias tendências e formações, incluindo pintores, escultores, arquitetos, designers, fotógrafos e cineastas. Conforme Weltge (1993) e outros autores têxteis, a escola é notória pelos seus ilustres membros: Lyonel Feininger (1871-1956), Johannes Itten (1888-1967), Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers (1888-1976), El Lissitzky (1890-1941), László Moholy-Nagy (1895-1946), Oskar Schlemmer (1888-1943) e Mies van der Rohe (1887-1969).

A oficina de tecelagem, sempre preenchida por tecelãs renomadas como Sophie Taeuber-Arp, Gunta Stölzl, Anni Albers, entre outras, é reconhecida por sua dedicação e inovação, mantendo a tradição da arte têxtil em teares manuais. É importante salientar que muitas tecelãs tinham formação artística completa antes de se juntarem à Bauhaus e provinham de diferentes países, influenciadas por Klee, Kandinsky, entre outros artistas (Thomas, Mainguy, Pommier, 1985, p.194; Weltge, 1993, pp. 10-12 e p.47).

A exploração de novas matérias-primas e técnicas marcou o começo da revolução têxtil iniciada em 1962 nas Bienais Internacionais de Tapeçaria de Lausanne. Os "pontos" utilizados e a interação entre eles fundamentam a seleção dos materiais empregados (Joubert, Lefébure, Bertrand, 1995, p. 321). Anni Albers, Gunta Stölzl e Dorothy Liebes foram pioneiras no uso de materiais inovadores como miolos de cereal, relvas, palha de aço, papel torcido, sementes, folhas de milho, canas, bambu e novas fibras (Thomas, Mainguy e Pommier, 1985, p.195; Weltge, 1993, p.8 e p.102).

Ao fomentar o processo inovador e valorizar a técnica tradicional de Tecelagem, pode-se afirmar que a preservação cultural local depende da harmonização entre o tradicional e o inovador, sendo vital buscar novas ideias e conceitos que incorporem a técnica única, mantendo-a como alicerce e inspiração. Segundo Oliveira (2013), é essencial que ocorram interações entre as diferentes instâncias de racionalidade, garantindo um processo dinâmico que preserve a arte (mesmo sob o sistema capitalista) e ofereça espaços para a transcendência humana.

O desafio contemporâneo é preservar esse patrimônio cultural como meio de expressão e geração de renda, sem prejudicar as tradições e culturas locais. Contudo, conforme Carrieri et al. (2014), essa questão não é única da região, visto que várias empresas enfrentam desafios similares na gestão da coexistência de racionalidades distintas em relações interpessoais. Para pensadores como Benjamin (1994), é crucial reconhecer que a arte pode ter impactos tanto positivos quanto negativos no sistema, sendo influenciada por múltiplas lógicas. A maneira como a arte é comunicada e a capacidade do público de interpretá-la são fundamentais.

Portanto, a valorização da arte tradicional de Tecelagem / Tapeçaria em Quimbele torna-se uma questão política, visto que não existem, pelo que parece, iniciativas sociais nem apoio financeiro público para sustentar a tecelagem manual e incentivar a criatividade dos artesãos da região. É evidente que o reconhecimento não deve afetar a comercialização e divulgação de outras peças, já que a variedade de produtos, oriundos de diferentes técnicas e origens, contribui para a maior visibilidade e expansão do mercado artesanal local, bem como para o incremento da economia dos habitantes de Quimbele, aspecto fundamental para a sustentabilidade da localidade.

Contudo, é evidente que ao proporcionar condições de trabalho aprimoradas aos artesãos locais, permitindo-lhes maior autonomia e liberdade criativa, os produtos artesanais como o da Tecelagem/Tapeçaria do município ganharão maior representatividade cultural. Isso, por sua vez, tende a aumentar a demanda e o público interessado. A valorização das técnicas tradicionais das tecelãs pioneiras na região não restringirá as inovações, mas expandirá as possibilidades de criação e desenvolvimento de novas peças, já que o aprofundamento dos conhecimentos favorece uma imersão e liberdade maiores no fazer artesanal.

Segundo Sennett (2020), o artesanato representa um campo de estudo com uma ampla gama de valores, legitimando-se como uma prática que se baseia no conhecimento prático, informal e na excelência, no "fazer com qualidade", focando na conexão entre a mão e a mente.

A Tecelagem / Tapeçaria contemporânea surge como uma técnica e processo próprios da produção artesanal, operando, ao mesmo tempo, na relação entre o produtor e o consumidor, sob a perspectiva de uma prática artística do artesão em seu atelier (no seu fazer), seguindo um caminho criativo próprio, independente, afastando-se do sistema de mercado e estabelecendo novas relações com o consumidor. Essas relações silenciosas entre o sujeito, a natureza e a criatividade resultam na inovação do produto. A religação dos saberes que conferem identidade e memória aos objetos, resgatados pela tradição ou pela produção local, pode aumentar o seu papel ativo, afetivo e significativo, gerando uma relação mais produtiva e duradoura entre os objetos e o consumidor.

É crucial estabelecer relações de cooperação entre essas duas disciplinas, Artesanato e Design, com o objetivo de diminuir as fronteiras e incentivar a colaboração interdisciplinar.

Segundo Ramunni (2003, p. 22), é possível elevar o valor do produto artesanal através da implementação de co-criações, isto é, estratégias de co-design que integrem o conhecimento, a pesquisa e as ideias inovadoras do designer com a habilidade e a experiência prática do artesão. Tal abordagem pode conduzir a um processo colaborativo e interativo no desenvolvimento de novos produtos, em um esforço conjunto que transcende as fronteiras entre design, arte e artesanato, trazendo benefícios mútuos. O designer pode atuar como um catalisador para a inovação e transformação, honrando as tradições existentes.

O resgate de processos e técnicas artesanais antigos, que se desenvolveram ao longo dos anos, tanto antes quanto após a independência de Angola, (Leandro, Rolo, Mangovo, & Ferraz, 2022). Durante o último século, essas práticas artesanais, muitas vezes deixadas de lado ou subestimadas, começaram a ser valorizadas. A crescente apreciação por produtos feitos à mão tem impulsionado o artesanato, especialmente em Angola, um país com um vasto e rico histórico cultural.

Essa valorização é fruto de diversos fatores, incluindo a aproximação entre produtores artesanais e designers, que colaboram para mostrar o verdadeiro valor e potencial dos produtos artesanais angolanos. Este movimento é evidenciado por fontes que estudam a evolução do artesanato em Angola, destacando a importância cultural e económica dessas práticas tradicionais.

Estudos recentes têm combinado tradição e inovação em diversas áreas do saber, mas ainda são escassas as pesquisas focadas nos métodos empregados na criação, desenvolvimento e gestão de novos produtos. Encontrar um equilíbrio no campo do Artesanato e Design é um dos desafios, permitindo que artesãos e designers produzam e sustentem a singularidade de produtos sustentáveis de alta qualidade. Isso pode ser alcançado através de uma perspectiva ampla que valorize ainda mais o trabalho artesanal local. Ao unir a *expertise* dos artesãos com a visão abrangente e multidisciplinar do

designer, é viável inovar em produtos, mantendo a identidade cultural e a continuidade do conhecimento, prevenindo a extinção gradual de certos artefatos artísticos.

O objetivo desta colaboração e co-design é introduzir uma nova visão na produção artesanal de alta qualidade, possibilitando que o design influencie outros sistemas produtivos.

Trata-se da transposição dessa produção para a cultura contemporânea, uma vez que trabalhar com a cultura tradicional significa acrescentar identidade aos objetos, constituindo, dessa forma, um legado coletivo que está ao alcance de todos, perene e significativo, muitas vezes intrínseco à construção das identidades individuais, sociais, locais ou globais, podendo os produtos ser desenvolvidos de forma colaborativa, a partir do entendimento e da adequação das propostas dos designers às possibilidades técnicas e artísticas de cada um dos artesãos envolvidos, que possuem um conhecimento tradicional e a habilidade de "fazer", enquanto os designers apresentam uma reflexão projetual que propõe a adequação conceitual e funcional ao mercado e aos desafios contemporâneos. Dessa forma, pretende-se estender a atuação de ambos os setores através da expressão das linguagens artísticas tradicionais, como uma alternativa à uniformização dos produtos globalizados, promovendo a cultura e as identidades regionais.

5.2.5 Questões de gênero.

Este estudo fundamentou-se na revisão da literatura dos debates sobre o conceito de empoderamento sob a ótica dos estudos de gênero, tendo a arte como ferramenta de transformação social em artigos de diversos autores (Sardenberg, 2016; Walters, 1991; Batliwala, 1994; Cruz, 2009; Barbosa, 1989; Mason, 2017, 2018; Moura et al, 2020; Moreira, 2017) e, especificamente, nos que tratam de questões sobre empreendedorismo feminino e os aspectos educacionais e artísticos, que consideram as demandas da juventude e adultos como espaços de partilha e criação artística.

Essas questões são pautadas por teorias e práticas, voltadas para uma “educação emancipadora” (Freire, 2019; Butler, 2012), que promove o empoderamento feminino, a valorização das artes do cotidiano e suas estéticas (Mason, 2020), tendo como principal

finalidade desta investigação a promoção da capacitação para o “saber-fazer” da tecelagem/tapeçaria angolana, como instrumento de empoderamento feminino, com um olhar global *versus* olhar nacional, perspetivando um desenvolvimento sustentável deste setor e a implementação de políticas e práticas e saberes (re)inventados.

As mulheres rurais e urbanas de Angola são os pilares das suas famílias e comunidades como cuidadoras, agricultoras e comerciantes, sendo fundamentais para assegurar a segurança alimentar e diminuir a pobreza (Ministério da Família e Promoção da Mulher de Angola, 2007). Contudo, elas enfrentam diversos obstáculos que limitam a sua capacidade e afetam as suas vidas, como: (i) taxa de desemprego superior a 21% do país (INE, 2016), causada em parte pela crise económica global; e (ii) falta de acesso a recursos, educação, cuidados de saúde e atividades geradoras de renda.

Historicamente, as técnicas artesanais que empregam recursos naturais locais são frequentemente associadas às mulheres. Assim, as artesãs de Quimbele criam uma variedade de artesanatos, não apenas vasilhames de barro, mas também utilizando ramos, fibras de diversas plantas, ráfia, junco, cascas de árvores, palhas, de bananeira para confeccionar objetos decorativos para suas casas. Além de produzirem os materiais necessários para a colheita da mandioca e outros produtos agrícolas, reaproveitam diversos materiais que seriam descartados no lixo, demonstrando, dessa forma, a importância de cuidar do meio ambiente para a geração futura. Em relação ao artesanato em entalhe de madeira, embora os homens sejam predominantes, as mulheres também participam, especialmente na fase de acabamento.

As atividades femininas variam, mas os cuidados com o lar e a família são particularmente enfatizados, refletindo as imposições culturais da sociedade tradicional e rural, onde tais responsabilidades recaem exclusivamente sobre elas (Altuna, 1985, pp.10-11).

A análise das experiências de mulheres que atuam no campo do artesanato constitui uma forma de conhecimento reveladora de um sistema coletivo de entendimento ou consenso.

Dessa forma, com base em todos os dados recolhidos e analisados, concluo, tal como autores diversos mencionaram, incluindo Pierre Bourdieu (1990) e Sherry Ortner (1974), que a análise das relações sociais de género está fundamentada na compreensão de que as diferenças entre trabalhadoras(es), mulheres e homens são fruto de construções culturais, produtos da cultura e não decorrentes de dados biológicos. Dessa forma, a dominação, que se baseia no princípio patriarcal que se propaga pela valorização da figura masculina (Connell, 1987; Barbieri, 1992; Amâncio, 2003; Alambert, 2004; Butler, 2008), tem suas origens e funções na cultura atual, nos valores, nas normas acatadas pela coletividade, nas regras de comportamento, nos estilos de comunicação, no sistema informal de relacionamentos identificados e fundados nas experiências dos homens, que estão ligados a relações de poder desfavoráveis ao género feminino.

Portanto, todos os participantes concluíram ser essencial entender as atividades das mulheres no campo do artesanato, o que realmente estão fazendo, superando os papéis tradicionais de esposas e mães. Essa reflexão surgiu a partir da constatação da implementação de políticas culturais públicas (PND, 2017-2022) que permitissem a essas mulheres alterar suas rotinas diárias. A questão da inserção feminina no mercado de trabalho e na política é vital para sua emancipação e necessita ser considerada de maneira mais abrangente.

Nas últimas décadas, as mulheres têm se mostrado cada vez mais atentas à necessidade de empoderamento, com ações para aumentar a igualdade social, económica e política, melhorar a nutrição, a saúde e a educação.

Conclui-se, pois, que a falta de oportunidades iguais entre mulheres e homens tem uma longa tradição, e as artes e a cultura não são exceção. Durante séculos, os talentos artísticos das mulheres foram amplamente ignorados, e muitas vezes, seu papel se restringiu a serem musas inspiradoras para artistas masculinos. Mesmo hoje, as artes e a cultura não correspondem à sua reputação de vanguarda quando se trata de igualdade de género.

No terceiro milênio, é imperativo que as mulheres tenham acesso a melhores oportunidades de crescimento profissional, maior participação em comitês e júris, remuneração adequada e um melhor equilíbrio entre trabalho e família.

A igualdade está a tornar-se cada vez mais evidente e não se limita à igualdade, mas também à diversidade artística, cultural e mediática, além de um aumento de perspectivas e potencialidades. A política cultural angolana (Ministério da Cultura, 2011) tem contribuído de forma relevante para a implementação da Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. (UNESCO, 2006)

Considerando que sendo as produções artísticas resultado das relações culturais (Souza e Zamperetti, 2017, p.255), numa sociedade que ainda mantém regimes excludentes e desiguais, torna-se urgente contrariar a tendência para manter no anonimato a produção artística das mulheres que as remete para uma sistemática invisibilidade, não se limitando a alguns meios, mas sim a quase todos os espaços das relações sociais. Presentemente, nesta nova década, cada vez mais se tem debatido e refletido no campo académico relacionado com a Arte, Design e Artesanato, revelando a muita produção académica evidente preocupação e consciencialização para as questões de género em diversos contextos do globo, enquanto categoria que determina as posições ocupadas pelos artistas em termos de visibilidade e reconhecimento. Pela análise da revisão da literatura, apesar de constataremos que as mulheres artistas têm ocupado lugares periféricos, o que pode significar que tenham mais dificuldades para desenvolver suas carreiras profissionais, essa situação tem vindo progressivamente a alterar-se, a ritmos diferenciados conforme os contextos geográficos e as relações de poder.

A partir da análise de dados bibliográficos e de pesquisas sobre o contexto angolano, concluo que, apesar de ser rica em diversos campos da cultura, ao buscar conteúdos sobre artistas e artesãs mulheres em *sites*, artigos e revistas, os dados parecem não estar disponíveis, sendo encontrados apenas em aparições mínimas em conteúdos a respeito de artistas e artesãs de outras regiões da África, dentre outras. Dessa forma, torna-se relevante o fortalecimento do exercício de evidenciar as artistas locais e a publicação e disseminação em museus, escolas, centros culturais, delegações de turismo e

outros locais que se considere pertinentes para a divulgação de tal património vivo, contrariando o atual quadro de invisibilidade e desequilibrada divisão sexual do trabalho.

5.2.6 Educação Artesanal nos Currículos de Arte

O presente estudo permitiu uma reflexão sobre o saber-fazer tradicional de um grupo de mulheres artesãs da região norte da Província do Uíge, município de Quimbele, Angola.

Estabeleceu-se uma ligação entre Património, Arte e Artesanato que, por meio da tradição, transmitiu o ofício e acompanha as mudanças sociais, através das mídias contemporâneas. Este saber-fazer dá-se pelo trabalho manual presente desde os primórdios da existência do ser humano associado no decorrer da história à figura feminina, quase sempre sob uma ótica do pensamento patriarcal da sociedade. No entanto, este ofício tem vindo a ser realizado no âmbito doméstico e traz independência financeira, para além de ajudar a afirmar o papel dessas mulheres como chefes de família, por meio da comercialização do artesanato que produzem. Ganhar o próprio dinheiro com o ofício que exercem dá ao grupo empoderamento diante da sociedade, fazendo com que as mulheres sejam reconhecidas e valorizadas. Por outro lado, reconhecer e valorizar o saber-fazer é trazer à tona referências da cultura de um povo, a qual se originou de um conhecimento popular, tendo como marcas passadas e atuais a memória de um grupo comunitário com identidade própria.

A prática artística faz parte integrante da vida quotidiana e é um valioso instrumento de transmissão da identidade cultural da sociedade. Quanto mais amplo o contacto com a realidade cultural envolvente, maior é o sentimento de pertença e de responsabilidade na defesa da herança coletiva. O estudo aprofundado dessa dinâmica cultural e social é fundamental para dotar os professores de conhecimentos adequados à educação patrimonial das crianças e dessa forma ficarem aptos a promover o direito ao desenvolvimento do sentido estético, da criatividade, da imaginação, da faculdade de pensamento crítico e de reflexão, com vista à formação de indivíduos ativos e conhecedores da sua realidade social e cultural.

A disciplina de Educação Artística está incluída no currículo da Educação Básica e da Educação Secundária (LBSE, 17/16, DR, 2016) como uma disciplina obrigatória, numa tentativa de desenvolver uma educação integrada, e a sua formalização e cumprimento do currículo oficial têm sido aperfeiçoados. Ao analisar o material fornecido às escolas da região em questão, constatou-se que o currículo da disciplina de Educação Artística não atende às suas finalidades naquele local e espaço físico porque não contempla a abordagem das atividades artesanais locais. No entanto, uma das principais causas para a ausência de artesanato nos currículos é, sobretudo, a pouca relevância dada a esta disciplina. Como já foi mencionado, a Educação Artística pode ser um caminho para a valorização e revitalização das culturas, como mencionado (Eisner, 2008; Barbosa, 1989; Moura, 2002a), mas a escola deve tentar desempenhar o seu importante papel na formação, proteção, incentivo, disseminação do conhecimento das tradições culturais e das manifestações da cultura de um povo, principalmente pelo impacto que pode provocar nas comunidades, através do ensino formal. Nos processos educativos, a valorização da cultura nativa deve ser estimulada, por meio da história da etnia, da arte e da língua. O diálogo deve basear-se num tratamento igualitário, na diversidade, na troca e numa postura positiva em relação à diferença e respeito pela alteridade cultural (Souza, 2018).

A Educação Artística pode ser o caminho para a revitalização do artesanato no Quimbele, desejada pela comunidade escolar, uma vez que se acredita que essa cultura corre o risco de ser esquecida e não muito praticada na comunidade. Entendemos que a escola deve contribuir para o registo das memórias, rituais, cantos e tradições através de ações diversas em parceria com as comunidades, a utilização de mediadores culturais, artistas e artesãos que ajudem a recuperar as experiências dos mestres e dos saberes ancestrais, de modo a que todos na comunidade possam, no seu quotidiano, conhecer, compreender, fortalecer e valorizar a sua identidade.

5.2.7 Educação Multicultural e Pós-Modernidade.

A educação desempenha, indubitavelmente, um papel crucial na vida social. A sociedade contemporânea reconheceu a importância de preservar o meio ambiente e a

saúde humana, adaptando-se ao avanço das tecnologias da informação e da cultura tecnológica. Torna-se, pois, essencial adotar uma nova filosofia educacional no contexto angolano, melhorando os sistemas de ensino e os modelos pedagógicos para o desenvolvimento humano na era pós-moderna. As complexas transformações socioeconómicas desta levaram à mercantilização da cultura, assim como às alterações nos ideais estéticos, morais e valores.

As demandas pós-modernas visam combater essas tendências adversas (Gumbe, 2015), promovendo o desenvolvimento sustentável da sociedade por meio do impacto da arte e da educação artística. A influência do pós-modernismo no desenvolvimento futuro da sociedade está no centro das atenções dos investigadores de vários ramos da atividade humana. Este fato é comprovado pelo aumento do número de publicações que caracterizam as suas publicações e o seu impacto no desenvolvimento da economia, cultura, pedagogia, e outros setores sociais. Alguns cientistas (e.g. Ellaway, 2020; Mühlpachr, 2008; Nerubasska & Maksymchuk, 2020; Nerubasska et al., 2020) acreditam que a pós-modernidade cria condições prévias positivas para o desenvolvimento de processos inovadores na ciência, na cultura e nas artes, em particular. Segundo Barbosa (1998, p.41) a educação artística “pós-moderna” implica a articulação entre a educação artística (criação) e a educação estética (apreciação), sendo essa última entendida como formadora de apreciadores de arte. A arte-educação pós-moderna, segundo a mesma autora, difere da noção de moderna expressão pessoal, assumindo um compromisso maior com a cultura e com a história (Barbosa, 2002, p.17).

Arthur Efland, citado por Guinsburg e Barbosa (2005, p.179-80), desenvolveu uma lista comparativa de temas modernos e pós-modernos. Ele discute conceitos como natureza da arte, visão de progresso, vanguarda, tendências estilísticas, universalismo *versus* pluralismo. Efland identificou características modernas como a noção de arte autónoma, contrastando com a visão pós-moderna de arte como uma produção cultural contextual; a fé num progresso contínuo e linear, formando uma grande narrativa, em oposição à perspetiva pós-moderna de múltiplas narrativas; e a autoridade autoatribuída de uma elite cultural, desafiada pela promoção de uma postura crítica por parte dos educandos.

A arte-educação pós-moderna, de acordo com Efland, favorece o ecletismo, permitindo aos alunos escolherem entre várias correntes artísticas, em detrimento da ênfase num estilo único, especialmente o abstrato. Efland também destaca o conflito entre o conceito de universalismo e pluralismo, evidenciado pela contraposição entre a variação estética limitada a um conjunto universal na educação artística moderna e o reconhecimento e interpretação de várias representações da realidade, que definiriam a educação artística pós-moderna. Mason (2001b) e Efland (In Guinsburg & Barbosa, 2005) caracterizam o ensino da arte moderno e pós-moderno. Segundo Mason (2001), a resposta ao paradigma moderno inclui a crença no progresso e no futuro a rejeição do passado, a produção artística como uma expressão da individualidade, a preferência por obras apresentadas em galerias, critérios formalistas para a avaliação da qualidade, distinção elitista entre arte, artesanato e arte popular, história da arte vista como uma narrativa linear; e arte entendida como transcendente e espiritual, um campo existencialista, com uma tendência para uma abordagem pedagógica universalista e uma apreciação desinteressada, além do treino de habilidades específicas. Para a autora, um arte-educador poderá considerar-se “pós-moderno” se promover a diversidade cultural, pois a educação artística moderna considera o ecletismo, a pluralidade, questiona uma pedagogia essencialista nos moldes da Bauhaus e desconstrói a crença fortemente fixada de que vanguarda (Mason, 2001). O ensino da arte pós-moderno, segundo a mesma investigadora britânica requer abordagens contextualistas, que considerem a fronteira de culturas e a interdisciplinaridade para o estudo da arte. É fundamentado por um conceito expandido de arte, incluindo como conteúdo não somente a arte urbana, a *folk-art* e o artesanato, mas também as novas tecnologias, tais como o vídeo e os computadores. Essa mudança torna inviável a pura apreciação da arte pela contemplação passiva do arranjo formal da obra, onde a forma deixa de ser o único propósito da arte (ibidem). Num ensino da arte pós-moderno, o desenho, a pintura e a pura apreciação perdem o *status* de habilidades privilegiadas (Mason, 2001, p.13). Assim como para Efland et al. (2003), a arte-educação para Mason (2001) estaria em transformação, mantendo uma prática ainda modernista num ambiente pós-moderno. Temas como originalidade e criatividade, ou mesmo a predominância ou insistência na abordagem formalista, mantendo a prática de apresentar elementos e princípios do design como base para a produção didática e crítica

da arte (Efland et al., 2003, p.17), são legados da abordagem modernista, convivendo com problemas e necessidades educacionais pertinentes de ordem conceptual pós-moderna. Na era pós-moderna a educação artística ganha características distintas: individualidade, imaginação e a valorização da pessoa como um valor supremo, promovendo também a criação artística. A perspectiva pós-moderna do mundo é vista como uma percepção irónica dos essenciais antigos valores que assume que em passado, não existe futuro. Contudo, esses valores perderam a sua essência no contexto do desenvolvimento pós-moderno. A educação pós-moderna destaca-se pelo anseio de gerar novos conhecimentos e pela busca da auto-realização, em vez de apenas replicar o que já é conhecido. Assim, os artistas e criadores devem estar cientes de sua responsabilidade e entender o papel sociocultural do design e da arte como um todo.

O workshop aqui descrito, teve como público alvo grupos de artesãos(ãs) que já trazem consigo o conhecimento básico das técnicas de tapeçaria/tecelagem e cestaria e visou aproximar os integrantes desses grupos dos estudos de Educação Artística, refletindo sobre sua própria produção. Ele facilitou o acesso e compreensão dos conteúdos de arte, através da associação com os temas citados no capítulo 4, pois, segundo Barbosa (1989)

Apesar de ser um produto da fantasia e da imaginação, a arte não está separada da economia, política e dos padrões sociais que operam na sociedade. Ideias, emoções, linguagens diferem de tempos em tempos e de lugar para lugar e não existe visão desinfluciada e isolada. Construimos a História a partir de cada obra de arte examinada pelas crianças [ou qualquer outra qualidade de aluno], estabelecendo conexões e relações entre outras obras de arte e outras manifestações culturais. (p. 178)

A Educação Artística visa maior autonomia sobre os processos produtivos e a contextualização histórico/político/social do artesão(a) como sujeito criador consciente dos processos formais e simbólicos de criação artística, tendo em vista o desenvolvimento de uma produção poética em tapeçaria/tapeçaria (como um forte componente cultural

angolano que é) e consequentemente uma valorização financeira dos trabalhos, revertendo-se em remuneração justa para o artesão(a).

Acreditamos que talvez reaproximando aos estudos das artes visuais esta atividade artística, que ao longo do tempo foi depreciativamente associada ao feminino e a camadas economicamente deficientes, se possa agregar forças ao processo mudanças da forma de pensar em geral as artes e a sociedade como um todo, e especificamente a posição da mulher e das culturas tradicionais.

É necessário ter em conta a sua influência adicional no desenvolvimento da opinião pública, formando o conteúdo da formação profissional de especialistas no domínio da arte, porque os símbolos codificados em imagens, ornamentos, obras de design e arquitetura, que são entendidos principalmente a um nível subconsciente. A visão de mundo dos povos nas artes e ofícios e nos princípios de organização do espaço sempre se refletiu na maneira como eles concebem e utilizam seus ambientes. Esta visão é expressa na arquitetura, nos objetos do quotidiano e nas práticas artísticas que carregam significados culturais profundos.

A atividade artística humana não é apenas pragmática e destinada a satisfazer necessidades urgentes, mas também representa uma área específica de acumulação e transmissão de experiências sociais que se perpetuam de geração em geração. Estes artefatos culturais não só atendem a funções práticas, mas também preservam e comunicam valores, tradições e histórias que definem a identidade de um povo.

5.2.8 Ensino Artístico e Desenvolvimento Sustentável

Esta investigação refletiu também sobre o papel e o significado da educação artística no sentido de assegurar um crescimento sustentável da sociedade. Analisou as características do desenvolvimento da educação artística num contexto de pós-modernidade, suas funções e traços específicos tais como individualidade, criatividade e valorização da pessoa. A interação entre a educação artística e o desenvolvimento sustentável é notável (Dessein et al., 2015), destacando a importância da aposta numa educação artística bem orientada e atualizada que promova o progresso sustentável. A

consciência crítica despertada pelo trabalho de artistas contemporâneos desempenha um papel crucial, pois a arte educa, assegura a redução de estereótipos e induz mudanças nos modos de pensar e agir das pessoas.

Além disso, forma uma motivação adequada e influencia a opinião pública através da vertente criativa e da comunicação, aplicando a arte às estratégias de preservação e salvaguarda da natureza.

Para promover um crescimento sustentável, será essencial integrar o ensino formal e não formal da arte, fomentando a inovação, a interdisciplinaridade e a multiculturalidade no ensino artístico, e criar um ambiente inclusivo nas instituições de ensino superior. Existem perspectivas para futuras pesquisas científicas na elaboração de um modelo de formação de especialistas com qualidades específicas e na verificação das características da sua aplicação prática no processo educativo.

Este estudo concluiu examinando a relação entre Design e Artesanato, procurando técnicas de design que melhorem os ambientes de vida com um enfoque na sustentabilidade. As questões de inovação destacam a importância de considerar a inovação não apenas para aumentar lucros, mas também para construir uma sociedade mais equitativa e consciente dos diferentes ecossistemas, conhecendo a Carta da Terra e documentos-chave da UNESCO sobre educação e sobre educação artística e compreendendo os contributos que as artes podem trazer para os objetivos de desenvolvimento sustentável, sendo essencial incluir como um dos principais desafios a utilização de processos artísticos de identificação e resolução de problemas, isto é, um estilo de vida da sociedade humana em harmonia com os vários ecossistemas do planeta.

Assim, a preocupação com a sustentabilidade tornou-se um dos aspectos fundamentais no desenvolvimento de projetos de design, pois é inviável projetar sem considerar as limitações de recursos e a capacidade de sobrevivência do planeta. Segundo Manzini (2008),

a degradação ambiental prossegue mesmo quando não é discutida e se manifesta de várias formas: saturação do mercado (demanda limitada), desemprego (oportunidades de trabalho limitadas),

proliferação de conflitos regionais pelo controle de recursos naturais (recursos escassos) (p.20).

Concluiu-se ser que tal abordagem implica a criação e divulgação de recursos nas escolas sobre conhecimento de conceitos diversos tais como economia circular, técnicas tradicionais, percepção e valorização patrimonial, soluções criativas e profissionais mais sustentáveis, reconhecimento consciente de pessoas com mundo dentro e fora delas.

A análise dos resultados das questões levantadas nesta pesquisa, revela que a educação artística tradicional não consegue responder prontamente a problemas urgentes porque;

- (i) foca apenas nas causas dos problemas sociais e negligencia as soluções;
- (ii) não promove a compreensão sistêmica do mundo, já que as disciplinas são frequentemente ensinadas de forma isolada e não interdisciplinar;
- (iii) a sociedade evolui rapidamente, tornando o conhecimento desadequado aos desafios contemporâneos, antes mesmo do término do período de estudos.

Diante desses desafios, novas modalidades de educação artística não formal têm ganhado popularidade por sua capacidade de responder rapidamente a mudanças externas e atender às demandas dos consumidores de serviços educacionais. Para atingir metas sociais significativas e assegurar um crescimento sustentável, é essencial integrar a educação artística formal e não formal, o que implica na eliminação das barreiras entre as instituições culturais tradicionais. Autores como Ajala (2020) e Brown (2013) enfatizam a importância dessa integração na educação artística, que se pode manifestar sob a forma de duas tendências:

- (re)institucionalização do conhecimento humanitário; e
- humanização da arte e das ciências técnicas.

No âmbito do primeiro conceito, a transformação do ensino artístico está a ocorrer através da inclusão de novas e atípicas formas de atividade das ciências sociais e

humanas, contemplando as artes. Por exemplo, os estudos de autodesenvolvimento realizam atividades em conjunto com as atividades académicas tradicionais de especialistas no domínio da arte (ensino, criação de obras de arte, festivais, conferências, acontecimentos com recurso a tecnologias artísticas, performances, festivais de cinema e exposições fotográficas) articulando conhecimento sócio humanitário com arte e subjetividades. As inovações sociais em geral referem-se a novas estratégias, conceitos e métodos para atender necessidades sociais dos mais diversos tipos (seus campos de aplicação são os mais variados, condições de trabalho, lazer, educação, saúde, etc.) (Sebrae, 2016). As inovações sociais referem-se tanto a processos sociais de inovação como a inovações de interesse social, como também ao empreendedorismo de interesse social como suporte da ação inovadora.

A maioria dessas atividades é desenvolvida fora do âmbito das instituições de ensino superior, destacando a necessidade de um maior envolvimento futuro no ensino artístico académico. O excesso de burocracia no processo educacional tem levado à separação entre a arte contemporânea e as instituições de ensino superior da sociedade.

Atualmente, os projetos artísticos são socialmente responsáveis e desempenham funções sociais e políticas. Para assegurar um crescimento sustentável, os especialistas em artes precisam se envolver em diversos projetos com parceiros sociais diversificados, abrangendo áreas como economia circular, técnicas tradicionais e educação patrimonial.

Contudo, a exigência de competências académicas especializadas é frequentemente questionada por alguns críticos e teóricos da educação (Freire, 1987; Dewey, 1938 e Girou, (1992). Observa-se que um número crescente de indivíduos prefere a educação não formal como etapa inicial para o desenvolvimento da criatividade. Isso exige negociações e sensibilização entre parceiros do ensino superior e não superior, assim como instituições culturais, para fortalecer e promover um trabalho colaborativo robusto que combine diferentes sinergias e valências profissionais.

5.2.9 Património Imaterial e Desenvolvimento Económico

Durante o prosseguimento deste estudo, verificou-se que o artesanato é praticado por uma grande parcela da população angolana como alternativa de renda, no entanto,

extrapola o nível económico, quando a atividade é vista como uma prática social. Além de ser um campo empírico profícuo de investigação, o artesanato é bastante abrangente, estando presente em todas as regiões angolanas. Devido à extensão de Angola e à sua diversidade cultural, cada região consegue exibir peças peculiares que apresentam traços das tradições e da cultura locais.

Apesar disso, possui grande representatividade em Angola, onde em cada região é possível encontrar peças diversificadas, que surgem a partir da natureza típica e das técnicas específicas de cada local. Na contemporaneidade, apesar da forte presença dos produtos industrializados, a técnica artesanal vem recebendo destaque e prestígio através da valorização dos seus produtos, que tendem a ser mais reconhecidos como mais bem acabados, exclusivos e muitas vezes de melhor qualidade. O desafio atual consiste em preservar esse património cultural como forma de expressão e geração de renda, sem prejudicar as tradições e culturas de uma comunidade específica.

À luz de tais considerações, faz-se necessário admitir estratégias que garantam a preservação do Património Imaterial e permitam suas inter-relações com a contemporaneidade. Levando essa temática para uma escala urbana, pode-se considerar a formação e desenvolvimento das cidades, a partir de suas relações socioeconómicas, que muitas vezes, colaboram para a expansão do turismo e, conseqüentemente, trazem uma maior visibilidade para o município, que passa a sobreviver através da sua arte e cultura.

Diante disso, tal pesquisa teve o objetivo também de entender quais as necessidades dos artesãos no processo de fabricação e criação dos produtos, bem como suas funções dentro da rede de produção e, conseqüentemente, no mercado local. A partir disso, foi-nos possível prever possibilidades que condicionam uma melhor comunicação entre os envolvidos, garantida através da troca de experiências, da cooperação e até mesmo da liberdade criativa. Acreditamos que esta investigação evidenciou que a manutenção desta atividade cultural no município depende da eliminação da dicotomia existente entre o tradicional e o inovador, sendo imperativa a busca por criações e conceitos que apoiem a técnica peculiar, mantendo-a como base e fonte de inspiração.

Historicamente, as artesãs combinaram suas ideias e transformaram a criatividade em arte, utilizando materiais naturais, tecidos, retalhos, objetos decorativos, utensílios domésticos, costura e diversas outras formas de expressão emocional. Como evidenciado nas conversas com algumas mulheres, é notável a percepção da importância da atividade económica em suas vidas. As declarações das artesãs entrevistadas ajudam a entender melhor o estado do património e da prática artesanal tradicional em Quimbele, assim como as necessidades ainda sentidas no mercado artesanal e as lacunas em contextos educacionais formais e informais quanto à transmissão desses conhecimentos. Ficou evidente que, no passado, a transmissão desses saberes era mais comum na nossa sociedade. Hoje, os avanços tecnológicos e a falta de matéria-prima local são algumas das principais razões para o declínio das práticas artesanais tradicionais. No entanto o artesanato continua a proporcionar a sobrevivência de muitas famílias, com mulheres sendo as principais artesãs, que têm unido as suas ideias para transformar tecidos, retalhos, objetos decorativos e utensílios domésticos em arte, expressando emoções e histórias.

No campo económico, as pequenas empresas e o artesanato podem ter um papel relevante no crescimento local. A análise do artesanato tradicional pode fornecer o suporte necessário para esses tipos de artesanato, o que pode contribuir para a recuperação económica das comunidades locais. Isto pode ser particularmente relevante em aldeias e pequenas cidades, onde o artesanato tradicional pode proporcionar renda para muitos habitantes. O artesanato tem uma função relevante na vida das mulheres, permitindo-lhes expressar a sua identidade e ter independência financeira. É crucial valorizar e apoiar o artesanato para assegurar a continuidade desta prática cultural relevante e permitir que as mulheres continuem a se beneficiar dos seus inúmeros benefícios.

Ações que envolvam a implementação de programas de capacitação em gestão e inovação precisam ser realizadas por meio de parcerias com entidades e empresas cujo foco esteja na capacitação profissional e no fortalecimento do empreendedorismo. Já a promoção de iniciativas com foco na inclusão social poderia ser objeto de ações conjuntas com organizações que atuam na área social. Ações de incentivo a modelos de

desenvolvimento sustentável poderiam ser pensadas conjuntamente com o Ministério do Meio Ambiente ou com entidades que buscam formas de sustentabilidade. A criação de linhas de crédito dependeria da articulação com instituições financeiras que abranjam em seu escopo o apoio a iniciativas culturais ou de desenvolvimento social. Por isso a importância de articular os diversos agentes de forma estruturada, para que as iniciativas não se limitem a ações pontuais que pouco contribuam para o desenvolvimento do setor.

5.3 Recomendações para Futura Investigação neste Setor

Aqui se apresenta de maneira concisa como o saber-fazer artesanal tradicional é percebido em diferentes níveis sociais, políticos, económicos e educacionais, destacando as fraquezas da abordagem atual conforme identificado pelas entidades entrevistadas. Isso fornece uma compreensão mais clara das ações necessárias e de como implementá-las para aprimorar essa abordagem no futuro. Ao concluir este estudo, convida-se à realização de futuras pesquisas e ações que busquem otimizar essa abordagem e proteger o setor artesanal do país. A análise dos dados leva-nos a concluir que há indícios de que a preservação do artesanato, seu património e a transmissão de saberes tradicionais às novas gerações está timidamente recebendo atenção de líderes políticos, civis e educacionais, e que estudos como este podem influenciar positivamente na valorização e transformação cultural.

Embora as informações não permitam generalizações, acredita-se que a experiência adquirida com este método etnográfico, possa gerar mudanças mais positivas em Quimbele no futuro, já que esta investigação pode contribuir para:

- Sensibilizar para a valorização do artesanato nacional e da educação artesanal inserida na Educação Artística;
- Ajudar profissionais da Arte, Cultura e Educação a refletirem sobre os benefícios da Educação Patrimonial e Artística;
- Contribuir para diminuir estereótipos e preconceitos que possam existir na cultura local e nacional em relação às tradições hiddenstream ou menos conhecidas;

- Assumir um papel ativo na participação social e política em termos de desenvolvimento sustentável através das artes.

A criação de estratégias de desenvolvimento local com base na criatividade, revelou-se uma adequada opção, uma vez que as práticas sociais são a condição para uma vida mais digna. O recurso ao Workshop com jovens da comunidade e mestres artesãos(ãos), especialmente mulheres empreendedoras, foi sentido como estratégia eficaz que promoveu a inclusão produtiva e ajudou a refletir sobre o setor da Tecelagem/Tapeçaria e os valores relacionados ao saber-fazer artístico. Mais ainda, todos os participantes ficarem consciencializados para o papel que tal atividade tem como instrumento de empoderamento individual e coletivo, na região Norte da Província do Uíge, Angola. Ficou claro que deve haver uma maior aposta na formação contínua dos/as Artífices, o que lhes poderá garantir futuramente oportunidades de emprego e a possibilidade de escoamento dos seus produtos no mercado. Por fim, acreditamos que outras ações deverão continuar a ser promovidas em todo o país, replicando a metodologia aqui apresentada e contribuindo para refletir sobre o perigo do declínio do património artesanal e da redução das práticas e saberes ancestrais na nossa sociedade, num contexto frequentemente negligenciado no que tange à atenção ao património imaterial, e mais especificamente, ao estado das Artes tradicionais, do Artesanato e do Design, ao empoderamento feminino, sob a ótica de género, e a necessidade das entidades oficiais criarem políticas que contribuam para a preservação e revitalização das práticas tradicionais na produção de têxteis, além da promoção e incentivo ao desenvolvimento do setor artesanal. Para isso sugerimos a urgente regulamentação do setor de artesanato em Angola, o que, além de tornar esta atividade numa atividade económica sustentável, permitindo um entendimento aprofundado das técnicas de produção contemporâneas e a transferência desse conhecimento para as gerações futuras. Para fomentar com sucesso a produção artesanal, é fundamental que os Ministérios da Educação e Cultura atuem em conjunto na formulação de políticas que fortaleçam a ligação entre a educação artística e o incentivo ao interesse e apreciação de todas as formas de expressão artística.

Espera-se que este estudo possa contribuir para outras pesquisas futuras na área, que partem dos resultados e conclusões aqui apresentados, e olhem para tantas outras atividades artesanais que correm iguais riscos de desaparecerem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Achutti, L. E. R. (1997). *Fotoetnografia, um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Livraria Palmarinca.

Ajala, A. (2020). Curriculum Development and Individual Social Responsibility in Nigeria: Exploring the Manitoba Art Education Curriculum Development Strategy. In E. Sengupta, P. Blesinger, & C. Mahoney (Eds.), *Innovations in Higher Education Teaching and Learning*, vol 32: *International Perspectives on Policies, Practices & Pedagogies for Promoting Social Responsibility in Higher Education* (pp. 13-24). Emerald Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/S2055-364120200000032002>

Alambert, Z. (2004). A mulher na história, a história da mulher. Fundação Astrojildo Pereira.

Almeida, S.; Cachado, R. (2016). *Os Arquivos dos Antropólogos*. Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA - NOVA FCSH) Departamento de Antropologia (DA).

Amâncio, L. (2003). O género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, 687-714.

Alencar, E.; & Fleith, D. S. (2003). *Criatividade: múltiplas perspectivas*. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003. `

Altuna, R. (1993). *Cultura Tradicional Banto*. Secretariado Arquidiocesano de Pastoral.

ANGOLA. Leis, decretos- o Decreto-Lei n.º 266. Museu Etnográfico de Angola e Congo.

Assis, S. (2017). *O processo de expansão do papel feminino no mercado de trabalho*. 2017. Disponível em:

<http://repositorio.aee.edu.br/bitstream/aee/10479/1/Sandra%20Assis%20-%20O%20Processo%20de%20Expans%C3%A3o%20do%20Papel%20Feminino>

%20no%20Mercado%20de%20Trabalho%2Ccom%20Enfase%20em%20Lideran
%C3%A7a%20no%20Brasil.pdf. Acesso em: 25 Mar. 2021.

Barbosa, A. M. (2012). *Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo*. Disponível em: Acesso em: 5 set. 2012.

Barbosa, A. (1989). *Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras*. Estud. av. v. 3, n. 7, p. 170-182, dez. 1989. Disponível em: . Acesso em: 20 jun. 2012.

Batliwala, S. (1997). El significado del empoderamento de las mujeres: nuevos conceptos desde la acción. León, M. (Ed.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*, Tercer Mundo Editores — Universidad Nacional de Colombia, 190-210.

Benjamin, W. (1996). *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Brasiliense.

Brown, E. (2013). Tapping the Arts to Teach R's: Arts-Integrated Early Childhood Education. In Sutterby, J. A. (Ed.), *Advances in Early Education and Day Care, Vol. 17: Learning Across the Early Childhood Curriculum* (pp. 135- 151). Emerald Group Publishing Limited. [https://doi.org/10.1108/S0270-4021\(2013\)0000017011](https://doi.org/10.1108/S0270-4021(2013)0000017011)

Butler, J. (2012). *Problemas de género. Feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.

Carrieri, A., Perdigão, D., & Aguiar, A. (2014). A gestão ordinária dos pequenos negócios: outro olhar sobre a gestão em estudos organizacionais. *Revista de Administração*, 49(4), 698-713. <http://dx.doi.org/10.5700/rausp1178>

Castro, R. (1999). *Género e participação cidadã para o desenvolvimento local: os conselhos municipais em Salvador Bahia*. Organização e Sociedade. Salvador, Escola de Administração/UFBA, 6 (16):129-51, set./dez. 1999.

Constituição da República. Iª Série do Diário da República N.º 23 de 5 de Fevereiro de 2010.

Cruz, A. (2009). *Artes de mulheres à altura das suas mãos: o figurado de Galegos revisitado*. Edições Afrontamento.

Davel, E., Cavedon, N. R. & Fischer, T. (2012). *A vitalidade artesanal da gestão contemporânea*. Rev. Interdisciplinar de Gestão Social, 1(3): 13-21.

Deere, C.; Léon. D (2002). *O empoderamento da mulher: direitos à terra e direitos de propriedade na América Latina*. Editora da UFRGS.

Dewey, J. (1938). *Experience and Education*. New York: Macmillan Company.

Diário da República (2013). *Decreto Presidencial n.º 222-13 - Política Nacional para Igualdade e Equidade de Género*. Imprensa Nacional de Angola.

DIÁRIO DA REPÚBLICA. Lei de Bases do Sistema de Educação e Ensino 17/16 de 07 de Outubro. Diário da República, I Série-n.º 170.

Efland, A. D. ; et al. (2003). *Educación y el Arte Pós-moderno*. Paidós.

Eisner, E. (2005) *Educar la Visión Artística*. Paidós Edicador.

FASTA (1972). *Artesanato de Angola*. Instituto do Trabalho Previdência e Acção Social de Luanda.

Freire, P. (2017). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.

Freire, P. (2019). *Pedagogia do Oprimido*. 17ª edição. O mundo hoje, v21. Paz Terra.

Garcez, L. (2020^a). Makowiecky, S. (2020a). Elke Otte Hülse: *narrativas ancestrais e técnicas expandidas na tapeçaria*. *Palíndromo* (ONLINE), v. 12, n. 26, p. 138-158.

Gell, A. (1992). *The Art of Anthropology: Essays and diagrams*. Athlone.

Governo da República de Angola (2001). *Estratégia Integrada para a Melhoria do Sistema de Educação (2001-2015)*. Conselho de Ministros, MED. In

http://planipolis.iiep.unesco.org/sites/planipolis/files/ressources/angola_estrategia_integrada_melhoria.pdf (acesso em 06.02.2018).

Giroux, H. (2005). *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. 2nd Edition. Routledge.

Gumbe, J. (2015). *Exploring Ritual for Teaching Patrimony Education in Angolan Art Education*. Unpublished PhD Thesis. Roehampton University.

Gumbe, J. (2003) *An Analysis of Social Organizations and Cultural Practices Of the Ilha de Luanda Community and Implications for Primary Art Education*”, Unpublished MA Dissertation. ESEVC & Surrey/Roehampton.

Gumbe, J. (2017). Ensino do Património através de rituais como conteúdo em Educação artística para escolas primárias de Angola. *Diálogos com Arte - revista de Arte, cultura e Educação*, nº 7, pp. 81-98. Escola Superior de Educação de Viana do Castelo - IPVC, Centro de Estudos da Criança do Instituto de Educação - UM, Instituto Universitário de Educação de Cabo Verde - IUE.

Heffel, C. K. M. (2016). *A construção da autonomia feminina: O empoderamento pelo capital social*. Centro de Ensino Superior Dom Alberto (CESDA). https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_SA8_ID1895_1 1052016133624.

Higgs, J. (2014). *Assessing the immeasurable of practice*. Asia-Pacific Journal of Cooperative Education, Special Issue, 15(3), 253-267.

INE (2016) 2009: *Inquérito Integrado sobre o Bem-Estar da População*, Instituto Nacional de Estatística de Luanda.

INE (2016) *Resultados definitivos recenseamento geral da população e habitação - Censo 2014*. Instituto Nacional de Estatística.

Joubert, F., A. Bertrand, Pascal-François (1995). *Histoire de la Tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*. Flammarion.

Leandro, G. M., Rolo, A., Mangovo, L. C. & Ferraz, E. L. (2022). O turismo como impulsionador do

artesanato angolano. *Dos Algarves: Tourism, Hospitality and Management Journal*, 43, 50-65.

<http://doi.org/10.18089/DAMeJ.2023.43.4>

Lemes, B. (2022). *Empoderamento feminino e resiliência de artesãs por meio do saber-fazer manual têxtil: estudo de caso das bordadeiras de Barra Longa-MG*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável.

Manzini, E. (2008). *Design para a inovação social e sustentabilidade*. Coope.

Mason, R. (2001). *Working topic: training of teachers/professors: ideas for discussion*.

UNESCO: LEA International.

<http://portal.unesco.org/culture/fr/files/40479/12668533303mason.pdf/mason.pdf>.

Document based on the main conclusions of the regional conference on arts education in Latin America and the Caribbean, and on subsequent reflections Uberaba, 16 to 19 October 2001. UNESCO

Mason, R. (2018). *Skilled Knowledge and Craft Education*. Garber, E.; Hochtritt, L.; Sharma, M. (Eds.). *Makers, Crafters, Educators- Working for Cultural Change*. Routledge.

Mason, R. (2017). Educação para o Artesanato: O Elemento em falta em Arte e Design. *Diálogos com Arte - revista de Arte, cultura e Educação*, nº 7, 189-190

<http://www.ese.ipvc.pt/revistadiálogoscomaarte>

Mason, R. (2010). *Artesanato e educação artesanal como expressões de património cultural: experiências individuais e valores coletivos entre um grupo internacional de estudantes universitários*. Springer Science Business Media

Mason, R. (2001) *Por uma arte-educação multicultural*. Campinas: Mercado das Letras.

Mason, R.; Daniel, S. The Visual Arts. In King A. & Reiss M. (1993) *The Multicultural Dimension of the National Curriculum*. London: The Falmer Press. p. 145-161.

Matsuura, K. (2006). *Programa da Conferência Mundial de Educação Artística: Desenvolver Capacidades Criativas para o Século XX*.

MEP (2023) *Plano de Desenvolvimento Nacional*. Ministério do Planeamento. Luanda.

Ministério da Cultura (2011) *Política Cultural da República de Angola*. Decreto Presidencial n.º 15/11. Diário da República.

Moura, A. (2002) *Uma crítica multicultural ao ensino do património artístico nas escolas portuguesas do 2º ciclo*. Revista Galega do Ensino, Santiago de Compostela, n. 34, feb., p 191-213.

Moreira, R. (2017). Arte, técnica e ciência: formas de contágio. *Diálogos com a Arte: revista de arte, cultura e educação*, 7. 1ª edição lusófona Tamarindo. 7, 250-261. <https://jpereiraese.wixsite.com/dialogoscomaarte/anteriores>.

Moreira, R. (1993). *O Círculo e a Espiral* (A crise paradigmática do mundo moderno), Cooautor/Obra Aberto.

Moura, A.; Cruz, A. (2006) *Tradições Hiddenstream em Arte: Valores e Preconceitos*. Ensinarte, n. 7-8, p. 42-50, Inverno/Primavera. 2006.

Moura, A. (2002). *Uma crítica multicultural ao ensino do património artístico nas escolas portuguesa do 2º ciclo*. Revista Galega do Ensino. n.º 34, p.191-213.

Moura, A. (2001). Uma Perspetiva Global acerca da Arte, Cultura e Educação. (I. d.-D. Universidade do Minho, Ed.) *In Seminário de Investigação - Expressões Artísticas e Educação Física em Portugal*, pp. 21-35.

Moura, A. (2010) *Entender a educação como um acto de cultura: estratégias de formação artística*. Revista Digital do LAV, vol. 3, núm. 5, septiembre, 2010, pp. 1-29 Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria.

Moura, A.; Cardoso, A.; Almeida, C.; Jácomo, A. (2020). Envolvimento da comunidade através das artes e educação". In *Atas do XV ENCONTRO INTERNACIONAL DAS ARTES: A Cidadania Transversal: Arte, Tecnologia e Sociedade*. IPVC.

Nerubasska, A., Palshkov, K., & Maksymchuk, B. (2020). *A Systemic Philosophical Analysis of the Contemporary Society and the Human: New Potential*. Postmodern Openings, 11(4), 275-292. <https://doi.org/10.18662/po/11.4/235>

Oliveira, R. C. (2000) *O trabalho do antropólogo*. UNESP, 2000.

Paglioto, B. (2016). Economia Criativa: Mediação entre cultura e desenvolvimento. In: Leitão, C. and Machado, A.F., Eds. *Por um Brasil Criativo: Significados, Desafios e Perspectivas da Economia Criativa Brasileira*, Editora Código.

Peixoto, E. (2023) *Mulheres artesãs: o empreendedorismo feminino por uma visão cultural: Entenda a função social e impacto econômico do artesanato na vida de milhares de brasileiras em meio à crise atual*, 2020. In: <https://labdicasjornalismo.com/noticia/3899/mulheres-artesas-oempreendedorismo-feminino-por-uma-visao-cultural>. Acesso em: 10 mai. 2023.

Pereira, T. (2019) *Uma travessia da colonialidade: Pintura. Coleções e Intervisualidades*. Caleidoscópio. Edição e Artes Gráficas S.A.

REPÚBLICA DE ANGOLA. (2006). *Plano de Desenvolvimento Cultural*. Disponível em:

http://www.artsinafrica.com/uploads/2011/08/PLANO_DE_DESENVOLVIMENTO_CULTURAL1.pdf.

Rammuni, P. (2003). Razão e Intuição. In *A Alma do Design: Cadernos de Design* (pp. 22). Centro Português do Design.

Redinha, J. (1974) *Etnias e Culturas de Angola*. Instituto de Investigação Científica de Angola/Banco de Angola.

Sardenberg, 2016; Walters, 1991; Batliwala, 1994; Cruz, 2009; Barbosa, 1989; Mason, 2017, Moura, A.; Cardoso, A.; Almeida, C.; Jácomo, A. (2020). Envolvimento da comunidade através das artes e educação". In *Atas do XV ENCONTRO INTERNACIONAL DAS ARTES: A Cidadania Transversal: Arte, Tecnologia e Sociedade*.

Sardenberg, C. (2008). *Tempos de mudança, vidas em mutação: o empoderamento de mulheres na Bahia através de gerações*. Fazendo Género- corpo, Violência e Poder. N. 08, 25- 28 ago. 2008.

Sardenberg, C. (2016). Conceituando “Empoderamento” na perspectiva feminista, *Seminário Internacional Trilha do Empoderamento de Mulheres*, 1, Atas NEIM, UFBA, 1-12.

SEBRAE/DF. (1996). *Tradição & Renovação: Programa Global de Assistência e Valorização da Produção Artesanal*. Sebrae/DF, 1996.

Scott, J. W. (1989) El problema de la invisibilidad. In. *ESCANDÓN, C.R. (Org.) Género e História*. México: Instituto Mora/UAM.

Sennett, R. (2020) *O Artífice*. 8ª Edição. *Horizontes Antropológicos* (Online), 40 | 2013, posto online no dia 14 março 2014, consultado o 12 maio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/horizontes/219>

Souza, C. (2018). *Artesanato de Tradição do Tear em Resende Costa, MG: trabalho, produção e comércio*. 266 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Ciências

Sociais, PUC Minas, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencSociais_SouzaCN_1.pdf. Acesso em: 15 mai. 2020.

Sternberg, R. J. (200) *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artes Médicas 53 Sul.

Santos, M. (2010). O lugar e o cotidiano. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Cortez, 2010, p. 584-602.

Thomas, M. Mainguy, C. Pommier, S. (1985). *L'Art Textile, Histoire d'une Art: Broderies, Tapisseries, Tissus, Sculptures*. Genève, Skira.

Silva, E. (2011). «Tradição e identidade de género em Angola: ser mulher no mundo rural», *Revista Angolana de Sociologia* [Online], 8 | 2011, posto online no dia 13 dezembro 2013, consultado no dia 03 dezembro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/ras/508>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ras.508>

Souza, F. L. de. Zamperetti, M. P. (2017) Arte, género e cultura visual - Um olhar para as artistas mulheres. *Diálogos em educação*, EISSN 2316-3100, v. 26, n. 2, p. 248-264, jan./jun. 20.

Souza, F. (2010) A Intervenção do Design no Artesanato. Estudo da atividade cesteira em Portugal. Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

Tedeschi, L. A. (2014). *Alguns apontamentos sobre história oral, género e história das mulheres* – Dourados-MS: UFG.

UNCTAD (2023) *Mapeamento das indústrias culturais e criativas em Angola*. Conferência Das Nações Unidas Sobre Comércio e Desenvolvimento. ONU.

UNESCO. (2021). *Objectivos de Desenvolvimento Sustentável em Angola - A realidade do sector privado*.

https://angola.un.org/sites/default/files/202202/UNDP_AO_Relat%C3%B3rio%20ODS%20Angola%20-%20agosto%202021_Sep.%207.%202021.pdf

UNESCO (2006). *Roteiro para a Educação Artística Desenvolver as Capacidades Criativas para o Século XXI*. Comissão Nacional da UNESCO.

UNESCO(1989). *Recomendação Para a Salvaguarda da Cultura*.

http://cvc.institutocamoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf.

UNCTAD (2008). Creative Economy Report 2008. Disponível no sítio da United Nation Conference on Trade and Development. Disponível em: <www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf>.

União Africana (2018). *Estratégia da união africana para a igualdade de género & empoderamento da mulher* (gewe) 2018-2028.
https://au.int/sites/default/files/documents/36817-doc-52569-au-por_web.pdf

UNESCO (2021). *Igualdade de género, património e criatividade*. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 7
<https://www.unesco.org/pt/gender-equality>

UNESCO. (2021). *Objectivos de Desenvolvimento Sustentável em Angola - A realidade do sector privado*.

https://angola.un.org/sites/default/files/202202/UNDP_AO_Relat%C3%B3rio%20ODS%20Angola%20-%20agosto%202021_Sep.%207.%202021.pdf

UNESCO (1989). *Recomendação Para a Salvaguarda da Cultura*.

http://cvc.institutocamoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf.

UNESCO (2006). *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*.

UNESCO (2007). *Relatório sobre a Conferência Mundial sobre Educação Artística*. Comissão Nacional da UNESCO. www.unesco.pt

UNESCO (2006). *Roteiro para a Educação Artística: Desenvolver as capacidades criativas para o Século XXI*. Comissão Nacional da UNESCO.

UNESCO. (2003) Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. 17 October 2003.

União Africana (2018) Estratégia da união africana para a igualdade de género & empoderamento da mulher (gewe) 2018-2028. https://au.int/sites/default/files/documents/36817-doc-52569-au-por_web.pdf

União Africana (2006) Carta da Renascença Cultural de África. UA. Adis Abeba

UNICEF (2011) *Adolescence: An Age of Opportunity. The State of the World's Children 2001*, UNICEF

UNICEF. (2009) Angola: Mortalidade Materna Elevada. In A Situação Mundial da Infância. http://www.bbc.co.uk/portuguese/africa/news/story/2009/01/090115_unicefmaternaldeaths_mt.shtml. 2009.

Zamperetti, M., Souza, F. L. de (2017). *Arte, género e cultura visual – um olhar para as artistas mulheres*. *Momento: Diálogos em Educação*, 26(2), pp. 248-264.

Walters, S., (1991). Her words on his lips: Gender and popular education in South Africa. *ASPBAE Courier*, 52:17.

Weltge, S. W. (1993). *Bauhaus textiles. Women artists and the weaving workshop*. Thames & Hudson.

ANEXO I

IMAGENS DAS(OS) ARTISTAS MENCIONADAS(OS) NO PONTO 2.3.3 – Capítulo 2

Ana Tereza Barbosa

O projeto “Ecossistema da Água” de Ana Barbosa é uma instalação concebida para que o visitante reconheça este sistema e os seus processos, que envolvem a captação e a purificação da água, com base nas espécies vegetais que desempenham estas funções nos ecossistemas: plantas do ar, como as tilandsias, que captam a humidade das zonas de nevoeiro, e plantas aquáticas que habitam as zonas húmidas, como as taboas e os juncos, e limpam as suas águas através dos seus caules e raízes. Desta forma, a instalação integra elementos naturais com tecnologias ancestrais e contemporâneas de gestão da água, com a intenção de recuperar este conhecimento e projectá-lo para novas práticas no futuro.

<https://www.anateresabarboza.com/>



Ana Tereza Barbosa. Ecossistema del Agua 2019



ECOSISTEMA DEL AGUA
Ana Teresa Barboza y Rafael Freyre
Museo de Arte Contemporáneo de Lima
28 de junio al 15 de septiembre 2021

Yulia Ustinova

Esculturas macias de Yulia Ustinova...

https://www.facebook.com/media/set/?set=a.661592387209220.1073742135.295207343847728&type=3&paipv=0&eav=AfaCU8RAK_AW2uNXf70HDT7-ZZ620IT-cuSa_ca43exP4J2yngkISKUxfUMfzMZP_kM&_rdr
<https://zoneonearts.com.au/yulia-ustinova/>
#awb #ArtistasSemFronteiras

Yulia Ustinova cria esculturas suaves em croché com estruturas esculturais no interior. O seu trabalho está longe de ser antiquado; é audacioso, direto e sempre arranca um sorriso do espectador.

Com uma formação formal em arte, Yulia aproveitou seus conhecimentos para revitalizar a antiga arte do croché. Ela esculpe suas "mulheres grandes", ou "tetki" em russo, termo que descreve mulheres de aparência rude e desleixada, transformando-as em expressivas obras de arte contemporânea.

Yulia está mais interessada na plasticidade e na forma. As roupas conferem às suas obras um aspeto mais literário, aproximando-as das bonecas. Está a desenvolver algo semelhante a uma paródia das esculturas "clássicas".







<https://audaces.com/pt-br/blog/a-emocionante-arte-de-sheila-hicks>

Sheila Hicker



Sheila Hicks au Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2017

- © Éric Sander

<https://domaine-chaumont.fr/pt/centro-de-artes-e-natureza/arquivo/temporada-de-arte-2021/sheila-hicks>

Sheila Hicks (nascida em 1934 em Hastings, nos Estados Unidos) vive e trabalha em Paris desde 1964. Proveniente da longa tradição da arte moderna que associa a abstração de várias outras disciplinas, a artista americana revisita a tradição têxtil artesanal popular, misturando as fronteiras entre a pintura e a escultura nas suas obras têxteis. Após ter tido Josef Albers como professor na Universidade de Yale, começa a trabalhar a fibra durante uma viagem à América do Sul entre 1958 e 1959, onde estuda as fábricas artesanais da Colômbia, do Chile, do Peru e da Bolívia. A fibra torna-se, assim, o principal material das suas obras. Sheila Hicks define o seu trabalho, alimentado pelas suas viagens e culturas que estudou, como um processo que tem como resultado uma verdadeira interação entre as suas obras e o espetador, bem como com a arquitetura na qual são apresentadas. Para Sheila Hicks, a criação é um processo em movimento, que se alimenta de reencontros e diálogos que a marcam, de culturas e técnicas estudadas, de arquiteturas investidas pelas suas instalações.



Efeito de espelhamento sobre obra de Sheila Hicks: uma cortina com fios de tear coloridos.

<https://thefakeeconomist.blogspot.com/2012/12/a-arte-nao-termina.html>

A obra original criada por Sheila Hicks é uma instalação concebida especificamente para a escadaria de honra do Castelo de Chaumont-sur-Loire, no âmbito de uma encomenda financiada pela região do Centro-Val de Loire.

Sheila Hicks utiliza o fio, as fibras e as suas cores com uma virtuosidade fenomenal, à semelhança de um pintor com os seus pigmentos. Para ela, cada criação é uma viagem, uma exploração que inicia com maravilhosos volumes coloridos e cordas monumentais, num vasto leque de fibras naturais e sintéticas, que a acompanham constantemente e com as quais ela inventa os seus universos infinitamente poéticos.

Instalações monumentais ou delicadas colagens e tecelagens de lã e linho participam na mesma ciência da cor desta imensa artista, que conhece profundamente todas as práticas ligadas ao fio que pôde descobrir nos lugares mais insólitos, durante as suas inúmeras viagens de descoberta.



A obra de Sheila Hicks trabalha se situa entre o limite tênue da arte, artesanato e design/
Reprodução

A artista trabalha com arte têxtil e suas obras se situam no tênue limite entre arte, artesanato e design. Hicks explora de modo criativo as técnicas tradicionais da manipulação têxtil e usa o fio para jogar-entrelaçar-brincar com formas, assimetrias, materiais, tensões, relaxamentos e cores.

Hicks explora de modo criativo as técnicas tradicionais da manipulação têxtil e usa o fio para jogar-entrelaçar-brincar com formas, assimetrias, materiais, tensões, relaxamentos e cores.



Squiggle Sheila Hicks • 1962

Nick Cave

<https://followthecolours.com.br/nick-cave-soundsuits/>

Nick Cave é um artista visual e performer nascido na cidade de Fulton, nos Estados Unidos. Ele reúne a Arte e o corpo em criações batizadas de Soundsuits, compostas por objetos escultóricos que podem ser literalmente “vestidos” pelas pessoas para falar sobre preconceito.



Segundo o Public Delivery, sua experiência com o universo têxtil começou bem cedo. Ainda jovem, o artista costumava costurar e fazer pequenos reparos nas suas peças de roupa e também nas de seus irmãos. Mesmo sem ter muito domínio técnico, a prática o fez adquirir experiência com o tecido.

Igshaan Adams

A prática de Igshaan Adams (n. 1982) combina performance, tecelagem, escultura e instalação. Nascido em Bonteheuwel, um subúrbio da Cidade do Cabo, África do Sul, Adams baseia-se no seu passado para contestar as fronteiras raciais, sexuais e religiosas. Aborda a materialidade através da sua própria subjetividade. Frequentemente, as referências culturais e religiosas são utilizadas em conjunto com superfícies que sempre estiveram presentes ao longo da sua vida: fio, missangas, arame, linóleo, fio de algodão, tecido. O seu interesse pelo material oscila entre o processo intuitivo de manipulação de diferentes substâncias e uma investigação formal sobre o modo como os vários materiais se comportam em diferentes contextos e como se transfiguram ou evoluem. Comparando o potencial de transformação do material com o seu próprio potencial de evolução, Adams está empenhado em alargar as suas ideias de individualidade num processo contínuo de cobrir e descobrir, fazer e desfazer.



[Jaime-Lee, Byron, Dustin, Faroll, Lynette, 2024](#)

Material: fio de algodão, corda de polipropileno e de poliéster, contas de plástico, de vidro, de madeira e de pedra, tecido de algodão, mohair, corrente de prata e de níquel e fio de cauda de tigre



•
Salat Aljamaeat Min Bonteheuwel vi, 2024 fio de algodão, corda de polipropileno e de poliéster, contas de madeira, de plástico, de vidro, sintéticas, de pedras semipreciosas e de búzios, mohair, tecido de algodão, corrente de ouro e de prata, fio de cauda de tigre.

Thomas Dane Gallery, London

El Anatsui



El Anatsui, *Dusasa II*, 2007, Alumínio (tampas de garrafas de licor) e fio de cobre, Metal; Suspensão na parede. Dimensões: 5,99 m x 7,32 m x 5,1 cm. Coleção de Arte Moderna e Contemporânea Metropolitan Museum of Art.



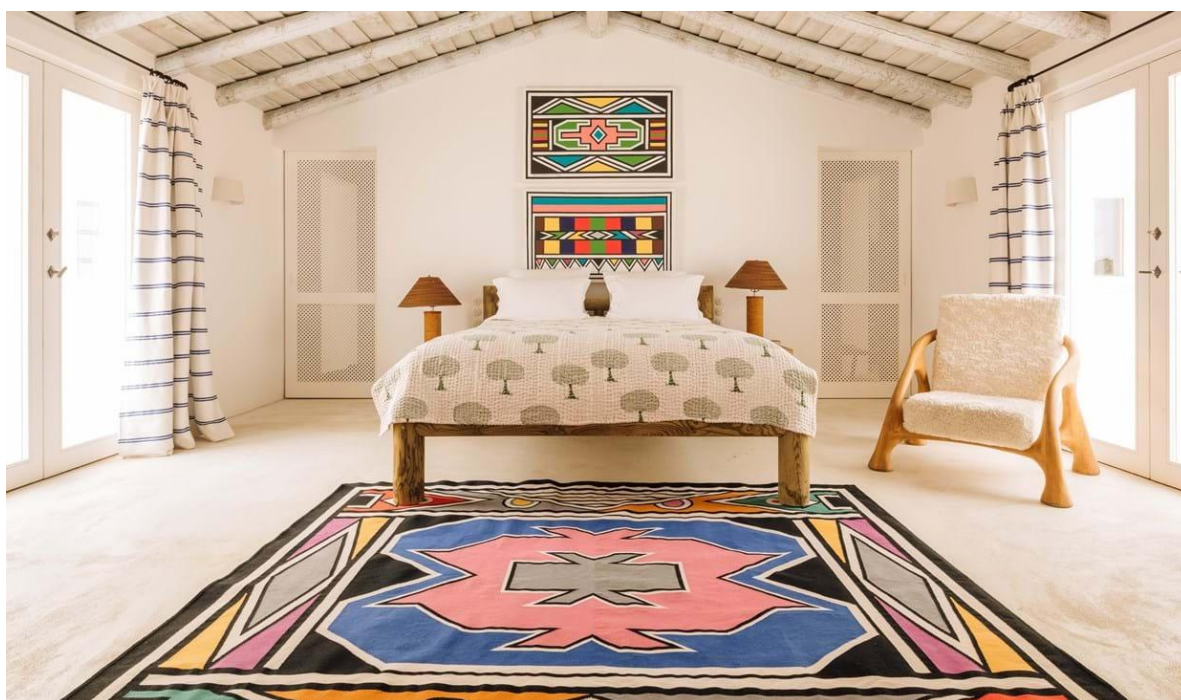
Dusasa II, El Anatsui Ghanaian, 2007. Medium: Found aluminum, copper wire, and plastic disks. Dimensions: 236 x 288 x 2 in. (599.4 x 731.5 x 5.1 cm). Coleção de Arte Moderna e Contemporânea Metropolitan Museum of Art.

Esther Mahlangu

<https://www.maxima.pt/prazeres/detalhe/a-arte-de-esther-mahlangu-dos-murais-as-tapeçarias>

A arte de Esther Mahlangu, dos murais às tapeçarias.

Esther Mahlangu, uma das artistas visuais do continente africano mais aclamadas globalmente, nasceu no ano de 1935 em Middelburg, Mpumalanga, África do Sul. Ela pertence à aldeia dos Ndebele, um dos poucos povos sul-africanos que conseguiu preservar suas tradições ao longo dos séculos. O legado artístico dos Ndebele (artefatos com missangas e pinturas murais) é transferido de mãe para filha assim que as jovens atingem a puberdade, uma vez que essas atividades são proibidas para os homens.



Uma fusão de duas práticas e culturas distintas - africana e indiana - surgidas da preocupação e paixão de Eshter Mahlangu e de Alexandra de Cadaval - que facilitou o encontro multicultural - por duas tradições que estão a desaparecer a passos largos.
<https://www.maxima.pt/prazeres/detalhe/a-arte-de-esther-mahlangu-dos-murais-as-tapeçarias>



Casa de Esther Mahlangu na África do Sul.
<https://www.maxima.pt/prazeres/detalhe/a-arte-de-esther-mahlangu-dos-murais-as-tapearias>

ANEXO II

BARRACÃO

A artista e etnógrafa angolana Ana de Sousa Santos, nascida em Malanje, foi e é uma referência na tecelagem e tapeçaria desenvolvida no Barracão no período pós independência de Angola entre 1976 a 1988. Na década de 1950, ela foi pioneira na técnica de aplicação em tecidos. Ana de Sousa Santos conseguiu harmonizar, sem ruptura, as técnicas e materiais ocidentais com novos métodos de montagem, além de incorporar bordados e aplicações, preservando os motivos e formas da tradição cultural angolana. Nas suas obras, Ana utilizou tecidos manufaturados pela indústria, como linho, juta, serapilheira e seda da Índia. Alguns de seus painéis em aplicação, devido ao alto nível de execução, remetem-nos aos painéis do Kuba (ou Bakuba), antes do reinado do rei Shamba Bolongongo, isso por volta de 1.600 d.C, os tecidos eram feitos a partir dos feltros retirados das entrecascas de certas árvores.

Para relacionar a técnica e métodos textuais tradicionais dos Bakuba com os métodos de Ana de Sousa Santos durante o período colonial, podemos observar as semelhanças e diferenças em suas abordagens artísticas:

Técnicas dos Bakuba

Os Bakuba, do Congo, são conhecidos por suas técnicas têxteis elaboradas, que incluem:

- **Aplicação (Apliqué):** Junção e aplicação de materiais sobrepostos.
- **Bordado:** Tecer a fição para formar desenhos no tecido manufaturado.
- **Tie-dye:** Técnica de tingimento, que pode ser feita antes ou depois do tecido bordado.
- **Patchwork:** Criação de padrões a partir de cortes e retalhos, removendo áreas da base do tecido.

Técnicas de Ana de Sousa Santos

Ana de Sousa Santos, durante o período colonial, desenvolveu técnicas que combinavam métodos ocidentais e tradições angolanas:

- **Aplicação de tecidos manufaturados:** Utilização de linho, juta, serapilheira e seda da Índia.
- **Harmonização de técnicas e materiais ocidentais com métodos tradicionais angolanos:** Incorporação de bordados e aplicações preservando os motivos e formas da tradição cultural angolana.

Relação entre as Técnicas

Ambas as abordagens compartilham um foco na **aplicação e bordado**, mas Ana de Sousa Santos integrou materiais industriais ocidentais com técnicas tradicionais angolanas, enquanto os Bakuba utilizavam principalmente materiais locais como a palha de *raphia*. Ambas as técnicas refletem uma **síntese cultural** e uma **valorização da tradição** nas suas obras.

Essa comparação destaca como diferentes culturas e períodos históricos podem influenciar e enriquecer as técnicas artísticas, promovendo um diálogo intercultural através da arte.



Escultura feita de cordas na técnica de tecelagem. Ana de Sousa Santos, 1970.
Catálogo da Exposição - Do Ritual À Arte Moderna Angolana:
Encontro Com o Contemporâneo.
Organização Fundação Eduardo dos Santos - FESA.
Museu Nacional de Antropologia de Luanda. Fotografia ORION.



Ana de Sousa Santos, 1980



Ana de Sousa Santos, 1980



Marcela Costa



Maria Belmira



Maria Belmira

Anexo III

Tapeçaria Contemporânea Angolana

“Estas artistas do modernismo partiram de um processo de transposição de uma linguagem a outra, como da pintura para a tapeçaria, terceirizando processos”

Paula Sanches



Maria Belmira



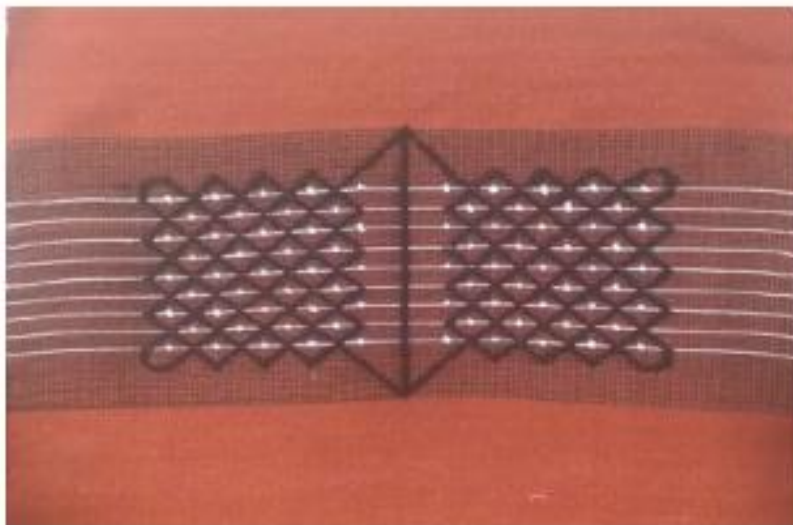
Título: “ÁRVORE SAGRADA” Técnica: aplicação s/ tecido e bordado

Dimensão: 280 x 200 cm Ano: 2019



Título: “LUANDA, SANGA” Técnica: aplicação s/ tecido e bordado

Dimensão: 298 x 190 cm Ano: 2019



Título: “REPRESENTAÇÃO DE CAMPO DE LUTA ENTRE OS QUIOCOS E SOLDADOS, PRÓXIMO DO RIO (TRAVADA EM 1925)” Técnica: tecelagem em algodão e lã.

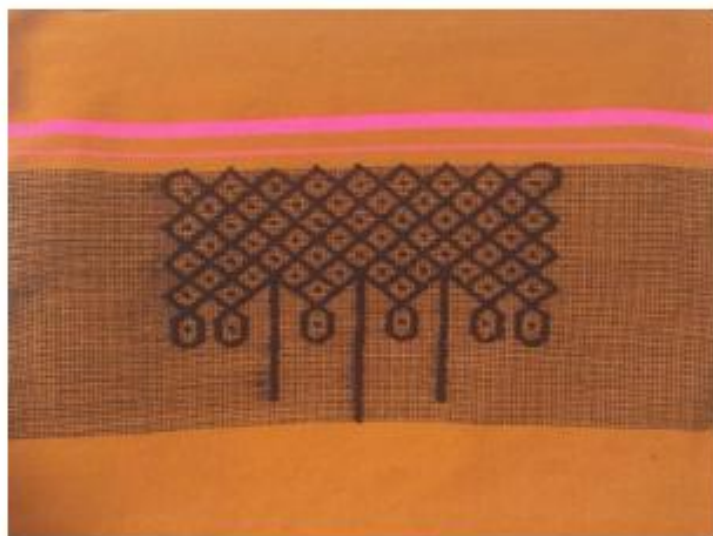
Dimensão: 36 x 58 cm (com moldura + vidro) Ano: 2021



Título: “(QUEIMADA) - DESENHO ALUSIVO A UMA CAÇADA EM CONJUNTO, COM ARMAS DE FOGO, NA QUAL TOMAM PARTE HOMENS, MULHERES E CRIANÇAS”

Técnica: tecelagem, linho e algodão

Dimensão: 57 x 58 cm (com moldura + vidro) Ano: 2021



Título: “REPRESENTAÇÃO DE TRÊS ESTACAS DE ÁRVORES DE CULTO ANCESTRAL”

Técnica: tecelagem em algodão e lã Dimensão: 42 x 59 cm (com moldura + vidro) Ano: 2021

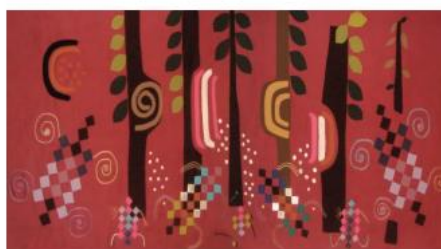
Marcela Costa



Anexo IV

| Maria Belmira - artista têxtil

Artista angolana, vive e trabalha em Angola, Luanda. Atua em uma grande variedade de meios, tais como arte têxtil, tapeçaria, tecelagem manual, batik, bordado. Mestranda em Educação Artística, pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Portugal e Pós-graduada em Património Cultural Imaterial pela Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal, frequentou o Mestrado em Estudos Culturais/Antropologia social na Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal. Concluiu a Licenciatura em Estudos Culturais na Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, em 2011. Concluiu o curso de Tear Artístico promovido pelo Instituto Nacional de Formação Artística e Cultural - INFAC, da Secretaria de Estado da Cultura, ministrado por professoras suecas da Handarbetets Vanner de Estocolmo, Suécia em 1986. Realizou o Curso de Tear Artístico, Gravura, Desenho, Pintura e Cerâmica no Barracão, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Angola.



...Das histórias que ouvia contar em casa sobre as origens da sua família, nas margens do rio Kwanza, bordejadas de palmares e imbondeiros e limoeiros. Das mulheres que marcaram a sua vida. De sua avó Mariana, que fazia peças de cerâmica, cestos e balaies. De sua mãe Conceição Seco, sempre mergulhada no labor da costura...

Do plano pictórico a uma cartografia do tempo e do infinito

Iniciei a minha formação em desenho, modelação e cerâmica, gravura e pintura, e pensar expansão da pintura e modelação, levou-me a produzir nos mais diversos meios como a arte têxtil. O quadro não é um dado, mas um acontecimento, uma experiência que se dá no tempo. É um trabalho cujo raciocínio essencial migra aos vários suportes.

Como artista plástica, o meu percurso passou pelo diálogo com a cultura popular no contexto da minha monografia de licenciatura em Estudos Culturais na Universidade Fernando Pessoa no Porto, Portugal em 2011 intitulada “O resgate dos ofícios e das tecnologias do “saber-fazer” tradicional, património imaterial. Por essa razão, o meu trabalho tem estado intimamente ligado à cultura popular. Sempre trabalhei baseada na observação das imagens do mundo que me rodeia. Foi também por esta altura, numa das visitas ao interior de Angola, que descobri pela primeira vez elementos da cultura ancestral hoje suscetível de serem patrimonializados que me interessaram bastante e comecei a recolhê-los desenhá-los como registo.

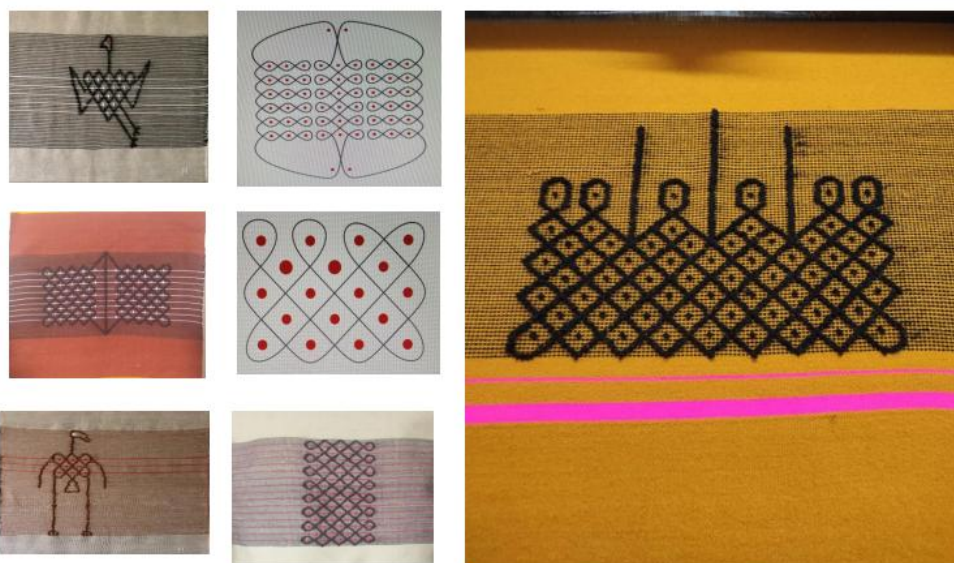


Breve contextualização das obras

As obras, inserem-se na abordagem dos símbolos e mitos do património imaterial de culturas locais de Angola, representados através das técnicas do bordado, aplicação em tecidos, tecelagem e macramé com matérias de fibras naturais, tecidos e serapilheira industrial que premeiam na simbiose do tradicional e o moderno.

Estas composições mistas têm como fonte, a reutilização e transformação de materiais recuperados de fabrico industrial, sobretudo coloridos na condição de pouco valor intrínseco, aguçaram a minha criatividade por terem um grande peso histórico, o que me permitiu experimentar, unindo sensibilidade dando outras configurações e expressões com simbologia num plano bidimensional do qual com rigor obtive resultados criativos conceptuais, partindo do real e do natural para a abstracção na descoberta de novas formas a partir dos lugares e de contextos de investigação dos mitos do embondeiro de Jorge Gumbe.

O ponto de partida são os objetos de cultura material de matriz rural, em particular os trajes cerimoniais tradicionais, os entrelaçados da cestaria e as formas de incisões das máscaras e esculturas bem como da cerâmica. Recuperar técnicas tradicionais para a tecelagem contemporânea no contexto do design sob o prisma da conexão entre a criação artesanal e a reinvenção da tecelagem artesanal de Angola, em que o tecido dá lugar a materiais e objetos encontrados, através da intersecção entre manifestações manuais como a tecelagem e práticas contemporâneas.



As minhas obras têxteis estão inspiradas nos desenhos Còkwe, os Sona, traçados no chão durante conversas, ideogramas sintéticos de esquemas mentais e simbólicos, são indutores do meu imaginário. Refletem, no entanto, os motivos poéticos e plásticos centrais na minha obra, neste caso retomados no plano de uma sinalética depurada, executados no tear.





