

Escultura

Carving

Sculpture in high and low relief and sculpture in the round employ very similar techniques among the Tshokwe, as almost everywhere else in Africa. Everything we say about carving applies to both forms.

Wood

Wood is the most commonly used material. The word *mutondo* (pl. *mitondo*) refers to the tree as well as the wood itself. Some trees are sacred and dedicated to the ancestors (*mukumbi*, *mulemba* and *muyombo*), and certain woods are reserved for the production of cult objects (*muiyambambi*, *mwehe*, *kajika*, *mutunda*).

All Tshokwe men know how to work wood with a knife. They make small objects (pipes, staffs and combs) for their own personal use, and they often carve their own ritual *mahamba* figures for their personal shrines, using a hatchet or adze. They turn to the professional sculptor when they want an object of real beauty, but on account of their cost, generally only chiefs and notables are able to acquire such works.

Some objects require specific tools and special knowledge, particularly chairs, drums, mortars, and of course masks.

1. A professional sculptor, songi, Kaliangu inherited the craft from his father. After stripping the bark off a tree trunk, which had previously been left to dry for some time, he cuts off a totally cylindrical segment with the help of a hatchet, kasau.

A escultura em alto e baixo relevo e a escultura em pleno relevo empregam técnicas muito semelhantes entre os Tshokwe, como em praticamente toda a África. Tudo o que se apresenta a seguir aplica-se a ambas as técnicas.

Madeira

A madeira é o material utilizado mais frequentemente. A palavra *mutondo* (pl. *mitondo*) refere-se à árvore e à própria madeira. Algumas árvores são sagradas e dedicadas aos antepassados (*mukumbi*, *mulemba* e *muyombo*) e reservam-se determinadas madeiras para a produção de objectos de culto (*muiyambambi*, *mwehe*, *kajika*, *mutunda*).

Todos os homens Tshokwe sabem trabalhar a madeira com uma faca. Fazem pequenos objectos (cachimbos, bastões e pentes) para uso pessoal e, muitas vezes esculpem com uma machadinha ou um enxó as figuras rituais *mahamba* para os seus santuários pessoais. Recorrem a um escultor profissional quando pretendem obter um objecto de verdadeira beleza, mas, devido ao seu preço, apenas os chefes e notáveis têm a possibilidade de adquirir estas peças.

1. Escultor de profissão songi, Kaliangu herdou-a de seu pai. Num tronco de árvore descascado e colocado a secar durante algum tempo, ele corta uma parte totalmente cilíndrica, com a ajuda da machadinha kasau.

Alguns objectos requerem ferramentas e conhecimentos especiais, particularmente as cadeiras, tambores, almofarizes e, claro, as máscaras.

A arte do escultor, *songi* (derivado de *kusonga*, esculpir), goza de grande prestígio. O seu emblema consiste numa pequena enxó ceremonial com o cabo em forma de uma cabeça humana ornamental, que transporta ao ombro. A profissão é praticada exclusivamente pelos homens e transmite-se normalmente de pais para filhos. Porém, Himmelheber (1939) regista a existência de verdadeiras vocações. A excelência da escultura Tshokwe é amplamente reconhecida. Por exemplo, os Imbangala associam os Tshokwe a esculturas de por-menos requintados, especialmente as esculturas de figuras. No passado, os chefes que não tinham escultores residentes na sua corte, convidavam os escultores para estadias temporárias ou faziam-lhes encomendas.

Quando trabalhava na encomenda de um chefe, o artista empregava toda a sua perícia técnica na tarefa, embora também fosse necessário sentir-se inspirado a fim de obter uma obra que fosse bela e "eficiente". Quando Melo (1953:46) observou ao escultor Shinji, Shatshiema, que não tocara nas suas ferramentas há bem mais de um mês, recebeu como resposta: "Não é só a cabeça que comanda mas, quando trabalhamos, o coração também tem que colaborar". Assim, é claro que o escultor comprehende que uma obra de arte envolve um elemento espiritual e, sem isso, não se sente inteiramente satisfeito com uma escultura que irá desfrutar da admiração de um público bem consciente da sua forma, do seu significado e do seu propósito. Para que o seu trabalho tenha êxito, os artistas utilizam amuletos especiais, através dos quais buscam inspiração. Por exemplo, no Zaire os escultores fazem uso de um par de chifres pequenos de antílope.

As migrações Tshokwe fizeram com que os nomes dos escultores famosos dos tempos dos grandes reinos fossem esquecidos. Ficou apenas uma memória dos grandes centros culturais do passado.

Os únicos nomes familiares dos condecorados são os dos artistas vivos ou daqueles que morreram desde 1945: Karingo, que viveu no reino de Samuhungo, perto do Dundo, e que faleceu por volta de 1945; Katumba, da mesma aldeia, também morto; Kafaka, nascido em Saurimo, agora morto, pai do escultor Mwangelenge, da oficina do Museu; Sa Imbwanda, chefe do sub-reino da região de Saurimo; Satshikelete, da região do Camissombo, do qual o Museu comprou uma cadeira em 1940; e Samafuka, que pertencia ao reino de Sanjime na periferia do Dundo e que morreu em 1957.

The craft of the sculptor, *songi* (derived from *kusonga*, to carve), is highly regarded. His emblem is a small ceremonial adze with a haft bearing an ornamental human head, which he carries over his shoulder. The profession is practised exclusively by men and is usually passed on from father to son. However, Himmelheber (1939) records the existence of cases of actual vocation. The excellence of Tshokwe sculpture is recognised far and wide. For example, the Imbangala associated the Tshokwe with finely detailed carvings, especially figure sculpture. In the past, chiefs who had no carvers resident at their court, summoned sculptors to stay temporarily or else sent them commissions.

When working on a chief's commission, the artist employed his technical skills to the utmost, but he also had to feel inspired in order to achieve a work that he wished to be beautiful as well as effective. When Melo (1953:46) remarked to the Shinji sculptor, Shatshiema, that he had not touched his tools for a good month, he received the reply: "It is not the mind alone that takes command, but when one carves the heart must leap up too". Thus the sculptors clearly understand that a work of art contains a spiritual element and without it they cannot be fully satisfied with a carving which is to enjoy the admiration of a public well aware of its form, meaning and purpose. In order that their work should be successful, the artists employ special charms as an aid to inspiration. For example, in Zaire the carvers make use of a pair of small antelope horns.

The Tshokwe migrations have meant that the names of the famous sculptors of the times of the great chiefdoms have been forgotten. Only a memory of the great cultural centres of the past remains. The only names known to informants are those of living artists or those who have died since 1945. Karingo, who lived in the chiefdom of Samuhungo, near Dundo, and died in about 1945; Katumba, from the same village, also deceased; Kafaka, born in Saurimo, now dead, father of the sculptor Mwangelenge, of the museum workshop, Sa Imbwanda, headman of the sub-chiefdom of the Saurimo region; Satshikelete, of the region of Camissombo, one of whose chairs the museum bought in 1940, and Samafuka, who belonged to the chiefdom of Sanjime on the outskirts of Dundo and died in 1957.

José Redinha (1958:130) mentions some great sculptural centres which developed highly regarded styles at the courts of the great chiefdoms founded in the original homeland (Ukokwe) in the middle of the 19th century. At the time of the Tshokwe expansion, there still existed some centres of fine sculpture (such as Kimbundu) which had also been founded in the middle of the 19th century. He refers as well to some interesting carvings which came



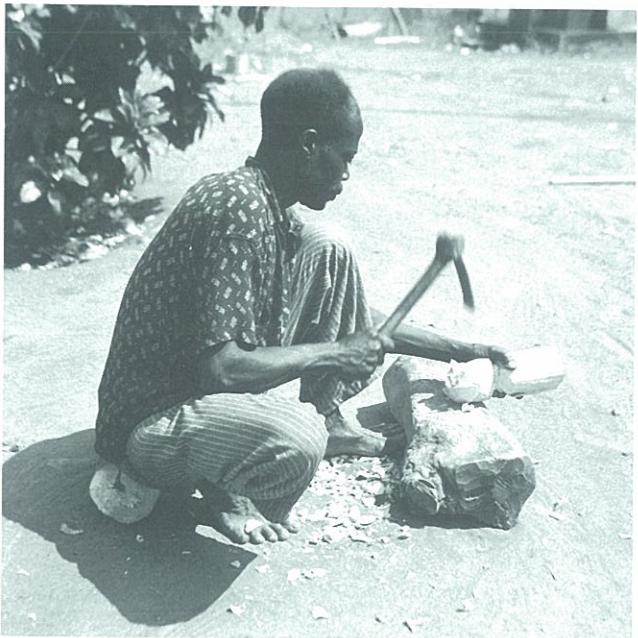
2. With his fingers outstretched like a pair of compasses, he then measures the length of trunk to remove, which will correspond to the height of the future statue.

2. Com a ajuda da mão, aberta em compasso, avalia, em seguida, a dimensão do toro a retirar e que corresponderá à altura da futura estatueta.



3. A partir de agora, o trabalho do escultor faz-se com a ajuda do enxó seso. Em primeiro lugar, a cabeça é perfeitamente separada do tronco, através de um corte profundo feito no lugar do pescoço.

3. From now on, the work of the sculptor is done with the help of an adze, seso. Firstly, the head is neatly separated from the trunk, through a deep cut made at the place of the neck.



4. É ainda a cabeça que continua a ser esboçada pelo enxó: depois dos largos traços do rosto e do arredondamento da franja – pendendo para a testa – Kaliangu desprende agora – por trás da cabeça – o que representará a tradicional franja cisukusuku.

4. It is still the head that is being outlined with the adze: after roughing out the main features of the face and the roundness of the headband – over the forehead – Kaliangu begins carving out the part which is to represent the traditional cisukusuku fringe; he starts working from the back of the head.

to light at Iangaianga, at the source of the Tshihumbe, in about 1939, and he says that Xa Cassau, Saurimo and Dala also contained important schools.

The objects of every day use, whether secular or ceremonial, are made in the village. But when ritual objects that must not be seen by women are being carved, the sculptor works in secret in the forest.

The sculptor uses a hatchet, *kasau*; an adze, *seso*, a knife, *poko*, a small chisel *shinzo* (nowadays made out of a large European nail with a bevelled end); a pointed iron rod, *mutuwi*; and a knife with a curved blade, *kwengo*, for hollowing out cups and mortars.

The carvers first concern is the choice of a high quality wood, fairly hard so that it will acquire a beautiful patina and resist the devastation of termites.

When ritual objects, especially masks, are to be carved, the felling is accompanied by a ceremony. A prayer and a sacrifice are offered to the spirit of the tree, so that it will not harm the carver while he works, nor worry him later with misfortune or sickness.

The sculptor cuts off a length of the trunk of the thickness required. The length of the block of wood corresponding to the height of his intended carving is measured with the fingers outstretched like a pair of compasses. Work begins with the adze, whose spiked blade is carefully sharpened on a stone. After the block has been stripped of its bark, the sculptor commences with the head. He outlines its proportions, and the position of the chin, neck and nape of the neck. He roughs out the features of the face, the ears, and the masses of the head-dress. Then he works out the other parts of the body, the trunk and legs.

Hollowing out is done with the chisel, and sometimes with a red-hot iron rod. For the final features and detailed work the sculptor uses a knife. He first works on the face, then the head-dress and the scarification marks. If the ornamental details and scarifications are considerable, he draws them in charcoal before carving them. Once the head, the most important part, has been finished, the hands and feet are worked, sometimes down to the least detail. The decoration of triangles, lozenges and cross-hatching is carved with a knife or pyrograved.

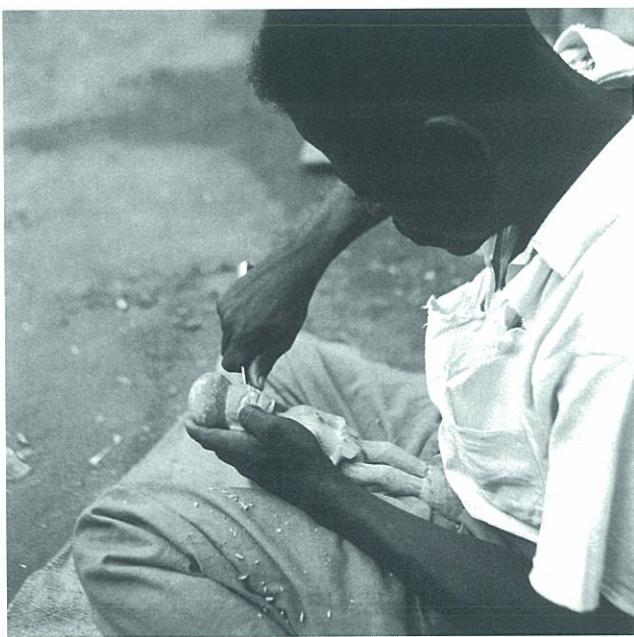
The statuette is then polished with the abrasive leaves of the *lupembe* (*Ficus exasperata Vahl*).

Finally, it receives a patina, and it may be dyed if the wood is too light in colour.



5. O escultor separa a massa do tronco da das pernas: a "imagem mental" de Kaliangu é de tal forma precisa que, nesta altura da elaboração da estatueta, é ainda impossível alguém imaginar que ela vai representar uma mulher ajoelhada com as mãos postas nos joelhos.

5. The sculptor divides the trunk from the legs: Kaliangu's "mental image" is so precise that, at this moment, it is still impossible for anyone else to imagine that it will represent a kneeling woman with her hands on her knees.



6. Depois da utilização da enxó, tendo atingido já um estado plástico extraordinariamente avançado, o escultor inicia o minucioso acabamento com a faca. Com a ponta da faca Mwangelenge esculpe o olho esquerdo da estátua.

O trabalho com a pequena faca *poko*, deixa, por fim, a superfície da escultura coberta de mil e uma pequenas facetas: que raros mestres-escultores conservam, deslumbrados por verem a sua obra animada pelos jogos de luz que estas provocam.

6. After working with the adze, to produce what is already almost a work of art, the sculptor begins the final touches with a knife. With the tip of the *Mwangelenge* knife, he carves the statuette's left eye.

The work done with the small *poko* knife, leaves the surface of the statuette covered with a thousand little facets: which some master sculptors leave, delighted as they are to see their work brought to life by the play of light that these cause.

José Redinha (1958:130) refere alguns grandes centros de escultura que desenvolveram um estilo de grande prestígio nas cortes dos grandes reinos fundados na pátria de origem (*Ukokwe*) em meados do século XIX. Na época da expansão Tshokwe, ainda existiam alguns centros de escultura requintada (como o de Kimbundu), também fundados em meados do século XIX. Refere-se ainda a algumas esculturas interessantes que vieram a público em Iangaianga, localizado perto da nascente do Tshihumbe, cerca de 1939, e afirma que Xa Cassau, Saurimo e Dala também contavam com escolas importantes.

Os objectos de uso diário, fossem eles seculares ou ceremoniais, são produzidos na aldeia. Mas, enquanto os objectos rituais, que as mulheres não podem ver, estão a ser esculpidos, o escultor trabalha em segredo na floresta.

O escultor utiliza a machadinha, *kasau*; a enxó, *seso*; a faca, *poko*; o cinzel, *shinzo* (hoje feito de um prego grande europeu com a ponta chanfrada); uma vareta de ferro pontiaguda, *mutuwi*; e uma faca de lâmina curva, *kwengo*, para escavar copos e almofarizes.

A primeira preocupação do escultor é a escolha de uma madeira de alta qualidade, suficientemente dura, para que adquira uma bela pátina e que resista à devastação das térmitas.

Quando se procede à escultura dos objectos rituais, especialmente as máscaras, o abate da árvore é acompanhado de uma cerimónia. Oferece-se uma oração e um sacrifício ao espírito da árvore, de modo a que não prejudique o escultor enquanto trabalha, nem que o aflija posteriormente com desgraça ou doença.

O escultor corta um pedaço do tronco da grossura necessária. O comprimento do bloco de madeira, que corresponderá à altura da escultura pretendida, mede-se com os dedos estendidos como os ponteiros de um compasso aberto. O trabalho inicia-se com uma enxó, cuja lâmina em espigão é cuidadosamente afiada com uma pedra. Depois da casca ser retirada do bloco, o escultor começa por cinzelar a cabeça. Esboça as suas proporções, e a posição do queixo, do pescoço e da nuca. Começa a estabelecer as feições do rosto, das orelhas e o grosso do penteado. De seguida, passa a definir as outras partes do corpo, do tronco e das pernas.

A escavação do tronco faz-se com o cinzel e, por vezes, com uma vareta de ferro em brasa. Para finalizar as feições e o trabalho pormenorizado, o escultor utiliza uma faca, trabalhando primeiro o rosto e, em seguida, o penteado e as marcas de escarificação. Nos casos em que os pormenores ornamentais e de escarificação são



7. Normalmente as esculturas são polidas, primeiro, pela utilização do fio da pequena faca, em seguida, por uma folha abrasiva do *lupembe* (*Ficus exasperata* Vahl). Entre as várias tinturas aplicadas, aquela feita de *mulamata* é de um negro profundo. Kaliangu esmaga a casca da árvore *mulamata* (*Combretum* sp.)

7. Usually, the sculptures are polished, firstly with the little knife, and then with an abrasive leaf from the *lupembe* tree (*Ficus exasperata* Vahl). Various dyes are applied; the one made from the *mulamata* is a dark black colour. Kaliangu pounds the bark from the *mulamata* tree (*Combretum* sp.).



8. Depois da casca ser esmagada, o pó grosso obtido é cozido por ebulição, em água, no interior de um pequeno recipiente improvisado.

8. After the bark is pounded, the coarse powder obtained is boiled in water, inside a small improvised recipient.

Objects in rare and valuable woods, such as snuffboxes, pipes or combs, do not need to be dyed and take on a beautiful patina with use.

Castor oil gives a permanent coloration to fine-grain woods which are too light. Sometimes carvings are touched up with a hot iron to emphasise the reliefs and stained with vegetable juices which give them tones ranging from light brown to black.

The brown dye *mufulafula* is obtained from the leaves of the tree of the same name, pounded in a mortar and then boiled in an earthenware pot. It is applied with a brush made on the spot from blades of grass.

The dye *musungwa* is prepared in a like manner from the leaves of the tree so called.

The light brown dye *kayenge* is obtained by pounding the leaves with a little water. Objects are coated with this mixture and left to absorb it and dry out for a whole morning. The leaves may also be chewed and spat on the piece, which is again left in the sun for the same length of time.

Dark brown and black dyes are made from the bark of the *mulamata* tree. This is pounded and boiled over a hot flame, and in a few moments it produces a black decoction which is applied with a grass brush. The sculpture is then put to dry in the sun. In order to get the black and brown dyes to impregnate the wood deeply, the objects coated are immersed in river mud. In the past, the sculptor would go early in the morning and plunge his carving into the mud in the bank of a water-course and leave it there for twenty-four hours. After being washed and dried, the piece would be polished by rubbing.

Ritual masks and figurines are usually set off with kaolin and red clay.

Some figures are dressed up with a variety of ornamental additions: barkcloth wrappers, cotton belts, bone or ivory pendants, and ear-rings (Bastin, 1982: 110, 151, 220).

Some head-dresses are decorated with strips of tin or cloth, or glass beads. The eyes sometimes have brass discs or cowrie-shells inserted. And sometimes the sculptor adds a beard or eyebrows made of human hair (Bastin, 1982:126, 130, 2 04).

The most sumptuous objects, notably chiefs' chairs, are enhanced by the yellow gleam of bullennails (Bastin, 1982:257, 264, 266).

consideráveis, o artista desenha-os primeiro com carvão antes de os cinzelar. Uma vez terminada a cabeça, a parte mais importante, trabalha-se as mãos e os pés, por vezes ao mais ínfimo pormenor. A decoração com triângulos, losangos e tracejados cruzados são cinzelados com uma faca ou são pirogravados.

A estatueta é então polida com as folhas abrasivas de *lupembe* (*Ficus exasperata* Vahl). Finalmente, a escultura recebe a pátina e poderá ser necessário tingi-la se a madeira for demasiado clara em cor.

Objectos em madeiras raras e valiosas, como caixas de rapé, cachimbos ou pentes, não necessitam de ser tingidos e adquirem uma pátina belíssima com o uso.

O óleo de rícino dá uma coloração permanente às madeiras de fino grão que são demasiado claras. Por vezes, as esculturas são retocadas com um ferro quente, de modo a salientar os relevos e tingidas com sucos vegetais, que lhes trazem tons que variam do castanho claro ao preto.

A tinta castanha *mufulafula* obtém-se das folhas da árvore homónima, sendo pisadas num almofariz e, em seguida, fervidas num pote de barro. A tinta resultante aplica-se com uma escova feita, no momento, de folhas de erva.

A tinta *musungwa* prepara-se de forma semelhante a partir das folhas da árvore de nome homônimo.

A tinta castanha clara *kayenge* obtém-se pisando as folhas com um pouco de água. Os objectos são cobertos com esta mistura e deixam-se ao sol a secar durante uma manhã, de modo a que as tintas fiquem bem impregnadas nas madeiras. As folhas podem ainda ser mastigadas e cuspidas sobre a peça que, mais uma vez, se deixa ao sol pelo mesmo período de tempo.

As tintas castanhas escuras e pretas produzem-se a partir da casca da árvore *mulamata*, que é pisada e posta a ferver em lume alto, resultando em poucos momentos numa decocção preta que se aplica com uma escova de erva. A escultura coloca-se então a secar ao sol. Para que as tintas pretas e castanhas fiquem profundamente impregnadas nas madeiras, submergem-se os objectos cobertos na lama de um rio. No passado, o escultor ia para a floresta de manhã cedo e submergia a sua escultura na lama das margens de um curso de água, deixando-a lá por vinte e quatro horas. Depois de lavada e seca, o escultor esfregava demoradamente a peça para a polir.

Em muitos casos, as máscaras e figuras rituais seriam ainda embelezadas com caulim e barro vermelho.



9. Com a ajuda de um pincel de ervas (feito naquele momento), cobre-se a estatueta com a pintura.

9. With the help of a grass brush (made on the spot), the statuette is covered with the paint.

Algumas figuras enfeitam-se com uma variedade de acessórios ornamentais: panos de casca de árvore batida, cintos de algodão, pendentes de osso ou de marfim, e brincos. Merecendo igual tratamento, também alguns penteados se decoram com faixas de latão ou tecido, ou contas de vidro. Por vezes, inserem-se nos olhos discos de latão ou conchas de moluscos. E, outras vezes, o escultor acrescenta ao rosto uma barba ou sobrancelhas feitas de cabelo humano.

Embora os escultores contemporâneos produzam obras originais, podem também, a pedido, reproduzir cópias de peças antigas - tal como o fizeram durante a sua aprendizagem.

A reprodução de um objecto implica a cuidadosa medição do tamanho do original com uma folha de erva, medidas que o escultor transfere para a peça que irá esculpir. De modo a avaliar o volume da peça original, coloca o seu polegar e o dedo indicador à volta da parte a ser reproduzida e aplica esta forma de medição novamente à parte correspondente da cópia, repetindo esta acção inúmeras vezes ao longo de todo o decorrer do seu trabalho.

Em 1956, três escultores da oficina do Museu do Dundo reproduziram, a meu pedido, uma cariátide feminina de um almofariz de tabaco Shinji pertencente às colecções do museu. Pretendia averiguar até que ponto seriam fiéis na sua reprodução e, ao mesmo tempo, estudar as diferenças nas suas interpretações pessoais. Estas estatuetas foram esculpidas na forma tradicional, utilizando a faca e a enxó. A estatueta esculpida por Kumboya é uma reprodução mais fiel. As proporções estão muito próximas do original e a linha saliente sob o peito é muito clara. As outras figuras foram realizadas por Mwangelenge e Kaliangu respectivamente. As feições do original foram mais livremente interpretadas. Mwangelenge deu mais importância à cabeça e acrescentou uma escarificação ventral tipicamente Tshokwe. Kaliangu apresenta um trabalho imbuído de maior sensibilidade, na representação da boca e do peito, por exemplo.

Apesar das diferenças nas proporções e nos pormenores, estas reproduções são bastante fiéis e são evidências da mestria técnica dos escultores. Esta experiência demonstra que é ainda possível encontrar artesãos de elevada perícia com personalidades fortes, que seriam excelentes artistas se tivessem permanecido ligados a uma tradição verdadeiramente viva.

Osso e marfim

Embora fossem caçadores de elefantes, os antigos Tshokwe realizavam muito pouco trabalho em marfim, guardando-o para o comércio. Silva Porto (1891:44-45)

Contemporary sculptors produce original works, but they also make copies of old pieces - as they did during their apprenticeship - on demand.

To reproduce an object, the sculptor takes measurements with a blade of grass and transfers these to the piece he is carving. In order to assess the volumes, he places his thumb and index finger round the part to be reproduced, and then does the same again on the corresponding part of the copy. He repeats this constantly in the course of his work.

In 1956, I asked three sculptors in the workshop of the Museu do Dundo to make copies of a female caryatid on a Shinji tobacco mortar in the museum's collections. I wanted to see how faithfully they would reproduce it and study the differences in their personal interpretations. These statuettes were carved in the traditional manner, using a knife and adze. The statuette, carved by Kumboya, is the most faithful reproduction. The proportions are very close to those of the original, and the projecting line under the breasts is quite clear. The other two figures are by Mwangelenge and Kaliangu respectively. The features of the original have been more freely interpreted. Mwangelenge has given more importance to the head and he has added a typical Tshokwe ventral scarification. The work of Kaliangu displays more sensuality, in the representation of the mouth and breasts, for example.

Despite the differences in the proportions and details, these reproductions are fairly faithful and prove their carvers' technical mastery. This experiment shows that highly skilful craftsmen with individual styles are still to be found, who would have been excellent artists if they had remained attached to a really living tradition.

Bone and ivory

Although they were elephant-hunters, the ancient Tshokwe did very little work in ivory, keeping it for trade. Silva Porto (1891:44-45) reports that the people of Lunda killed elephants only for food, and left behind the tusks and bones.

After 1850, the European demand for ivory led to the development of trade with the coast. In order to safeguard their interests, the Tshokwe elders attacked the use of ivory in sculpture. However, sometimes the tips of tusks or hippopotamus teeth were employed to carve snuff-boxes, whistles, and the handles of flywhisks for the use of chiefs (Bastin, 1982:235). Some divination figures representing the father, mother and child (ill. 48, p. 107), were also carved in ivory or bone (Bastin, 1961: fig. 78). Ivory is worked with the



10/11 Tendo em vista a fabricação da tanga com franjas *nzombo*, trazida, após a circuncisão e cura das feridas, pelos iniciados durante a "escola do mato" *mukanda* (bem como pelas mulheres estéreis durante o seu isolamento terapêutico), os ramos do arbusto *munzombo* são batidos até à separação completa da casca, para só ficarem as fibras internas ligeiramente avermelhadas – mas com uma consistência mais macia do que as franjas obtidas pelo mesmo processo a partir dos ramos do arbusto *mujiji* – cujas fibras internas, brancas, são ásperas.

10/11 In order to make the fringed loincloth *nzombo*, worn by the initiated during the "bush school" *mukanda*, after the circumcision operation and when the wounds have healed, (as well as by sterile women during their therapeutic isolation), the branches of the *munzombo* bush are pounded until there is complete separation of the bark; this leaves only the slightly reddish inner fibres – but with a softer consistency than those obtained by the same process from the branches of the *mujiji* bush – whose inner fibres are white but coarser.



relata que o povo da Lunda matava os elefantes apenas para se alimentar e que abandonava os dentes e os ossos.

Após 1850, devido ao desenvolvimento do comércio do marfim ao longo da costa, causado por uma crescente procura europeia, os anciãos Tshokwe, de modo a salvaguardar os seus interesses, opuseram-se ao uso de marfim na escultura. Contudo, por vezes, aproveitavam-se as pontas dos dentes de elefante ou dentes de hipopótamo para esculpir caixas de rapé, apitos e os punhos dos enxota-moscas, que seriam utilizados pelos chefes. Algumas figuras de adivinhação, representando o pai, mãe e filho, seriam também esculpidas em marfim ou osso (Bastin, 1961).

O marfim é trabalhado com a enxó, o cinzel e a lima. Mwatshimbau, o escultor de marfim do Museu do Dundo, utiliza umas trinta limas de tamanhos e espessuras variáveis.

Metal

A terra nesta área possui abundantes quantidades de minério de ferro, que os Tshokwe reduzem em fornalhas altas, chamadas *lutengo*. O mestre fundidor, *mukwa lutengo*, é uma pessoa que goza de certo prestígio e tem o direito de usar o bracelete de latão, *lukano*.

Em termos gerais, a fornalha cilíndrica tem a aparência de uma parturiente com uma cinta de *kaswamo* entre-lacado (uma erva de propriedades medicinais) recordando Nambaza, a primeira mulher a praticar a arte da fundição. Reza a tradição que, após a sua morte, o seu marido e sucessor amarrou a cinta da sua mulher em torno da fornalha de barro a fim de assegurar uma fundição bem sucedida.

A fundição em si realiza-se no meio da floresta numa área cercada reservada para este propósito.

Os espíritos ancestrais, Nambaza e Sambaza, que asseguram o êxito da fundição, são representados por dois montículos em forma de crescente, nas quais o fundidor insere as penas de um galo sacrificado. Em seguida, antes de iniciar a operação, purifica o seu corpo e a área de trabalho.

O minério em bruto é tratado numa forja catalã. Mistura-se com carvão de madeira, cuja combustão se aumenta com a ajuda de foles. Na presença do carvão, formam-se e combinam-se grãos de metal para produzir uma lupa, que é martelada de modo a remover a escória (Duriez, 1950:550).

adze, knife, chisel and file. The ivory worker Mwatshimbau of the Museu do Dundo uses some thirty files of varying size and fineness.

Metal

The earth in the area contains large quantities of iron ore which the Tshokwe reduce in tall furnaces, *lutengo*.

The master smelter, *mukwa lutengo*, is a person of some importance and has the right to wear the brass bracelet, *lukano*.

Generally speaking, the cylindrical furnace has the appearance of a woman in childbirth with a waistband of plaited *kaswamo*, a kind of grass with medicinal properties, recalling Nambaza, the first woman to practice the art of smelting. According to tradition, after her death her husband and successor tied his wife's waistband round the clay furnace to ensure a successful smelt.

The actual smelting is carried out in the middle of the forest in an enclosed area reserved for this purpose. The ancestral spirits, Nambaza and Sambaza, who assure the good outcome of the smelt, are represented by two small crescent-shaped hummocks. Into these the smelter inserts the feathers of a sacrificed cock. Then, before beginning the operation, he purifies his body and the work area.

The crude ore is treated in a Catalan forge. It is mixed with wood carbon, whose combustion is increased by means of bellows. In the presence of the carbon, grains of metal form and combine to make a bloom, which is hammered to rid it of slag (Duriez, 1950:550).

This process takes a whole day. The air is pumped in by means of double drum-bellows made of animal skin, which are raised alternately by a pair of rods.

The blacksmith makes arrow-heads, lances (Bastin, 1982:215), knives, etc. at his forge, *fuli* (derived from *kufula*, to forge). Iron is beaten with a sledgehammer on an anvil and frequently incised with a punch and engraved with a burin. There are also some figurines which are hammered and then smoothed with a file (Bastin 1961:fig. 29). The blacksmith also works copper and more recently imported brass and tin. Copper, melted in an earthenware crucible, is used for making figurines, personal ornaments and currency in the form of small crosses. In 1943, José Redinha found some of these at the sites of ancient villages in the valley of the upper Tshihumbe. He noted the use of earthenware crucibles and a sort of rudimentary earthenware ladle for melting the metal and removing it when fused.



12 Confecção de uma cinta-saia *cikapa* ("miniatura"), réplica daquela trazida pela célebre máscara *Cihongo* e que lhe é característica. O dançarino fá-la girar através de fortes movimentos alternados das ancas. Numa armação de verga, de forma oblonga – "em arco de meia-volta" – são pacientemente cosidas as ervas *makindu*, até que estas formem uma longa franja espessa e regular. Esta *cikapa* de tamanho reduzido é destinada a um iniciado da *mukanda* que escolheu aprender a dançar como *Cihongo*.

12 Manufacture of the pannier, *cikapa* ("miniature"), a replica of the one worn by the famous *Cihongo* mask and which is one of its main characteristics. The dancer makes it oscillate through strong, alternating hip movements. The *makindu* grass is patiently sown on an oblong-shaped wicker hoop, until a long, thick and regular fringe is formed. This smaller *cikapa* is meant for an initiate of the *mukanda* who chose to learn to dance like the *Cihongo*.

Este processo demora um dia inteiro. O ar é bombeado através de foles duplos feito de pele animal, que se fazem subir de modo alterado por um par de varetas.

O ferreiro produz pontas de setas, lanças (Duriez, 1950:215), facas, etc. na sua forja, *fuli* (derivado de *kufula*, forjar). O ferro bate-se com um martelo numa bigorna e é frequente fazer-lhe uma incisão com uma punção e gravá-lo com um buril. Existem figuras que também são marteladas, para depois serem alisadas com uma lima (Bastin, 1961). O ferreiro também trabalha o cobre e, mais recentemente, o latão e o estanho importados.

O cobre, fundido num cadiño de barro, utiliza-se para fazer figuras, ornamentos pessoais e moedas em forma de pequenas cruzes. Em 1943, José Redinha encontrou algumas nos sítios de aldeias antigas do vale do Alto Tshihumbe e registou o uso de cadiños de barro bem como uma espécie de concha em barro rudimentar para a fundição de metais e para os remover quando fundidos.

Sanjinji explicou a técnica antiga de fazer figuras ao Dr. A. de Barros Machado. Escava-se a terra do chão até obter a forma aproximada do objecto pretendido, e o metal será então deitado nessa abertura. O molde de cobre é então trabalhado com o buril e a lima.

Filetes decorados com desenhos estampados eram cortados de uma folha de latão (Bastin 1982:76), considerado um dos materiais mais preciosos. Os Tshokwe também produzem arame de metal, utilizando uma fieira rudimentar com perfurações de diâmetros diferentes. Ainda se utiliza o arame de ferro, cobre e latão para enfeitar objectos e fazer colares e braceletes nas figuras (Bastin 1982:100; 131 e 169).

Pedra

Os Tshokwe raramente trabalham este material. Os homens usam uma machadinha ou uma faca para esculpir forninhos em pedra macia a que acrescentam decorações em relevo (Bastin, 1961:109), mas estas pequenas peças são normalmente feitas em terracota. Recentemente, os Tshokwe têm esculpido pisa-papéis na forma de máscaras femininas em miniatura, para os europeus. Estas peças comerciais em pedra macia ou malaquite não possuem quase nenhum valor estético.

Os Tshokwe também esculhem cabeças toscas em fragmentos das termiteiras para representar os *mahamba*, mas que não se podem considerar propriamente obras de arte.

Sanjinji explained the ancient technique for making figurines to Dr. A. de Barros Machado. Earth was scooped out of the ground to the approximate shape of the object desired, and the metal was poured in. The copper casting was then worked over with the burin and file.

Fillets decorated with stamped designs were cut out of sheet brass, (Bastin, 1982:76). This was regarded as one of the most precious materials. The Tshokwe also make metal wire by means of a rudimentary draw-plate with holes of different diameters. Iron, copper and brass wire is still used to decorate objects and serves as necklaces and bracelets on figures (Bastin, 1982:131, 169).

Stone

The Tshokwe hardly ever worked this material. The men use a hatchet or knife to carve pipe-bowls in soft stone to which they add decoration in relief (Bastin, 1961:pl. 109-1 to 3), but these little pieces are usually made in terracotta. Recently the Tshokwe have been carving paper-weights in the form of miniature female masks for Europeans. These commercial objects in soft stone or malachite have hardly any aesthetic value.

The Tshokwe also carve roughly shaped heads from termitarium to represent the *mahamba*, but these cannot properly be called works of art.

Bibliografia

Bibliography

Bastin, M.L. 1961. Un masque en cuivre martelé des Kongo du Nord-Est de L'Angola. *Africa- Tervuren*. VII, 2, 29-40.

Duriez, M. 1950. *Traité des Matériaux de Construction*. Dunod: Paris.

Himmelheber, H. 1939. *Art et Artistes Batshiok*. Brousses. 3. Léopoldville. 17-31.

Melo, A. Gonçalves de 1953. *Arte Indígena Angola- Esculturas dos Quiocos do Minungo.. Mensário Administrativo*. Nº69-70, Maio-Junho, 45-48.

Porto, Silva 1891. *Silva Porto e Livingstone*. Manuscrito de Silva Porto encontrado no seu espólio. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.

Redinha, J. 1958. *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

