

ARTE DA REPRESENTAÇÃO: AS ESTÁTUAS DE TSHIBINDA ILUNGA*

Maria Corina Rocha**

*“O belo tinha de ser sempre mais forte que
a verdade histórica, se alguma havia”
(Pepetela 1997: 45)*

ROCHA, M.C. Arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 411-431, 2005-2006.

RESUMO: Neste ensaio pretende-se apresentar 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 tshokwe (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 disponível entre nós. Assim, o texto relata a história de Tshibinda Ilunga e mostra como ele ganha nas mãos dos artistas tshokwe um tratamento similar àquele reservado aos seus primeiros antepassados, concluindo que o caçador luba ressurgiu permanentemente na arte desse povo.

UNITERMOS: África central – Arte – Arte africana – Cultura material – Etnografia – Quioco – Tshibinda Ilunga – Tshokwe.

Tshibinda Ilunga é um personagem mítico, fundador dos tshokwe que possuem raízes culturais

luba e lunda e se situam no sul-sudoeste da República Democrática do Congo e, em maioria, Angola (Fig. 1).

(*) Este texto foi revisto e ampliado de *Os tshokwe e a arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga*, apresentado em janeiro de 2005 como trabalho de aproveitamento da disciplina “Etnia, poder e identidade nacional em África” ministrada pelo Prof. Dr. Carlos M.H. Serrano (FFLCH/USP). A versão atual inclui leituras adicionais e pesquisa na *base de imagens sobre arte e cultura material africana* organizada no MAE-USP pela Profa. Dra. M.H.L. Salum (Lisy).

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação em Arqueologia, Mestrado – Bolsista CNPq (abr2004/mar2006) – corinarocha@gmail.com

Neste trabalho pretende-se apresentar um estudo sobre sua figura, inserida no contexto das tradições históricas de povos da Lunda e de outras regiões da África central, onde Tshibinda Ilunga se destacou pelo papel relevante que exerceu nas diversas esferas sociais (política, econômica, cultural). As representações desse personagem na arte tshokwe atestam sua importância.

A intenção é traçar um panorama sobre os tshokwe e sua arte estatutária, em conformidade com a literatura especializada, e tendo em mente a

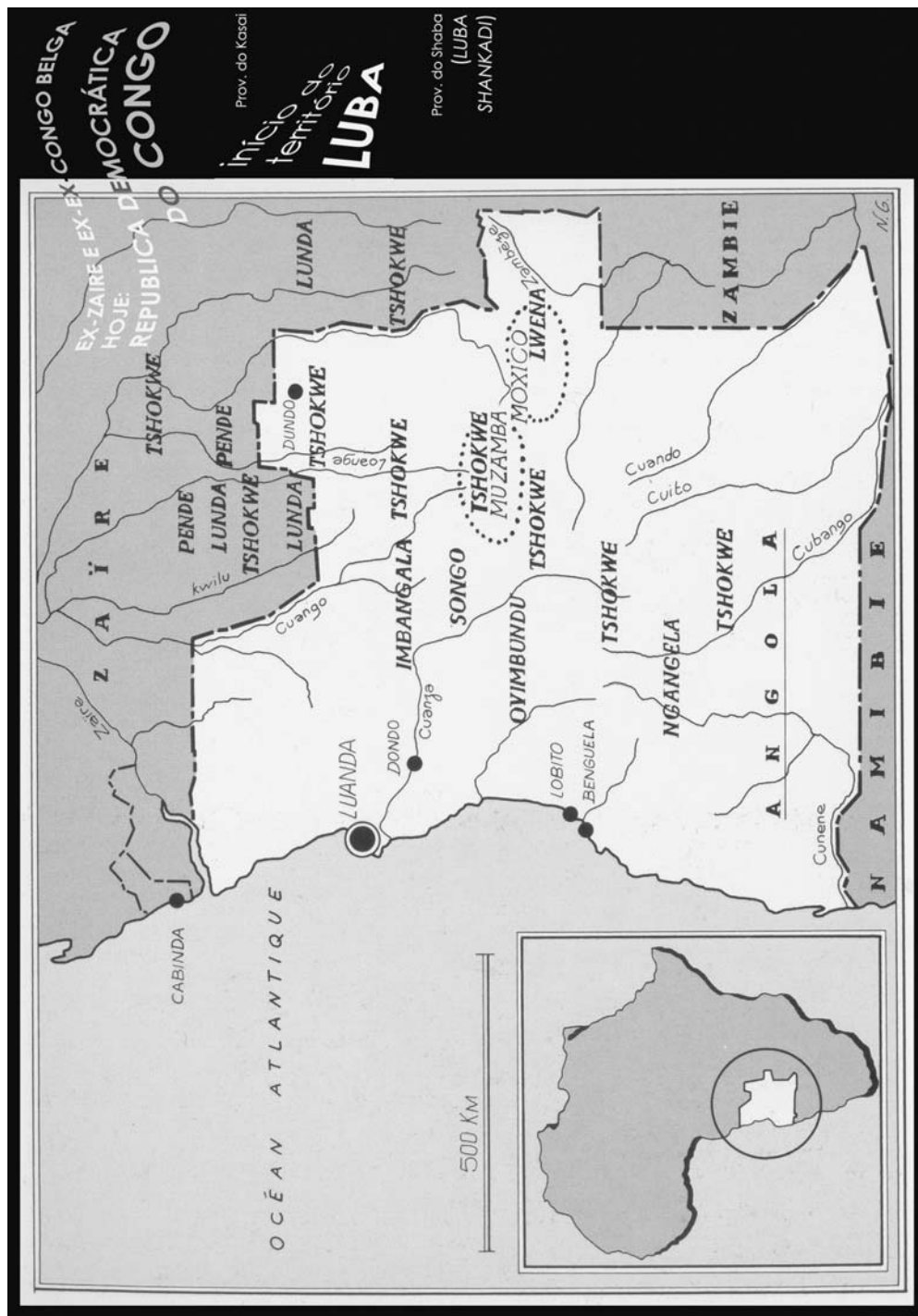


Fig. 1 – Localização territorial dos Tshokwe. ©Art (1988:114). Adaptação de M.H.L.Salum (Lisy).

escassez de textos específicos sobre arte e cultura material africana em língua portuguesa, sobretudo de natureza didático-pedagógica, que reflitam o estado da pesquisa atual. Resulta de nossa pesquisa sobre correspondências entre “imagens” e “palavras” na *arte africana* tradicional.

Escolhemos a imagem desse herói civilizador dos tshokwe como objeto de estudo em razão, sobretudo, da exposição “*Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*”, inaugurada em outubro de 2003 no Centro Cultural do

Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Dentre as cerca de trezentas peças ali expostas, destacava-se uma estátua de Tshibinda Ilunga – a peça mais difundida pelos meios de comunicação e capa do catálogo (Fig. 2). O fato de ter participado da equipe de monitoria dessa exposição em São Paulo, alguns meses depois, permitiu uma aproximação cotidiana com essa estátua, já predileta entre as demais obras expostas – daí nosso interesse particularmente voltado, então, para os estudos da arte tshokwe.



Fig. 2 – Capa do catálogo da exposição “*Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*”, coordenada pelo Instituto Goethe do Rio de Janeiro, patrocinada e realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília – 2003/2004. ©Arte 2003.

Pretendemos com ele relatar a história de Tshibinda Ilunga, tentando mostrar como essa história ganha forma pelas mãos dos artistas tshokwe.

A chegada de Tshibinda Ilunga na Lunda e as artes do caçador

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. Haviam chegado ali sob o comando de um nobre luba, posteriormente conhecido dos lunda e dos tshokwe 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. 3). 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, 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 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.

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



Fig. 3 – Lukano. Pulseira referida por Miller (1995:126) como sendo insígnia de poder real dos Lunda. A fotografia mostra o objeto em uso por um importante chefe tshokwe quando em visita ao Museu do Dundo (s/d). ©Bastin (1961, I: 121).

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 tshokwe, 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 tshokwe, chamados de *mahamba* (sing. *hamba*; ver abrangência da significação do termo em Mesquitela Lima 1971:79 e Salum 1996: 122-128).

E diz Bastin (1988: 53): "(...) em honra de Tshibinda Ilunga, os escultores tshokwe 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. (Fig. 4).

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 ndembu (Zâmbia), que consideram a caça uma atividade religiosa precedida de rituais.

Victor Turner (1967: 280-281), ao estudar a cultura dos ndembu, 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 ndembu 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 Mwantiyanuwa, o chefe lunda no Katanga, séc.

XVIII (Katanga é uma província da R.P.C., hoje chamada Shaba).

Encontramos outro exemplo entre os mbundu (ou ovimbundu), 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 tranquilidade 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

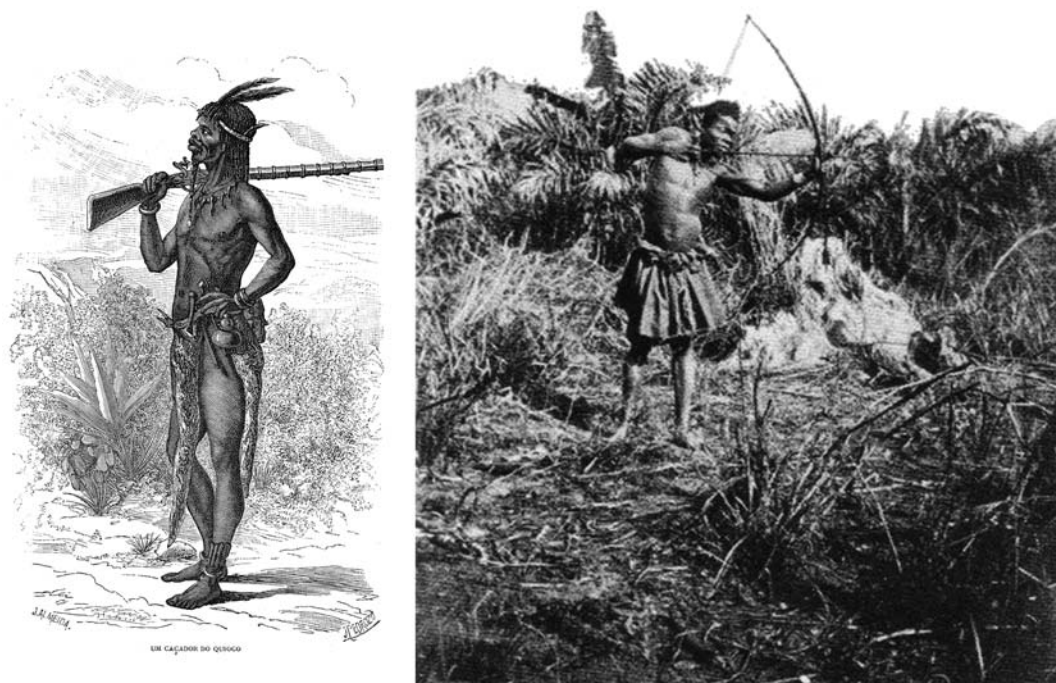


Fig. 4 A – “Um caçador Quioco”, gravura assinada por J. Pedrozo e J. Almeida, em expedição de 1877 a 1880 dirigida por Hermenegildo Capello e Roberto Ivens. ©Capello e Ivens (1881. I: op. 192).

Fig. 4 B – “Caçador badjokwe”, fotografia tomada por Emil Torday, em missão no Congo entre 1900 e 1909. No início, Torday era funcionário da administração belga, depois ligado ao British Museum, tendo se tornado um eminente fotógrafo e etnólogo de época. Publicada em *The Museum Journal*, Philadelphia, vol. IV, n.1, march 1913: fig. 39.

Fonte: www.randafricanart.com/UP_New_Congo_Collection_Museum_Journal_1913.html

Como assinala M. Corina Rocha neste seu ensaio, as profissões tradicionais da África, representadas no caçador e no ferreiro, foram alvo dos exploradores e colonizadores que, movidos pela ideologia do desenvolvimento, esforçavam-se em reter, na observação dos territórios e povos que pretendiam dominar, dados relativos à matéria e à técnica.

Isso mostra que a historiografia e seu exercício, que embasou a formação das disciplinas humanísticas no entremeio do século XIX para o XX (mas que vem desde as descobertas dos europeus do século XV), tinha vistas para o objeto da arqueologia e da etnologia de museu, tal qual esse objeto se define hoje: em síntese, ao registro do artefato (e sua análise) em seu fabrico, seu uso e emprego, e, por consequência, ao indivíduo e à sociedade a que pertence e à “paisagem” (geológica, ambiental, humana e tecnológica) em que vivem e na qual interagem o “observado” e o observador – tudo isso levando ao problema da vida, de sua conservação e sua preservação, constelado nas questões que envolvem o “patrimônio”.

Daí, os “retratos de tipos” em seus “habitats”, de raças, etnias, povos, e, de especialistas, dos sábios e os que detinham o poder sobre o coletivo, porque detinham também o conhecimento. Lembre-se que o caçador, nessas sociedades, precisava ter pelo menos algum domínio da metalurgia em função de seus instrumentos de trabalho e que o escultor na África central era, em muitos casos, mestre ferreiro e sacerdote porque detinha a sabedoria da existência.

E, considerando que os desenhos e fotografias vieram, direta ou indiretamente, a colaborar com essa ideologia da dominação, é dever olhar com critério as imagens apresentadas nesta Fig. 4, lembrando das observações que Maria Corina ressalta em seu texto, mas – deixando-se tocar pela sua beleza –, descobrir como colocá-las a serviço do Conhecimento e também do reconhecimento do Outro.

Legenda de M.H.L. Salum (Lisy), 2006.

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. 5), 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.

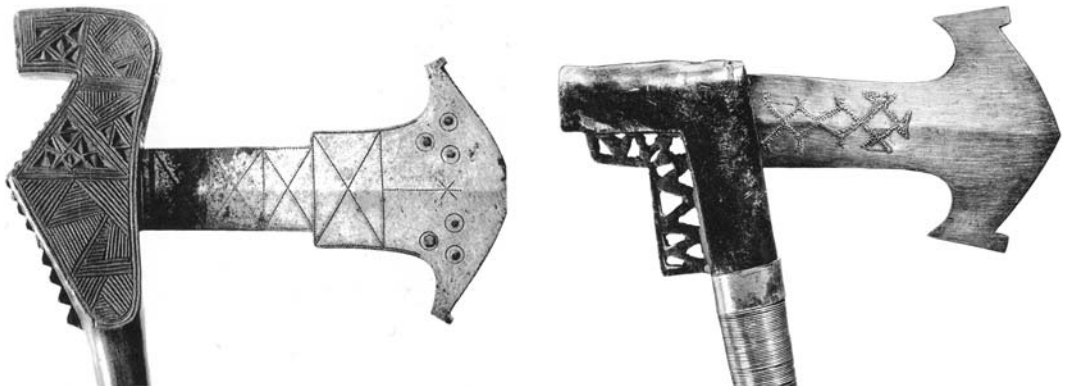


Fig. 5 A – *Cimbwiya* ou *cimbuya*. Acervo do Museu do Dundo (No. Inv. D 500). ©Bastin (1961. II: pr. 88).
Fig. 5 B – *Cimbwiya* ou *cimbuya*. Acervo do Musée d’Ethnographie, Neuchâtel (No. III.C.7320/aquisição em 1941). ©Rodrigues de Areia & Kaher (1992:126).

Miller (1995:127) chama o objeto de “machadinha portata por Tshibinda Ilunga”. Bastin (1961. II: 305) refere-se a ele como sendo insígnia de chefe ou ancião e diz que ela simboliza um pássaro de hábito noturno, do gênero do noitibó ou bacurau brasileiros. Em Rodrigues de Areia & Kaher (1992:126) é tido também como instrumento de adivinhação.

Ilunga sorriu. Descontraíu 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. 6) 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.



Fig. 6 – *Mucuali* ou *mukwale*. Gládio, ou espada de dois gumes, acervo do Museu do Dundo (No. D 553). ©Bastin (1961. II: pr. 95). Trata-se do facão referido no texto de Pepetela (1997: 277-280). Bastin (1961. II: 307) diz tratar-se de uma insígnia de comando e ser portada por chefes encarnando seus ancestrais.

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-no 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 tshokwe, o de fazer parte da confraria dos ferreiros. Ocupação muito respeitada e cercada de mistérios.

Entre os tshokwe, 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 religio-

sos. 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). (Fig. 7)

Mírcea 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 caráter 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’”.

Os tshokwe 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 tshokwe e do vasto território por eles ocupado.



Fig. 7 – **Lutengo** é o nome do forno de fundição entre os batshokwe, Lunda, Angola, construído sobre uma termiteira abandonada. Nesse ninho de cupim abre-se uma vala de cerca de 2 m de comprimento, de forma trapezoidal, cuja base menor (cerca de 35 cm de largura por 70 cm de altura) servirá de cadinho. Prontos o cadinho e a chaminé – partes essenciais do forno feitos da e na termiteira – passa-se a construir a armação do forno: uma estrutura com madeira e cipós, que, rebocada por dentro e por fora com argila e areia, para evitar fendas, dá forma final ao forno: – “O ‘lutengo’, assim construído, simula uma parturiente quioca (...)” (Martins 1966: 38-53).

João Vicente Martins registrou quatro fornos construídos por esse processo entre os quiocos (ou os batshokwe, ou tshokwe) na Lunda, por volta de 1950, com a descrição de outros elementos formais e técnicos relevantes, entre eles, os foles e sua função simbólica, e os ritos propiciatórios durante o processo da fundição do ferro. Segundo o autor, José Redinha já havia observado processo semelhante no sul da Lunda (cf. Redinha 1953).

Esses dados sugerem uma interpretação do processo, pela qual descrevemos abaixo as imagens que compõem esta Fig. 7 (as expressões entre aspas são de próprio Martins, 1966).

De cima para baixo vêem-se duas imagens do forno do mestre Chico Alberto antes de aceso o fogo, respectivamente em vista $\frac{3}{4}$ esquerda anterior e posterior. O ferreiro e sua mulher – conforme destaca M. Corina Rocha neste seu ensaio – pedem proteção aos espíritos; um sacrifício acompanha o ensejo de sucesso: trata-se de uma oferenda “aos espíritos ancestrais e grandes fundidores”. A última, uma vista frontal do forno do mestre Chico Alberto. É a imagem da própria parturiente – mãe-terra. Vê-se que, sobre o vão de suas pernas, pende um frango (um “pinto”), cujo sangue, mais o de outros sacrifícios e libações dos atos preliminares e propiciatórios à fundição do metal, garante, centralizado sobre a vala, o deslize para fora, “depois de sagrado o forno”, do produto final, retirado como um rebento.

Fotografias: ©Martins (1966: figs. 31, 30 e 33, respectivamente). Legenda de M.H.L. Salum (Lisy).

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*.

O que também intriga os pesquisadores da arte desse povo é qual seria a fonte do grande talento dos tshokwe, 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 tshokwe”.

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 tshokwe 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 congolezas 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 tshokwe, 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 tshokwe, 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 lunda adotaram das técnicas tshokwe, quando do encontro inicial dos dois povos. A história dos tshokwe, 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 tshokwe 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.

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 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 frequentes são as escarificações nas têmporas, consideradas como marca “tribal” e de propriedade. Na cabeça, a cabeleira retrata o penteado real

dos chefes (Fig. 8). Nota-se também o aspecto habitualmente massivo das formas dos corpos humanos, robustos e atarracados, como se observa na Fig. 9, a mesma estátua da Fig. 2.



Carvalho (1890) published this illustration of a Lunda chief wearing a horned coiffure. The chief's warriors wear less elaborate hairstyles while the "attendants" show simple hair.



Some types of royal crown may have evolved from elaborate hairstyles. This 1932 gouache portrait (signed by "Renault") shows Lunda chief Mwene Mbishi with a crown that may derive from one of the "cascading" hairstyles that are common in central Africa.

Fig. 8 A – “Carvalho publicou esta ilustração de um chefe lunda vestindo um toucado encornado [com chifres]. Os guerreiros [dignitários ou conselheiros] do chefe usam cabeleiras [ou penteados] menos elaborados. Já o cabelo [ou penteado] dos ‘ajudantes’ [dos que não possuem titulação, ou, talvez, dos neófitos] é simples [seu penteado é normal]”.

Fig. 8 B – “Alguns tipos de coroa [toucado] real [de chefes] podem desprender elaborados penteados [às vezes trata-se dos cabelos entrelaçados entre si e com outros materiais, com extrema sofisticação]. Este retrato em guache de 1932 (assinado por ‘Renault’) mostra o chefe lunda Mwene Mbishi com uma coroa [toucado] que pode derivar de um dos penteados ‘em cascata’, comuns na África central [particularmente entre os baluba shankadi, do Shaba]”.

Texto e imagem: Roy Sieber; Frank Herreman (Eds.) *Hair in African Art and Culture*. The Museum for African Art, New York, 2000.

Fonte: <http://phpbb-host.com/phpbb/viewtopic.php?t=538&mforum=thenile>. Versão para o português, com grifos e explicação entre chaves, de M.H.L. Salum (Lisy).

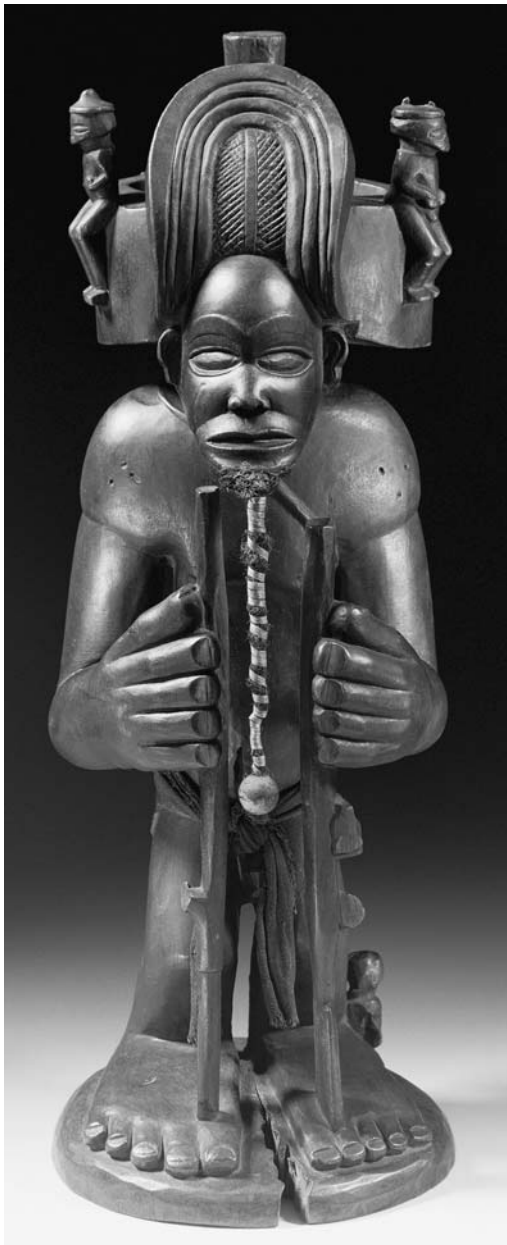


Fig. 9 – Estátua de Tshibinda Ilunga. Angola; século XIX; madeira, algodão, fibras vegetais, miçangas; alt. 39 cm; Museu Etnológico de Berlim (No. III C 1255); ex-Col. Otto H. Schiütt, adquirida em 1880. Reprodução da imagem 01, “Figura real Chibinda Ilunga”, do CD para Divulgação (distribuído à Imprensa e também publicada em Arte 2003: 98) da Exposição “Arte da África”, promovida pelo Instituto Goethe e realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2003-2004. ©Arte 2003.

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. 10), 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. 9, 10 e 11).

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. 9 e 12), símbolo de sorte na caça, mas também recipiente. Próximo ao calcanhar de um dos pés e dos dois lados da cabeça (Figs. 9 e 11), 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 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. 13). 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 tshokwe 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. 14). 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



Fig. 10 – Estátua de Tshibinda Ilunga. [Angola]; coletada no meio do século XIX; madeira, barba de fibras, sexo suprimido; alt. 40 cm; Kimbell Art Museum, Texas. ©Art (1988: 72, 74-75).



Fig. 11 – Estátua de Tshibinda. [Angola], Moxico; madeira, barba de cabelo natural, nariz perfurado; alt. 40 cm; Museu do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto (No. A3); coletada na região de Moxico por Fonseca Cardoso, c.1904. ©Art (1988:72-73).



Fig. 12 – Estatueta de Tshibinda Ilunga Katele. Origem não identificada; tem no dorso (ver detalhe) a figuração de uma carapaça de tartaruga contendo “substâncias mágicas”, uma cartucheira e uma cabeça utilizada como recipiente para pólvora; [Museu do Dundo? (No. CA 82)]. ©Bastin (1961. I: 115).



Fig. 13 – Exemplo de figura tshokwe “estilizada”. Estatueta masculina, alt. 21 cm, datada do início do século XX, ex-Coleção Hermann Baumann, Acervo Museu Etnológico de Berlim, adquirida em 1938, Inv. III C 34142. ©Arte (2003: 135).

Diz Peter Junge: “Nesse tipo de escultura, trata-se de incorporações de espíritos impessoais causadores de aflições (mahamba (...))” (Arte 2003: 134).

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. 15), lanças, porta-arcos, apitos de caçador (Fig. 16), armas e outros.

Essas observações formais estilísticas implicam diretamente em aspectos históricos da produção escultórica de Tshibinda Ilunga: é fato que a vocação artística dos tshokwe 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 tshokwe 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 tshokwe e de na verdade nunca haver reinado ele mesmo sobre esse povo, os quais não eram seus descendentes. Como poderia permanecer viva entre os tshokwe 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 veio representar para os povos conquistados, em termos de abundância econômica.

Talvez esteja aí também uma explicação para os tshokwe 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,

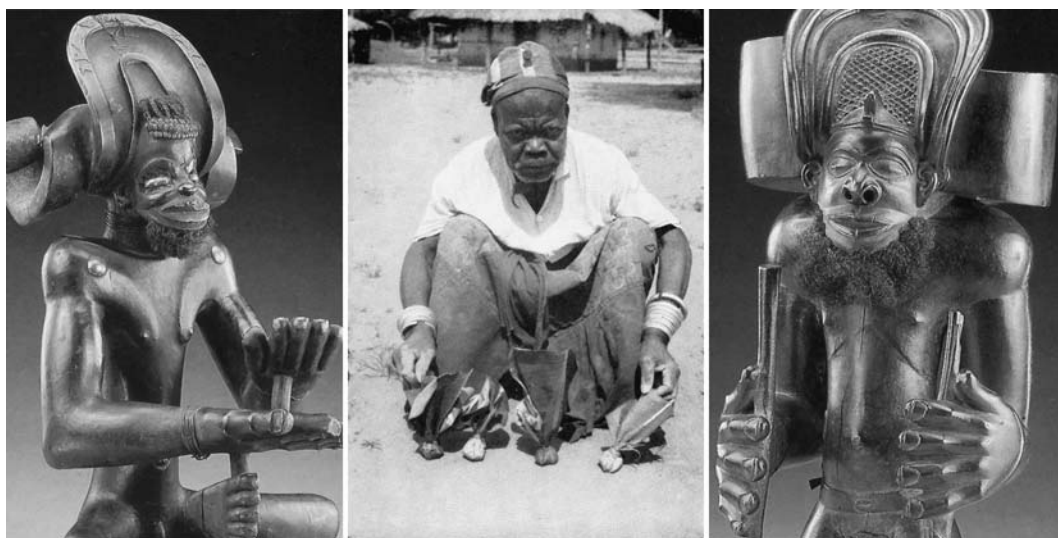


Fig. 14 – À esquerda: detalhe de “Estatueta de chefe sentado”. Colhida no fim do século XIX. Alt. 46 cm. Acervo Sociedade de Geografia, Lisboa, Inv. 8929. ©Art (1988: 78). No centro: Mestre Tchimuenvo. ©Martins (1966:4). À direita: detalhe da Fig. 11. ©Art (1988: 73).



Fig. 15 – Cetro e porta-rapé. Madeira e ferro. Col. René Vander Straete, Bruxelas. ©Cornet (1971: 168).

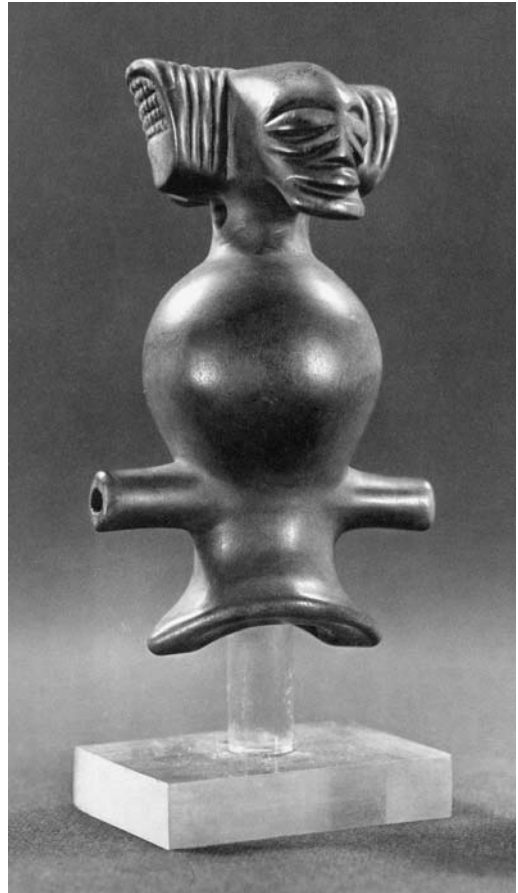


Fig. 16 – Apito para comunicação entre caçadores e para reunir os cachorros acompanhantes. Madeira. Col. Jef Vander Straete, Lasne. ©Cornet (1971: 178).

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. 17).

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.

Neste último item do ensaio, restaria dizer algo sobre as pátinas utilizadas pelos artistas

tshokwe – um processo bastante complicado, conforme menciona Himmelheber (1939: 28). Para obter, por exemplo, a tonalidade escura vista em certas esculturas, os tshokwe 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 e 1976), que revelaram a preferência pela madeira da árvore do gênero *Vitex* (*Vitex cuneata* e *Vitex madiensis*). Mas, no caso dos tshokwe 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



Fig. X. — Tres Manipansos

Fig.17 – Estatueta (a do meio), figurando Tshibinda Ilunga, acervo Museu Nacional/UFRJ, publicada como “manipanso”. ©Brazil (1912: fig. X).

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 tshokwe, e os motivos culturais do emprego da madeira na arte africana encontra-se em Salum (1996).

Conclusão

Caberia incluir neste ensaio 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 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 tshokwe (Capello e Ivens 1881, Carvalho 1890, Martins 1971, Redinha 1953, 1974), 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 Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia 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 tshokwe?

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 tshokwe 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 tshokwe, já que esse caçador *luba* ressurgiu permanentemente na arte grandiosa desse povo.

ROCHA, M.C. Art of Depiction: The Tshibinda Ilunga Statues. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 411-431, 2005-2006.

ABSTRACT: This essay intends to present a bibliographical study about Tshibinda Ilunga, whose importance is evident in the historical tradition of Lunda people and by the depiction of this character in Tshokwe art. Up to now our study results from a compilation of written material and iconographic data according to the specialized literature. Thus, the text tells the story of Tshibinda Ilunga and shows how he receives from the hands of Tshokwe artists a treatment similar to those they dedicate to their early ancestors, considering that the Luba hunter raises again permanently in the art of this people.

UNITERMS: Art – Central Africa – African Art – Ethnography – Material Culture – Quioco – Tshibinda Ilunga – Tshokwe.

Referências bibliográficas

- ANGOLA
1976 *Angola: culturas tradicionais* 1976. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra.
- ART
1988 *Art et Mythologie: Figures tshokwe*. Paris: Editions Dapper.
- ARTE
2003 *Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*. Berlin: Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin; Rio de Janeiro: Instituto Goethe.
- BALANDIER, G ; MAQUET, J.
1968 *Dictionnaire des civilisations africaines*. Paris: Fernand Hazan Editeur.
- BASTIN, M.-L.
1961 *Art décoratif Tshokwe*. Lisboa: [Museu do Dundo], Companhia de Diamantes de Angola. (Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Publicações Culturais, 55)
1971 Y a-t-il des clés pour distinguer les styles Tshokwe, Lwena, Songo, Ovimbundu et Ngangela?. *Africa-Tervuren*, 17 (1): 5-18 .
1978 *Statuettes tshokwe du héros civilisateur Tshibinda Ilunga* : à propos de statuettes tshokwe représentant un chef chasseur. Arnouville: Arts d'Afrique Noire [original de 1966: Bastin, M.-L. Mémoire (2^e. Licence en Histoire de l'Art et Archéologie) – Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, 1966].
1986 Art sculptural de l'Afrique bantu. *Muntu* (CICIBA), 4-5: 137-163.
1988 Les Tshokwe du pays d'origine. *Art et Mythologie: Figures tshokwe*. Paris, Editions Dapper: 49-93.
- BRAZIL, E.
1912 O fetichismo dos negros no Brazil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t.74, parte 2: 195-260.
- CAPELLO, H., IVENS, R.
1881 *De Benguella às terras de Iácca*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- CARVALHO, H.A.D. DE
1890 *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- CHILDS, S.T.
1991 Style, Technology, and Iron Smelting Furnaces in Bantu-Speaking África. *Journal of Anthropological Archaeology*, 10 (4): 332-359.
- CORNET, J.
1971 *Art of Africa: Treasures from the Congo*. New York: Phaidon Publishers.
- DECHAMPS, R.
1975 L'identification anatomique des bois utilisés pour des sculptures en Afrique – VI: la sculpture 'ciokwe et lunda' du Zaïre. *Africa-Tervuren*, 21(3-4): 53-9.
- DE HEUSCH, L.
1972 *Mythes et rites bantous: le roi ivre ou l'origine de l'Etat*. Paris: Gallimard. (Les Essais, 173).
- ELIADE, M.
[s/d] *Ferreiros e Alquimistas*. Lisboa: Relógio D'água Editores Ltda..
- ELISOFON, E.
1958 *The sculpture of Africa*. [Texto de William Fagg]. London: Thames & Hudson.
- FIGUEIREDO, N. E RODRIGUES, I.
1989 *A coleção etnográfica africana do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém: CNPq/ Museu Goeldi.

- HAMPÂTÉ BÂ, A.
1982 *A tradição viva*. J. Ki-Zerbo (Coord.) *História Geral da África – I. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, Ática: 181-218.
- HIMMELHEBER, H.
1939 *Art et artistes Batshiok*. *Brousse*, 3: 17-31.
1963 *Personality and Technique of African Sculptors*. M. Mead; J.B. Bird; H. Himmelheber *Technique & personality*. New York: Museum of Primitive Art: 79-110.
- MARTINS, J.M.
1966 *A idade dos metais na Lunda*. Lisboa: [Maranus], Associação dos Arqueólogos Portugueses. (Separata do volume II da “Arqueologia e História”. Comemoração do Primeiro Centenário).
- MARTINS, J.V.
1971 *Contos dos quiocos*. Contos recolhidos e traduzidos por João Vicente Martins. Lisboa: [Museu do Dundo], Companhia de Diamantes de Angola (Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Publicações Culturais, 83).
- MEYER, L.
1989 *Art et Mythologie des Tshokwe*. *Archéologia*, 243: 40-47.
- MESQUITELALIMA, A.G.
1971 *Fonctions sociologiques des figurines de culte hamba dans la société et dans la culture Tshokwé (Angola)*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola.
- MILLER, J.
1995 *Poder político e parentesco: os antigos Estados Mbundo em Angola*. Luanda: Arquivo Histórico Nacional.
- MURDOCK, G.P.
1959 *Africa: Its Peoples and their Culture History*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- OLBRECHTS, F.
1946 *Plastiek van Kongo*. Antwerpen: Standaard-Boekhandel.
- OLBRECHTS, F.
1959 *Les arts plastiques du Congo Belge*. Bruxelles: Editions Erasme, Anvers-Amsterdam: Standaard-Boekhandel.
- PEPETELA
1997 *Lueji: o nascimento de um império*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- REDINHA, J.
1953 *Campanha etnográfica ao Tchiboco (Alto Tchicapa)* [publ. 1953-1955]. Lisboa: [Museu do Dundo], Companhia de Diamantes de Angola. (Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Publicações Culturais, 19).
- REDINHA, J.
1974 *Etnias e culturas em Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola.
- RODRIGUES DE AREIA, M.L.
1973 *As figuras antropomórficas dos cestos de adivinhação dos Quiocos*. Coimbra: Tipografia da Atlântida.
- RODRIGUES DE AREIA, M. L.; KAHER, R.
1992 *Les signes du pouvoir*. Neuchâtel: Musée d’Ethnographie.
- SALUM, M.H.L.
1996 *A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
2004 *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*. 3º. Relatório em estágio de experimentação em RDIDP (2002/2004) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. [divulgação restrita].
- TURNER, V.
1967 *The Forest of the Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
- VANSINA, J.
1965a *Les anciennes royaumes de la savane: les Etats des savanes méridionales de l’Afrique centrale, des origines à l’occupation coloniale*. Léopoldville: Institut de Recherches Économiques et Sociales de l’Université Lovanium. (Etudes sociologiques, 1)
1965b *Introduction à l’ethnographie du Congo*. Kinshasa: Université Lovanium. (Editions Universitaires du Congo).
1999 *Art history in Africa: an introduction to method*. London: Longman.