

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

IMAGENS E PALAVRAS:
SUAS CORRESPONDÊNCIAS NA ARTE AFRICANA

Maria Corina Rocha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arqueologia.

Orientador: Profa. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum

São Paulo
2007

*Mesmo quando não sabemos bem para onde vamos, sempre nos
lembramos de onde viemos.*
(provérbio ioruba)

O que foi bem construído não será derrubado pela chuva.
(aforismo lega)

Se pensares com o coração não terás motivos para te veres em apuros.
(provérbio tshokwe)

À memória presente de minha mãe.

À Ana e Regina pelo amor e amizade compartilhados com arte, sempre.

AGRADECIMENTOS

À Lisy, com quem aprendi a conhecer e amar a arte africana, meu agradecimento e admiração: pelo seu talento e rigor intelectual, pela sua orientação rígida, mas também generosa; por todas as sugestões e acréscimos ao meu texto, à sua revisão e edição criteriosa e sobretudo sensível, enfim por sua ajuda inestimável na construção deste trabalho.

Às minhas irmãs queridas pelo incentivo e apoio constantes.

À Mariuza, que tem o dom da sacerdotisa.

Aos Profs. Drs. Kabengele Munanga e Carlos H. Serrano, pelos empréstimos e sugestões bibliográficas.

Às Profas. Dras. Elaine Veloso Hirata e Dilma de Melo e Silva, pela participação na banca do Exame de Qualificação e contribuição na reformulação da pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming, pela apreciação e acompanhamento da finalização do ensaio publicado na Revista do MAE-USP, em 2006.

Ao Ademir, companheiro de jornada.

Aos funcionários da secretaria acadêmica e da biblioteca do MAE, pela atenção e delicadeza profissional; em especial à Eliana Rotolo, pela cuidadosa revisão das referências bibliográficas.

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

RESUMO

Esta dissertação constitui-se da pesquisa e do estudo bibliográfico sobre cultura material e arte africana tradicional, aqui entendida como a arte de origem anterior ao período da colonização europeia, antes do século XIX, mas também a produzida durante este período, especificamente a arte da África central.

Nossa pesquisa reflete o fato de haver no Brasil uma omissão considerável de fontes bibliográficas e de informações específicas sobre arte e cultura material africana em língua portuguesa, sobretudo de natureza didático-pedagógica. Visamos também a Lei 10639/2003, que torna obrigatório o ensino de História da África e Cultura Afro-brasileira no âmbito da Educação Básica, e em especial nas áreas de Educação Artística, Literatura e História do Brasil.

Palavras-chave: Arte africana – Cultura material – bembe – lega – tshokwe

ABSTRACT

The main subject of this work is equally the research and the bibliographical study about material culture and traditional African art, here understood as the art previous to the period of the European colonization, before the 19th century, but also that produced during this period, specifically the art of Central Africa.

Our research reflects the fact that in Brazil there is a considerable lack of bibliographical sources and specific information on art and African material culture in Portuguese language, mainly of didactic and pedagogic nature. We also aim at the governmental resolution that assures the teaching of African History and Afro-Brazilian Culture in the sphere of basic education, especially in the areas of Art Education, Literature and Brazilian History.

Key words: African Art – Material culture – Bembe – Lega – Tshokwe

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	ii
AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO.....	iv
ABSTRACT	iv
INTRODUÇÃO	1
I. HISTÓRICO E OBJETIVO DA PESQUISA.....	3
1º. CADERNO DE IMAGENS.....	9-10
II. METODOLOGIA.....	10
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	10
2. VERTENTES E ABORDAGENS TEMÁTICAS	19
2.1 ARTE E DIVERSIDADE.....	19
2.2 ARTE, ESTILO E IDENTIDADE ÉTNICA	22
2.3 ARQUEOLOGIA E ARTE AFRICANA	25
2.4 ARQUEOLOGIA E TRADIÇÃO ORAL.....	28
III. ANÁLISE E SISTEMATIZAÇÃO DOS DADOS.....	31
1. APRESENTAÇÃO DO MATERIAL ANALISADO	31
2. O ENSINO DE ARTE E CULTURA AFRICANA NO BRASIL.....	35
2.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	35
2.2 EXPOSIÇÃO DE UMA AMOSTRAGEM DE TÍTULOS RELACIONADOS.....	42

2.3 <i>SOBRE O USO DE MAPAS</i>	48
2º. CADERNO DE IMAGENS.....	53-54
3. TRADIÇÃO E CRIATIVIDADE NA ARTE AFRICANA.....	54
3º. CADERNO DE IMAGENS.....	69-70
4. AS ASSOCIAÇÕES ENTRE LEGAS E BEMBES E SUA ARTE	70
4º. CADERNO DE IMAGENS.....	76-77
5. A ARTE DA REPRESENTAÇÃO ENTRE OS TSHOKWES	77
5.1 <i>A CHEGADA DE TSHIBINDA ILUNGA NA LUNDA E AS ARTES DO CAÇADOR</i>	77
5.2 <i>OS TSHOKWES E AS QUESTÕES DE ORIGEM</i>	85
5.3 <i>A ESTATUÁRIA TSHOKWE E A REPRESENTAÇÃO DE TSHIBINDA ILUNGA</i>	88
5.4 <i>O RITUAL MUKANDA E AS MÁSCARAS A ELE ASSOCIADAS</i>	93
5º. CADERNO DE IMAGENS.....	97-98
CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
APÊNDICE I	
<i>DADOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DOS PRINCIPAIS AUTORES</i>	
<i>CONSULTADOS</i>	116
APÊNDICE II	
<i>GLOSSÁRIO DOS PRINCIPAIS TERMOS VERNACULARES CITADOS NO CORPO DA DISSERTAÇÃO</i>	
	121

INTRODUÇÃO

Esta dissertação constitui-se da pesquisa e do estudo bibliográfico sobre cultura material e arte africana tradicional, aqui entendida como a arte de origem anterior ao período da colonização europeia, antes do século XIX, mas também a produzida durante este período, especificamente a arte da África Central.

Nossa pesquisa reflete o fato de haver no Brasil uma omissão considerável de fontes bibliográficas e de informações específicas sobre arte e cultura material africana em língua portuguesa, sobretudo de natureza didático-pedagógica. Visamos também a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de História da África e Cultura Afro-brasileira no âmbito da educação básica e em especial nas áreas de Educação Artística, Literatura e História do Brasil.

Inicialmente, apresentamos um histórico e os objetivos da pesquisa, expondo as escolhas e mudanças ocorridas ao longo do período de mestrado até resultarem no presente conteúdo e formato do trabalho.

Na parte II, em que se apresentam os fundamentos teóricos e metodológicos do trabalho, discutimos a literatura estudada, centrando-nos em abordagens do estudo da arte africana pelos temas arte e diversidade; arte, estilo e identidade étnica; arqueologia e arte africana; e arqueologia e tradição oral.

Na parte III, fazemos a discussão dos dados obtidos e formulamos sua interpretação em três níveis, analisando de modo consubstanciado o material estudado.

Fornecemos uma amostragem de material didático, para-didático e de literatura infanto-juvenil; e, finalmente, elaboramos dois exercícios de construção de texto associado à imagem sob dois temas da cultura material de dois povos da África central.

Nesse caso, começamos por discorrer sobre a situação do ensino de arte e cultura africana no Brasil e de publicações sobre o tema. Mostramos por que continuam sendo necessárias iniciativas voltadas não apenas para a publicação de material sobre arte, mas também para a pesquisa sobre arte, cultura material e história africanas.

A seguir, apresentamos um estudo sobre texto de Daniel Biebuyck, da obra *Tradition and Creativity in Tribal Art* (Tradição e criatividade na arte tribal) na qual, como editor do livro e estudioso que é da arte de vários povos africanos, ele faz uma explanação geral sobre o que é discutido nos textos integrantes da obra: estudo de estilo e análise dos métodos utilizados na sua classificação, o papel do artista, como indivíduo dentro de determinado contexto social e na relação com os vários aspectos concernentes à atividade criativa nas diversas sociedades africanas produtoras de arte. São tratadas ainda questões relacionadas à função e significado dos objetos.

Seguimos tratando da arte produzida por e para algumas associações fechadas (tidas como secretas) entre bembes e legas, povos da R. D. do Congo. Nossa pesquisa baseia-se em outros títulos de Biebuyck a respeito desse tema, no qual é especialista.

Apresentamos ainda um estudo bibliográfico sobre Tshibinda Ilunga, cuja importância é atestada pelas tradições históricas dos povos da região da Lunda e pelas representações artísticas desse personagem na arte dos tshokwes (Angola e República Democrática do Congo). Nosso estudo resulta da compilação, feita até o momento, de material escrito e iconográfico em conformidade com a literatura especializada e disponível entre nós. Seu conteúdo atual é uma versão revista e ampliada de “Arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga”, publicado na Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE-USP, em 2006. Segue-se, finalmente, um estudo sobre o ritual de iniciação *mukanda*, que exerce um papel de extrema importância na produção de arte dos tshokwes, principalmente na confecção de máscaras utilizadas nas cerimônias de iniciação. Fornecemos exemplos das máscaras associadas ao *mukanda*, falamos sobre sua função e significado e das características dos personagens nelas representados.

É ainda parte integrante da dissertação um apêndice com os principais autores de títulos estrangeiros citados no corpo da dissertação; uma relação das imagens apresentadas, cujas legendas são, às vezes, textos independentes do geral, embora criados para serem articulados entre si, e um glossário de termos vernaculares.

Assim, a dissertação se constitui de uma análise da bibliografia especializada sobre a cultura material da África, mas também uma reflexão sobre a caricatura do Negro, dos africanos e desse continente no material escolar, do que derivou um material novo com o qual pretendemos contribuir para o aprimoramento da análise de conteúdos sobre a África, discutindo alguns pensamentos influentes em sua abordagem científico-acadêmica; e, alimentando a perspectiva multidisciplinar imbricada na produção de conhecimento arqueológico, romper com a visão eurocêntrica ainda dominante nos processos pedagógicos concernentes à arte e à cultura material africana.

I. HISTÓRICO E OBJETIVO DA PESQUISA

Ao elaborar nosso projeto de pesquisa para ingresso no Programa de Pós-graduação em Arqueologia, mencionamos o fato de haver no Brasil uma omissão considerável de fontes bibliográficas em português sobre o estudo da arte africana tradicional, aqui entendida como a arte de origem anterior ao período da colonização européia, no século XIX, e especificamente a arte da África Central – mas também aquela que graças à força da própria tradição sobreviveu à influência e à introdução dos modos de vida e do pensamento das culturas dominadoras.

Salientamos que se tratava da obra de autores proeminentes, referência obrigatória para especialistas, pesquisadores e estudantes em geral. Obras, entretanto, inacessíveis aos que não possuem conhecimento de língua estrangeira, especificamente Inglês e Francês, nas quais foram originalmente escritas. Além disso, tínhamos em mente lacunas persistentes nas bibliotecas públicas de nossas universidades.

É claro que especialistas e pesquisadores necessariamente fazem uso de uma bibliografia em língua estrangeira, e em princípio não seriam os destinatários de nosso trabalho. Mas a atividade acadêmica também está voltada para a produção e fornecimento de material didático destinado à capacitação de professores da rede oficial de ensino, a cursos de graduação e outros nos quais esses profissionais estão empenhados. Sabemos que a formação dos professores, como a dos

estudantes, é precária, reflexo de um sistema de ensino omisso quanto à qualidade e investimento. Motivo porque consideramos importante um trabalho como o nosso. Mesmo que em pequena escala, ele viria minimizar lacunas e distorções há muito tempo permanentes nas salas de aula. Como veremos, a situação do ensino de cultura africana e afro-brasileira e a falta de informação sobre o assunto são ainda graves no Brasil.

Assim, propusemos inicialmente a tradução comentada de uma ou de parte da obra de cerca de dezesseis autores (listados no projeto), além da elaboração de um glossário relativo à classificação de objetos e à definição de expressões e conceitos.

Na ocasião, fundamentamos nossa proposta de pesquisa (e argumentação) com o texto de autores tais como: Marianno Carneiro da Cunha, para quem é fundamental conhecer a história e a cultura dos povos que para cá foram trazidos como escravos de modo a avaliar a influência africana na arte produzida no Brasil (cf. Cunha 1983: II, 975-1033); Marta H. Leuba Salum (2004), quando diz que a arte negra no Brasil é constituída do cultivo de sobrevivências, seja pela ação da memória ou do imaginário; Maria Tymoczko, cujo texto analisa a possibilidade de usar a tradução como forma de engajamento político e social (cf. Tymoczko 2000: 23-47). E, como a área de concentração do projeto é a Arqueologia, justificamos a inserção da pesquisa nessa disciplina com autores que acreditam no trabalho multidisciplinar. Segundo Grahame Clark (1985:19), uma extensa gama de ciências foi empregada na resolução de problemas suscitados pela pesquisa arqueológica. Para Fernando A. Mourão (1995/1996) o passado só pode ser alcançado por meio de um trabalho interdisciplinar. E Preucel e Hodder (1996: 4) afirmam que a Arqueologia é uma disciplina em constante transformação, com crescentes e múltiplas perspectivas adotadas.

Numa segunda etapa, após o ingresso no mestrado, e tendo em vista nossa proposta e o cronograma apresentado, ampliamos e ao mesmo tempo revisamos a lista de autores a serem estudados. A partir daí, fizemos diversas leituras, com cruzamento de informações relativas ao tema e tendo em vista também o

estabelecimento dos critérios para a escolha dos textos a serem traduzidos, e a estrutura da dissertação.

Como a pesquisa tem ainda uma preocupação didática e para enfatizar a pertinência do nosso trabalho, achamos necessário fazer um levantamento de dados mais atuais sobre material didático relativo à arte africana no Brasil. Esse levantamento levou-nos a outras pesquisas sobre o tema e mostramos qual é a situação em termos de publicações sobre o assunto (conteúdo do item III. 2).

É preciso lembrar que ao iniciar o projeto de pesquisa, falamos da necessidade de incluir, num trabalho como este, diversas disciplinas ligadas às ciências humanas. Embora a área de concentração da pesquisa seja a Arqueologia, o tipo de estudo ao qual nos propusemos fazer envolve também perspectivas teóricas e metodológicas da Antropologia e da Etnologia, constituindo, como já dissemos, um estudo interdisciplinar.

Assim, ao tentar estabelecer o critério de escolha dos autores e das obras inicialmente selecionadas, deparamo-nos com algumas dificuldades: qual seria a obra mais adequada, tendo em vista a já mencionada escassez de publicações sobre arte africana no país? Como justificar a opção por apenas uma obra, tendo uma ampla bibliografia como referência e, portanto, uma gama muito grande de abordagens teóricas para serem abarcadas? Qual seria, ainda, a validade dessa escolha no contexto acadêmico e quanto à preocupação de produzir um material que também fosse útil para fins didáticos?

Conforme o prosseguimento da pesquisa e um melhor conhecimento sobre determinadas obras, chegamos à conclusão de que as respostas mais adequadas às nossas perguntas estavam nas obras cujo objetivo fosse apresentar um quadro mais amplo de abordagens, agregando vários autores ao mesmo tempo e possibilitando assim ampliar as informações que gostaríamos de transmitir com o nosso texto. Concluímos também que nesse formato seria mais apropriado fornecer a tradução (com o original correspondente) de trechos, alinhavados com outros seguimentos de comentários e paráfrases, relacionados aos autores das obras selecionadas e a outros citados no decorrer dos capítulos. Quanto aos capítulos,

cada um iria remeter a uma obra e conter subdivisões conforme o número de autores constante na obra, e que tivessem sido escolhidos para integrar o capítulo.

Outra opção feita foi a de abandonar a idéia do glossário, que a nosso ver não seria devidamente contemplado, pois ultrapassaria os limites de nossa pesquisa, além de exigir estudos mais específicos, podendo vir a constituir-se num tema para pesquisa futura.

Assim procedendo, selecionamos, de início, as seguintes obras:

Tradition and Creativity in Tribal Art (Tradição e criatividade na arte tribal), editado, em 1969, por Daniel Biebuyck (do qual escolhemos além do texto do próprio Biebuyck, o de W. Bascom, A. Gerbrands e W. Fagg) ; *The Traditional Artists in African Societies (Os artistas tradicionais nas sociedades africanas)*, editado, em 1973, por Warren D´Azevedo; (textos de W. D´Azevedo, D. Crowley e R. F. Thompson) *Arts and Aesthetics in Primitive Societies (Arte e estética nas sociedades primitivas)*, editado, em 1971, por Carol Jopling (textos de R. Syber, P. Wingert, L. Siroto e I. L. Child) e *Colloquium on Negro Arts*, de 1966 (*Colóquio sobre arte negra – Função e significado da arte negra na vida dos povos e para os povos*), do qual destacamos os textos de M. Leiris, Memel-Fote e Jacques Maquet; totalizando quatro capítulos.

O que acima expusemos manteve-se até a ocasião do Exame de Qualificação. A partir daí, acatamos grande parte da orientação da banca (composta pela Profa. Dra. Elaine Veloso Hirata e pela Profa. Dra. Dilma de Melo Silva). No entender dessas professoras, a proposta de trabalhar com as quatro obras citadas e com o texto traduzido e comentado de cerca de doze autores iria consumir um tempo de pesquisa muito longo e não disponível. Ambas sugeriram limitar o universo da pesquisa, e nesse caso escolher um autor de cada obra, respeitando o conteúdo já construído e a variedade do enfoque temático, ou seja: estilo, criatividade, papel do artista na cultura e na comunidade, concepções estéticas e processo criativo nas sociedades primitivas, função e significado dos objetos de arte em seu contexto. Outra sugestão, considerada imprescindível, seria incluir o maior número possível de imagens e oferecer algum tipo de glossário. As professoras ainda aconselharam a

troca do nome da dissertação: em vez de “Tradução comentada da literatura de arte e cultura material africana”, sugeriram *Imagens e palavras: suas correspondências na arte africana*, título do trabalho apresentado à Profa. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum, responsável pela disciplina “Tradição oral e arte africana como documentos complementares entre si”. Elas justificaram, dizendo que a tradução não deveria ser o tema da dissertação, mas sim o texto produzido a partir da leitura e pesquisa. Além disso, as imagens necessariamente iriam requerer legendas com conteúdo explicativo voltado (conforme optamos posteriormente) principalmente para a função e significado dos objetos citados no decorrer dos capítulos, mas também à análise de elementos formais e estilísticos.

Falar sobre função e significado, pensamos, envolve o emprego de expressões e palavras que resultam numa espécie de “tradução” do objeto para o leitor. Ler determinada obra em língua estrangeira e dessa leitura produzir um texto representativo do pensamento do seu autor também implica em “traduzir”, no sentido mais amplo dessa acepção, ou seja: *revelar, explicar, manifestar, explanar; ser o reflexo ou a imagem de; representar, simbolizar*; (conforme registra o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, “Aurélio”, 1986: 1696).

Voltamos a Preucel e Hodder (1996: 14-15), quando falam sobre a importância do ato da leitura e da escrita no âmbito da Arqueologia. Para esses autores, a leitura, como uma prática, envolve não somente a interpretação ativa de palavras e textos, mas também meios de obter conhecimento, habilidade, acesso ao texto... O modo como escrevemos tende a produzir um certo tipo de verdade. Escrever, dizem, é uma tecnologia da verdade. E a escrita pode representar um convite ao leitor para participar ativamente na construção do significado.

Parece-nos assim justificada a escolha do título da dissertação: *Imagens e palavras: suas correspondências na arte africana*.

Ao acatar as sugestões da banca, a tradução dos textos, exceto pelos trechos citados nos capítulos, passou a fazer parte apenas do trabalho de leitura e interpretação. Mesmo porque traduzir o texto de diversos autores ocuparia espaço

demasiado, que poderia dar lugar às legendas e imagens complementares à leitura dos autores.

A opção foi manter a análise do texto de Daniel Biebuyck (no item III. 3), e a preferência por esse autor deve-se em grande parte ao enfoque de seu estudo, que trata do estilo e da análise dos métodos utilizados na sua classificação, de questões relacionadas à função e significado dos objetos em seu contexto, e em menor escala do artista, como indivíduo dentro de determinado contexto social e na relação com os vários aspectos concernentes à atividade criativa nas diversas sociedades africanas produtoras de arte. Biebuyck é ainda especialista na arte de povos da R. D. do Congo, principalmente dos legas e dos bembes, cuja arte foi tardiamente identificada por museus europeus (cf. Lema Gwete 1995: 298) e continua pouco conhecida entre nós. A esse respeito, permanece atual a conclusão de Mourão (1974: 1) ao analisar a produção bibliográfica relativa à influência africana no Brasil: a África sudanesa é privilegiada em detrimento da África bantu.

Com Biebuyck, tivemos a oportunidade de estudar as associações de cunho secreto, como, por exemplo, *bwami* e *alunga*, e os diversos objetos a elas relacionados. Esse estudo ficou destacado no item III. 4 e demandou grande número de imagens e textos explicativos de legenda.

Tomamos também a decisão de romper com o propósito de trabalhar com textos destacados das coletâneas acima citadas (exceto por Biebuyck). Claro que alguns autores continuam presentes na construção da dissertação, mas não representam o seu ponto de partida, como havíamos pretendido. Essa decisão resultou da incorporação de um estudo bibliográfico (revisto e ampliado no item III. 5) sobre a arte tshokwe, ressaltando a personagem de Tshibinda Ilunga, cuja importância é atestada pelas tradições históricas dos povos da região da Lunda e pelas representações artísticas desse personagem na arte dos tshokwes (Angola e República Democrática do Congo). Parte desse estudo foi aceito para publicação, como ensaio bibliográfico, na Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE-USP, 2005- 2006. Ele originou-se da compilação, feita até o momento, de material escrito e iconográfico em conformidade com a literatura especializada e disponível

entre nós. A intenção foi traçar um panorama sobre os tshokwes e sua arte estatuária. Procuramos olhar os objetos analisados em seu aspecto iconográfico e iconológico: falamos de estilos, formas, componentes e seus significados simbólicos, assim como dos históricos. Nossa leitura partiu da obra de especialistas como Joseph Miller, Victor Turner, Hans Himmelherber, Joseph Cornet e, particularmente, Marie-Louise Bastin, entre outros. Incluímos ainda um estudo sobre o ritual de iniciação *mukanda* e das máscaras utilizadas nas cerimônias rituais.

Conforme sugestão da banca, elaboramos um glossário dos principais autores citados nos textos, embora não abarque a totalidade da bibliografia utilizada.

Entre os princípios que arrazoamos para a apresentação formal da dissertação, está a necessidade de situar o leitor no que diz respeito à localização geográfica referida pelos autores, de apontar imagens visuais que correspondam à descrição literal de formas citadas, além de, quando possível, sistematizar categorias vernaculares mencionadas, elaborando, com fins didáticos, uma síntese com explicações suplementares de outros títulos bibliográficos – conteúdo das legendas e do glossário de termos vernaculares.

Todas as escolhas feitas tiveram em mente, mais uma vez, a escassez de informações e de textos específicos sobre arte e cultura material africana em língua portuguesa, sobretudo de natureza didática.

A tudo isso, se somou, como objetivo desta dissertação, explorar aspectos simbólicos da função e significado de objetos. Esses objetos, conforme tentamos demonstrar, emergem de uma cultura material e de um universo ontológico que servem como instrumentos na transmissão de conhecimento. E, embora tenham sido extraídos do contexto comemorativo e iniciático do mundo tradicional, não deixam de ter um sentido pedagógico, além do ético e do social.

II. METODOLOGIA

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em “The Arts of Zaire”, Daniel Biebuyck faz uma crítica ao modo como o estudo descritivo e comparativo da arte do Zaire (atual República Democrática do Congo) tem se desenvolvido, restringindo-se em grande parte a determinadas características, como forma, estilo e apreciação estética, em detrimento da perspectiva etnográfica da estrutura cultural na qual a arte opera.

Biebuyck (1985-1986: 40) afirma que freqüentemente a identidade cultural de um objeto é reduzida a definições inadequadas, como tribal, regional e de origem local e a uma posição genérica no sistema cultural e ideológico.

A partir dessa constatação, o autor faz diversas considerações sobre métodos de interpretação do objeto de arte, principalmente a respeito das categorias uso, função e significado, que de maneira geral procuramos destacar no nosso próprio estudo sobre a arte dos legas, bembes e também dos tshokwes (Angola e Congo), que é o núcleo de nossa pesquisa.

As considerações de Daniel Biebuyck são pertinentes ao enfoque que escolhemos para trabalhar com as imagens e os textos que as complementam e por esse motivo achamos importante articular aqui as questões levantadas por esse autor, bem como por Jan Vansina, Allen F. Roberts e Abdou Sylla.

Conforme afirma Vansina (1999:41), todas as atividades sociais usam objetos, como símbolos ou como objetos necessários à vida concreta em sociedade. A agricultura, a pesca, a caça, a culinária usam objetos e nem todos são instrumentos no sentido estrito.

Um amuleto para garantir o sucesso em uma empreitada não é um instrumento no sentido usual, mas tem uma utilidade e uma função. Ritos de passagem usam objetos para marcar uma ocasião: nascimento, iniciação, casamentos e funerais são ocasiões marcadas por objetos especiais. A guerra, a magia, a cura usam seus próprios objetos. Autoridades e governantes têm seus objetos, assim como jogos e

entretenimentos. Os objetos se distinguem não apenas entre categorias sociais, mas também entre papéis sociais. Os objetos são feitos para serem usados e têm significado social e valor cultural.

Para Vansina (1999:41), os objetos quase nunca são feitos apenas para expressarem a arte pela arte. Como instrumentos e símbolos, eles expressam os vários aspectos de uma comunidade.

Um registro de todos os objetos usados por uma sociedade seria um retrato meticuloso dessa própria sociedade.

Daí porque a Arqueologia pode tentar reconstruir sociedades e culturas extintas a partir de objetos. O mesmo acontece com a História da Arte quando se tem acesso a informações sobre uso, contexto, pessoas e grupos envolvidos. Mas, sem contexto, um objeto não pode levar além de um suposto uso. Para entender integralmente um objeto de arte, as circunstâncias sociais que cercam sua criação, uso e função precisam ser conhecidas.

No entender de Biebuyck, uso e função estão estreitamente interligados e por isso são freqüentemente confundidos. Ao analisar um objeto essas categorias devem ser observadas separadamente.

Biebuyck (1985-1986: 43) explica: um machado, *usado* para cortar madeira, funciona de modo a satisfazer a necessidade que as pessoas têm de madeira e torna possível uma grande variedade de trabalhos com esse material.

Já certo tipo de machado poderá perder sua função e uso básicos ao ser portado como instrumento pessoal, que funciona como emblema de status. Na definição crua de Vansina (1999:42), os objetos, na sua maioria, são usados com o propósito para o qual foram feitos. Mas um objeto pode ser reutilizado em uma nova função. E podemos, também, nos perguntar sobre sua forma e as características que diferenciam um exemplar comum de um outro tornado arte.

O uso de fato de muitos objetos, diz, não é por si só evidente. Questões de uso, quando a arte é envolvida, são complexas. Definir se um objeto é funcional ou não, requer saber como ele é utilizado, e esse é o primeiro passo para compreender

qualquer objeto, seja ou não de arte. Em muitos casos, o uso preciso não pode ser determinado por falta de informação, e isso acontece com objetos encontrados fora de contexto, como na maioria das coleções africanas.

O conceito de uso não é simples, enfatiza Vansina. Certos objetos, como emblemas de autoridade, têm uso utilitário secundário. Por exemplo, o uso principal de um banco ou trono, mais do que servir de assento, pode expressar uma relação social. Objetos assim não são estritamente utilitários. A função de um objeto está além do seu uso observável.

Ao se falar em uso, algumas questões surgem: O que um indivíduo faz com determinado objeto? Como o manipula? E que tipos de atividades dependem dele? Um só objeto pode implicar numa variedade de usos; alguns comuns e evidentes; outros são especializados, não usuais e às vezes secretos.

É o que acontece, por exemplo, nas associações de cunho secreto *bwami* e *alunga*, entre legas e bembes, e no ritual *mukanda*, entre os tshokwes. Nestas instituições, que se estabelecem por princípios ideológicos e pelos quais se regram as normas da coletividade, os objetos de arte desempenham um papel fundamental.

Segundo Roberts (1990: 7), o estudo dos rituais de passagem e iniciação revela a natureza do processo social e das dinâmicas de suas interações. Nas palavras de Victor Turner (1981 *apud* Roberts 1990: 7) é um momento liminar: a iniciação é uma transformação dramática e cuidadosamente orquestrada do estado de ser jovem para o de ser adulto, ou de ascender a níveis hierárquicos dentro da associação, e, portanto, da sociedade.

Na iniciação, a pessoa aprende vividamente os fatos de sua cultura, no momento em que são estimulados a pensar sobre outros indivíduos, relacionamentos e características do seu meio. Roberts (1990: 7) afirma que a iniciação geralmente possui uma estrutura simples de morte e renascimento simbólicos, separados por uma espécie de prelúdio constituído de mensagens complexas associadas a transformações essenciais. Nesse processo, os iniciados tomam contato com objetos sagrados, que funcionam como veículos de conceitos, valores e história de seu grupo social. Nesse contexto, a arte desempenha um papel considerável, ao

expressar o peso das mudanças pelas quais o indivíduo está passando, como pessoa e como parte da comunidade.

Os objetos exibidos durante a iniciação podem ou não ter uma natureza secreta, mas sua interpretação certamente tem, diz Roberts (1990: 8), porque para o iniciado a transformação se realiza somente se os meios e os processos são mantidos secretos para os iniciados. Provavelmente o autor se refira ao caráter obscuro do significado de alguns ritos e mesmo objetos, e todas as demais circunstâncias físicas e espaciais envolvidas, que não deixam de ter, no entanto, chaves de identificação no seio da própria cultura, à luz das quais podem ser interpretados quando diante de perguntas adequadas e fundamentadas.

Assim é que, retomando Biebuyck, é preciso perguntar, ainda, o que as pessoas fazem com um objeto quando ele está fora de atividade ou em preparo para ser usado.

Aqui, um exemplo remete aos legas e à grande variedade de figuras de marfim que servem a diferentes propósitos — um dos focos de nossa análise. Determinados tipos de figuras são mantidos por seus proprietários em cestos ou sacolas quando não há cerimônia de iniciação. Esses cestos ou sacolas podem conter plantas, minerais, figuras antropomórficas ou zoomórficas, de madeira e marfim, máscaras, e outros elementos (cf. Fig. 22). Assim que uma cerimônia é marcada, os proprietários levam as sacolas ao local designado. Se uma fase ritual da iniciação requer figuras de marfim, seus donos se juntam na cabana de iniciação e retiram as esculturas dos cestos. Após dispor os objetos diante de todos, eles passam a friccionar as esculturas com óleo. Em seguida, diante do iniciando e seu protetor, e dependendo do tipo de rito, vários procedimentos podem ocorrer: as figuras podem ser passadas ao redor; contempladas em silêncio; seguradas na mão durante uma dança e a recitação de provérbio, por exemplo. Ao final da cerimônia, um iniciado pode transmitir ao candidato um objeto ou mais. Posteriormente, todas as figuras são recolocadas nos cestos. Também fora do contexto de iniciação, às vezes, costuma-se lixar as esculturas com folhas e os resíduos resultantes são misturados à água

para ser tomada como poção. Quando o dono dos objetos morre, eles são colocados na sua sepultura.

Pelos exemplos se vê que, conforme as circunstâncias, os objetos podem ter vários usos, e que forma, uso, função e significado podem estar conectados das maneiras mais imprevisíveis.

E, de acordo com Vansina (1999: 53), o conceito de função é enganador, porque implica uma dupla interpretação cultural: a da comunidade que usa o objeto e daqueles que o interpretam em termos de instituição e integração social.

De fato, a interpretação é pautada por modelos que nem sempre permitem ao observador – sempre “de fora” – uma visão abrangente: como os significados dos objetos são em geral múltiplos, as funções também são, ressalta o autor.

Abdou Sylla (1988: 127-129) dirá que a função e significação da arte africana são múltiplas; a arte e a cultura material africanas expressam a vida social. Sylla distingue diversas funções, entre elas:

Função mágico-religiosa: objetos intermedeiam o mundo real – dos seres e das coisas – e o mundo irreal, dos ancestrais, das divindades e de suas forças. Assim, para compreender a arte africana é preciso saber que seu sistema filosófico-religioso estabelece correspondência entre os seres, as forças, os espíritos e as divindades, e permite apreender suas interações e hierarquias. Os objetos de arte são objetos de culto e ritual, suportes para captar as energias necessárias para o bem dos homens e da coletividade, ou para afastar os malefícios.

Função terapêutica: nas cerimônias e práticas sociais, os objetos podem contribuir para proteger, manter ou restabelecer o equilíbrio psicológico dos indivíduos e da comunidade.

Função pedagógica: os objetos auxiliam na aquisição e transmissão do conhecimento dos mais velhos, das associações, das sociedades secretas e dos sistemas de iniciação.

Função social: objetos, música e dança são meios de entretenimento, mas também expressam as relações entre os indivíduos e a organização social. Os objetos,

sobretudo os de natureza estética, traduzem o sentimento de solidariedade, de parentesco, de coesão dos grupos e indivíduos. Conservam e transmitem as tradições, costumes e valores.

Função política: a hierarquia social e o poder têm na arte um meio simbólico de representação em objetos como cetros, armas, assentos, instrumentos musicais e outros.

Biebuyck (1985-1986: 44) irá formular outras questões quanto à função. Como os objetos funcionam em uma sociedade? Quais as necessidades e propósitos satisfazem? O que representam para as pessoas que os possuem, comissionam e usam? Nesse caso também uma variedade de funções é possível, porque nem todos os objetos de arte feitos e usados por uma sociedade funcionam do mesmo modo.

Algumas figuras de marfim, por exemplo, funcionam como símbolo do posto mais elevado de um membro na associação *bwami* dos legas. Esses membros devem possuir a insígnia e a parafernália adequada ao seu grau. Assim sendo, essas figuras são funcionalmente diferenciadas. Como alguns iniciados de alto grau possuem um status específico, como dançarino especializado, ou como o membro mais velho daquele grau, as figuras indicam não apenas o grau, mas também a ocupação e a especialização.

No âmbito da iniciação, as esculturas de marfim também são empregadas como instrumentos pedagógicos para esclarecer os fundamentos morais da *bwami*.

Outras funções não são tão explícitas. Biebuyck (1985-1986: 44) explica que as figuras de marfim são transmitidas segundo padrões de patrilinearidade e dentro da estrutura da linhagem e das relações de parentesco. A posse e o uso dos cestos, por exemplo, estão vinculados ao nome e ao interesse de uma linhagem de determinada comunidade. Esses cestos são reiteradamente transferidos para um descendente direto, quando seu proprietário passa a um grau elevado ou devido à sua morte. As pessoas e seus respectivos grupos estão ritualmente interligados por laços permanentes de solidariedade. As figuras funcionam ainda como testemunhos da continuidade da instituição, unindo os indivíduos através de gerações e linhagens

e como instrumentos comemorativos que exaltam as qualidades de um membro falecido.

Esses objetos também podem ter uma função funerária quando são colocados nos túmulos de seus proprietários; símbolos de respeito e veneração, mas também um mecanismo arquitetado para atrair e domesticar os poderes da alma do morto (Biebuyck 1985-1986: 45). Isso nos permite buscar um paralelo entre os objetos da associação *bwami* – que dos legas se estende com outros nomes ao território dos bembes – e os altares de culto ancestral desses últimos (Fig. 27), associando-os, todos, com o que se depreende do túmulo de Tshibinda Ilunga, rodeado de várias estátuas (Fig. 52), aparentemente com a mesma função e sentido mencionados por Biebuyck.

Devemos observar que com essa associação trazemos lado a lado aspectos das duas culturas que tomamos como referência na nossa pesquisa; são culturas diferentes, mesmo pertencendo ao mesmo complexo lingüístico-cultural bantu.

Para além, então, da diversidade sócio-cultural, e também histórica, consideramos ainda o que diz Biebuyck: mais complexos são os significados dos objetos de arte, que advêm da combinação de vários níveis e tipos de informações e daquilo que comunicam. São partes integradas a um sistema semântico no qual os termos genéricos e específicos designam o todo e suas partes, provavelmente aludindo ao um sistema metafórico-metonímico de representação. Esse sistema é, de fato, uma das bases das produções materiais e estéticas sobre as quais nos debruçamos, conforme veremos.

Vansina (1999: 101) recomenda a descrição objetiva do objeto como primeira abordagem interpretativa, sem fazer suposição do significado. Segundo o autor, todo ícone – que ele define como “imagens físicas materializadas de imagens mentais” – traz em si diversos tipos de “relatos”, indicados por signos de identificação.

Encontramos um bom exemplo na estátua do herói ancestral e caçador Tshibinda Ilunga dos tshokwes. Seus atributos o identificam como tal pela arma, o chapéu, a cabeleira, pela postura do corpo e seus membros... Esses elementos explicam quem foi Tshibinda Ilunga e que conceito ele representa.

Mas pode ser complexo determinar o significado por inteiro de um objeto, devido à situação em que ele aparece. Vansina (1999: 102) considera que quase sempre é errado atribuir um único significado para um ícone, pois ele se modifica com a circunstância e a situação na qual é exposto, e o número de vezes que uma pessoa o vê. Um ícone, afirma, é percebido como uma unidade e ninguém diferencia entre sua estética, seu apelo emocional e conceitual. O autor lembra que se a interpretação primária da representação de um objeto já é difícil, mais complicado é obter informação válida sobre a completa esfera de significação em circunstâncias variadas e, para ele, esta é uma faceta das artes africanas que ainda não foi estudada profundamente.

Daí também a importância das fontes primárias de informação que encontramos em autores mencionados no nosso trabalho, particularmente em Biebuyck e Bastin – fontes fundamentadas em trabalhos de campo e no estudo aprofundado das sociedades relacionadas em suas pesquisas.

Biebuyck (1985-1986: 45) nota que pouco da documentação sobre literatura oral dos povos estudados foi direcionada para estabelecer uma conexão entre literatura e objetos específicos. Uma vez que a confecção dos objetos e sua consagração e uso ocorrem ao som de palavras, recitos e cânticos, a interpretação da linguagem verbal pode levar não só à compreensão textual, mas também a de formas e usos. Alguns significados apenas são revelados por meio da função e uso; do modo como se associam parafernália, dança, música e gestos; das formas, cores, decoração e material.

A análise do simbolismo, lembra Biebuyck (1985-1986: 45), é parte integrante do estudo do significado, e segundo o autor nós captamos muito pouco das mensagens culturais transmitidas por gestos, aparência e marcas especiais exibidas nas esculturas, como penteados, tatuagens, anéis, cores, substâncias medicinais, etc. No entanto, a interpretação dessas características é profícua quando do exame de documentos precisos, assim como da busca do sentido subjacente a esses símbolos, que requer, também, outros estudos interdisciplinares, como, entre outros, os da lingüística comparada. Um objeto pode ter um conjunto de significados

transmitidos verbalmente e outros impressos na própria forma. Patrocinadores e usuários, por sua vez, são capazes de identificar outros significados, de acordo com o status, especialidade e nível de iniciação.

Para ilustrar essa preocupação, tomamos outro exemplo de Biebuyck (1985-1986: 45): no sistema de classificação dos legas, a maior parte das figuras antropomórficas de marfim e madeira está agrupada numa única categoria, cujo critério de inclusão é o tamanho e a função. Chamadas *maginga*, o termo que designa essas figuras não se refere a sua forma, mas as situa socialmente como um objeto “que sustenta os ensinamentos e preceitos da *bwami*”. Cada *igingi* (sing. de *maginga*) é associada a um ou mais aforismos com o nome do personagem simbolicamente representado. Em nosso estudo sobre a arte lega e bembe, veremos que a uma das figuras *maginga*, chamada *kakulu ka mipto*, está associado o aforismo “o filho grande de Mpito morre de manhã cedo”, do qual depende a interpretação de suas funções assim como dos elementos formais de que é constituída (cf. Fig. 21).

As figuras *maginga* estão relacionadas ao grau mais elevado da *bwami*, e são tidas como a manifestação suprema da experiência iniciatória do conhecimento e status (Biebuyck 1985-1986: 46). O personagem representado nessas figuras, positiva ou negativamente, carrega os princípios do código moral. Nesse sentido, quando do uso ativo desse tipo de objeto, as expressões verbais são empregadas, elas mesmas, como instrumento de ênfase: às vezes, para chamar a atenção sobre o caráter inviolável do ritual em que esses objetos são utilizados e até mesmo da associação que deles se serve.

O autor observa ainda que tais objetos são comissionados, adquiridos, herdados de acordo com padrões concebidos como parte de privilégios e direitos estabelecidos, e de um sistema de trocas. E esses fatos não devem ser olhados superficialmente, pois refletem o significado social dos objetos, o que é reforçado pelo seu caráter estético e artístico.

Outros fatores apontados por Biebuyck (1985-1986: 46): o recrutamento e aprendizado, os métodos e técnicas, motivação, posição social, identidade do artista

são aspectos importantes. Esses fatores podem variar de sociedade para sociedade, como também o conhecimento do artista sobre o trabalho que realiza. Um artista, diz, pode ser um curandeiro, adivinho, sacerdote ou simplesmente um leigo nessas especialidades, o que reforça o papel do artista nas sociedades tradicionais africanas. Sua função é, no entanto, diversificada, e ele terá maior, menor ou pouco conhecimento sobre a função e o significado dos objetos que engendra (cf. também D'Azevedo 1973).

Biebuyck encerra suas considerações reiterando que apesar de se poder estudar os objetos de arte de diversas perspectivas, não é possível pretender abarcar um completo entendimento. Ainda mais quando a região estudada é cultural e artisticamente diversificada como é a dos legas, bembes e tshokwes. E sobre a qual, pensa o autor (Biebuyck 1985-1986: 47), é válido afirmar que a arte foi pouco examinada em sua dimensão global.

De qualquer modo, seria impossível a apreensão global das fontes motivadoras e da funcionalidade da arte africana, sem examinar, por partes, as relações entre homem, cultura material, meio ambiente e a dinâmica sócio-cultural. Assim é que passamos a esboçar vertentes para a apreensão de nosso objeto de pesquisa, explorando, nos seus limites, as fontes disponíveis, conforme se segue.

2. VERTENTES E ABORDAGENS TEMÁTICAS

2.1 ARTE E DIVERSIDADE

Muitos fatores influíram no desenvolvimento das artes em geral na África. A partir do século XIX, tradições culturais de origem pré-colonial começaram a desaparecer e embora algumas tenham sobrevivido e até florescido houve transigência com as formas culturais ocidentais.

Ao falarmos das artes africanas em geral, devemos considerar sua diversidade, mas também discuti-las como um todo, já que, enquanto a arte de diferentes povos pode variar na forma, as funções tradicionais da arte e papel social do artista na vida cultural desses povos são similares no continente africano. E bem diversos dos seus

papéis em culturas não-africanas. Outro motivo para discuti-las como um todo é que as fronteiras dos países africanos modernos não correspondem necessariamente a fronteiras culturais. Assim, é preciso falar das artes não de um país, mas do continente todo e até mesmo da totalidade das populações africanas no mundo todo. Independente de sua diversidade, as artes africanas passaram por um processo de adaptação a culturas estrangeiras. Durante muito tempo acreditou-se que o continente africano havia permanecido isolado do resto do mundo. Hoje sabemos que essa era uma idéia equivocada. O comércio através do Saara é tão antigo quanto o início de sua desertificação, há cerca de 3 mil anos a. C. A cultura islâmica foi introduzida por meio desse comércio e se espalhou principalmente pela África Ocidental. O comércio costeiro com a Europa começou no final do século XV e logo se transformou no tráfico transatlântico de escravos

Esse longo histórico de contatos deve ser levado em conta ao se estudar as artes africanas. E quando falamos especificamente de cultura material, e de objetos de arte, muitos outros fatores devem ser considerados.

Para Abdou Sylla (1988: 74), as artes africanas têm características gerais comuns: certa similaridade entre as formas artísticas e as crenças religiosas, parentesco entre as próprias formas, as técnicas e estilo de diferentes etnias. Essa similaridade resulta das condições geográficas, das migrações e da mescla das populações. Na maioria das vezes, as obras realizadas não são concebidas para serem contempladas, mas para serem utilizadas em ocasiões de cerimônia rituais, religiosas e sociais. Os objetos de arte não são significantes por si mesmos, mas sim quando inseridos no contexto social, no conjunto das crenças e dos rituais que a arte enaltece.

Sylla (1988: 74) afirma que a diversidade da arte africana é real e se diversifica conforme o sistema religioso (bantu em relação a dogon, por exemplo), as diferenças regionais e geográficas, dentro das quais grandes grupos artísticos são reconhecidos como possuidores de estilos bem definidos. Nessas regiões e grupos encontramos outras diferenças relativas ao tipo de arte dominante, à escola,

especialização e material utilizado. Para William Fagg (*apud* Sylla 1988: 74), cada grupo étnico “do ponto de vista da arte é um universo por si mesmo”.

É tão grande a variedade de formas e de práticas na arte subsaariana, que tentar resumir suas principais características seria incorrer em equívocos. Algumas artes são valorizadas como entretenimento, outras têm significado político e ideológico, algumas têm o seu valor em contexto ritual, religioso e outras um valor estético por si mesmo. Muitas vezes, um trabalho de arte combina todos esses elementos. Assim também há artistas de tempo integral e outros que dedicam a essa atividade somente parte do tempo. Há artistas reconhecidos e aqueles que não são. Algumas formas de arte podem ser feitas por qualquer um, enquanto para outras um especialista é contratado.

Outros pontos devem ser assinalados quanto ao status da arte subsaariana antes do período colonial. Um deles diz respeito ao conceito de arte e de que em qualquer língua africana ele tenha um significado que vá além de *habilidade*. Isso, não devido a qualquer limitação inerente à cultura africana, mas sim por causa das condições históricas mediante as quais as culturas ocidentais (principalmente as européias) vieram formular o seu conceito de arte. A divisão ocidental entre arte (*fine arts*) e artesanato (*crafts*) nasce de uma sucessão de mudanças sociais, econômicas e intelectuais na Europa. Mudanças pelas quais a África não passou antes da colonização (cf. D’Azevedo 1973; Layton 1991). Desse modo, essa divisão não se aplica às tradições africanas de origem pré-colonial.

Uma definição de objeto de arte, com a qual muitos estudiosos de arte concordam, é a de que ele tem valor estético. Nesse sentido, a arte (o que inclui o artesanato e as chamadas *fine arts*) pode ser encontrada em toda a África.

Apesar disso, para se compreender a arte africana é preciso investigar e entender os valores estéticos locais. Sem as imposições de categorias de fontes externas.

Uma das razões por que a arte africana como um todo não possuía, na visão ocidental, status de arte remonta ao período das coleções de antiquário, nos séculos XV e XVI. Até o século XIX, os colecionadores ocidentais tinham interesse somente

pelas esculturas africanas, já que, pela linguagem plástica, tinham proximidade com aquilo que se encaixava no conceito de arte.

Devemos mencionar também que no Ocidente prevalecia a noção de “arte pela arte”, e a arte da África pré-colonial era considerada, se tanto, funcional.

Ora, as motivações para se criar qualquer tipo de arte, seja na África ou em qualquer outro lugar, são sempre complexas. Além disso, o fato de muitos objetos serem produzidos para um uso prático, ritual ou com outro propósito — como na África — não significa que eles não possam ser valorizados como fontes de prazer estético.

2.2 ARTE, ESTILO E IDENTIDADE ÉTNICA

Um traço comum da crítica de arte africana tem sido o de identificar certos estilos de acordo com o nome “tribal”. Mas o próprio conceito de tribal ou de tribo é problemático. Na verdade, “tribal” muitas vezes se refere à língua falada, a entidades políticas ou a determinados grupos étnicos. Além disso, a concepção de tribo é mais uma forma externa de impor uma identidade. Quanto às diferenças de estilo, as regularidades de formas de fato ocorrem. Por isso é possível atribuir certos objetos a determinados ateliês, a certas localidades, regiões ou mesmo a certos períodos, situando-os no tempo. Mas algumas variáveis devem ser levadas em conta na identificação estilística: a geografia – povos que vivem em lugares diferentes tendem a ter modos diferentes de fazer as coisas. A tecnologia também é um fator – em certos lugares, o tipo de material utilizado pelo artista pode caracterizar uma diferença de estilo. Por exemplo, entre os tshokwes a escolha do tipo de madeira está relacionada ao tipo de objeto que se pretende fazer. Segundo Crowley (1973: 231), madeiras mais pesadas destinam-se a objetos que requerem uma estrutura mais forte, como cadeiras e bancos, cujos estilos diferem dos de máscaras que requerem madeiras mais leves e estão relacionadas a determinado ritual, como o *mukanda* (iniciação de garotos), em que as máscaras (feitas de casca de madeira, junco, fibras naturais e resina vegetal) são usadas apenas uma vez, devido à sua duração efêmera após o uso e ainda à grande dimensão. Crowley (1971: 318) afirma que o estilo tshokwe não possui um elemento único que ocorra

universalmente, mas sim muitas características gerais. Além do mais, o *mukanda* e seus personagens, como um todo ou em parte, são compartilhados com outros grupos vizinhos, e por esse motivo a classificação do estilo torna-se mais complexa. A individualidade do artista constitui ainda um forte componente – o trabalho de um artista pode ser identificado pelo procedimento técnico, e, eventualmente, pela sua habilidade ou mesmo da falta desta ao trabalhar o material. Veja-se a respeito os estudos de William Fagg (1969) sobre os artistas africanos, em que identifica os artistas e seus estilos individuais, ou o de W. Bascom (1973) sobre o mestre escultor Duga, de Meko, uma pequena cidade Yoruba na Nigéria. As instituições (entidades políticas, comunidades, associações voluntárias) também são outro fator, uma vez que a criação se dá sob a influência do meio social e cultural locais. Daniel Biebuyck (1969), por exemplo, cita os estilos de várias associações entre os bembes, na R. D. do Congo: *alunga*, com máscaras em forma de sino, com quatro faces, bicromadas e de madeira. *Elanda*, uma associação de cunho secreto existente apenas dentro de alguns clãs, cujas máscaras são feitas de couro ou pano e adornadas com contas.

Devemos lembrar também que objetos podem ser comercializados e, portanto, copiados, que os artistas podem se locomover, as instituições e os artefatos a elas associados também podem mudar de lugar e penetrar em outros locais, indo de uma área para outra. Isso porque podem ser copiados por artistas de outras procedências, vizinhos e, às vezes, porque são adquiridos ou resultam de conquistas. Segundo Joseph Cornet (1971: 186), por exemplo, a chamada arte Lunda (Angola) é claramente emprestada de povos vizinhos, especialmente dos tshokwes. Laure Mayer (1989: 42-44) constata ser surpreendente que os tshokwes, autores originais de obras grandiosas, estivessem rodeados de vizinhos relativamente estéreis nesse campo. Apesar do poder político e de toda riqueza acumulada pela corte Lunda, oriunda dos impostos pagos pelas populações sob seu domínio e do controle do comércio em seus territórios, a Lunda não deixou nenhuma contribuição artística digna de nota. Conjetura-se sobre a arte lunda que ela aparenta características que os lundas adotaram das técnicas tshokwes, quando do encontro inicial dos dois povos, por volta do século XV.

Conseqüentemente, a arte africana é estilisticamente complexa e desafia uma simples classificação.

Para Vansina (1999: 77-78), o estudo das mudanças na forma ao longo do tempo é para muitos estudiosos a questão central da História da Arte. Quando um objeto é localizado e datado, e seu contexto conhecido, o objeto pode ser inserido num conjunto serial de objetos similares, em relação à técnica, ao assunto, ou pela forma e estilo.

Estilo refere-se, como afirma Layton (1991: 185), às qualidades formais da obra de arte. O conceito de estilo designa as formas de cada componente de determinado objeto de arte, assim como a composição de todos os elementos visuais e táteis. O termo “estilo”, diz Vansina (1999: 78), alude às propriedades formais de um conjunto de objetos ou de um único objeto. As características de estilo variam na obra de um artista para outro, na arte de um lugar quando comparada com outro, ou em relação às mudanças de gosto quanto ao *design*, conforme a época.

Vansina (1999: 78) nota o quanto é difícil relacionar objetos de arte com aquilo que eles representam, pois a representação envolve sempre uma redução de todas as características da “realidade natural”, características que são importantes para o artista e a comunidade. Essa redução se dá por meio de padrões e convenções, ou seja, estereótipos, que segundo Vansina (1999: 78) são a linguagem da forma (cf. também Layton 1991: 185-235, no capítulo dedicado ao estudo do estilo). Em suma, estilo refere-se à soma total das convenções num conjunto de trabalhos de arte ou em um trabalho isolado, e também aos elementos formais comuns a uma série de trabalhos feita por vários ou apenas um artista, e, além disso, a elementos formais que são incomuns ou únicos.

Para Layton (1991: 235), o estilo é um elemento necessário da comunicação visual e adquire qualidades especiais – expressão da sensibilidade do artista para a forma e significado – ao se tornar parte da arte: “Graças a isto, é possível estudar o modo como uma cultura preenche de significação o mundo circundante, e como diferentes estilos perseguem fins diferentes. Não obstante, o perigo de pensar que percebemos os objetivos de outras culturas segundo nossos próprios termos é sempre grave”.

2.3 ARQUEOLOGIA E ARTE AFRICANA

Conforme afirma Hodder (1994: 17) em arqueologia toda dedução ou inferência se realiza por meio da cultura material. Ou seja, toda dedução ou inferência se realiza por meio de artefatos pré-históricos, objetos enterrados ou jogados fora até os dias de hoje: tudo o que é feito pelo homem, de simples ferramentas a máquinas complexas, das primeiras casas a templos, tumbas e palácios... .

A arqueologia é um trabalho descritivo. O arqueólogo precisa descrever, classificar e analisar os artefatos que estuda, com o objetivo de situá-los num contexto histórico e para suplementar o que pode ser conhecido por meio de fontes escritas e assim aprimorar a compreensão do passado. Dessa maneira, é também um ofício de historiador e seu alvo, a descrição interpretativa do passado.

Outra característica da disciplina está na necessidade de outras ciências auxiliarem na identificação e descrição de plantas, animais, solos, pedras etc. Como Clark (1985: 19) enfatiza, uma extensa gama de ciências da terra, biologia, química e física, assim como a tecnologia de base científica em muitos campos, foram aplicadas a problemas suscitados pela pesquisa arqueológica.

E, ainda, por envolverem-se com o que é feito pelos homens, os achados da arqueologia beiram a história da arte e da tecnologia e por inferência estendem-se a informações sobre sociedade, religião e economia dos povos que criaram os artefatos. Daí seu caráter multidisciplinar.

Preucel e Hodder (1996: 4) afirmam que a arqueologia é uma disciplina em constante transformação, com crescente e imensa gama de perspectivas adotadas.

Para Fernando A. A. Mourão (1995-1996) o passado só pode ser alcançado através de um empreendimento multidisciplinar, adicionando-se às técnicas da pesquisa histórica os recursos da Lingüística, Arqueologia, Etnologia, Antropologia, Sociologia e Ciência Política, entre outras áreas do conhecimento.

Daí a relevância de pesquisas que englobem vários procedimentos teóricos e metodológicos, uma vez que o estudo da produção de arte africana abrange diversas disciplinas e suas variadas ramificações, que têm como objeto de estudo tanto a cultura material quanto a oral e histórica.

Devemos lembrar que a arqueologia não é apenas o processo de escavar o passado. Ela requer de seus praticantes que reconheçam os objetos descobertos para estabelecer prováveis contextos culturais para eles. Com essa finalidade tenta-se descobrir sua função e utilidade em alguma circunstância cultural do passado.

Ao analisar a ampla gama de usos de muitos artefatos africanos e seus referentes contextos culturais, a arqueologia pode esclarecer outros aspectos do modo de vida dos povos que lá habitaram. Os arqueólogos às vezes precisam ampliar seu espectro analítico a fim de determinar não somente a função relativa ao local do achado, mas também procurar indicações para outros usos e mudanças associadas à identidade cultural da cultura material através do tempo.

Marianno Carneiro da Cunha (1983: 975), ao falar sobre as raízes da arte afro-brasileira, diz que para avaliar a influência africana na arte produzida no nosso país é imprescindível conhecer a história dos povos que para cá foram trazidos como escravos. Tarefa nada simples, ao contrário. Como primeira dificuldade apresenta o fato de as civilizações subsaarianas serem ágrafas: “Sendo as civilizações subsaárias ágrafas, dispõe o africanista de relativamente poucos recursos para reconstituir a história africana anterior ao contato com o Ocidente e o Islão. Ao mesmo tempo, a história que se baseia sobre essas fontes só restitui um passado cuja antiguidade varia, segundo as regiões, entre os séculos X e XIX, somente” (Carneiro 1983: 975). Para minimizar tais dificuldades, a abundância de material arqueológico veio ajudar na remontagem do passado africano, mas apenas a partir do final do século XIX, sem contar que as pesquisas voltadas para a sistematização começam a ser empreendidas apenas depois da Segunda Guerra.

Carneiro cita Olduvai, Ifé, Benim, Nok, Igbo-Ukwu e Zimbabwe como os sítios arqueológicos mais importantes da África subsaariana.

Ao analisar a evolução da escultura africana, Carneiro aponta Nok e Ifé, na África Ocidental, como centros de tradição em escultura mais antigos da África.

Em escavações no nordeste da Nigéria (no início do séc. XX), em minas de estanho próximas à aldeia de Nok, foram descobertas figuras de terracota junto a restos de uma indústria de artefatos de ferro. Na mesma região foi encontrado um sítio em que se constatou a existência de atividade siderúrgica, comprovando haver uma indústria de ferro em Nok desde o século V a.C.

Bernard Fagg (1966: 30-31), no entanto, afirma que após a utilização de métodos de datação por carbono e de exploração com magnetômetro tornou-se possível datar a cultura Nok como da Idade do Ferro; sua duração estendendo-se de 280 a.C. a 200 d.C., embora exista a possibilidade de que ela tenha se originado antes e sobrevivido até mais tarde.

Segundo Fagg (1966: 31) a escultura de Nok tem uma unidade de tratamento que prontamente se reconhece. Por exemplo, as pupilas dos olhos perfuradas, presentes na maioria das obras; os olhos se destacam no rosto e às vezes são esféricos e, outras, de forma triangular.

As dimensões das esculturas variam de alguns centímetros até proporções quase naturais do corpo humano. De acordo com Carneiro (1983: 978): “Os membros e corpos da figura humana são geralmente tratados como cilindros recobertos de fieiras de contas; a cabeça humana é habitualmente cilíndrica, esférica ou cônica com penteados elaborados e orelhas colocadas em grande variedade de posições; boca, orelhas, narinas e pupilas geralmente vazadas; olhos representando segmentos de esferas, às vezes assumindo forma triangular (...)”.

Durante uma escavação em Ifé, antiga capital política dos iorubas, na Nigéria, Leo Frobenius encontra, em 1910, várias peças de bronze e terracota. Frobenius atribuiu as obras a culturas não-africanas. Mas, posteriormente, com datação pelo carbono e outras descobertas chegou-se à conclusão de que eram obras típicas da cultura de Ifé, datadas entre os séculos XII e XV.

Frank Willet (1975 *apud* Carneiro 1983: 982) afirma haver um alto grau de estilização nas esculturas de Ifé. Embora a figura humana seja representada de

maneira naturalista, os olhos salientes, os lábios que se projetam protuberantes, em linhas paralelas e as orelhas são bastante estilizados.

Para Carneiro (1983: 982), essas são as principais características das esculturas iorubas até hoje: “Esse fato é de grande importância porque não só tenta mostrar a filiação de Ifé e Nok mas aponta para uma tradição escultórica africana durante um período de mais ou menos dois mil e quinhentos anos (...)”.

Carneiro (1983: 977) cita ainda descobertas arqueológicas em Igbo-Ikwu, que comprovaram o domínio da metalurgia do bronze por essa cultura desde o século IX: a arte do Benim, do séc. XV, apropriada pela expedição punitiva inglesa no séc. XVIII; as necrópoles de Sanga e Katoto, no Zaire, segundo Carneiro, atestam a prosperidade e o virtuosismo dessas civilizações da Idade do Ferro bem antes do século X; e as ruínas de Zimbabwe, na Rodésia (cf. também Cornevin 1998: 280-292).

Apesar das grandes descobertas arqueológicas, B. Fagg (1966: 36) questiona se elas não representariam apenas uma milésima parte da antiga arte africana, que ainda permanece sob o solo, embora este venha sendo gradualmente destruído pelo moderno desenvolvimento industrial. Ele menciona, por exemplo, uma cabeça de pedra encontrada em minas de diamante em Serra Leoa, bem como em minas na Nigéria. E chama atenção para a importância da arqueologia em atividades de exploração como essas.

B. Fagg (1966: 37) pensa que deve haver no âmbito da arqueologia um esforço conjunto no sentido de intensificar pesquisas de campo além de treinamento para pesquisadores africanos realizarem esse trabalho.

2.4 ARQUEOLOGIA E TRADIÇÃO ORAL

Em pesquisas empreendidas em Zâmbia, na região das cataratas de Vitória, o arqueólogo Joseph Vogel (1993-1995: 399-400) deparou com questões de ordem cultural na identificação de certos artefatos encontrados: uma pedra de amolar, cuja função básica seria o seu uso doméstico, também estava relacionada a ritos

funerários, e nesse caso perdia seu caráter puramente utilitário para se tornar um objeto sacralizado. Então, a questão que se colocava era: em que circunstâncias esse objeto ganha outro significado e passa a ser simbólico dentro de determinada percepção cultural?

O mesmo questionamento pode ser feito em relação a outros achados. Conforme já dissemos, a arqueologia precisa de outras disciplinas para auxiliá-la na análise e identificação do material encontrado. A antropologia e a etnologia, principalmente, têm mostrado a importância da tradição oral na busca de uma compreensão mais abrangente do fato arqueológico, envolvendo diversos aspectos culturais, em especial os relativos à identidade étnica.

Innocent Pikirayi (1999: 69), no seu estudo sobre o Zimbábue, menciona o uso da tradição oral como fonte de informação auxiliar à arqueologia, e diz que grande parte da história do platô vem sendo reconstruída com o uso da tradição oral. Ele afirma que na falta de fontes escritas, a tradição oral pode ser considerada como fonte alternativa na reconstrução de eventos passados.

Pikirayi (1999: 70) discute também sobre a definição de arqueologia histórica, pois do ponto de vista de alguns autores os limites da disciplina se encontram no estudo de períodos históricos, ou no estudo de sociedades letradas. Ele argumenta que o problema em definições como essa é que a maioria das sociedades africanas não era letrada, embora algumas fossem referidas em fontes escritas durante o período histórico.

As fontes escritas mais remotas sendo aquelas produzidas por árabes e portugueses no início do século XVI e muitas delas coletadas da própria tradição oral por exploradores e viajantes.

A tradição oral é o principal meio de reconstrução do passado em lugares habitados por povos sem escrita. Até mesmo entre populações que possuem escrita, as fontes históricas, sejam as mais antigas, fundamentam-se na tradição oral.

Como diz Grahame Clark (1985: 16), o registro verbal constitui uma parte muito restrita da história da humanidade, e se por um lado os avanços notáveis em relação à história e às ciências em geral nos tornaram cientes da natureza local e restrita de

nossas “histórias documentadas”, por outro, o mundo mudou, e as formas de apreensão da realidade e do conhecimento expandiram-se a tal ponto que os mais extensos períodos da história registrados em palavras são insignificantes quando comparados ao que foi consolidado com os artefatos recuperados pela arqueologia.

Daí inferimos, o passado só pode ser compreendido por meio de um empreendimento multidisciplinar. E a tradição oral pode constituir um desses meios.

Jan Vansina (1968: 13), cuja obra, *La tradición oral*, é uma das mais importantes sobre o assunto, define tradição oral como fontes históricas de uma natureza especial, oriunda do fato de que são fontes não-escritas expressas numa forma apropriada para a transmissão da memória de sucessivas gerações de seres humanos.

Embora se questione a validade da tradição oral como fonte histórica, esse autor acredita que ela pode ser digna de mérito dentro de certos limites.

As pesquisas de Vansina, empreendidas nas décadas de 1950 e 1960, basearam-se em tradições ainda vivas, especificamente na África central.

Junto com a tradição oral, esse autor enfatiza o papel da arqueologia na elucidação de certos aspectos do passado, como migração e cultura material, embora às vezes seja difícil ligar as informações obtidas da tradição oral com determinado achado arqueológico. Por exemplo, não há tradição oral do período neolítico, mas para períodos posteriores é possível por vezes estabelecer ligação entre tradição e certos objetos de interesse arqueológico.

Um exemplo dado por Vansina (1968: 184) é o de objetos encontrados por agricultores em Ruanda. Tais objetos diferiam, na forma, de outros semelhantes usados no presente. Supostamente pertenceriam a um povo extinto, os Renge. No entanto, o exame das tradições concernentes aos Renge mostrava que os artefatos de ferro não pertenciam à cultura daquele povo. Pode ter acontecido de os habitantes daquela região haverem relatado o achado arqueológico a povos vizinhos cuja tradição oral reportava a posse daquela terra a eles, antes de ser conquistada por outros.

Segundo Vansina (1968: 184-185), não é incomum uma tradição surgir a partir de descobertas arqueológicas. Isso porque uma lenda local vem à tona a fim de explicar o ocorrido. Mas em geral essas lendas não são válidas. Há casos, como o acontecido em Nkole, em que a tradição é corroborada pela arqueologia. Nesse caso, a tradição dizia que determinado local havia sido habitado por dois diferentes reis. Escavações mostraram que embaixo do primeiro sítio encontrado havia outro menor. Como se vê, a tradição oral estava correta e foi útil ao indicar o sítio apropriado para a escavação, demonstrando a relação existente entre arqueologia e tradição oral.

O autor (Vansina 1968: 185) cita também descobertas arqueológicas no lago Kisale, no Katanga. Nas suas margens, um grande cemitério foi encontrado. Pertencia a um povo conhecedor do ferro e do cobre. O amplo espaço ocupado pelo cemitério indicava a existência de uma concentração populacional típica de um grande centro, organizado em forma de estado. Nesse caso, a tradição oral das linhagens Luba afirmava que seus reinados descendiam de um protótipo oriundo dessa região. Há aí uma coincidência dos dados fornecidos por fontes diferentes.

Vansina (1968: 185) afirma que a arqueologia pode fornecer informações para identificar culturas proto-históricas com grupos étnicos cuja memória é preservada pela tradição, como também dados sobre migração e comércio, os quais podem ser inferidos da difusão de certas técnicas. Segundo o autor, a arqueologia fornece evidência histórica direta, apesar de o contexto histórico dos achados arqueológicos freqüentemente se manter desconhecido. Os objetos, porém, podem ser datados, e a arqueologia, mais do que qualquer outra disciplina, pode explorar o passado mais remoto.

III. ANÁLISE E SISTEMATIZAÇÃO DOS DADOS

1. APRESENTAÇÃO DO MATERIAL ANALISADO

Apresentamos aqui os dados obtidos na pesquisa e formulamos sua interpretação em quatro níveis (III. 2; 3; 4; 5), analisando de modo consubstanciado o material estudado a partir das leituras que dão fundamento ao trabalho.

Primeiramente, falamos sobre a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana nos currículos escolares, expomos considerações sobre uma amostragem de material didático, para-didático e de literatura infanto-juvenil existente entre nós; e, finalmente, apresentamos uma proposta de exercício de construção de texto associado a imagens e baseada na revisão bibliográfica de dois temas da cultura material de dois povos da África central.

Começamos com o exame da situação do ensino de arte e cultura africana no Brasil e de publicações sobre o tema. Tentamos demonstrar por que continuam sendo necessárias iniciativas voltadas não apenas para a publicação de material sobre arte, mas também para a pesquisa sobre arte, cultura material e história africanas. Nesse item (III. 2), fazemos uma exposição de títulos relacionados ao tema, analisando-os em forma de resenha. Entre outros: o *Guia temático para professores* do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (ver na bibliografia Universidade 1999); o material do Setor África – Projeto de atuação pedagógica e capacitação de jovens monitores do Museu Afro de Salvador (2005); *O negro no Brasil hoje* (2006), de Munanga e Gomes; *África e Brasil africano* (2006), de Marina de M. e Souza. Também agregamos uma discussão sobre o uso de mapas que retratam o continente africano.

A seguir, apresentamos um estudo sobre texto de Daniel Biebuyck (item III. 3), da obra *Tradition and Creativity in Tribal Art* (Tradição e criatividade na arte tribal) na qual, como editor do livro e estudioso que é da arte de vários povos africanos, ele faz uma explanação geral sobre o que é discutido nos textos integrantes da obra: estudo de estilo e análise dos métodos utilizados na sua classificação, o papel do artista, como indivíduo dentro de determinado contexto social e na relação com os vários aspectos concernentes à atividade criativa nas diversas

sociedades africanas produtoras de arte. São tratadas ainda questões relacionadas à função e significado dos objetos.

Seguimos tratando da arte produzida por e para algumas associações de caráter secreto entre bembes e legas (III. 4), povos da R. D. do Congo. Nossa pesquisa baseia-se em outros títulos de Biebuyck a respeito desse tema, no qual é especialista. Mas também extraímos informações de catálogos e obras especializadas, de diversos autores, que compõem o conteúdo das legendas.

Apresentamos ainda um estudo bibliográfico sobre Tshibinda Ilunga (III. 5), cuja importância é atestada pelas tradições históricas dos povos da região da Lunda e pelas representações artísticas desse personagem na arte dos tshokwes (Angola e República Democrática do Congo). Nosso estudo resulta da compilação, feita até o momento, de material escrito e iconográfico em conformidade com a literatura especializada e disponível entre nós. Seu conteúdo atual é uma versão revista e ampliada de “Arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga”, publicado na Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE-USP, 2005-2006. Procuramos olhar os objetos analisados em seu aspecto iconográfico e iconológico: falamos de estilos, formas, componentes e seus significados simbólicos, assim como dos históricos. Nossa leitura partiu da obra de especialistas como Joseph Miller, Victor Turner, Hans Himmelherber, Joseph Cornet e, particularmente, Marie-Louise Bastin, entre outros. Segue-se, nesse mesmo item, um estudo sobre o ritual de iniciação *mukanda*, que exerce um papel de extrema importância na produção de arte dos tshokwes, principalmente na confecção de máscaras utilizadas nas cerimônias de iniciação. Fornecemos exemplos das máscaras associadas ao *mukanda*, falamos sobre sua função e significado e das características dos personagens nelas representados.

Como nosso tema detém-se na correspondência entre imagens e palavras, procuramos priorizar o estudo da função e significado dos objetos, e, em parte, da morfologia e do estilo, aliados à tradição oral e em conformidade com a obra de autores essenciais como Biebuyck e Bastin, como já dissemos.

Biebuyck, durante mais de três décadas, fez intensas pesquisas antropológicas de campo entre vários grupos étnicos do leste do Zaire (atual R. D. do Congo) e no final dos anos de 1960 sistematizou seus dados compilados sobre as artes da África central e seu contexto cultural com uma importante introdução sobre a entrada nas instituições europeias e as primeiras pesquisas de peças levadas da África ainda no período colonial. Muitas das pesquisas desse autor foram feitas no Musée Royal de L'Áfrique Centrale, em Tervuren, Bélgica, que possui um dos melhores e mais bem documentados acervos de arte do Congo. Já em sua obra de inúmeros títulos sobre a arte dos legas e bembes, Biebuyck faz uma análise contextual, examinando uso e função de objetos em diferentes categorias dos sistemas de iniciação e status (*bwami, alunga, elanda, butende*). Os múltiplos significados dos objetos de arte estão ligados, segundo o autor (Biebuyck 1985:38), a uma rede complexa de interpretações verbais formais e informais, em conexão com *performances* combinadas com objetos de arte e objetos naturais no âmbito das associações. Os estudos de Biebuyck realçam as relações existentes entre objetos e literatura oral em seu contexto.

Já Marie-Louise Bastin, em especial nos dois volumes de *Art decoratif Tshokwe*, fez um estudo criterioso e elaborado sobre as artes tshokwes e também de povos vizinhos (lundas, lwenas, mbangalas e outros). Bastin pesquisou por vários meses o Nordeste de Angola, região privilegiada pelo Museu do Dundo, que mantém importante acervo desde 1948, ano em que foi instituído pela Companhia Diamang nesse país da África, quando ainda colônia portuguesa. A autora selecionou cerca de oitocentos objetos, complementados com dados etnográficos e informações técnicas obtidas de informantes locais, como artesãos, escultores, adivinhos e outros. Nessa obra, Bastin faz o registro de motivos plásticos e decorativos; analisa suas variações e distribuição geoespacial de incidência, considerando a formação cultural e histórica dos tshokwes e sua relação com povos circunvizinhos; observa fatores técnicos, artísticos, fontes de inspiração de diferentes tipos de objetos e seu simbolismo. Ela também se aprofunda no estudo da arte tshokwe ao analisar a estátua de Tshibinda Ilunga a partir de um conjunto de características morfológicas, também presente

em outras estátuas, situando-as no contexto sócio-cultural. Embora sua monografia sobre Tshibinda Ilunga não esteja disponível entre nós, tomamos como referência seu estudo sobre o assunto publicado no catálogo *Art et Mythologie – Figures Tshokwe*, especificamente o texto *Les tshokwe du pays d'origine*, uma versão abreviada de sua monografia. A exemplo de Biebuyck, sua obra mostra a importância de se combinar uma pesquisa de campo acurada com o estudo bem documentado de coleções.

Para finalizar, o título desta dissertação, *Imagens e palavras: suas correspondências na arte africana*, deve-se em grande parte à construção dos dois textos sobre a arte dos legas, bembes e tshokwes, às inúmeras imagens coletadas e à elaboração do conteúdo das legendas que as integram, sobre função e significado dos objetos em seu contexto – cujos dados se encontram normalmente desarticulados na bibliografia disponível.

Como bem observa Sally Price (2000: 140), ao olharmos uma obra de arte é preciso reconhecer que nossa herança cultural contém um elemento estético e, assim, diante de uma arte pouco conhecida como a africana, precisamos de recursos auxiliares para compreender os valores sociais, rituais, simbólicos e outros fatores que concorreram para a sua criação. Que eles venham daqueles que puderam acompanhar essa arte em campo sócio-cultural em tempo de não figurarem apenas como objetos museológicos sem a perspectiva das ciências humanas e sociais.

2. O ENSINO DE ARTE E CULTURA AFRICANA NO BRASIL

2.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

A fim de dar embasamento e também como complemento a nossa pesquisa e à proposta de produzir material didático sobre arte africana, buscamos no trabalho de outros pesquisadores informações e argumentos que contribuíssem na construção do corpo de nosso trabalho.

Por esse motivo, procuramos aqui atualizar a discussão sobre o ensino de arte africana no Brasil, tendo em vista também as medidas tomadas pelo governo federal e o recente debate em torno de propostas e perspectivas suscitadas pelo assunto.

Antes da instituição da Lei 10639/2003, que torna obrigatório o ensino de História da África e Cultura Afro-brasileira no âmbito da educação básica e em especial nas áreas de Educação Artística, Literatura e História do Brasil, o governo federal havia instituído, com a Lei 9394/1996, “Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Brasileira e Africana, a serem observadas pelas Instituições de Ensino...”. Embora já existisse a lei, de 1996 para cá ela permaneceu ignorada, tanto nas instituições de ensino como pela produção de livros didáticos e de referência.

Em meio à escassez de obras e fontes de informação sobre o assunto, encontramos algumas iniciativas no sentido de tratar e discutir o tema, principalmente a respeito da arte africana e de seu estudo no sistema oficial de ensino, ou da sua ausência nas escolas e nos livros didáticos consultados por grande parcela dos professores.

Citamos a dissertação de Mestrado de Regina M. L. Funari, *O ensino de arte no Brasil em busca das raízes culturais africanas* (1993). A pesquisa inclui a análise de onze coleções, num total de quarenta e quatro exemplares de livros didáticos de Educação Artística e Desenho mais adotados naquele momento.

Sobre os resultados de seu estudo, a autora dirá:

“(...) chegamos à conclusão da total omissão quanto ao desenvolvimento da produção cultural e artística do negro, ou ainda, da influência africana na formação da Cultura e da Arte Brasileira. Para ilustrar a gravidade desta situação, acrescentamos que, numa pesquisa realizada pela Associação de Arte Educadores (...), verificou-se que 30% dos professores da rede pública adotam estes livros didáticos nas suas aulas de Educação Artística, e 70% utilizam-nos como consulta em desenvolvimento do seu trabalho em sala de aula”. (Funari 1993: 64-65)

Entre outras considerações a respeito da ordem social, econômica e política, como causa e efeito de desigualdades atávicas na nossa sociedade, Funari irá apontar:

“Se o professor quiser estar ao lado de uma grande parcela oprimida do povo brasileiro, precisa, nas nossas escolas, conquistar um espaço democrático onde o mito da democracia racial e a ideologia do embranquecimento presentes na sociedade, nos meios de comunicação, escolas e, inclusive, na veiculação dos livros didáticos, possam ser questionados e desmascarados. (...) Na realidade, o livro didático tem se revelado um forte aliado da indústria cultural e um condutor de ideologia por excelência”. (Funari 1993: 64-67)

Outras questões importantes mencionadas pela autora: a falta de formação dos professores em nível de 3º grau, pois não existem disciplinas referentes às raízes africanas da cultura brasileira. A omissão dos órgãos oficiais, que não propiciam aos educadores já formados cursos sobre o assunto. E a escassez de publicações a respeito da cultura negro-africana.

Em sua tese de doutoramento, *Valorização da cultura negro-africana no ensino de arte* (2000) Funari irá estender a pesquisa à análise dos currículos das faculdades de arte, além de dar continuidade àquela com material didático. A proposta da tese é alertar o sistema educacional brasileiro no sentido de modificar a grade curricular de Ensino Artístico Superior e fornecer aos professores uma formação mais adequada a respeito das raízes africanas na nossa cultura, promovendo a sua devida valorização.

A pesquisa abrangeu diversas instituições de ensino em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, além de livros de Educação Artística. Nela constata-se: é praticamente nulo o ensino de arte africana e afro-brasileira nas faculdades de arte. Há predomínio de códigos e valores estéticos da arte européia e norte-americana.

“Nossa arte é estudada como folclore, em oposição a conceitos antropológicos que pregam o respeito às diferenças e a negação de valores etnocêntricos”. (Funari 2000: v)

A análise de livros didáticos mostra clara ligação das obras com a ideologia do embranquecimento e o preconceito racial.

Segundo a autora, seu estudo visa demonstrar que o professor quase não tem acesso a referências bibliográficas sobre multiculturalismo, relações raciais, arte

africana e afro-brasileira. E os livros didáticos de Educação Artística relegam à invisibilidade o segmento afro-descendente e omitem a sua importância na formação da cultura brasileira.

Um dado bastante significativo do trabalho é que passados sete anos entre uma pesquisa e outra, Funari lista os mesmos livros didáticos analisados na sua dissertação de mestrado. O que nos leva a supor que nesse período nada foi produzido sobre o assunto.

Novamente, a exceção está no trabalho de pesquisadores e professores vinculados à universidade. Mencionamos aqui o texto *Identidade afro-brasileira: abordagem do ensino de arte* (1997), no qual a autora, Dilma de Melo Silva, professora da Eca-USP, argumenta em favor do “resgate da arte e dos padrões estéticos da produção negro-africana no ensino de arte”, como forma de revigorar a subjetividade e a identidade do estudante afro-descendente.

Outro exemplo vem de *Arte-Educação, vivência, experiência ou livro didático?* (1987), de H. T. Ferraz, pesquisa empreendida na ECA-USP.

O trabalho mostra dados estatísticos sobre adoção e consulta de livros didáticos de educação artística nas redes de ensino, e indica: 82% dos professores entrevistados consultam livros didáticos para preparar suas aulas. Mas a pesquisa também evidencia não só a falta de material didático como a má qualidade do que é produzido. Recomenda, enfaticamente, a necessidade de “uma vasta bibliografia atualizada” sobre arte-educação.

Esses trabalhos, no entanto, são anteriores à lei 10639/2003. Recentemente, o assunto começa a ser mais discutido e já se encontra no mercado editorial um livro de História Geral, *Nova História Crítica* (1999), de Furley Schmidt, que inclui a história da África em um capítulo específico, inclusive com reproduções de obras de arte.

Esse livro é analisado no artigo *A História da África nos bancos escolares. Representações e imprecisões na literatura didática* (2003), de Anderson Ribeiro Oliva, do Centro de Estudos Afro-Asiáticos, no Rio de Janeiro.

Oliva apresenta os resultados iniciais de uma pesquisa sobre livros didáticos de História e diz que com a aprovação da Lei 10.639/03 os meios escolares e acadêmicos passaram a se questionar sobre o que ensinar a respeito da África. O autor pergunta:

“Como ensinar o que não se conhece? Para além das interrogações, a lei revela algo que os especialistas em História da África vêm alertando há certo tempo: ‘esquecemos’ de estudar o Continente africano”. (Oliva 2003: 1)

Oliva compulsou até o momento vinte coleções e confirma que somente cinco possuem capítulos específicos sobre História da África. Em sua análise, ele conclui que muitos livros revelam uma formação inadequada, com uma bibliografia insuficiente, e em conseqüência disso criam dificuldades significativas para uma leitura menos imprecisa e distorcida sobre a questão.

Ou seja, o conteúdo dos livros editados continua precário em relação ao estudo da África, quando não reproduz idéias errôneas e preconceituosas sobre o continente.

Embora Oliva elogie a publicação do livro *Nova História Crítica*, de Mario Furley Schimidt, ele não deixa de criticar e questionar determinadas escolhas.

Como ponto positivo cita o uso de imagens (entre outras, de objetos de arte africanos), procedimento raro nos livros didáticos, mas alerta para a falta de informação precisas, por exemplo, na apresentação de mapa, que segundo ele incorre em imprecisões temporais.

Ao criticar o formato do capítulo examinado, questiona a opção do autor em fazer uma abordagem restrita de um tema claramente negligenciado pelas escolas. Se o propósito é valorizar ou minimizar o esquecimento da História da África, diz, a análise deveria ser mais abrangente. Principalmente porque quando o assunto é ligado à história da Europa, o número de páginas reservado a ele supera aquele dedicado a tratar de toda a África pré-colonial. Oliva pergunta se esta é uma escolha do autor, da editora, do mercado consumidor ou dos currículos.

Oliva encerra seu artigo dizendo que é urgente e imperioso ensinar a História da África, mesmo sendo uma tarefa difícil e demorada:

“(...) As limitações transcendem – ao mesmo tempo em que se relacionam – os preconceitos existentes na sociedade brasileira, e se refletem, de um certo modo, no descaso da Academia, no despreparo de professores e na desatenção de editoras pelo tema”. (Oliva 2003: 6)

Kabengele Munanga, professor da Universidade de São Paulo, discute diversos fatores a serem considerados com a instituição da Lei 10639/03. Um deles, fundamental, em sua opinião, é o que ensinar e quem irá ensinar essa história, uma vez que a lei não prevê nenhuma estratégia de formação de professores nem a definição de um conteúdo curricular mínimo.

Além disso, diz, não basta formar professores. É preciso também produzir materiais didáticos.

Munanga considera superficial o modo como o continente africano é abordado no currículo do ensino básico:

“(...) é um problema muito sério, porque o Brasil é um encontro de culturas e civilizações. Não há como conhecer as raízes do Brasil sem conhecer a história dos povos que viveram aqui e contribuíram com essa construção”. (Munanga 2005: 1)

E acrescenta que as lacunas existentes nesses currículos têm graves conseqüências sobre o estudante negro:

“Ele vive numa sociedade que não reconhece em nada em que seu grupo contribuiu, onde sua história não existe. Ele entra numa escola onde a orientação da educação e da formação de cidadania é eurocêntrica. Ele não se vê na história da formação do país. (...) A identidade individual (Figs. 2 e 3) e coletiva passam pela história, pela cultura e pela religião, que são descartadas na educação do cidadão brasileiro. A herança africana faz parte do cotidiano brasileiro, mas não existe na escola”. (Munanga 2005: 1)

Sobre como é hoje ensinada a história do negro no Brasil, ele responde que quase não é ensinada:

“O imaginário do brasileiro sobre a África ainda é construído com base em personagens da cultura de massas, como Tarzan e Tintin (Fig. 4). Não se tem

acesso à verdadeira África, apenas a estereótipos. (...) Ninguém se dá conta de que a humanidade nasceu na África e grandes civilizações que marcaram a história, como a egípcia, pertencem à África negra". (Munanga 2005: 2)

Em função da falta de informação que prevalece na sociedade brasileira como um todo, sobre o continente africano e sobre o negro no Brasil, Munanga declara que é importante ter novos materiais didáticos e livros que apresentem a África autêntica e não apenas a que nós conhecemos, distorcida (Fig. 5).

Cabe agora mencionar que, após a aprovação da Lei 10639/2003, o Conselho Nacional da Educação homologou em 19/5/2004 as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. O parecer do conselho procura atender os propósitos expressos na Indicação CNE/CP 06/2002, bem como regulamentar a alteração trazida à Lei 9394/96 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, pela Lei 10639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na Educação Básica.

O parecer visa o sistema de ensino e a sociedade como um todo, no que se refere à elaboração, execução, avaliação de programas de interesse educacional, de planos institucionais, pedagógicos e de ensino. Mas também está destinado a todos aqueles comprometidos com a educação no Brasil, como um meio para buscar orientações “quando pretenderem dialogar com os sistemas de ensino, escolas e educadores, no que diz respeito às relações étnico-raciais, ao reconhecimento e valorização da história e cultura dos afro-brasileiros” (CNE 2004: 1-2).

Entre outras recomendações estão:

Ampliação do foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira.

Conhecimento e valorização da história dos povos africanos e da cultura afro-brasileira na construção histórica e cultural brasileira.

Informações e subsídios que permitam ao professor elaborar concepções isentas de preconceitos.

Valorização das representações dos negros e de outras minorias nos textos e materiais didáticos.

Valorização da oralidade, da arte como marcas da cultura de raiz africana.

Propõe-se ainda fazer um levantamento das principais dúvidas e dificuldades dos professores em relação ao trabalho com a questão racial na escola e encaminhamento de medidas para resolvê-las. Ou seja, é um processo em andamento.

Pelo acima exposto, vimos que continuam sendo necessárias iniciativas voltadas não apenas para publicação de material sobre a arte, mas também para a pesquisa sobre arte, cultura material e história africanas.

2.2 EXPOSIÇÃO DE UMA AMOSTRAGEM DE TÍTULOS RELACIONADOS

Em 1997, a Editora Ática lançou um dos primeiros livros didáticos sobre a África no Brasil, mas tratava-se da tradução da obra de uma autora nigeriana. *Explorando a África*, de autoria de Isimeme Ibazebo, é um título que antecedeu as três mais abrangentes publicações educativas brasileiras sobre a África. Elas tratam igualmente da história da África desde os primeiros impérios conhecidos, passando pela exploração e colonização desse continente, com o adicional de se pautarem nas relações culturais entre a África e o Brasil, na descolonização dos países africanos e suas perspectivas atuais e na necessária revisão de valores do contingente negro da sociedade e da cultura brasileira (cf. Mello e Souza 2006; Hernandez 2005; Munanga e Gomes 2006).

A esses livros somam-se outras publicações, como as infanto-juvenis e guias de museu. Sendo as primeiras representadas por dois autores que vêm se dedicando a esse gênero literário como decorrência de sua produção acadêmico-científica (cf. Prandi 2002; Lima 2004).

Antes de mais nada, é bom que se diga que nenhuma dessas publicações trata da cultura material e da arte em sua especificidade, e sim de aspectos sócio-históricos das populações negro-africanas, ainda que, por natureza, os guias de museu

sinalizem para a interdisciplinaridade concernente. Uma única publicação recente vem apresentar uma proposta introdutória de abordagem das artes afro-brasileiras em sua interface com as artes africanas.

Trata-se de 10 títulos, conforme se segue.

África e Brasil africano, de Marina de Mello e Souza, foi publicado pela Editora Ática, em 2006. Basicamente, a finalidade da obra é levar para a sala de aula a história da África e do “Brasil africano” e falar de um passado que ainda precisa ser estudado e compreendido. Entre outras intenções, essa abordagem visa estimular um pensamento crítico sobre a discriminação racial, e na mesma medida a valorização da nossa diversidade étnica. O livro é composto de seis capítulos. Cada um versa sobre uma temática geral com itens específicos. O assunto do primeiro capítulo é *A África e seus habitantes: a variedade populacional, a constituição físico-geográfica do continente e o contato com outros povos*. Destacamos o segundo capítulo, *Sociedades africanas*, sobre os grandes reinos africanos que remontam ao século X, como os lorubás e o reino do Benin, com seus importantes centros produtores de arte, entre eles Ifé, onde foram feitas as valiosas descobertas arqueológicas das cabeças de terracota, ou ainda as placas de bronze do Benin, datadas do século XV e XVI. Nos outros capítulos são discutidos o comércio de escravos e a escravidão; os africanos e seus descendentes no Brasil; o negro na sociedade brasileira e a África depois do tráfico de escravos. Além de farto material histórico-iconográfico, o livro contém em todos os capítulos boxes de textos explicativos complementares aos tópicos discutidos no corpo principal. Em um folheto avulso há atividades suplementares, criadas com a intenção de servir como instrumento de reflexão para o aluno, e também como um meio de registrar e organizar seu aprendizado. Em linhas gerais, a obra traça um panorama abrangente da África, ensina sobre sua diversidade geográfica e social, sua história e cultura antes e depois da escravidão e salienta o papel do negro e sua contribuição na sociedade brasileira.

A África na sala de aula – Visita à história contemporânea, de Leila Leite Hernandez, é um publicação da Selo Negro Edições, lançada em 2005. Trata-se, nas palavras dos editores, de uma profunda pesquisa historiográfica, cartográfica e iconográfica.

Segunda a autora, resulta da reunião de aulas de História da África ministradas por ela durante alguns anos, da leitura de diversos autores presentes no seu texto e das idéias daí geradas para apresentar temas poucos conhecidos entre nós, que ela sugere agrupar com o título “imperialismo colonial, racismo e lutas por liberdade”. Na introdução do livro, a autora revela seu propósito de tratar a África do ponto de vista de “uma unidade temática”, pois considera que sendo o pluralismo dos povos da africanos um fato, também não deixam de ser verdadeiras suas similaridades “nos modos de nascer, pensar, plantar, colher, caçar e comercializar produtos”. Leila propõe a divisão dos capítulos em quatro grupos. No primeiro, analisa e explora preconceitos e “pré-noções” a respeito da África, como modo de “desmontar a idéia de aistoricidade do continente africano”. No segundo, fala do colonialismo e seus mecanismos e sistemas de dominação. No terceiro, examina o papel das elites culturais em relação a aspectos políticos e de identidade. O último, diz a autora, é uma tentativa de compreender “como as ‘elites africanas’ incorporaram ao ideal de independência os projetos de reformulação institucional e de modernização econômica, social e política. Nas palavras do escritor moçambicano Mia Couto, que assina o prefácio, a obra de Leila Hernandez busca “o desfazer permanente de estereótipos e o convite para um olhar aberto, disponível e crítico”.

O negro no Brasil de hoje, de Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes, publicado em 2006 pela Editora Global, propõe minimizar a ausência da matriz africana no ensino de história e cultura do Brasil, bem como dissipar distorções. É um relato de uma parte da história omitida, ou caricaturada, dos povos africanos que participaram na formação do nosso país. O livro aborda desde a presença dos africanos no Brasil, suas origens, contribuições, e o tráfico de escravos, passando pela história da África, suas antigas civilizações e estados no século X e XVI. São discutidos ainda os movimentos de resistência negra durante o regime escravista até a época contemporânea; a produção cultural e artística dos negros no Brasil; racismo, discriminação racial e ações afirmativas no panorama atual da sociedade. Os autores apresentam também um elenco de homens e mulheres negros que representam a resistência à discriminação e a luta por uma sociedade mais justa.

São personalidades reconhecidas por seu desempenho e contribuição à sociedade brasileira, como artistas, escritores e esportistas, entre outros.

A semente que veio da África, de Heloísa Pires Lima, conta com a colaboração dos africanos Mário Lemos, Georges Gneka e Véronique Tadjó. Publicado pela Editora Salamandra, em 2004, esse livro infanto-juvenil tem como tema a adansônia, tida na África como a “árvore da palavra”, o que pode explicar porque é chamada por vários nomes, dependendo do país. No Brasil, essa árvore de grande dimensão é conhecida como embondeiro ou baobá. Além de explorar histórias sobre a origem e importância da árvore na África, o livro fala de jogos, da Costa do Marfim e de Moçambique, que utilizam suas sementes e mostra uma escultura em forma de crocodilo que, quando aberta, se transforma em um tabuleiro de jogo ligado à mitologia, aos ciclos da natureza e à vida africana. Em um encarte são ensinadas as regras do jogo *awalé*. Belas ilustrações de Véronique Tadjó e fotografias da árvore do embondeiro enriquecem essa edição.

Ifá, o adivinho, de Reginaldo Prandi, com ilustrações de Pedro Rafael, publicado pela Companhia das Letrinhas, em 2002, conta histórias de deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos. Tem como personagem central, o adivinho, Ifá, que em tempos muitos remotos na África jogava seus búzios para ajudar as pessoas a resolverem suas dificuldades. As narrativas são baseadas no livro do mesmo autor, “Mitologia dos orixás”, e falam sobre vários personagens míticos, como Exu, Oxalá, Xango e outros. No final do livro há diversos verbetes sobre os orixás mencionados, como ilustrações representando cada um deles.

A África meu pequeno Chaka..., de Marie Sellier, com ilustrações de Marion Lesage e tradução de Rosa Freire d’Aguiar, foi publicado pela Companhia das Letrinhas, em 2006. Embora não tenha sido escrito no Brasil, esse livro merece ser mencionado por apresentar a reprodução de uma série de objetos do acervo do Musée du Quai Branly, em Paris. Máscaras, estátuas e esculturas permeiam as histórias, como um complemento das lembranças do narrador. Trata-se de um diálogo entre o neto e seu avô, que lhe conta a sua história e por extensão a história da sua África, de seus antepassados e dos valores que com eles aprendeu. Os objetos que ilustram as

narrativas estão relacionados nas páginas finais. Cada um é identificado por um símbolo que remete ao país de procedência assinalado no mapa do continente africano: Gabão, Nigéria, Guiné, Camarões, Costa do Marfim, etc.

Baseado na exposição *Formas de Humanidade – África: culturas e sociedades* do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, 1999, o *Guia Temático para Professores* inclui textos sobre cultura material, arte, história, filosofia e religião africanas. Um dos recursos didáticos em destaque nesse guia é a série de mapas mostrando a composição do continente africano desde a época pré-colonial (séc. XIX) até a contemporânea. Um dos mapas indica a procedência da coleção etnográfica do museu, com a localização dos grupos étnicos e dos países. Inúmeras imagens de obras do acervo do MAE compõem o conteúdo dos textos informativos do guia. Incluem-se nas várias pranchas avulsas reproduções de diversos objetos, como máscaras e estátuas, por exemplo. Todas as peças são identificadas, com informações de origem étnica, país de procedência e matéria-prima utilizada na confecção. Além de sugestões de atividades para o professor trabalhar com as imagens na sala de aula, o guia fornece uma bibliografia geral e específica sobre questões sociais africanas e afro-brasileiras.

Setor África – Projeto de atuação pedagógica e capacitação de jovens monitores. Material criado pelo Museu Afro-brasileiro (MAFRO) de Salvador, Bahia, 2005, e destinado ao professor. Foi elaborado como apoio à ação educativa, atendendo às diretrizes estabelecidas pela Lei 10639/03. Entre outros objetivos, busca dar ênfase à valorização da herança cultural africana; à construção de imagens da África alternativas aos estereótipos difundidos pela mídia e pela escola; ao combate de preconceitos e intolerâncias; à divulgação de conhecimentos históricos e culturais de sociedade africanas em conexão com os objetos do acervo do museu. Fazem parte do conteúdo, textos a respeito do papel da arte nas sociedades africanas, abordagens de temas como ancestralidade, fertilidade, rituais de iniciação, tradição oral, símbolos de poder, etc. e informações sobre a procedência de grupos étnicos com presença no Brasil (como por exemplo, da África Central e Ocidental). O material é composto ainda de um mapa político e étnico, com a localização dos povos representados no acervo do museu, imagens de objetos, sugestões de

exercícios, de auxílio à apreciação e compreensão de imagens e dados sobre as peças. Com esse projeto de atuação pedagógica, o MAFRO destaca sua preocupação em prover formação profissional a jovens monitores afro-descendentes, contribuindo efetivamente na implantação da Lei 10639/03.

Uma visita ao Museu Afro Brasil, de 2006, é o nome do guia da exposição do acervo desse museu paulistano. É direcionado aos visitantes, mas também pode ser utilizado pelos professores como material didático. Seu conteúdo trata tanto da arte africana e afro-brasileira como de fatos históricos do Brasil nos quais a presença da população negra é marcante. Conforme se lê na introdução, o caderno de visita pretende refletir o próprio caráter do museu: um acervo de “memórias, de lembranças, de imagens de orgulho, sofrimento, conquista e competência dessa população que formou a nossa nação”. O guia está dividido de acordo com os núcleos expositivos, cada um designado por uma cor, num total de sete. O primeiro fala do tráfico de escravos da África para o Brasil. Um mapa mostra as rotas de viagens dos navios negreiros, indicando a procedência na África e o destino no Brasil. O segundo núcleo refere-se à diversidade étnica da África e de sua arte, representada por imagens de objetos do acervo, contendo informações de origem, material e função. Ao lado de alguns objetos, um texto em destaque convida o visitante/leitor a observá-los mais atentamente, propondo questões que auxiliam na apreciação e localização no mapa dos grupos étnicos representados e das respectivas obras. Em outros núcleos encontramos assuntos como: *Trabalho e escravidão* – com exemplos de instrumentos de castigo e material iconográfico da época. *Religiosidade* – as religiões afro-brasileiras, o candomblé e a constituição de seu panteão, os orixás e suas ferramentas. *Festas* – as festas populares brasileiras e os objetos associados. *História e memória* – textos e imagens sobre personalidades negras importantes na história do Brasil. *Artes* – elenco de artistas afro-brasileiros e suas obras, entre outros Aleijadinho, Heitor dos Prazeres, Agnaldo Manoel dos Santos e Rubens Valentim. O caderno do visitante é finalizado com um glossário relativo a algumas expressões utilizadas nos textos.

Arte africana e afro-brasileira, de Dilma de Melo Silva e Maria Cecília F. Calaça, publicado pela Terceira Margem, em 2006. Como integrantes do Núcleo de

Pesquisa e Estudos Interdisciplinares sobre o Negro Brasileiro, da Universidade de São Paulo, as autoras, cientes da omissão entre nós de fontes bibliográficas sobre o estudo da cultura africana e afro-brasileira, visam com essa publicação contribuir nesse sentido, oferecendo aos professores de arte uma introdução ao estudo da arte africana e brasileira. O livro contém informações sobre o continente africano, as antigas civilizações, sua arte e os estudos iniciais a respeito de sua produção artística, bem como da produção brasileira com origem na matriz negro-africana. A partir desses subsídios, é proposto ao professor um modelo de análise comparativa de algumas obras, em que são mostradas as semelhanças estilísticas das produções de arte africana e brasileira.

Lembramos também de sites como o <http://www.arteafricana.usp.br>, que dispõe de um banco de dados com informações e imagens de obras do MAE-USP, e, entre outros que vem surgindo, o da Casa das Áfricas, com importantes links para a pesquisa sobre o continente africano. Não temos porém nada que se iguale ao que é colocado à disposição por instituições como a Smithsonian Institution e o Metropolitan Museum (ver em especial a sua “Linha do Tempo”), mas certamente sem a principal condicionante: a experiência, histórica e cultural, na inter-relação com os povos e as culturas da África que temos na América Latina, em particular, no Brasil.

2.3 SOBRE O USO DE MAPAS

Em se tratando da África, o uso de mapas exige alguns cuidados quanto à escolha, por várias razões.

O continente africano constitui-se de uma imensa área geográfica com regiões bastante diferentes, seja quanto à topografia, clima ou vegetação. Essas regiões também diferem uma das outras na sua economia, sistemas políticos, religião e língua, bem como na expressão artística de seus povos.

Essas características diversas foram (e são) muitas vezes ignoradas nas representações cartográficas desse continente, e as razões para isso suscitam questionamentos e evidenciam fatos.

Não parece exagerado dizer que na escola e nos livros didáticos aprendemos a olhar os mapas como retratos precisos da realidade que se pretende representar. Porém, de onde vem esse poder de convencimento dos mapas? Não será em grande parte de sua capacidade de transmitir uma imagem consagrada como científica e portanto considerada verdadeira?

Mas, não é menos verdadeiro que a elaboração de mapas – e até mesmo sua utilização – se restringe ao domínio de determinados conhecimentos. Os mapas podem ser, e muitas vezes são, materializações ideológicas daqueles que o elaboram: para quem são elaborados e com quais finalidades? Afinal, que tipo de informação se pretende fornecer sobre um território? O que é explicitado e o que é oculto?

Segundo Lacoste (1997 *apud* Soares del Gaudio 2006: 2), na confecção de um mapa está implícito um certo domínio político e matemático do espaço representado. O mapa é um instrumento de poder sobre o espaço e as pessoas que nele vivem.

Maurício Waldman (2006), ao discutir aspectos históricos da África salienta que um mapa não é apenas uma representação da realidade; é primeiramente uma imagem e reflete a realidade concreta em função de “expectativas e anseios sociais que podem variar enormemente de uma classe social para outra, de uma civilização para com as demais”. Pois é comum os mapas veicularem a visão de grupos sociais mais poderosos, que possuem meios de infundir *a sua* compreensão do espaço, e assim “um mesmo espaço pode gerar imagens bastante variadas em razão do universo cultural de quem estiver criando mapas”.

Waldman alerta sobre a importância das referências imaginárias no modo como os indivíduos pensam e se relacionam com o espaço.

Basta lembrar que tipo de imaginário povoava as mentes dos viajantes europeus quando navegavam em busca de novos territórios para conquistar, e de como a mentalidade eurocêntrica iria construir suas representações da África baseadas em premissas que justificavam sua visão preconceituosa e seus atos de opressão. Não por acaso, associavam a cor negra a seres monstruosos, a crenças pagãs, a hábitos

imorais, ao mal. Não por acaso, e ambigualmente, o continente africano é chamado de “continente negro”.

Essas concepções estão no cerne da construção do conceito de raça, que parte do pressuposto de que há raças inferiores e superiores. Seu início remonta aos séculos XV e XVI, com a chegada dos europeus na África e no Brasil. Naquele momento, os europeus questionavam se os povos encontrados eram humanos ou “bestas”. Mas, de qualquer modo, considerados seres inferiores, eram alvo da dominação.

No século XVII ocorre uma mudança de paradigma com a visão religiosa católica fundamentada na história dos Reis Magos demonstrando a existência das raças branca, amarela e negra. Buscaram-se argumentos na história bíblica de Noé e sua arca que a tudo e a todos continha. Mas na verdade era também uma forma de justificar a presença da Igreja na ocupação e exploração das novas terras.

No século XVIII, do Iluminismo, da chamada Idade da Razão, do cientificismo, novamente lança-se mão do conceito de raça como forma de explicar a inferioridade do “outro” aos olhos do europeu.

A classificação parece fazer parte da necessidade humana de identificar o mundo a partir de semelhanças e diferenças. Porém, se perguntarmos qual é a definição de raça, a resposta está apenas na cor da pele. E apesar de essa definição persistir até hoje, a classificação de raça tendo como base a quantidade de melanina é questionada cientificamente. Para a moderna ciência biológica, o conceito de raça não é uma realidade biológica. O problema está além da classificação. Encontra-se de fato na hierarquização da humanidade em superiores e inferiores. E nessa hierarquização, os negros ficaram na categoria mais baixa e, portanto, considerados passíveis de dominação pelas raças tidas como superiores.

As teorias científicas sobre raça foram apropriadas pelas sociedades européias para justificar a escravidão e a colonização.

No fundo, trata-se do domínio territorial, do domínio daquilo que os mapas vinham representar, para os exploradores do além-mar, num dado momento do tempo e em correspondência como o poder hegemônico.

As conseqüências da presença do colonizador no território africano são vastas. A colonização introduziu impositivamente religião, tecnologia e sistemas políticos europeus. Com isso, os europeus dividiram as várias culturas da África Negra em colônias, cujas fronteiras foram estabelecidas sem o menor respeito a grupos étnicos tradicionais ou a grupos lingüísticos, muito menos a sua forma de vida, cuja harmonia relativa ao meio natural e cosmogônico foi desqualificada e banida durante sua permanência hegemônica em seus territórios.

Conseqüentemente, os mapas podem estar a serviço da ideologia da dominação e espelhar seus interesses e visão de mundo – incompatíveis com a noção de que se o espaço é dinâmico, as representações cartográficas são estáticas e muitas vezes distantes dos processos históricos de domínio, construção e preservação dos territórios e do meio ambiente, quanto mais do meio humano e do patrimônio material das culturas correspondentes.

O que acima expusemos norteou em parte as escolhas dos mapas desta dissertação. Mas ao selecioná-los também tivemos a preocupação de utilizar os referenciais dos autores e especialistas cujas pesquisas de campo foram empreendidas nas regiões destacadas nos mapas, com o nome e a localização dos povos estudados, caso das figs. 12 e 33.

Já o mapa da fig. 1 consta do catálogo da exposição Arte da África, com obras-primas do Museu Etnográfico de Berlim. Optamos por ele porque, além de a exposição ter acontecido no Brasil (de janeiro a março de 2004) e desse modo ser uma referência mais próxima, esse mapa mostra o continente africano na sua atual configuração política e enumera cento e cinco grupos étnicos, indicados na superfície do mapa de acordo com sua ocorrência em um ou mais países. Os tshokwes, por exemplo, de número 21, aparecem tanto em Angola como na R. D. do Congo. Essas indicações também permitem localizar a origem das obras expostas e que compõem o acervo do museu.

Mas um só mapa não contempla certas especificidades que nosso estudo exige: embora a carta do catálogo traga grande número de grupos étnicos, não encontramos entre eles os bembes, mas sim os legas, presentes no mapa com o

número 61, apontado na R. D. do Congo; ambos objeto do nosso estudo sobre a arte das associações. O fato porém de não constar desse tipo de mapa que a R. D. do Congo foi chamada de ex-Zaire e ex-Congo Belga é importante, pois implica em um problema atinente tanto à geografia e à história como aos estudos etnológicos e arqueológicos sobre esse continente.

Os outros dois mapas adotados – recortes do todo – situam estaticamente o continente, mas dinamicamente as regiões estudadas, indicando a posição dos grupos étnicos dentro do território recortado, sem deixar de mostrar os grupos fronteiriços, da época em que estavam sendo estudados pelos especialistas, Bastin (sobre os tshokwes) e Biebuyck (sobre os bembes e legas). No primeiro caso, intervimos, assinalando não apenas o nome atual do país da África em que os tshokwes se situam (quando foram estudados por Bastin eram situados em Angola e no Zaire, e não no Congo), e adicionamos indicação de localização geográfica aproximada dos grupos citados.

O mapa encartado em Murdock (1959), desenhado pelo próprio autor, mostra aproximadamente as fronteiras territoriais de várias nações ali apresentadas. Foi desenhado com um padrão simples de meia polegada para cada grau de latitude e longitude e reduzido em 15% na reprodução, o que resultou em uma leve distorção no extremo norte e sul, quando comparado com a mesma área projetada, como observa o próprio autor. Mas seu problema maior é tentar fixar numa escala bidimensional, idealizada como é um mapa, séculos de mobilidade das sociedades tradicionais africanas, ainda que as mantendo na configuração aproximada de seu território durante o período colonial. Isto é, apresenta-as conforme o conhecimento acumulado até o período a respeito da situação geográfica dos povos que as potências européias tinham interesse em circunscrever para melhor explorar. E mesmo assim, e apesar do cuidado do autor e de sua erudição em tomar para seu traçado as fontes disponíveis, seu mapa não deixa de se apresentar como uma colcha de retalhos, que, no entanto, como afirma o próprio Murdock, tem a vantagem de facilitar as distribuições das localidades pelas coordenadas – ou para sermos precisos, a denominação dos territórios das diferentes sociedades que esse conhecimento abrangia até então.

Também no mapa de Murdock, não vemos a presença dos bembes, à semelhança do mapa do catálogo de Berlim. Poderiam ali ser situados ao lado dos “rega”, que são os legas, no espaço reservado ao sul aos “buye”, também chamados boyos. No caso específico da localização dos bembes e grupos relacionados, Biebuyck (1981: 10) alerta para as contradições engendradas pela administração colonial, face às evidências encontradas de laços entre grupos amplamente dispersos e diferenciados, e face também à heterogeneidade cultural, quando contrastada com um pano de fundo de similaridades gerais, de grupos basikasingo, bembe e boyo, que margeiam o Lago Tanganika ao longo de seu lado ocidental. Isso, até bem pouco tempo, permitia que se tomasse um pequeno grupo como uma “tribo” inteira – conceito aliás inapropriado para definir um grupo sócio-cultural, como nos reportamos no início, e do qual escapa toda a experiência histórica, econômica e política, bem como a essência de seu patrimônio material e humano.

De qualquer modo, o mapa de Murdock permite visualizar as sociedades africanas tradicionais não apenas por um ponto no mapa, mas sinalizadas num território, ainda que de demarcação imprecisa e às vezes problemática, lembrando que elas têm existência em um espaço concreto. Ademais, o mapa da África assim como ele apresenta, como que craquelado, pode ser um recurso a mais, de efeito visual imediato, para lembrar que esse território é diverso social e culturalmente, aplacando a idéia de uma África monolítica e estática.

Para finalizar, temos de pensar que qualquer que seja a utilização, os mapas não abarcam a multidimensionalidade da atividade vital humana diante do impasse entre passado e presente, e, sobretudo, da perspectiva de continuidade implícita nessa dialética.

E mais importante do que usar um, três ou mais mapas é identificar esse impasse e refletir sobre ele, sob pena de estarmos maximizando as distorções que vêm do estabelecimento de estereótipos na abordagem das culturas humanas.

3. TRADIÇÃO E CRIATIVIDADE NA ARTE AFRICANA

Apresentamos, neste tópico, um estudo baseado no texto de Daniel Biebuyck da obra *Tradition and Creativity in Tribal Art* (Tradição e criatividade na arte tribal) na qual, como editor do livro e estudioso que é da arte de vários povos africanos, ele faz uma explanação geral sobre o que é discutido nos textos integrantes da obra.

Esse livro, no qual nos inspiramos para dar título ao presente item (III: 3), tem seu foco principalmente no estudo de estilo e na análise dos métodos utilizados na sua classificação, mas também está voltado para o artista, como indivíduo dentro de determinado contexto social e na relação com os vários aspectos concernentes à atividade criativa nas diversas sociedades africanas produtoras de arte. São tratadas ainda questões relacionadas à função e significado dos objetos.

Na introdução de *Tradição e criatividade na arte tribal*, Daniel Biebuyck faz uma série de observações sobre os estudos da chamada “arte primitiva” e critica a metodologia utilizada na classificação de objetos.

Segundo o autor constatou, estudantes e pesquisadores de arte primitiva, em seus estudos de morfologia e distribuição, se propuseram a colher provas da existência de áreas geográficas em que ocorrem, em certo período, tipos característicos de objetos de arte, *designs*, motivos, formas e estilos. Tentaram estabelecer relação estilística entre várias áreas, utilizando conceitos descritivos para classificar aquelas com certa uniformidade de estilos, como, por exemplo, estilo local e tribal:

“Os termos específicos pelos quais essas áreas são classificadas representam um conjunto heterogêneo de termos geográficos ou marcas tribais; às vezes, são emprestados de categorias específicas de objetos, de complexos institucionais ou de elementos de estilo¹” (Biebuyck 1969: 1).

Além disso, há muita imprecisão na atribuição de objetos que não se enquadram na categoria estilística das áreas. A metodologia utilizada na classificação de estilo é falha, pois algumas das chamadas áreas de estilo parecem ser assim classificadas apenas pela observação de ocorrências de objetos bastante distintos e não pela

¹ Todos os textos citados em destaque nesse tópico foram traduzidos dos respectivos originais de seus autores.

definição precisa de elementos de estilo isolados. “Arte tribal” e “estilo tribal” são assim rótulos convenientes, porém a definição do conceito de *tribal* é duvidosa. Na opinião de Biebuyck (1969: 2) isso acontece porque não há na literatura antropológica definições aceitáveis sobre esses conceitos. E mesmo em trabalhos acadêmicos de respeito, iremos nos deparar com dúvidas a respeito dos limites ou graus de uniformidade das culturas estudadas.

Para William Bascom (1969: 99-106) o reconhecimento da existência do estilo étnico é uma das maiores contribuições ao estudo da arte africana e de outras sociedades sem escrita. Bascom propõe em seu texto *Creativity and Style in African Art*, além do chamado *estilo tribal*, mais oito categorias de estilos, como modo de reavaliar esse conceito e ampliar a abordagem sobre a questão da criatividade.

A despeito das dificuldades de classificação, há ampla evidência de que categorias específicas de objetos de arte ou de estilo estão constantemente correlacionadas, não com a cultura como um todo, mas com determinadas instituições: sistemas de iniciação, cultos, associações voluntárias, sistemas de crenças e mitos. Tais instituições representam somente uma extensão de toda a cultura. Às vezes, têm uma distribuição apenas local, e outras, entre grupos étnicos.

O que nos remete a Jacques Maquet ao discutir o papel da Antropologia na “construção” da realidade. Maquet afirma que ainda é válida a definição de cultura estabelecida por Edward Tylor (*apud* Maquet 1986: 3) há mais de um século: ou seja, cultura é um todo complexo. Inclui conhecimento, sistemas de crença, arte, lei, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelos seres humanos como membros de uma sociedade.

Ou, como na observação perspicaz do próprio Maquet (1986: 3), nós indivíduos não vivemos de lazer no sábado, de religião no domingo e de economia no resto da semana. Nossas crenças, o que fazemos e como nos sentimos são todos de uma mesma parte.

Assim, para se estabelecer critérios sobre o que quer que seja, muitos aspectos devem ser considerados e esse procedimento também se aplica à classificação de objetos e da área da qual provêm.

Biebuyck cita os bembes como exemplo da dificuldade de classificar um estilo, conforme se encontra na literatura sobre a África. Os bembes, diz Biebuyck (1969: 2), formam uma entidade cultural bastante coesa no Congo oriental. Mas não faz sentido falar sobre estilo *bembe*, e as razões são várias, como veremos.

Há a arte da *bwami*, uma associação partilhada por bembes e legas, cuja produção de objetos é variada: pequenas figuras de marfim, máscaras de madeira, figuras de animais em madeira e marfim e outros objetos. A arte da associação *bwami*, entre os bembes, é muito semelhante à arte dos legas, a ponto de a literatura sobre arte africana não fazer distinção entre elas. Temos a arte da associação *alunga* – máscaras em forma de sino, com quatro faces, bicromadas, de madeira. Há a arte da associação *elandá*: máscaras feitas de couro ou pano e adornadas com contas. *Elandá* é uma associação existente apenas dentro de alguns clãs bembes. Existe ainda a arte *butende*, um ritual de circuncisão. São raras as suas máscaras de madeira, feitas para uso na iniciação de garotos. Encontram-se em todo o território bembe, mas são atribuídas a um grupo autônomo e local de importantes linhagens, e portanto estão sujeitas à especialização local. [Trataremos mais detalhadamente das associações no item III. 4: *As associações entre legas e bembes e sua arte*].

Biebuyck conclui:

“A tendência na literatura, quanto à definição de estilos, é privilegiar similaridades básicas e ignorar diferenças significativas, que são facilmente detectadas quando se compara as várias partes de certos objetos encontrados em área restrita, onde há entidades com fortes laços culturais” (Biebuyck 1969: 3).

Essas diferenças e variações, embora sejam ocasionalmente reconhecidas, são algumas vezes rotuladas de subestilos, estilos locais, escola e, mais raramente, atribuídas a diferentes períodos de estilo.

Biebuyck chama a atenção para a necessidade de investigar os fatores subjacentes a essas variantes, e lembra que artistas de dada cultura, em diversas partes do mundo, se expressam por meio de uma variedade de materiais, tais como madeira, pedra, bronze etc., e esses podem ser substituídos uns pelos outros. Acontece também de objetos de diferentes materiais serem destinados ao propósito de

diferentes segmentos da população ou de instituições ligadas à arte. Algumas vezes, os artistas têm o hábito de trabalhar com materiais variados. Em outras, já são mais especializados, restringindo-se a um só meio.

A existência de diferentes tradições de estilo numa mesma sociedade pode ou não estar relacionada com o manejo de vários meios². Mas o uso de meios variados, com técnicas e tradições correspondentes, deve ser levado em conta como fonte provável das diferenças de estilo.

Além disso, tanto a arte bidimensional como a tridimensional são produzidas em muitas regiões e essas duas categorias de técnica suscitam problemas e possibilidades diferentes; não devem ser confundidas numa caracterização geral, pois ambas as categorias estão conectadas a variações de estilo.

Também o fator tempo precisa ser considerado na atribuição de diferenças de estilo. As culturas mudam e as mudanças refletem em certas esferas de atividade mais do que em outras. Mudanças de valores, de gosto, de critério estético e de necessidade são elementos importantes na determinação de ocorrências de variações. Contextos diferentes de uso também determinam diferentes tipos de demanda. Biebuyck (1969: 4) exemplifica:

“Objetos tais como uma máscara bambara feita para a sociedade flankuru (Figs. 6 e 7) têm pouco em comum com as máscaras komo (Figs. 8 e 9), entre o mesmo povo. Tal fato, por sua vez, se reflete no número de artistas trabalhando ou especializados, em qualquer momento e em qualquer sociedade”.

Finalidade, volume de demanda e número de artistas são fatores que influem para aumentar ou diminuir as possibilidades de variação. Demandas específicas por determinado objeto podem levar à produção em massa, à cópia e aceitação, por parte da sociedade, de artistas medíocres.

Os vários tipos de subgrupos presentes numa sociedade – entidades políticas, comunidades, associações voluntárias –, embora participem de uma mesma cultura básica, não formam necessariamente um grupo de ação comum. Podem representar

² Biebuyck refere-se à obra de William Fagg, *African Sculpture: An Anthology* — infelizmente não disponível nas nossas bibliotecas.

unidades autônomas e possuir seu próprio conjunto de valores, preferências, padrões, e sua própria interpretação da cultura em que vivem.

Mas na literatura de arte, esse aspecto de variação não é enfatizado, segundo Biebuyck. Entretanto, há evidências de que muitas das chamadas sociedades homogêneas, em várias partes do mundo, são constituídas de vários substratos de povos e grupos de origens étnicas diferentes. E mesmo compartilhando uma cultura comum global, esses componentes mantêm ou desenvolvem padrões e tradições distintos em sua tecnologia e arte. As sociedades produtoras de arte, afirma (Biebuyck 1969: 5), não existem no vácuo.

Jacques Maquet (1986: 3) parece complementar esse raciocínio, ao dizer que, da perspectiva antropológica, a arte não se reduz a uma configuração ideal de formas. Ela está situada dentro de outros sistemas, tais quais os da filosofia, das crenças religiosas e das doutrinas políticas. A arte não está desvinculada da organização societária que lhe dá sustentação, como associações, escolas, ateliês e outras; nem das redes institucionalizadas na sociedade como um todo: governo, agências econômicas, corporações privadas, etc. A arte está em conexão com o sistema de produção, que constitui a base material da sociedade. Maquet (1986:3) ressalta o papel da antropologia na construção do conceito de arte. Para ele, uma primeira contribuição da antropologia é a da construção da arte em compasso com a realidade.

Ou seja, isolamento, autonomia e auto-suficiência são conceitos relativos. Existem muitos exemplos de influências recíprocas que diferentes povos exerceram nas tradições artísticas de uns sobre os outros.

Alguns grupos mostram mais receptividade e originalidade criativa no processo de empréstimo; outros são mais resilientes ou submissos à imitação. Em qualquer sociedade há grupos mais expostos do que outros a influências externas, e prontos para incorporar elementos de arte vindos de fora.

Joseph Cornet (1971: 186), por exemplo, afirma que muitas das informações disponíveis à época de suas pesquisas, na década de 1970, levavam à questão das origens do estilo *tshokwe*, o qual aparenta, segundo esse autor, sinais de

homogeneidade cultural. Estaria no estudo da arte lunda, ele acredita, a resposta para esclarecer a arte tshokwe.

Na questão do estilo, os artistas, diz Biebuyck (1969: 6), devem também ser levados em consideração. São indivíduos e precisam ser pensados como membros de uma “escola” específica, como porta-vozes de tradições locais, de convenções e sistemas de pensamento. Afinal, a maioria dos trabalhos de arte é criada e moldada por indivíduos.

Franz Boas (1955: 155), em seu clássico e pioneiro *Arte Primitiva*, alerta para a importância do papel desempenhado pelo artista na diferenciação de estilo. Por exemplo, na Guiana e na Indonésia os métodos usados na tecelagem são os mesmos, assim como na confecção de cestos prevalecem as mesmas condições técnicas. No entanto, os estilos de arte usados são muito distintos. Apesar da influência da técnica, Boas pondera que deve haver outras razões para determinar o estilo individual de cada área. E a esse respeito entram em consideração as condições históricas e psicológicas que determinam o desenvolvimento da linguagem, da estrutura social, da mitologia e religião. Ele pontua: “Devemos voltar nossa atenção primeiramente para os artistas” (Boas 1955: 155) – pois costumamos considerar apenas o trabalho de arte, sem referência a seu autor. O conhecimento das ações e atitudes do artista, pensa Boas, pode contribuir para que haja uma compreensão mais clara sobre estilos de arte.

Há autores que discutem sobre a falta do conceito *artista* nas sociedades primitivas, como também de um equivalente para o termo *arte*. Mas ninguém duvida de que essas sociedades tenham produzido tais objetos, que dão prazer e impressionam com sua beleza.

Segundo Maquet, a presença ou ausência do termo arte no vocabulário cotidiano desses povos é uma questão sempre presente porque os antropólogos descobriram que não existe uma palavra correspondente na maioria das línguas das sociedades não-letradas:

“Foram observadores americanos e europeus que designaram de arte primitiva alguns objetos feitos por sociedades não-letradas. Esculturas representando

homens, mulheres, ou animais, ornamentos coloridos, painéis decorativos e objetos similares foram chamados de 'arte'. Eles são parecidos com alguns dos objetos que artistas ocidentais produziram durante séculos. (...) o processo de assimilar à categoria de arte objetos importados de países distantes e colonizados é antigo e recorrente na história. Frequentemente os criadores desses objetos chamados 'artísticos' não possuem a palavra arte no seu vocabulário. Os conquistadores atribuíram essa qualidade aos objetos. Exércitos vitoriosos incorporaram à realidade artística de suas terras natais as peças que apreenderam dos países derrotados" (Maquet 1986: 9-10).

Já Farris Thompson (1973: 19) acredita que entre os iorubas existe não só um comportamento voltado para a crítica de arte como também um vocabulário muito preciso. Ou seja, não se pode afirmar que inexistam meios de expressar valores estéticos entre os povos africanos produtores de arte, ainda que esses sejam peculiares a eles, como os nossos meios revelam a nossa visão ocidental da cultura e do mundo.

Frank Willet (2003: 198), ao comentar a análise de Thompson sobre a noção de um julgamento estético entre os iorubas, chama a atenção para o fato de que embora antes de Thompson trabalhos como esse já tenham sido elaborados, isso não deve servir de motivo para generalizações, tais como a de considerar a possibilidade de haver sempre uma coincidência entre o julgamento estético ocidental da arte africana e o dos africanos sobre sua própria arte.

Willet cita como exemplo um fato registrado por Biebuyck entre os legas.

Transcrevemos as palavras de Willet (2003: 198):

"Entre os legas, por exemplo, Biebuyck descobriu que todas as esculturas tradicionais usadas pela sociedade bwami em seus rituais eram consideradas 'boas', com isso significando que cumpriam suas funções. 'A crítica do aspecto físico... é impensável'. Como resultado, bonecas de celulóide obtidas comercialmente são apreciadas tanto quanto as esculturas tradicionais em madeira e marfim".

Para Willet esse fato é surpreendente, porque os objetos tradicionais representam o prestígio dos membros na *bwami*, pois só os iniciados têm a posse desses objetos e

a cada um deles está associado um provérbio que expressa o ideal de beleza moral ao qual o iniciado aspira. Willet acha estranho que tais objetos – na sua opinião inexpressivos e fáceis de adquirir – devam ser aceitos para uso numa associação relativamente exclusiva como a *bwami*. Willet comenta (2003: 198):

“Biebuyck observa que a posse de grande número de objetos tradicionais reflete o enorme prestígio do dono. Para obtê-los ele teve de participar de muitos e grandes rituais, além de haver servido como responsável em cerimônias funerárias de outros membros altamente graduados, uma vez que são adquiridos principalmente por herança. Este fato mesmo, no entanto, explica a aceitação de um artefato estrangeiro, porque são os números que importam, a qualidade e a idade das peças não têm importância”.

Mas, com todo respeito a Willet, sua última observação precisa ser ao menos complementada. Biebuyck (1969: 17) enfatiza que todos os objetos pertencentes a *bwami* são *isengo*, isto é, sagrados e perigosos. Uma escultura não tem significado se não for consagrada e “carregada” com substâncias potencializadoras, além de impregnadas de emoção por meio do uso. Por outro lado, afirma, nem toda arte tem a finalidade de expressar conceitos religiosos ou mitológicos, simbolizar a estrutura de poder ou de coesão social. Alguns objetos são produzidos para entretenimento, apenas.

Para ir mais além nessa discussão, que implica na elaboração de conceitos de linguagem, Robert Goldwater (1969: 24-25), em *Judgments of Primitive Art*, na mesma obra organizada por Biebuyck, irá observar que alguns antropólogos consideram inadequado ou incorreto o uso do adjetivo *primitivo* para se referir a arte de povos sem escrita, mas nenhum termo foi capaz de substituí-lo. Embora o vocábulo tenha passado ao uso comum com um significado ambíguo, Goldwater chama a atenção para o valor conotativo da palavra quando combinada com o substantivo arte. Primeiro, entre os vários artistas modernos e depois pelos que foram por eles influenciados, a palavra “primitiva” foi tomada não meramente como descritiva, mas como um termo elogioso. A expressão “arte primitiva” não remete à falta de habilidade técnica ou estética, diz Goldwater (1969: 25-27), mas a uma

ampla variedade de estilos e recursos, em conexão com uma inventividade formal intensa e vital, a qual justamente atraiu a atenção dos artistas modernos e os influenciou. Goldwater acredita que esse fato marcou nossa atitude em relação à arte primitiva tanto ou mais do que os estudos etnológicos.

Por isso, devemos estar atentos ao fato de como essa arte passou a ser encarada por nós ocidentais. Motivo também para se examinar os mal-entendidos e antagonismos que dividem antropólogos, artistas e historiadores de arte em suas discussões sobre a arte de povos não ocidentais.

Também é o caso, por exemplo, do emprego do termo *tribo* e *tribal*. Apesar de a tendência atual ser de recusa ao uso – pelo que representa em termos de julgamento pejorativo – muitos dos consagrados autores por nós estudados empregam essas palavras em seus textos. A própria obra aqui em questão traz no seu título o termo tribal.

Um traço comum da crítica de arte africana tem sido o de identificar certos estilos de acordo com o nome “tribal”. Mas o próprio conceito de tribal ou de tribo é problemático. Na verdade, “tribal” muitas vezes se refere à língua falada, a entidades políticas ou a determinados grupos étnicos. Além disso, a concepção de tribo é mais uma forma externa de impor uma identidade.

Como se pode ver, a discussão é controversa e envolve aspectos culturais que não podem ser desprezados. Referimo-nos novamente à linguagem.

Qualquer língua está de várias maneiras intimamente relacionada ao restante da vida de um indivíduo ou de um grupo dentro da comunidade em que vivem. E isso é verdadeiro para todos os povos e linguagens. É um fato universal sobre a linguagem. A antropologia discute sobre a relação entre linguagem e cultura. Mas é bem verdade que a linguagem é parte da cultura. E cultura, no sentido antropológico, refere-se a todos os aspectos da vida humana, na medida em que estes são determinados ou condicionados pelos membros de uma sociedade.

Retomando Tylor (*apud* Maquet *op. cit.* Cf. também *Anthropology an Introduction*: 1946), cultura constitui algo adquirido pelo homem como membro da sociedade, tal qual a língua. Assim, sociedade e linguagem são mutuamente indispensáveis, pois a

linguagem é transmitida culturalmente. E se ela é transmitida como parte da cultura, não é menos verdade que a cultura como um todo é amplamente transmitida por meio da linguagem.

Daí, concluímos, as culturas humanas são tão divergentes como são as línguas humanas pelo mundo afora. E quando se trata da África estamos lidando com um complexo lingüístico da ordem dos milhares, o que não nos autoriza a postular certezas a respeito da inexistência de parâmetros que na verdade pertencem à nossa cultura.

Nós quisemos, com toda essa digressão, situar a presente discussão sobre a importância do artista como indivíduo dentro sociedade e como uma espécie de porta-voz, que tem na sua obra a expressão dos anseios dessa mesma sociedade, porque ao estudar a arte africana tradicional estamos em geral falando da obra de indivíduos anônimos, e mesmo os estudos que foram empreendidos em campo, e, portanto, supõe-se, com melhores condições de voltar-se para a identificação do artista, permanecem ainda hoje com lacunas.

Não por acaso Biebuyck insiste no tema e aponta que quaisquer que sejam as convenções ditadas pela sociedade na determinação dos aspectos estilísticos de uma obra, o elemento individual é um fator poderoso na explicação de diferenças.

Habilidade técnica, maturidade, posição social e personalidade diferem de artista para artista. E mesmo que a sociedade imponha temas e estilos a seus artistas, eles possuem sua própria concepção de tema, estilo e técnica presentes no seu trabalho.

“A exequibilidade da expressão individual de gosto, habilidade e temperamento na produtividade artística é uma questão muito debatida em relação a comunidades fortemente voltadas para a solidariedade corporativa e para a ação coletiva, daí a dúvida sobre se é possível ou não falar sobre originalidade criativa e inovação consciente” (Biebuyck 1969: 7).

São poucos os estudos sobre aspectos individuais de estilo e criatividade. Uma das razões é que os objetos estudados são retirados de seu contexto social por pessoas interessadas apenas no produto que representam e não em quem os produziu. Biebuyck generaliza a crítica a antropólogos que desconsideraram estudos de

campo sobre as dimensões estéticas das sociedades que estudavam. Em sua opinião (Biebuyck 1969: 8), muitos pesquisadores contentaram-se em classificar os produtos nos assim chamados *estilos homogêneos* e *subestilos*, estereotipando sua função e significado. Nesse tipo de estudo, a ênfase recai somente sobre certo aspecto da atividade artística ou sobre determinada categoria de objeto, levando à compartimentalização.

Na maioria dos livros sobre arte primitiva, os autores se voltam para o problema da individualidade de estilo e liberdade criativa.

Wingert (1965 *apud* Biebuyck 1969: 9), por exemplo, acredita que o artista não é totalmente condicionado pela sociedade, que ele pode contemplar as formas tradicionais e fazer sua própria interpretação.

Já Bascom (1969: 101) irá afirmar que a força das convenções é maior do que se costumou imaginar em relação à arte africana.

Para Fraser (1962 *apud* Biebuyck, *op. cit.*) o artista primitivo não apenas empenha-se para ser compreendido como também cada etapa de sua escolha e treinamento o conduz ao caminho da tradição.

No dizer de Read, (1961 *apud* Biebuyck, *op. cit.*) todo trabalho de arte é essencialmente individual na origem. É certo que o artista sofre influência de seu meio, cultiva seus valores e anseia estar de acordo com eles e ser aceito por seu grupo. O artista, além disso, participa ativamente em ritos e cerimônias nos quais seu trabalho é utilizado. Ou seja, o artista não está isolado do público, pois ambos compartilham, em essência, os mesmos valores. É preciso lembrar também que o artista pode não estar familiarizado com o sentido e destino final de sua obra nas sociedades em que a arte é utilizada em ritos de iniciação por associações fechadas.

Mas o trabalho do artista deve comunicar conceitos e crenças, ser compreendido pelo público ao qual se destina. E esse público, do qual ele é parte, possui bastante habilidade para “ler” mensagens simbólicas, para compreender as ambivalências transmitidas por meio da arte.

Conclui-se que há um compromisso recíproco entre artista e comunidade. De um lado ele é compelido a fazer certas coisas e de outro lhe é permitido fazer outras de seu próprio modo.

Permanece a questão de como entender os problemas de escolha individual, criatividade e inovação. A força da convenção varia em natureza e intensidade de sociedade para sociedade, assim como de atividade para atividade. Há muitas variantes a considerar sobre o processo criativo.

Biebuyck (1969: 11) afirma que o estudo da arte primitiva trabalha majoritariamente com produtos finais, resultados concretos do desempenho do artista. Dessa forma, construíram-se regras e padrões. Mas poucos dos estudiosos do assunto têm conhecimento de como regras e critérios são de fato formulados pelas sociedades produtoras de arte, das quais os produtos finais são representações incompletas. As convenções estabelecidas para o estudo desses produtos não são suficientes para precisar a extensão da lacuna existente entre norma e desempenho. Até que ponto os desvios da norma determinam uma postura consciente em relação à criatividade ou até onde são tolerados o erro, a reinterpretação e os desvios conscientes? O autor diz:

“A sociedade apresenta o artista com seus ideais complexos, valores e padrões de comportamento. Somente certa parte disso demanda expressão em formas de arte...” (1969: 11).

Muitos aspectos do sistema simbólico de determinada sociedade encontram expressão na literatura oral, música, dança. E vários objetos de arte só adquirem seu significado completo quando associados a certas danças ou música.

O artista faz dos símbolos o seu tema, e quando este ganha vida passa a pertencer ao universo da arte e por isso podem ser modificados independentemente de seus significados ou sem que eles sejam mudados. A forma pertence ao artista e o significado, à comunidade que a demandou, estabeleceu seus padrões e colocou em uso aquilo que o artista foi capaz de produzir.

Sem o conhecimento adequado do contexto cultural em que as formas de arte ocorrem, pode-se incorrer em interpretações inapropriadas. Citaremos dois

exemplos dados por Biebuyck (1969: 12). O gesto da estátua lega, cuja figura tem um braço e mão levantados (Fig. 10), foi interpretado por alguns como sendo uma prece aos poderes celestes. Mas para os legas, que não cultuam deuses celestes, o gesto é de proibição. As estátuas femininas com abdome protuberante, representando uma mulher grávida (Fig. 11), são vistas como associadas a cultos de fertilidade. Porém para os legas elas representam “a mulher feia”, simbolizando as conseqüências negativas do adultério na gravidez.

Como se pode ver, sem o conhecimento adequado à leitura de significados transpostos em forma, corre-se o risco de imprecisão interpretativa.

Quanto à função e significado, Biebuyck opina que alguns autores fazem distinções arbitrárias entre arte religiosa, mágica, secular, utilitária e cerimonial. Tendo como possível conseqüência uma menor ou maior liberdade de expressão correlacionada a essas várias categorias funcionais. Ele questiona:

“O objeto de arte é entendido como sendo a transcrição icônica de um mito? É um dispositivo técnico mnemônico ou um elemento didático usado em um sistema de educação e iniciação? Será entendido como representação de algum aspecto essencial de um morto ou de um ancestral, ou é pensado como sendo uma representação estereotipada de um ser sobrenatural? Terá a intenção de expressar vários significados em um ou ilustrar o oposto do que o código de valor indica? Será feito para mascarados e danças coreografadas ou para ser usado como um emblema, um cocar, uma insígnia ou como objeto iniciático? Será pensado como sendo feito para fins privados ou públicos? Será pensado como sendo uma marca de diferença e autonomia? Simbolizará a unidade integral de um grupo grande de pessoas ou expressará a estrutura de poder desse grupo?” (Biebuyck 1969: 17-18).

Obviamente, inferimos que objetos de arte são utilizados com propósitos variados. Assim como seus significados variam para quem os utiliza.

Outro aspecto a ser lembrado diz respeito às exigências feitas aos artistas; sobre o que de fato os financiadores de arte pedem a eles. Como são expostas tais exigências e que retorno se espera?

Quanto a isso, Biebuyck afirma ser um ponto vital, uma vez que na maioria das sociedades primitivas os artistas trabalham apenas quando comissionados.

Nas pesquisas feitas por Roy Sieber (1969: 200), entre os Montol, na Nigéria, ele notou que esse grupo, em geral, não costumava impor limitações e normas aos escultores. A exigência básica era por figuras que tivessem as características gerais da forma humana. As pessoas se contentavam com o entalhe da forma humana, delegando ao artista outras escolhas e decisões quanto aos elementos de estilo.

Diz Biebuyck (1969: 20):

“Como observadores externos do trabalho de arte dissociado da música, do teatro, da literatura e de outros objetos manufaturados ou naturais, nós, antropólogos e historiadores de arte, tendemos a exagerar na importância da forma e do design. Nesse processo, somos inclinados a superestimar a rigidez e o convencionalismo da forma e a subestimar a multivalência e a flexibilidade dos usos e significados subjacentes a elas. Pode-se dizer que formas são, até certo ponto, incidentais, transitórias, elusivas e epifenomenais”.

Biebuyck comenta³, por exemplo, que em Papua, Nova Guiné, certos objetos são mais sagrados e poderosos do que outros; ou que na Austrália, objetos rituais com o mesmo *design* são usados em mais de um tipo de cerimônia ritual. Ou seja, um objeto usado em contextos diferentes já não é o mesmo, pois está associado a diferentes ritos, música, dança etc.

O autor segue dizendo que se o nosso conhecimento sobre os sistemas de pensamento ocultos por trás desses objetos fosse mais profundo, provavelmente nós encontraríamos muito freqüentemente formas ou categorias de formas ocorrendo numa multiplicidade de contextos sociais e rituais, com seus diferentes significados complementares ligados a eles. Significados que não são representados pelas formas, mas que aderem a elas por causa de associações tradicionais (Biebuyck 1969: 21).

³ Biebuyck refere-se aos trabalhos de Newton Douglas: *Art Styles of the Papuan Gulf* (1961), Elkin e D. Berndt e R. Berndt: *Art in Arnhem Land* (1950).

Esse fenômeno implica, entre outras coisas, na existência de uma lacuna entre o que o artista cria e o que os usuários precisam. Se as demandas são basicamente por formas funcionais, e que os artistas automaticamente têm autonomia para criar formas de modo geral adaptadas ao tipo de demanda.

O estudo das variações estilísticas locais – como aspectos temporais, de lugar e cultura, de habilidade individual e auto-expressão – deve levar em conta um grande número de variáveis. As configurações formadas por tais variáveis inter-relacionadas diferem não apenas de sociedade para sociedade, mas dentro de uma determinada sociedade, de um subgrupo para outro, de um período de tempo para outro, de uma categoria de objeto para outra e até mesmo de um tema ou elemento de estilo para outro. Essas variações devem ser procuradas não somente nas formas e estruturas gerais dos produtos e seus muitos detalhes, mas também nos significados e funções associados.

Para Biebuyck, padrões rigorosos quase sempre se aplicam não ao produto como um todo, mas aos elementos que o compõem. Frequentemente se relacionam não com a forma como tal, mas com um aspecto particular do produto, com o material e o método de obtê-lo, com a cor, a altura, o tamanho e lugar do elemento decorativo etc.

Ao julgar a significância da auto-expressão e da criatividade, diz (Biebuyck 1969: 22) não se pode aplicar o termo “artista” indiscriminadamente aos produtores e criadores de todos os objetos. Muitos deles são feitos não por indivíduos com treinamento especial, vocação ou reconhecimento social, mas por pessoas cuja posição social e aspirações religiosas as compeliram a fazer tais objetos.

Além disso, finaliza Biebuyck, o estudo da individualidade na arte primitiva não deve ser reduzido à identificação das mãos que produziram o objeto ou dos aspectos de estilo individual. É preciso ter em mente as motivações e os valores sociais que subjazem na feitura desses objetos.

Novamente algumas questões se evidenciam. Por que a arte é necessária? Como e com qual propósito é usada em determinada sociedade? O que é preciso e o que é feito? Como se concilia a necessidade com o que é produzido? Até onde vai a busca

por prestígio, originalidade e fama? Por fim, a força criativa não pode ser medida em oposição à inovação e invenção.

Vimos na explanação acima que o estudo de estilo, na sua grande complexidade, requer perspectivas amplas para sua classificação. Outra discussão é a da função da arte na sociedade, do papel do artista, de como a sociedade influencia o produto de seu trabalho, ou até que ponto valores individuais estão presentes nos objetos produzidos. O contexto também é fundamental na análise de objetos de arte, principalmente no que se refere a função e significados dos objetos.

Tendo em vista que a vida intelectual de Daniel Biebuyck – sobre cuja obra tecemos essas considerações – tomou corpo em sua pesquisa de várias décadas sobre a produção material dos bembes e dos legas, passamos a apresentar um ensaio sobre a cultura material relacionada com as iniciações *bwami*, *alunga*, *elande* e *butende*, pela qual os bembes e legas nos sugerem a força não apenas política ou religiosa de suas instituições, mas também ética, e num exercício de transposição, e de interpretação, pedagógica. Mais adiante, veremos que essa mesma força se apresenta na iniciação *mukanda* dos tshokwes, a que também corresponde uma produção material plena de conteúdos simbólicos, fundamentais para o equilíbrio social.

4. AS ASSOCIAÇÕES ENTRE LEGAS E BEMBE E SUA ARTE

Os bembes e os legas têm costumes e tradições semelhantes. Por exemplo, ambos os povos dão grande importância à caça, ao sistema de linhagem e matrimonial e mais ainda aos ritos de circuncisão, diretamente ligados à associação *bwami*, cujos princípios são os mesmos entre os dois povos.

A associação *bwami*, de caráter religioso e político, tem sua origem nas tradições dos legas e de grupos correlatos. Ela existe em território lega e bembe e é fundamentada nos mesmos princípios estruturais, embora com divergências marcantes na nomenclatura, nas regras de organização e tipos de acessórios e objetos usados nos ritos de iniciação.

Entre os bembes, a *bwami*, conforme diz Daniel Biebuyck (1972: 75), constitui uma variação reduzida da associação. Para os bembes, há duas categorias de iniciados. Os principiantes, cujo símbolo relacionado é o chapéu, e os mais experientes, relacionados ao leopardo ou ao tambor. A filiação ocorre, em todos os estágios, por meio de uma série de procedimentos, trocas de bens, pagamentos de taxas e concessão de parafernália. Porém, nenhuma iniciação, nem mudança de estágio acontecem sem a ajuda conjunta do grupo ou sem que o candidato seja moralmente aceito pelos outros membros.

A iniciação, seja qual for o grau do iniciado, consiste de vários ciclos rituais envolvendo dança, música e a exposição de objetos naturais, como conchas e caracóis, penas, folhas, couro etc., (como se vê na Fig. 13) e manufaturados. Todos eles são mantidos numa certa cabana (Fig. 14 e 15). Os objetos de arte são utilizados somente nos graus mais elevados. Biebuyck (1972: 76) frisa que objetos empregados na iniciação não têm ligação com cultos a ancestrais ou a práticas mágicas. Eles são emblemas de status e simbolizam a autonomia social de determinada linhagem: são “acima de tudo ícones que auxiliam na compreensão dos elevados princípios filosóficos e morais da associação”.

Para Joseph Cornet (1971: 252-258), a associação *bwami* além de estar no comando da organização política de todos os grupos étnicos legas também está na raiz da arte produzida por eles. Os membros da *bwami* (associação não estritamente

secreta, pois quem é circuncidado tem direito de participação) são chamados *bami*. Para ascender aos níveis hierárquicos da associação, uma série de ritos é necessária e o acesso aos níveis mais altos só acontece quando há um lugar vago. As mulheres também podem tornar-se membros, desde que sejam casadas com homens já iniciados. Quando um membro morre ou passa para um grau mais elevado, seu lugar é ocupado por um adepto de um grau imediatamente inferior. Existem vários graus de iniciação, com vários subníveis. Os graus mais altos são *yananio* e *kindi* entre os homens, e *bulonda* e *bunyamwa* entre as mulheres. A maior parte dos objetos de arte é usada em rituais dos graus mais elevados. Todos são simbolizados por atributos específicos. Em um dos graus de *yananio*, são utilizadas figuras antropomórficas e zoomórficas, máscaras de madeira e algumas poucas colheres de marfim, por exemplo (Fig. 16). Os níveis de *kindi* são privilegiados não só com figuras com traços zoomórficos (Fig. 17) e antropomórficos em marfim ou osso (Fig. 18), mas ainda com grande número e variedade de esculturas e máscaras (Figs. 19, 20 e 21), também empregadas nos graus de iniciação femininos (Biebuyck 1986: 28).

Muitas vilas têm somente um representante no mais alto grau, chamado *lutumbu lwa kindi*. Antes de começar a cerimônia de iniciação para os níveis hierárquicos mais altos (cf., por exemplo, Biebuyck 1985-1986: 54 e pr. 12) um cesto (Fig. 22) contendo os objetos sagrados é levado a uma cabana especialmente construída para o ritual. Enquanto os hinos são entoados os candidatos esfregam óleo de palmeira nas estátuas a fim de impregná-las com o poder da força vital. Fora da cabana, as pessoas que participam da cerimônia começam a cantar outras canções rituais e a dançar. Então, dois especialistas saem da cabana e cada um deles carrega uma estatueta. Ao final da cerimônia elas são colocadas uma de costas para a outra no centro do local onde as pessoas estão reunidas.

O caráter secreto da associação *bwami* e especificamente sua influência política causaram suspeitas nos administradores coloniais. A *bwami* foi combatida por funcionários da administração colonial e por missionários já no início de 1916, e declarada ilegal em 1948. Com a independência (em 30/6/1960) essa medida foi anulada, porém a dissolução da *bwami* causou danos permanentes à arte legítima, que

nunca recobrou, na opinião de Cornet (1971: 258), a mesma intensidade em suas representações dos ancestrais.

Embora entre os legas a associação *bwami* seja dominante e tenha eliminado ou mesmo absorvido a maior parte de outras formas de iniciação (Biebuyck 1972: 18), entre os bembes a *bwami* comporta uma variedade de associações. Dentre elas está a associação *'elandá*.

Essa associação é constituída somente de homens jovens. O ingresso na *'elandá* requer algumas regras: o indivíduo precisa ser jovem, mas também haver sido circuncidado; estar na condição de contrair matrimônio e não ter se graduado em nenhuma iniciação *bwami*. Os rituais têm lugar segundo determinados motivos, entre os principais estão: a vontade de um “espírito” ancestral expressa em sonho ou por meio de uma doença; o último desejo de um pai prestes a morrer; delito contra um membro ou à propriedade de um membro.

As iniciações acontecem em uma casa, num clima envolto em muito segredo. Os iniciados formam um círculo ao redor da máscara de revelação *'elandá*. O evento é acompanhado de música e dança. Há a transmissão de conhecimento e de normas relativos à associação; pagamento de taxas e distribuição de bens aos iniciados. A organização das cerimônias de iniciação e a posse da máscara e de seus acessórios estão atreladas a grupos locais de mesma linhagem.

A máscara facial (Fig. 23 e 24), chamada *amgeningeni* ou *acwe*, é feita de casca de árvore e couro de cordeiro (posteriormente substituído por pano), ornamentada com cauris, contas e enfeites de penas de galinha. Os acessórios incluem um chapéu feito de penas de peito de galinha com a borda de pele de cobra e penas; pequenos sacos em forma de chapéu adornados com barba de bode para cobrir as mãos e inúmeras peles de animais. Servem como proteção e guia da máscara um escudo de madeira e uma faca de mesmo material com desenhos em branco e vermelho. A máscara *'elandá* não pode ser vista por não-iniciados, e seu aparecimento, bem como a *performance* com a máscara não ocorrem publicamente. A máscara representa a força temida e oculta, na retaguarda da associação. Biebuyck (1972: 19) enfatiza: ela não é um ancestral, nem um espírito da natureza. É algo oculto,

invisível, irreconhecível, indefinível. E, para aqueles não versados nos seus mistérios, ela é terrificante, porque embora jamais seja vista, sua voz misteriosa pode ser ouvida. Já para os que com ela estão familiarizados, a máscara proporciona o espírito de grupo e a solidariedade. E, acredita-se, fornece proteção aos membros contra doenças e perigos. Mesmo oculta, ela exerce controle social à distância, e seus membros têm compromisso, em seu nome, de fazer cumprir a lei. Qualquer pessoa da comunidade está sujeita a obrigações e prescrições no momento da chegada da máscara. Cabe aos membros da *'elandá* aplicar multas por quebras de tabu e outras transgressões.

Já a associação *'alunga* – e os objetos a ela associados (Figs. 25 e 26), principalmente sua máscara – restringe-se a alguns clãs entre os bembes (boyo, bakwamamba, bakwakalanga) e, segundo suas tradições, foi introduzida pelos basi'alangwas –, estes por sua vez atribuem seu aprendizado e assimilação da *'alunga* a grupos de caçadores conhecidos como bahongas e basi'elukwes, ainda em existência no sudeste do território bembe, como relata Biebuyck (1972: 76).

Amedrontados por sua voz profunda e rascante, fascinados por sua música e dança, os basi'alangwa conseguiram se iniciar nos segredos da *'alunga* e foram capazes de transferir seus conhecimentos para outros grupos vizinhos. Para os bahonga, a máscara *'alunga* é “um protetor do mel”, e ajuda a estabelecer o controle sobre a produção desse alimento. Já os bembes vêem a *'alunga* como algo oculto, misterioso, irreconhecível. A isso eles denominam *'ebu'a* ou ainda *m'ma*, significando um espírito ancestral da mata (Biebuyck 1972: 77). Esse ser, diferentemente de tantos outros espíritos menores da natureza, chamados *biseko*, não possui um abrigo em locais específicos, como um rio ou montanha, e no momento da iniciação a máscara “fala” aos iniciados: “*'alunga* não é um homem, mas uma coisa, algo vindo do mato, algo de um tempo remoto, algo muito poderoso e que inspira pavor. Nunca profane seus mistérios ou você morrerá” (Biebuyck 1972: 77).

Como bem observa Biebuyck, para nós, ocidentais, a *'alunga* aparenta ser um sistema de iniciação e uma associação semi-secreta, da qual fazem parte membros

especializados, com certos atributos e privilégios, à semelhança do que ocorre nas sociedades ocidentais. A grande diferença está de um lado na aceitação que associações similares quase sempre obtiveram em nossas sociedades e de outro na intolerância com que essas mesmas sociedades encaram as tradições e costumes de outros povos, mesmo quando aparentados aos seus. A exemplo da associação *'elandá* (dissolvida em 1940), a *'alunga* também foi dissipada pela administração colonial, em 1947. Ambas sob a alegação de que constituíam práticas não civilizadas, além de ameaçarem a paz e a ordem pública (Biebuyck 1972: 18, 77). As restrições e penas rigidamente impostas pela administração colonial às associações e seus membros tornaram impossível a observação das atividades nas quais a máscara *'alunga* e seus adeptos se envolviam. Na ocasião das pesquisas de campo empreendidas por Biebuyck (nas décadas de 1940-50) quase nada restava da associação, e se havia alguma manifestação, era mantida em sigilo absoluto.

Mas sabemos que os eventos da *'alunga* centravam-se ao redor de quatro locais: a caverna (*lwala*), seu lugar permanente na mata distante, onde é mantida quando não há iniciação ou dança; o altar (*lutanda*) (veja um tipo de altar na Fig. 27), localizado fora da vila para onde é trazida nessas ocasiões e também vestida antes da *performance*; a casa dos homens (*lubunga*), em que a máscara fica em certas datas especiais; a vila propriamente dita e a extensão de mata entre o *lutanda* e ela, onde será usada por um dançarino acompanhado de seus acólitos. Esse dançarino também tem a função de tomar conta da caverna, de mantê-la em segredo e proibida (*'elendo*) a mulheres e crianças e aos não iniciados, que jamais podem ver a máscara fora de uso (Biebuyck 1972: 77, 78).

Nos arredores da caverna também são praticados ritos expiatórios em benefício da caça e contra doenças. Nesses eventos, os ancestrais e os espíritos da natureza a eles ligados são invocados e apaziguados para se obter o sucesso almejado. Além disso, observa Biebuyck (1972: 78), nessas ocasiões pode acontecer de um jovem ser iniciado para fortalecer a reconciliação com o supranatural. Durante o ritual, uma cabra e uma galinha são sacrificadas e seu sangue é aspergido nas penas e na máscara. Se consecutivamente uma caçada for organizada, a máscara será levada até a casa dos homens a fim de transformar *'alunga*, o poderoso espírito da mata,

em uma força de potência mais amigável. A máscara, quando da iniciação de novos membros, é levada até a cabana do templo, onde é “montada” e vestida em grande segredo pelo dançarino. Nessas iniciações, a máscara é tida como onipresente entre os jovens. Eles brincam de pique-esconde e são repentinamente interrompidos pela súbita presença do mascarado.

A apresentação da máscara na vila se dá mediante alguns procedimentos. Primeiro, ela é levada em procissão até a vila e então tem início uma seqüência de danças acompanhadas do som de instrumentos de percussão (como por exemplo na Fig. 28) e cantos proverbiais. Os membros formam um círculo em torno da máscara e entoam os cantos. A dança é constantemente interrompida, e nesses intervalos a máscara expressa seus desejos e torna manifesto o propósito da associação (Biebuyck 1972: 78).

Todas as atividades da *'alunga* se concentram na máscara em forma de sino (*ibulu lya alunga*), com seu grande chapéu de penacho e espinhos de porco-espinho (*'ehala*), a longa indumentária de fibras (*'asamba*) acompanhada da podeira (*ibemba*) (como se vê nas Figs. 29 e 30) – e o chifre de búfalo em vermelho e branco (do qual não há reprodução de imagem em Biebuyck 1972).

Os rituais de circuncisão remontam às mais antigas tradições dos bembes e, segundo seus relatos, provêm da época em que habitavam a terra dos legas, de onde trouxeram consigo esse aprendizado. Embora a prática tradicional da circuncisão fosse de grande importância, nos anos de 1960 (Biebuyck 1972: 79) seus rituais quase não existiam mais, principalmente em função de ingerências governamentais e missionárias.

De acordo com a tradição dos bembes, a circuncisão é realizada em jovens de idade variada. Em geral, porém, destina-se a jovens de dezoito a vinte anos. Após a operação, os jovens ficam reclusos numa cabana na mata, até durante um ano. Os bembes reconhecem duas práticas circuncisórias: uma sem uso de máscara, *butende bwa silamo*, e outra, *butende bwa 'eluba*, com o emprego de um tipo de máscara, denominada *'emangungu*. Mas Biebuyck (1972: 80) adverte que a presença de máscaras como essa entre os bembes é rara e são pouquíssimo

utilizadas. Segundo relata, as fontes da *'emangungu* permanecem obscuras. O próprio Biebuyck encontrou um exemplar em meio a um grupo de origem não-bembe. Além disso, a máscara guarda muitas semelhanças estilísticas e morfológicas com a *'alunga*.

Um dos modos de usar a *'emangungu* é atada a um pequeno chapéu em forma de cone, feito de cascas de banana, ou então presa na extremidade superior de uma vestimenta composta de folhas e cascas de banana, que o circuncidado veste sobre o corpo nu. Mostramos a seguir dois exemplos dessa máscara (Figs. 31 e 32).

Como vimos, a produção artística das associações dos bembes e dos legas tem um caráter pedagógico importante nessas sociedades, e ele se estende a outros povos circunvizinhos, como os tshokwes, que passam agora a ser o foco do ensaio que se segue.

5. A ARTE DA REPRESENTAÇÃO ENTRE OS TSHOKWES

5.1 A CHEGADA DE TSHIBINDA ILUNGA NA LUNDA E AS ARTES DO CAÇADOR

O belo tinha de ser sempre mais forte que a verdade histórica, se alguma havia.

(Pepetela 1997: 45)

Segundo relato da tradição oral (Miller 1995: 126, Bastin 1988: 52-53), um dia, Lueji, a jovem rainha lunda, vai até o rio Kalanyi, onde encontra um grupo de caçadores acampados na floresta (Fig. 34). Haviam chegado ali sob o comando de um nobre luba, posteriormente conhecido dos lundas e dos tshokwes como Tshibinda Ilunga. Filho de Kalala Ilunga, rei luba, Tshibinda Ilunga é um príncipe cuja atividade principal e ambição residem na caça.

Lueji encanta-se com os modos elegantes e aristocráticos do nobre, com sua autoridade sobre seus servidores. Ela repara que falta sal aos caçadores para conservar a carne dos animais abatidos e prontifica-se a lhes fornecer o suficiente. Conversam longamente às margens do rio e, então, a moça convida Ilunga a ficar na suas terras. Eles se apaixonam e casam com o consentimento dos conselheiros dos respectivos reinos. Casados, Lueji dá a Tshibinda a sua *lukano* (Fig. 35). Insígnia do poder real dos lunda, a potência simbólica da pulseira é reforçada pelos tendões dos chefes já falecidos. A *lukano* permitirá a Tshibinda Ilunga governar a Lunda no lugar de Lueji.

Joseph Miller (1995: 129, 130) registra uma segunda versão do encontro de Lueji com Tshibinda Ilunga. Nesse caso, conforme relato do povo imbangala sobre um episódio envolvendo o irmão de Lueji, Kinguri (ou Tchinguri), e o caçador luba. Marie-Louise Bastin (1988: 52, 53) menciona dois relatos: um do explorador alemão Paul Pogge, datado de 1880, e outro do viajante português Henrique Dias de Carvalho, de 1890. De acordo com tais relatos a história se passa por volta do final do século XV.

A união de Lueji e Tshibinda (Fig. 36) inicia um novo estágio no desenvolvimento político da Lunda: o poder político luba (masculino) com o poder político lunda (feminino). A carne (masculino) e o sal (feminino) trocados reafirmam a complementaridade (cf. Fig. 37 e, a respeito da importância do sal e do poder a ele vinculado, Isabel Castro Henriques 2003: 85-99).

Joseph Miller (1995: 128) aponta que essa mudança fundamental na vida social e política lunda atingiu a maior parte do resto da África central ocidental: “A aceitação das instituições políticas centralizadas dos Luba provocou uma emigração de linhagens Lunda e uma difusão de títulos Lunda que, numa fase inicial, se estenderam para oeste até os Cokwe e para o sul até aos Lwena e, mais tarde, se espalharam para os Mbundu e os Ovimbundu”.

Tshibinda Ilunga é um soberano de essência divina e mestre absoluto. Não pode fazer refeições em público e reina protegido pelos espíritos de seus ancestrais, e qualquer desobediência a sua autoridade é considerada sacrilégio.

As novas regras estabelecidas pelo príncipe luba, bem como novas maneiras de convívio social afetarão os povos formados pelas emigrações da região Lunda. Estes terão em Tshibinda Ilunga um herói civilizador. Na visão dos tshokwes, ele será honrado principalmente como um caçador excepcional, por inovar na arte da feitura e do manejo de armas, e na utilização de sortilégios eficazes. O luba carrega no próprio nome o emblema de sua essência: por analogia, Tshibinda está na raiz de *kibinda*, ou seja, o caçador que detém poderes mágicos; e Ilunga está em *lunga*, símbolo de autoridade muito antigo entre vários povos da África central.

Mas Tshibinda não será considerado como parte do panteão dos espíritos ancestrais dos tshokwes, chamados de *mahamba* (sing. *hamba*; ver abrangência da significação do termo em Mesquitela Lima 1971: 79; Salum 1996: 122-128).

E diz Marie-Louise Bastin (1988: 53): “(...) em honra de Tshibinda Ilunga, os escultores tshokwes talharam efígies que o idealizam como paradigma de seus soberanos”.

Conforme mencionado, a chegada de Tshibinda Ilunga veio promover a transformação notável de alguns conhecimentos técnicos relativos à metalurgia e às artes da caça entre os povos sob sua influência (Figs. 38 A e 38 B).

A caça, como atividade sagrada em muitas regiões da África, é revestida de rituais e cerimônias repletos de sentidos ocultos aos não iniciados. Um exemplo também aplicável a outros grupos está entre os ndembus (Zâmbia), que consideram a caça uma atividade religiosa precedida de rituais.

Victor Turner (1967: 280-281), ao estudar a cultura dos ndembus, ressalta a importância social da caça entre esse povo. Mais do que simplesmente representar uma atividade que visa contribuir para a obtenção de alimento, a caça simboliza o status do caçador dentro dos rituais, e acima de tudo simboliza a masculinidade numa sociedade dominada por princípios de descendência matrilinear.

Os ndembus consideram duas categorias de caça: *wubinda* corresponde às várias técnicas para caçar animais e aves e *wuyanga*, à habilidade para usar armas. Há dois cultos respectivos. O culto *wuyanga* envolve características não apenas da profissão, mas também de vocação. O caçador (com arma de fogo) é um sujeito solitário (*chiyang'a*), acompanhado às vezes por um aprendiz. Ocupa seu tempo na mata, enfrentando os perigos visíveis e não visíveis. É auxiliado pelo espírito guardião de um caçador falecido, seu parente, e por poderes mágicos, obtidos por meio de ritos propiciatórios. O culto *wubinda* é considerado como oriundo do reino da Lunda, trazido por Mwantiyantuwa, o chefe lunda no Katanga, séc. XVIII (Katanga é uma província da R.P.C., hoje chamada Shaba).

Encontramos outro exemplo entre os mbundus (ou ovimbundus), estudados por Joseph Miller. Como profissionais especializados, os mestres caçadores se uniam em associações e mantinham relações com outros profissionais fora de suas estruturas de parentesco. Isso lhes permitia não só viajar a grandes distâncias, fora da área de seu grupo de parentesco, mas também serem recebidos com respeito e honraria aonde quer que fossem.

O mestre caçador mbundu, chamado *kibinda* (plural *yibinda*), dominava o manejo de diferentes armas para caçar animais de grande porte. Mas sua especialidade ia

além. Era tido como conhecedor de artes mágicas que lhe concediam poderes extraordinários, como voar e se tornar invisível. Seu desempenho na floresta era determinante para garantir harmonia e conforto a seus parentes. Estava nas suas mãos a responsabilidade de caçar determinados animais, que acreditavam capazes de auxiliar nas adivinhações dos intentos dos espíritos da linhagem ou em outras instâncias da vida social. Um bom caçador proporcionava tranqüilidade às relações entre os membros da linhagem e os espíritos. Mas se nenhuma caça aparecesse, isso seria visto como má sorte e sinal de que deveriam descobrir a fonte do evidente desagrado sobrenatural. Dessa e de outras formas, diz Miller (1995: 50-53), as atividades dos mestres caçadores *yibinda* reforçavam a integridade dos grupos de filiação mbundu.

O autor relaciona outros aspectos da associação dos *kibinda*: “Os laços que uniam os *yibinda*, que se reconheciam entre si por sinais secretos, estendiam-se muito além dos limites do parentesco e mesmo da etnicidade, para incluir igualmente os Songo, Pende, Imbangala, Cokwe e Lunda” (Miller 1995: 50-53). Esses laços entre os caçadores profissionais constituíam-se independentemente do estatuto de linhagem, porque um pretendente a caçador (chamado filho do *kibinda*) podia iniciar seu aprendizado com qualquer mestre. A relação entre eles era assemelhada a existente entre pai e filho. Quando um mestre renomado morria, reuniam-se os *yibinda* de várias regiões para participar da solenidade. Nessa ocasião, extraíam um dente do maxilar do caçador morto e faziam uma caçada comunitária.

Era de regra um mestre *kibinda* compartilhar com seus companheiros as regalias que obtinha de sua própria linhagem. E o poder conferido pelo nome permitia-lhe ter acesso a forças espirituais alcançadas por meio de objetos considerados mediadores entre o mundo dos vivos e dos mortos. Alguns procedimentos garantiam o sucesso do caçador: a posse do dente de seu mestre, cornos, plantas e a manipulação de figuras (*hamba*) talhadas na madeira que eram componentes de um cesto usado na adivinhação (cf. Rodrigues de Areia 1973 e Salum 1996: 62 e 224-231).

Diz Miller (1995: 127) que todos esses objetos eram mediadores e empregados como insígnias visíveis da função, do estatuto especial concedido ao portador do nome ou título ao qual pertenciam.

Na opinião desse autor, as técnicas mais avançadas de metalurgia do ferro provavelmente chegaram à Lunda em razão da sociedade de caçadores *kibinda*, até então desconhecida daquele povo. Tshibinda Ilunga, portanto, veio representar tal sociedade na Lunda:

“De acordo com os Cokwe, a principal insígnia da autoridade de Cibinda Ilunga era uma adaga mágica, o *kapokolo*; ele chegou também com arcos especiais, *yitumbo* (sing. *kitumbo*) e a machadinha *cimbwiya* (Fig. 39), que ainda se mantém como um importante símbolo do poder político entre os Cokwe” (Miller 1995: 127).

O escritor angolano Pepetela recriou, no romance *Lueji*, a história da rainha Lunda e de Tshibinda Ilunga. Em uma das passagens do livro, Lueji faz um acordo com o luba. Em troca da permissão para caçar em suas terras, ele teria de ensinar a seu povo a arte da caça e da feitura de armas:

“(…)

– *Quais são então as tuas condições?*

– *As tuas. Mas com uma pequena diferença. Por cada elefante morto, tu ficas com um dente e eu com o outro. E com toda a carne, é claro. A tromba inteira fica para ti. Outro tipo de carne será trocado normalmente. Mas te previno, talvez venhamos a ter falta de farinha, as searas ficam longe.*

Ilunga respondeu sem hesitar.

– *Aceito, rainha.*

– *Há mais. O nosso acordo diz apenas respeito a este grupo de companheiros. Só chamarás outros com a minha autorização.*

– *Claro, isso é evidente.*

– *Poderão arranjar mulheres aqui, mas segundo as leis da Lunda. Mais tarde vão conhecê-las. Em troca, quero uma coisa.*

Ela hesitou, pois era uma idéia nova que tinha lhe vindo ao ver o arco dele e o facão enorme e reluzente que todos os lubas traziam à cintura.

– Que coisa, rainha?

– Que ensines os meus homens a caçar e a fazer armas iguais às tuas. Se de facto são melhores que as nossas.

Ilunga sorriu. Descontraiu o corpo e notou então que a tensão nervosa lhe fazia doer os músculos todos.

– Posso satisfazer quase todos os teus desejos. Tenho comigo um excelente ferreiro, o encarregado de fazer as nossas armas, sobretudo as pontas das flechas. Ele pode ensinar os teus ferreiros. Se achares que as minhas armas são melhores que as tuas... E isso é fácil de ver. Queres experimentar?

– Quero.

– Chama então um dos teus guerreiros, rainha.

Lueji fez um gesto a Kumbana. Este se aproximou. Ilunga levantou da pedra e desembainhou o facão (...).

– És Kumbana, não?

– Sim, kandaka – respondeu o kanapumba, admirado e muito desconfiado, a mão segurando o cabo do facão.

Só então Lueji notou que o gesto de Ilunga, ao segurar no facão, tinha feito todos os soldados avançarem para eles, com as armas prontas a serem usadas em sua defesa. Ela fez um gesto brusco, parem, o estrangeiro vai nos mostrar uma coisa.

– Kumbana, segura no teu facão com força. Não tenhas medo, não te vou ferir. Vou bater com o meu no teu, para ver o que acontece, percebes?

Kumbana assentiu com a cabeça, olhando para a sorridente Lueji. O sorriso dela tranqüilizou-o. Tirou o facão e segurou-o com as duas mãos. Ilunga levantou o seu e baixou-o com toda a sua força. Saíram faúlhas do encontro dos dois facões e Kumbana ficou com a metade do dele na mão. O mucuali (Fig. 40) de Ilunga tinha-o

cortado pelo meio. Um oh de espanto temeroso partiu das gargantas dos lundas. Ilunga se virou para Lueji, sorrindo.

– Sabia que isso ia acontecer, pois fizemos a mesma experiência na aldeia do teu tio. Só que lá foi preciso eu propor. Mas tu viste imediatamente a qualidade do nosso ferro. Felicito-te pela perspicácia, rainha.

– E eu felicito-te pela tua habilidade.

– Não é uma questão de habilidade. Nem de força. É o nosso ferro que é melhor. Fazemos outra experiência?

Como ela assentiu, os olhos a brilhar, Ilunga se virou para Kumbana e disse:

– Agora fazemos o contrário. Bates tu com força no meu mucuali.

Kumbana pegou no facão dum dos soldados e levantou-o o máximo que pôde. Ilunga estendeu o seu. Kumbana bateu com toda a força que tinha, faíscas saltaram e de novo ficou com metade do seu na mão.

– Como vês, rainha, não é questão de habilidade ou força.

As palmas de admiração dos soldados tinham-nos feito perder toda a disciplina. Tentavam chegar mais perto para ver as armas brilhantes dos lubas.

– Se quiseres, podemos experimentar o arco.

Lueji apenas acenou com a cabeça. (...)

– (...) Vês aquela árvore, rainha?

E Ilunga apontou uma árvore torta que estava a uns cem passos de distância. Apontou para ela a flecha e esticou o arco. Os músculos dele brilharam ao Sol. Soltou a flecha e esta partiu zunindo. Se espetou na árvore com violência e ficou tremendo. Muitos ohs saíram das gargantas lundas. As flechas deles chegariam ao fim daquela distância quase sem força de se enterrar na árvore. E se o fizessem, o mais certo era partirem a ponta e não penetrarem. Ilunga repetiu a experiência e a segunda flecha se espetou quase ao lado da primeira.

– Aí já não é só a qualidade do ferro, Ilunga. Te felicito pela tua habilidade com o arco.

– *Obrigado, Lueji.*

Sem notarem, se tinham tratado pelos nomes. Foi tão natural que nenhum registou o momento. Só mais tarde, quando Lueji se quis recordar quando começaram a tratar pelo nome próprio e desconseguiu lembrar, é que deu pelo caso. Entretanto, Ilunga voltou a sentar na pedra, sorridente.

– O meu ferreiro pode ensinar os teus a tratar assim o aço. Ele me disse o minério daqui é de boa qualidade, melhor que o da Luba. Se os espíritos forem favoráveis, até podem sair armas melhores que estas.

Lueji estava encantada. Aquele príncipe tinha mesmo saído da Lua para a salvar e salvar o lukano.

(...)” (Pepetela 1997: 227-280).

Essa passagem ilustra não apenas a importância dos novos conhecimentos de metalurgia, mas ainda o papel a ser atribuído a Tshibinda Ilunga pelos tshokwes, o de fazer parte da confraria dos ferreiros. Ocupação muito respeitada e cercada de mistérios.

Entre os tshokwes, a composição do forno representa partes do corpo feminino e masculino: “Os Tchokwe e muitas tribos bantu consideram a fundição do ferro semelhante à reprodução humana. O forno simboliza a mulher em posição de parto. O conjunto dos foles e do algaraviz apresenta um significado fálico. O ar por ele produzido é o semen fertilizador, que transformando o carvão em fogo e activando o minério vai criar um novo elemento, fruto da combinação de todos eles” (Angola 1976: 26). O recinto da forja é sagrado e a fundição, precedida por ritos mágicos e religiosos (Fig.41). Somente homens circuncidados e a esposa mais antiga do mestre ferreiro podem entrar no recinto, caso contrário a forja não produzirá ferro (cf. também Childs 1991: 337).

Mircea Eliade (s/d: 23-25) trata profundamente do tema em *Ferreiros e Alquimistas*. Eliade considera que nas culturas em que o uso do ferro é antigo, esse metal está “carregado de potência sagrada”, e que nessas culturas permanece a lembrança do carácter fantástico do “metal celeste”, isto é, de origem meteorítica. Porém, a crença

não se resume à sacralização do metal, ela abrange a magia das ferramentas. A habilidade de produzir ferramentas é, nas palavras de Eliade, de essência sobre-humana, seja divina ou demoníaca. Afinal, o ferreiro forja armas mortais, mas também cria os instrumentos capazes de revolver a terra e torná-la prolífica. Daí ser tomado como um ser de procedência divina.

Eliade estabelece uma correlação existente em várias sociedades africanas: “Ferreiro Celeste-Herói Civilizador-Agricultura-Papel Religioso do Ferreiro” (Eliade s/d: 74).

Complementamos com as palavras de Hampaté-Bâ (1982: 197): “Quanto ao ferreiro tradicional, ele é o depositário do segredo das transmutações, é por excelência ‘o mestre do fogo’”.

5.2 OS TSHOKWES E AS QUESTÕES DE ORIGEM

“Nós viemos do lago Tanganyika.

Tão grande que o pássaro ndjimba pereceu na sua travessia.

Moramos longo tempo na Lunda.

Depois nos dispersamos.

Alguns se estabeleceram às margens do afluente tshokwe e passaram a se chamar Tutshokwe.

Em seguida nos dividimos.

Certos grupos atravessaram as nascentes do Kwango, do Kasai, Lubembe, Tshiumbe, Luachimo, Tshikapa, até Kimbundu, e nessas redondezas se fixaram.

Outros se instalaram nas terras ao redor de Moxico.”

(Traduzido de Bastin 1988: 58)

Assim foi conservada pela tradição oral a história da origem dos tshokwes e do vasto território por eles ocupado.

Desse início, chamamos atenção para um primeiro aspecto, com o qual deparamos nas diferentes obras pesquisadas. Refere-se à grande variação da grafia (e pronúncia) da palavra *tshokwe*, não poucas vezes utilizada sem definição de critério. Encontramos desde *quioco* e *ba-djok*, até *watschiwokwe*, usada por pesquisadores alemães. Para se ter uma idéia do problema, Jacques Maquet menciona no verbete “Tshokwe” (em Balandier e Maquet 1968: 419), que esse povo é designado por quarenta e sete nomes diferentes na literatura especializada (cf. Murdock 1959: 293). Embora a grafia *tshokwe* seja a mais corrente, ele cita *cokwe* (pronunciada “tchokoué”) como a mais correta, de acordo com especialistas. Optamos pelo uso da grafia mais corrente nas obras que nos serviram de referência, que é *tshokwe* (pl. *tshokwes*, forma como os adjetivos pátrios são grafados na língua portuguesa).

Encontramos ainda em Redinha (1966: 21) uma explicação para a origem do termo *tshokwe*. Os *tutchokwes* (como denomina Redinha) são também chamados *aiocos*, nome que segundo suas tradições deriva de uma frase dita pela rainha Lueji: “Aioco a cua Tchinguri”: *Vão-se também para o Tchinguri*. Frase dita aos chefes que não queriam ficar sob o seu governo. Tchinguri havia deixado a Lunda após a união de Lueji e Tshibinda Ilunga. *Tutchokwe*, *catchoco* e *quioco* derivam, de acordo com Redinha, de *aioco*.

O que também intriga os pesquisadores da arte desse povo é qual seria a fonte do grande talento dos *tshokwes*, que inspira e se torna visível na sua estatuária?

Não se têm ainda disponíveis muitas das informações que acusa Joseph Cornet (1971: 186) como já existentes à época de suas pesquisas locais (meados da década de 1960 em diante). Mas, diz o autor, tais informações levavam-no a colocar em questão o problema das origens do estilo *tshokwe*. Para ele, esse estilo mostrava sinais de homogeneidade cultural e o estudo da arte lunda poderia ajudar a esclarecer “o inacreditável feito dos *tshokwes*”.

É preciso lembrar que é do mesmo ano dessa publicação de Cornet o artigo de Marie-Louise Bastin relativo a uma proposta para o estabelecimento de estilos *tshokwes* e povos avizinados (cf. Bastin 1971). Infelizmente, não temos

conhecimento de uma publicação posterior em que Cornet tenha mais bem explicitado e detalhado o cerne dessa sua preocupação.

Apesar de tudo, Cornet lembra que Frans Olbrechts, estudioso destacado das artes congolenses já na década de 1940, tentou traçar uma distinção entre a arte lunda e tshokwe, mostrando a influência luba e, havendo ainda um grande número de obras para serem classificadas em sua época, Olbrechts achou melhor agrupá-las como de estilo híbrido. Na opinião de Cornet (1971: 186), essa divisão inicial não seria mais válida, pois a chamada arte lunda é claramente emprestada de povos vizinhos, especialmente dos tshokwes, e nenhuma influência artística parece ter sido deixada nas várias regiões conquistadas pelos lunda.

Essa linha de raciocínio também é compartilhada por Laure Meyer. Num artigo para a revista *Archéologia*, sobre texto de Marie-Louise Bastin, Meyer (1989: 42, 44) constata ser surpreendente que os tshokwes, autores originais de obras grandiosas, estivessem rodeados de vizinhos relativamente estéreis nesse campo. Apesar do poder político e de toda riqueza acumulada pela corte Lunda, oriunda dos impostos pagos pelas populações sob seu domínio e do controle do comércio em seus territórios, a Lunda não deixou nenhuma contribuição artística digna de nota.

Conjetura-se sobre a arte Lunda que ela aparenta características que os lundas adotaram das técnicas tshokwes, quando do encontro inicial dos dois povos. A história dos tshokwes, entretanto, seria mais recente em comparação, remontando não mais do que ao início do século XVII. Além disso, como diz Cornet, eles são apenas uma ramificação da Lunda. E não é provável que tenham desenvolvido do nada seu estilo altamente sofisticado. O mais certo é ele haver florescido do contato com formas de arte anteriores e embora isto acentue a existência dos tshokwes como um povo independente, ainda é difícil definir suas origens.

Na opinião de Marie-Louise Bastin a arte tshokwe floresceu porque seus chefes encontraram na população autóctone a disposição para elaborá-la, encorajando-a a torná-la uma tradição. Se essa arte evoluiu de maneira marcante foi porque os artistas tiveram nos chefes os mecenas que lhes encomendavam as obras e os

incentivavam a trabalhar com refinada excelência para satisfazer seu gosto aristocrático e seu desejo de conviver com belos objetos.

5.3 A ESTATUÁRIA TSHOKWE E A REPRESENTAÇÃO DE TSHIBINDA ILUNGA

Na estatuária tshokwe, assim como nas máscaras, encontram-se traços fisionômicos e morfológicos que caracterizam majoritariamente o estilo tshokwe. Na definição dada por Frans Olbrechts (1946: 1959 *apud* Bastin 1971: 6, 7), os olhos estão alojados dentro de grandes órbitas hemisféricas, as pálpebras semifechadas, esculpidas em alto-relevo, as pregas dos olhos são pronunciadas, as narinas infladas e as orelhas salientes; a boca em geral é larga, ao comprido. Nas figuras masculinas, uma barbicha pende do queixo. Muito freqüentes são as escarificações nas têmporas, consideradas como marca “tribal” e de propriedade. Na cabeça, a cabeleira retrata o penteado real dos chefes (Fig. 42). Nota-se também o aspecto habitualmente massivo das formas dos corpos humanos, robustos e atarracados, como se observa na Fig. 43.

Além dessas características, as estátuas de Tshibinda Ilunga podem ser identificadas por meio de outros elementos: uma das mãos segura um corno contendo substâncias mágicas e medicinais (Fig. 44), sortilégios do caçador; na outra mão está o bastão ou lança; um cordão de fibras naturais em torno da cintura, que serve de suporte para um bernal com diversas outras substâncias mágicas, entre elas, por exemplo, o dente de um caçador já falecido (Figs. 43, 44, 45).

Outras estátuas de Tshibinda Ilunga têm à mão um fuzil e presa à cintura uma cartucheira retangular, geralmente esculpida no dorso da estátua. Podem trazer ainda uma carapaça de tartaruga (Figs. 43 e 46), símbolo de sorte na caça, mas também recipiente. Próximo ao calcanhar de um dos pés e dos dois lados da cabeça (Figs. 43 e 45), está a figura de um espírito protetor, que ajuda o caçador a localizar a caça e o protege dos perigos da floresta. A presença dessas figuras ilustra duas tendências artísticas na estatuária tshokwe apontadas por William Fagg (1958 *apud* Bastin 1971: 6-7 – nas refs. bibliogr., cf. Elisofon 1958): o estilo rústico das estátuas de culto e o estilo elaborado da arte de corte. O espírito-guia encaixa-se na primeira

tendência, na qual os corpos são representados esquematicamente, com os membros estilizados em ziguezague. Essas estátuas seriam representativas de um estilo próprio das figuras de culto *mahamba* (Fig. 47). Simbolizam os espíritos protetores dos antepassados; são desencarnados e, portanto, não personificados pelo escultor.

A esse respeito, Bastin (1986: 152) contesta a afirmação de Mesquitela Lima (1971), de que não haveria uma “arte de corte” entre os tshokwes e sim apenas uma “arte tribal”. No entender de Lima toda a estatuária e demais obras resumem-se às figuras de culto *hamba*.

A estátua de Tshibinda Ilunga, ao contrário, é representada por uma imagem, que o artista intenta figurar mediante a manipulação da forma, do dinamismo que imprime aos volumes e detalhes dessa imagem. A postura toda, os ombros, os pés e as mãos enormes, as pernas flexionadas em posição de alerta exprimem o ideal de potência encarnado pelo herói (Fig. 48). Ele também porta o penteado típico dos soberanos: o chapéu cerimonial é formado na frente por uma aba que se eleva em leque e nas laterais são encurvadas. O umbigo protuberante e, em algumas, a presença do pênis simbolizam a fecundidade, mas também a ligação com os antepassados por meio dos laços de parentesco. A expressão do rosto (como de resto, do corpo) transmite, mais do que autoridade, uma tranqüilidade imperturbável, como os soberanos devem aparentar. A força expressiva, de grandeza tão manifesta quando olhamos essas estátuas, torna-se mais surpreendente pelo fato de elas não ultrapassarem quarenta centímetros de altura.

Muitas dessas características podem ser vistas nas figuras que ornaram os chamados objetos emblemáticos de soberania e poder, como cetros (Fig. 49), lanças, porta-arcos, apitos de caçador (Fig. 50), armas e outros.

Essas observações formais estilísticas implicam diretamente em aspectos históricos da produção estatuária de Tshibinda Ilunga: é fato que a vocação artística dos tshokwes se manifestou grandemente em sua feitura. E, nesse sentido, há quem considere faltar um elo na cadeia da tradição oral e mítica para justificar essa predileção. Argumenta-se que os tshokwes veneravam a memória de Tshibinda

Ilunga e fizeram dele um modelo de soberano a despeito de o príncipe luba ser o responsável pelo êxodo dos tshokwes e de na verdade nunca haver reinado ele mesmo esse povo, os quais não eram seus descendentes. Como poderia permanecer viva entre os tshokwes do século XIX a lenda do herói civilizador, concretizada nas esplêndidas figuras das estátuas? (Meyer 1989: 44).

Como dissemos no início do nosso texto, Tshibinda Ilunga passa a ser venerado devido às profundas transformações promovidas no âmbito político-social e principalmente pelo progresso que as novas técnicas e ensinamentos de caça vieram representar para os povos conquistados, em termos de abundância econômica.

Talvez esteja aí também uma explicação para os tshokwes serem tidos como um dos povos mais artísticos da África. Sua arte caracteriza-se ainda pela grande força da produção: objetos de uso cotidiano, efígies de chefes, insígnias de autoridade e objetos de prestígio, inúmeras máscaras e a magnífica estatuária, nas quais seu talento se evidencia, sobretudo nas estátuas de Tshibinda Ilunga, cujo número é bastante reduzido, estimado em oito, no mundo todo, segundo pesquisa de Marie-Louise Bastin.

A propósito, M.H.L. Salum, professora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, em depoimento verbal, afirmou ter informação segura de que existiu no acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, uma estátua de Tshibinda Ilunga e de que ela, ao que parece, foi roubada. De fato, ela consta entre as 592 obras computadas no catálogo *A coleção etnográfica africana do Museu Paraense Emílio Goeldi*: de acordo com o que nele se expressa, todas essas obras foram coletadas por um anônimo no período de 1887 a 1904 e, de seu tombamento, em 1933, até 1989, ano de sua publicação, 98 objetos da coleção desapareceram, infelizmente. Lê-se, ainda, neste catálogo (Figueiredo e Rodrigues, 1989: 16): “Sabe-se que algumas delas (bastões cerimoniais) se perderam por ocasião da exposição realizada em Belo Horizonte; duas estátuas (um ancestral benfeitor dos Batshokwe e uma mãe original dos Bakongo – as mais belas peças da coleção) (...)”. Aqui, neste trecho, parece termos encontrado um *testemunho escrito*

do que já nos havia chegado verbalmente, isto é: de que há no Brasil uma estátua de Tshibinda Ilunga, apontada como “ancestral benfeitor dos Batchokwe”.

Outros desses tesouros podem estar entre nós: consta como sendo do acervo do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ou “Museu Nacional da Quinta da Boa Vista”, uma estátua tratada como *manipanso*: “(...) é um exemplar da produção comemorativa dos *Batchokwe* de Angola e do Congo, e um ícone da tradição oral da África central (...). Trata-se de uma estátua chamada de *Tshibinda Ilunga* (...)”, diz Salum (2004: 9-10), quando analisa publicação de 1912 de Etienne Brazil (Fig. 51).

Procuramos aqui olhar os objetos analisados em seu aspecto iconográfico e iconológico: falamos de estilos, formas, componentes e seus significados simbólicos, assim como dos históricos. Não chegamos, porém, a tratar especificamente dos materiais e técnicas dessa produção artística.

Nesta última parte do ensaio, restaria dizer algo sobre as pátinas utilizadas pelos artistas tshokwes – um processo bastante complicado, conforme menciona Himmelheber (1963: 28). Para obter, por exemplo, a tonalidade escura vista em certas esculturas, os tshokwes utilizam uma mistura de folhas e de cascas de determinadas árvores juntamente com resíduos de ferro, e levam essa mistura ao fogo. O tratamento final consiste da aplicação de um óleo, muito apreciado pelas mulheres no preparo de seus sofisticados penteados.

E, sobre o tipo de madeira empregada na confecção das estátuas, não se pode esquecer das análises de Roger Dechamps (1975 -1976), que revelaram a preferência pela madeira da árvore do gênero *Vitex* (*Vitex cuneata* e *Vitex madiensis*). Mas, no caso dos tshokwes de Angola, os resultados apontaram para uma inusitada incidência do uso de espécies de *Uapaca* não observada na escultura tshokwe e lunda do Congo, conforme observa Dechamps (1976:14): “(...) 11 de 220 [peças analisadas], o que representa apenas 5% [do total], mas todas as peças bonitas, as mais antigas sem dúvida, são feitas dessa madeira (...)”.

Pesquisa abrangente e detalhada sobre a estatuária da África central, que inclui a dos tshokwes, e os motivos culturais do emprego da madeira na arte africana encontra-se em Salum (1996).

Para concluir, caberia incluir neste estudo uma leitura específica sobre o tema, tal como *Statuettes tshokwe du héros civilisateur Tshibinda Ilunga*, de Marie Louise Bastin (1978) – trabalho muito anterior ao que tivemos acesso (Bastin 1988), voltado também à estatuária de Tshibinda Ilunga, mas reduzido a um texto de catálogo de exposição limitado (*Art et Mythologie – Figures Tshokwe* 1988). O livro, considerado obra rara, permanece inexistente em nossas bibliotecas.

Deixamos também para um futuro trabalho a análise de autores discutidos aqui a partir das referências consultadas, como Olbrechts (1959) e Fagg (em Elisofon 1958), além de outras obras clássicas, relativas, se não específicas, à região dos tshokwes (Capello e Ivens 1881, Carvalho 1890, Martins 1971) e, também, De Heusch (1972) e Vansina (1965a e b, 1999). Citamos apenas as principais fontes conhecidas e disponíveis, para uma abordagem cultural e histórica mais aprofundada desse povo.

Mas, a partir da leitura de especialistas como Hans Himmelheber, Joseph Cornet e, particularmente, Marie Louise Bastin, passando também, entre outros, por Joseph Miller e Pepetela – este, de uma literatura ficcional, mas espelhada na tradição oral –, vimos como vários fatores contribuíram para que a imagem de Tshibinda Ilunga fosse eternizada na estatuária tshokwe.

A união das linhagens luba e lunda resultou em transformações nos âmbitos político, social e econômico. Isso se deu não apenas devido a uma nova forma de governar, mas também pela introdução e inovação tecnológica. Como membro de associações de grande prestígio, caso das de caçadores e ferreiros, Tshibinda Ilunga fomentou o conhecimento de técnicas e a produção metalúrgica, resultando em abundância econômica. Seria esta a condição ideal para que uma sociedade passe a produzir e consumir arte e ver aflorar o talento de seus artistas, como percebemos entre os tshokwes?

De qualquer modo, não há como desvincular o universo material do espiritual, quando caçar e forjar armas, conforme explicamos, são atividades sagradas e envoltas em mistérios e magias. Tshibinda Ilunga era de origem nobre e, mais do que isso, possuía a aura dos eleitos.

De acordo com muitos autores, entre eles Himmelheber (1963: 80-81), na concepção de universo das culturas africanas existem dois mundos dinâmicos coexistentes: o mundo dos vivos e o dos mortos – deste fazem parte os espíritos dos ancestrais. Acreditam que esses espíritos têm necessidade de se materializar, de possuir uma representação material nesse mundo. Eles então aparecem em sonhos ou visões aos homens, a quem cabe providenciar sua representação, quer seja uma máscara, uma mistura de ervas e carvão no chifre de um antílope ou uma figura. Mas, ainda segundo Himmelheber, o objeto não é a morada fixa do espírito, ele é o meio pelo qual o espírito se faz conhecer aos homens e desse modo se comunica com eles. E no caso de Tshibinda, estamos diante não de um “espírito” indiscriminado, já que se trata de um personagem histórico, ainda que mítico, de forma humana.

Parece-nos, então, que a imagem de Tshibinda Ilunga ganha nas mãos dos artistas tshokwes um tratamento similar àquele reservado aos seus primeiros antepassados. Assim, Tshibinda se confirma como uma idealização dos seus soberanos, como aludiu Bastin (1988: 53), mas, sobretudo, como um ícone fundamental da cultura tshokwe, se não imagem dos próprios tshokwes, já que esse caçador *luba* ressurgiu permanentemente na arte grandiosa desse povo (Fig. 52).

5.4 O RITUAL MUKANDA E AS MÁSCARAS A ELE ASSOCIADAS

Daniel Crowley empreendeu pesquisa de campo na região da R. D. do Congo e nas áreas contíguas a Angola e ao norte de Gâmbia, em Dilolo Gare, Katanga, região dos tshokwes, povo estudado por ele.

Um dos objetivos de sua pesquisa era estabelecer se os tshokwes faziam distinção entre o que é arte e o que não é. Crowley (1973: 226) nota que devido à institucionalização da educação artística e da produção de arte entre os tshokwes o

procedimento de diferenciar a arte do que não é arte passou a ser minimizado. Outro motivo é o grande valor atribuído à habilidade oral, muito cultivada entre os tshokwes, que se consideram um povo naturalmente artístico. Em vista disso, qualquer pessoa se sente capaz de julgar ou comentar o trabalho alheio. Não por acaso, o termo *chokwe!* (com exclamação) expressa o orgulho e o entusiasmo dos tshokwes ao mencionarem suas origens étnicas (cf. Petridis: 2002, em resenha para a revista *African Arts*).

No ano da pesquisa de Crowley, 1960, a produção de arte ainda era contínua, em grande parte devido ao apoio dos chefes e em função dos cultos de iniciação – apesar das mudanças ocorridas nos sistemas de crença, econômico e político.

Crowley (1973: 226-227) elaborou uma lista com dezenove itens denominados “série de expressões de valor estético” dos tshokwes. Mas ele avisa: a lista é basicamente formada por itens que um observador estrangeiro identifica como sendo arte.

Constam da relação, entre outros: máscaras e figuras de madeira, de cunho religioso e secular; grande variedade de objetos de uso domésticos, como tigelas, potes, espanta-moscas etc.; objetos de metal com função decorativa ou funcional: facas, adagas, enxós, pontas de seta etc.; instrumentos musicais e vestimentas de fibra. Além desses, incluem-se as artes verbais, como contos, lendas e provérbios. E também música religiosa e dança.

Para os tshokwes, existem dois aspectos do que no Ocidente se considera arte: o técnico e o funcional. Em sua pesquisa, Crowley observou que grande parte do que os artistas verbalizavam referia-se a como fazer um certo objeto. Os artistas discutem e comparam técnicas, instrumentos e estilos, embora não façam uma distinção clara entre o aspecto estético de um objeto e a técnica utilizada: “saber como fazer bem um objeto inclui saber como fazê-lo belo, um padrão que se aplica à maioria dos artistas em outras culturas, inclusive a nossa” (Crowley 1973: 228).

Outro aspecto importante para os tshokwes – e sobre o qual iremos nos deter aqui – é o propósito de uso dos objetos em sua cultura.

Segundo Crowley, existe uma distinção entre o que é religioso e secular, pois muito da arte que os tshokwes produzem, diz, está associado ao ritual de iniciação, ou rito

de passagem, *mukanda*. Mas esse fato em si não resultou em uma uniformidade da produção, pelo contrário. Uma das características mais notáveis da arte desse povo é a sua grande diversidade de formas. Além da estatuária, destacam-se as máscaras empregadas no *mukanda*.

Podemos dizer que rituais são praticados por povos de todo o planeta e das mais variadas formas. Em geral denotam uma mudança significativa no status cultural e social de um grupo ou indivíduo dentro da sociedade. O ritual de iniciação não só marca essa mudança como a celebra diante da comunidade como um todo.

Em muitas culturas da África central o ritual de iniciação, ou rito de passagem, se dá na puberdade e é parte inerente da educação de uma pessoa. Seu propósito consiste em transformar a criança em adulto por meio do conhecimento dos parâmetros que regulam o comportamento na vida adulta.

Entre os tshokwes o *mukanda* é um ritual de iniciação masculino que ocorre entre a puberdade e a adolescência, quando os jovens são circuncidados pelo *nganga mukanda*, o encarregado da circuncisão.

Victor Turner (1967: 151-152) colheu dados sobre uma possível origem da prática da circuncisão entre os ndembus, que como os tshokwes também praticam o *mukanda*, embora com variações peculiares às suas próprias tradições e costumes. De acordo com Turner, nos diversos mitos de fundação coletados existem três elementos: mãe, criança e capim (ou gramínea). Ele cita apenas um relato, contado por um informante nativo de nome Muchona.

Segundo esse relato, uma vez, uma mulher e seu filho foram juntos colher capim para obter sal. A criança tentou seguir a mãe durante a coleta do capim-sal e, por acidente, um pedaço de capim cortou seu pênis. O menino começou a chorar e a mulher correu para saber o que estava acontecendo. Sentida com o ocorrido, ela leva o filho para a vila. Lá, alguns homens comentam que o menino deve ser afastado de sua mãe e de outras mulheres. Trouxeram, então, uma lâmina e cortaram apropriadamente ao redor da ponta do pênis, removendo o prepúcio completamente. O pai ficou responsável pelo filho e remédio foi colocado em seu pênis. Após algumas semanas, o menino estava recuperado. Os homens ficaram

felizes de ver como o corte havia cicatrizado e assim eles tentaram o mesmo com outros meninos. Novamente, depois de algumas semanas, eles estavam curados. Desse modo, as pessoas começaram a compreender que era melhor ser circuncidado. Inclusive homens maduros foram submetidos à circuncisão. Passaram a dançar e a beber para celebrar o corte dos pênis e de como ficavam com boa aparência. Assim começou o ritual *mukanda*.

José Redinha (1966: 98-99) define a circuncisão como a “grande linha do horizonte na vida dos homens do Nordeste [de Angola], dividindo-a verdadeiramente em dois setores: o da puerícia e o dos homens prontos”.

Mukanda designa o campo cercado por uma paliçada e as cabanas em que os iniciados (chamados *tundandji*; sing. *kandandji*) passarão a morar durante o período de iniciação (Fig. 53). Nesse local, ficarão isolados de seus familiares por até um ano. Redinha (1966: 102) ressalta que antigamente esse período era de até dois anos e meio, mas em função de mudanças sociais e econômicas foi sendo reduzido com o passar do tempo.

Cada iniciado fica sob a guarda de um instrutor, chamado *cikolokolo* (pl. *yikolokolo*). Com o *cikolokolo* os iniciados terão a assistência necessária no curso da operação e de todo o ritual, e aprenderão a história de sua comunidade, a confeccionar as máscaras e a suprir as suas próprias necessidades (Fig. 54).

Na iniciação *mukanda* os jovens passam por provas físicas e morais. No preparo para enfrentar a vida adulta, eles são instruídos a respeitar os mais velhos, observar preceitos, cultivar a paciência e a tolerância e a conviver em harmonia com a comunidade (Biebuyck 1985-1986: 177). Também aprendem sobre religião, magia, caça, música, canto, dança e sexualidade e arte.

Tanto na fase inicial como final do ritual há uma cerimônia na qual se apresentam os dançarinos mascarados. Esses personagens são chamados *akishi* ou *mikishi* (sig. *mukishi*) e, embora tenham caráter apenas religioso, predominam em toda a arte *tshokwe*. Podem aparecer nas danças seculares de vilas ou em reuniões políticas: “Sua representação, freqüentemente com simbolismo abreviado, aparece em objetos mundanos tais como pentes (*chigakulo*) e colheres de mingau (*luiko*). Por

outro lado, existem vários objetos sem referência aos personagens do rito *mukanda*, mas as representações de temas não *mukanda* parecem ser raras...” (Crowley 1973: 228-229).

O *mukanda* é protegido por vários “espíritos” ancestrais, *mahamba*. Entre os principais e mais antigos, Bastin (1961. I: 49-50) cita:

Safanandenda – ancestral lunda que deu início à iniciação *mukanda* e é invocado para curar os circuncidados. É representado na entrada do campo por um pórtico, *masasa já malangala*.

Mukula – espírito protetor da fecundidade feminina, *Mukula* propicia força aos iniciados. Um galho bifurcado da árvore de nome *mukula* o representa.

Samukishi – simboliza os espíritos *akishi* que ganham forma nas máscaras. É representado também por uma árvore, *mwehe*. Salum (1996) aponta o termo *akishi* como derivado de *mutsisi*, significando tanto a representação do ancestral como a máscara. Por sua vez, *mutsisi* deriva de *mutsi* ou *mutshi*, palavras da língua bantu para designar “árvore”.

Nessa categoria, encontra-se *mukishi wa Cikunza*, que figura em máscara ritual e é um dos mais importantes espíritos protetores da fecundidade.

Outros seres sobrenaturais ganham representação por meio de máscaras, como protetores do *mukanda*. A *Kalewa*, por exemplo, é utilizada para indicar a partida dos garotos para o campo e sua volta ao convívio familiar. E essas duas ocasiões são comemoradas com música, dança e a aparição dos mascarados.

Nas páginas a seguir, apresentamos algumas máscaras utilizadas no contexto do *mukanda* (Figs. 55 a 61).

CONCLUSÃO

Pela amostragem de livros didáticos sobre a África, vimos como é presente a necessidade de situar as sociedades tradicionais no espaço geográfico e histórico, e suas relações com o resto do mundo, considerando a importância das culturas negras no âmbito da diáspora africana. De fato, a diáspora está implícita e enraizada permanentemente na dinâmica histórica dessas sociedades, o que leva à mescla de fatores modernos aos tradicionais dialeticamente, sendo o reconhecimento disso essencial para a revisão de preconceitos a respeito da África. Não podemos esquecer que esses preconceitos estão infiltrados no conhecimento produzido sobre esse continente.

Devemos considerar sempre presente o etnocentrismo com que foram vistas as sociedades africanas tradicionais, mesmo quando foram tomadas como centro de interesse de estudo da etnologia e da arqueologia, antes ainda da partilha colonial no final do século XIX. Ainda hoje, as populações negras são depreciadas, particularmente no que se refere à tecnologia e ao patrimônio material com que contribuíram nas sociedades modernas.

Mas é justamente através dessas disciplinas que podemos hoje recuperar fundamentos das artes e das técnicas, desprezados sob o peso da ideologia do desenvolvimento. Cabe então na abordagem da cultura material desse continente uma reflexão mais acurada dos mecanismos de dominação, além dos aspectos de organização e mudança social propriamente ditos.

Além desses fatores, observamos que o estudo e a difusão do conhecimento sobre as culturas africanas e sua história, em particular de suas produções materiais e artísticas de que aqui tratamos, nem sempre levaram em consideração as formas de transmissão de memória, junto da construção de identidade sócio-cultural.

Diferentemente do modo como o processo ensino-aprendizado se dá em nossas escolas, essas formas são interdependentes do uso de imagens significativas, resultantes de uma produção material específica e diferenciada pelo valor da própria matéria pela qual o mundo visível toma forma no pensamento tradicional africano.

Assim vimos que entre os tshokwes o universo material está vinculado ao espiritual, e essa junção está presente em todas as esferas da atividade humana e social, nas quais o cultivo da herança sócio-cultural é essencial. Exemplificamos com a imagem de Tshibinda Ilunga. Sua estátua ganha nas mãos dos artistas tshokwes um tratamento semelhante ao reservado a seus primeiros antepassados. Tshibinda é um ícone fundamental da cultura tshokwe, se não imagem dos próprios tshokwes, já que ele ressurge permanentemente na arte desse povo.

É o que acontece, também, nas associações de cunho secreto, muito embora legitimadas socialmente, como as *bwami* e *alunga*, entre legas e bembes, ou o ritual *mukanda*, entre os tshokwes. Nestas instituições, que se estabelecem por princípios ideológicos e pelos quais se regram as normas da coletividade, os objetos de arte e sua feitura desempenham um papel fundamental. Nesse processo, os iniciados tomam contato com objetos sagrados, que funcionam como veículos de conceitos, valores e história de seu grupo social, fazendo com que a arte desempenhe um papel considerável, ao expressar o peso das mudanças pelas quais o indivíduo está passando, como pessoa e como parte da comunidade.

Acreditamos que transmitir esses conhecimentos nas escolas é imprescindível na atual conjuntura sócio-histórica vivida em nosso país, e em conexão com o resto do mundo. É imperativo infundir e até mesmo revivificar valores hoje relegados ao esquecimento numa sociedade marcada pela violência e intolerância nas relações entre os indivíduos.

Daí também a importância de se falar dos rituais de iniciação ou de passagem. No *mukanda*, por exemplo, os jovens passam por provas físicas e morais, e no preparo para enfrentar a vida adulta, eles são instruídos a respeitar os mais velhos, observar preceitos, cultivar a paciência e a tolerância e a conviver em harmonia com outros membros da sua comunidade. Também aprendem sobre religião, música, canto, dança e sexualidade, e, entre outros aprendizados, a arte, que envolve técnica e reconhecimento do meio ambiente e matéria-prima.

Embora os rituais façam parte da vida de povos de todo o planeta e sejam praticados das mais variadas formas, parece que na atualidade foram apropriados e

esvaziados de conteúdo. Tornaram-se atos mecânicos desprovidos de significado, ou, melhor, uma ocasião a mais para se celebrar o consumo, ao contrário do papel que sempre exerceram em muitas culturas (principalmente na África central), em que são parte inerente da educação em seu sentido amplo, e denotam uma mudança significativa no status cultural e social de um grupo ou indivíduo dentro da sociedade. Os rituais de iniciação de que aqui tratamos não só marcam essa mudança como a celebram diante da comunidade como um todo, tendo sempre como referência objetos simbólicos, no que conta também a própria produção desses objetos.

Não é sem propósito que nas periferias das grandes cidades brasileiras nascem muitos dos movimentos culturais de jovens afro-descendentes que têm nas expressões visuais e também musicais um veículo multifacetado para retratar o seu meio e suas vicissitudes; estar na contracorrente da violência corriqueira e cotidiana que os vitima; afirmar sua identidade e o sentido de pertencimento a um grupo; projetar seus anseios por reconhecimento dentro e fora da comunidade e verem sua participação finalmente legitimada... Tudo isso mesmo na contramão das classes e grupos hegemônicos e detentores de valores pré-estabelecidos.

Essas manifestações culturais são muitas vezes organizadas em clubes e associações de bairro e, regidas por normas próprias, cumprem assim um papel que seria, num plano ideal, da escola em conjunto com a família e o meio comunitário. Não seriam também uma maneira peculiar de recriar rituais como parte da necessidade humana de estabelecer padrões e regras de comportamento sem os quais a vida em sociedade se tornaria impossível?

Nessas circunstâncias, o ensino e o aprendizado das artes africanas, a sua representação nos livros didáticos e, por extensão, a presença do contingente negro como conteúdo desses livros são indispensáveis ao projeto de uma nação mais justa e igualitária, que reflita a sua diversidade humana, cultural e social e, portanto, valorize o ideário filosófico, que corresponde à experiência tecnológica também, dos povos africanos na construção da nossa própria história e cultura.

Como última observação, é importante que se diga que não tínhamos a pretensão de que a correspondência entre imagens e palavras aludida no título dessa dissertação se produzisse num material de recursos visuais para o ensino da arte e cultura material africana. Mas, a solução encontrada de apresentar imagens legendadas em cadernos enxertados no corpo do texto, pareceu-nos adequada, nos limites de um trabalho sempre provisório e a ser ampliado tal como uma dissertação. O mesmo poder-se-ia dizer dos apêndices, sempre passíveis de acréscimos de verbetes e aprimoramento de conteúdo. Tanto em um caso quanto no outro, mas sobretudo no que diz respeito às imagens, tentamos expressar a necessidade de reverem-se fontes e perspectivas do olhar para compreender imagens como as das produções materiais africanas. Isto é, se de um lado é necessário ilustrar as “palavras”, é necessário que isso corresponda ao que nos é reportado da oralidade das culturas africanas. A diferença entre fontes verbais, ou escritas, e as fontes orais nos dão a dimensão do papel da oralidade pela qual essas produções materiais e visuais são criadas e recriadas e com a qual se articulam ao longo da existência dessas culturas no tempo e no espaço.

E nesse aspecto, sobretudo, que esperamos ter feito dessa dissertação uma contribuição, não apenas para o ensino-aprendizado, com os capítulos sobre os bembes, legas e sobre os tshokwes, mas, no todo, para a construção da consciência sobre a importância e incremento da revisão e da proposição de novas abordagens da arte e cultura material da África.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Optamos por relacionar as referências em uma bibliografia escalonada, apontando as fontes consultadas em quatro itens, começando pelas obras consultadas sobre arte e cultura material de alcance geral e da África em particular, seguidas das fontes correspondentes ao item III, e, no final, os principais endereços da Internet.

1. REFERÊNCIAS DE PUBLICAÇÕES SOBRE ARTE AFRICANA E FUNDAMENTOS DO ESTUDO DA CULTURA MATERIAL E OBJETOS EM COLEÇÃO

BALANDIER, G.; MAQUET, J. (1968). **Dictionnaire des civilisations africaines**. Paris: Fernand Hazan, 1968.

BASCOM, W. Creativity and style in African art. In: BIEBUYCK, D. (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 98-119.

BASCOM, W. A Yoruba master carver: Duga of Meko. In D'AZEVEDO, W. (Ed.). **The traditional artist in African societies**. Bloomington: Indiana University, 1973. p. 62-78.

BASTIN, M.-L. **Art decoratif Tshokwe**: subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Lisboa: Museu do Dundo, 1961.

BASTIN, M.-L. Les Tshokwe du pays d'origine. In: FALGAYRETTE-LEVEAU, C. (Dir.). **Art et mythologie**: figures Tshokwe. Paris: Dapper, 1988. p. 49-93.

BIEBUYCK, D. Introduction. In: _____ (Ed.) **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 1-23.

BIEBUYCK, D. **Statuary of the pre-Bembe hunters**: issues in the interpretation of ancestral figurines ascribed to the Basikasingo-Bembe-Boyo. Tervuren: The Royal Museum of Central Africa, 1981.

BIEBUYCK, D. **The arts of Zaire**. Berkeley: University of California, 1985-1986.

TRÉSORS d'Afrique. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1995.

BOAS, F. **Primitive art**. New York: Dover Publications, 1995.

CLARK, G. **A identidade do homem**: uma exploração arqueológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CORNET, J. **Art of Africa**: treasures from the Congo. New York: Phaidon, 1971.

CORNEVIN, M. **Secrets du continent noir révélés par l'archéologie**. Paris: Maisonneuve et Larose, 1998.

CROWLEY, D. J. An African aesthetic. In: JOPLING, C. (Ed.). **Art and aesthetic in primitive societies**. New York: E. P. Dutton, 1971. p. 315-327.

CROWLEY, D. J. Aesthetic value and professionalism in African art: three cases from the Katanga Chokwe. In: AZEVEDO, W. d' (Ed.). **The traditional artist in African societies**. Bloomington: Indiana University, 1973. p. 221-232.

CARNEIRO DA CUNHA, M. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, W. (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. v. 2, p. 975-1033.

AZEVEDO, W. d'. Introduction. In: _____ (Ed.). **The traditional artist in African societies**. Bloomington: Indiana University, 1973. p. 1-15.

ELISOFON, E. **The sculpture of Africa**. Text by William Fagg. London: Thames & Hudson, 1958.

FAGG, B. Archaeology and Negro-African art. In: COLLOQUIUM on Negro arts. [S.l.]: Society of African Culture, 1966. p. 29-37. (World Festival of Negro Arts: function and significance of African Negro art in the life of the people and for the people)

FAGG, W. The African artist. In: BIEBUYCK, D. (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 42-57.

GOLDWATER, R. Judgements of primitive art, 1905-1965. In: BIEBUYCK, D. (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 24-41.

GWETE, L. [sem título]. In: TRÉSORS d'Afrique. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1995. p. 298.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.

HODDER, I. **Interpretación en arqueología: corrientes actuales**. Barcelona: Crítica, 1994.

LAYTON, R. **The anthropology of art**. Cambridge: Cambridge University, 1991.

MAQUET, J. **The aesthetic experience: an anthropologist looks at the visual arts**. New Haven: Yale University, 1986.

MEYER, L. Art et mythologie des Tshokwe. **Archéologia**, Paris, n. 243, p.42- 44, 1989.

MEYER, L. **Black Africa: masks, sculpture, jewelry**. Paris: Pierre Terrail, 1992.

MOURÃO, F. A. A. **La contribution de l'Afrique bantoue à la formation de la société bresilienne: une tentative de redéfinition méthodologique**. São Paulo: Centro de Estudos Africanos, FFLCH, USP, 1974.

MOURÃO, F. A. A. Múltiplas faces da identidade africana. **Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, v. 18/19, n.1, p. 5-21, 1995/1996.

MURDOCK, G. P. **Africa: its peoples and their culture history**. New York: McGraw-Hill, 1959.

PREUCEL, R. W.; HODDER, I. **Contemporary archaeology in theory: a reader**. London: Blackwell, 1996.

PIKIRAYI, I. Research trends in the historical archaeology of Zimbabwe. In: FUNARI, P. P.; HALL, M.; JONES, S. J. (Ed.). **Historical archaeology**. London: Routledge, 1999. p. 67-83.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROBERTS, A. F. Initiation, art and ideology in Southeastern Zaire. In: ROY, C. D. (Ed.). **Art and initiation in Zaire**. [Iowa]: University of Iowa, 1990. p. 7-34. (Iowa studies in African art: the Stanley Conferences at University of Iowa, v. 3).

SALUM, M. H. L. **A madeira e seu emprego na arte africana**: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu. 1996. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SALUM, M. H. L. “Imaginários negros”, negritude e africanidade na arte plástica brasileira. In: MUNANGA, K. (Org.). **História do negro no Brasil**: o negro na sociedade brasileira; resistência, participação, contribuição. Brasília: Fundação Cultural Palmares: MinC: CNPq, 2004. p. 337-380.

SYLLA, A. **Création et imitation dans l'art africain traditionnel**: éléments d'esthétique. Dakar: Université Cheikh Anta Diop de Dakar, IFAN-Ch. A. Diop, 1988.

TYMOCZKO, M. Translation and political engagement: activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts. In: **The translator. Studies in Intercultural Communication**, v. 6, n. 1, 2000. p. 23-47.

VANSINA, J. **Art history in Africa**: an introduction to method. London: Longman, 1999.

VANSINA, J. **La tradición oral**. Barcelona: Labor, 1968.

VOGEL, J. O. A question of identities: an anthropological enquiry and a historical narrative. In: SHAW, T.; SINCLAIR, P. B. A.; OKPOKO, A. (Ed.). **The archaeology of Africa: food, metals and towns**. London: Routledge, 1993-1995. p. 399-408.

WILLET, F. **African art: an introduction**. London: Thames & Hudson, 1975; 2003.

2. REFERÊNCIAS DO ITEM III. 2: “O ENSINO DE ARTE E CULTURA AFRICANA NO BRASIL”

DEL GAUDIO, R. S. O mapa enquanto discurso e o discurso do mapa: algumas questões. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 56, 2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br>>. Acesso em dez. 2006.

FERRAZ, M. H. T. **Arte-educação: vivência, experimentação ou livro didático?** São Paulo: Loyola, 1987.

FUNARI, R. M. L. **O ensino de arte no Brasil em busca das raízes culturais africanas**. 1993. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

FUNARI, R. M. L. **Valorização da cultura negro-africana no ensino de arte**. 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

HERNANDEZ, L. L. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HERGÉ. **Les aventures de Tintin au Congo**. Paris: Casterman, 1974.

LACOSTE, Y. **A Geografia** – isso serve em primeiro lugar para fazer guerra. Campinas: Papyrus, 1997.

LIMA, P. H. **A semente que veio da África**. São Paulo: Salamandra, 2004.

DIRETRIZES curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Nacional de Educação, 2004. p. 1-36.

MELO E SOUZA, M. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

MENDONÇA, R. F.; VAZ, P. B. **A marca do negro**: jornal impresso e livro didático. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/18/02.html?ppal=index.html>>. Acesso em: ago. 2006.

MUNANGA, K. (Org.). **História do negro no Brasil**: o negro na sociedade brasileira; resistência, participação, contribuição. Brasília: Fundação Cultural Palmares: MinC: CNPq, 2004.

MUNANGA, K. **Repórter social** [entrevista de 10 fev. 2005]. Disponível em: <<http://www.reportersocial.com.br/entrevista.asp?id=60>>. Acesso em: fev. 2005.

MUNANGA, K.; GOMES, N. L. **O negro no Brasil hoje**. São Paulo: Ação Educativa, 2006. (Para entender).

MUSEU AFRO BRASIL. **Uma vista ao Museu Afro Brasil**. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria da Cultura, 2006.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO. **Setor África**: projeto de atuação pedagógica e capacitação de jovens monitores; material do professor. Salvador: MAFRO: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, 2005.

OLIVA, A. R. A história da África nos bancos escolares: representações e imprecisões na literatura didática. **Estudos Afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 421-461, 2003.

PRANDI, R. **Ifá, o adivinho**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

SELIER, M.; LESAGE M. **A África, meu pequeno Chaka** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006.

SILVA, D. M. Identidade afro-brasileira: abordagem do ensino da arte. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 10, p. 44-49, 1997.

SILVA, D. M.; CALAÇA, M. C. F. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Museu de Arqueologia e Etnologia. **África: culturas e sociedades; guia temático para professores**. São Paulo: MAE, USP, [1999]. (Formas de Humanidade)

WALDMAN, M. **Geografia Ensino Fundamental**: excertos do material de Geografia 5ª, 6ª, 7ª e 8ª Série. Disponível em: <http://www.mw.pro.br/mw/mw.php?p=p04_02_01&c=g>. Acesso em: dez. 2006.

3. REFERÊNCIAS DOS ITENS III. 3 E III. 4: “TRADIÇÃO E CRIATIVIDADE NA ARTE AFRICANA” E “AS ASSOCIAÇÕES ENTRE LEGAS E BEMBES E SUA ARTE”

ARTE da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim. Berlin: Ethnologisches Museum Staatliche Museen; Rio de Janeiro: Instituto Goethe, 2003.

ARTS d’Afrique. Paris: Musée Dapper: Gallimard, 2000.

BALANDIER, G.; MAQUET, J. **Dictionnaire des civilisations africaines**. Paris: Fernand Hazan, 1968.

BASCOM, W. Creativity and style in African art. In: BIEBUYCK, D. (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 99-106.

BIEBUYCK, D. Introduction. In: _____ (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 1-23.

BIEBUYCK, D. Bembe art. **African Arts**, Los Angeles, v. 5, n. 3, p. 12-19, 75-82, 1972.

BIEBUYCK, D. The frog and other animals in Lega art and initiation. **Africa-Tervuren**, v. 25, n. 3, p. 76-84, 1979.

BIEBUYCK, D. **Statuary of the pre-Bembe hunters**: issues in the interpretation of ancestral figurines ascribed to the Basikasingo-Bembe-Boyo. Tervuren: The Royal Museum of Central Africa, 1981.

BIEBUYCK, D. **The arts of Zaire**. Berkeley: University of California, 1985-1986.

BIEBUYCK, D. Figure de grenouille kitende. In: TRÉSORS d'Afrique. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1995. p. 382.

BOAS, F. **Primitive art**. New York: Dover Publications, 1955.

CISSÉ, Y. T. Les dieux et les hommes: permanence du sacré dans les arts bambara. In: ARTS d'Afrique. Paris: Musée Dapper: Gallimard, 2000. p. 145-149.

FRASER, D. **Primitive art**. New York: Doubleday, 1962.

GOLDWATER, R. Judgements of primitive art, 1905-1965. In: BIEBUYCK, D. (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 24-27.

GWETE, L. [sem título]. In: TRÉSORS d'Afrique. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1995. p. 298.

MAQUET, J. **The aesthetic experience**: an anthropologist looks at the visual arts. New Haven: Yale University, 1986.

NEYT, F. **Arts traditionnels et histoire au Zaïre**. Bruxelles: Société d'Arts Primitifs: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain, 1981.

PHILLIPS, T. **The art of a continent**. Munich: Prestel Verlag; London: Royal Academy of Arts, 1999.

READ, H. "A personal point of view: summary of proceedings". In: SMITH, M. W. (Ed.). **The artist in tribal society**. London: Routledge and Kegan Paul, 1961. p. 124-127.

SOTHEBY'S. **Important African and Oceanic art**. New York, 1999.

SOTHEBY'S. **Art africain et océanien**. Paris, 2005.

SYBER, R. Comments. In: BIEBUYCK, D. (Ed.). **Tradition and creativity in tribal art**. Berkeley: University of California, 1969. p. 192-203.

THOMPSON, R. F. Yoruba artistic criticism. In: AZEVEDO, W. d' (Ed.). **The traditional artist in African societies**. Bloomington: Indiana University, 1973. p. 19-61.

TRÉSORS d'Afrique. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1995.

TYLOR, E. B. **Primitive culture**. London: J. Murray, 1871.

TYLOR, E. **Anthropology**: an introduction to the study of man and civilization. London: Thinker's Library, 1946.

WILLET, F. **African art**: an introduction. London: Thames & Hudson, 1975; 2003.

WINGERT, P. S. **Primitive art**: its traditions and styles. New York: World, 1965.

4. REFERÊNCIAS DO ITEM III. 5: "A ARTE DA REPRESENTAÇÃO ENTRE OS TSHOKWES"

ANGOLA: culturas tradicionais. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1976.

ARTE da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim. Berlin: Ethnologisches Museum Staatliche Museen; Rio de Janeiro: Instituto Goethe, 2003.

BALANDIER, G.; MAQUET, J. **Dictionnaire des civilisations africaines**. Paris: Fernand Hazan, 1968.

BASTIN, M.-L. **Art decoratif Tshokwe**: subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Lisboa: Museu do Dundo, 1961.

BASTIN, M.-L. Y a-t-il des clés pour distinguer les styles Tshokwe, Lwena, Songo, Ovimbundu et Ngangela? Le style Tshokwe. **Africa Tervuren**, v. 17, n. 1, p. 5-18, 1971.

BASTIN M.-L. **Statuettes Tshokwe du héros civilisateur Tshibinda Ilunga**: à propos de statuettes tshokwe représentant un chef chasseur. Arnouville: Arts d'Afrique Noire, 1978.

BASTIN, M.-L. Art sculptural de l'Afrique bantu. In: **Muntu. Revue Scientifique et Culturelle du CICIBA**, n. 4/5, p. 137-63, 1986.

BASTIN, M.-L. Les Tshokwe du pays d'origine. In: FALGAYRETTE-LEVEAU, C. (Dir.). **Art et mythologie**: figures Tshokwe. Paris: Dapper, 1988. p. 49-93.

BIEBUYCK, D. **The arts of Zaire**. Berkeley: University of California, 1985-1986.

BRAZIL, E. O fetichismo dos negros no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 74, pt. 2, p. 195-260, 1912.

CAPELLO, H.; IVENS, R. **De Beguella às terras de Iácca**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

CARVALHO, H. A. D. de. **Descrição da viagem a Mussumba do Muatianvua pelo chefe da expedição Henrique Augusto Dias de Carvalho, major do Estado**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

CHILDS, S. T. Style, technology and iron smelting furnaces in Bantu-speaking Africa. **Journal of Anthropological Archaeology**, [cidade??], v. 10, n. 4, p. 332-359, 1991.

CORNET, J. **Art of Africa**: treasures from the Congo. New York: Phaidon, 1971.

CROWLEY, D. J. Aesthetic value and professionalism in African art: three cases from the Katanga Chokwe. In: AZEVEDO, W. d' (Ed.). **The traditional artist in African societies**. Bloomington : Indiana University, 1973. p. 221-232.

DECHAMPS, R. L'identification anatomique des bois utilisés pour des sculptures en Afrique, VI: la sculpture 'ciokwe et lunda' du Zaïre. **Africa Tervuren**, v. 21, n. 3/4, p. 53-59, 1975.

DE HEUSCH, L. **Mythes et rites bantous**: le roi ivre ou l'origine de l'État. Paris: Gallimard, 1972. (Les Essais, n. 173).

ELÍADE, M. **Ferreiros e alquimistas**. Lisboa: Relógio d'Água, (198?).

ELISOFFON, E. **The sculpture of Africa**. Text by William Fagg. London: Thames & Hudson, 1958.

FIGUEIREDO, N.; RODRIGUES, I. **A coleção etnográfica africana do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém: CNPq: Museu Goeldi, 1989.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). **História geral da África**, I: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.

HENRIQUES, I. C. **O pássaro do mel**: estudos de história africana. Lisboa: Colibri, 2003.

HIMMELHEBER, H. Personality and technique of African sculptors. In: MEAD, M. (Org.). **Technique and personality**. New York: The Museum of Primitive Art, 1963. p. 80-110.

HIMMELHEBER, H. Art et artistes Batshiok. **Brousse**, n. 3, p. 17-31, 1939.

MARTINS, J.V. **A idade dos metais na Lunda**. Lisboa: Maranus, 1966.

MARTINS, J. V. **Crenças, adivinhações e medicina tradicionais dos Tutchokwe do nordeste de Angola**. Lisboa: Ministério do Planejamento e da Administração do

Território, Secretaria do Estado da Ciência e Tecnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1993.

MESQUITELA LIMA, A. G. **Fonctions sociologiques des figurines de culte hamba dans la société et dans la culture Tshokwé (Angola)**. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.

MESQUITELA LIMA, A. G. **Escultura negro africana**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1981.

MEYER, L. Art et mythologie des Tshokwe. **Archéologia**, Paris, n. 243, p.42- 44, 1989.

MEYER, L. **Black Africa**: masks, sculpture, jewelry. Paris: Pierre Terrail, 1992.

MILLER, J. C. **Poder político e parentesco**: os antigos Estados Mbundo em Angola. Luanda: Ministério da Cultura, Arquivo Histórico Nacional, 1995.

MURDOCK, G. P. **Africa**: its peoples and their culture history. New York: McGraw-Hill, 1959.

NEYT, F. **Arts traditionnels et histoire au Zaïre**. Bruxelles: Société d'Arts Primitifs: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain, 1981.

OLBRECHTS, F. **Plastiek van Kongo**. Antwerpen: Standaard-Boekhandel, 1946.

OLBRECHTS, F. **Les arts plastiques du Congo Belge**. Bruxelles: Éditions Erasme; Anvers-Amsterdam: Standaard-Boekhandel, 1959.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

PETRIDIS, C. Chokwe: art and initiation among Chokwe and related peoples. **African Arts**, Los Angeles, v. 35, n. 4. p. 10-11, 2002.

REDINHA, J. **Campanha etnográfica ao Tchiboco (Alto Tchicapa)**. Lisboa: [Museu do Dundo]: Companhia de Diamantes de Angola, 1953. (Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Publicações culturais, n. 19).

REDINHA, J. **Etnossociologia do Nordeste de Angola**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1966.

REDINHA, J. **Etnias e culturas em Angola**. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1974.

RODRIGUES DE AREIA, M. L. **As figuras antropomórficas dos cestos de adivinhação dos Quiocos**. Coimbra: Tipografia da Atlântida, 1973.

RODRIGUES DE AREIA, M. L.; KAHER, R. **Les signes du pouvoir**. Neuchâtel: Musée d'Éthnographie, 1992.

SALUM, M. H. L. **A madeira e seu emprego na arte africana**: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu. 1996. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SALUM, M. H. L. **Tratamento de acervos africanos em museus no Brasil face aos estudos africanistas no país e aos sistemas de catalogação internacional**: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE da USP. Terceiro Relatório em estágio de experimentação em RDIDP (2002/2004) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004. [divulgação restrita].

TURNER, V. **The forest of the symbols**: aspects of Ndembu ritual. Ithaca: Cornell University, 1967.

VANSINA, J. **Les anciennes royaumes de la savane**: les États des savanes méridionales de l'Afrique Centrale, des origines à l'occupation coloniale. Léopoldville: Institut de Recherches Économiques et Sociales de l'Université Lovanium, 1965a. (Études sociologiques, n. 1).

VANSINA, J. **Introduction à l'éthnographie du Congo**. Kinshasa: Université Lovanium, 1965b. (Éditions Universitaires du Congo).

4. PRINCIPAIS SITES INSTITUCIONAIS CONSULTADOS

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (New York). Disponível em:

<<http://www.metmuseum.org/>>. Acesso em: dez 2006.

NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN ART. Smithsonian Institution. Disponível em:

<<http://www.nmafa.si.edu/>>. Acesso em: dez. 2006.

AFRICA TERVUREN. Royal Museum of Central Africa. Disponível em:

<<http://www.africamuseum.be/>>. Acesso em: dez. 2006.

ARTE AFRICANA. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.arteafricana.usp.br/>>. Acesso em: dez. 2006.

APÊNDICE I

DADOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DOS PRINCIPAIS AUTORES CONSULTADOS

Alphonse Lema Gwete – Especialista em Antropologia Cultural Africana, Gwete desenvolveu atividades acadêmicas em várias instituições, como Academia de Belas Artes de Kinshasa, Universidade de Lubumbashi e Universidade de Lovanium (Kinshasa). Suas pesquisas foram publicadas em catálogos, revistas e livros tais como: *L'art et pouvoir dans les sociétés traditionnelles* (1986), *An introduction to the Nkanu- and Mbeeko-masks* (1993), *Bateke: Peintres et sculpteurs d'Afrique Centrale* (1998).

Amadou Hampâté Ba – Hampâté Ba é reconhecido pela importância de seus escritos sobre a África ocidental e pela abrangência de seus temas, que passam pela História, Etnologia, Religião, Lingüística, Literatura, etc. Obras: *L'Etrange destin de Wangrin* (1973), *Amkoullel, l'enfant peul* (1991), *Contes initiatiques peuls* (1994).

Augusto G. Mesquitela Lima – Professor de Antropologia na Universidade Nova de Lisboa. Várias obras suas tratam de aspectos sócio-culturais de Angola: *Etnografia angolana; considerações acerca da sua problemática actual* (1961), *Fonctions sociologiques des figurines de culte hamba dans la société et dans la culture tshokwé (Angola)* (1971), *Kyaka de Angola : história, parentesco, organização política e territorial* (1988).

Daniel J. Crowley – Professor de Antropologia e Arte na Universidade da Califórnia. Suas pesquisas abrangem a etnologia e a etno-estética africana e afro-americana. Fez pesquisas em Angola, Zaire e Gana. Algumas de suas obras publicadas: *Aesthetic Value and Professionalism in African Art: Three Cases from the Katanga Chokwe* (1971), *An African Aesthetic* (1986).

Daniel Biebuyck – professor de Antropologia e Sociologia na Universidade Delaware, nos Estados Unidos. Fez pesquisa de campo entre os bembes, legas e outros grupos étnicos do Congo. Além da edição de *Tradition and Creativity in Tribal Art* (1969), publicou, entre outras obras, *Statuary from the pre-Bembe Hunters* (1981), *The Arts of Zaire* (1986).

Edward B. Tylor – antropólogo inglês, considerado o fundador da Antropologia Cultural. Sua principal obra, *Primitive Culture* (1871), foi influenciada pela teoria evolucionista de Darwin. Nesse trabalho, Tylor desenvolve a teoria de que existe uma relação progressiva entre culturas primitivas e modernas. Embora contemporaneamente Tylor seja considerado por muitos intelectuais um cientista etnocêntrico, suas opiniões refletem a visão de uma época – em que pesem todas as possíveis objeções. Assim como acontece com outros cientistas do século XIX (como Frazer, por exemplo), suas pesquisas não raro representam fontes privilegiadas e únicas para o campo de estudos etno-antropológicos.

Frank Willet – Arqueólogo com trabalho de campo em Ifé, na Nigéria, onde foi curador do Ife Museum. Professor de Arte Africana e Arqueologia na Northwestern University, em Illinois, nos Estados Unidos e diretor do museu da Universidade de Glasgow, na Escócia. Obras: *African Arts* (1971, 1973, 2002/3), *Ife in the History of West African Sculpture* (1967), *A Study of Ancestor Shrine in Owo, Nigéria* (1967).

Frans Olbrechts – o belga Olbrechts foi um pioneiro no estudo e descrição da arte africana, pensada não apenas em termos etnográficos, mas também como objeto de estudo da antropologia e da história da arte. Foi também responsável pela criação do Museu etnográfico da Antuérpia e exerceu grande influência sobre o trabalho de diversos pesquisadores das artes da África. Entre suas obras, estão: *Les arts plastiques du Congo Belge* (1959), *Congolese Sculpture* (traduzido e editado por D. Crowley em 1982), *Search for Art in África* (editado por C. Pedridis em 2001).

Fraz Boas – antropólogo alemão, naturalizado norte-americano, exerceu grande influência no pensamento antropológico do século XX. Boas especializou-se na cultura dos índios norte-americanos. Trabalhou na Universidade de Columbia, em Nova York, onde foi professor de Melville Herskovits e Margaret Mead – entre outros antropólogos importantes. Além de sua obra clássica, *Primitive Art* (1927), citamos *The Mind of Primitive Man* (1911) e *Race, Language and Culture* (1940).

Hans Himmelheber – antropólogo alemão, Himmelheber concentrou seu trabalho de campo no estudo das habilidades dos artistas tradicionais africanos. Fez diversas viagens à África e foi um dos primeiros pesquisadores a tratar dos valores e ideais

estéticos do artista africano. Entre suas obras (escritas em alemão e pouco traduzidas), podemos citar: *Photographic documents on the arts of the Yaka, Pende, Tshokwe, and Kuba* (1938/9), *Personality and Technique of African Sculptors* (1963), *Eskimo Arts* (1993).

Herbert Read – escritor e crítico de arte inglês. Entre seus vários escritos sobre arte estão *Art and Society* (1936), *Art and Industry* (1934), *Art Now* (1933).

James George Frazer – antropólogo escocês. Em 1890 publica sua obra mais famosa *The Golden Bough; a Study in Magic and Religion*, na qual teoriza sobre o desenvolvimento de modos de pensamento, do mágico para o religioso e daí para o científico. Nessa extensa obra, trata dos chamados reinados divinos, principalmente na África. Frazer conseguiu tornar inteligíveis para o pensamento de sua época muitos dos hábitos culturais dos povos que estudou. Outras obras: *Totemism and Exogamy* (1910), *Folk-Lore in the Old Testament* (1918).

José Redinha – Etnólogo, Redinha pesquisou a fundo a história e a cultura angolana, além de haver catalogado e estudado inúmeros objetos coletados em Angola. *Campanha etnografica ao tchiboco* (alto tchicapa) (1953); *Distribuição étnica de Angola* (1971); *Instrumentos musicais de Angola* (1984).

Jacques Jérôme Maquet – antropólogo Belga, professor na Universidade de Paris e na Universidade da Califórnia, Los Angeles. Obras publicadas: *An Approach to a Sociology of Traditional Sculpture* (1966), “Art by Metamorfosis” (*African Arts*, V. 12, n. 4, 1979), *An Aesthetic Experience* (1986).

Joseph Cornet – foi professor de História da Arte e de Estética em diversas instituições; diretor de museus no Congo e no Zaire, onde fez pesquisas de campo. Entre suas obras citamos: *Art of Africa - Treasures from de Congo* (1971), *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaire* (1972), *L'art bantu en Afrique centrale et orientale* (1991).

Joseph C. Miller – historiador especialista em África, professor na Universidade Virginia, nos Estados Unidos. Além de *Poder político e parentesco* (1995), escreveu obra relevante sobre o tráfico de escravos: *Slavery and Slaving Trade in World*

History: A Bibliography (1999), *Way of Death: Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade* (1988), entre outras publicações.

Laure Meyer – Meyer é de origem africana. Formou-se em Arte e Arqueologia na Universidade de Sorbonne, em Paris. Fez pesquisa em diversos países africanos e especializou-se na arte do seu país. Dentre suas obras, destacamos: *Black África* (1992), *Art and Craft in África* (1995), *African Forms - Art and Ritual* (2001).

Marie-Louise Bastin – professora de arte e profunda conhecedora da cultura tshokwe, publicou uma obra monumental: *Art decoratif Tshokwe – Subsídios para a História, Arqueologia e Etnografia dos povos da Lunda* (1986). Desenvolveu atividades acadêmicas em universidades portuguesas e na Bélgica. Publicou diversas obras sobre arte africana, entre outras: *Art sculptural de l’Afrique bantu. Tshokwe* (1986), *Les Tshokwe du pays d’origine. Art et Mythologie – Figures Tshokwe* (1988).

Mircea Eliade – Filósofo, Eliade é um dos mais importantes especialistas em história e filosofia das religiões. Foi professor na Universidade de Bucareste, na École des Hautes Études de Paris, no Instituto do Extremo Oriente de Roma, no Instituto Jung de Zurique e na Universidade de Chicago. Dentre suas inúmeras obras publicadas, estão: *Cosmos e História: O mito do Eterno Retorno*, (1954); *Birth and Rebirth* (1958); *O Sagrado e o Profano: A natureza da religião* (1959).

Paul S. Wingert – professor emérito do departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Trabalhou como curador em várias exposições pioneiras sobre “arte primitiva”, entre 1946 e 1948. Publicações: *The Sculpture of Negro Africa* (1950), *Primitive Art* (1962, 1965), *Anatomical Interpretations in African Masks* (1971), e outras.

Robert F. Thompson – é professor de História da Arte na Universidade Yale, nos Estados Unidos. Trabalhou na Nigéria, na Libéria, Cuba, e inclusive no Brasil. Publicou diversas obras: *Yoruba Artistic Criticism* (1973), *The Fresh of the Spirit* (1984), *Faces of the Gods* (1993), etc.

Robert Goldwalter – professor de arte na Universidade de Nova York e membro do Museum of Primitive Art, de Nova York. Obras publicadas: *Judgments of Primitive Art*,

1905-1965 (1969), *Primitivism in Modern Art* (1986), *What is Modern Sculpture* (1969), entre outras.

Roger Dechamps – Colecionador de madeira e anatomista, Dechamps é renomado estudioso da madeira empregada na arte africana. Fez pesquisas no Congo e trabalhou no Musée royal de l'Afrique centrale, na Bélgica. Obras: *Contribution à un inventaire de forêts du Nord-Kasai* (1967); *Étude anatomique de bois d'Amérique du Sud* (1979).

Roy Sieber – professor de arte na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. Trabalhou em Gana e na Nigéria. Entre suas obras, incluem-se: *The Aesthetic of Traditional African Art* (1971), *Masks as Agents of Social Control* (1968) e *Sculpture of Northern Nigeria* (1962).

Victor Turner – Antropólogo, foi professor em universidades norte-americanas e na Inglaterra. Na África, fez pesquisa de campo em Zâmbia, que resultou na obra *The Forest of the Symbols – Aspects of Ndembu Ritual* (1967). Escreveu também *The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes among the Ndembu* (1968) e *Ritual Process* (1969).

William Bascom – foi professor de Antropologia e diretor do Museu de Antropologia Robert H. Lowie, da Universidade Berkeley, na Califórnia. Empreendeu trabalhos de campo na Nigéria. Entre suas publicações estão: *Creativity and Style in African Art* (1969), *A Yoruba Carver: Duga of Meko* (1973), *African Art in a Cultural Perspective: an Introduction* (1973).

William Fagg – Membro do departamento de Etnografia do British Museum, Fagg é um grande conhecedor da arte africana, tendo feito pesquisas na Nigéria, Congo, Gana, Costa do Marfim, etc. Entre suas publicações, incluem-se: *The Sculptures of África* (com Elisofon; 1958), *Nigerian Images* (1963), *African Arts* (1969).

APÊNDICE II

GLOSSÁRIO DOS PRINCIPAIS TERMOS VERNACULARES CITADOS NO CORPO DA DISSERTAÇÃO

Acwe – designação da máscara *'elandá*.

Akishi – plural de *mukishi*.

'Alunga – associação político-religiosa e de caráter secreto entre os bembes, da R. D. do Congo; é também o nome da máscara utilizada durante o ritual de iniciação.

Amgeningeni – designação da máscara *'elandá*.

'Asamba – indumentária de fibras da máscara *'alunga* em forma de sino.

Bahonga – grupo de caçadores tidos como os introdutores da associação *'alunga* entre os bembes.

Bami – membros da associação *bwami*.

Biseko – entre os bembes, espíritos da natureza.

Bulonda – na *bwami*, grau de iniciação entre as mulheres.

Bunyamwa – na *bwami*, grau de iniciação entre as mulheres.

Butende – ritual de circuncisão praticado pelos bembes.

Butende bwa 'eluba – variação do ritual de circuncisão com o uso de máscara.

Butende bwa silamo – variação do ritual de circuncisão sem o uso de máscara.

Bwami – associação político-religiosa e de caráter secreto entre legas e bembes, povos da R. D. do Congo.

Chigakulo – pente de cabelo, nos quais muitas vezes os artistas tshokwes esculpem imagens de *akishi*.

Chiyang'a – tipo de caçador entre os ndembus.

Cihongo – máscara do *mukanda*. Representa um espírito masculino e simboliza a riqueza.

Cikolokolo – instrutor dos iniciados do *mukanda*.

Cikungu – máscara do *mukanda* que representa um ancestral do chefe.

Cikunza – máscara do *mukanda*. Encarna um espírito protetor da fecundidade e da caça.

Cimbwiya ou *cimbuya* – machadinha portada por Tshibinda Ilunga.

'Ebu'a – entre os bembes, espírito ancestral da mata.

'Ehala – chapéu de penacho com espinhos de porco-espinho; faz parte da máscara *'alunga* em forma de sino.

'Elanda – associação de caráter secreto entre os bembes. O termo também se refere à máscara utilizada nos rituais de iniciação.

'Elendo – algo que os bembes consideram proibido.

'Emangungu – máscara empregada no ritual de circuncisão *butende*.

Flankuru – associação entre os bambaras, do Mali, cujos rituais celebram os espíritos protetores da agricultura personificados na máscara *tiwara*.

Hamba – singular de *mahamba*.

Ibemba – podeira que acompanha a máscara *'alunga* em forma de sino.

Ibulu Iya alunga – máscara em forma de sino.

Isengo – entre os legas, aquilo que é sagrado e deve ser temido.

Kalala Ilunga – rei da lunda e pai de Tshibinda Ilunga.

Kalanyi – rio angolano.

Kalelwa – máscara do *mukanda*. Um de seus atributos é proteger os iniciados reclusos, zelando para que não lhes falte alimento.

Kandanji – singular de *tundandji*.

Kapokolo – adaga e insígnia de autoridade de Tshibinda Ilunga.

Kibinda – caçador, entre os ovimbundos e povos relacionados de Angola.

Kindi – o grau mais elevado de iniciação na *bwami*.

Kitumbo – arco portado por Tshibinda Ilunga.

Komo – associação entre os bambaras, do Mali.

Lubunga – casa dos homens, onde a máscara *'alunga* fica em certas ocasiões.

Lueji – rainha lunda.

Luiko – colher de mingau. Às vezes os *akishi* são representados em objetos como esse.

Lukano – pulseira e insígnia do poder real entre os lundas.

Lunga – símbolo de autoridade muito antigo entre vários povos da África central.

Lutanda – altar, entre os bembes.

Lutengo – forno de fundição.

Lutumbu Iwa kindi – representante do grau mais elevado da associação *bwami*.

Lwala – caverna onde a máscara *'alunga* é mantida quando não há iniciação.

M'ma – entre os bembes, espírito ancestral da mata.

Mahamba – espíritos ancestrais personificados nas figuras de culto, como máscaras, estátuas e outros objetos.

Manipanso – na designação dos dicionários, o termo significa *ídolo africano*. O Dicionário Eletrônico *Houaiss* (2001) traz a seguinte informação: “segundo Nei Lopes, em quicg. [quicongo] *mani* ‘senhor’ + *Mpanzu*, designação de clã que reinou no ant. Congo”.

Masasa já malangala – pórtico na entrada do campo *mukanda*.

Mucuali ou *mukwale* – espada de dois gumes.

Mukanda – entre os tshokwes e povos circunvizinhos é um ritual de iniciação, ou rito de passagem, masculino que ocorre entre a puberdade e a adolescência, quando os jovens são circuncidados.

Mukishi – espírito ancestral que o mascarado e dançarino do *mukanda* personifica.

Mukula – espírito protetor da fecundidade feminina, *mukula* propicia força aos iniciados do *mukanda*.

Mutsisi – termo do qual deriva *mukishi*. *Mutsisi* significa tanto a representação do ancestral como a máscara e por sua vez deriva de *mutsi* ou *mutshi*, palavras da língua bantu para designar “árvore”.

Mwana Pwo – ou “moça jovem”. Máscara do *mukanda* considerada a personificação da feminilidade e da graça.

Mwehe – árvore que representa o espírito *samukishi*.

Nganga – sacerdote, mago, feiticeiro. O *nganga mukanda* é o encarregado da circuncisão.

Safanandenda – ancestral lunda que deu início ao ritual de iniciação *mukanda*. É invocado para curar os circuncidados.

Samukishi – simboliza os espíritos *akishi* que ganham forma nas máscaras.

Tchinguri ou *Kinguri* – irmão de Lueji.

Tiwara – máscara bambara esculpida com a forma de um antílope.

Tshibinda Ilunga – príncipe luba e caçador representado na estatuária tshokwe.

Tundadji – iniciados do *mukanda*.

Uapaca – espécie de madeira utilizada nas esculturas dos tshokwes de Angola.

Vitex – gênero de árvore cuja madeira os tshokwes usam para esculpir.

Wubinda – categoria de caça entre os ndembus, em Zâmbia, e culto a ela associado.

Wuyanga – categoria de caça entre os ndembus, em Zâmbia, e culto a ela associado.

Yananio – um dos graus de iniciação da *bwami*.

Yibinda – plural de *kibinda*.

Yikolokolo – plural de *cikolokolo*.

Yitumbo – plural de *kitumbo*.