

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA COMO DESIGNER NO SENEGAL. DESIGN CULTURAL

RITA ALMEIDA FILIPE*

Resumo: O trabalho no âmbito do Design Cultural pretende fazer uma atualização formal e concetual da cultura material atual ilustrando a diversidade e a pluralidade cultural que nos rodeia no quotidiano doméstico cosmopolita contemporâneo. O trabalho de campo em Saint-Louis do Senegal aproximou-nos de culturas tradicionais e vernaculares, onde procurámos estabelecer pontes de significados e promover realidades partilhadas, numa visão do design como instrumento de tradução cultural, sustentabilidade e coesão social.

Palavras-chave: design produto; globalização; colonialismo; cultura tradicional.

Abstract: The work in the field of Cultural Design intends to make a formal and conceptual update of today's material culture illustrating the diversity and cultural plurality that surrounds us in contemporary cosmopolitan domestic everyday life. The field work in Saint-Louis du Senegal approached traditional and vernacular cultures, where we tried to establish bridges of meanings and promote shared realities, in a vision of design as an instrument of cultural translation, sustainability and social cohesion.

Keywords: product design; globalization; colonialism; traditional culture.

INTRODUÇÃO

Propõe-se com este projeto trabalhar com a cultura material existente e a diversidade cultural que nos rodeia, como um facto, no âmbito do Design de Produto. Recuperar a beleza, o simbolismo e o significado cultural nos objetos de uso quotidiano. Prolongar o seu uso, refreando o consumo e a produção excessiva. Encontrar novos

* CIAUD, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Email: rafilipe@fa.ulisboa.pt.

sentidos na cultura tradicional, e traduzi-la para os interesses e práticas contemporâneas. Encontrar novas oportunidades para a cultura tradicional local.

O interesse em trabalhar com culturas tradicionais, não ocidentais ou vernaculares, prende-se também com o seu atual risco de extinção, causado pela globalização, migração, alterações climáticas, ou conflitos locais. A cultura local está em risco. Não só pelo proliferar das sociedades de consumo, mas também pela mobilidade constante, por vezes forçada e sem retorno.

Este projeto constitui uma investigação e experimentação ativa sobre como contribuir para abrandar este processo, num esforço real de partilha da cultura material local e na sua tradução para as questões e práticas contemporâneas — numa perspetiva cosmopolita — evitando novas narrativas generalizantes, ou um novo colonialismo.

Procura-se reunir conhecimentos, formas e técnicas locais que nos inspirem para pensar-e-fazer design que espelhe a diversidade cultural em que vivemos — contrariando um estilo internacional, e as noções anteriores de funcionalismo — como instrumento imperialista de imposição de estilos de vida e de práticas instrumentalizadas.

Trabalhar com a cultura material existente, significa também refletir sobre o excesso de consumo, a globalização e a produção industrial de massas.

Uma solução será não enveredar pela procura da novidade constante — de que se alimentam as sociedades de consumo — mas trabalhar com formas e técnicas da cultura local existente, transpondo-as para usos contemporâneos, a partilhar como instrumentos de difusão cultural, e quebrando o ciclo infinito do consumo e da substituição compulsiva dos objetos. Procura-se assim reequacionar os pressupostos do design, no que se refere ao valor cultural e à produção de significado, devolvendo valor intrínseco e um uso mais duradouro aos objetos de uso quotidiano.

DESIGN E ANTROPOLOGIA

Os designers vêm necessidades e apropriações no uso que as pessoas fazem dos objetos, para a proposição de novos conceitos. E são dotados de uma capacidade de análise que integra simultaneamente a observação do consumo e o conhecimento da produção. Desempenhando um papel crucial na produção de objetos culturais que resultam da participação ativa de todos e de cada um. Como autores que, embora não se definindo como antropólogos, se movem nas fronteiras da antropologia, praticando uma «etnografia espontânea»¹. Associar o processo criativo e produtivo ao comportamento das pessoas constitui um significado em si mesmo. Assim a cultura material exprime-se como «uma ação e não uma ideia, uma prática e não uma proposição».

Assim, procura-se investigar como enquadrar a cultura material tradicional no mundo atual, como a preservar, e como esta poderá traduzir valores em experiências

¹ BRITO & LEAL, 1997: 15.

tangíveis entre as pessoas. Ao mesmo tempo evitar interpretações perigosas ou conotações ideológicas do passado que possam surgir no trabalho com a cultura tradicional. E nunca procurar aferir metodologias ou regras práticas de investigação passo-a-passo, ou prever ou antecipar a vida das pessoas, tal como foi refutado por Anthony Dunne². Porque a vida e as práticas das pessoas nada têm de previsível, antecipável, lógico ou matemático. Ao mesmo tempo que se faz o estudo de técnicas e materiais tradicionais em risco de extinção, em prol do seu valor absoluto e com vista a novas aplicações, igualmente sustentáveis e que carreguem herança e interesse cultural, numa perspectiva semelhante ao «estilo baseado no conhecimento» de que nos falam Otto e Smith³.

Mas embora a antropologia se interesse pela mudança social e pela capacidade de imaginação das pessoas para enquadrar o futuro, a sua ação é não-interventiva. Ao invés, o papel dos designers é o de intervir ativamente no contexto sobre o qual operam. Portanto, quando ambas as disciplinas estão interligadas, a antropologia pode fornecer instrumentos de análise cultural e o design pode oferecer ferramentas e práticas integradas para colaborar ativamente com as pessoas na projeção dos seus futuros. Assim, e simplificando, a antropologia produz conhecimento e o designer é treinado para intervir.

E enquanto a observação etnográfica me dá instrumentos para observar as minhas próprias práticas no meu «grupo de gosto», a antropologia proporciona-me agora a possibilidade de teorizar ou estabelecer categorias que estão inevitavelmente associadas aos objetos, e que os designers não podem ignorar na abordagem contemporânea sobre os artefactos de produção longínqua, sob o risco de caírem novamente no exotismo ou na recriação de abordagens universalistas. Ou então caímos no risco de transformar tudo em ícones *pop*, como produções «aparatosas» ou como apropriações menos respeitadoras do vernacular por parte da cultura urbana.

No mesmo sentido Caroline Gatt e Tim Ingold⁴ argumentam que a «antropologia-atraves-da-etnografia» deve ser substituída pela «antropologia-atraves-do-design». Vêm a etnografia como estando sobretudo interessada em descrições retrospectivas, enquanto a «antropologia-atraves-do-design» deve ser entendida como uma prática de correspondência, em sintonia com o fluxo dos acontecimentos, avançando a par das pessoas que seguem os seus sonhos, em vez de lidarem com acontecimentos que assim que acabam de acontecer já pertencem ao passado.

Tal como neste projeto, esta correspondência faz-se mais sobre improvisação do que sobre inovação, e mais sobre antevisão do que sobre predição. É um processo próprio da observação participada mas no momento do trabalho de campo projetado para o futuro, nas relações sociais, no conhecimento prático, em diálogo com os

² DUNNE, 2013.

³ OTTO & SMITH & GUNN, 2013.

⁴ INGOLD & GATT, 2013.

artefactos antropológicos, contribuindo para os efeitos transformadores como observadores participantes⁵.

Por outro lado, e sobre a intervenção dos designers em culturas não ocidentais ou indígenas, Bruce Nussbaum⁶ coloca a questão inevitável — «será o design humanitário o novo imperialismo?»⁷. Colocando questões éticas sobre como os designers, sendo os novos missionários ou antropólogos, chegam às populações com o intuito de as «compreender» e torná-las melhores, ao seu modo moderno. Esta reflexão parece pertinente no sentido em que a intervenção Ocidental parece muitas vezes contribuir para o desaparecimento das estruturas locais em prole de uma vida «melhor», não contribuindo para a recuperação do legado da cultura material, mas substituindo-o por artefactos modernos. Tal como as tendas do Ikea substituem aldeias abandonadas forçadamente, que provavelmente se perdem para sempre. Porque por descolonizado entende-se o independente e o autogovernado.

A par da visão da globalização como um fenómeno recente, potenciado por uma sensação de interconetividade global proporcionada pelas novas tecnologias, existe também a ideia alternativa de que a globalização é um fenómeno prolongado no tempo e que provém da colonização e das migrações forçadas. Assim, o que é recente será o nosso entendimento intelectual sobre a diferença cultural, através do qual é urgente rever as leituras que fazemos sobre os objetos e que ideias queremos comunicar através da cultura material. Como metodologia descolonizada o design e a antropologia debruçam-se sobre um sistema de valores, através do consenso e da transmissão para o futuro, num processo a que podemos chamar de transculturação. Num sistema dinâmico, em que cada geração negocia os elementos que compõem os sistemas de valores e de cultura; pelo reconhecimento do empréstimo mútuo entre culturas, mitigando e eliminando circunstâncias desiguais neste processo de empréstimos mútuos. É com esta postura que este trabalho de investigação se identifica.

Mas Kobena Mercer⁸ questiona os discursos atuais sobre a pluralidade e inclusão multicultural que abraçam um leque enorme de identidades sem tentar explicar historicamente as suas relações. Relações essas que são por vezes contraditórias entre os diversos elementos, descontextualizadas da história e colocadas no mesmo plano em nome da inclusão social e cultural. O resultado é uma ilusão de plenitude pluralista, que assume que cada uma das partes coexiste lado a lado, mesmo se com pouca dinâmica ou nenhuma interação entre elas⁹. Da mesma forma a terminologia do multiculturalismo pode ser usada para compensar exclusões do passado, não só apontando a diversidade

⁵ OTTO & SMITH & GUNN, 2013.

⁶ NUSSBAUM, 2010, *in* TUNSTALL, 2013: 234.

⁷ TUNSTALL, 2013: 238.

⁸ MERCER, 2013.

⁹ MERCER, 2013: 181.

cultural como uma mera novidade que só pertence á contemporaneidade, evitando as questões sobre o colonialismo, mas também operando de forma insidiosa para preservar os cânones da arte ou do design modernos (ocidentais), onde a autoridade da monocultura se mantém intacta.

Também Sheldon Pollock¹⁰ nos indica uma terceira via de resistência — pela ligação e preservação afetiva dos objetos e das experiências vernaculares, «mesmo que as estruturas tenham mudado», libertando os objetos de discursos pré-concebidos, ou produzindo novos discursos sobre os mesmos objetos — resultando que o nosso trabalho fica desinstrumentalizado, o que será aqui libertador. Porque a apropriação dos objetos pelo seu valor cultural pode pressupor a continuidade da sua forma ou excelência das técnicas de fabrico — mas atualizando o seu significado e o seu uso — mantendo os mesmos objetos mas alterando o discurso, o seu significado, como forma de continuidade e preservação cultural.

Do mesmo modo o investigador sobre estudos culturais Sarat Maharaj¹¹, Sul-africano a residir em Londres, faz a apologia da ignorância ou do desconhecimento da História de Arte que fixa significados, geografias e épocas nos objetos e nos impede de ter uma visão aberta à interpretação do momento. E fala também de uma «pirâmide evolutiva» na qual foram fixados os artefactos de todo o mundo (do indígena ao urbano). Tal como no trabalho que tenho desenvolvido com o tema Design Cultural, Sarat Maharaj questiona-se também sobre o «multiculturalismo e os seus limites e deficiências» e «como aprender a viver com a diversidade e multiplicidade», que atravessam «gastas noções de hospitalidade e tolerância, e sobre a incessante tradução cultural quotidiana e as forças cosmopolitas — tudo num cenário de aparente racismo, ou de “racisme sans race”»¹². E se «o conhecimento não tem cor»¹³, então como lidar com a descolonização do conhecimento? Conduzindo-nos para um conhecimento com mais tonalidades, longe de «um mundo enciclopédico»¹⁴ que fixa e compartimenta os significados, como um conhecimento que deve ser tomado como certo e não interpretativo? Então «que ideia se poderá enunciar que justifique uma prática e investigação artística, não apenas como uma produção de conhecimento realista, mas o seu oposto — como uma ignorância conhecedora, como o modo do “ignorantitis sapiens?”»¹⁵.

Avinoam Shalem¹⁶, professor de História de Arte na Universidade de Columbia, questiona-se também sobre como expor os objetos sem ser numa narrativa evolutiva ao longo do tempo ou definida por territórios que conduzem a um discurso fixo, por

¹⁰ POLLOCK, 2002.

¹¹ MAHARAJ, 2017.

¹² MAHARAJ, 2017.

¹³ *Idem ibidem*.

¹⁴ *Idem ibidem*.

¹⁵ *Idem ibidem*.

¹⁶ SHALEM, 2017.

ventura até falso e redutor, e que conduz a uma visão eurocêntrica da cultura? O autor está interessado na ligação entre a cultura tradicional e contemporânea, mais precisamente trabalha sobre a arte islâmica antiga e contemporânea. E dá o exemplo do que se chama agora Arte Islâmica e que era antes apelidada a Arte de Mohamed. São os adjetivos do Ocidente. Tal como a Arte Cristã que deriva do nome de Cristo. Uma nomenclatura que antes se referia à religião e agora se refere ao território, mas ambas são turvas e imprecisas. Do mesmo modo como os museus nacionais apresentam narrativas evolutivas, da Antiguidade à Idade Média até ao Modernismo, como convenções inventadas.

Mas tal como sugere Sarat Maharaj, surge agora a questão sobre como encenar o museu global, aquele que evoca um sistema artístico global e as indústrias criativas que aludem à produção (fácil) de práticas artísticas globalizadas e independentes do território. É neste sentido que surge o interesse sobre a atualidade do discurso comunicado pelos objetos, que circulam neste panorama diverso, sem tempo nem território definido, mas que continuam a suscitar interesse pela sua origem ou autenticidade, mesmo quando olhamos para o futuro. Porque a cultura material, tal como os museus, constitui um lugar de vivência e de memória, e o seu uso é condicionado por hábitos que já existem, mas também pela liberdade da sua apropriação. Será, portanto, desejável encontrar modelos que produzam museus organizados em função de outras histórias e outras narrativas. Tal como nos objetos e no refutar do funcionalismo, que promove uma higiene de vida impositiva de padrões culturais colonizados, ou ocidentalizados.

Mas nas culturas locais não ocidentais, como no Senegal, os museus construídos pelos colonos ou por organizações sociais influenciadas pelo Ocidente estão abandonados, não fazem sentido, porque os mesmos objetos que ali estão expostos estão em uso nas aldeias e no quotidiano da população. Ali, os objetos tradicionais não morreram. Porque a arte africana tradicional é funcional, e os objetos de uso têm uma importante carga simbólica. Não existe uma separação entre objetos de arte e objetos de uso, com uma função utilitária. E a função simbólica dos objetos faz parte do quotidiano das pessoas. Estes objetos continuam a ser produzidos e usados, sobretudo nas zonas fora dos centros urbanos, como as cabaças onde se lavam os recém-nascidos e mais tarde lhes dão leite, que fazem parte do enxoval de casamento e mantêm os legumes frescos. Ou os apoios de cabeça, que se revelaram confortáveis e frescos no calor ou as cadeiras em madeira maciça, esculpidas como ossos, baixas e de desenho agradável e fresco, ou as camas de dia em palha, que nos possibilitam estar no campo sem contacto com o chão e com os bichos. Todos esculpidos com elementos simbólicos de forte carga visual. Porque os locais de convívio e sociabilização se situam no exterior das casas e das tendas, tanto no campo, como no deserto, ou nas aldeias construídas em «banco» (termo usado para a construção em adobe). Mas todos têm também conotações simbólicas que desconhecemos.

Nos centros urbanos o comércio de objetos tradicionais dirigido aos turistas oferece objetos artísticos inspirados nos objetos tradicionais mas que já não sugerem o uso, como os talheres em madeira demasiado trabalhados para serem usados. Estão também em todas as cidades as «village des arts» ou «village des artisans» que são como um «Portugal dos Pequeninos» onde os artistas e artesãos estão concentrados em oficinas com uma arquitetura que simboliza as tradicionais casas redondas em adobe e palha, em recintos fechados construídos ainda pelos franceses no tempo do colonialismo, absolutamente isolados da contemporaneidade e vazios de visitantes, tal como na certificação dos objetos tradicionais feita pelo Estado português. Isto para os povos sedentários, os agricultores, porque muito artesanato é de tradição nómada, como os Fulani, os pastores, que se diz serem descendentes dos egípcios, e que escapam absolutamente ao controle do Estado. Mas com uma identidade cultural muito forte e viva.

Mas «não basta colocar em pé de igualdade obras de arte de diferentes procedências para tirar de vez as maiúsculas das palavras Arte e Cultura, como o fizeram os surrealistas. É preciso estabelecer relações que iluminem a compreensão de ambas as culturas»¹⁷. Entender a natureza da produção na sua origem e na sua contemporaneidade. E estabelecer novos significados e porventura atualizar os usos. Tal como em «ao contrário da atitude mais etnográfica, adotada pelos folcloristas da época, os artistas modernistas não só pesquisavam e documentavam, mas também criavam em cima do que descobriam»¹⁸. Tal como em Ernesto de Sousa ou Michel Giacometti. Neste sentido é importante preservar a cultura material no seu estado original, muitas vezes em sério risco de desaparecer, mas também estabelecer práticas de dinâmica cultural, que atualizem os objetos e os mantenham vivos. Que parecem tornar-se mais duradouros — quando se referem à cultura tradicional e à produção manufatureira. Menos descartáveis.

«A fruição estética está em todas as esferas da vida, tanto nos objetos dos rituais como nos objetos do quotidiano. Por isso, antropólogos como Els Lagrou [a trabalhar sobre a Amazônia, da Universidade do Rio de Janeiro] acreditam que somente quando o design suplantar as “artes puras” ou as “belas-artes” é que teremos na sociedade ocidental um quadro semelhante ao das sociedades indígenas»¹⁹. Assim, «o design talvez seja a alternativa mais próxima a uma linguagem estética comum às duas culturas. As artes indígenas ensinam-nos a aproximar arte e artefacto, contemplação e funcionalidade, lembrando-nos da capacidade estética, que tem toda criação humana, de agir e transformar o mundo»²⁰. O que provavelmente já está a acontecer, porque nem as belas-artes são vistas já como artes puras, estando cada vez mais contaminadas por questões

¹⁷ BARRETO, 2010: 159.

¹⁸ *Idem ibidem*: 161.

¹⁹ *Idem ibidem*: 163.

²⁰ *Idem ibidem*.

sociais, políticas e ambientais, como também o design associa o belo com o útil, agindo no plano simbólico e funcional em simultâneo — quando se distancia do funcionalismo.

Assim, tal como afirmam Avinoam Shalem e Sarat Maharaj, «O papel do museu talvez seja mais o de descolecionar e desierarquizar os gêneros artísticos, como diria Néstor Canclini [antropólogo argentino contemporâneo] e fazer com que o público se reconheça e se identifique nesta ou naquela mistura, vendo-se como uma parte do grande emaranhado cultural que os diálogos constroem!»²¹. Um discurso muito próximo do design que proponho.

Que sentido podemos dar então á cultura vernacular e tradicional, desejavelmente liberta de narrativas evolutivas e de territórios circunscritos, hoje desejavelmente viva e descolonizada? — Eu dei por mim a querer recuperar a cultura tradicional pela excelência das técnicas e como estratégia para refrear o consumo. E para fugir ao exótico ou a significados conservadores do passado comecei a trabalhar sobre o uso — questionando o funcionalismo como mais uma narrativa fixa — e enveredei pelo aspeto cultural e simbólico dos objetos, desejavelmente atualizados. Mas também tive que refutar as ideias sobre autenticidade porque isso me fixava no tempo e no território, e nas identidades, tal como na certificação dos objetos feita pelo Estado. Colocando-se então a possibilidade da apropriação como termos de linguagem acessíveis a todos, praticada em ambos os sentidos, e na sua atualização — na perspetiva da dinâmica e da transformação cultural, como um instrumento mais próximo de todos e de cada um, contrariando a neutralidade da globalização. Assim, o original aqui não é obrigatoriamente o novo, mas a capacidade de rever, de atualizar e interpretar de forma singular os estímulos da realidade. «A originalidade deve ser entendida como a propriedade que algo ou alguém possui de se reconhecer nas origens e de criar uma obra que as reflita»²².

Trata-se então de encontrar hábitos comuns para aproximar culturas colocando-as em diálogo, numa tentativa de ilustrar dinâmicas culturais existentes ou a promover. Não em termos de usos pré-determinados, porque essa também constitui uma narrativa demasiado linear, mas em termos formais e de preciosidade tangível. Porque de facto, tal como nos autores atrás mencionados, «a visão da cultura que acentua as singularidades dos diferentes povos sedimentadas ao longo da história, num processo do tipo orgânico — como aquele que se associa ao cultivo da terra, ao qual o termo cultura está ligado — é tão restritiva como a visão universalista ou enciclopédica do pensamento europeu»²³, mas também em termos simbólicos e culturais. Porque a produção de objetos e de cultura material, tal como os museus, é local e global em simultâneo. Não expomos nem produzimos para as pessoas nativas do território. Produzimos para os próprios e para os outros. «A ideia subjacente é identificar a tradição e reinventá-la. Ao conservar e

²¹ *Idem ibidem*: 169.

²² NEMER, 2010: 175.

²³ MONTES, 2010: 191.

transmitir o que se sabe, a sociedade cria a si mesma e faz com que seja, de novo, tanto o que foi como aquilo que quer ser»²⁴.

Interessa também referir que uma perspectiva evolucionista da cultura (como as noções de progresso ou sobre a produção de um povo ou de uma civilização) está hoje posta em causa, porque deixando de ser considerada alta ou baixa cultura, a cultura indígena ou vernacular é hoje vista como mais respeitadora e equilibrada, como a maior defensora do planeta e dos recursos naturais, podendo-se concluir que o seu progresso conduziu a comportamentos mais acertados do que as sociedades vistas como mais desenvolvidas.

Tal como interessa recuperar a visão de Sarat Maharaj no que se refere á apologia da ignorância rebatendo o conhecimento enciclopédico, de que nos fala também Maria Lúcia Montes — como a acumulação num só ponto de vista, do conhecimento universal e completo do ser humano.

Esta experiência como designer na residência artística em Saint-Louis du Senegal, teve como objetivo iniciar uma investigação ativa e a experimentação sobre como partilhar a cultura material local e sobre a possibilidade da sua tradução para as práticas contemporâneas em contextos culturais diversos, no âmbito do design de produto. A oportunidade de fazer uma residência artística em África surgiu como a possibilidade de contactar com artesãos com uma cultura local diferente, inserida num ambiente criativo propício à integração de estrangeiros, apoiada por pessoas que conhecem bem o lugar e os autóctones, num contexto de trabalho onde interagem artistas, escritores, fotógrafos, etc. em total disponibilidade e em ambiente de entreaajuda.

Consciente do método etnográfico e do papel de interlocutora cultural a que me tinha proposto, comecei por visitar os mercados, procurando objetos que me chamassem á atenção, pelas suas qualidades formais e funcionais. Tentando ao mesmo tempo estabelecer um diálogo com os artesãos, indagando sobre a origem e uso dos produtos que vendiam. Procurei formas e técnicas locais, costumes tradicionais e práticas que se pudessem revelar pertinentes novamente nos dias de hoje, com vista a novas possibilidades de uso e produtivas. Consegui então estabelecer relações de trabalho com artesãos locais, explicar a minha ideia, saber a sua opinião, e em conjunto produzir objetos que refletissem preocupações e usos comuns. O diálogo e o entendimento foi fácil, e todos trabalhámos em prol da atualização e valorização da cultura vernacular local.

²⁴ MONTES, 2010: 191.

PROJETOS DESENVOLVIDOS EM SAINT LOUIS DU SENEGAL

A cabaça



Figuras 1, 2 e 3. Cabaça partida cosida com tecido aplicado com a mesma técnica.
Feirante que vendia e me coseu as cabaças.
Fotos da autora.

As pilhas de cabaças que se vendiam no mercado pareceram-me um ótimo substituto para os sacos de plástico preto que me impingiam constantemente no mercado. Ao regressar do mercado com uma cabaça cheia de frutas e legumes apoiada na cintura, experimentei os olhares de novos e velhos, homens e mulheres, que sorriam para mim ao ver-me com uma cabaça usada da forma tradicional, e resolvi atualizá-la. Fechei a cabaça com tecido para que os frutos não caíssem no transporte e para que as minhas compras não fossem tão evidentes. As cabaças são também tradicionalmente usadas para guardar produtos frescos em casa. O tecido foi comprado no mercado e é muito resistente porque serve para trazer as crianças às costas, por isso só se vende em tiras de 10 metros. A senhora de vermelho é quem coze as cabaças partidas e quem coseu o tecido às cabaças que lhe comprei, acrescentando-lhes alças como mochilas. No fim do projeto apertámos a mão como sócias. Este projeto ficou à venda numa loja de artesanato local, revertendo o lucro a favor da proprietária, para reinvestir em possíveis encomendas futuras.

Mesa Leyu



Figuras 4, 5 e 6. Cestos senegaleses, Mr. Lamin na sua oficina, mesas Leyu na residência artística em Saint Louis do Senegal.
Fotos da autora.

Foi numa visita guiada ao mercado de Mpal que encontrei uma jovem mulher que vendia cestos feitos com fibras naturais e fio de plástico com cores vivas. Da beleza e da perfeição do cesto plano e do contacto com o serralheiro Monsieur Lamin, surgiu a ideia da mesa Leyu. Esta é uma mesa dobrável inspirada nas mesas de café de Hans Wagner (Bauhaus). Elas tornaram-se num arquétipo suficientemente anónimo para deixar brilhar a beleza e o significado de um objeto tradicional tão conhecido como os cestos senegaleses. Pode ser usada como mesa de café, para pousar jornais, crochet, como vide-poche ou mesa-de-cabeceira, como usos sugeridos por mesas com cestos de diferentes diâmetros e funduras.

CONCLUINDO

A imagem de um designer como um artista isolado no seu atelier a produzir o seu próprio trabalho parece-nos agora estéril e sem sentido, por mais utópico ou crítico que seja o conceito da sua produção. Este é um projeto que se procura afastar de um funcionalismo universalizante, tentando aproximarmo-nos da vida real das pessoas, da sua cultura e das suas práticas no quotidiano. Deste modo o designer inserido na sociedade para a qual projeta observa novas práticas no seu próprio grupo de gosto, ao invés de propor novas necessidades que vão modelar ou formatar artificialmente a vida das

peças. Averiguando sobre o que temos e o que nos faz falta, ou o que deixámos de usar e porquê. Ou eventualmente, o uso que fazemos de objetos que não foram desenhados para essa função e que revelam uma nova necessidade, pela alteração do seu uso, e que seja prolongado o seu tempo em uso, por uma produção concertada no espaço e no tempo e pelo seu valor cultural. Assim surgiu o método etnográfico de observação dos comportamentos no uso dos objetos.

QUESTÕES FINAIS

Que objetos podemos redescobrir para que façam novamente sentido, quer pelas práticas que sugerem, como pelo valor formal ou simbólico implícito, que muitas vezes desconhecemos? Que novos significados podem adquirir? Como promover este diálogo e partilha de forma respeitadora e interessante para todos? Como transpor estes objetos para o cosmopolitismo contemporâneo pelo valor cultural que representam? Como manter vivos e em uso estes objetos no futuro? São estas as questões que me levaram recentemente a Saint-Louis do Senegal.

BIBLIOGRAFIA

- BARRETO, Cristiana (2010) — *Os dilemas das Puras misturas*. In BORGES, Adélia — *Puras misturas*. São Paulo: Pavilhão das Culturas Brasileiras.
- BRITO, Joaquim Pais de; LEAL, João (1997) — *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. *Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- DUNNE, Anthony (2013) — *Speculative Everything*. Londres: Resonate.
- INGOLD, T.; GATT, C. (2013) — *From description to correspondence: Anthropology in real time*. In OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte; GUNN, Wendy (2013) — *Design Anthropology, Theory and Practice*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.
- MAHARAJ, Sarat (2017) — *O Mundo Virado do Averso: Arte e Ética na Ascensão da Idade da Pedra no Sul*. Lisboa: Lumiar Cité.
- MERCER, Kobena (2013) — *Art History after Globalization: Formations of the Colonial Modern*. In *The Bauhaus in Calcutá, World Art since 1922: On the topicality of an exhibition*. Berlim: Hatje Cantz.
- MONTES, Maria Lucia (2010) — *Puras misturas*. In BORGES, Adélia — *Puras misturas*. São Paulo: Pavilhão das Culturas Brasileiras.
- NEMER, José Alberto (2010) — *Fragments de um diálogo*. In BORGES, Adélia — *Puras misturas*. São Paulo: Pavilhão das Culturas Brasileiras.
- OFFELEN, Marion van; BECKWITH, Carol (1993) — *Nomades du Niger*. Londres: Harvill Press.
- OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte; GUNN, Wendy (2013) — *Design Anthropology, Theory and Practice*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.
- POLLOCK, Sheldon (2002) — *Cosmopolitan and Vernacular in history*. In BRECKENRIDGE, Carol A.; POLLOCK, Sheldon; BHABHA, Homi K.; CHAKRABARTY, Dipesh, ed. — *Cosmopolitanism*. Durham: Duke University Press Books.
- TUNSTALL, Elizabeth (2013) — *Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge*. In *Design Anthropology, Theory and Practice*. London and New York: Bloomsbury.
- SHALEM, Avinoam (2017) — *Arte islâmica no Museu hoje: uma oportunidade?, conferência*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.