

KEURYZANDRA SAMARA DO ROSÁRIO NETO

MUMUILA OMUKAKELO

**Cruzamentos entre Arquitetura, Etnografia e Arte na construção de
um Site-Specific Pós-Etnográfico**

**Orientadora: Professora Doutora Catarina Isabel Santos Patrício
Leitão**

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

**Lisboa
2020**

KEURYZANDRA SAMARA DO ROSÁRIO NETO

MUMUILA OMUKAKELO

**Cruzamentos entre Arquitetura, Etnografia e Arte na construção de
um Site-Specific Pós-Etnográfico**

Dissertação defendida em provas públicas
na Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias no dia 25 de Junho de 2020,
perante o júri, nomeado pelo Despacho de
Nomeação nº157/2020, de Maio, com a
seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Pedro Filipe
Coutinho Cabral D'Oliveira Quaresma

Arguente: Prof.^a Doutora Eliana Sousa Santos
[ISCTE]

Orientadora: Prof.^a Doutora Catarina Isabel
Santos Patrício Leitão

Vogal: Prof.^a Doutora Maria Rita Pais Ramos
de Abreu de Almeida

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

**Lisboa
2020**

Epígrafe

“Eu quero criar um palácio real. Não para glorificar os velhos reis, mas para dizer que todos os seres humanos são reis. A dignidade de cada pessoa reside no fato de estar viva. Eu não estou satisfeito com a interpretação simples e materialista da vida. Na nossa época materialista, os elementos do mistério e da alma foram destruídos (...) e é por isso que eu embarquei neste conceito antropológico, para tentar fazer com que as pessoas se conscientizem de que elas são uma grande forma de vida e a expressão de suas almas.”

Joseph Beuys

Agradecimentos

Começo por agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Catarina Patrício, por me receber de braços abertos para juntas darmos início a esta jornada, por me mostrar que é possível conciliar o apoio, o rigor, a disciplina e o carinho, no desenvolvimento de um trabalho científico.

Um agradecimento especial à minha irmã gêmea Keuryvandra Neto por estar sempre do meu lado, aos meus pais, António Lopes do Rosário Neto e Amélia Beatriz Agostinho Neto por tudo que fazem por mim, às minhas irmãs e sobrinhos pelo amor, força e confiança em mim sempre depositados. Aos meus cunhados em especial ao Hélder de Freitas pelo tempo, esforço, e por tornar possível essa caminhada.

Às minhas queridas colegas e amigas, Rosa Bequengue, Patrícia Alberto, Lara Carvalho e Yanessa Guerra, obrigada por tornarem todos os momentos incríveis e me permitirem partilhá-los convosco, pelo carinho e suporte durante os 5 anos de curso e principalmente durante a elaboração da dissertação.

Ao João Carneiro um agradecimento especial pela disponibilidade e atenção com que me recebeu no Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Agradeço ainda ao meu colega Luís Anacleto pela ajuda e comentários ao projeto.

Aos meus professores um sincero agradecimento pelos ensinamentos, direcionamentos e encorajamentos durante todos os momentos da minha formação.

Por fim, aos amigos e a todos que de forma direta ou indireta contribuíram para que isto se tornasse possível o meu muito obrigada.

Resumo

A Arquitetura, como disciplina humana, tem como substrato enformar espaços concretos, cujas materialidades estão em ressonância tanto com o ambiente geográfico como com o ambiente antropológico. Desta forma, não poderia ficar indiferente à viragem etnográfica nas artes, procurando nas narrativas das *gentes* plasticidades novas. Esta dissertação resulta desse campo de investigação tectónica expandida às artes, onde ferramentas como o trabalho de campo possibilitaram um quadro metodológico de recentralização do sujeito na contemporaneidade.

Considerando o potencial identitário dos Ovamuila, e a sua direta relação com o espaço e com a terra, procuraremos demonstrar teórica- e plasticamente como o conceito *olhar do nativo*, tomado enquanto laboratório de experimentação de possibilidades criativas, abre potencialidades construtivas. A ideia de *habitat* transitório será também apresentada como referência a uma dimensão temporal e histórica, cujos critérios constituem as condições projetuais para uma proposta de intervenção artística *site-specific*.

Ao observar a miscigenação entre princípios teóricos e experiências práticas, a investigação avançou procurando estratégias plásticas de conciliação dos estudos associados a uma determinada cultura, no caso vertente os Ovamuila, às ferramentas de representação do mundo contemporâneo, patente na forma como diferentes áreas disciplinares confluem na grande área do saber humano que é a Arquitetura.

Palavras-chave: Identidade; Arquitetura Nómada; Afrofuturismo; *Site-specific*; Mumuila.

Abstract

Architecture, as a human discipline, has as in its basis shaping of concrete spaces whose materialities resonate with both the geographical and anthropological environments. In this way, it could not have remain indifferent to the ethnographic turn in the arts, seeking new plasticities in the narratives of people. This dissertation results from the field of tectonic investigation expanded to the arts, where tools such as fieldwork enabled a methodological framework for the recentralization of the subject in contemporaneity times.

Considering the identity potential of the Ovamuila, and their direct relationship with space and earth, we will try to demonstrate theoretically and plastically how the concept of the *native gaze* taken as a laboratory for experimentation of creative possibilities, unlocks constructive potentialities. The idea of transient habitat will also be presented as a reference to a temporal and historical dimension, whose criteria constitute the design conditions for a proposed site-specific artistic intervention.

By observing the miscegenation between theoretical principles and practical experiences, the research advanced looking for plastic strategies to reconcile the studies associated with a particular culture, in this case the Ovamuila, to the tools of representation of the contemporary world, evident in the way different disciplinary areas converge in great area of human knowledge that is architecture.

Keywords: Identity; Nomadic Architect; Afrofuturism; Site-specific; Mumuila.

Índice

Introdução	11
PRIMEIRA PARTE	15
Capítulo 1 – Métodos.....	16
1.1 O Arquiteto como Etnógrafo	16
1.2. Ferramentas.....	22
1.3. Política cultural da alteridade.....	28
Capítulo 2 – Recolha Etnográfica.....	32
2.1. Ovamuila	32
2.2. Arquitetura e suas técnicas de construção.....	41
2.3. Ritos de Passagem dos Ovamuila	47
Capítulo 3 – Anteprojeto	54
3.1. Site-Specific.....	54
3.2. Arquitetura Nómada.....	59
3.3. Afrofuturismo	63
3.4. Tecnologia: O exemplo de Francis Kéré.....	68
SEGUNDA PARTE.....	72
Capítulo 4 – Projeto.....	73
4.1. O local da arte	73
4.2. Projeto site-specific.....	76
Conclusão: Projeção de perspectivas paradoxais ao espaço – um ensaio ...	83
Referências	86

Apêndice.....	90
---------------	----

Índice de ilustrações

Figura 1. Ortofotomapa de localização. Aldeia do Tchalau (via googleMaps).....	33
Figura 2. Comunidade Ovamuila	33
Figura 3. Exterior de uma habitação Mumuila.	34
Figura 4. Soba da aldeia com a sua irmã e sobrinha.	34
Figura 5. Mulheres Ovamuila com nontombis.	37
Figura 6. Mulheres Ovamuila.	39
Figura 7. Homens Ovamuila.	39
Figura 8. Cerca feita de paus com bois no seu interior.....	39
Figura 9. Planta esquemática de divisão de uma habitação com base circular.....	42
Figura 10. Esquema de uma planta estrutural.....	42
Figura 11. Planta esquemática da organização espacial de uma habitação com base retangular.	43
Figura 12. Cabana Mumuila.	45
Figura 13. Igreja e Habitação Mumuila.....	45
Figura 14. Habitação feita de pau-a-pique ao lado de uma habitação feita de adobe.	45
Figura 15. Habitação Mumuila com novas formas construtivas.....	46
Figura 16. Richard Serra, TILTED ARC no Federal Plaza, New York, 1981-1989. Fonte: Nero Magazine.....	58
Figura 17. Em Bedoya, Fernando, “Habitat Transitorio y Vivienda para Emergências”, 2004. Fonte: Revista Tabula Rasa, nº2.	62
Figura 18. Kiluanji Kia Henda. In the Days of a Dark Safari. Installation view, Cape Town, 2017. Fonte: Goodman Gallery.	67

Figura 19. Francis Kéré. Escola Primária em Gando, 2001. Fonte: Kéré architecture.	71
Figura 20. Ortofotomapa de localização – Museu Nacional de Arte Contemporânea (Via GoogleMaps).	75
Figura 21. Render 01 do Site-specific Mumuila Omukakelo.	76
Figura 22. Esquços de análise da organização/ distribuição dos espaços no Museu.	77
Figura 23. Render 02 do Site-specific Mumuila Omukakelo.	78
Figura 24. Planta Baixa	80
Figura 25. Corte A/A'	81
Figura 26. Corte B/B'	82

Introdução

Nascer é nascer num lugar, ter residência fixa. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual [...] o que equivale a dizer que, num mesmo lugar podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sem que isso signifique que nos proibamos de pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum.

Marc Augé, *Não-lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 1992.

Entre a aspiração de identificação de uma história individual, e a oportunidade de relacionar práticas interdisciplinares, materializa-se, num projeto *site-specific*, as bases de uma experiência coletiva.

Neste sentido, antes do arquiteto se dedicar às diversas etapas que constituem a elaboração de um projeto, o seu olhar recai sobre a análise do *Omukakelo*¹. Aí os saberes da Arquitetura cruzam-se com as observações de carácter antropológico – é então que o projeto arquitetónico procura a imagem prévia da identidade do lugar. No caso vertente, os Ovamuila constituem-se como o nosso objeto de estudo. E uma nota inicial deve aqui ser feita: eu sou Ovamuila. Então, e para além das ferramentas da Antropologia, nomeadamente os métodos etnográficos como o trabalho de campo, recorreremos a memórias nossas enquanto membro desta comunidade Africana. A proposta que apresentamos sugere por isso uma investigação-ação de rememoração e

¹ Na língua nhaneka *Omukakelo* significa espaço, termo que compõe parte nominal do título desta investigação denominada “*Mumuila Omukakelo*” que significa Espaço Mumuila.

transformação cultural que nasce do cruzamento entre investigação teórica e a expressão artística.

O paradigma do “Artista como Etnógrafo”² de Hal Foster é introduzido nesta investigação como alicerce teórico da expressão artística. Nele apresenta-se a ideia de um modo horizontal de trabalho compatível com a viragem etnográfica na arte e na crítica, cessando o paradigma vertical centrado no *médium* plástico (Foster, 1996: 199). De acordo com Foster, a arte surge como sítio da transformação e o conhecimento pormenorizado sobre os objetos sociais torna-se um aspeto essencial neste modo horizontal de trabalho (Foster, 1996: 199). Segundo o historiador, esta viragem etnográfica despertou em críticos, curadores e artistas, o interesse e a apropriação das práticas etnográficas de coleta, análise e catalogação:

If anthropologists wanted to exploit the textual model in cultural interpretation, these artists and critics aspire to fieldwork in which theory and practice seem to be reconciled. Often they draw indirectly on basic principles of the participant-observer tradition, among which Clifford notes a critical focus on a particular institution and a narrative tense that favors "the ethnographic present (Foster, 1996: 181).

Fora essa viragem nas artes aquilo que alimentou a vontade de resgatar a minha referência identitária, os Ovamuila. A cultura em que nasci tornou-se não apenas o campo da investigação etnográfica, mas também o da imersão artística. Os Mumuilas, assim designados mais comumente, são originariamente nómadas e pertencem a uma comunidade indígena alargada que circula pelo Sul do continente Africano, mas que atualmente se têm

² Capítulo reunido no livro *The Return of the Real*, publicado em 1996 pela Cambridge, Mass: MIT Press.

sedentarizado. No meu próprio estado de arquiteta-etnógrafa pude perceber por uma série de razões, indícios da presença da cultura ocidental que contrastam com a cultura Ovamuila, mas que evidenciam uma aceitação por parte dos líderes, consequentemente das comunidades. Esta abertura de certo modo facilitou a minha restituição a cultura, principalmente por eu ser agora Mumuila que acarreta em si influências e conhecimentos do ocidente.

Os processos de transformação física que o grupo atravessa e a espacialização dos valores éticos e estéticos que os Ovamuila partilham, constituem-se enquanto força motriz da investigação-ação que aqui reunimos. E este interesse traz simultaneamente necessidades metodológicas que entroncam nas ferramentas de campo utilizadas na antropologia, particularmente na sua tentativa de definir o “outro cultural” ou étnico – justamente aquele que Foster identifica como sendo o sujeito por quem o artista comprometido do século XX, e agora XXI, mais frequente luta (Foster, 1996: 173).

Neste trabalho, proceder através do *site-specific* situou a busca de uma reafirmação sobre a relação há muito existente entre três campos do conhecimento: a Arquitetura, a Etnografia e a Arte. O *site-specific* transmite uma realidade em coexistência com elementos da Arquitetura e da arte. Sobre esse aspecto, o projeto *Maison Tropicale*³ de 2007 de Ângela Ferreira, pode ser visto como uma confirmação do cruzamento desses três campos interdisciplinares, já que, segundo a artista:

[...] a arquitetura é um objeto de referência ideal no sentido em que é popular, é usado, é social, é antropológico, é tudo. E depois também é formal, é

³ O projeto “Maison Tropicale” (Casa Tropical) foi executado inicialmente em 2007 no âmbito do pavilhão português da Bienal de Veneza pela artista Ângela Ferreira. Esta instalação decorre da sua discussão, iniciada em 1997, sobre a política cultural em África, a história e memória colonial e as suas ramificações contemporâneas.

tridimensional e também é escultórico. Não está no âmbito do arado como objeto etnográfico, mas podemos olhá-lo como tal. E é por aí que eu pego na arquitetura, mais uma vez incorri em muitos desgostos porque as pessoas pensavam que eu recorria à arquitetura só em termos formais, mas não⁴.

Os saberes humanos, da Arquitetura à Etnografia, e muito evidentemente nas Artes, cristalizam traços da sua época, funcionando por vezes como portadores de vanguarda. Considerando que as experiências sensoriais geram um certo tipo de afeção nas condições de percepção dos espaços, as características de grupo dos Ovamuila afiguram-se-nos como possibilidades de renovação da experiência interativa entre um indivíduo e os objetos arquitetónicos.

Para o aferir, e experimentar construtivamente, fechamos esta investigação com um projeto *site-specific* centrado nas características do grupo captadas em trabalho de campo e em pesquisas bibliográficas – mas também em *experiências* e *memórias de experiências* que vivi como Ovamuila – procurando esboçar projetualmente uma composição política e artística, ou uma *arte-tectónica*, que se assume como elemento transmissor da cultura Mumuila.

⁴ Consultar entrevista de Ângela Ferreira em *Antropologia e práticas artísticas em Portugal*, publicado no Jornal Online *Cadernos de Antropologia*, 2013. p.73-83.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo 1 – Métodos

1.1 O Arquiteto como Etnógrafo

Num mundo global, onde as culturas deparam-se com mutações dos seus conteúdos “originais”, e seguem “intercontagando-se” constantemente, os artistas vêm-se confrontados a responder ao sistema de capitalização a que as culturas estão sujeitas. É esse o mote para o paradigma “O Artista como Etnógrafo”⁵ de Hal Foster, em que o historiador analisa as políticas associadas às artes, lembrando o papel da arte como forma de luta e de resistência, e como sítio de transformação política. Será partindo da relação estabelecida entre a política cultural e a autoridade artística, que artistas e curadores se apropriam das estratégias e métodos da Etnografia para atualizarem a arte enquanto *sítio* de transformação social.

O paradigma do “Artista como etnógrafo” surge como uma extensão ao paradigma do “Autor como Produtor”⁶, onde Walter Benjamin situa o artista enquanto agente político, que conteste os meios de produção capitalista, reclamando a sua libertação e refuncionalização do proletário no processo produtivo (Benjamin, 1992 :146). Segundo Foster, estava já em causa em Benjamin não apenas a solidariedade no tema artístico ou numa atitude política, mas também a solidariedade na prática material, o que viria a afetar a receção da arte nos anos 80 e 90. Alguns artistas e críticos regressaram ao “Autor como Produtor” de modo a elaborar versões contemporâneas dessas oposições como por exemplo, a ideia da teoria *versus* o ativismo (Foster, 1996: 172).

⁵ “O Artista como Etnógrafo”, é o título de um dos capítulos de *The Return of the Real* de 1996 de Hal Foster.

⁶ Cf. Walter Benjamin “O Autor como Produtor” (1934), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d’Água, Lisboa, 1992.

Benjamin propôs a *politização da estética* em resposta à *esteticização da política* feita pelos fascistas. Os artistas dos anos 90 respondem agora à capitalização da cultura tal como, no paradigma do “Autor como produtor” Benjamin apelara à mobilização pelo proletariado (Foster, 1996:172).

O outro cultural, a *alteridade*, será o *quem* que é diferente da *minha* cultura. Se o *eu* é de uma determinada nacionalidade, cultura, raça ou género, o *outro* será o que terá diferente, em quase oposição, mas que simultaneamente se torna um garante absoluto da minha condição de *eu* particular.

As the artist stands in the identity of a sited community, he or she may be asked to stand for this identity, to represent it institutionally. In this case the artist is primitivized, indeed anthropologized, in turn: here is your community, the institution says in effect, embodied in your artist, now on display (Foster, 1996: 198).

Como vemos, o artista pode ser levado a representar a comunidade que investiga; e a comunidade pode efetivamente requerê-lo. Nestas condições o artista terá sido *antropologizado* ou *primitivizado* (Foster, 1996: 198).

Esse é o perigo que ronda o nosso trabalho, embora não possuímos esta “indignidade de falar pelos outros” – como dissera Craig Owens um crítico de arte pós-modernista americano em entrevista⁷. Aos artistas comprometidos e identificados como “outros culturais”, pelo fato de pertencerem a um grupo considerado outro pela cultura ocidental, não se pode cobrar que assumam um lugar ao lado deles mesmos, pois este lhes é atribuído de forma automática, sendo assim, o que se espera é que estes se envolvam num processo de “outrar”

⁷ Ver em *Art and Social Change, U.S.A.": An Exhibition Journal*. “Entrevista imaginária” de Craig Owens, 1983. Oberlin, Ohio: Allen Memorial Art Museum, Oberlin College.

o seu eu (Foster, 1996: 180). Pelo fato de pertencermos ao grupo Ovamuila, o perigo do *mecenato ideológico* esvanece por ser um aspeto identitário assumido.

Assim, a condição em que o termo Etnografia é aplicado ao longo desta dissertação, diz respeito mais às teorias de aprendizagem cultural de um grupo étnico específico, do que à sua *fetichização* e apropriação no discurso e práticas artísticas. Estas ferramentas etnográficas, que vão desde a análise dos comportamentos enraizados no grupo pela observação do seu modo de se relacionar em comunidade, bem como o estudo dos seus ritos, crenças, símbolos e seus significados, parece-nos útil. Não só ao campo das artes plásticas, mas também da arquitetura. E por isso cremos que se deva considerar o paradigma do “Arquiteto como Etnógrafo”, propondo a dilatação do paradigma proposto por Foster – sendo que este havia sido já uma atualização do de Benjamin.

A etnografia, quase esgotada na finalidade descritiva, revela-se como um método potente de recolha de experiências enraizadas, quase naturalizadas, que os elementos de uma mesma comunidade partilham (Fino, 2008: 3). Contudo, as ideias sobre o que uma pesquisa etnográfica se pode tornar variam. O antropólogo e etnógrafo Alfred Radcliffe-Brown trabalha a etnografia numa vertente mais comparativa, Edward Evans-Pritchard⁸ transcreve-a em forma de arte, e Malinowski como origem para uma teoria etnográfica (Peirano, 2012: 4).

O nosso objetivo vai ao encontro das diferentes formas de aplicar a etnografia nos diferentes campos disciplinares. Aqui, relacionamo-la com a arquitetura, explorando a forma como esta disciplina suscita a produção do

⁸ Ver Edward Evan Evans-Pritchard, 1962. *Social Anthropology and Other Essays*. Nova York: The Free Press (BBC Third Programme Lectures, 1950).

Em um ponto, um grande funcionalista Radcliffe-Brown chamou a si mesmo de antifuncionalista apenas para distinguir-se de outro grande funcionalista, Malinowski, e sua definição do termo. Alfred Reginald Radcliffe-Brown, "FUNCTIONALISM: A PROTEST", (1949) 51, *American Anthropologist*: 320, 321.

objeto arquitetónico, em conjugação com o método de observação participante⁹ que nos permite observar os objetos no seu ambiente natural, como é afirmado por Maria Correia em *“A Observação Participante Enquanto Técnica De Investigação”*:

A Observação Participante é realizada em contacto direto, frequente e prolongado do investigador, com os atores sociais, nos seus contextos culturais, sendo o próprio investigador instrumento de pesquisa. Requer a necessidade de eliminar deformações subjetivas para que possa haver a compreensão de factos e de interações entre sujeitos em observação, no seu contexto (Correia, 1999: 31).

Invoque-se aqui a forma como Lucy Suchman aplicara a etnografia à indústria após ser contratada pela Xerox PARC¹⁰ para trabalhar no seu centro de pesquisa aplicada:

Anthropologist Lucy Suchman involvement with Xerox PARC, as part research and development strategy in the late 1980s. [...] The legend had is that Suchman's ethnographic study of Xerox users led to the development of the "break-through" design of the big, green photocopier button. [...] As she puts it herself, "the green button actually masked the labor that was needed to become familiar with the machine and incorporate it effectively into use" (2007:3). The branding of corporate anthropology in this reductionist way, she suggests, arose with the need to understand the worker and consumer beyond the economic paradigm; anthropology had a role both as a brand (offering human interest and public

⁹ Correia. *A Observação Participante enquanto técnica de investigação*. Pensar Enfermagem. Vol. 13 N.º 2 2º Semestre (1991)

¹⁰ A *Xerox Palo Alto Research Center* foi uma importante divisão de pesquisa da *Xerox Corporation* baseada em Palo Alto, Califórnia, nos Estados Unidos. O PARC foi fundado em 1970 e transformou-se em uma companhia autónoma em 2002. Nos EUA, a Xerox foi uma das primeiras empresas a utilizar a etnografia aplicada. É uma empresa americana baseada em Stanford que atua no setor de tecnologia da informação e documentação. É mundialmente conhecida como a inventora da fotocopadora.

relations caché to corporate employers via the media) and social science promising new and appropriable insights into worker and customers "culture and experience" (Clarke, 2011: 10).

Foi através dessa experiência que surgiu o que Alison Clarke designa por "mito do poder mágico" da antropologia corporativa (Clarke, 2011:10). Para Suchman esta nomeação não era tão significativa quanto o fato poder contemplar o surgimento de uma nova forma de compreensão e de comprometimento da sociedade referente aos aspetos culturais (Clarke, 2011: 11).

A arte participa nesse novo olhar de compreensão que enaltece o valor e pluralidade das culturas. Esse tipo de pensamento ganha forma através dela, que sincronicamente acompanha a evolução do homem e da tecnologia:

Eu acho que a arte é o único poder político, o único poder revolucionário, o único poder evolucionário, o único poder capaz de libertar a humanidade de toda repressão" [...] (Kuoni, 1990: 34).

A importância dada aos trabalhos realizados por Joseph Beuys, remete-nos a uma afirmação por ele feita onde defende o argumento fundamental da sua comunicação artística.

Ao subscrevermos a proposta de Beuys, "Cada homem é um artista - a estética é o ser humano"¹¹ queremos com isto dizer que cada indivíduo humano

¹¹ Segundo Joseph Beuys, o processo criativo é um processo de configuração do senso geral do trabalho humano, e trabalho humano tem relação com capacidade humana, entretanto é facto conhecido que existem pessoas que não possuem essa capacidade física devido a uma enfermidade por exemplo, então se esse conceito for admitido de maneira assim ampla deve ele incorporar o trabalho seja manual ou intelectual (Beuys, 1979, 6:45').

pode cultivar a *artisticidade* nos diferentes campos da sua atividade. Este influente artista alemão era defensor a ideia da criatividade não ser um privilégio meramente dos artistas ou das artes, ou seja, que em relação a arte todos detemos as mesmas capacidades de acesso, não é um campo hermético exclusivo apenas a determinados indivíduos:

A nossa ideia cultural é muitas vezes reduzida. O dilema dos museus e das instituições culturais é que limitam o campo da arte, isolando-a numa torre de marfim. O nosso conceito de arte deve ser universal e fraterno, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência" (Joseph Beuys, 1979 ¹²).

Em presença da necessidade de os artistas expressarem as suas ideias, e da vontade de tornarem visível a política e as condições sociais dos indivíduos deu-se o surgimento de uma arte ativista¹³. Desta forma, reconhecemos que as artes ativistas têm sido fulcrais para o processo de identificação dos cruzamentos existentes entre a criação artística e a sociedade. Segundo Foster:

[...] so the ethnographic artist may collaborate with a sited community, only to have this work redirected to other ends. Often artist and community are linked through an identitarian reduction of both [...] (Foster, 1996: 198).

O historiador considera que por vezes o artista se pode associar a um grupo social procurando satisfazer seus anseios e em muitos casos não com a

¹² Em entrevista com Franz Hak)

¹³ Ver número 30-31 (2019) da Revista Interact, Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, editado por Clara Gomes e Marina Magalhães, <https://interact.com.pt/30-31/novos-media-e-novas-formas-de-acao-na-arte>.

mesma nobreza com que este se apresentava no terreno (Foster, 1996: 198). Esta é uma ideia a refletir, mas não obstante consideramos que é possível que o artista se alie a estas comunidades com generosidade, afetividade e sentido de partilha.

Transpondo as práticas de colaboração para o campo da arquitetura, torna-se inevitável questionar a relação entre a conceção projetual e a sua ligação àquilo que entendemos ser a tradução plástica da identidade de uma comunidade. Neste campo que os saberes etnográficos se revelam úteis ao arquiteto.

1.2. Ferramentas

Desde meados dos anos 50 e 60, que a arquitetura vem manifestando um interesse pelo campo da antropologia, recorrendo aos discursos e aos métodos da antropologia como suporte conceptual e ferramenta de análise das suas práticas. Procuramos assim estabelecer alguns fundamentos que relacionem a ideia de “habitar” com as formas de comunicação sempre presentes e essenciais em qualquer conceção de arte *site-specific* de modo a fixar ainda mais o homem e a sociedade a que ele pertence, ou seja, estabelecer um olhar da Arquitetura para as práticas da Antropologia que articule dissemelhanças e correspondências que retratem essa interseção.

Arquitetos e antropólogos, levantam até à atualidade vários temas relacionados à interação entre essas duas disciplinas¹⁴, e em como esta se poderia realizar, bem como o saber de que forma é que ocorreu a **“antropologização da arquitetura?”** Isto é, como é que as “práticas etnográficas”, convocadas pelos principais atores da crítica ao movimento moderno em arquitetura, trabalharam e negociaram o “significado” social da Arquitetura (Providência, Xavier, Quintais, & Porto, 2011: 1).

Procuraremos sintetizar alguns aspetos das ferramentas de discursos etnográficos consequentemente elementos da antropologia que são objetos de apropriação para a Arquitetura. Segundo a investigadora Sandra Xavier, a arquitetura aproximou-se da antropologia durante um processo de revisão crítica da sua própria história, linguagem e metodologia, procurando encontrar esta “arquitetura sem arquitetos” do espaço vivido e habitado (Xavier, 2011p: 139).

No entanto, estas práticas etnográficas trazem consigo vontades de interpretação e compreensão sobre o objeto de estudo, o que consequentemente questiona as formas de projeção textualista e esteticistas que se elaboram sobre as culturas, pois parecem reduzir vivências sociais, cingindo assim a estas práticas a operações de descodificação.

Lembre-se Hal Foster quando diz que existe uma codificação automática da diferença aparente como identidade que se manifesta no outro cultural e da alteridade como exterioridade que tem que ser questionada, pois, esta codificação poderá impulsionar ou restringir uma identificação (Foster, 1996: 177). É deste modo que a antropóloga Ruth Benedict o percebe em *Padrões de Cultura* de 1983:

¹⁴ Em 2009 organizou-se um Colóquio de Outono com o tema de discussão *“Intersecções: Antropologia e Arquitetura”*, que tinha como principal objetivo desenvolver um debate sobre a relação já a muito estabelecida entre a Arquitetura e a Antropologia.

A história da vida individual de cada pessoa é acima de tudo uma acomodação aos padrões de forma e de medida tradicionalmente transmitidos na sua comunidade de geração para geração. Desde que o indivíduo vem ao mundo os costumes do ambiente em que nasceu moldam a sua experiência dos factos e a sua conduta. Quando começa a falar ele é o frutozinho da sua cultura, e quando crescido e capaz de tomar parte nas atividades desta, os hábitos dela são os seus hábitos, as crenças dela as suas crenças, as incapacidades dela as suas incapacidades (Benedict, 1983: 5).

Mas como poderemos recolher esta “informação” contida e acumulada nos indivíduos de modo a poder descrevê-la?

Em “Os Argonautas do Pacífico Sul ” (1922), Bronisław Malinowski apresenta um método etnográfico de pesquisa etnográfica que visava olhar o nativo mais de perto, este método hoje conhecido como pesquisa de campo, mas que preferencialmente nos referimos a ele como forma de “Observação Participante” depende muito da entrega do investigador à pesquisa :

O pesquisador de campo depende inteiramente da inspiração que lhe oferecem os estudos teóricos [...] conhecer bem a teoria e estar a par de suas últimas descobertas não significa estar sobrecarregado de idéias preconcebidas. Se um homem parte numa expedição decidido a provar certas hipóteses e é incapaz de mudar seus pontos de vista constantemente, abandonando-os sem hesitar ante a pressão da evidência, sem dúvida seu trabalho será inútil [...] As idéias preconcebidas são perniciosas a qualquer estudo científico; a capacidade de levantar problemas, no entanto, constitui uma das maiores virtudes do cientista - esses problemas são revelados ao observador através seus estudos teóricos ” (Malinowski, 1978: 22).

No entanto, podemos concluir que este método é geralmente obtido através da vivência, da prática, ou da participação, que envolve diferentes formas de recolha de dados. Malinowski, por exemplo, fez todo o seu trabalho de campo de forma inteiramente autónoma e individual¹⁵, convivendo diariamente com os nativos, e participando em todas as atividades decorrentes da comunidade, se auto-permitindo um maior entendimento sobre essas culturas, e um acesso privilegiado pelo estabelecimento do contacto direto (Malinowski, 1978: 2).

No entanto, continuariam a surgir questões, mas estas agora relacionadas às formas de divulgação das experiências adquiridas através do método de “Observação Participante”. O que fazer agora com os dados recolhidos, de forma a saber representar, estruturar e tornar simples um conceito ou ideia que ajuda a “contar a história” de uma comunidade?

Esta leitura, no entendimento de Hal Foster, pode traduzir-se enquanto um problema de projeção do outro exterior:

In Time and the Other: How Anthropology Makes its object (1983) Johannes Fabian argues that anthropology was founded on a mythical mapping of time onto space based on two presumptions [...] Relationships between parts of the world (in the widest sense of both natural and sociocultural entities) can be understood as temporal relations. Dispersal in space reflects directly, which is not to say simply or in obvious ways, sequence in time. With space and time thus mapped onto one

¹⁵ Segundo Sir James G. Frazer em relação ao método, o Dr. Malinowski fez seu trabalho sob as melhores condições e da maneira calculada para garantir os melhores resultados possíveis. Ambos por treinamento teórico e por experiência prática, ele estava bem equipado para a tarefa que ele empreendeu. (...) Dr. Malinowski viveu como nativo entre os nativos por muitos meses juntos, assistindo-os diariamente no trabalho e brincando, conversando com eles em sua própria língua e obtendo todas as suas informações das fontes mais seguras - observação pessoal e declarações feitas diretamente a ele pelos nativos em sua própria língua, sem a intervenção de um intérprete. *Argonauts of the Western Pacific*.

another, “over there” became “back then” and the most remote (as measured from some Greenwich Mean of European Civilization) became the most primitive. This mapping of the primitive was manifestly racist: in the Western white imaginary its site was always dark (Foster, 1996: 177).

Damos o arquiteto Aldo van Eyck como exemplo, que transformou a sua experiência sobre os Dogon de África, e com os índios Pueblo dos Estados Unidos da América, em texto. Van Eyck reuniu uma vasta coleção de artefactos de vários continentes, ao mesmo tempo em que compunha uma biblioteca substancial de literatura antropológica (Strauven, 2002: 1). Apoiado sobre os escritos de antropólogos como Franz Boaz, Margareth Mead e Ruth Benedict, o arquiteto desenvolveu ainda a convicção de que todas as culturas são igualmente válidas e que a civilização ocidental não deve ser considerada como o sistema superior “que julga ser” (Strauven, 2002: 1). Eyck reconheceu a sofisticação das culturas primitivas, particularmente no que diz respeito à produção cultural, como a linguagem e a arte (Strauven, 2002: 1).

First some anthropologists adapted textual methods from literary criticism in order to reformulate culture as text; then some literary critics adapted ethnographic methods in order to reformulate texts as cultures writ small. And these exchanges have accounted for much interdisciplinary work in the recent past. But there are two problems with this theater of projections and reflections, the first methodological, the second ethical (Foster, 1996: 183).

No entanto, apesar de as projeções serem semelhantes pelo fato de dependerem de um só discurso, Foster notifica sobre os possíveis problemas que estas podem provocar (Foster, 1996: 183). Segundo Cristiane Duarte, estes problemas podem ser corrigidos se utilizadas as ferramentas corretas que

permitirão a diferenciação disciplinar de cada resultado da projeção. Duarte Expõe o caso dos cadernos e croquis de campo, e em como a sua elaboração pode ser considerada uma ferramenta de observação ou de interpretação imediata, que possibilita compreender o objeto ou comparar situações ao mesmo tempo que diferenciam áreas disciplinares (Duarte, 2010: 8).

No caso português tomamos a ideia da obra *Inquérito à Arquitetura Regional*¹⁶ para responder a certos questionamentos levantados pelos arquitetos portugueses nas décadas de 40 a 50, em que o movimento moderno se mostrava quase uma imposição. Esses arquitetos que agora queriam estabelecer novos padrões para a arquitetura portuguesa viam-se obrigados a ter que escolher entre representar a tradição portuguesa ou continuar a seguir os passos do movimento moderno (Milheiro, 1999: 1).

A tradição foi escolhida, e consequentemente surge o fascínio por uma das ferramentas da antropologia (Providência et al., 2011: 1). Segundo João Leal pesquisas elaboradas em 1950 e 1970, inicialmente por Jorge Dias procuraram proceder ao estudo etnográfico e antropológico da arquitetura tradicional portuguesa, apoiado em metodologias próximas da “extensive survey” fornecendo assim uma visão clara sobre o pensamento do outro no seu habitat natural (Leal, 2008: 11).

Assim, com o desenvolvimento das ferramentas metodológicas aqui apresentadas pode-se perceber melhor o porquê de os arquitetos irem à busca de suporte concetual nas ferramentas da Antropologia, pois, estas se apresentam como formas de compromisso que incentivam uma Arquitetura mais dinâmica, mais complexa, e até mesmo mais intuitiva.

¹⁶ O *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal* designa uma série de trabalhos de campo levados a cabo na década de 50 do século XX por equipas de arquitetos portugueses, com o intuito de catalogar de forma objetiva a arquitetura vernacular no território português.

1.3. Política cultural da alteridade

No seu ensaio “O artista como Etnógrafo” Foster apresenta-nos três premissas que correspondem ao novo modelo do artista como etnógrafo.

Na primeira premissa, Foster afirma que os locais da pesquisa de campo etnográfica se podem tornar nos locais de transformação artística, e consequentemente alguns deles tornam-se potenciais locais de transformação política (Foster, 1996: 173) - para nós esses locais são também vistos dessa forma discordando apenas com o fato de eles se tornarem em locais de transformação política, mas sim acrescentando-lhes a característica de serem também locais de transformação arquitetónica.

Foster, ao contrário de Benjamin, muda o sujeito por quem o artista comprometido luta. Anteriormente este era definido em termos económicos e agora é definido em termos de identidade cultural (Foster, 1996: 173). Desta forma, nos permitimos analisar um grupo que percebe a pesquisadora como um outro social e/ ou cultural (Foster, 1996: 173) - esta identificação dá-se pelo fato de eu ser Mumuila. Marc Augé explica como esta identificação pode ocorrer:

[...] o outro étnico ou cultural que se define em relação a um conjunto de outros supostamente idênticos, um ‘ele’, na maioria das vezes, resumindo por um nome de etnia; o outro social: o outro do interior, com referência ao qual se instituiu um sistema de diferenças que começa pela divisão dos sexos, mas que define, também, em termos familiares, políticos e económicos, os respetivos lugares de uns e de outros, de modo que não é mais possível falar de uma posição dentro do sistema (primogénito, caçula, segundo filho, patrão, cliente, escravo...) sem referência a certo número de outros; o outro íntimo, enfim, que não se confunde com o procedente, que está presente no cerne de todos os sistemas de pensamento, e cuja representação universal responde ao fato de que a individualidade absoluta é

impensável: a hereditariedade, a herança, a filiação, a semelhança, a influência são categorias por meio das quais se pode apreender uma alteridade complementar e, mais ainda, constitutiva de toda individualidade. (Augé, 2012: 22-23).

Quando vinculada à candidata ao grupo surge a possibilidade de podermos olhar com os olhos do nativo para o lugar em que estes estão inseridos e pensá-lo como um espaço de permanência capaz de lhe dar forma e identidade, ou seja, pensá-lo como “espaço antropológico”¹⁷.

Segundo Marc Antoine Laugier, quando se aborda sobre os princípios gerais da arquitetura pensa-se simultaneamente na primeira etapa da origem do indivíduo, e no fato de este não possuir nenhum manual relacionado as suas necessidades, ou fontes de auxílio fornecidos pela natureza, mas que possui e sente a necessidade de ter um “lugar de repouso” (Laugier, 1753: 15).

A necessidade de pertencer a um lugar pode ser associada à vontade de partilhar uma identidade cultural com um grupo. Marc Augé explica como o lugar pode ser formador de identidade definindo o espaço antropológico, como sendo um espaço criador de identidade, fomentador de relações interpessoais que se move num tempo e num espaço estritamente definidos (Augé, 1992: 47) - afirma ainda que este é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” sendo estes identitários, relacionais e históricos (Augé, 1992: 47).

Foster estabelece como segunda suposição a revelação de que o outro, neste caso o objeto de estudo etnográfico, nunca se encontra no mesmo lugar que o eu cultural, faz-se sempre presente num lugar em que não nos

¹⁷ Segundo Marc Augé “O espaço antropológico é simultaneamente princípio de sentido para os que o habitam e princípio de inteligibilidade para aquele que o observa” (em *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. p.46). Editions du Seuil, collection La Librairie du XXI siècle, sous la direction de Maurice Olender. 2005 90 Graus Editora, Lisboa.

encontramos, no campo do outro (Foster, 1996: 173). Neste caso o campo alheio é também o nosso, pois assumimos que a nossa identidade é a mesma que a do outro, ou seja, surge uma espécie de alteridade do *Eu* e esta só se define na presença do *Outro*, e vice-versa (Foster, 1996: 173).

Na terceira premissa Foster aborda as questões de acessibilidade relacionadas ao outro étnico e ao seu território, afirmando que para o artista entendido como *outro* o acesso a ela é inevitável “automático” e para o que não se percebe como tal existem limites de acesso (Foster, 1996: 173).

Por agora, e não querendo elucidar todas e as demais formas existentes em que já se definiu e se continua a definir a cultura através das diferentes Ciências Humanas e Sociais que existem, vamos ao encontro do pensamento de Clifford Geertz que reconheceu a dificuldade que se tem para escolher um conceito que define melhor o termo, pelo simples fato de existirem muitos (Geertz, 1989: 4).

Geertz dá como exemplo a obra *Mirror for a man*¹⁸ da antropóloga Clyde Kluckhohn que contém onze definições diferentes do termo cultura (Geertz, 1989: 14). Depois de uma intensa pesquisa sobre o tema, Geertz privilegia a ideia sustentada por Max Weber¹⁹ que afirma que a cultura é uma *teia cheia de significados elaborada pelos homens em ação*, ou seja, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado (Geertz, 1989: 4).

Para nós, a cultura é vista num contexto mais sociológico, ou seja, se apresenta também como sendo um diferencial, peculiar, distinto se quisermos “próprio” no que diz respeito ao modo de viver de um grupo social, de uma

¹⁸ Em *Mirror for Man*, Clyde Kluckhohn examina a antropologia, mostrando como a disciplina pode contribuir para a reconciliação de culturas conflitantes. Ele questiona antigas teorias raciais, mostra como as pessoas se tornaram como são e examina as limitações de como os seres humanos podem ser moldados. Kluckhohn, Clyde (1949) *Mirror for Man*, New York: Fawcett.

¹⁹ Veja-se, Gilbert Ryle. "What is le Penseur Doing?" de 1971.

comunidade, ou população. Entretanto, por diferentes meios estas culturas se podem apresentar a nós.

Mas vejamos então como os diferentes modos de representação por elas elaboradas *sobre si mesmas*, se transformam em características visíveis no que diz respeito à sua identificação. Deste modo, consideramos que as formas de interpretação das culturas vinculam-se às imagens, conceitos e ideias que nos são *também por elas* transmitidas.

Capítulo 2 – Recolha Etnográfica

2.1. Ovamuila

Os Ovamuila²⁰ são um subgrupo étnico que pertence ao grupo Nyanekahumbi, que tem a sua origem nos povos Bantu e que são caracterizados por habitar a região do sul de Angola. Segundo Carlos Esterman, antropólogo e padre missionário que realizou um intenso trabalho de campo no Sul e Sudoeste de Angola, os Bantu estão divididos em vários outros grupos étnicos (Esterman, 1983: 22). Entretanto, além do povo Bantu existem os Bochimanes e os Kwisi considerados povos não Bantu que comparados aos Bantu são muito reduzidos (Melo, 2005: 166). Segundo o padre Estermann na sua obra *Etnografia de Angola (Sudoeste e Centro)*:

Os povos de raça Bantu podemos classificá-los em três grupos étnicos, ficando uma tribo sem classificação: o grupo dos Ova-ambo, o dos Ova-mbangala e o dos Ova-herero e a tribo dos Ova-ndiba ou Ovaimba [...] A região dos Gambos e do Lubango é ocupada pela grande tribo dos Ova-nyaneka, decompondo-se em ova-ngambwe e ova-muila (Estermann, 1983: 22).

Para esta investigação, a minha atenção recai diretamente sobre os Ovamuila, pois pretendendo abordar as suas principais particularidades culturais, visando a recolha de aspetos que me vão permitir transmiti-los com autenticidade.

O grupo escolhido habita na Aldeia do Tchalau, município da Humpata, na comuna do Tchivinguiro (nome nativo que significa “Terra dos Ventos”),

²⁰ Ovamuila é o plural da palavra Mumuila

situado a sul do país na província da Huíla, a 45 quilómetros do Lubango, cidade capital da província, em Angola.



Figura 1. Ortofotomapa de localização. Aldeia do Tchalaú (via googleMaps).



Figura 2. Comunidade Ovamuiila (Imagem recolhida em trabalho de campo).

Começámos a pesquisa etnográfica²¹ dando início à uma conversa com Mbuale Tchingandja, o *soba*²² da aldeia que possui mais de seis mulheres, tem um total de vinte e um filhos, que são na sua maioria camponeses existindo, no entanto, entre eles alguns militares e outros polícias. Mbuale que apesar de falar de forma muito tranquila, durante toda nossa conversa mostrou alguns sinais da sua forte personalidade através das várias questões diárias que que tinha que resolver, mostrando ainda como a família é um ponto prioritário na sua vida.



Figura 3. Soba da aldeia com a sua irmã e sobrinha (Imagem recolhida em trabalho de campo).



Figura 4. Exterior de uma habitação Mumuila (Imagem recolhida em trabalho de campo).

²¹ Deu-se início à Pesquisa etnográfica no início do mês de Setembro de 2019 tendo decorrido até Outubro. Foram 30 dias de vivência na Aldeia do Tchalau.

²² *Soba* é o nome dado aos chefes das aldeias em Angola, desde o tempo pré-colonial até hoje.

O *soba* conta que depois dele o seu sucessor será o filho da irmã mais velha, pois, na cultura Ovamuila o pai não é considerado da mesma família que os filhos, ou seja, esta lei considera o parentesco segundo a descendência uterina.

Em algumas tribos existem mais de um *soba*, geralmente dois, o *soba* grande (regedor) e o *soba* grande que é o *soba* que lidera os outros *sobas* na comunidade. Este tipo de hierarquia é muito tradicional, por isso muitas vezes é difícil de definir claramente os papéis e as responsabilidades de cada um, já que estão interligados pela cultura e contexto locais. Em determinadas regiões de Angola há um conselho de *sobas* que escolhe o *soba*, noutras a sucessão é realizada por linhagem como nos foi explicado por Mbuale Tchingandja.

Questionámos este nosso informante, observando simultaneamente a sua rotina. Logo ao primeiro olhar, os Ovamuila distinguem-se pela linguagem, pelo vestuário e até pela sua ausência. A maior parte das mulheres tem os seus seios à mostra envolvidos apenas pequenos adornos e por bijuterias. Segundo Estermann, alguns povos distinguem-se por motivos semelhantes aos que acabamos de descrever:

Um estudo somatológico de todas estas tribos por mais superficial que seja, chega à conclusão, de uma parte que há uma grande semelhança entre todos eles, e de outra, que eles se distinguem bastante dos seus vizinhos bantos do norte, sobretudo, sobretudo dos *ganguelas* ou *Mbuelas*. Se entre dois indivíduos a diferença não pode saltar logo à vista entre dois grupos, compostos cada um apenas de três ou quatro indivíduos, não há engano possível. Sem ser especialista no assunto, há muito que distingo quase infalivelmente um grupo de homens *ganguelas* de um outro de homens *cuanhamas*, abstraindo, é claro, dos sinais distintivos estranhos ao corpo ou intencionais, como traje, o penteado, a limaço diferente dos dentes, etc. (Estermann, 1983: 24).

Desde logo que o nosso interesse passava por compreender o vestuário e adornos dos Ovamuila, perceber se seriam como uma segunda natureza ou se o seu sentido é puramente ornamental, e a resposta me é cedida quando durante uma conversa com a minha avó materna Teresa Agostinho, que nasceu numa tribo e aldeia Mumuila, pergunto sobre os colares usados pelas mulheres, qual o significado. Ela explica que alguns colares são distribuídos segundo a situação em que a mulher se encontra, as meninas quando passam pelo seu primeiro período menstrual recebem os colares correspondentes a cor vermelha, quando casadas, as mulheres ganham os de cor amarela e a estes se dão o nome de *vilanda*. Geralmente, a maioria dos colares são passados de geração a geração, ou seja, de mãe para filha:

[...]Os fios, são as nossas mães que nos dão, a minha mãe assim tinha recebido da minha avó e a minha avó da mãe dela, eu recebi quando tinha 14 anos os vermelhos que foi quando veio a minha menstruação, os amarelos só recebi quando casei, os outros nos trocávamos com outras coisas para nos infeitar[...]²³

Para o cabelo as mulheres usam quase sempre o mesmo penteado, os *nontombis*. É comum serem quatro, contudo eles podem variar em quantidade. Estas tranças são geralmente cobertas por uma pasta que contém na sua composição elementos variados, desde óleos que elas por vezes comercializam, como é o caso do óleo *mupeque*, ervas, manteigas, e até esterco de vaca. Segundo Mary Douglas em *Pureza e Perigo* algumas tribos utilizam o esterco de vaca como uma manifestação de respeito à *poluição*, servindo mesmo como agente de purificação (Harper, 1964: 181-183).

²³ Conforme relato recolhido em trabalho de campo.

Ao contrário das mulheres, os homens são menos conservadores em relação ao vestuário tradicional: usam calças, *t-shirts* e camisas comuns à cultura ocidental. O *soba* é que, geralmente, usa uma espécie de uniforme monocromático de cor creme que o distingue dos restantes elementos do grupo. Hoje são poucos os Ovamuila que usam panos apenas para cobrir as suas partes íntimas como vestuário. Alguns carregam sempre consigo armas brancas, pois, parecem fazer parte do visual. Outro vestuário que chama a atenção são os seus chapéus, em formatos triangulares e aparentemente feitos somente de pano, embora, nos foi explicado que além dos panos eles contêm no seu interior doze caudas de vacas costuradas de maneira a estruturar a sua forma.

Acompanhando um pouco mais da rotina do grupo, observámos algumas funções especializadas que nele existem. Por exemplo, a senhora sentada na pedra, e que trançava as meninas, era a cabeleireira que, assim como na cultura ocidental, recebe um pagamento pelo seu trabalho - afirmando que não o poderá fazer a título gracioso porque *senão é castigada por Deus*.



Figura 5. Mulheres Ovamuila com *nontombis* (Imagem recolhida em trabalho de campo).

Ocorre perguntar sobre as outras funções que ali existem. Falam-me então do ferreiro, que descrevendo o seu processo de trabalho primeiro compra o carvão para o pôr na forja onde trabalha de modo a produzir ou consertar instrumentos. Fiz-lhe uma visita e pude vê-lo manufaturar azagaias, espadas, formões, dobradiças, portas e fechaduras, a consertar os bicos das charruas, rastos, punhos entre vários outros.

A *oleira* é responsável pelo fabrico das panelas. Estas são feitas começando por amassar uma bola de barro, que depois é moldada e deixada a secar. Este material requer tempo para que se continue a trabalhar nele, e é por isso que durante esse período a *oleira* desempenha e trata das suas tarefas domésticas, como cozinhar, lavar, ir à lavra, entre outras atividades. Depois de secas, trata-se do seu acabamento com pedras do rio, depois disso a panela é lixada de modo a retirar a areia mais grossa. Porém, para se finalizar este trabalho é preciso queimar as panelas, e depois disso estarão prontas. Entretanto, essas panelas não são distribuídas pela tribo, contrariando o que havíamos pensado inicialmente. Serão comercializadas, ou servirão como objeto de troca *e aí toda a mercadoria é válida*.

O Kimbanda, ou curandeiro, diz que “não se compra nem se pede por este ofício: se herda”.²⁴ Ele o herdou de seu tio, e nega a existência do feitiço neste processo, afirma que espírito do seu tio interveio e decidiu passar para ele porque “assim ele teria um ofício e não morreria à fome”. Conta ainda que no tempo colonial esta atividade era proibida e eles se viram forçados a escondê-la, mas alertou para a existência de doenças que só os povos da tribo contraem e que só eles sabem tratar. Além destes ofícios existem outros, como por exemplo o de cesteiro, que é exercido indistintamente por todas as mulheres.

²⁴ Relato recolhido em trabalho de campo.



Figura 8. Homens Ovamuila (Imagem recolhida em trabalho de campo).



Figura 7. Mulheres Ovamuila (Imagem recolhida em trabalho de campo).



Figura 6. Cerca feita de paus com bois no seu interior (Imagem recolhida em trabalho de campo).

A agricultura e a criação de gado são as principais fontes de subsistência. Na sua língua nacional, o *nyaneka*, o plural de *otyipako*²⁵ designa-se por *ovi-pako*, e quem os possui em maior número acarreta mais poder, não se restringindo apenas ao económico, pois, o boi é considerado por eles um animal sagrado.

A tradição alimentar dos Ovamuila centra-se em produtos “oferecidos” pela natureza, como é o caso do *lombi* que é qualquer tipo de folha comestível

²⁵ *Otyipako*, na língua tradicional *nyaneka* significa gado.

preparada e cozinhada. O *funge* ou *pirão*²⁶ é a base da refeição deste povo, pode ser servido com leite azedo²⁷ “leite fermentado”, servido com *lombí*, e com carnes, sejam elas de galinha, de vaca e ou de cabrito.

Para os Ovamuila, o leite é um produto alimentar com várias utilidades. Quando extraído diretamente da vaca para ser consumido é chamado de *mahine* “leite fresco”, e para esta extração eles utilizam um instrumento de armazenamento chamado *eholo*. No leite, quando chocalhado numa *cabaça*²⁸, as suas propriedades separam-se dando origem a uma parte mais líquida, o *omavele*, utilizado para o consumo assim como o *mahine*, e uma parte mais coagulada o *omulela* que para além do consumo é utilizado como um produto de beleza capilar e facial.

A *bolunga*, o *hidromel*²⁹ e o *macau* são bebidas típicas deste povo. A *bolunga* é um sumo de milho, o *macau* é uma bebida alcoólica feita a partir da massambala³⁰ através de processos de destilação, secagem e fermentação, entretanto, o seu teor alcoólico depende do seu período de fermentação, ou seja, quanto mais tempo ele fermenta, mais álcool adquire. O Hidromel é considerado um sumo de mel, ou seja, ao mel é adicionado água e a bebida está pronta.

²⁶ Apresenta uma determinada consistência. A variante feita com milho adquire uma tonalidade amarela ou branca dependente da sua cor, enquanto que a confeccionada com mandioca apresenta uma cor acinzentada, com laivos de castanho. A consistência final assemelha-se, de certa forma, a uma cola, dado o seu carácter pegajoso.

²⁷ O leite fermentado é um alimento obtido através da fermentação do leite pasteurizado ou esterilizado, por fermentos próprios, onde o produto final deve ter a ocorrência de microrganismos viáveis, ativos e abundantes. Na sua produção, ocorre uma diminuição do pH do leite envolvido e também sua coagulação

²⁸ Trata-se de um recipiente geralmente com formato de vaso feito com casca de abóbora.

²⁹ Feito do mel da abelha, pois a região tem uma capacidade natural de produzir hidromel por causa da vegetação, a região possui variedades de Árvores grande com flores e plantas, também temos as plantas Gimnospermas nessa Região, como as Samambaias, mas ter árvores grandes as abelhas da região produzem quantidades mel.

³⁰ É um cereal parecido com o milho, embora a espiga onde surge o grão seja na ponta, tal como o remate superior do milho (a parte a que chamam “bandeira”) e o grão, cor de vinho, ser mais pequeno que o milho.

2.2. Arquitetura e suas técnicas de construção

A ideia de uma arquitetura que apresenta métodos construtivos repletos de ancestralidade despertou de imediato o nosso interesse, e os Ovamuila se tornam o grupo que nos proporciona mergulhar nessa experiência de saber, pois, além de propagarem esse saber por várias gerações principalmente através da transmissão oral, nos permitem extrair elementos que em comunhão com a arte possam ser repensados e redesenhados.

A implantação das casas depende da escolha dos lugares que forem pelos mais velhos considerados apropriados, e estes são escolhidos após serem analisadas várias condições. A topografia do terreno é uma das mais importantes, pois determina simultaneamente a escolha do local da implantação do *eumbo*³¹. Estes agrupamentos podem variar dos trinta aos duzentos metros em amplitude de diâmetro. Já o plano das casas varia geralmente dos 2,50 aos 8,0 metros. Em relação a altura elas variam entre 1,90 e 2,20 metros. As portas são elementos importantes e possuem alturas que variam entre 1,20 a 2,0 metros e uma largura que varia dos 0,75 aos 0,90 de largura.

Os Ovamuila não utilizam o Sistema Internacional De Unidades “ou Sistema Métrico”: fazem os seus cálculos baseados em comparações com objetos de referência. As suas habitações, designadas por Esterman de *palhotas*, são feitas sobre o mesmo plano sendo a cobertura um teto cônico (Estermann, 1983: 24).

³¹ *Eumbo* que na língua tradicional *nhaneka* significa aldeia.

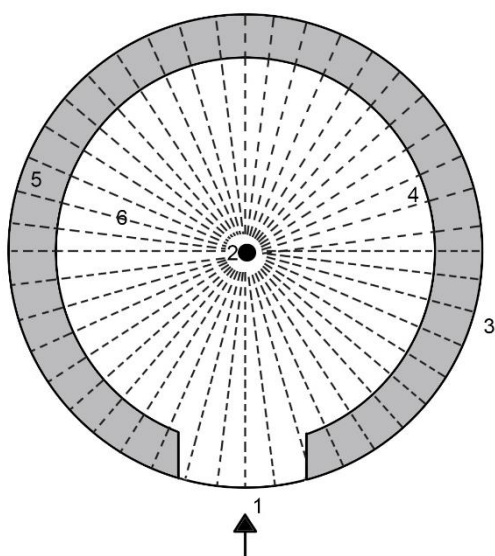


Figura 10. Esquema de uma planta estrutural.

- 1- Entrada
- 2- Toco
- 3- Segundo círculo
- 4- Primeiro círculo
- 5- Cabouco
- 6- Marcação dos paus da cobertura

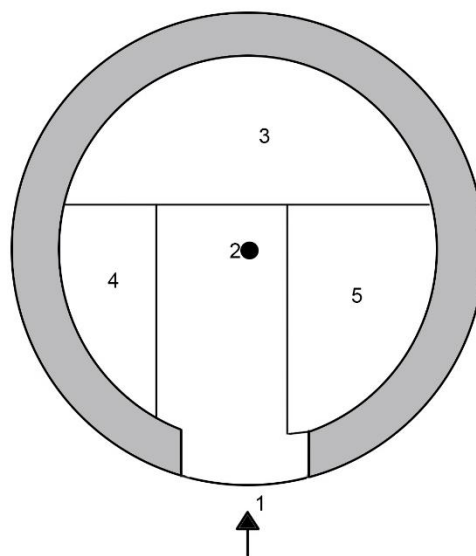


Figura 9. Planta esquemática de divisão de uma habitação com base circular.

- 1- Entrada
- 2- Toco
- 3- Celeiro
- 4- Área para a cama dos filhos
- 5- Área para a cama dos pais

Neste caso, nota-se que, embora empírica, a sua geometria obedece algumas regras, sendo o círculo a forma geométrica utilizada inicialmente e durante muito como base das suas construções. As divisões espaciais das suas habitações não são contruídas, são proporcionadas pelo posicionamento do mobiliário (lareira, esteiras, tapetes e ou mantas de peles de animais, entre outros). Apesar disso, na figura 9, é possível notar que o espaço atribuído aos celeiros é maior que os outros, e esta característica está relacionada com o fator económico das famílias, deixando sempre em aberto a possibilidade de algum tipo de expansão económica.

Nos dias de hoje, a maior parte das habitações tem como base uma geometria retangular. Estas têm como principal material construtivo o adobe e geralmente, elas variam entre 1,70 aos 2,00 metros de largura e entre os 2,60 aos 2,90 metros de comprimento. Porém, em relação à altura, apresentam a mesma variação que as habitações com bases circulares, mas não contêm uma divisão espacial definida.

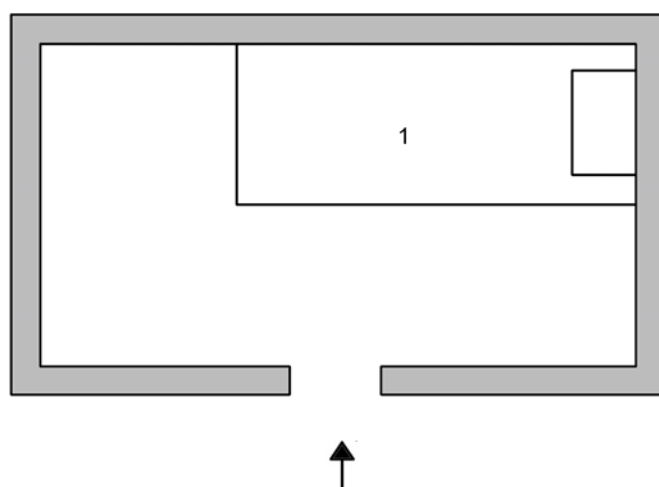


Figura 11. Planta esquemática da organização espacial de uma habitação com base retangular.

Para o processo construtivo das habitações, são utilizados os seguintes materiais, capim, troncos, adobe, ferramentas, enxada, catana, paus, martelos entre outros. Os troncos utilizados na parede geralmente apresentam um diâmetro maior que os usados na cobertura, porém, o mesmo não acontece em relação ao comprimento. Os diâmetros dos troncos da cobertura variam dos 5 aos 15 centímetros, e estes são denominados de *ononthuei*³², com diâmetro médio de 10 centímetros e colocados numa inclinação que varia

³² *Ononthuei* (touro) é o nome que se dá a estrutura formada por quatro paus bifurcados na extremidade que serve para unificar e terminar a cobertura. Os comprimentos dos paus do teto dependem da amplitude do ângulo, quanto maior for, maior comprimento devem ter.

aproximadamente entre os 30 aos 60 graus, estas características servem para ambos os modelos.

Antes do uso do ferro fundido, estes povos tinham a pedra como principal material de auxílio das construções. Para compreendermos melhor passo a passo do processo construtivo das habitações com base circular olhemos a descrição feita por Domingos Dias, Cecília Costa e Pedro Palhares no seu artigo *“Sobre as casas tradicionais de pau-a-pique do grupo étnico Nyaneka-nkhumbi do Sudoeste de Angola”*:

A marcação inicia-se fixando um toco no centro do terreno onde se vai construir a casa, em forma de uma circunferência, amarra-se uma corda ao toco, mede-se uma determinada distância em função da dimensão da casa projetada que pode ser pequena ou grande [...] Em seguida marca-se a 2.^a circunferência (concêntrica) para delimitar o cabouco¹¹. A escavação é feita no meio das duas circunferências a uma profundidade de 70 cm aproximadamente. No momento da escavação é sempre tida em conta a abertura que servirá de porta da casa [...] A abertura da porta é proporcional à dimensão da casa, se a casa é grande a porta também é grande, se a casa é pequena a porta também é pequena. Os paus são postos no cabouco verticalmente, nivelados e tapados com areia. As pontas dos paus da parte de cima são amarradas com um feixe de paus compridos e flexíveis (*onombala*) e com uma monocorda (Dias et. al., 2015:19).

Depois de toda a estrutura (*ocitunge*)³³ da habitação estar concluída é a vez de finalizar a cobertura, esta que geralmente apresenta um acabamento feito de capim que se vai circunvalando no telhado, e simultaneamente se vão amarrando com fibras de árvores mais apropriadas (*onongoi ou onohuva*). Ao capim as vezes é adicionado barro para que a cobertura se torne ainda mais

³³ *Ocitunge* na língua nyaneka significa estrutura.

impermeável, consequentemente amplificando o seu desempenho térmico. Para as coberturas das habitações circulares ao topo do telhado, é adicionado um “chapéu”, denominado *kalilasandji*.



Figura 12. Cabana Mumuila (Imagem recolhida em trabalho de campo).



Figura 13. Igreja e Habitação Mumuila (Imagem recolhida em trabalho de campo).



Figura 14. Habitação feita de pau-a-pique ao lado de uma habitação feita de adobe (Imagem recolhida em trabalho de campo).

Existe ainda um espaço (*omukakelo*) de grande valor em meio as suas construções: o *Otyoto*. Trata-se de uma estrutura construída com o intuito de se tornar um espaço de aprendizagem. Constituído por três troncos organizados em forma de U é orientado à nascente e no centro arde uma fogueira.

Para se sentar no *Otyoto* os jovens devem estar vestidos de forma apropriada. Devem calçar os *noncakos*³⁴, vestir os panos e adornar-se com *missangas*. Em torno dele, ainda se dão os nomes aos recém-nascidos e só depois é que estes poderão ser batizados, pois, sem um nome atribuído no *Otyoto*, considera-se que este é um indivíduo sem-nome.

Claude Lévi-Strauss em *Mito e significado* reconhece a importância do indivíduo que se permite conhecer, porém, mostra a sua insatisfação em relação ao tipo de pensamento científico a que estamos sujeitos e ao nosso contentamento em relação a eles, apelando assim, ao nosso arbítrio para reconquistar o que ela chama de “pensamento mitológico”, como se nunca o tivéssemos perdido (Strauss, 2007: 17-18).



Figura 15. Habitação Mumuila com novas formas construtivas (Imagem recolhida em trabalho de campo).

³⁴ Chinelos feitos de pneu.

2.3. Ritos de Passagem dos Ovamuila

Quanto mais conhecemos a comunidade Ovamuila pela observação de alguns dos seus ofícios,³⁵ mais nos apercebemos da imensa presença da noção de sagrado. Mary Douglas, em *Pureza e Perigo* (1991), afirma que quanto mais se conhece sobre as religiões das comunidades “primitivas”, mais claramente percebemos que, nas suas estruturas simbólicas, há lugar para a meditação nos grandes mistérios da religião da filosofia (Douglas, 1991 :18).

Nas palavras de Arnold Van Gennep, *todos os atos cujos aspetos principais se enquadram numa esfera sagrada são chamados de ritos* (Gennep, 1960: 2). No grupo Ovamuila, assim como em vários outros, o sagrado entra em quase todas as fases da vida do homem, e estas vão desde o nascimento, até a morte. É desta forma que os ritos se fazem presente continuando assim a serem seguidos e cumpridos como os seus antepassados os faziam. Segundo Mariza Peirano, os rituais são atividades que contêm significado, e estes podem ser classificados segundo o tipo de *performance* dos indivíduos:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza

³⁵ No Capítulo 2 – Recolha etnográfica. 2.1. Ovamuila. Quando abordamos sobre os ofícios da tribo em específico a do *Kimbanda*.

vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance (Peirano, 2003: 11).

Van Gennep, no seu importante *Ritos de passagem* (1960), faz um alerta relacionado à forma como analisamos os ritos, pois considera ser importante que se acompanhe todas as suas fases, visto que são todas distintas umas das outras. Sendo assim Van Gennep classifica os ritos em três diferentes tipos, sendo eles ritos de *separação*, de *transição* e de *incorporação* (Gennep, 1960: 11). Assim, segundo Van Gennep:

Rites of separation are prominent in funeral ceremonies, rites of incorporation at marriages. Transition rites may play an important part, for instance, in pregnancy, betrothal, and initiation; or they may be reduced to a minimum in adoption, in the delivery of a second child, in remarriage, or in the passage from the second to the third age group. Thus, although a complete scheme of rites of passage theoretically includes preliminal rites (rites of separation), liminal rites (rites of transition), and postliminal rites (rites of incorporation), in specific instances these three types are not always equally important or equally elaborated (Gennep, 1960: 11).

Sendo assim, é nos possível compreender o funcionamento e a razão dessas *passagens* que, expressas em *rituais*, fazem parte da forma individual de um ciclo resumido. Estes são ainda classificados segundo o poder de conexão dos ritos de transição, sendo eles preliminares, liminares e pós-liminares.

Os Ovamuila vêem os rituais como parte importante da sua constituição cultural. Desta forma, abordaremos sobre dois rituais que consideramos serem

por eles os mais importantes, o ritual do *efico*³⁶, e o ritual do *ekwenge*. Considerando as formas de classificação dos ritos segundo Van Gennep estes dois rituais pertencem aos ritos de transição, pois, neles o indivíduo passa através de várias fases, ou etapas de um estado para outro da sua existência, ou seja, de uma posição definida para outro que é simultaneamente bem definido (Gennep, 1960: 3).

O *Efico* é um rito de passagem dirigido às mulheres e um dos mais famosos dessas comunidades - assinala um ritual de iniciação feminina, e é considerado uma preparação de pré-casamento, pois nenhuma mulher pode casar sem o ter feito. Geralmente abrange a faixa etária dos treze aos dezoito anos.

O *Efico* é de certa forma uma preparação, psicológica, física e emocional para estas mulheres - um importante ponto deste ritual é o fator surpresa, isto é a jovem *mufico*³⁷ é surpreendida no momento em que se dá início ao rito desta forma é organizado com a maior cautela possível para que a menina não se aperceba. O padre Esterman em *Etnografia do sudoeste de Angola: os povos não-Bantos e o grupo étnico dos Ambós* narra uma pequena história de como este ritual acontece separando-o em fases:

Depois de lhes falarmos que elas é que vão fazer o efico diz-se as meninas para tentarem escapar porque é assim que tem que ser. Em seguida mandamos os rapazes da família, primos irmãos para irem atrás delas, e elas têm todo o direito de dar luta, mas os rapazes conseguem apanha-las sempre, porque também são sempre mais. Depois de lhes agarrarem, levam-lhes de volta para o sítio que estavam antes da fuga que é o mesmo onde se vai realizar a festa e

³⁶ A menos que se indique o contrário toda a referência relacionada ao ritual do efico me foi transmitida pela minha avó, associada a minha memória de experiência vivida.

³⁷ *Mufico* (*Omufuko*) é o nome dado a menina que faz ritual do efico.

onde estão todas as pessoas. Elas depois de chegarem, têm de chorar, gritar, e vão direto para a tenda ficar de joelhos com as cabeças para baixo. Cada *mufico* tem duas ou três guardas que se chamam *ovihenge* que ficam ao lado delas durante todo o tempo e tratam de tudo que precisarem (Tereza Agostinho, relato recolhido em trabalho de campo).

A *mufico*, fica durante à noite dentro de pequenas cubatas improvisadas. Durante o dia ela sai da cubata de forma a não ser vista e vai para outro local denominado *mutiapanda*. Este processo é repetido durante os cinco dias de duração do ritual. Para se ver a *mufico* os convidados normalmente fazem questões relacionadas as condições necessárias para que isto aconteça, e é a *Katuandolo* - senhora geralmente mais velha que cuida de tudo o que diz respeito a *mufico*, que lhes dá toda a informação nomeadamente sobre os valores para que se a veja. A *Katuandolo* tem que ser ainda *chará*³⁸ da *mufico*, e o número de *Katuandolos* depende do número das *muficos*, caso uma delas não tenha *chará*, conseqüentemente *Katuandolo* indica-se uma pessoa mais velha, com responsabilidade e disponibilidade para assumir este lugar.

No terceiro dia de ritual o pai da *mufico* tem que oferecer uma ou mais cabeças de *otyipako* (gado) simbolizar o poder da família e em simultâneo para comemorar a nova fase da filha - entretanto, o fígado é o primeiro órgão do animal a ser assado e é a *mufico* a primeira pessoa a comê-lo. A *mufico* tem de passar o dia da comemoração com um novo penteado, que é feito no dia anterior ou até no próprio dia.

No último dia da festa, a *mufico* passa por um ritual de beleza que consiste nos cuidados a se ter com a pele que vão desde passar cremes e essências aromáticas por eles produzidas à forma com que a *mufico* é vestida - entretanto

³⁸ *Chará* é o nome atribuído a pessoas que contêm pelo menos um nome igual.

depois disto ela é submetida a uma inspeção dentro do *otywo* feita pelas mais velhas e na presença da sua mãe para comprovar a sua virgindade.

No último dia à tarde, a *okatwandolo* conduz a *mufico* e as suas damas de companhia para um campo onde as meninas devem semear sorgo. Depois disto estas são recebidas num ambiente que dispõe de esteiras junto à fogueira do *otyoto*, a *mufico* senta-se numa delas e é acompanhada pelos seus pais. Cada um deles possui um copo cheio de macau, e só então o pai dá início a cerimónia final dizendo: Tambula, pega, e entrega o copo a filha para que esta beba um gole, em seguida o mesmo acontece entre mãe e filha, depois disso todos os convidados se podem juntar e beber no *Otyoto* com a família, inicia-se assim a festa que dura a noite toda (Tereza Agostinho, relato recolhido em trabalho de campo).

Pode concluir-se que o ritual do *efico* é um dos rituais com maior relevância desse grupo, pois caso a mulher Mumuila não o realize ou não passe por ele, perde o seu valor – o valor a que me refiro está relacionado ao estatuto da pessoa na comunidade, e isto se pode refletir em muitos aspetos da vida social da jovem, desde ser desprezada para o matrimónio, ser considerada uma vergonha para a família, ao mesmo tempo em que se torna uma má influência para as outras jovens, pode-se considerar ainda que a família da jovem não tem condições suficientes para arcar com a festa. Nota-se, portanto, uma exclusão por parte da comunidade. Por fim o *efico* é um ritual que apesar de ter o mesmo nome que nas outras tribos (Mucubais, Kwanhamas e Humbis) sofre algumas variantes na sua forma de execução.

O *Ekewnge* é uma festa dirigida aos rapazes, considerado um ritual de iniciação à vida adulta, e que acreditam ser para os tornar fortes e imunes a determinadas doenças.

Ao contrário das mulheres, o ritual dos homens é feito muito mais cedo. Os rapazes podem fazê-lo a partir dos seis anos de idade e podem ir até aos dezasseis. Para dar início ao ritual, os rapazes são afastados da comunidade durante três meses, e são alojados em acampamentos que ficam afastados pelo menos um quilómetro de distância das instalações da comunidade.

O sítio em que eles são alojados tem a mesma função que uma instituição de ensino, pois, nele os rapazes aprendem todas as práticas relacionadas à comunidade, sejam elas sobre os deveres simples ou atividades diárias que variam desde aprender a construir casas, a caçar, a dançar o *ekwenge*³⁹ entre várias outras danças. Nele aprendem ainda sobre os valores que devem possuir, como é o caso da coragem e da valentia, valores muito supervalorizados na comunidade. É através dos mais velhos lhes são passados os segredos e pensamentos relacionados à maneira de pensar e ver o mundo.

Através de um instrutor, a primeira de todas as atividades no acampamento é a *circuncisão*⁴⁰, que é vista como sendo um momento que lhes permite serem corajosos de modo a os encorajar a nunca terem medo de ver o seu próprio sangue porque já o viram durante o ritual.

Depois de circuncidados, os rapazes regressam à aldeia onde são recebidos com comida em abundância, pois, os mais velhos consideram que de a barriga cheia a cura faz-se mais depressa. Depois de curados, os rapazes são levados ao rio onde tomam banho. Em clima de festa os meninos caminham em direção a aldeia onde antes de receberem os cumprimentos dos seus familiares são vestidos com indumentárias cheias de adereços, recorrendo-se a

³⁹ Nesta tribo a palavra *Ekwenge* é uma palavra homônima perfeita, ou seja, pode significar o nome do ritual dos rapazes ou o nome de uma dança.

⁴⁰ Circuncisão masculina é a remoção do prepúcio do pénis humano, aqui ela é feita numa pedra, e de forma de contínua vai um a seguir ao outro.

criatividade festiva. Em seguida, os meninos são convidados a sentarem-se por cima da pele do boi e então dão-se início as comemorações.

Com um discurso de agradecimento o responsável pelos rapazes no acampamento agradece aos familiares por lhes terem confiado os seus filhos e anuncia perante todos como correu o ritual. Esta festa é considerada por eles como sendo a festa daqueles que sofreram e se salvaram.

Após o término do ritual, o acampamento é queimado, com a convicção de estarem a queimar simultaneamente o sofrimento que os rapazes ali viveram, mas que agora estão prontos para enfrentar os perigos do mato.

Podemos então perceber que os rituais são para essa comunidade uma forma de situar o indivíduo num estado que corresponde ao sagrado. O género, a idade, e o simples ato do nascer nessa comunidade são indicativos suficientes para se poder realizar este tipo de atividade, o que revela simultaneamente a fase social em que cada indivíduo se encontra.

Capítulo 3 – Anteprojeto

3.1. Site-Specific

Na sua obra *One place after another*, de 2004, Miwon Kwon evidencia o fato de todos os aspetos e características do lugar serem fulcrais para a elaboração de uma intervenção artística *site-specific*, e que estes vão desde aspetos topográficos, climáticos, sociais, económicos, culturais, entre vários outros que possam ser observados antes e durante o processo de conceção da obra artística (Kwon, 2004: 167) - porém é importante que se descarte a ideia de um espaço que seja livre de interferências, influências, ou seja, que não traga consigo informação, um “espaço puro”. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, “tabula rasa”⁴¹, mas como espaço real (Kwon, 2004: 167) - é justamente isso que procuramos com a nossa proposta artística.

O termo *site-specific* surge no fim da década de 1960 em contraposição ao paradigma modernista da “arte do pedestal”, ou seja, contrariando um modelo de arte autorreferencial e móvel que expressa uma certa “indiferença pelo lugar” (Kwon, 2004: 167). Este tipo de intervenção artística vem sendo consumida e sofrendo apropriações por parte das instituições relacionadas a arte como é o caso dos museus e ou galerias de arte, e ainda aberto a pressões económicas, políticas e sociais, levantado em alguns casos dúvidas relacionadas ao seu uso.

Estes aspetos podem fazer com que uma intervenção destas se torne discutível, ou seja, a autora nos acautela sobre um possível surgimento de “fragilidade” no termo *site-specific*, que em outras palavras Daniel Buren⁴² as

⁴¹ Tábula rasa é a tradução para a expressão em latim *tabula rasa*, que significa literalmente “tábua raspada”, e tem o sentido de “folha de papel em branco.”

⁴² Daniel Buren, *Function of the Museum*, *Artforum*, setembro de 1973.

apresenta como sendo intervenções que caíram na ilusão da autossuficiência - ou idealismo (Kwon, 2004: 169). Contudo, segundo Kwon estas obras também podem ser desenvolvidas como formas de resistência, formas estas que podem devolver credibilidade ao termo (Kwon, 2004: 169).

Foster alertara para o papel quase antropológico atribuído ao artista e em como este pode levantar questionamentos sobre a autoridade etnográfica:

At Firminy the ethnographic model was used to animate an old site, but it can also be used to develop a new one. The local and the everyday are thought to resist economic development, yet they can also attract it, for such development needs the local and the everyday even as it erodes these qualities, renders them siteless. In this case site-specific work can be exploited to make these nonspaces seem specific again, to redress them as grounded places, abstract spaces, in historical and/ or cultural terms (Foster, 1996: 197).

Como podemos perceber, as intervenções *site-specific* carregam em si responsabilidades assim como potenciais aspetos que as possibilitam atribuir significados, história, e ou identidade a um determinado lugar. As intervenções artísticas são possíveis e se fazem presentes nos mais distintos ambientes, contudo, apresentam-se com denominações diferentes, e estas vão desde *Land Art*, *Public Art*, *Process Art*, *Body Art* entre várias outras⁴³ (Kwon, 2004: 168).

Nick Kaye, em *Site-specific Art: Performance, place and documentation*, descreve o *site-specific* como sendo um conjunto de práticas que tendem a proporcionar câmbios entre os lugares e a obra de arte e que definem significados, evidenciando ainda que a “posição do *site*” determina o tipo de

⁴³Richard Serra *Tilted Arc Destroyed*, *Art in America* 77, n.5, maio de 1989: 34-47. Ver A controvérsia sobre *Tilted Arc* de Serra que obviamente envolve outras questões além do *status* do *site-specificity*.

significado da obra, ou seja, o significado da intervenção artística depende do local em que este está inserido (Kaye, 2000: 1).

Tendo as suas origens na escultura minimalista dos anos 60⁴⁴, e embora ligada a uma exposição da situação do objeto, a especificidade dos *sites* apresenta um desafio às noções de "original" ou "fixo", problematizando a relação entre o trabalho e o *site*.

A resposta do escultor Richard Serra ao debate público, e legal ação, sobre a remoção de sua escultura "específica do site" *Tilted Arc* de 1981, oferece uma definição chave do trabalho "específico do local". Serra concluiu de forma simples e inequívoca de que "mover o trabalho é destruir a obra" (Serra 1994: 194). Ou seja, a obra específica do lugar quando movimentada deste lugar para outro torna-se noutra coisa.

Em 1981, Serra proporcionou um grande debate na Federal Plaza em Nova York sobre a sua instalação *site-specific* "Tilted Arc": uma enorme placa de ferro em curva, que tinha como principal objetivo interagir com o público. Esta que tendo em conta a sua localização lidava diretamente com situações e problemas do quotidiano das pessoas. Para o artista este tipo de obra aborda de forma mais crítica quer o contexto da sua localização quer do seu conteúdo (Serra, 1994: 171).

Aqui, de fato, a especificidade do *site* surge precisamente através das incertezas que possuímos sobre as fronteiras já alcançadas pelos Mumuila, dos limites de trabalho deste povo e pelo "lugar". No entanto, o *site* está sujeito a várias ações que facilitam a descoberta de um conjunto de eventos e processos

⁴⁴ A arte minimalista surgiu em oposição ao Expressionismo Abstrato um movimento artístico que deriva de uma época marcada pela II Guerra Mundial, e que tinha como principal objetivo sufocar e ultrapassar esse período retirando todas as complicações existentes na arte, e é Pollock que torna esta vontade numa atividade comum expandindo o holismo e explorando a pureza das coisas. Ver Robert Morris. *Tamanho é documento*. Tradução de Lara Rivetti, Universidade de Brasília [UnB], 2017. p.214.

que tendem a evitar questões relacionadas a sua autenticidade, pois, este é um dos seus conceitos que é colocado constantemente em jogo. Aqui, o “*site*” da arte vai para longe do espaço literal da arte, e a condição física da localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção do *site* (Kwon, 2004: 170). Como podemos ver a autora percebe que uma intervenção *site-specific* deriva de um determinado campo artístico e envolve muito mais do que apenas a relação trabalho de arte e espaço. Com isto apercebemo-nos da possibilidade e importância de se desenvolver um trabalho que não seja apenas uma obra do lugar, mas que transmita no seu máximo as experiências destes grupos no *site*. Todavia, estes “grupos” estão sujeitos a apresentar certos tipos de instabilidade social, e alguns desequilíbrios poderão surgir no seu quotidiano sendo assim, a obra tem que saber “sobreviver” a estas tensões.

Algo semelhante a Foster quando afirma que para que os artistas e críticos conheçam bem não só a estrutura de uma cultura o suficiente para mapeá-la, mas para narrá-la, a escolha do sítio é essencial para que se nela penetre e se aprenda a sua linguagem (Foster, 1996: 202).

O processo do narrar, registrar, do transformar em texto o quotidiano de uma cultura dão lugar a um processo de transitoriedade, expondo o fato da existência do móvel, e que aqui se reflete num fazer arquitetónico nómada.



Figura 16. Richard Serra, TILTED ARC no Federal Plaza, New York, 1981-1989. Fonte: Nero Magazine.

3.2. Arquitetura Nómada

*Como um diferente vive se as coisas são focadas a partir da permanência ou
se eles se concentram na transitoriedade.*

Carlos Subero, *Vivir desde la Permanencia o desde la Transitoriedad*, 2003.

O interesse e a necessidade de resgatar este tema, do nomadismo e suas arquiteturas efêmeras ou “portáteis”, surge através do primeiro contato que se teve com a história do grupo, e pelo que se tem verificado um aumento nos processos de aculturação⁴⁵ não se excetuando os Ovamuila. Essa abordagem permite ainda estabelecer uma reflexão sobre produções arquitetônicas nômadas e sua inserção no espaço urbano construído.

A capacidade de estar em constante mudança territorial é um traço característico de alguns os povos antigos, e esta era uma característica fundamental para manter a sua sobrevivência. Entretanto, estas mudanças eram muitas vezes influenciadas principalmente por aspetos climáticos, pela escassez de alimentos, e até por aspetos topográficos, pois, estes povos bem como os seus rebanhos precisavam que o clima correspondesse de forma adequada as suas necessidades para que se mantivessem num período de “sobrevivência” (Anders, 2007: 43).

⁴⁵ Coelho Teixeira define a aculturação como sendo um processo resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre diversos modos culturais – cultura erudita, popular, empresarial, etc. – que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência (reação contra-cultural), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário. Ver Coelho Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 3. ed. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2004. p.36.

Durante os processos de mudança os povos ficavam expostos aos vários fatores ambientais e viam-se assim obrigados a desenvolver soluções que respondessem as dificuldades apresentadas pelo nomadismo, implicando diretamente a forma como se instalavam num determinado lugar e as questões relacionadas a sua proteção perante a esses agentes exteriores (Anders, 2007: 43). Estas soluções deram origem as primeiras formas de Arquitetura, estas que tinham que ser leves, flexíveis, duráveis e que se pudessem transportar da forma mais simples possível (Anders, 2007: 43).

Podemos assim observar, que a Arquitetura Nómada surge em resposta as necessidades humanas. Estas, que se encontram em simultânea colaboração com a característica de criar do ser humano, pois, segundo Rubén Pesci «o ambiente não é; se faz» assumindo mudanças e desafios, movimentos e interpretações vitais para todas as espécies (Pesci, 2000: 125).

Uma importante função do ambiente é expressar cultura, valores, atividades e *status*. O simbolismo também serve para circunscrever a territorialidade, e saber quem é dono do quê, quem é bem recebido e quem não é (Rapoport, 1978: 284). Logo, se os indivíduos e ou grupos sociais constroem o seu habitat enquanto nele habitam, e estando localizados em lugares transitórios, poderão dar sentido a esses espaços, podendo assim criar ou transformá-los em lugares. Otto Bollnow contraria esta ideia sugerindo que não é possível de se viver na transitoriedade, pois, o indivíduo deve estar enraizado em um determinado lugar e ter um relacionamento estabelecido com o mundo real:

Para que el hombre pueda habitar en un lugar fijo, no basta con que se establezca sin más en un sitio cualquiera, sino que exige un esfuerzo singular. El hombre tiene que afincarse en este punto, sujetarse a él, para poder resistir el ataque del mundo,

que quiere desplazarle de nuevo [...] Habitar significa, pues: tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado en él (Bollnow, 1969: 118).

Entretanto, após nos notificarmos sobre a relação existente entre o indivíduo e o espaço transitório, surgem questões que têm como propósito abordar de forma mais intrínseca aspectos relacionados a construção espacial e a tipológica deste tipo de arquitetura. Robert Kronenburg em *Transportable Environments 2*, aborda sobre este tipo de arquitetura explanando sobre o conceito *trans*:

Em relação à tipologia arquitetônica sedentária, a ideia de (trans) portátil, a arquitetura baseia-se na diferença programática de suas características tectônicas, espaciais e material de construção. A questão mais crítica a esse respeito é a maneira pela qual (trans) portátil arquitetura produz espaço (interior) e objetiva sua antropomorfia medida (Kronenburg, 2003: 37).

Podemos então perceber e segundo as palavras de Francesco Careri, que o nomadismo viveu sempre em osmose com a sedentariedade (Careri, 2013:30). Este tipo de Arquitetura origina princípios que vão satisfazer principalmente os requisitos de habitabilidade do homem. A medida do ser humano não era considerada como um primeiro elemento no processo construtivo desses “abrigos”, sendo assim, não determinava a escala do projeto arquitetônico, nem interpretava o ser humano como unidade de medida. Por sua vez, e como forma de evolução dos tempos Kronenburg ressalta:

Pode-se argumentar que suas preocupações espaciais nascem de considerações do corpo humano livres da interferência de elementos geométricos preconceitos e tendências fechadas para materializar o espaço em simbólica e termos geradores de

significado. Pelo contrário, o espaço parece ser concebido em termos estritamente funcionais como uma extensão mínima programaticamente necessária do corpo humano pelo qual a distinção entre o que envolve o corpo e o que envolve o espaço do corpo - a roupa e a arquitetura - se torna desfocada (Kronenburg, 2003: 37).

Hoje, o ser humano como unidade de medida é, com certeza, ponto de partida de muitos projetos de arquitetura. Este pensamento deu-se muito por causa do contributo de Ernst Neufert para a disciplina que visa tornar o ser humano como unidade de medida (Neufert, 1998: 18). Segundo Thierry Davila, com base na construção do andar – ou seja do traçar percursos em velocidade e escala humanas – não pode ser interpretado apenas como um simples deslocar-se, mas como uma forma privilegiada para pôr-se em estado de escuta diante do mundo. O indivíduo, ao percorrer o espaço, recria-o e automaticamente se cria (Davila, 2002:16).

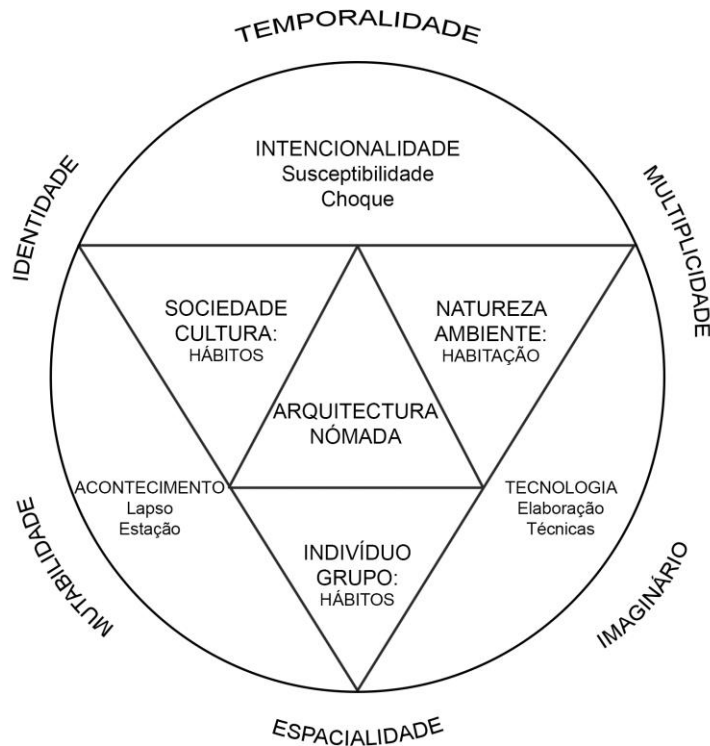


Figura 17. Em Bedoya, Fernando, *"Habitat Transitorio y Vivienda para Emergências"*, 2004. Fonte: Revista Tabula Rasa, nº2.

3.3. Afrofuturismo

Say It Loud, I'm black and I'm proud.

James Brown

O conceito Afrofuturismo extraído de *"Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness"* será o principal fundamento para a compreensão e desenvolvimento deste ponto⁴⁶.

O Afrofuturismo é um conceito consagrado a cultura negra sendo assim uma forma de estética cultural e representativa das diferentes formas tecnológicas que incidem esta cultura. Teve o seu início contemporâneo no movimento norte-americano de artes negras dos anos 60 e 70 (Anderson et. al., 2016: 9) - há quem afirme que ele não pertence apenas a cultura negra, mas sim a cultura negra africana como observou Alondra Nelson⁴⁷ (Nelson, 2002: 9).

Desta forma, o ensaio de 1971 do crítico Amiri Baraka, *"Technology and Ethos"*, dá início a uma conversa sobre o espaço vernacular. De acordo com Reynaldo Anderson e Charles Jones, Baraka pediu aos africanos americanos para repensarem as suas relações com a tecnologia e tomarem medidas para tornar a tecnologia mais representativa de sua cultura (Anderson & Jones, 2016: 31).

In black culture, the thing (the ritual, the dance, the beat) is "there for you to pick it up when you come back to get it." If there is a goal in such a culture, it is always

⁴⁶ Reynaldo Anderson; Charles Edward Jones. 2016. *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*: Lexington Books. A menos que se indique o contrário, todas as seguintes referências a Anderson e Jones procedem deste texto.

⁴⁷ Veja-se Alondra Nelson em *Introduction: Future texts. Social Text* 20. 2002

deferred; it continually “cuts” back to the start, in the musical meaning of “cut” as an abrupt, seemingly unmotivated break (an accidental *da capo*) with a series already in progress and a willed return to a prior series (Snead, 1984: 67).

James Snead explica que os objetivos culturais destas comunidades negras são geralmente sempre divulgados num segundo plano, e faz uma analogia com as formas de produção de produtos audiovisuais (filmes, séries), e exemplifica-os como sendo gravações que nunca chegam ao “*the end*” como estamos geralmente habituados, como se estivéssemos sempre a fazer o *replay* de uma cena, capítulo e ou episódio. É contra este tipo de meia representação sobre as tecno-culturas negras que o Afrofuturismo surge.

Depois da Primeira Guerra Mundial moradores urbanos negros da América do Norte desenvolveram práticas baseadas em perspectivas técnico-culturais envolvidas ao serviço de causas de produção cultural, e a estes movimentos se dava o nome de Afrofuturismo (Anderson et. al., 2016: 8).

Afrofuturism, an antecedent to a variety of emerging cultural frameworks, comprises what social-cultural anthropologist Arjun Appadurai refers to as a social imaginary that directs viewers to critical and new aspects of artistic and cultural production (1996). John B. Thompson explains that the social imaginary “[is] the creative and symbolic dimension of the social world, the dimension through which human beings create their ways of living together and their ways of representing their collective life” (1984, 6) (Anderson et. al., 2016: 34).

Como vemos, o Afrofuturismo desencadeia o que o teórico Arjun Appadurai Appadurai identifica como imaginário social, especificamente uma “*technoscape*” que abrange o “semântico, cultural e criativo, aspetos da ciência e da tecnologia” (Appadurai, 1996: 31). No afrofuturismo, o *technoscape* é

sustentado através da criatividade tecnológica e, por extensão, a arte cultural e tecnologia produzida pelas comunidades da diáspora africana (Anderson et. al., 2016: 30).

Embora as práticas que formam a matriz artística negra e a prática que chamamos de Afrofuturismo podem ser rastreadas há mais de 100 anos, a sua corrente trajetória pode ser conectada ao engajamento literário entre escritores (Anderson et. al., 2016: 8). Mais recentemente, Kodwo Eshun afirma:

Afrofuturism may be characterized as a program for recovering the histories of counter-futures created in a century hostile to Afrodiasporic projection and as a space within which the critical work of manufacturing tools capable of intervention within the current political dispensation may be undertaken" (2007)" (Anderson et. al., 2016: 8).

Sanford Biggers define o Afrofuturismo como sendo uma forma de nos situarmos no presente analisando o passado e criando especulações sobre o futuro através de ferramentas tecnocientíficas que ajudam na sua compreensão (Anderson et. al., 2016: 10). Segundo Anderson e Jones:

Sanford Biggers defines Afrofuturism as "a way of re-contextualizing and assessing history and imagining the future of the African Diaspora via science, science fiction, technology, sound, architecture, the visual and culinary arts and other more nimble and interpretive modes of research and understanding" (Sanford Biggers quoted in Castro 2012, 124). Afrofuturism unleashes what theorist Arjun Appadurai identifies as the social imaginary, specifically a "technoscape" that embraces the "semantic, cultural, and creative aspects of science and technology" (1996, 31). In Afrofuturism, the technoscape is sustained through techno-vernacular creativity, and by extension, the cultural art and technology produced by African diaspora communities (Anderson et. al., 2016: 30).

Perceba-se que com o passar do tempo dá-se um avanço cada vez maior na área tecnológica o que permite uma auto-evolução do termo, e a este processo de desenvolvimento automático denomina-se *Afrofuturismo 2.0* (Anderson et. al., 2016: 10).

O *Afrofuturismo 2.0* é a *technogenesis* do século XXI da identidade negra, da apropriação da influência do *software* de rede, lógica de banco de dados, analítica cultural, remixabilidade profunda, neurociências, aprimoramento e aumento, fluidez de gênero, possibilidade pós-humana, a esfera especulativa, com aplicações transdisciplinares e que se transformou em um importante movimento “pan-africano” técnico-cultural da diáspora (Anderson et. al., 2016: 10).

Por este motivo, o Afrofuturismo encontra-se subdividido em cinco partes as quais se dá o nome de dimensões. Algumas destas dimensões revelaram a sua coexistência em áreas aplicadas áreas de interesse teórico e de disciplinas das ciências sociais, a incluir: Metafísica, Estética, Teórica e ciência aplicada, Ciências Sociais, e espaços programáticos. A Arquitetura localiza-se na terceira dimensão que é a Teórica e ciência aplicada, e a Etnografia na quarta, Ciências Sociais estas que são os principais focos desta pesquisa (Anderson et. al., 2016: 10).

O futuro não é a única preocupação do Afrofuturismo, pois, ele navega em simultâneo o passado e o presente. O Afrofuturismo não segue a supremacia de um povo e não se impõem sobre outro (Anderson et. al., 2016: 30) – embora segundo Strauss para que uma cultura seja realmente ela mesma e esteja apta a produzir algo de original, a cultura e os seus membros têm de estar convencidos da sua originalidade e, em certa medida mesmo da sua superioridade sobre os outros (Strauss, 2007: 31).

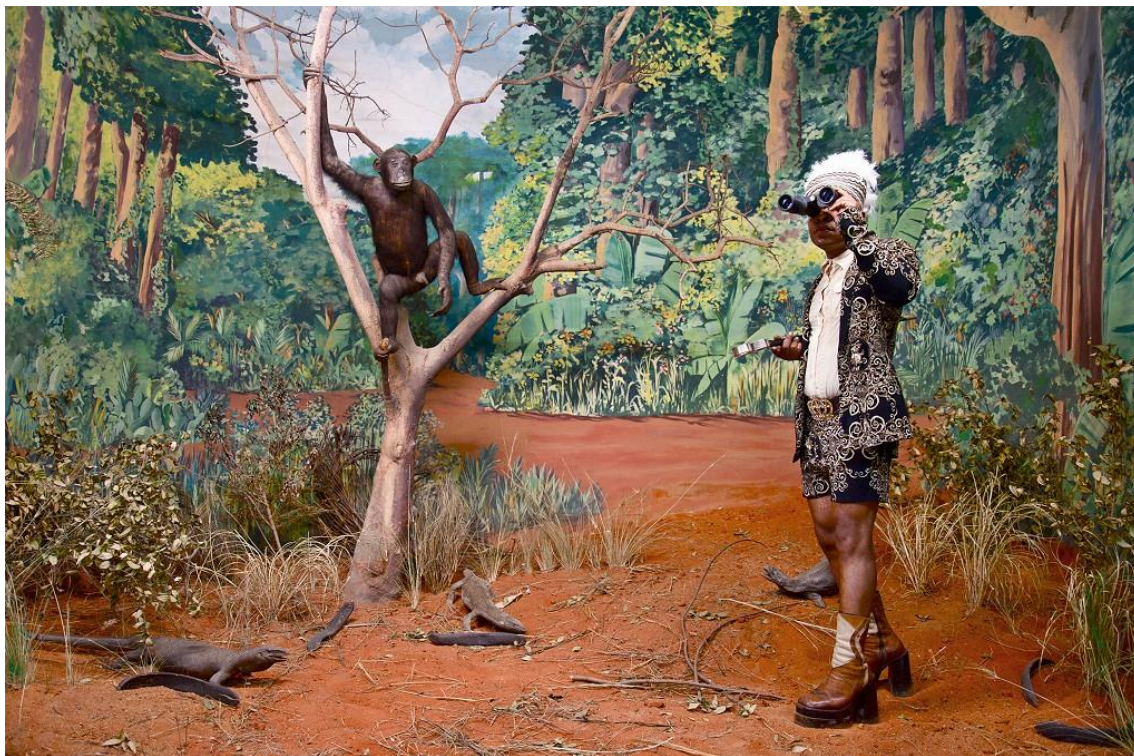


Figura 18. Kiluanji Kia Henda. *In the Days of a Dark Safari*. Installation view, Cape Town, 2017.
Fonte: Goodman Gallery.

Afrofuturism then, is an antecedent for techno-vernacular creative production. Such as do-it-yourself (DIY) techno culture and the merging of cultural and religious traditions as in the case of syncretism, all of which highlight the interconnectedness of seemingly disparate practices (Anderson et. al., 2016: 31).

O Afrofuturismo reúne assim materiais (artefactos, gráficos, sinalizações entre vários outros), que contêm na sua composição informações reais capazes até de alterar as características do ambiente de modo a poder reutilizá-los para o contar de uma nova história (Anderson et. al., 2016: 30).

3.4. Tecnologia: O exemplo de Francis Kéré

Tudo começa com uma história, quando abrimos os olhos para uma nova realidade.

Fábio Kabral, *Afrofuturismo: Ensaio sobre narrativas, definições, mitologia e heroísmo*, 2018.

Perguntar as pessoas diretamente sobre as suas experiências, é geralmente um modo eficaz no processo de extração de dados e informação de um indivíduo. A entrevista é uma das técnicas de coleta de dados considerada uma forma racional de conduta do pesquisador previamente estabelecida para dirigir com eficácia um conteúdo sistemático de conhecimento da maneira mais completa possível, com o mínimo de esforço de tempo (Rosa & Arnoldi, 2006: 17).

As entrevistas ao arquiteto Diébédó Francis Kéré serviram como fonte de extração de práticas que ajudaram na compreensão da narrativa afrofuturista e do método criativo tecno-vernacular fundado por conceitos como reapropriação improvisação e reinvenção (Anderson, Jones, 2016: 31). Em entrevista a revista ao jornal “O Globo” o arquiteto afirma:

Acredito que as construções do futuro serão muito mais livres em termos de orientação. Terão formas mais livres e mais inspiradoras porque, até hoje, os elementos africanos tinham sido negligenciados ou nem tinham sido considerados como arquitetónicos. Se o design africano começar a florescer no mundo do design, nós teremos muito mais diversão e escolhas. Ele é cheio de fantasia e inspiração. Eu

acredito que o Afrofuturismo já está começando e nós precisamos olhar cada vez mais para a África. Tem muito coisa ainda que não foi explorada (Francis Kéré)⁴⁸.

A tecnologia a qual nos referimos e que nos é de real interesse não é a mesma a qual o nome automaticamente nos direciona quando ouvimos, ou seja, um produto da engenharia, mas sim, uma tecnologia que vá ao encontro do significado etimológico da palavra *Techne*, que significa técnica, arte, ofício e *Logos*, razão ou discussão. A ela ainda é associada ao sufixo *Logia* que pode significar estudo (Blanco & Silva, 1993: 47). Deste modo, procuramos perceber sobre as formas de tecnologia que servem concomitantemente como método de ensino. Elías Blanco e Bento Silva afirmam que a forma de tecnologia educativa surge por um lado como via de acesso de um processo geral de tecnização da vida, aprendendo como se atua de forma consciente num ambiente tecnológico⁴⁹. Segundo eles:

Um processo complexo e integrado que implica homens e recursos numa interação Homem-máquina, métodos que exigem inovação e uma organização eficiente (engenharia de sistemas) para analisar os problemas e imaginar, implantar, gerir e avaliar as suas soluções numa nova meta caracterizada por mudanças educativa (Blanco & Silva, 1993: 42).

Podemos perceber que, para Blanco e Silva, a tecnologia é todo um conjunto de razões, conhecimentos ou maneiras que podem alterar o mundo de

⁴⁸ Gilberto Porciodonio. 2019. Arquiteto africano propõe tecnologia contra déficit habitacional e debate projeto no Rio em 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/arquiteto-africano-propoe-tecnologia-contra-deficit-habitacional-debate-projeto-no-rio-em-2020-23828159>

⁴⁹ Elias Blanco e Bento Silva. 1993. *Tecnologia Educativa em Portugal: conceito. Origens, evolução, áreas de intervenção e investigação*. Universidade do Minho.

uma maneira mais prática e que satisfaça as necessidades humanas. Segundo as palavras de Taíses Alves⁵⁰ o “Jornal Gazeta Mercantil”⁵¹, considera que:

A tecnologia é impulsionada por conhecimento e, especialmente, por conhecimento científico. O conhecimento é cumulativo, uma vez que existe, não deixa de existir. Assim, este processo de acúmulo, com descoberta somando-se a descoberta, é vigorosamente autorreforçador, com uma tendência (embutida) da aceleração (Gazeta Mercantil, 2000: 12).

Os trabalhos criativos do arquiteto exploram a dinâmica geral existente entre a expressão criativa e os dados culturais podendo ser interpretadas até como formas de engajamento social. Kéré desenvolve a maioria parte dos seus trabalhos em parceria com as comunidades, demonstrando forte sensibilidade a elas e ao lugar a que pertencem. Entretanto, ele é um arquiteto negro e africano logo, as suas referências projetuais encontram-se de alguma forma conectadas à sua cultura.

Segundo o investigador Patrick Manning, a cultura negra “se renova repetidamente através de novas tecnologias, novas audiências, improvisação e continuação empréstimos” (Manning, 2010: 34). A Escola Primária em Gando, assim como vários projetos do arquiteto transparece a importância de se pertencer a um lugar intermediando aspetos relacionados a comunidade, a economia e a sustentabilidade pelo simples fato de o arquiteto ter recebido do seu meio estímulos que o permitissem repensar sobre os aspetos sociais da comunidade em que estava inserido.

⁵⁰ Veja-se Taíses Araújo da Silva Alves. 2009. *Tecnologias de informação e de comunicação (TIC) nas escolas: da idealização à realidade*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

⁵¹ Jornal Gazeta Mercantil. 14, 15, 16 de janeiro. 2000. Em artigo traduzido da revista *The Economist*.



Figura 19. Francis Kéré. Escola Primária em Gando, 2001. Fonte: Kéré architecture.

Para o projeto desta escola foram utilizados conceitos básicos de ventilação passiva. O adobe, é o material predominante das construções locais, nele o arquiteto adicionou cimento e com a ajuda dos moradores fabricou tijolos, estes que apresentam aspetos que o arquiteto aprendera na Alemanha durante uma de suas viagens extracurriculares. Em entrevista à revista “Projeto Design, *Conviver Na Arquitetura*”⁵² o arquiteto afirma que o acesso a novos conhecimentos serviram para reforçar a sua vontade no que tange as técnicas construtivas da sua vila (Gando), e em simultâneo ensinar e poder aprender com elas.

Podemos concluir, que para o arquiteto Kéré é essencial a interação com as pessoas durante o processo de desenvolvimento dos seus projetos. Para ele, projetar requer um olhar sobre a sociedade, em particular sobre as comunidades mais tradicionais –aí reside uma imensa fonte de conhecimento. O arquiteto olha para elas de modo a explorar as suas capacidades tecnológicas, ou seja, observar o ambiente em que estão inseridas, bem como analisar, explorar e aperfeiçoar as novas técnicas e usos desses materiais tradicionais.

⁵² Texto de Evelise Grunow. Diébédo Francis Kéré. *Conviver na Arquitetura*. Projeto Design. Edição 439. Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/entrevista-diebedo-francis-kere>. Uma editora integrante do GEN | Grupo Editorial Nacional.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4 – Projeto

4.1. O local da arte

Uma obra de arte deve apontar em mais do que uma direção.

Luc Tuymans, *Somos Todos Artistas*, 2016.

Como vimos em “O artista como etnógrafo”⁵³ de Hal Foster, artistas e críticos aspiram agora ao trabalho de campo na contemporaneidade, contribuindo para uma nova viragem etnográfica na arte e estas sequências investigativas, de acordo com Foster, tornam-se visíveis em métodos que acentuam a relação existente entre antropologia e a arte contemporânea conciliando prática e teoria (Foster, 1996:182).

Durante a trajetória da arte nos últimos trinta e cinco anos, a instituição da arte deixou de poder ser descrita simplesmente em termos de espaço físico (estúdio, galeria, museu etc.), muito menos o observador de ser delimitado apenas fenomenologicamente. Esta viragem se fazia crucial em diferentes áreas e movimentos, sobretudo os feministas (Foster, 1996: 184). Dava-se assim uma evolução por parte da arte que passou para o campo expandido da cultura, a antropologia considerada a causa dos deslocamentos no local da arte (da superfície do médium ao espaço do museu). Estes “sítios deveras tradicionais” poderiam servir para recuperar uma analogia do mapeamento etnográfico (Leitão, 2007: 156). Como nos é advertido por Pierre Bordieu, comenta Foster⁵⁴ que o mapeamento etnográfico é uma forma primária que a arte site-specific

⁵³ O “Artista como Etnógrafo”, é o título de um dos capítulos de *The Return of the Real* de 1996 de Hal Foster.

⁵⁴ Veja-se Pierre Bordieu. *Outline for a theory of practice*. p.2.

assume exigindo que os artistas adquiram uma independência em relação a alguns dados culturais (Foster, 1996: 190).

Assim que o artista se lança ao trabalho, *mapeando*, precisa de assumir um posicionamento crítico em relação ao *situar* da arte – o que, segundo Foster, quando este local é uma instituição da arte, como um Museu, a instituição poderá capitalizar a crítica como sinal de tolerância (Foster, 1996: 191) – ressaltando a importância da atitude tomada dentro dos museus no desenrolar do mapeamento etnográfico que a certas alturas se podem tornar irônicos, pois, valores muitas vezes banidos sob o tabu crítico da arte pós-moderna, retornam como propriedades do *site*, ou da comunidade envolvida pelo artista.

Do mesmo modo que estas instituições podem explorar os trabalhos nelas inseridos para expandir as suas operações, também os trabalhos *site-specific* podem reconfigurar os seus utilizadores (Foster, 1996:191). De acordo com esta abordagem teórica, e segundo a abordagem artística de Fred Wilson em *Mining the Museum*⁵⁵ de 1992, chegamos a um combinado de premissas que conduzem à escolha do sítio *específico* para a materialização do trabalho *específico*. Sentimos a motivação de intervir num museu com o propósito de se fazer uma subtil crítica relacionada a existência da arte africana dentro do museu de arte contemporânea.

Propomos o *site-specific Omukakelo* como uma obra africana que entra num museu contemporâneo ocidental e de lá questiona a existência a arte africana se

⁵⁵ Sobre Fred Wilson, em *Mining the Museum*, veja-se Hal Foster. *The return of the real* (The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass: MIT Press. P.191.). Em the *Mining the Museum*, patrocinado pelo Museum of Contemporary Art em Baltimore, Wilson agiu como um arqueólogo da Maryland Historical Society. Explorando primeiro coleções já existentes no Museu, e em seguida pediu representações evocativas de histórias, na sua maioria afro-americanas, e por fim reenquadrou representações já a muito consideradas como histórias, mas raramente mostradas como tal.

autoassumido como espaço Mumuila que reflete uma presença de habitabilidade cultural. É esta a ironia de que Foster se refere.

O *site-specific* localiza-se no interior do Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa (Figura 20). O projeto da última renovação feita ao Museu é de autoria do arquiteto Jean-Michel Wilmotte, que em parceria com a historiadora de arte Raquel Henriques da Silva e com uma equipa por ela dirigida, redefiniram o museu tal como se apresenta desde a sua reinauguração em 12 de julho de 1994⁵⁶.

O projeto arquitetónico do Museu procurou preservar os espaços que abarcavam uma relevância histórica, acrescentando-lhes espaços que tentam recuperar a simplicidade da arquitetura moderna e que valorizam de forma autónoma cada plano ali existente.



Figura 20. Ortofotomapa de localização – Museu Nacional de Arte Contemporânea (Via GoogleMaps).

⁵⁶ Sobre a história do Museu Nacional de arte contemporânea (MNAC) Veja-se História. disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/en/museu/historia>

4.2. Projeto site-specific

Criado como uma instalação **específica** no local, o projeto a que chamamos *Site-specific Mumuila Omukakelo* visa expor um ecossistema de situações da experiência humana vividos com os ritos de passagem: o momento de ambiguidade passado pelas *muficos*, a experiência de sangue ultrapassada pelos meninos no *Ekwenge* e o momento poético com experiência libertadora sobre a exaltação do conhecimento no *Otyoto*.



Figura 21. Render 01 do *Site-specific Mumuila Omukakelo*.

O projeto aqui talvez instalação *Site-specific Mumuila Omukakelo* é constituído por três diferentes espaços envolvidos por uma estrutura circular feita em adobe que, fazendo uma apresentação sobre as materialidades autóctones, revela ao mesmo tempo a *antropo-arquitetura* característica desta comunidade. É através destes corredores que se encontram os acessos para os restantes espaços, distribuindo percursos com diferentes intensidades e texturas hápticas.

O desenho arquitetônico baseou-se na disposição das habitações Ovamuila, simulando para o espectador a ideia de “aldeia” que materializa em si ritos, ou seja, que transforma lugares investidos em espaços que *transmitem* experiências sensoriais. Estes espaços que distribuídos de maneira cronológica se associam à estrutura da cultura ocidental (do museu) de modo a reafirmarem ainda mais uma posição pós-colonial dentro dele. A forma geométrica circular foi ponto de partida para que a obra, do mesmo modo que se assume como Mumuila, acentue o contraste entre as duas arquiteturas.

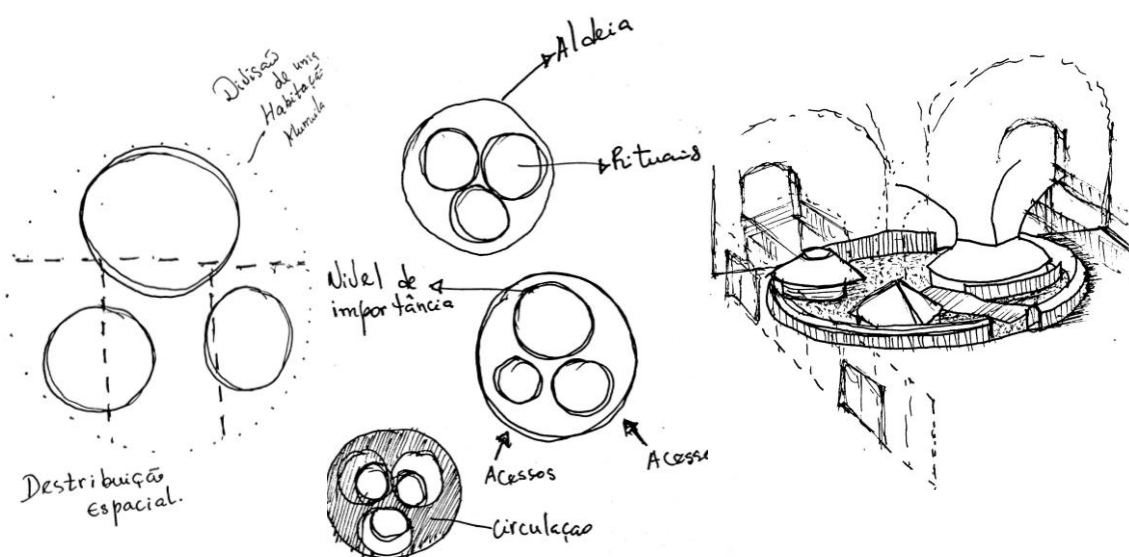


Figura 22. Esquícios de análise da organização/ distribuição dos espaços no Museu.

O *site-specific Mumuila Omukakelo* é todo ele contruído por materiais da cultura Mumuila. Porém, a materialização de cada espaço é escolhida de modo a transmitir uma sensação semelhante ao rito que ela representa. A intervenção é constituída por 3 espaços: O espaço *Otyoto* que é todo construído em paus e não contém cobertura, porém, contém uma árvore no centro que serve para reforçar a ideia de centralidade e de lugar de conhecimento. O espaço *Ekwenge* que foi selecionado tendo em conta a faixa etária que este ritual abrange, que

em comparação ao ritual das meninas é realizado muito mais cedo. Este, é construído por paredes de adobe que representam a solidificação do homem Mumuila neste lugar contendo no seu interior uma representação artística do ambiente rústico a que estão sujeitos.

O projeto promove ainda um percurso circular por parte do espectador no espaço, associada a uma fobia situacional provocada pela forma e materialidade do objeto e, para nós, essa ligeira sensação de agonia em relação ao espaço assemelha-se a mesma sensação da *mufico* durante o processo de descoberta e fuga do ritual *Efico*. Este, é o ritual que corresponde ao último espaço e tem as suas paredes (adobe) e cobertura (tecido) cobertas de padrões caraterísticos da cultura Ovamuila nomeadamente a *samakaca*, que por sua vez trás consigo significados de beleza e leveza de modo a transmitir a ideia de realeza com que a *mufico* é depois tratada.



Figura 23. Render 02 do *Site-specific Mumuila Omukakelo*.

A característica nómada é assumida em todo o projeto pelo fato de os espaços do *Site-specific Mumuila Omukakelo* terem sido concebidos em função de um trajeto e por conter em si materiais (adobe, paus, tecidos entre outros) e formas construtivas nómades (o entrelace de alguns materiais e a sobreposição de outros) na sua construção, além de ser uma intervenção temporária implementada no único espaço que se apresenta como exibindo coleção permanente do museu.

Podemos, portanto, concluir que a instalação apresentada pode ser considerada como uma tentativa de se explicar cientificamente uma coisa que tem importância representativa e que tem verdade – o que segundo Strauss descreve o efeito de uma reintegração entre dados sensitivos e uma coisa que tem significado.⁵⁷

⁵⁷ Veja-se Claude Lévi-Strauss. 2007. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70. p.18.

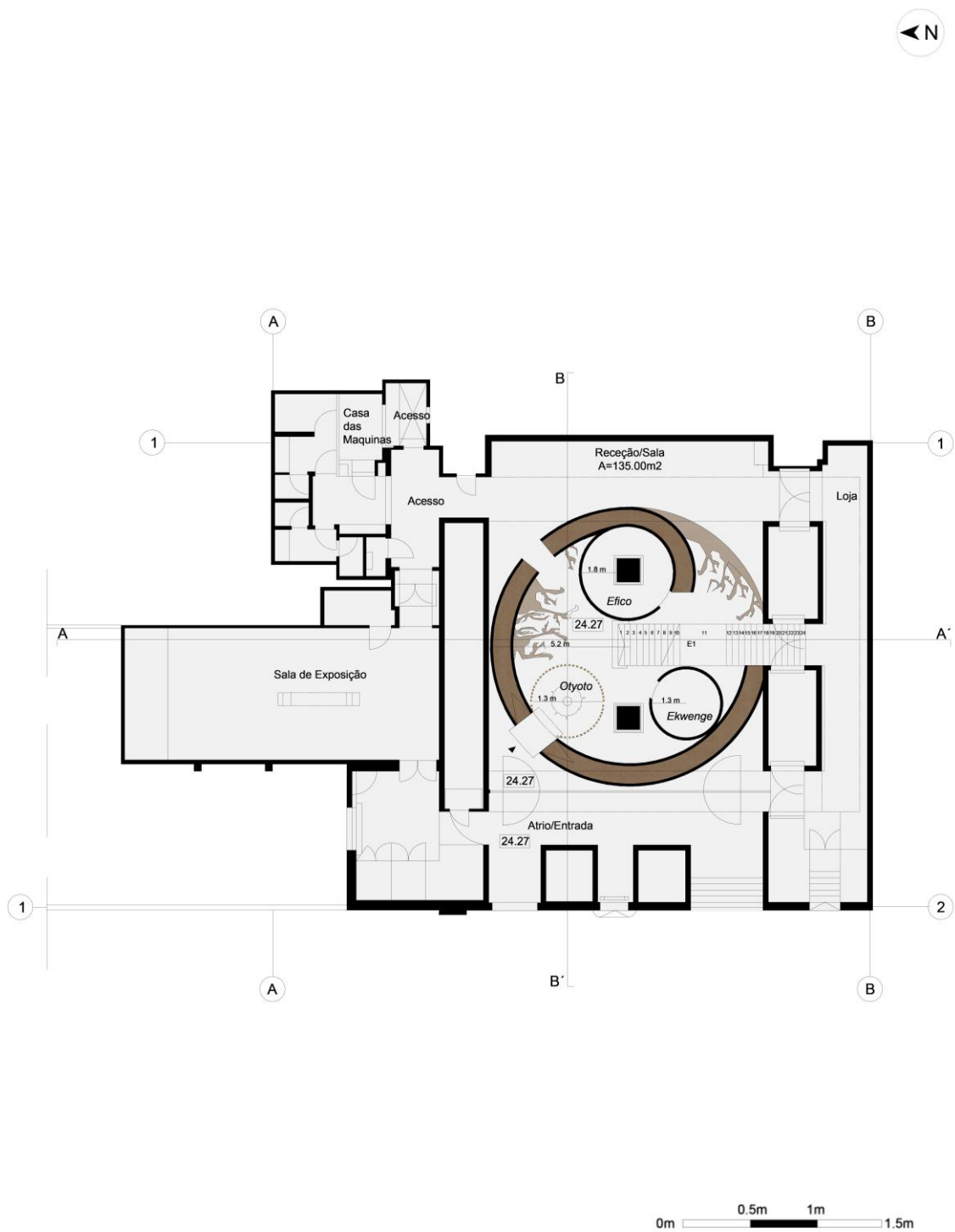


Figura 24. Planta Baixa

Site-specific Mumuila Omukakelo

Escala 1/200

MUMUILA OMUKAKELO: CRUZAMENTOS ENTRE ARQUITETURA, ETNOGRAFIA E ARTE PARA A
CONSTRUÇÃO DE UM SITE-SPECIFIC PÓS-ETNOGRÁFICO

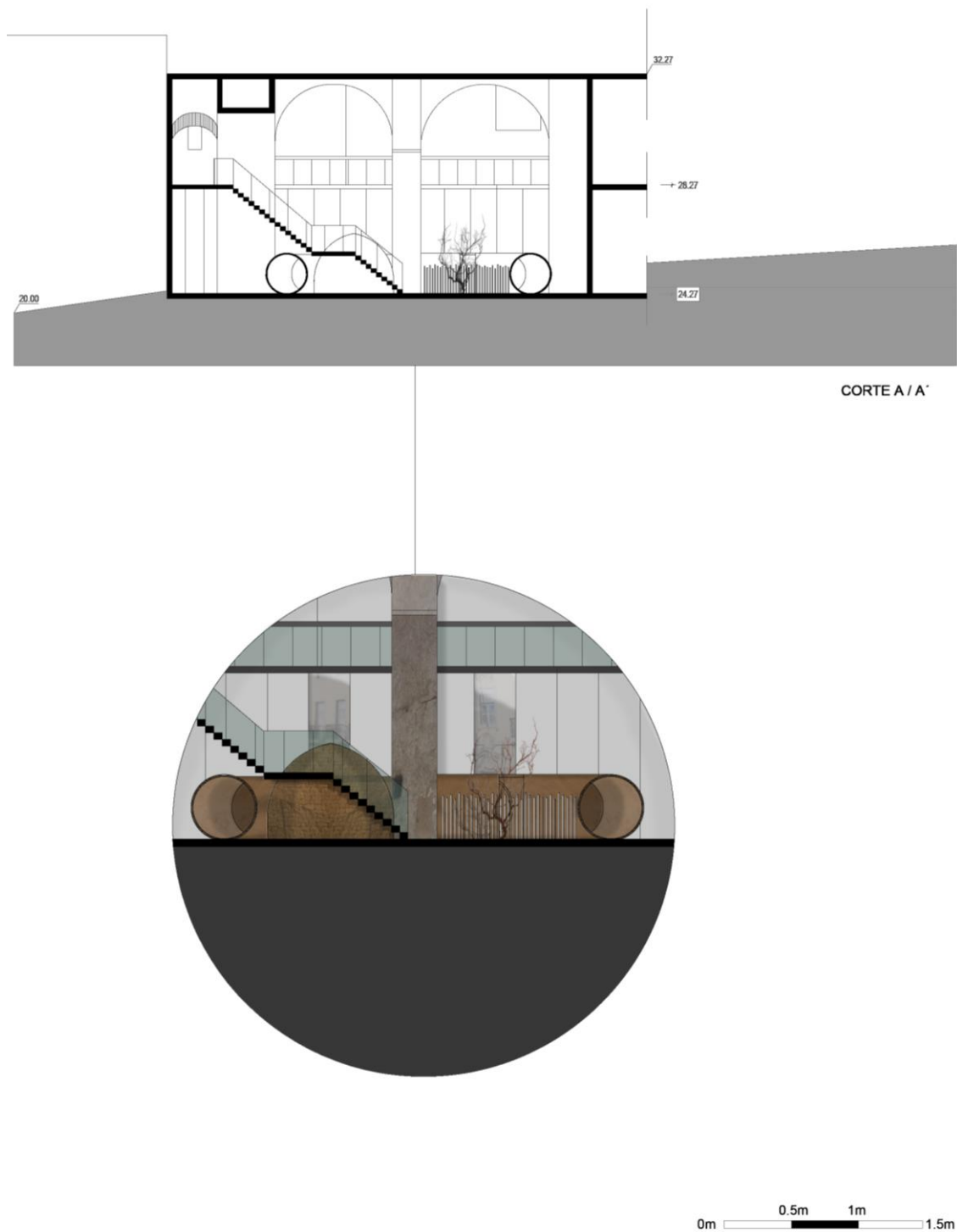


Figura 25. Corte A/A'

Site-specific Mumuila Omukakelo

Escala 1/200

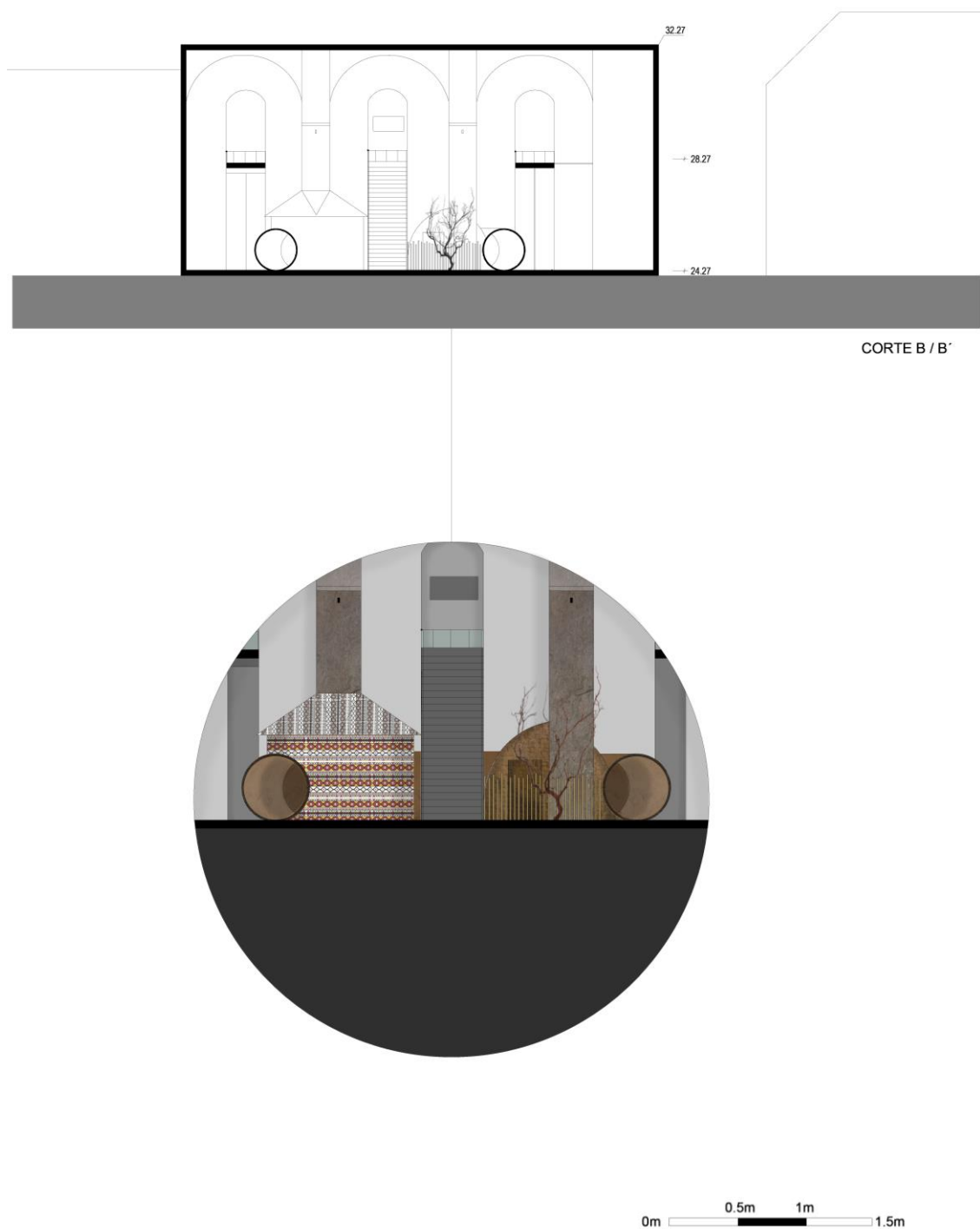


Figura 26. Corte B/B'

Site-specific Mumuila Omukakelo

Escala 1/200

Conclusão: Projeção de perspectivas paradoxais ao espaço – um ensaio

Durante a nossa investigação dedicada aos Ovamula, surgiam constantemente sobreposições de pensamentos, o que de certo modo e a um determinado momento obrigaram-me a rever a maneira como olhava para os nativos. Porém, no processo etnográfico, tentei captar o *olhar* do ponto de vista do nativo, pois esse é também o meu lugar. A forma como organizam o seu meio, e como a sua cultura se nos mostra relacionada a clareza e simplicidade da sua constituição.

Esta simultaneidade entre o olhar do nativo e o olhar do etnógrafo suscita uma certa complexidade que representa o que considero ser uma visão repleta de interferências por parte da investigadora centrada num pensamento de sobreposição de significados, símbolos e rituais, ou seja, poder transformar aspetos da sua própria cultura num paradoxo à cultura. Edgar Morin em *Ciência com Consciência*, considera ser um erro considerar a complexidade como forma de receita, de resposta ao invés de pensar nela como forma de desafio ou como uma motivação para pensar (Morin, 2005: 176). Para Morin:

[...] o problema da complexidade é, antes de tudo, o esforço para conceber um incontornável desafio que o real lança a nossa mente(...) a ambição da complexidade é prestar contas das articulações despedaçadas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimento (Morin, 2005: 176-177).

Talvez tenhamos descoberto o problema. Porquê pensar no objeto complexo como resultado de um pensamento já finalizado ao invés de pensá-lo

como um elemento intermédio dessa infinita pesquisa? É difícil aceitar que o resultado por vezes seja tão conflituante e desafiador em relação aquilo que ele mesmo representa, tornando assim evidente os motivos pelos quais a complexidade é adicionada a este pensamento. Deste modo, é possível verificar que apesar desta forma paradoxal de pensar este ensaio não se desvincula da ideia inicial da pesquisa, ou seja, vai ao encontro de rememorar o cruzamento existente entre as diferentes áreas interdisciplinares, nomeadamente Arquitetura, Arte e Etnografia.

Tomamos a possibilidade de poder adicionar novos conceitos que possibilitam que o espaço automaticamente entre em choque considerando como exemplo aparentemente inocente uma projeção gráfica, realizada numa habitação Mumuila com as suas próprias representações numa realidade virtual que poderá revelar fragilidades existentes no corpo físico traduzindo deficiências não só do espaço, como dos seus utilizadores se considerarmos que o campo dos estudos visuais nos concedem aberturas para colocarmos questões que por exemplo não se colocam como afirma Margaret Dikovitskay⁵⁸ na história da arte.

Paulo Kassab Jr. curador da exposição “A Experiência Geográfica” (2017) do artista Nazareno Rodrigues, elabora um ensaio sobre a exposição o qual denomina por *Cartografias Pessoais* onde afirma:

Tudo o que fazemos e somos está vinculado à experiência do espaço. Somos a soma de inúmeras sensações de ordem visual, auditiva, olfativa e térmica. Não se pode fugir do fato de que pessoas criadas dentro de espaços distintos, também vivem em mundos sensoriais diferentes (Kassab, 2017: 1).

⁵⁸ Veja-se Margarita Dikovitskay. 2005. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Boston: Massachusetts Institute of Technology.

Portanto, e segundo Zygmunt Bauman e Rein Raud, essa condução automática dos indivíduos relacionada a questão do “ser” e do “tornar-se”, assumindo que passaram dos domínios epistemológicos (o estudo da cognição) para os da ontologia (o estudo do ser) é uma condição da “incerteza” (Bauman & Raud, 2018: 10). Sendo assim, podemos perceber que o espaço, assim como as experiências têm a sua cota na organização das nossas atividades e consequentemente na construção dos indivíduos. Em entrevista, Serra revela o seu interesse em ferramentas que ajudam a traduzir a essência das coisas nomeadamente o caráter e a estrutura para definir uma estrutura física (Serra, 1994: 36).

Deste modo, e de acordo com Bauman e Raud podemos perceber que a incerteza que possuímos ao analisar a comunidade não pode ser considerada como resultado de uma escassez de conhecimento, pelo contrário, deve ser vista e interpretada como uma forma excessiva e sobretudo ilimitada da complexidade desses grupos, consequentemente da complexidade do Universo em que estão inseridos (Bauman & Raud, 2018: 10).

Para concluir, assumo a vontade de querer transmitir a essência da comunidade por mim estudada, e da qual provenho. Porém, devo confessar também a vontade de querer especular novas dimensionalidades, que em momentos parecia sobrepor-se à vontade de respeitar os preceitos de análise antropológica – uma aspiração reconhecida por Morin enquanto complexidade latente do pensamento, que só pode comportar em si a *incompletude e a incerteza*⁵⁹.

⁵⁹ Cf. Edgar Morin. 2005 [1990]. *A Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Referências

- Anders, G. 2007. Abrigos Temporários de Caráter Emergencial. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- Anderson, R & Jones, C. E. 2016. Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness: Lexington Books.
- Arjun, A. 1996. Disjuncture and difference. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Chapter 2. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Augé, M. 1992. Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Editions du Seuil, collection La Librairie du XXI siècle, sous la direction de Maurice Olender. 2005 90 Graus Editora, Lisboa.
- _____. 2012. [1992], Não-Lugares – introdução a uma antropologia da sobremodernidade, Lisboa, Editora Letra Livre.
- Bauman, Z & Raud, R. 2018. A individualidade numa época de incertezas. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Zahar Editor Ltda
- Bedoya, F. 2004. "Habitat Transitorio y Vivienda para Emergências", Revista Tabula Rasa.
- Benjamin, W. 1934. "Der Autor als Produzent", trad. port. Maria Luz Moita, "O Autor como Produtor", in *Sobre Arte. Técnica, Linguagem e Polifia*, Relógio d'Água. Lisboa, 1992.
- Benedict, R. (s/d). 1983. Padrões de Cultura. Lisboa: Livros do Brasil.
- Beuys, J. 1974. I liked america and america likes me. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r9NWCOF0c5M>>. Acesso em abr.2019.
- _____. 1979. Todo hombre es un artista (Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DP6m2QgrPc>. Acesso em mai. 2019.
- Blanco, E. & Silva, B. 1993. Tecnologia Educativa em Portugal: conceito. Origens, evolução, áreas de intervenção e investigação. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/521>>. Acesso em set de 2019.
- Bollnow, O. F. 1969. *Hombre y Espacio*. Editorial Labor, Barcelona.

- Careri, F. 2013. Walkscapes. O caminhar como prática estética. São Paulo. Editora G. Gili.
- Clarke, A. J. (Ed.). 2011. Design anthropology: Object culture in the 21st century. Viena: Springer-Verlag.
- Correia, M. C. 1999. A Observação Participante enquanto técnica de investigação. Pensar Enfermagem. Vol. 13 N.º 2 2º Semestre
- Davila, T. 2002. Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX siècle. Paris edition du regard.
- Duarte, C. 2010. Olhares possíveis para o Pesquisador em Arquitetura. ENANPARQ.
- Dias, D., Costa, C & Palhares; P. 2015. Sobre as casas tradicionais de pau-a-pique do grupo étnico Nyaneka-nkhumbi do Sudoeste de Angola. Revista Latinoamericana de Etnomatemática, 8(1), 10-28.
- Douglas, M. 1991. Pureza e Perigo. Lisboa: Edições 70.
- Estermann, C. 1956. Etnografia do sudoeste de Angola: os povos não-Bantos e o grupo étnico dos Ambós. vol. 1. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Fino, C. N. 2008. "A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais" In Cristine Escallier e Nelson Veríssimo (Org.) Educação e cultura. Funchal: DCE-Universidade da Madeira.
- Foster, H. 1996. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Geertz, C. 1989. A interpretação das culturas. LTC. Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.
- Gennep, A. 1960. The rites of passage. Chicago: University of Chicago Press.
- Harper, ED. B. 1964. Journal of Asian Studies, XXIII.
- Kaye, N. 2000. Site-specific art. Performance, place and documentation. London and New York: Routledge.
- Kronenburg, R. 2003. Transportable Environments 2. Editora: Taylor & Francis.
- Kwon, M. 2004. One place after another: site specific art and locational identity. Cambridge/EUA: The MIT Press.

- Kuoni, C. 1990. Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Published by Four Walls Eight Windows.
- Laugier, M. A. 1753. Essai sur l'Architecture. Paris: Duchesne. [publicado anônimo].
- Leal, J. 2008. Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre a arquitectura popular no século XX português. Editor: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Leitão, C. 2007. UNTITLED. Antropologia, Arte e Abjecção no aborto clandestino em Portugal. Universidade Nova De Lisboa.
- Malinowski, B. 1978. Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: abril Cultural.
- Manning, P. 2010. The African Diaspora: A history through culture. New York, NY: Columbia University Press.
- Milheiro, A. 1999. Um inquérito que mudou a arquitectura. Ípsilon Público: Comunicação Social, SA.
<https://www.publico.pt/1999/04/24/jornal/um-inquerito-que-mudou-a-arquitectura-132624>
- Melo, R. 2005. «Nyaneka-Nkhumbi»: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa.
- Morin, E. 2005. Ciência com Consciência. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 82 edição.
- Nelson, A. 2002. Introduction: Future texts. Social Text 20, no. 2.
- Neufert, P. 1998. Neufert: Arte de Projetar em Arquitectura. 13ª Edição Renovada e Ampliada Edição em Português. Editorial, Gustavo Gili, S.A.
- Peirano, M. 2012. Etnografia não é método. mimeo.
- _____. 2003. Rituais - Ontem e Hoje. Jorge Zahar Editor Ltda.
- Pesci, R. 2000. «La pedagogía de la cultura ambiental: del Titanic al velero». La Complejidad Ambiental. En Leff, E. (coord). PNUMA-Siglo XXI Editores. México.
- Providência, P., Xavier, S & Quintais, L. 2011. Antropologia e arquitectura: modernismo e crítica. Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica. Nº 02.

- Rapoport, A. 1978. Aspectos Humanos de la Forma Urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el Diseño de la Forma Urbana. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Rosa, M. V. de F. P. do C & Arnoldi, M. A. G. C. 2006. A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para a validação dos resultados. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Serra, R. 1994. Writings, Interviews. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press.
- Snead, J. A. 1984. Repetition as a figure of black culture. In Black literature and literary theory, ed. Henry L. Gates, Jr., 59–80. London: Routledge.
- Strauss, L. C. 2007. Mito e Significado. Lisboa: Edições 70.
- Strauven, F. 2002. Aldo van Eyck – Modern Architecture and Archaic Culture. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/291714793_Aldo_van_Eyck_Modern_architecture_and_Dogon_culture.
- Xavier, S. 2011. Para lá da oposição entre arquitectura de autor e arquitectura sem arquitectos. Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica. Nº 02.

Apêndice



Apêndice I. Aldeia do Tchalau.



Apêndice II. Sistema de distribuição de água potável.



Apêndice III. Mulheres Ovamuila sentadas depois do trabalho.



Apêndice IV. Mulheres Ovamuila sentadas depois do trabalho.



Apêndice V. Reunião de pessoas da comunidade Ovamuila.



Apêndice VI. Soba com sua família e tradutor



Apêndice VII. Mulher Mumuila com suas trouxas.