UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

JULIANA RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA

De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo

SÃO PAULO

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História Social.

Orientadora:
Profª Dra. Marina de Mello e Souza

SÃO PAULO

2016

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo

Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

_____

Profa. Dra. Marina de Mello e Souza

DH - FFLCH/USP

Orientadora

Prof(a) Dr(a)_____Instituição_____

Prof(a) Dr(a)_____Instituição_____

Prof(a) Dr(a)_____Instituição_____

Prof(a) Dr(a)_____Instituição_____

São Paulo, ____de_____ de 2016.

Aos Povos da Lunda e à sua História.

Agradecimentos

Foram muitas as pessoas que colaboraram para que o processo de realização desse trabalho fosse não apenas possível, mas principalmente menos árduo e difícil.

Agradeço imensamente à Marina de Mello e Souza, minha orientadora, pela confiança em mim depositada e pela generosidade em compartilhar o seu conhecimento desde quando eu ainda era uma mestranda. Agradeço também pela sua enorme capacidade em amenizar e tornar mais leves aqueles momentos em que tudo parecia muito difícil.

A professora Leila Leite Hernandez foi um verdadeiro presente que eu ganhei durante o doutorado. De forma generosa e delicada me acolheu, compartilhou o seu respeitável conhecimento comigo e me mostrou, na prática, que o amor torna tudo mais leve e mais bonito. Muito obrigada. Agradeço à professora Lisy Salum por ter despertado em mim a grande paixão pela arte africana. Muito obrigada pelos telefonemas que eram verdadeiras aulas, pelos textos compartilhados, e por ter se lembrado de mim durante todo o processo da pesquisa. À professora Cristina Wissenbach agradeço o carinho de sempre.

Sou grata à Rosana Gonçalves pela verdadeira amizade e por sempre caminhar ao meu lado. À Elaine Ribeiro o meu muito obrigado pela parceria e pelos momentos lindos que compartilhamos em Portugal. Sou grata também por dividir esses anos de pesquisa com um grupo de amigas queridas da pós-graduação: Amanda Carneiro, Angela Fileno, Helena Wakim, Juliana Paiva, Lia Laranjeira e Márcia Pacito. Agradeço também aos demais amigos e amigas que acompanharam essa minha jornada. À Fanny e Lucy pela ajuda com os gráficos e a revisão do inglês.

Aos amigos do Museu Afro Brasil (vocês sabem quem são!) o meu muito obrigado pelo apoio e incentivo. Agradeço em especial aos meus queridos do Núcleo de Pesquisa Renato Araújo e André Santos que me ajudaram a tornar essa jornada mais leve e muito mais divertida. Ao diretor Emanoel Araujo agradeço pelo incentivo e pelos livros deixados sutilmente sobre a minha mesa.

Dos Estados Unidos fui presenteada com a generosidade e o imenso carinho da professora Zoe Strother, da Universidade de Columbia. Agradeço também a Cécile

Fromont, professora da Universidade de Chicago, pela amizade e enorme apoio durante todo esse processo.

Durante o meu estágio de pesquisa em Portugal tive o privilégio de conhecer e conviver com pessoas extraordinárias. Agradeço à Dra. Eugénia Rodrigues por ter sido a minha orientadora durante a minha permanência em Portugal. Da Sociedade de Geografia de Lisboa sou grata a Manuela Cantinho Pereira por ter me apresentado a magnifica coleção de arte africana e à bibliotecária Helena e sua equipe.

Durante o meu período em Coimbra fui presenteada com a alegria de Dra. Maria do Rosário Martins, conservadora do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Além de ter compartilhado comigo o seu vasto conhecimento, me acolheu de todas as formas e amenizou com o seu bom humor e carinho a saudade de casa. Sou grata à Dra. Maria Arminda Miranda, cuja doçura, generosidade e amor tornaram a minha experiência em terra lusitana inesquecível. Agradeço igualmente a Tânia Madureira, a minha "irmã portuguesa", que durante todos os meus dias em Coimbra esteve ao meu lado, compartilhando a sua alegria. À Amélia Houart, Cartola e às "crianças" da casa, o meu muito obrigado pela enorme hospitalidade.

Da Universidade de Coimbra gostaria de agradecer ainda ao então diretor do Museu de Ciência, Dr. Paulo Gama Mota, aos professores do departamento de Antropologia Dr. Fernando Florêncio, Dr. Jorge Varanda e Dr. Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia, e também à Cristina Valentim pelo apoio durante a minha pesquisa. Agradeço ainda a Nuno Porto por ter facilitado a minha pesquisa no arquivo da Diamang.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) agradeço pela concessão da bolsa de pesquisa. Ao Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil África (NAP Brasil África) sou igualmente grata pela concessão da bolsa de viagem que me permitiu realizar uma frutífera temporada de pesquisa em Portugal.

Quero registrar a minha profunda gratidão aos meus pais, Gilberto e Vera, que sempre me incentivaram a trilhar o meu próprio caminho. Obrigada por entenderam a minha ausência em ocasiões importantes e por terem me ajudado nos momentos de angústia. A minha irmã Carolina foi uma grande parceira de todas as horas. Agradeço por ter me acolhido nos momentos em que eu mais precisei. Mesmo sem saber, a minha pequena

sobrinha Lara foi a responsável por me mostrar que a vida só vale a pena se for repleta de momentos de alegria.

E finalmente gostaria de agradecer profundamente ao meu companheiro Gabriel, que durante todo esse processo esteve de mãos dadas comigo, me mantendo firme e erguida quando a vontade era de desistir. Nenhuma palavra será suficiente para expressar o quanto sou feliz por tê-lo ao meu lado. Quero que saiba que esse trabalho é nosso, como tudo que compartilhamos na vida.

BEVILACQUA,Juliana Ribeiro da Silva. **De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo**. 2016. 375 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Resumo

Nesta tese de doutorado temos por objetivo compreender as relações estabelecidas entre sobas, a Companhia de Diamantes de Angola(Diamang) e o Museu do Dundo entre 1936, ano de criação do Museu, e 1961, ano em que se deu início às lutas anticoloniais em Angola. Se a instalação da Diamang em uma vasta área da Lundaalguns anos após a descoberta de diamantes, em 1912, contou com revoltas lideradas por sobas da região contrários às suas operações,o processo que levou os chefes locais a se tornarem colaboradores dessa Companhia envolveu uma série de negociações diretas com esses homens sem a utilização do uso da força militar. Com os anos e ciente de que a manutenção das boas relações com os sobas era vital para o seu bom funcionamento,a Companhia de Diamantes de Angola criou um sistema de recompensas para beneficiar simbólica e materialmente os chefes considerados colaboradores.O Museu do Dundo assumiu um lugar central para a distribuição dos presentes e se tornou fundamental nas relações entre os sobas e aDiamang. A partir da análise dos objetivos e ações do Museu, e do processo de formação de seu próprio acervo, esta pesquisa pretende revelar e compreender as estratégias e os sentidos da complexa rede de relações que marcaram as negociações entre as populações locais, representadas pelos sobas, e os interesses dessas instituições. Considerado um símbolo da presença colonial portuguesa na África, o Museu do Dundo tinha como principal objetivo a preservação da cultura dos povos da Lunda. No entanto, a investigação de suas atividades procurou demonstrar que seus reais propósitos se alinhavam diretamente com os interesses comerciais e exploratórios da Diamang e da administração colonial portuguesa.

Palavras-chave: Angola; Museu do Dundo; Companhia de Diamantes de Angola; Sobas; Colonialismo português.

Abstract

The objective of this thesis is to understand the relations established between the sobas, the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang) and the Museu do Dundo (Dundo Museum) from 1936, when the Museum was founded, to 1961 when the anti-colonial struggles started in Angola. The discovery of diamonds in 1912 and the subsequent creation of Diamang within the Lunda area a few years later were marked by revolts led by the sobas in this region. However, the process which brought the local chiefs to become collaborators of this Company involved a series of direct negotiations without resorting to the use of military force. With time the Companhia de Diamantes de Angola became aware that maintaining a good relationship with the sobas was vital for their business and it created a reward system to favour the chiefs both symbolically and materially. The Museu do Dundo played a central role for the distribution of these gifts and it became fundamental with regards to the relationship between the sobas and Diamang. The analysis of the Museum's objectives and activities, along with the collections process, allowed this research to reveal and comprehend the strategies and meanings behind the complex network that marked the negotiations between the local population (represented by the sobas) and the interests of the company. The Museum was regarded as a symbol of Portuguese colonial presence in Africa with the official purpose of preserving the culture of Lunda's people. However, the full understanding of the Museum's role will show that its real objectives are directly connected with interests and demands from Diamang and the colonial Portuguese administration.

Keywords: Angola; Museu do Dundo; Companhia de Diamantes de Angola; Sobas; Portuguese colonialismo.

Lista de figuras

P.62 - Figura 1: Cerimônia em memória do Alferes Macedo e outros combatentes e detalhe da legenda da fotografia. 1959. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.78 - Figura 2: Detalhe da aldeia do soba Baraca, vencedor do prêmio da Melhor Aldeia de 1957, onde é possível notar nas casas um padrão arquitetônico e a utilização de materiais na sua construção claramente ocidentais. Percebe-se também o padrão de salubridade e higiene desejado pela Companhia. 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.83 - Figura 3: Fotografia do Muatiânvua Xa Madiamba vestindo uma farda oferecida pela expedição de Henrique Dias de Carvalho. Álbum da expedição ao Muatiânvua, 1887. Foto de Manuel Sertório de Almeida Aguiar. Arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal.

P.84 - Figuras 4 e 5: Na foto da esquerda o soba Tchinhenhe exibindo farda numa fotografia de 1960. Na foto à direita o soba Tchingambo numa foto de 1958, também usando uniforme militar. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.100 - Figura 6: Mapa “Portugal não é um país pequeno” organizado por Henrique Galvão. 1935. Arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal.

P.101 - Figura 7: Distribuição de bandeiras de Portugal aos sobas durante a Festa Grande de 1962. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.103 - Figura 8: Missa campal da Festa Grande de 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.107 - Figura 9: Soba não identificado discursando durante a Festa Grande de 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.110 - Figura 10: Festa Desportiva Indígena de 1956, onde é possível ver os quatro círculos simbolizando os respectivos centros urbanos de Maludi, Cassanguidi, Andrada e o Dundo. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.137 - Figura 11: Planta onde é possível ver a ligação entre o Museu, a Aldeia do Museu e o seu terreiro do Folclore. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.35. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.138 - Figura 12: Sala de honra do Museu do Dundo. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1950. P.26. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.147 - Figura 13: Busto representando Muatxissengue. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.168. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.148 - Figura 14: Detalhe da Sala de Honra onde é possível ver o nome "Muatchisenge ua Tembo". Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1950. P.26. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.149 - Figura 15: Soba guarda do Museu do Dundo – Sacamanda. Chama a atenção a rigidez do seu corpo, como se fosse também uma peça do Museu integrando uma de suas salas. S/d. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.151 - Figura 16: Soba Sacamanda com o traje e insígnias de poder que o Museu do Dundo considerava "à altura do ambiente do Museu". 1953. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.153 - Figura 17: Planta do Museu do Dundo. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.159 - Figura 18: Visita do embaixador dos Estados Unidos em Lisboa Burk Elbrick acompanhado do cônsul em Luanda visitando a "Sala África". 1959. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.162 - Figura 19: Cabeça comemorativa do Reino do Benim da coleção do Museu do Dundo. S/d. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1954. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.165 - Figura 20: Planta da aldeia do Museu. In: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.168 - Figura 21: Soba sauache e filho trabalhando na aldeia do Museu. Chama atenção a postura rígida e curvada do tecelão. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.171 - Figura 22: Escultores trabalhando na Aldeia do Museu. 1954. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.174 - Figura 23: Verso de uma máscara onde se visualiza a palavra “Cópia”. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.177 - Figuras 24 e 25: Foto à esquerda: Verso de uma máscara produzida pelo escultor Muachonje, conforme tabela anterior. Na foto à direita é possível ver a máscara no centro da vitrine. Acervo Instituto Câmara Cascudo, Natal - RN. Foto de Daliana Cascudo, 2014.

P.179 - Figura 26: Máscaras *mwana pwo* e *Chihongo* produzidas pelos escultores do Museu do Dundo entre o segundo semestre de 1959 e janeiro de 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.179 - Figura 27: Algumas máscaras *mwana pwo* dos escultores do Museu do Dundo existentes na reserva técnica do MAUC, Coimbra, Portugal. 2013. Foto da autora.

P.181 - Figuras 28, 29 e 30: Fotografias das peças feitas por Comboia e enviadas para a Sede em Lisboa para avaliação. Fonte: Memorando nº 110 do Museu do Dundo para a Sede por Mário Fontinha e Acácio Videira. 25 de março de 1966. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.182 - Figura 31: À direita, peça feita pelo escultor Carinhique baseada na estatueta de Chibinda Ilunga da “Sala África”. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 19¯ ˙ Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.183 - Figura 32: Escultura representando o caçador mítico Chibinda Ilunga, adquirida em Lisboa e enviada para o Museu do Dundo. 1950. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.186 - Figura 33: O escultor de marfim Mulumba Canhanga trabalhando na aldeia do Museu. 1956. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.194 - Figura 34: Festa dos circuncisados na aldeia do Museu. 1944. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.195 - Figura 35: Mascarados se apresentando na aldeia do Museu, 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.197 - Figura 36: Apresentação na aldeia do Museu onde é possível observar alguns sobas assistindo ao fundo. 1948. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.199 - Figura 37: Distribuição de tecidos às mulheres participantes dos grupos folclóricos. 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.211 - Figura 38: José Redinha acompanhado do soba Sacavula. Fotógrafo não identificado. S/D. Imagem disponível em: http://temasparaconversa.files.wordpress.com/2013/02/img_9881b.jpg (visualizado em 20 de agosto de 2015).

P.217 - Figura 39: Soba Sanjinje. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa)*. Vol.I. *Op. cit.* P.27. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.223 - Figuras 40 e 41: Fotografia da “Sala doméstica” onde aparece a porta adquirida durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. À direita a porta pode ser vista em detalhe. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.227 - Figuras 42 e 43: Bastão *Mbweci*. Proveniência chokwe; região do Tchiboco; chefado Satmuchima. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit*.P.63.

P.228 - Figuras 44 e 45: O mesmo bastão foi publicado por José Redinha. Na imagem à direita o detalhe da obra e diferentes ângulos. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco*. Vol. 2. *Op. cit*.P.134.

P.229 - Figura 46: *Citwamo ca xiki*. O banco do lado esquerdo da fotografia é de proveniência Chokwe; região de Capaia; chefado Sacilemo. O outro banco é de proveniência Lunda; região de Lubalo; chefado Napasa. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.229 - Figura 47: Alguns bancos *Citwamo ca xiki* (nº36 a 39) recolhidos durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa)*. Vol II. *Op. cit*.. P.110.

P.231 - Figura 48: Banco *Citwamo ca kazonda* recolhido na Campanha Etnográfica ao Tchiboco de 1946. Proveniência: Chokwe; Região: Tchiboco; Chefado: Mupi. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit*. P.192.

P.232 - Figura 49: Alguns bancos *Citwamo ca kazonda* recolhidos durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco*. Vol. II. *Op. cit*. P.117-118.

P.233 - Figura 50: *Citwamo ca Kaponhe* recolhido no sobado Muambumba, entre o curso superior do Luhemba e Cuango-muque. Há a menção de que esse banco havia pertencido a um chefe cujo nome não foi revelado. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.233 - Figura 51: *Citwamo ca kazonda.* Proveniência chokwe; região do Sombo e chefado: Xaluseke. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Chokwe*. Vol. II. *Op. cit.* P.198.

P.234 - Figura 52: Banco cujo tampo apresenta uma figura humana fumando cachimbo. Proveniência chokwe; região do Tchiboco; sobado de Samutchima. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II. *Op. cit.* P.193.

P.236 - Figuras 53 e 54: Alguns exemplares de cadeiras de espaldar adquiridos durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. A cadeira de nº86 pertenceu ao sobeta Muianze e foi adquirida no seu sobado, localizado entre os rios Luchera e Cassai. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Vol. II. *Op. cit.* P.121-122.

P.237 - Figuras 55 e 56: À esquerda, cadeira recolhida durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco que pertenceu ao soba Kalundjika. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC. Na imagem à direita alguns detalhes escultóricos dos seus frisos. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Vol. II. *Op. cit*. P.124.

P.238 - Figura 57: Cadeira e espreguiçadeira que pertenceram ao soba Kalundjika antes da entrada no acervo do Museu do Dundo. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.29. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.238 - Figura 58: Detalhe da Sala de Honra do Museu do Dundo onde é possível visualizar a espreguiçadeira e a cadeira de espaldar cedida pelo soba Kalundjika ao fundo da sala. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.239 - Figura 59: Cadeira *citwamo* do chefe Katangonje. Proveniência: Chokwe; região do Tchiboco. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Chokwe.* Vol. 2. *Op. cit.* P.206.

P.240 - Figuras 60 e 61: Na fotografia à esquerda, cadeira de pequena dimensão comprada pela Direção da Diamang e enviada ao Museu do Dundo. S/D. Arquivo da

Diamang. Acervo do MAUC. Na imagem à direita cadeira de grande dimensão e repleta de cenas esculpidas. Proveniência chokwe e minungo; região: Mukonda; chefado: Mwincokwe. Fonte: BASTIN. Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II. *Op. cit.* P.204.

P.242 - Figuras 62 e 63: Na imagem à direita cadeira dobrável do acervo do Museu Dundo. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC. S/D. Na fotografia à direita cadeira dobrável de proveniência xinji; da região do Camaxilo; chefado Xakasambi. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II. *Op. cit.* P.223.

P.244 - Figura 64: Ilustração onde é possível observar alguns objetos insígnias de chefes, dentre eles o gládio *mukwale* (nº6). Fonte: "Ref. Nota nº130/ Conf./66, 20 de Set., do Concelho do Chitato", 1967. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.245 - Figura 65: Soba Ditenda segurando um gládio *Muakwale* que pode ter pertencido ao Muatiânvua. 1950. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.248 - Figura 66: Grande máscara *cikungu* representando os antepassados do chefe de terra, *mwanangana*. Proveniência: Lunda e Chokwe; região: Cambulu-Cassanguidi; Chefado: Muaquece. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.250 - Figuras 67 e 68: Na primeira fotografia é possível perceber ao fundo da sala um manequim de um mascarado *chikungu* portando dois gládios *mukwale* nas mãos. Na segunda imagem é possível ver o detalhe do mascarado e também outro exemplar dessa máscara na parede, no meio de duas máscaras *chihongo.*S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.252 - Figura 69: *Mufuka* ou enxota-moscas (ilustração à direita). Proveniência Chokwe; região do Tchiboco; sobado Xakasongo. Fonte: REDINHA, José. Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa). Vol II. *Op. cit.* S/P.

P.252 - Figura 70: Soba Muagongo segurando espanta-moscas. 1944. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.263 - Figura 71: Algumas das obras recolhidas em 1948. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1948. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.264 - Figuras 72 e 73: Banco e caixa de rapé, ambas adquiridas em 1948 pelo Museu do Dundo. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.264 - Figura 74: O soba do Museu Sacamanda usando uma mitra cujo modelo é próximo daquele adquirido pelo Museu do Dundo em 1948 (nº4). 1949. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.265 - Figura 75: Chefe sentando num banco onde uma figura feminina aparece em forma de cariátide. Fonte: Cameron, V. L. *Across Africa.* Vol. II.Londres: Daldy, 1877. S/P.

P.267 - Figuras 76 e 77: Cadeira do chefe Sanjime, da região do Dundo. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II. *Op. cit*. P.207.

P.268 - Figura 78: Retrato do soba Txilumba segurando uma tabaqueira. 1946. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.268 - Figura 79: A mesma tabaqueira da foto do soba Txilumba aparece no registro fotográfico de peças do acervo do Museu. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.272 - Figura 80: Sobas congoleses em visita ao Museu do Dundo. Relatório Anual de 1952. S/P. Na foto é possível observar a presença do soba Dinhuca (o primeiro sentado do lado esquerdo da foto). Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.273 - Figura 81: Soba usando tecidos, pulseiras e tornozeleiras que pertenceram ao chefe Cabondi Cazari, do Congo belga, mesclados com um colete europeu. 1951. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1951. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.274 - Figura 82: Arma cerimonial portada pelo soba do Congo belga. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.275 - Figura 83: Fotografia tirada durante a visita do soba Muatxissengue, de Saurimo, ao Museu do Dundo no ano de 1960. Ao fundo, na parede, é possível notar a presença de duas *kilonda.* 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.275 - Figura 84: Fotografia tirada durante a visita do Sr. Alberto Iria ao Museu Dundo, em 1963, onde é possível observar uma das kilonda pendurada na parede ao fundo. Na fotografia à direita, o detalhe da obra. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.287 - Figura 85: Grupo de sobas recebendo gratificações na Aldeia do Museu do Dundo. No primeiro plano da imagem há uma mesa com os presentes adquiridos em Lisboa a serem oferecidos. Sentados, da esquerda para a direita estão: Soba Sacavula; soba Mandange; soba Satxindongo; soba Muamoxico; soba Satixongo; sobeta Sarrissoca; soba Cazunda; soba Nachir; soba Namuianga; soba Santo e soba Ditenda. Ao lado da mesa, sentado numa cadeira, está o soba do Museu Sacamanda. 1945. Diamang. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.290 - Figura 86: Sobeta Muá Mochico exibindo o manto mucambo; na cabeça o sobeta exibe um capacete. 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.292 - Figura 87: Grupo de sobas exibindo os mantos mucambo distribuídos pela Companhia. Sentados, da esquerda para a direita estão: soba Sanginge, chokwe, encarregado da Sanzala folclórica; soba Txicuco, chokwe, região do Chingufo; sobeta Satxirrango, chokwe, região do Dundo; soba Sacamanda, chokwe, soba do Museu do Dundo; soba Ditenda, lunda, região do Chitato; sobeta Namuianga, chokwe, região do Dundo; soba Santo, lulua,, região do Chitato; soba Sacavula, chokwe, região do Chitato. Em pé estão as esposas dos respectivos sobas. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1945. P.26. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.301 - Figuras 88 e 89: À esquerda fotografia do Soba Dinhuca onde é possível observar uma medalha, bem como o detalhe de um capacete. 1952. À direita o soba Ditenda exibindo a mesma medalha. 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.302 - Figuras 90 e 91: À esquerda o soba Tchingambo e à direita o soba Samalamba, ambos exibindo a medalha "General Craveiro Lopes". 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.302 - Figura 92: Soba Txissessengue portando a medalha "Visita do Chefe do Estado a Angola e São Tomé e Príncipe". 1954. Diamang. Arquivo do MAUC.

P.306 - Figura 93: Soba Satxissenga segurando o seu retrato emoldurado e com vidro no pátio do Museu do Dundo, acompanhado de indígenas "notórios". 1943. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.306 - Figura 94: O soba Satxissenga exibindo o seu retrato, acompanhado de um grupo de indígenas "notórios" no pátio do Museu, dentre eles, o soba do Museu (o segundo da esquerda para a direita). 1943. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.307 - Figura 95: Retrato de Satxissenga. O mesmo que, após ser emoldurado, foi dado ao soba no ano de 1943. 1942. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.309 - Figura 96: Duas fotografias do soba Satxissenga, sendo a do plano superior presenteada ao soba, após ser ampliada e emoldurada. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P. 27_2. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.313 - Figura 97: Soba Muatxissengue na aldeia do Museu. 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.314 - Figura 98: Cadeira recolhida durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco que pertenceu ao soba Kalundjika. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.315 - Figura 99: Soba Muatxissengue, de Saurimo, e uma de suas esposas em visita ao Museu do Dundo. 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.318 - Figuras 100 e 101: À esquerda o soba Muaquece em fotografia de 1946 e à direita o mesmo soba em fotografia de 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.318 - Figura 102: Fotografia do soba Nandongo. 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.320 - Figuras 103 e 104: À esquerda foto do “sobeta lunda” (1949) e à direita retrato do soba Ditenda (1953), ambos portando a mesma lança. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.321 - Figuras 105 e 106: À esquerda o soba Nachir e à direita o soba Sanguelen; 1953. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.331 - Figura 107: Grupo de chefes visitando a galeria de sobas importantes durante a Festa Grande de 1961. É possível observar que os sobas seguram a bandeira de Portugal, presente recebido no início da Festa. 1961. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.333 - Figura 108: Sobas sendo distinguidos com retratos durante a Festa Grande. Fonte: Relatório anual das Grandes Festas indígenas de 1958. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.334 - Figura 109: Galeria dos sobas na “Sala de História” do Museu do Dundo. 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.341 - Figura 110: Lino Vicente (à esquerda) e o soba Ditenda exibindo os relógios que ganharam em 1957. Fonte: Nota da Missão de Folclore nº 57. Dundo, 23 de abril de 1957, assinada por Pinho Silva. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.343 - Figuras 111 e 112: À esquerda o soba Sacavula em registro fotográfico de 1929. A outra imagem mostra o mesmo soba, mas paramentado com objetos do Museu do Dundo em fotografia de 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.344 - Figura 113: Mapa mostrando o limite do concelho do Chitato. Data desconhecida. Disponível em: http://www.diamang.com/A-Lunda/Documentos/Mapas/i-nGbvzqp/A.

Lista de tabelas

P.81 - Tabela 1: Distribuição de fardas militares em 1959 e 1960. Fonte: Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P.87. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.82 - Tabela 2: Comparação entre o número de fardas solicitadas e o número de fardas distribuídas em 1960. Fonte: Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P.87. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.172 - Tabela 3: Produção dos escultores do Museu do Dundo no ano de 1959. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1959. P.5. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.177 - Tabela 4: Tabela com os nomes dos escultores e suas respectivas siglas. Reprodução minha baseada na informação contida no Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1958. P.13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.214 - Tabela 5: Aquisição de objetos no ano de 1957. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.215 - Tabela 6: distribuição dos objetos adquiridos no ano de 1957. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.14. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.281 - Tabela 7: Relação dos sobas selecionados para viagem a Luanda em 1948. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de 1948. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.291 - Tabela 8: Distribuição de mantos mucambos aos vinte e um sobas selecionados em 1945. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.23. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.299 - Tabela 9: Relação dos sobas contemplados com o manto mucambo em 1961. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1961. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.325 - Tabela 10: sobas fotografados em 1944. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.36. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC

P.327 - Tabela 11: Sobas do Concelho do Chitato fotografados em 1957. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.36. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

P.335 - Tabela 12: Distribuição de colchas e candeeiros para sobas em 1961. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1961. P.13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Lista de gráficos

P.108 - Gráfico 1: Comparação da evolução do total de trabalhadores brancos e indígenas da Diamang. Fonte dos dados: PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.665-670.

Lista de abreviaturas e siglas

AHM - Arquivo Histórico Militar

ASAPS - Anti-Slavery and Aborigines Protection Society

CTE - Comissão Temporária de Escravatura

DIAMANG - Companhia de Diamantes de Angola

MAUC - Museu Antropológico da Universidade de Coimbra

PEMA - Companhia de Pesquisas Mineiras

SDN - Sociedade das Nações

SNI - Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

SPAMOI - Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de Obra Indígena

SPN - Secretariado da Propaganda Nacional

SUMÁRIO

Introdução.....28

CAPÍTULO 1:Os sobas e a questão do trabalho na Companhia de Diamantes de Angola.....45

1.1. Diamang, revoltas e rebeliões no período de sua instalação.....45

1.2.A memória da ocupação da Lunda.....59

1.3. Os sobas e a mão de obra.....67

1.4. A Festa da Melhor Aldeia.....75

1.5. Em busca de colaboração: fardas e visitas.....80

1.6. A perspectiva indígena sobre a questão do trabalho.....91

1.7. As festas e a questão do trabalho.....97

1.7.1 A Festa Grande.....98

1.7.2 A Festa Desportiva Indígena.....109

1.8.As repercussões da Diamang na metrópole.....114

CAPÍTULO 2:O Museu do Dundo.....126

2.1. O Museu do Dundo e um passado definido pela indefinição.....133

2.2. O Museu do Dundo: o edifício e suas salas.....137

2.3. A Aldeia do Museu do Dundo.....163

2.4. Os escultores privativos do Museu do Dundo.....168

2.5. As Festas Folclóricas.....189

CAPÍTULO 3:Os sobas e a formação do acervo do Museu do Dundo.....204

3.1. A formação do acervo do Museu do Dundo.....208

3.2. A Campanha Etnográfica ao Tchiboco.....216

3.3. Os sobas e o Museu do Dundo.....254

3.4. Os sobas do Congo belga e o Museu do Dundo.....269

CAPÍTULO 4: Os sobas, o sistema de recompensas da Diamang e o Museu do Dundo.....277

4.1. O Museu do Dundo como palco das recompensas.....284

4.2. Os mantos *mucambo*.....289

4.3. As medalhas.....300

4.4. O retrato.....305

4.5. A galeria de fotografias de sobas importantes.....324

4.6. A rede de sobas que colaboravam com a Diamang.....339

Considerações finais.....346

Fontes.....353

Referências bibliográficas.....356

Anexos.....373

Introdução

"Os dentes estão condenados a viver juntos".[1]

Fundada em 1917, na região nordeste de Angola, numa vasta área que englobava as atuais províncias da Lunda norte e Lunda sul, a Companhia de Diamantes de Angola - Diamang - se tonou rapidamente um grande símbolo do colonialismo português em África. Essa empresa concessionária contou com capitais portugueses, belgas, norte-americanos e franceses e detinha uma série de privilégios firmados através de contratos com o Governo da Colônia em 1921, 1937 e 1955 que garantiam o seu funcionamento.

Em 1936, essa Companhia criou o Museu do Dundo a partir da coleção de José Redinha, um funcionário alocado no Posto do Chitato, próximo ao Dundo, sede administrativa da Diamang, conhecido por sua sensibilidade artística refletida em seus desenhos.[2] Antes de deixar esse posto, os seus colegas organizaram uma exposição de seus quadros e foi nessa ocasião que houve o encontro entre ele e o Diretor Geral da Diamang na Lunda, o engenheiro Henrique Quirino da Fonseca. Nascia assim a ideia em criar um museu na Lunda.

Apesar da sua grande importância para compreender o colonialismo português em África, até hoje essa Companhia e o seu Museu não foram temas de interesse de muitos estudiosos. No entanto, os poucos pesquisadores que se dedicaram a investiga-los trouxeram uma enorme contribuição para o seu entendimento, em especial o antropólogo português Nuno Porto, a maior referência no assunto. O seu trabalho de doutorado, de enorme fôlego, é referência obrigatória para quem deseja se debruçar no universo dos diamantes em Angola, e mais especificamente nesse projeto inédito na época de sua criação: o Museu do Dundo. A sua publicação *Modos de Objectificação da dominação Colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970* percorre as mais variadas facetas dessa instituição museológica ao mesmo tempo em que apresenta um vasto corpus documental.[3]

---

[1]Dito popular dos povos da Lunda.

[2] MATOS, Patrícia Ferraz de. "Projectos coloniais e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo". POIÉSIS. UNISUL, Tubarão, v.2, n.2, p. 42-61, Jul./Dez. 2009.

[3] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação Colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970.*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

Nesse trabalho, Nuno Porto realiza uma etnografia do Museu do Dundo procurando articular três objetos de investigação: o próprio Museu, os saberes científicos e a colonização moderna, demonstrando como é possível analisar a situação colonial e a produção de conhecimento a partir do caso do Museu do Dundo.

A tese de doutorado de Nuno Porto se desdobrou em diversos artigos e enquanto ainda realizava a sua pesquisa, o antropólogo foi curador de uma exposição intitulada "Angola a preto e branco", realizada no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra em 1999, que rendeu uma publicação homônima.[4] Nessa exposição Nuno Porto focou na relação entre o Museu do Dundo e a fotografia, tendo como mote o conhecimento científico. A relação entre o Museu e a fotografia foi ainda tema de alguns de seus artigos, tais como "Under the gaze of ancestors – photographs and performance in Colonial Angola", onde ele foca a relação entre o Museu e os sobas por meio da fotografia, com destaque para o importante papel da galeria de retratos criada no Museu, em 1943.[5]

Em tempo mais recente, o mesmo autor publicou na obra *O Império da Visão,* um texto onde aborda o projeto do sítio www.diamangdigital.net sob sua coordenação e discute sobre "os contextos possíveis de ativação, no presente, das imagens fotográficas deste arquivo".[6] A criação desta plataforma, aliás, foi de grande relevância para o desenvolvimento da pesquisa de doutorado aqui apresentada, na medida em que possibilitou que parte desse vasto espólio documental fosse disponibilizada virtualmente.

Hoje, grande parte da documentação da Diamang, extinta em 1975, e do seu Museu, encontra-se na Universidade de Coimbra: no Museu Antropológico ou no Departamento de Antropologia. A primeira parte desse espólio foi adquirida pelo Centro de Estudos Africanos, associado a esse Departamento, cujas atividades estavam também vinculadas ao próprio Museu Antropológico da universidade. A relação dessa aquisição, iniciada em 1986, foi publicada em *Diamang. Estudo do Patrimônio Cultural da Ex-Companhia*

---

[4] PORTO, Nuno. (Coord.). *Angola a preto e branco.* Fotografia e Ciência no Museu do Dundo. 1940-1970. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999.

[5] PORTO, Nuno. "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARS, Elisabeth; JHART, Janice (eds.). *Photographs, Objects, Histories.* Londres; Nova York: Routledge, 2004. Há ainda outros artigos desse mesmo autor que serão mencionados ao longo desse trabalho.

[6] PORTO, Nuno. "www.diamangdigital.net: memória, performance, colonialidade". In: VICENTE, Filipa Lowndes. *O Império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960).* Lisboa: Edições 70, 2014.

de Diamantes de Angola e reflete a grandiosidade e amplitude da Diamang: são 315 objetos etnográficos e mais de 4000 itens bibliográficos que incluem mapas e cartas. Há também um núcleo audiovisual que comporta filmes, fotografias, fitas magnéticas e discos produzidos pela própria Diamang ou de sua coleção. Esse espólio conta ainda com os relatórios de pesquisas da Seção de Arqueologia e de Pré-História do Museu do Dundo e um vasto dossiê contendo os relatórios anuais do Museu (entre 1942 e 1974), os seus relatórios mensais (entre 1 de junho de 1943 a 30 de junho de 1975), os resumos dos Memorandos (de 1959 a 1975), além de alguns trabalhos etnográficos.[7]

A segunda parte do espólio, cuja entrada se deu na Universidade de Coimbra no final da década de 1990 e que estava de posse da Sociedade Portuguesa de Empreendimentos apresenta uma documentação variada, abrangendo outros serviços oferecidos pela Diamang, como o Serviço de Saúde e o Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de obra Indígena (SPAMOI), entre outros. Esse vasto material encontrava-se em 2013, quando realizávamos investigação nesse acervo, em péssimas condições de armazenamento e corria sérios riscos de ser danificado ou mesmo destruído.

A riqueza documental produzida pela Diamang reflete, sem dúvida, a sua complexa rede burocrática. Foi justamente essa vasta documentação produzida em todas as suas frentes de atuação que permitiu que fossem realizadas até o momento pesquisas com diferentes focos, como é o caso do trabalho desenvolvido pelo antropólogo Jorge Varanda, que tem como objeto o Serviço de Saúde da Diamang. Não apenas em seu trabalho de doutorado, mas também em diversos artigos, Varanda desconstrói a retórica da equidade na prestação desse Serviço e mostra as diferenças dos tratamentos oferecidos aos colonos e aos indígenas que serviam à Companhia, já que a restante população da região era menosprezada.[8]

Já o antropólogo Todd Cleveland desenvolveu o seu trabalho de doutorado *Rock Solid: African laborers on the diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917 -1975* tendo como foco o dia a dia e as experiências dos trabalhadores

[7] RODRIGUES de AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Diamang. Estudo do Patrimônio Cultural da Ex-Companhia de Diamantes de Angola.* Coimbra: MAUC, 1995.

[8] VARANDA, Jorge. 'A Bem da Nação': medical science in a diamond company in twentieth-century colonial Angola. Tese de doutorado apresentada na University College London, 2007. Ver do mesmo autor: "Um cavalo de Tróia na colónia? Missões de profilaxia contra a doença do sono da Diamang". In: Pereira, L. S.; Pussetti, C. (eds.) Os Saberes da cura, antropologia da doença e práticas terapêuticas. Lisboa: ISPA/CEAS, 2009. E "Filhos e enteados: políticas e práticas dos serviços de saúde da Diamang". Antropologia Portuguesa, 29, 2012.

com suas mulheres e crianças que, entre 1917 e 1975, viajavam para as minas de diamantes e depois de um (in) determinado período voltavam ou não para suas casas. Cleveland apresenta como argumento principal que a ausência de aglomerados habitacionais,a proximidade com a fronteira congolesa, bem como a insuficiência de funcionários da administração colonial e da Companhia ofereceram espaço para que homens e mulheres africanos pudessem desenvolver estratégias que os ajudaram a definir as suas próprias histórias.[9]

Há ainda o trabalho de doutorado em Antropologia de Ana Paula Ribeiro Tavares intitulado *História e Memória: Estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola*, cujo objetivo foi estudar as referidas sociedades, seus desenvolvimentos internos e suas reações ao modelo de exploração implantado pela Diamang, que alterou de forma violenta a dinâmica dessas sociedades.[10] Sua pesquisa gira em torno do "fazer e refazer de identidades" desses povos, que vem sofrendo até hoje grandes transformações desde o antigo Império Lunda. Para isso, a autora recorre a diferentes fontes escritas, além de realizar um trabalho de história oral com as populações da região diamantífera de Angola.Nesse processo, o espaço do Museu do Dundo foi, muitas vezes, central não apenas para a realização das entrevistas, mas como lugar de memória do tempo em que essa empresa concessionária atuava na Lunda. A autora colheu depoimentos de antigos funcionários do Museu e de alguns sobas da época da Diamang cujos nomes aparecem, inclusive, registrados nos documentos do Museu, como é o caso dos sobas Comboio, Satxindongo e Samakaka.[11]

Outros trabalhos levantadossobre o Museu do Dundo são comunicações apresentadas na conferência internacional "A Arte na Sociedade Cokwe e nas Comunidades Circunvizinhas", ocorrida em Luanda em 2010, que contou com diversos especialistas da cultura chokwe, inclusive o antropólogo Nuno Porto. Essa conferência teve papel fundamental na discussão sobre o Museu do Dundo, pois o evento foi promovido para homenagear a pesquisadora belga Marie-Louise Bastin, que contribuiu com essa instituição na década de 1950 e lançar a primeira edição em português da sua obra *Arte*

---

[9] Em andamento está o trabalho de doutorado em Sociologia de Cristina Valentim intitulado *Folclores e Império: os "Grupos folclóricos indígenas" e a "Missão de Recolha de Folclore Musical de Angola"*, desenvolvido no Programa Pós-Colonialismos e Cidadania Global, Centro de Estudos Sociais (CES), Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra.

[10] TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *História e Memória*: *estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola*. Tese de doutorado em Antropologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2009. P.6.

[11] *Idem*.P.10.

Decorativa Cokwe, um estudo exaustivo sobre a cultura material desse povo, em especial aquela pertencente ao acervo do Museu do Dundo.[12] Nessa conferência, dentre as comunicações que abordam de forma mais profunda o Museu do Dundo estão "Arte e Etnografia Cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin", do antropólogo Nuno Porto; e "Diamang, Museu e o Conhecimento do Outro", de Manzambi Vuvu Fernando.[13]

Em sua comunicação, Nuno Portotem por objetivo debater o contexto em que Bastin realizou a sua pesquisa no Museu do Dundo, bem como a publicação de *Arte Decorativa Cokwe*, alguns anos depois. Para isso, o autor discorre sobre as mudanças no Museu do Dundo, com o início da construção do seu prédio, em 1946, bem como sobre seu processo de "internacionalização" que culminou na ida da antropóloga à Lunda em 1956, a partir da sugestão de Frans Olbrechts, o então diretor do Museu Real da África central, em Tervuren, Bélgica, que havia visitado o Dundo no ano anterior.

Já aapresentação do antropólogo Manzambi Vuvu Fernando é uma reflexão sobre as atividades do Museu do Dundo em duas épocas distintas. A primeira (1936-1953) seria a etapa inicial da sua constituição pela Diamang, enquanto a segunda época (1956-1975) estaria relacionada justamente às inovações introduzidas a partir das investigações de Marie-Louise Bastin, que tiveram continuidade a partir de 1970, com uma nova geração de antropólogos como Mesquitela Lima e Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia.[14]

É possível afirmar que os papéis desempenhados pelos sobas na Diamang e no seu Museu perpassam os trabalhos da maior parte dos autores citados. Manzambi Vuvu Fernando chega até mesmo a mencionar que "em todas as atividades, quer no fornecimento das informações etnográficas quer na aquisição de objetos etnográficos ou na mobilização dos grupos culturais, os chefes tradicionais jogaram um papel

---

[12] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. I e II. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. A primeira edição da obra de Bastin havia sido publicada em francês, pelos Serviços Culturais da Diamang em 1961.

[13] Comunicações apresentadas na conferência "A arte nas sociedades cokwe e nas comunidades circunvizinhas", realizada nos dias 09 e 10 de novembro de 2010. Textos disponíveis em: http://www.escom-group.eu/folder/noticias/ficheiro/52_ARTE_COKWE.pdf.

[14]Ver: LIMA, Mesquitela. *Functions sociologiques des figurines de culte Hamba dans la société et dans la culture Tshokwé (Angola).* Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971. RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira. *Les Symboles Divinatoires.* Coimbra: Instituto de Antropologia; Centro de Estudos Africanos, 1985.

determinante. Eles contribuíram de uma maneira ativa no apetrechamento do Museu e na identificação de uma boa parte dos objetos etnográficos do Museu".[15]

Nenhum dos autores, no entanto, se propõe a analisar como a atuação desses chefes foi vital para o bom funcionamento da Diamang e de suas atividades. A tese aqui apresentada tem o objetivo de contribuir para preencher essa lacuna através da compreensão das relações de poder estabelecidas entre sobas, Diamang e seu Museu, num período de situação colonial.Adotaremos ao longo desse trabalho a noção discutida por Georges Balandier, por pressupor uma totalidade, assim como uma reciprocidade de perspectivas entre sociedades colonizadas e sociedades coloniais, numa relação marcada por contradições, paradoxos, tensões e conflitos.[16]

No caso específico da Companhia de Diamantes de Angola que atuava numa vasta área da Lunda, as sociedades colonizadas eram formadas por um mosaico de povos distintos e muitas vezes aparentados, sobretudo chokwe[17] e lunda, que foram reduzidos a umamassa homogênea de trabalhadores para as minas de diamantes. Os sobas, figuras chave e estruturadoras para suas comunidades, além de terem vivenciado a transformação dos seus súditos em mão de obra tiveram que lidar com o consequente esvaziamento dos seus espaços de liderança. De forma violenta, essas chefias tiveram os seus papéis redefinidos pela administração colonial, bem como pela Diamang, que de forma frequente colocavam em xeque a viabilidade dos seus poderes. Grande parte dos sobas teve de se readequar a essa nova realidade, atuando como mediadores no recrutamento de trabalhadores para as minas e até como porta-voz dessa empresa concessionária.

A criação do Museu do Dundo em 1936 foi vital nessa relação entre a Diamang e os sobas, na medida em que esse espaço museológico, dedicado "aos povos da Lunda e à

---

[15] FERNANDO, Manzambi Vuvu. "Diamang, Museu e o Conhecimento do Outro". Comunicação apresentada na conferência "A arte nas sociedades cokwe e nas comunidades circunvizinhas", realizada nos dias 09 e 10 de novembro de 2010. Texto disponível em: http://www.escom-group.eu/folder/noticias/ficheiro/52_ARTE_COKWE.pdf. P.14.

[16] BALANDIER, Georges. "A Noção de Situação Colonial". In: SANCHES, Manuela Ribeiro. (org.). *Malhas que os impérios tecem.* Lisboa: Edições 70, 2012.

[17] Na bibliografia não há um consenso sobre como se referir a esse povo. Mais recentemente, tanto em Angola quanto na historiografia têm se intensificado o uso do termo *cokwe*. Nas produções bibliográficas do período colonial há uma recorrência do termo quioco, ou kioko, além de outras formas apresentadas por José Redinha, tais como: "Bachoko e Badjoko (formas particularmente belgas); Bajok, Bakioko, A´hioko, Chiboque (Capelo e Ivens); Tutshiokwe, Utchokwe, Khioko, Kioke, Kiokjo, Makioko, Ma-Quioco, Maquibocue [...]". *Distribuição Étnica de Angola.* Centro de Informação e Turismo de Angola, 1971. 5ª. Ed. P.21. Nessa pesquisa optou-se por utilizar o termo chokwe.

sua História", foi forjado como um contraponto ao cotidiano que os indígenas vivenciavam nas minas. Na prática esse espaço se esforçava para conter nos seus domínios todos os aspectos da vida indígena, inclusive a cultura material desses povos, por meio da organização de campanhas de recolha e propaganda feitas entre os indígenas. A justificativa para tais ações era a preocupação em preservar as culturas indígenas da Lunda em vias de extinção por causa do colonialismo português, quando de fato se tratava de uma forma explícita de dominação.

Essa ideia, que propomos desenvolver ao longo de quatro capítulos é, inclusive, chave para uma das principais hipóteses de nossa pesquisa: a de que o Museu do Dundo foi um espaço vital como mediador das relações entre sobas e a Companhia de Diamantes de Angola. Apesar de não defendermos que o Museu foi criado com esse propósito, com o passar dos anos a Diamang percebeu que ele era simbolicamente importante para exaltar o poder dos sobas, ainda que fora dali seu poder estivesse em franco declínio. Assim, as estratégias que os beneficiavam foram se aprimorando e se intensificando ao longo do tempo.

Também é nosso objetivo mostrar que o sucesso do Museu do Dundo como mediador das relações estabelecidas entre sobas e Companhia de Diamantes de Angola pode ser explicado pela tentativa dessa empresa em forjá-lo como um espaço independente dela própria. Essa aparente desvinculação entre Museu e Diamang teria facilitado o funcionamento da própria Companhia e também a adesão das chefias locais na colaboração com o Museu, no fornecimento de objetos e nas outras atividades promovidas por esse espaço, como é o caso dos grupos "folclóricos" que se apresentavam nas festividades realizadas no complexo do Museu.

Por outro lado, o Museu do Dundo foi sendo construído como o maior símbolo da Companhia de Diamantes de Angola. A visibilidade, inclusive internacional, e a boa repercussão que o Museu ganhou ao longo dos anos camuflavam os reais propósitos da Companhia e as denúncias ligadas ao péssimo tratamento dispensado aos seus trabalhadores, o que interessava à sua imagem. Não por acaso, as visitas de personalidades internacionais à Diamang sempre incluíam no roteiro o Museu do Dundo. Foram também muitas as reportagens em revistas da metrópole de cunho propagandista do colonialismo que exaltavam a iniciativa desse espaço museológico.

Para a realização da pesquisa tomamos como periodização inicial o ano de 1936, que marca a criação do Museu do Dundo. Apesar desse marco cronológico, foi fundamental compreender brevemente os anos anteriores à instalação da Diamang na Lunda, marcados por revoltas e resistências dos sobas da região. Procuraremos mostrar que um dos importantes motivos para o fim desses conflitos foi a negociação direta entre a Companhia de Diamantes de Angola e os sobas, através da distribuição de itens apreciados pelos chefes, que nessa altura já tinham conhecimento de que a situação colonial a que estavam sujeitos não lhes dava grandes alternativas, senão a colaboração. Para analisar esse período contamos com os documentos depositados no Arquivo Histórico Militar de Lisboa. Na sua maioria são correspondências relativas a organização de colunas para combater focos de revoltas e rebeliões na região da Lunda e ao processo de avassalamento dos sobas.

A periodização final se dá em 1961, ano que ficou marcado por revoltas anticoloniais, como a de Baixa de Cassanje, pelo fim do Estatuto do Indigenato[18] e pelo início da guerra de libertação em Angola. Ademais, o ano de 1960, que resultou na concretização da independência do vizinho Congo belga, já havia deixado a Companhia em alerta máximo na sua fronteira, mesmo que contasse na época com um sistema de segurança que envolvia um rígido controle de acesso aos seus domínios. Documentos relativos ao Museu do Dundo do ano de 1961 mostram a presença maciça de militares na área da Companhia, bem como uma mudança nas relações com os sobas, refletida no aumento da distribuição de presentes e de outras ações que buscavam manter esses chefes como seus aliados.

Para analisar as relações entre sobas, a Diamang e o Museu do Dundo, tomamos como base os documentos referentes a esse espaço museológico que estão depositados no Departamento de Antropologia e no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Grande parte dos documentos que consultamos são os relatórios mensais e anuais que relatam criteriosa e sistematicamente as atividades e ações do Museu. Esses relatórios eram produzidos e assinados por José Redinha que assumiu o cargo de conservador do

[18] Instituído em 1926, o Estatuto do Indigenato foi um conjunto de dispositivos legais que, segundo Omar Ribeiro Thomaz, levava às últimas consequências a noção da "diferença do estado civilizatório" das populações indígenas das colônias continentais africanas e os cidadãos da metrópole e habitantes de Cabo Verde, Índia e Macau. Dessa forma, o acesso à cidadania portuguesa era negado àqueles que não conseguiam comprovar requisitos como autonomia financeira, costumes europeus e conhecimento da língua portuguesa. Em 1946, o Estatuto passou a vigorar também para as colônias de São Tomé e Príncipe e Timor. THOMAZ, Omar Ribeiro. "O bom povo português: usos e costumes d´aquém e d´além-mar". MANA 7 (1): 55-87, 2001. P.60-61.

Museu a partir de 1942, ou quando da sua ausência, por seu ajudante Mário Fontinha e/ou por seu auxiliar Acácio Videira. Quando finalizados eram primeiro enviados para Luanda e depois para a Sede Social da Companhia em Lisboa.

Documentos como os Memorandos do Museu do Dundo, sobretudo correspondências informativas trocadas entre o Dundo e Lisboa, também foram consultados, ainda que de forma parcial.[19] Eles são fundamentais como complemento das informações contidas nos relatórios anuais e mensais do Museu, afinal, conforme afirma a historiadora Ana Maria de Almeida Camargo, os documentos de arquivo não têm vida independente e autônoma, eles são "partes de um conjunto cujos elementos mantêm relação orgânica entre si".[20]

Ana Maria Camargo lembra ainda que os documentos carregam, obrigatoriamente, a cunha da instituição que os produziu. Assim, na análise de documentos produzidos por um Museu de uma Companhia como a Diamang, em um contexto de situação colonial, a perspectiva do indígena colonizado é quase inexistente. Observa-se, aliás, nessas fontes, a frequente tentativa de "falar pelo outro", no caso o indígena, cuja voz é quase sempre silenciada. Assim, a perspectiva do colonizado pode ser recuperada através das entrelinhas e das pistas deixadas por aquele que escreve o documento.[21]

Por outro lado, parte dos documentos que se referem à Missão de Recolha de Folclore Musical, uma iniciativa organizada também pela Diamang e seu Museu no início da década de 1950, nos possibilitam apreender a perspectiva do indígena através das músicas recolhidas, ainda que várias delas tenham sofrido manipulações e alterações no momento do registro por conterem elementos que denunciavam a Companhia de Diamantes de Angola e a situação colonial.

Numa outra perspectiva estão os objetos museológicos que também nos serviram de fonte de pesquisa. Os autores que se detiveram sobre o Museu do Dundo curiosamente não privilegiaram o estudo da cultura material do seu acervo, o que parece uma contradição se pensar que estamos lidando com uma instituição museológica. Entendemos que as peças produzidas pelos povos da Lunda e que foram integradas à coleção do Museu de variadas formas são testemunhos materiais das culturas desses

[19] Os Memorandos disponíveis para consulta são datados entre 1959 e 1975.
[20] CAMARGO, Ana Maria de Almeida. "Sobre o valor histórico dos documentos". Arquivo Rio Claro. Rio Claro (SP), nº1, 2003, p. 11-17. P.12.
[21] *Idem*. P.13.

povos e, quando associadas à documentação de suas recolhas, como é o caso da *Campanha Etnográfica ao Tchiboco* realizada em 1946[22] - a única, aliás, publicada pelos Serviços Culturais da Diamang - elas revelam também as mudanças de padrões e de gostos explicadas a partir das suas próprias dinâmicas internas edos contatos com os portugueses. Esta constatação nos leva a concordar com Arjun Appadurai quando afirma que "temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias".[23] Quando analisadas em conjunto com as informações contidas nos relatórios mensais e anuais, muitas das peças se revelam importantes intermediárias nas relações entre sobas e Museu.

Algumas das peças analisadas nesse trabalho estão alocadas no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Dada a impossibilidade de ter realizado pesquisa no Museu do Dundo, ocasionada por problemas relativos à documentação para o pedido de visto para Angola, trabalhamos também com as obras publicadas por Marie-Louise Bastin em *Arte Decorativa Cokwe*. Parte das peças do acervo do Museu do Dundo publicadas pela belga está desaparecida, o que torna o seu registro fotográfico a principal fonte sobre elas.[24]

As fotografias utilizadas por Bastin em sua publicação estão no arquivo fotográfico da Diamang alocado em Coimbra, mas há nesse arquivo muitas outras fotografias de peças do Museu do Dundo que nos permitem dimensionar ainda que parcialmente o tamanho do seu acervo. O inventário das peças com informações mais detalhadas, no entanto, não foi encontrado, o que nos levou a realizar um trabalho de cruzamento de dados entre as fotografias e as informações contidas nos relatórios do Museu, além de outros dados publicados por Bastin, que teve acesso às fichas catalográficas dos objetos na época de sua pesquisa no Dundo.

Com o propósito de desenvolver as ideias anteriormente apresentadas, dividimos a tese de doutorado em quatro capítulos. O primeiro deles, intitulado "Os sobas e a questão do trabalho na Companhia de Diamantes de Angola", tem como objetivo apresentar a relação dos chefes locais com as mais diversas questões relacionadas ao trabalho na

---

[22] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vols. I e II. Lisboa: Serviços Culturais da Diamang, 1953. Publicações Culturais nº19.
[23] APPADURAI, Arjan. *A Vida Social das Coisas.* Niterói: UFF, 2008. P. 17.
[24] Atualmente há um esforço de recuperação das peças desaparecidas do Museu do Dundo coordenado pelo colecionador angolano Sindika Dokolo, através de sua fundação homônima. Ver: http://brunoclaessens.com/2015/11/looted-chokwe-art-to-be-returned-to-dundo-museum-in-angola/#.VplHl_krKUl (Consulta em 4 de novembro de 2015).

Diamang, sobretudo o importante papel desempenhado por eles no recrutamento de mão de obra. Entende-se que os muitos papéis desempenhados pelos sobas nessa engrenagem, que não os isentava da violência, é o ponto de partida para a compreensão das relações estabelecidas entre os sobas e o Museu do Dundo. Nesse momento de situação colonial numa área ocupada por uma companhia de diamantes, não é possível mais desvincular o papel desses homens das questões relacionadas ao trabalho, mesmo considerando seus desempenhos em outras funções no próprio Museu.

Identificamos e buscamos compreender que a Companhia de Diamantes de Angola desenvolveu uma série de iniciativas voltadas, sobretudo, à exaltação do trabalho que acabavam beneficiando os sobas material e simbolicamente. As chamadas Festas Anuais Indígenas que contavam com três celebrações diferentes - a Festa da Melhor Aldeia, a Festa Desportiva Indígena e a Festa Grande são um elucidativo exemplo. Estas celebrações foram criadas em 1950, num contexto de denúncias feitas à Companhia em relação às péssimas condições dispensadas aos seus trabalhadores, e tinham o papel de incutir valores civilizatórios, sobretudo aqueles ligados ao trabalho.

Essas festas podem ser compreendidas a partir das reflexões apresentadas por Terence Ranger que discute como foi necessária a criação, no contexto de situação colonial, de "uma ideologia comum do Império que englobasse brancos e negros, enobrecesse as práticas de colaboração e justificasse o domínio branco".[25] Por outro lado, as três festas estavam também em consonância com as determinações do Ato Colonial que, de acordo com Omar Ribeiro Thomaz, "procurava traduzir o que o império deveria ser e de que forma deveria atuar nas suas terras, interferir na vida dos nativos ou condicionar a mentalidade e as ações do colono português".[26]

Se por um lado a Diamang usava essas festas como uma tentativa de mostrar os benefícios do trabalho aos indígenas, por outro, as músicas recolhidas na Missão de Recolha do Folclore Musical demonstravam não apenas a perspectiva indígena do trabalho na Companhia de Diamantes de Angola, mas eram também formas importantes de denúncia dos abusos da administração colonial e da própria Companhia, ainda que as

[25] RANGER, Terence. "A invenção da tradição na África colonial". IN: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das tradições.* São Paulo: Paz e Terra, 2015. P.289.
[26]THOMAZ, Omar Ribeiro. "O bom povo português: usos e costumes d´aquém e d´além-mar". MANA 7 (1): 55-87, 2001. P.60.

vozes daqueles que as cantavam não ecoassem de forma a trazer mudanças, diferentemente do eco resultante da visita de Gilberto Freyre ao Dundo, em 1951.

As críticas feitas pelo sociólogo pernambucano à Diamang publicadas em sua obra *Aventura e Rotina* ecoaram de forma muito negativa em Portugal, em particular porque as teorias luso-tropicalistas encabeçadas por Freyre naquela altura tinham sido incorporadas pelo Estado Novo.[27] A obra do brasileiro como a publicação de resposta às suas críticas de autoria do Administrador-Delegado da Companhia Ernesto de Vilhena são fontes imprescindíveis para compreender o que se passava dentro dos domínios da empresa naquele momento.[28] O debate empreendido entre os dois autores nos fornece também muitos elementos para compreender a ideologia colonial através da Diamang.

No segundo capítulo, "O Museu do Dundo", tomaremos como base para a discussão dois espaços que compõem o que se pode chamar de complexo do Museu do Dundo: o edifício e suas salas e a aldeia do Museu, recinto utilizado como palco para as festas folclóricas (terreiro do folclore), bem como para a atuação de um grupo de escultores privativos, entre outros especialistas em ofícios ditos tradicionais.

A compreensão da dinâmica desses espaços permite perceber como o Museu do Dundo foi projetado num passado definido pela própria indefinição, onde os aspectos da vida indígena daquele presente eram vistos como herança de uma época "pré-colonial" em vias de extinção. Para essa discussão tomaremos como referência a obra *O Tempo e o Outro* do antropólogo Johannes Fabian,[29] bem como os dois principais trabalhos de Edward Said: *Orientalismo* e *Cultura e Imperialismo.*[30]Os dois autores, apesar de atuarem em áreas distintas, apresentam importante diálogo. De forma resumida, Fabian mostra como a "negação da coetaneidade"[31] é um veículo da dominação ocidental, enquanto Said mostra a persistência de uma visão para a qual "as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o Ocidente".[32] Foi nessa

[27]FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
[28]VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica).* Lisboa, 1955.
[29]FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro.*Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
[30] SAID, Edward. *Orientalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. E do mesmo autor: SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
[31] Termo que, segundo Matti Bunzl, "se torna um verniz usado por Fabian para uma situação na qual a localização hierarquicamente distanciada do Outro suprime a simultaneidade e a contemporaneidade do encontro etnográfico". BUNZL, Matti. "Introdução para *O Tempo e o Outro,* de Johannes Fabian. Sínteses de uma antropologia crítica". In: FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro. Op. cit*., p.10.
[32] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo. Op. cit*. P.21.

chave que o Museu do Dundo desenvolveu no seu espaço estratégias que tinham como propósito exaltar os poderes dos sobas, ainda que quase sempre restritos ao campo simbólico. As tentativas da Companhia de Diamantes de Angola em integrar esses chefes como parte dessa grande obra chamada Museu do Dundo envolviam a criação de medidas que iam desde a contratação de um soba para receber os demais chefes durante as visitas até a construção de uma sala especial em honra aos seus poderes.

No terceiro capítulo "Os sobas e a formação do Museu do Dundo" temos por objetivo compreender o papel desempenhado pelos chefes locais na constituição da coleção do Museu. Veremos que esses homens cediam muito mais facilmente objetos não relacionados aos seus poderes, tais como exemplares da fauna ou peças arqueológicas, mas ainda assim eles abriam mão de objetos que historicamente eram singulares e resistiam à mercantilização, como é o caso das insígnias de poder. Neste aspecto consideramos a perspectiva apresentada por Igor Kopytoff, ao afirmar que "em cada sociedade existem coisas cuja mercantilização é publicamente impedida e essa proibição é sustentada cultural e coletivamente".[33]

Poderíamos considerar que a dominação e a subjugação características da situação colonial foram determinantes para que esses objetos singulares dos sobas entrassem num processo de mercantilização. Contudo, é preciso também considerar que ao cederem suas insígnias ao Museu esses sobas estavam pensando na própria manutenção dos seus poderes, nesse caso específico, nos benefícios ou recompensas que tal ato poderia lhes trazer. Concordamos com Arjun Appadurai que aponta que o contraste comumente estabelecido entre as dádivas ou trocas de presentes e a circulação de mercadorias é exagerado e simplista.[34] Nesse sentido, esses objetos podem ser entendidos a partir das reflexões empreendidas por Marcel Mauss em *Ensaio sobre a Dádiva,* onde fica claro que as relações de reciprocidade fazem parte de um sistema onde a obrigação de dar e de receber está ligado, entre outros fatores, ao selamento de alianças. Contudo, no caso dos sobas que "abriam mão" de seus objetos para o Museu do Dundo é pertinente pensar na ideia desenvolvida por esse autor de que "dá-se porque

[33] KOPYTOFF, Igor. "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas. Op. cit.* P.100.
[34] APPADURAI, Arjun. "Introdução: mercadorias e a política de valor". In: APADURAI, Arjun. *A vida social das coisas. Op. cit.* P.25.

se é forçado a isso, porque o donatário tem uma espécie de direito de propriedade sobre tudo o que pertence ao doador".[35]

No quarto capítulo temos como objetivo entender o sistema de recompensas criado pela Companhia de Diamantes de Angola para beneficiar os sobas. Esse sistema também pode ser entendido na lógica apresentada por Marcel Mauss, pois mesmo que a Diamang estivesse numa posição de dominação em relação aos chefes locais, ela tinha pleno conhecimento da importância em tê-los como aliados para o seu bom funcionamento. Veremos que a Companhia escolhia de maneira cuidadosa aquilo que ia ser distribuído para os sobas, que ia desde bens de consumo até viagens e concessões especiais e de ordem simbólica. Muitos dos objetos selecionados para serem distribuídos buscavam incluir elementos que os remetiam à ideia de insígnia de poder, tais como seu caráter de exclusividade, assim como o controle restrito da sua produção. Um dos exemplos mais elucidativos é o da fotografia, cujo apreço por parte dos sobas aumentou ainda mais após a criação de uma galeria de retratos no Museu do Dundo, em 1943. Ainda nesse capítulo mostraremos que a análise das informações sobre a rede de sobas recompensados leva a compreender que o critério de distribuição de presentes pela Diamang estava longe de ser aleatório e envolvia chefes selecionados com o máximo cuidado, de áreas ligadas diretamente ao Dundo, sede administrativa da Diamang na Lunda e local onde estava instalado o seu Museu, bem como das áreas próximas às minas de diamantes.

Por fim, cabe explicarporque optamos em utilizar a designação "soba" para nos referir a essas chefias da área da Diamang.A definição de soba, grafada como *sova*, aparece publicada naquela que é considerada a primeira obra da historiografia portuguesa sobre Angola, escrita por Elias Alexandre em três volumes e publicada entre 1792 e 1799. De acordo com o autor "sova é título que equivale ao de governador, cada província tem muitos sovas que governam seus negros e seus subordinados".[36] De outra parte sabemos que o termo soba é uma generalização do conceito do kimbundu *usoba*, "termo híbrido

[35] MAUSS, Marcel. *Ensaio sobe a Dádiva.* São Paulo: Cosac Naif, 2013. P.27. Originalmente publicado em 1925.
[36] ALEXANDRE, Elias. *História de Angola.* Apud: CARVALHO, Flávia Maria de. Os homens do rei em Angola: sobas, governadores e capitães mores, séculos XVII e XVIII. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, 2012. P.17.

que na língua portuguesatem sido utilizado para nomear a terra ou lugar e localidade que geralmente é dirigida por um chefe político, cuja designação é sòbá (pl. Jisòbá)".[37]

Apesar da antiguidade em que essa designação aparece na documentação e nos relatos de viajantes para se referir aos chefes de algumas regiões da África portuguesa, no período colonial esses homens passaram a ser também referidos como "regedores". Na publicação do Congresso do Mundo Português, realizado em 1940 há, por exemplo, uma discussão sobre o papel dos chefes indígenas em Angola e Moçambique, onde justamente os autores defendem o uso da designação "regedor indígena". Segundo consta no texto, ela seria ideal porque "define bem o mínimo de autoridade administrativa e policial que é concedida ao chefe indígena e os seus direitos e deveres". Por outro lado, os autores mencionam que"o que para nós é regedor indígena deve pelos seus subordinados indígenas ser olhado como o representante de uma longa tradição de autoridade e como tal designado pelo termo local que define o chefe da sociedade indígena, perpetuada na autoridade que lhe dá coesão".[38]A mudança do termo "soba" por noções estrangeiras mostra bem a mudança na relação com os chefes, cuja autoridade tradicional de fato não é mais reconhecida, apesar de se dizer o contrário ao nível do discurso.

Recentemente, muitos dos estudiosos desse tema têm optado por utilizar o termo "autoridade tradicional", sendo o conceito de tradição reportando-se "a uma invocação do passado, real ou inventado, por intermédio da repetição ritual de práticas e normas sociais, formalizadas e institucionalizadas, cujos propósitos são os de dar significação, e por conseguinte legitimidade, ao presente social, pela continuidade que se estabelece com o passado".[39] Assim, o conceito de "autoridades tradicionais" defendido peo antropólogo Fernando Florêncio em sua tese de doutorado:

> (...) designa então os indivíduos e as instituições de poder político que regulam a organização do modelo de reprodução social das sociedades tradicionais. No caso das sociedades tradicionais africanas estas

[37] MATTA, J. D. Cordeiro da. *Ensaio de DicionárioKimbundu-Portuguez.* Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna da Casa Editora António Maria Pereira, 1893. P. 151. Apud: TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *História e Memória. Op. cit*. P.211-212. Ver também no glossário da tese da autora outras definições que envolvem o termo soba. P.320-321.

[38] OSÓRIO, João de Castro; RODRIGUES, João F. "Integração dos atuais régulos na obra administrativa portuguesa nas colônias de Angola e Moçambique". In: Congresso do Mundo Português. Lisboa, 1940. Vol. 15. P.543- 561. P.555.

[39] FLORÊNCIO, Fernando. *As Autoridades Tradicionais Vandau, Estado e Política Colonial em Moçambique*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, 2003. P.65.

> instituições existiam antes da dominação colonial e perduraram durante os períodos colonial e depois das independências, apesar de todos os processos de transformação social a que foram sujeitas durante estes períodos históricos.[40]

Florêncio defende ainda que na chamada África subsaariana, apesar destas instituições de poder político local assumirem uma pluralidade de formas e conteúdos, é possível enunciar alguns traços comuns a estas, tais como: o papel dessas autoridades enquanto guardiãs da ordem social; o papel de representação da sociedade, quer no plano interno quer das relações externas; e a ambiguidade da sua posição social.[41]

Neste trabalho adotamos a designação "soba" pela sua recorrência na documentação consultada, mastomaremos como referência para analisar esses chefes o conceito de autoridade tradicional defendido por Fernando Florêncio. Entende-se que era do interesse da Diamang que esses homens fossem legitimados pelos seus súditos enquanto guardiões da ordem social e seus representantes, ainda que estes se alinhassem aos propósitos dessa Companhia.

O comprovado predomínio na região da Diamang de chefes de origem chokwe poderia nos levar a denominá-los de *mwata*(pl. *myata*), isto é, chefes familiares, ou até mesmo de *mwanangana*, designação dada aos detentores hereditários da terra dos ancestrais de quem os*myata* são vassalos. Porém, além de estarmos lidando também com chefes de diferentes origens, a documentação do Museu do Dundo tende a homogenizar esses homens e reduzir os seus papéis, naturalizando-os e assim não nos permitindo, salvo raras exceções, ter acesso aos seus títulos hierárquicos.[42]

Por fim, apesar da designação genérica adotada para se referir a esses chefes buscamos, quando a documentação permitiu, sempre evocar os seus nomes e mostrar que, ainda que se encontrassem numa posição de subjugação, os sobas conseguiram criar estratégias para continuar desempenhando os seus múltiplos papéis. Assim, denominaresses chefes de "sobas colaboradores", contrapondo-os à ideia de "sobas resistentes" é reducionismo, uma vez que a pluralidade e a complexidade das relações estabelecidas entre as chefias locais e o poder colonial vão muito além da simples noção

---

[40]*Idem*. P.66.
[41]FLORÊNCIO, Fernando. *As Autoridades Tradicionais Vandau, Estado e Política Colonial em Moçambique*. *Op. cit.* P. 66-67.
[42] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. I. *Op. cit*.P. 42.

de que esses homens cederam às demandas decorrentes da situação colonial em troca de benefícios pessoais.[43]Esses chefes não estavam livres do sistema perverso e violento instaurado pelo poder colonial e pela própria Diamang, duas partes de uma mesma totalidade, o espaço colonial.

[43] Sobre as categorias de "resistentes" e "colaboradores" ver: COOPER, Frederick. "Conflito e conexão: repensando a história colonial da África". Anos 90. Porto Alegre, v.15, n.27, p. 21-73, Jul. 2008. P. 42 e seguintes.

Capítulo 1: Os sobas e a questão do trabalho na Companhia de Diamantes de Angola

1.1. Diamang, revoltas e rebeliões no período de sua instalação

A Companhia de Diamantes de Angola (Diamang) foi fundada em 1917 e estabeleceu-se numa vasta área que praticamente cobria as atuais províncias das Lundas Norte e Sul e contou com capital português, belga, francês e norte-americano. A sua sede ficava em Lisboa, mas a Companhia tinha escritórios em Bruxelas, Londres e Nova York. Já o seu centro administrativo estava localizado no Dundo, povoação fundada pela Diamang, a apenas doze quilômetros da atual República Democrática do Congo.[44]

A criação da Diamang deve ser entendida dentro das bases estruturais do colonialismo português entre finais do século XIX e início do século XX. De acordo com Fernando Rosas, "é um período caracterizado por investimentos estrangeiros ou financiamento externo na constituição de infra-estruturas básicas, que buscam possibilitar a penetração no interior das grandes colônias de Angola e Moçambique". (...) "A presença estrangeira se faz sentir também pela exploração direta de matérias-primas e produtos agrícolas – borracha, açúcar, café, chá, sisal, oleaginosas, cacau – e pela prospecção e exploração de recursos minerais, como os diamantes de Angola".[45]

O primeiro contrato da Diamang com o Governo das Colônias foi firmado em 1921, e garantia à empresa a exclusividade na prospecção de diamantes em todo o território das províncias de Lunda Norte e Lunda Sul. Nesse contrato renovado no ano de 1937 e depois em 1955, existiam cláusulas de privilégio que qualificavam a Companhia como "empresa majestática". Algumas dessas cláusulas estavam relacionadas à ausência de determinadas taxas alfandegárias na aquisição de mercadorias diversas, de gêneros

---

[44] PORTO, Nuno. *Modos de objectificação da dominação colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009. P.5.

[45] ROSAS, Fernando. *O Estado Novo nos anos 30 - 1928-1938.* Lisboa: Estampa, 1986. *Apud*: THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul.* Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: FAPESP, 2002. P.68.

alimentícios e têxteis a máquinas e outros equipamentos industriais; a exclusividade do exercício de atividade comercial na área de concessão e, por fim, condições de privilégio no recrutamento de mão de obra local.[46]

Em contrapartida a Diamang deveria respeitar a lei vigente em relação aos trabalhadores africanos no que se referia a salários, alimentação, vestuário, habitação, prestação de assistência médica e hospitalar. Caberia também a Companhia elevar o nível moral e de instrução dos nativos. De outra parte, o caráter nacional da Diamang também deveria ser honrado. Apesar da empresa contar com capital de diversos países, deveria obedecer a cláusula de garantia que 70% dos brancos empregados fossem de nacionalidade portuguesa e, apenas em caráter excepcional, o cargo de diretor técnico das explorações poderia ser exercido por pessoa de outra nacionalidade.[47]

A mão de obra, no entanto, era formada basicamente por africanos. A população da Lunda, onde estava localizada a Diamang, era considerada escassa, o que levou à busca de trabalhadores em outras regiões de Angola, como a de Moxico, e ao desenvolvimento de uma infraestrutura para comportar os trabalhadores. Para se ter uma ideia da dimensão e poderio da Companhia, na década de 1920 ela contava com 130 empregados brancos e 6.000 funcionários africanos. Essa população teve um aumento progressivo nas décadas seguinte sendo que em 1940 eram 172 empregados brancos junto com suas famílias e quase 10.000 africanos.[48]

Ao longo de sua existência, a Companhia desenvolveu ações para o desenvolvimento da região onde estava incentivando novas práticas agrícolas, fornecendo sementes selecionadas para suprir as necessidades alimentares da população; abrindo novas estradas; instalando iluminação elétrica, além de construir um hospital para os trabalhadores indígenas. Em 1936 foi implantada no Dundo a primeira Escola Oficial de Ensino Primário e no ano seguinte foi inaugurada a Capela de Nossa Senhora da Conceição.

Além das ações voltadas ao desenvolvimento, a Diamang ficou conhecida por suas atividades voltadas sobretudo na vigilância e controle, em particular por causa do enorme desequilíbrio entre o número de europeus e africanos e do próprio mineral

[46] PORTO, Nuno. *Modos de objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.5-7.
[47] PORTO, Nuno. *Modos de objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.7.
[48] *Ibidem.* P.8.

explorado, o diamante, muitíssimo valioso. Assim, no Dundo também foram criados os Serviços de Informação e Diligências, voltados para o policiamento do tráfico ilegal de diamantes.

A amplitude que essa Companhia ganhou ao longo dos anos não revela, de antemão, as muitas dificuldades no seu processo de constituição, desde a descoberta de diamantes, em 1912, até meados da década de 1920, período em que ataques envolvendo a liderança de sobas como Calendende e Gunza, cessaram na região da Lunda. Os movimentos contrários à presença efetiva dos portugueses nessa área, no entanto, tiveram início antes das explorações diamantíferas. De acordo com Valentim Alexandre, definindo o corpo territorial do império, restava transformar a soberania formal em domínio efetivo, tarefa esta que esteve no centro das preocupações da política colonial portuguesa por pelo menos três décadas, desde meados dos anos 1890, traduzindo-se numa série de campanhas de "pacificação". A ocupação vai caracterizar-se por uma longa série de conflitos localizados, pontuadas por algumas campanhas de maior amplitude.[49]Em relação à Lunda, região onde se deu a instalação da Diamang, René Pélissier afirma que de 1906 a 1913, essa área sentiu, "todos os anos, o peso das armas coloniais, transformando-se assim num equivalente do Sul de Angola e no símbolo das dificuldades da ocupação".[50]A perda de poder dos sobas dessa região, foco do nosso interesse, não teve início, portanto, com as ações da Diamang a partir de 1917, e nem foi uma exclusividade dessa área.

Não será nossa tarefa aqui discorrer sobre as campanhas de pacificação e de ocupação na região da Lunda, desde fins do XIX, pois ao menos parte delas já foi analisada por alguns autores, como o já citado René Pélissier, que se dedicou extensivamente a esse tema. O que nos interessa é apresentar e analisar conflitos envolvendo os sobas e os portugueses na região da Lunda, no período em que a prospecção de diamantes já era uma realidade e estava em jogo a continuidade e intensificação dessas explorações. É por meio da análise de alguns dos documentos que recuperam esses conflitos mais diretamente relacionados à área de exploração de diamantes que podemos perceber a existência das negociações envolvendo sobas e prospectores, sem muitas vezes contar

[49] ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, Novas Áfricas.* Porto: Afrontamento, 2000. P.182.
[50] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas. 1845-1941.* Vol. 1. Lisboa:Imprensa Universitária; Editorial Estampa, 1986. P.373. Esse autor ressalta, por exemplo, que a primeira resistência dos chokwe à ocupação se deu em 1907, quando uma coluna foi organizada para atingir a região do Cuilo. Consta que mais de dois mil homens lunda e chokwe que estavam escondidos nas matas atacaram a coluna por mais de quatro horas.

com a intermediação dos militares. O recurso utilizado pela Diamang em negociar direto com os sobas oferecendo-lhes bens materiais e outros benefícios em troca de colaboração teve início ainda no momento anterior à sua instalação.[51]

A descoberta de diamantes, em 1912, pelosprospectores Johnston e Mac Vey,na região nordeste de Angola, mais especificamente, na margem direita do Chiumbe, contribuiu para o aumento do interesse em controlar a região da Lunda. Os novos interesses econômicos fizeram com que os esforços de ocupação fossem rápidos, já que nesse mesmo ano de 1912 foi criada com o apoio da *Forminière*[52], a Companhia de Pesquisas Mineiras de Angola (PEMA), que transmitiu cinco anos depois os seus direitos de prospecção e exploração à Diamang. O interesse dos belgas na Lunda também não pode ser minimizado, já que eles tinham encontrado diamantes em 1907, em regiões próximas.[53]

O domínio e o avassalamento de um chefe rebelde com grande influência sobre determinada área ou sobre um grande grupo de pessoas era sempre um dos principais objetivos das campanhas de pacificação, pois a derrota de um grande soba quase sempre reverberava em outros de menor influência, que acabavam se apresentando às autoridades portuguesas. Um exemplo a ser analisado é o do Muatxissengue (Mua-Tchissengue ou Muatchissengue), chefe supremo dos chokwe e conhecido por sua rebeldia em relação aos portugueses, desde pelo menos 1915, informação recolhida do "Relatório da coluna de operações à região do rio Luo", de 1919, do comandante da coluna Major Joaquim Duarte Silva.[54]

Consta no referido relatório que em julho de 1918 algumas diligências já haviam sido feitas para a apresentação voluntária doMuatxissengue , cuja aldeia estava situada junto do rio Itengo, subafluente do Tchicapa. Essa apresentação só não teria se concretizado por causa da oposição de alguns de seus homens, entre eles Xá-Mucambo. A organização das operações contra o Muatxissengue, conforme o Major tinha como objetivo: "trazer à nossa obediência Mua-Tchissengue e os seus partidários, acabando-

[51] Esse assunto será tratado mais adiante.
[52] Société Internacionale Forestiére et Miniére foi uma Companhia belga de mineração no Congo.
[53] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas. 1845-1941.* Vol. 1. *Op. cit.* P.380-381.
[54] "Relatório da coluna de operações à região do rio Luo". Julho de 1919. AHM; Seção 2ª; Divisão 2ª; nº1; Cx. 57. P.2.

se de vez com aquele foco de latente rebeldia que nos desprestigiava, dando aso e incitamento a constantes desobediências e arrogâncias tão próprias dos quiocos".[55]

No mesmo documento relata-se que a coluna pretendia instalar um posto nas proximidades da aldeia do grande soba e "bater toda a região, se isso fosse necessário", e contava com um efetivo de 115 praças indígenas; 16 praças europeias; 1 auxiliar europeu; 23 auxiliares indígenas; além de 1 boi-cavalo, 2 dromedários, 1 charrete, 3 "carros alentejanos" e 2 "bocas de fogo". Uma coluna sairia de Saurimo com o apoio de forças advindas do posto de Xá-Cassau e da margem direita do rio Luo[56] e a coluna principal seguiria pela divisória das águas entre os rios Tchicapa e Luo até à nascente do rio Itengo, onde se reuniria às forças de Xá-Cassau.[57]

Durante a marcha, vários sobas se apresentaram como é o caso do chefe Comba que seria um aliado doMuatxissengue, além do soba Cambamba. Chegando à margem do rio Itengo, a primeira aldeia a ser incendiada foi a de Macupuluca,sobrinha do Muatxissengue. Ao chegarem à aldeia do grande soba constataram que ela estava abandonada e "evacuada de qualquer coisa que representasse algum valor para os seus habitantes". Grande parte dela foi, então, incendiada, sendo poupadas apenas algumas cubatas onde habitava o próprio soba e suas mulheres, para servirem de abrigo para os membros da coluna.[58]

Consta no documento que a aldeia doMuatxissengue abrigava mais de 500 pessoas. Na área central, rodeada de bananeiras, havia a *tchota*, uma área de encontros e reuniões, com destaque para a existência de um trono em argila onde o grande chefe se sentava. De resto, a aldeia parecia reproduzir o padrão de uma aldeia típica chokwe, "a não ser pela imensa quantidade de feitiços que apovoavam, acentuadamente na parte habitada propriamente pelo soba onde havia cubatas especiais para a feitiçaria".[59]

Na aldeia do Muatxissengue foi içada a bandeira de Portugal. Nesse mesmo dia, conforme o relato, vários sobas se apresentaram inclusive um filho e um sobrinho do próprio Muatxissengue, que prometeram a apresentação do grande soba no dia seguinte,

---

[55] "Relatório da coluna de operações à região do rio Luo". Julho de 1919. AHM; Seção 2ª; Divisão 2ª; nº1; Cx. 57. P.4.
[56] Apesar de grafado no documento como Luo, trata-se, provavelmente, do rio Lui, afluente do Cassai.
[57] "Relatório da coluna de operações à região do rio Luo". Julho de 1919. AHM; Seção 2ª; Divisão 2ª; nº1; Cx. 57. P.4 e 5.
[58] *Ibidem.* P.6.
[59] *Ibidem.* P.6 e 7.

o que de fato ocorreu. O chefe de mais de 60 anos de idade apresentou-se vestindo uma antiga farda de capitão de artilharia e apareceu sendo transportado de tipoia, acompanhado de numeroso séquito. Muatxissengue prometeu acatar todas as ordens do governo e, segundo consta no documento, teria se mostrado satisfeito com a instalação de um posto em suas terras, comprometendo-se a prestar todo o auxílio na sua construção.[60]

Após a rendição doMuatxissengue, mais de 50 sobas também se apresentaram durante os dias em que a coluna permaneceu na aldeia do soba, o que foi considerado:

> (...) um grande êxito político destas operações pelo efeito moral causado em toda a grande massa de quiocos, desaparecendo-lhes todas as veleidades de desobediência e rebeldia ao verem, assim, o velho "mona-angana" que eles imaginavam invulnerável nos seus feitiços e capaz de resistir a todas as forças do governo, vir prestar vassalagem na sua própria sanzala ocupada pelas nossas forças.[61]

A documentação consultada não nos permite afirmar se o grande chefe Muatxissengue, um dos principais chefes dos chokwe, povo predominante dessa região da Lunda, chegou a prejudicar as prospecções de diamantes. Sabe-se, no entanto, que nesse período anterior à instalação da Companhia, sobas já criavam obstáculos às explorações diamantíferas. O soba Calendende, por exemplo, já havia matado em 1908 um Alferes e proibia os provenientes de Bié de adentrarem as terras da concessão. Esse mesmo soba, por volta de 1912, também impediu Decker e Newport, dois prospectores de diamantes, de transitarem, sendo que o primeiro deles chegou a ser morto pelo soba.[62]

Em 1913, quatro novos prospectores ingleses saíram do Cassai belga sem poderem se afastar da fronteira nordeste de Angola, pois Calendende e seus súditos atrapalhavam insistentemente os projetos da então Companhia de Pesquisas Mineiras de Angola (PEMA). A PEMA enviou então uma pequena missão de estudos composta por dois brancos e meia dúzia de soldados africanos sob a direção do capitão Antônio Brandão de Melo. Quando houve a primeira ameaça de Calendende a um prospector, o capitão decidiu reunir 130 carregadores ovimbundos e saíram de Camaxilo em meados de 1913, chegando ao Luachimo, onde foi instalada uma estação. Só assim os quatro

---

[60] "Relatório da coluna de operações à região do rio Luo". Julho de 1919. AHM; Seção 2ª; Divisão 2ª; nº1; Cx. 57. P.8.
[61] *Idem.*
[62] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola.* Vol. 1. *Op. cit.* P.381.

prospectores puderam ir com certa segurança à área de concessão.[63]No ano de fundação da Diamang, em 1917, Calendende ainda colocava em prática seus planos na região da Companhia.

No relatório de 1917 do "Serviço da Montagem do Posto do Lóvua e atos subsequentes", redigido pelo Capitão Mor Manuel Antônio Veiga, consta que os três sobas chokwe mais importantes nessa região no período e que se mantinham rebeldes eram os irmãos Mona-Andumba, Mona Luxico e Calendende. O primeiro teria domínio sob a região compreendida entre os rios Luangue e Luxico; o segundo controle sob a área ao sul do lago Carumbo, terras pertencentes à capitania do Camaxilo; e o terceiro dominaria uma região entre o Luxico e o Lóvua, "com influência nas proximidades da margem direita deste último". De acordo com o documento, esses três grandes núcleos de população dividiam-se em pequenos agrupamentos capitaneados por chefes secundários, que viviam em suas aldeias independentes uns dos outros, "devendo só obediência conforme a área em que vivem, a cada um daqueles três chefes principais".[64]

Dentre os três chefes acima referidos, Calendende era o que tinha fama de mais perigoso, por ter matado um Alferes em 1908, conforme já mencionado.Esse soba, que viviaa cerca de 15 quilômetros para nordeste do posto do Luxico era "baixo, de meia idade, grande calva, tipo vulgar", de acordo cominformação obtida pelo capitão Manuel Veiga de um homem bangala que teria vivido quando pequeno entre os chokwe. Ainda segundo o relato do bangala era em volta de sua aldeia que ele teria um maior número de subordinados, "cobrindo-lhes a frente para o lado do posto, como que sendo outras tantas sentinelas vigilantes". Dentre esses vigias estaria, inclusive, Xa-Quicunga, que seria, de acordo com o capitão mor, "apenas um hábil diplomata, que não tendo confiança no poder do seu chefe, procura estar de bem com ele e com o Governo, servindo de intermediário para efeito de informações entre os dois, procurando, contudo, cobrir o Calendende".[65]

Na mesma ocasião da implantação do posto do Lóvua, o capitão mor Manuel Antônio Veiga tinha a pretensão de realizar a prisão do soba Calendende quando retornasse ao Luxico. Para isso, enviou para a região da aldeia de Calendende o mesmo bangala acima

---

[63] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola*. Vol. 1. *Op. cit.* P.384.
[64] "Serviço da Montagem do Posto do Lóvua e atos subsequentes". AHM - 2ª Divisão, 2ª Seção, nº 20, Cx 48 (1917). P. 9-10.
[65]*Ibidem.* P.10.

referido e mais o intérprete que acompanhava o capitão, além de um soldado, "todos disfarçados de gentios, mas armados". O trio retornou da região com a informação de que havia vigias em cima das árvores que acabaram notando a presença dos três, fazendo com que se retirassem "a todo pano e corta mato, como é natural". Dada a constante vigilância na região dominada por Calendende, o capitão concluiu então que "em tais condições não era, pois, possível aprisiona-lo e difícil seria fazê-lo no futuro, por ficar prevenido, pelo que pus de parte esse projeto por agora, ficando, porém, a ideia reservada para ocasião mais propícia e sossegada".[66]

Mesmo diante da dificuldade em realizar a prisão de Calendende naquele momento, o capitão insistia em afirmar que:

> a fama que cercava esse homem não era bem justificada, por não serem de todo exatas as razões em que se baseava. Nem a população é numerosíssima como já demonstrei, nem poderosa, nem aguerrida, embora altiva, como se vê no decorrer desta narrativa, e quanto a obediência àquele soba, também ela se reduz a proporções mais modestas. É um soba como qualquer outro, sem notabilidade alguma além da que lhe criaram.[67]

As considerações acima acerca do soba Calendende tecidas pelo capitão pareciam não corresponder à realidade, já que em 1919 havia ainda muitos chefes rebeldes subordinados a Calendende, tais como Mucango, Xá-Zubuanda, Xá-Cassuca, Xá-Andola, Chita, Caculundende, Miquinge, Dongo, Xá-Dambe, Mona-Muhombe, Caginga, Micala, Mamuengo, Xá-Quimbange, Quine, Xá-Comba, Samba, Xá-Mufico, Quicela, Xá-Quicunga, Cambangunge, Maculo, Goné, Camba, Xá-Quinguino, Xá-Mucanda, Mubei, Xá-Ibise, Xá- Calonga, Camba-Muca, Xá-Candongo, Xá-Quicata, Caucha-Cuanga, Camba-Mugite, entre outros.[68]

O poder bélico de Calendende também chamava a atenção dos militares e os detalhes desse poderio, inclusive, eram registrados nos relatórios. Pela capitania-mor de Cuilo-Chicapa havia chegado a informação, em 1919, de que Calendende devia possuir mais de duas mil espingardas. Do relatório do tenente Veiga Ferreira sobre o seu reconhecimento ao lago Carumbe em 1917, consta que gente de Calendende fez a

---

[66] "Serviço da Montagem do Posto do Lóvua e atos subsequentes". AHM – 2ª Divisão, 2ª Seção, nº 20, Cx 48 (1917). P.11.
[67] *Idem.*
[68] "Relatório do Governador Capitão Dr. Oliveira Santos sobre as operações militares da Lunda realizadas em 1920". AHM- 2/2/cx58/8. P.10.

aquisição de grandes quantidades de pólvora em Mona-Quilombe, nas casas comerciais ali existentes. O mesmo oficial afirma em um relatório de junho de 1917, que

> muito próximo da fronteira no Congo Belga, a poucas horas do nosso território, abriram casas comerciais para permuta com o gentio, sendo o principal objetivo do comércio a pólvora, em barris de 700 gramas, por parte dos belgas por borracha da parte do nosso gentio. Por cada barril de pólvora 500 bolas de borracha. As armas em poder de Calendende são de pistão e lazarinas, tendo grande sortimento de catanas, machadinhos e machados.[69]

Atribuíram ainda ao Calendende um poder militar assegurado por mais de 12.000 espingardas. Do relatório do governador Capitão Oliveira Santos consta ainda que a fama do soba havia tornado notícia, inclusive, no jornal "Século" de Lisboa, onde foi narrado que "O Calendende tão triunfante está do seu poder que bebe o seu marufo – vinho de palma – pelo crânio do infeliz Alferes João de Macedo trucidado no Luxico em 1908 – fazendo desse crânio um dos seus maiores troféus de glória!..."[70]

Em 1920, a prisão de Calendende parecia ainda um projeto longe de ser executado com sucesso. Neste mesmo relatório sobre as operações militares da Lunda, há o reconhecimento de que Calendende dificilmente seria capturado ou morto, mas que nessa altura ele era um soba "caído e derrotado, vivendo apenas da tradição da sua antiga ferocidade". No documento consta ainda que o soba teria fugido "miseravelmente para território belga e (...) não voltaria a importunar ninguém em território português".[71]

Assim como Calendende, o soba Gunza ficou bastante conhecido dos militares que atuaram na Lunda. Gunza tinha também relações com a Companhia de Diamantes de Angola, e fazia muitas exigências para que fossem permitidas as explorações em sua área de domínio. Um dos episódios mais conhecidos envolvendo esse soba ocorreu em 1919, justo em decorrência de uma queixa da Companhia de que o soba estava fazendo muitas exigências. Foi ao tentar resolver essa questão envolvendo a Companhia e o soba, que o Alferes Alves Viana,acompanhado de uma pequena força, se encaminhou

---

[69] "Relatório do Governador Capitão Dr. Oliveira Santos sobre as operações militares da Lunda realizadas em 1920". AHM- 2/2/cx58/8. P.10.
[70] *Idem.*
[71] *Ibidem.* P.118.

para a aldeia do soba. Ainda no percurso, Gunza e sua gente abriram fogo contra o grupo, ferindo, logo no começo da ação, o Alferes, que foi retirado para o Luembe.[72]

O que o relatório de Bento Roma não explicita é que o engenheiro da Companhia de Diamantes de Angola havia ido até o Posto do Luembe para se queixar que o soba Gunza havia resgatado os 8 trabalhadores que forneceu para a Companhia, além de ter incitado a fuga de outros homens. A fúria do soba que levou a ferir o Alferes tinha, entretanto, uma explicação: os engenheiros da Companhia estavam batendo nos trabalhadores com chicote. [73]

O Capitão Mor de Cassai norte, Joaquim Rodrigues de Paiva, tendo conhecimento do ataque que feriu o Alferes, organizouuma coluna onde marcharam 20 praças indígenas sob o comando de um cabo europeu. Como tinham poucos recursos, a determinação foi a de verificar o estado do posto do Luembe; o grau de insubmissão dos sobas próximos ao rio Chiumbe; se a missão dos engenheiros estava sujeita a um ataque iminente; além do estado de saúde do Alferes Viana. A orientação dada pelo Capitão Mor era que

> A ocasião é pouco profícua para andar aos trombolhões com os sobas com quem é necessário muita diplomacia para vermos se conseguimos fazer-lhes o arrolamento e dar início à cobrança do imposto pessoal. Por isso é necessário que os sobas sejam muito bem instruídos até ficarem cientes que é o arrolamento e pagamento pessoal o que o país vizinho já tem, as vantagens que auferem os sobas que auxiliarem os comandantes dos postos na coadjuvação do serviço.[74]

O Capitão Mor foi informado por um membro da infantaria que na região do posto do Luembe 16 aldeias estavam em revolta. Além disso, tomou conhecimento que "o pessoal branco da Companhia de Pesquisas Mineiras, no Cassanguide, fugiu depois de criar esta situação deveras crítica, abandonando o Alferes Viana, covardemente, quando se encontrava ferido na Missão".[75]

Em 1920, houve outra diligência envolvendo Gunza, culminando no ferimento do seu comandante, Tenente Guilherme Barbosa. Esse novo fracasso aumentou ainda mais a

---

[72] ROMA, Bento. "Uma Campanha em Angola". Revista Militar. Julho-agosto; nº 78; 1934. P.483.
[73] "Preparação de Operações na região da 'Lunda'". AHM; 2ª Divisão; 2ª Série, nº 6; Caixa 57.
[74] "Operações entre os rios Chiumbe e o Lumbe na área do Chitato". Major Joaquim Rodrigues de Paiva; AHM; 2ª divisão; 2ª secção; nº10; Caixa 56. Documento nº 2.
[75] "Serviço da República, Capitania Mor do Cassai-Norte. Diligência no Luembe – Número 1. Ao Ex. Snr. Capitão-mor do Cassai-Norte, Xá-Ibanje – Do comandante da Diligência". AHM; 2ª divisão; 2ª secção; nº10; Caixa 56. Documento nº3.

autoridade do soba Gunza, que aproveitou para fazer ainda mais exigências à Companhia de Diamantes,que para não ceder aos desejos do soba pediu nova intervenção dos militares.[76]

Para atender ao pedido feito pela Companhia de Diamantes, o então encarregado do Governo do Distrito, Tenente-coronel Duarte Silva começou a tomar as providências necessárias para castigarGunza. Durante esse período de preparação,no entanto, a Companhia de Diamantes de Angola continuou negociando com o soba, "à força de muitas fazendas, muito sal, etc.", para que ele continuasse consentindo a exploração das minas situadas nas suas terras, o que acabou aumentando ainda mais o prestígio de Gunza entre os povos da região que ele ocupava.[77]

Reiteramos que o ano de 1921foi importante para a região da Lunda porque foi firmado o primeiro contrato da Diamang com o Governo das Colônias, o que garantia à empresa a exclusividade na pesquisa de diamantes em todo o território da província. Norton de Matos, Alto Comissário e Governador-Geral, havia sido um articulador desse acordo e, conforme Pélissier, "não era homem para deixar que alguns sobas 'residuais' fossem empecilho ao progresso da sua província". Ao seguir pessoalmente para a área de concessão tomou conhecimento das ameaças que colocavam em perigo os trabalhos de exploração a oeste do rio Luembe e decidiu confiar ao coronel Bento Roma, governador do distrito militar de Cubango, a resolução do problema na Lunda.[78]

Bento Roma se prontificou a resolver a questão afirmando, porém, que não se prestaria "a ser comparsa na atitude pouco clara e franca que, há muito, a Companhia vinha tendo, pedindo agora o emprego da força para depois o não querer".[79] Norton de Matosaprovou a organização de uma coluna planejada para atuar com cerca de 600 praças indígenas e 105 europeus, sendo 45 sargentos e primeiros cabos e 30 oficiais que teria início na primeira quinzena de agosto de 1920. Foi apenas em novembro, entretanto, que se deu a concentração das tropas no Dundo, base das operações e sede da Companhia de Diamantes. O soba Gunza, porém, jáhavia fugido para o Congo Belga, notícia que de certa forma foi bem recebida, pois"desaparecido ele, desaparecera, em parte, um dos objetivos da coluna, sendo a sua missão, daí por diante, ocupar o

[76] ROMA, Bento. "Uma Campanha em Angola". Revista Militar. Julho-agosto; nº 78; 1934. P.484.
[77] *Idem.*
[78] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola*. Vol. 1. *Op. cit.* P.394.
[79] ROMA, Bento. "Uma Campanha em Angola". Revista Militar. Julho-agosto; nº 78; 1934. P.486.

ângulo nordeste e castigar os apaniguados daquele soba da região entre Chiumbe e Lumbe".[80]

O problema relacionado ao soba Gunza, no entanto, não foi totalmente resolvido, já que em 1924 chegou à Companhia de Diamantes a notícia de que esse chefe, acompanhado por 18 homens,havia entradoem território angolanonovamente e queestava na sua antiga povoação, a três quilômetros do rio Chiumbe. Foram aprisionados dois homens de Gunza que serviram de guias para a chegada à aldeia do soba, que foi encontrada abandonada. Os dois homens acabaram relatando que foi gente de Gunza que havia roubado também ferramentas de trabalho nas minas. Os dois ainda afirmaram que o soba tinha gente trabalhando nas minas em Cassanguide para que "os brancos não desconfiassem de que tivessem sido eles os autores do roubo e ainda para irem observando tudo quanto se relacionasse o movimento de forças que tentassem atacar Gunza".[81]

Gunza e Calendende não foram os únicos sobas que prejudicaram os projetos da Companhia de Diamantes. O recrutamento de trabalhadores iria introduzir nas sociedades locais novas tensões que, por vezes, resultaram em ataques e revoltas. Pélissier relata que, no ano de fundação da Diamang, em 1917, vinte soldados africanos e um cabo europeu foram mortos quando iam buscar trabalhadores numa aldeia entre o Luangue e o Luchico. Sabe-se que os autores foram os sobas Xa-Quicunga e Cajinga. Segundo o autor, essa era a terceira vez, desde 1912, que os chokwe prejudicavam os projetos da Companhia.[82]

Em 1920 havia o conhecimento de que não era possível firmar contratos entre os representantes da Companhia e os trabalhadores indígenas "na conformidade do respectivo regulamento, porque não podia conseguir-se que o indígena, sempre rebelde, se submetesse a um período de trabalho de fixada duração e porque tão depressa se prestava a trabalhar como a abandonar o trabalho, fugindo".[83] Em 1919 já havia uma queixa formalizada numa correspondência confidencial de que "a Companhia de Diamantes de Angola angaria os trabalhadores para admissões sem intervenção da

[80] ROMA, Bento. "Uma Campanha em Angola". Revista Militar. Julho-agosto; nº 78; 1934. P.488.
[81] "Relatório da Diligência da Polícia Coersiva (sic) na região da Lunda". 14 de julho de 1924. AHM - 2/2/cx 61/n.7.
[82] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas. 1845-1941.* Vol. 1.*Op. cit.* P.387.
[83] "Relatório do Governador Capitão Dr. Oliveira Santos sobre as operações militares da Lunda realizadas em 1920". AHM; 2/2/cx58/8.

autoridade. Chamam os chefes indígenas, gratificam-nos e pedem-lhe gente; no fim de um mês de serviço recolhem uns que angariam outros".[84]

Foi possível perceber a partir da análise dos relatórios militares acima mencionados que a Companhia de Diamantes já no período inicial da descoberta de diamantes e da sua instalação tinha o hábito de negociar direto com os sobas, oferecendo objetos e bens que os interessavam. Essa prática continuou durante toda a existência da Diamang, e se mostrou bastante eficiente para a realização de suas operações sem grandes empecilhos dos chefes locais.[85] Outro aspecto importante a ser destacado é que a relação da Companhia com as autoridades portuguesas também foi marcada pela ambiguidade. A Diamang muitas vezes agia de forma independente negociando direto com os sobas, bem como recrutando trabalhadores sem a intermediação da autoridade. Mas os militares portugueses eram rapidamente acessados quando algo saía do controle.

O fato é que, conforme afirma Pélissier, foi a própria Diamang que se esforçou para obter a ocupação militar das suas concessões a fim de garantir a tranquilidade necessária para a continuação das explorações de diamantes e do recrutamento de milhares de homens que a exploração exigiu todos os anos.[86] O mesmo autor afirma que os combates terminaram em 1926 e que as últimas ações não se dirigiam mais contra o soba Gunza, mas sim contra alguns outros chefes não identificados. Mesmo após o fim desses combates mais violentos, "ninguém terá a ingenuidade de acreditar que a Diamang nunca mais teria problemas com a manutenção da ordem na sua concessão; mas daí em diante esses problemas foram, principalmente, tratados como de caráter policial", como é o caso da atividade de contrabando que, segundo Pélissier, atraía aventureiros de diversas origens e contava com a colaboração dos chokwe, que preferiam correr o risco de serem pegos do que se sujeitarem ao trabalho nas minas.[87]

Não foi mera coincidência que os conflitos de maiores proporções terminaram em 1926. Esse ano ficou marcado pelo golpe militar em Portugal que culminou com a Constituição de 1933 e a institucionalização do Estado Novo, um regime autoritário com um sistema repressor, desde a censura da imprensa até a criação e fortalecimento

[84] "Preparação de Operações na região da 'Lunda'". 1919/1920. Confidencial nº10. AHM; 2ª Divisão; 2ª Série, nº 6; Caixa 57.
[85] Esse assunto será tratado em outros capítulos.
[86] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola*. Vol. 1. *Op. cit.* P.389.
[87] *Ibidem.* P.396.

da polícia política, que se estendeu também às colônias.[88] É preciso considerar também o poder de ação da própria Companhia, que por lidar com um minério altamente valorizado, contou com um sistema de vigilância bastante eficiente. Conforme afirma René Pélissier,

> a história da Diamang não entra na história da resistência da Lunda, pois esta cessou praticamente assim que se consolidou aquela gigantesca organização, que, pelo sistema de vigilância inerente à sua atividade, pelo seu enorme poderio econômico, tanto no plano internacional como no plano interno, pelas suas necessidades de mão-de-obra (6000 mil homens por ano na década de 1930), pelo seu paternalismo eficiente e asséptico, iria ser o motor da Lunda e encarnar, em muitos aspectos, até aos nossos dias, o mundo branco e mesmo o Estado, que durante muito tempo se manteria secundário na concessão, de tal maneira o peso da Diamang influenciava as suas decisões.[89]

Apesar da Diamang já ter sido instalada num momento de maior controle por parte dos portugueses, não podemos concordar com a afirmação de Pélissier de que a história dessa Companhia não entra na história da resistência da Lunda. De fato, em 1917, ano em que a Diamang foi instituída, muitas revoltas já tinham sido reprimidas, no entanto, sobas como Calendende e Gunza ainda ameaçavam e causavam temor na região. O fato é que, mesmo com todo um sistema de vigilância em vigor, que incluía a proibição de câmeras fotográficas e um controle restrito às suas áreas, ainda chegava à Diamang, em 1926, a notícia da existência de sobas que faziam explorações ilícitas de diamantes. No rio Tchicapa, a cerca de 70 km de Saurimo, a exploração estava sendo realizada pelo soba Xá-Cassau; na margem esquerda do mesmo rio, algumas escavações antigas feitas por um prospector da Companhia estavam sendo exploradas pelo soba Tóta. A historiadora angolana Ana Paula Tavares afirma, porém, que com o passar dos anos "o controle efetivo do território, as questões do trabalho e a perda de autonomia das populações tornarão estas situações cada vez mais raras e difíceis de acontecer nas zonas demarcadas pelas companhias mineiras".[90]

---

[88] WHEELER, Douglas L. "Descobrindo Angola" In: WHEELER, Douglas; PÉLISSIER. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da china, 2011. P.194. E THOMAZ, Omar Ribeiro. "'O Bom povo português': usos e costumes d´aquém e d´além-mar". MANA, & (1): 55-87, 2001. P.59.
[89] PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola*. Vol. 1. *Op. cit.* P.396.
[90] TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *História e Memória*: estudo sobre as sociedades lunda e cokwe de Angola. Tese de doutorado em Antropologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2009. P.126.

O entendimento da história das campanhas de pacificação da Lunda e das resistências protagonizadas pelos sobas da região contra a Diamang é fundamental para compreender as ações promovidas pelo próprio Museu do Dundo, a partir de 1936, e as relações estabelecidas entre esse espaço, os sobas e demais populações locais, até porque a memória das campanhas de pacificação e ocupação da Lunda seria amplamente "reavivada" e "explorada" pela própria Diamang e seu Museu mesmo anos após o seu fim, sempre como forma de reforçar a sua dominação perante os milhares de trabalhadores da Companhia.

1.2. A memória da ocupação da Lunda

> "Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva".[91]
>
> Jacques Le Goff.

As palavras de Le Goff em seu verbete "Memória" podem servir de ponto de partida para analisar como a memória desse período de efetivação da ocupação e dominação da Lunda, marcado por intensa violência e desestruturação das sociedades subjugadas foi elaborada pela Companhia de Diamantes de Angola, a fim de reforçar a submissão de uma massa de trabalhadores indígenas. Por outro lado, esse período de intensas transformações também foi, numa perspectiva diferente, registrado mnemonicamente pelos povos da Lunda. Ambas as perspectivas, no entanto, devem ser entendidas como respostas a solicitações daquele presente, pois, de acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses, "é do presente que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar".[92]

---

[91] LE GOFF, Jacques. Verbete "Memória". In: ENCICLOPÉDIAEinaudi. Vol.1. Memória- História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. P.13.

[92] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A História, cativa da memória?". Rev. Inst. Est. Bras., SP, 34, 9-24, 1992. P.11.

A situação colonial, de acordo com as palavras de Mudimbe, além de vincular de um modo estreito memórias coletivas diferentes e, por vezes, antagônicas oriundas de uma variedade de culturas africanas com reações diferentes, oferece e impõe a conveniência da sua própria memória.[93] E qual seria o grande objetivo de uma Companhia de Diamantes instalada em território Lunda em demarcar uma dessas memórias que não fosse o de reforçar uma dominação, principalmente tendo em vista um número desproporcional de habitantes e trabalhadores divididos entre uma minoria branca e uma imensa maioria de indígenas contratados para uma forma de trabalho compulsório?

Vale uma vez mais retomar a pesquisa de Ana Paula Tavares quando nos lembra que "os usos políticos do passado oferecem possibilidades de regresso e modelação da memória, muitas vezes rasurando as estruturas históricas e espaciais em função da reconstrução de uma lógica de legitimidade para o presente".[94] No caso dos portugueses, essa reconstrução toma como base não apenas o período de ocupação propriamente dito, mas recupera também as figuras de exploradores portugueses para reforçar o caráter de seu pioneirismo em África.

No caso da Diamang, a memória de todo o processo que culminou na dominação de Angola, e mais especificamente da Lunda, também tomou como base o pioneirismo dos exploradores e viajantes, sobretudo, da figura de Henrique de Carvalho, que teve um papel central na Lunda em fins do XIX, negociando acordos diplomáticos para impor a soberania portuguesa e firmar uma tradição imperial para Portugal.[95]

O Museu do Dundo, que em suas publicações e também na parede de uma de suas salas deixam claro que foi criado para "os povos da Lunda e à sua história", investiu muito de seus esforços para adquirir os objetos etnográficos que dissessem a respeito da vida dos povos dessa região de Angola, mas também não deixou de investir numa seção chamada "História da Lunda e da Diamang". A sala contava com cartas geográficas e fotografias relativas à instalação e concretização das operações da Companhia, bem como fotografias tiradas durante a expedição de Henrique Dias de Carvalho com suas anotações. Em 1949, já existiam esforços para encontrar material militar que tivesse

[93] MUDIMBE, V. Y. *A ideia de África.* Luanda: Edições Mulemba; Lisboa: Edições Pedago, 2013. P.170.
[94] TAVARES, Ana Paula. *História e Memória*: estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola.*Op. cit.* P.226.
[95] MELO, Cássio Santos. *A Lunda de Castro Soromenho*: alegorias de um império ido (1930-1968) [online]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Tese de Doutorado em História Social. [acesso 2016-01-10]. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-20052015-153938/ .P.39.

sido utilizado nas operações de ocupação. A ideia era reunir desde armas utilizadas nos combates até fotografias de missões e fortes militares. De acordo com o antropólogo Nuno Porto, o elemento discursivo estruturante dessa sala ou seção:

> Consiste na sobreposição da história da Companhia com a história nacional, fazendo dos primeiros contatos entre portugueses e a Lunda o ponto zero do início da história na área. Nesse processo, a duração da Companhia é feita remontar à expedição de Henrique de Carvalho, como se fosse a sua sequência natural, e a história local é deslocada para a narrativa centrada na metrópole mediante inclusão do explorador na genealogia de "exploradores nacionais e estrangeiros que, percorrendo África, cruzaram a Lunda".[96]

O espaço do Museu era também utilizado para celebrar datas comemorativas, envolvendo a figura de exploradores, ou melhor, pioneiros que, de certa forma, "abriram o caminho" para o projeto colonial português em Angola, como é o caso da comemoração ocorrida em 20 de abril de 1946, ano em que se completou um século do nascimento de Alexandre de Serpa Pinto. Nesse dia, "por intermédio da Estação de Som foi difundida uma nota memoriando a data, e o Museu do Dundo conservou-se iluminado durante a noite".[97]

A memória desses pioneiros e outros "heróis" portugueses que contribuíram, mesmo que indiretamente, para o grandioso empreendimento da Diamang e seu papel colonizador, no entanto, não ficava apenas no espaço do Museu através dos objetos e documentos que "comprovavam" e "recuperavam" esse passado. Em 1942, o Museu do Dundo organizou uma expedição que ficou conhecida como "Expedição Portuguesa ao Muatiânvua (1884-1888): Trabalho de reconhecimento dessa rota", onde foram percorridos os "antigos sítios habitados que, no livro do explorador, têm o nome dos sobas que aí viveram, e junto dos quais acampou. Os nomes perduram na memória dos indígenas, mas os sobas, esses mudaram a povoação duas, três ou quatro vezes".[98]

O referido Henrique Dias de Carvalho, não por acaso era também nome de praça no Dundo, local onde o explorador, em 1948, recebeu uma homenagem que contou com a presença de seu descendente Carlos A. Dias de Carvalho. A cerimônia reuniu propositalmente "muitos empregados da Companhia e grande número de trabalhadores

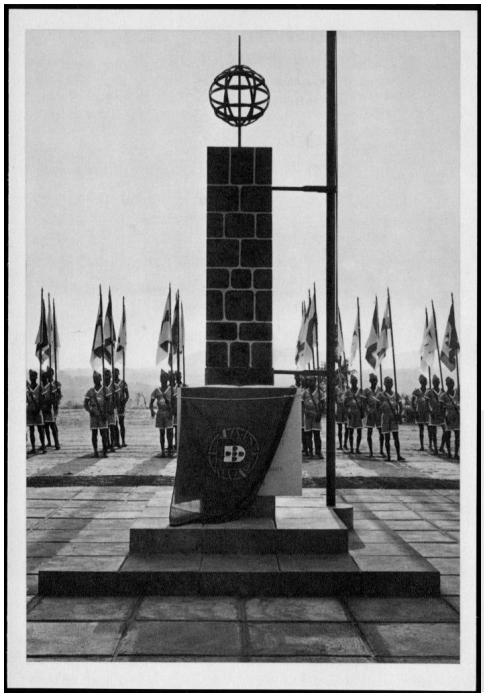
---

[96] PORTO, Nuno. *Modos de objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.411.
[97] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1946. S/D.
[98] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P.23.

indígenas, assim como um grupo de sobas com seus trajes e insígnias, talvez como o General os encontrou há mais de 60 anos".[99]Após a cerimônia da bandeira foi colocado junto ao monumento da praça um ramo de flores. Além disso, houve:

> uma patriótica alocução, exaltando a figura do venerado explorador-diplomata, que pisou estas terras chefiando a Expedição portuguesa ao Muatiânvua nos anos de 1884 e 1888, e estabeleceu com os chefes negros contratos que nos trouxeram grandes benefícios para intensificação e segurança do nosso comércio, lutando com dificuldades de toda a ordem e suportando intempéries, fome e doenças.[100]

Combatentes portugueses que perderam suas vidas nas campanhas de pacificação e ocupação também recebiam homenagens, como é o caso da cerimônia promovida pela Companhia de Diamantes de Angola no dia 7 de setembro de 1959, no lugar do antigo posto do Luxico, em memória ao Alferes Macedo, militar que o soba Calendende havia trucidado em 1908, "e aos combatentes que tombaram em defesa da Pátria".[101] Pela legenda da fotografia que registrou a comemoração, essa parecia ser apenas uma de um conjunto de "comemorações patrióticas e históricas" promovidas pela Diamang.



COMPANHIA DE DIAMANTES DE ANGOLA

COMEMORAÇÕES PATRIÓTICAS E HISTÓRICAS

A memória ao Alferes Macedo, morto em combate em 1908, erigida no Luxico pela Companhia (Rel. 1959)

[99] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1948. P.10.
[100] *Ibidem.* P.11.
[101] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1959. P.16.

Figura 1: Cerimônia em memória do Alferes Macedo e outros combatentes e detalhe da legenda da fotografia. 1959. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Tanto as salas do Museu, inclusive a seção "História da Lunda e da Diamang", quanto as cerimônias em memória aos exploradores e militares portugueses eram visitadas e tinham a participação não por acaso,da grande massa de trabalhadores indígenas da Diamang, pois a ideia era, de acordo com o já referido antropólogo Nuno Porto, "deslocar a genealogia histórica da Lunda para a metrópole política da Companhia e adscrevendo aos nativos um papel subordinado nessa narrativa". [102]

Apesar do papel subordinado dos indígenas nessa narrativa, a sua memória ainda estava viva e a Companhia sabia disso, pois não raro essas pessoas eram chamadas e forneciam à Diamang, através de seu Museu, informações sobre o período de ocupação. Em 1946, por exemplo, o engenheiro Quirino da Fonseca, diretor da Diamang, entregou para os arquivos do Museu do Dundo alguns mapas com os nomes das aldeias que existiam em 1914 e 1915 na região onde se instalou a Companhia, além de uma relação com os nomes e a localização de antigas aldeias dos sobas rebeldes, que pegaram em armas durante o seu estabelecimento. Foi feito então um interrogatório com vários sobas, entre eles Chissanda, Tximbundo e Cambuta que, conforme consta, "nos localizaram todas as sanzalas referidas nos aludidos mapas". O soba Chissanda informou que o seu tio, "grande soba quioco, veio dos lados de Saurimo Itengo e que deu o nome ao primeiro posto da Companhia, que se estabeleceu perto de sua sanzala (...)". Funcionários do Museu do Dundo, junto com os sobas, visitaram então o primeiro acampamento da Companhia onde, inclusive, tinha uma placa com os dizeres: "Chissanda, primeiro acampamento e centro de pesquisas de Diamantes em território português estabelecido em maio de 1913, pelos engenheiros Janot e Doyle".[103]

Os sobas interrogados forneceram muitos detalhes do período de ocupação e instalação da Diamang. O soba Nachir apresentou uma lista com os nomes de sobas rebeldes e a localização de suas aldeias, sendo eles:

> Ngunza, que tinha a sua sanzala perto do "Cavuco" em 1919 ou 1920; Kapa-kata, que tinha a sanzala perto do Cambulo; Muandumba, que tinha a sanzala perto do rio Mufo, a pouca distância do Cossa em 1921

[102] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.414.
[103] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1946. P.2.

> ou 1922; Komboyo, perto do Posto do Canzar em 1923 e 1924; Manguenda, perto do Luaco-Sanga; e Kalambasela, em 1926, na revolta do Sombo-Luana.[104]

Não interessava à Diamang e a seu Museu obter dos indígenas nada além de informações relacionadas a nomes e localizações que pudessem fazê-los compreender mapas e documentos sobre as campanhas de pacificação e o processo de ocupação, afinal, o que interessava à Companhia era apenas obter um "material bruto" que desse respaldo para construção de uma memória sobre esse período que lhe fosse conveniente.

Já entre os indígenas da Lunda a memória desse período não estava apenas vinculada aos nomes de sobas rebeldes, mas em particular, às humilhações e perdas vividas nesse período. Essa memória aparece registrada nas músicas recolhidas na "Missão de Recolha de Folclore Musical", programa que o Museu do Dundo organizou entre os anos de 1950 e 1960. Dessa Missão foram recolhidas mais de 1.400 músicas que abordam temas diversos, incluindo aqueles relacionados às violências institucional e simbólica da situação colonial, tais como a questão do trabalho, da violência e das perdas.[105]

As músicas desempenham importante papel nas sociedades de tradição oral, pois, de acordo com o já citado Ulpiano Bezerra de Meneses, essas sociedades desenvolvem técnicas mnemônicas sofisticadas e eficientes a fim de evitar variações, sendo uma delas o ritmo.[106] Além disso, "o processo de registro e conservação de informação coincide inteiramente com o processo de sua comunicação, socialização",[107] como é o caso das músicas recolhidas pela Missão, que não raro eram cantadas em grupo, podendo ser a caminho do trabalho, nas cerimônias fúnebres ou mesmo nos momentos de diversão e entretenimento.

---

[104] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1946. P.4.

[105] VALENTIM, Cristina Sá. "Músicas com experiências lá dentro. A 'Missão de Recolha de Folclore Musical' da Diamang, Angola". Disponível em: http://postkolonial.dk/files/KULT12/Cristina%20Valentim%20article%20final.pdf (acesso em 23 de outubro de 2015).

[106] Ver sobre esse tema: HAMPATÉ BÂ, Hamadou. "A tradição viva". In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História Geral da África*. I. Metodologia e pré-história da África. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980, pp.181-218.

[107] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A História, cativa da memória?". Rev. Inst. Est. Bras., SP, 34, 9-24, 1992. P.10 e 11.

A música chokwe intitulada *Ucambulula Ngana Sanza* (Traduzida pela Missão como "Dirás ao Ngana Sanza") - recolhida no sobado de Txicunha, localizado próximo ao rio Cathundo, afluente do Tchicapa; Posto do Lóvua, Chitato - rememora o período da ocupação e a humilhação vivida pelos sobas. A letra diz:

Solista:

Ucambulula é, Dirás (ou vai dizer) é,

Mutxima ngúri nauò, No coração eu tenho isto,

Ucambulula é, Dirás é,

*Mutxima ngúri nauò,*No coração eu tenho isto,

Txindele menda nu uanda, O branco levado em tipóia

Ngana Sanza mendela hache é, Ngana Sanza a andar a pé é,

Ai é hé hé Ai é hé hé

Coro:

Ucambulula é, Dirás é

Mutxima nária nauò, Estou a comer com isto no coração,

*Ucambulula é,*Dirás é

*Mutxima nária nauò,*Estou a comer com isto no coração,

Txindele menda nu uanda, O branco levado em tipoia

Ngana Sanza mendela hache é, Ngana Sanza a andar a pé é,

No 3º Relatório da 2ª Missão de Recolha de Folclore há os seguintes comentários sobre essa música:

> No tempo da ocupação militar, havia um soba grande, chamado Ngana Sanza, que por várias vezes tinha sido mandado comparecer no posto administrativo sem que nunca tivesse feito caso. Um dia, o chefe do posto foi à aldeia de Ngana Sanza e disse-lhe que o acompanhasse. O soba acedeu e mandou preparar a tipóia, mas o chefe do posto disse-

> lhe que teria de ir a pé por estar preso. Ngana Sanza chamou, então, um dos rapazes que o acompanhavam e disse-lhe para ir dizer na aldeia o que se estava a passar: que o branco ia de tipóia e ele, o soba, a pé; que dissesse à sua gente do receio e da ignorância em que estava do que se iria passar no posto. Como o posto era longe tiveram de pernoitar no caminho, tendo outro soba oferecido comida a Ngana Sanza e insistido com ele para que comesse. Este acedeu e mandou outro rapaz à aldeia, para dizer do seu grande desgosto e temor, e que estava a comer, mas com o coração ensombrado.[108]

A explicação recolhida sobre essa música nos permite aproxima-la das narrativas dos relatórios militares sobre as colunas e campanhas de pacificação e ocupação na região da Lunda, como a do Muatxissengue, anteriormente relatada. De forma geral, ela conta com etapas similares que vão desde a resistência até a prisão do soba (no caso da música) ou ao avassalamento, em outros casos. O comentário recolhido sobre a música evidencia também a fragilidade do poder dos sobas nesse período. Nesse caso específico, evidenciada pelo impedimento do uso de um de seus símbolos de poder, a tipoia, além da incerteza de seu futuro enquanto chefe, já que ele não sabia o que ia ocorrer quando chegasse ao posto. Entretanto, o que a música traz que os relatórios não evidenciaram é o sentimento vivido por esses chefes nesse período de incertezas e ameaça real de seus poderes.

Outras músicas com esse tema foram recolhidas pela Missão e poderiam ser analisadas, no entanto, o que se pretende aqui não é fazer um estudo sistemático das canções, mas entender que a existência delas nos indica que a memória da violência e da dominação efetiva nas primeiras décadas do século XX, que desestruturam essas sociedades, estava ainda muito presente entre os povos da Lunda no período em que a Diamang já estava em plena atividade.

Por fim parece oportuno relatar que apesar da periodização da pesquisa estar delimitada entre 1936 e 1961, consideramos que uma breve análise do período da ocupação efetiva da Lunda e das rebeliões ocorridas durante a descoberta de diamantes e da instalação da Companhia de Diamantes de Angola, nos fornece importantes elementos para compreender a relação entre os sobas e a Diamang, através de seu Museu. Neste sentido destacamos dois pontos. O primeiro ressaltado a partir da análise da documentação consultada coloca em evidência que a Companhia de Diamantes, antes mesmo de ser

[108] 3º Relatório da 2ª Missão de Recolha de Folclore. Dundo: Diamang, 1952. P.277.

constituída em 1917, já utilizava a estratégia de atrair a colaboração dos sobas, oferecendo bens materiais que lhes eram interessantes, negociando diretamente com eles e evitando ao máximo o envolvimento de militares. Desde muito cedo, a Companhia já havia notado que sem a colaboração desses chefes seria inviável desenvolver qualquer tipo de atividade nas áreas de prospecções, mesmo após a sua pacificação. Essa prática, entre muitas outras, foi amplamente utilizada e aprimorada ao longo dos anos, perdurando durante toda a existência da Companhia.

O segundo ponto a ser considerado é que, mesmo que a Diamang tenha promovido ações que contavam com a ampla participação dos indígenas, como homenagens e celebrações que exaltavam os feitos dos portugueses em períodos anteriores à ocupação efetiva, utilizando em especial o museu e o monumento[109]como dois poderosos veículos da preservação e socialização de sua memória, os indígenas da Lunda também criaram as suas estratégias para que a memória que os portugueses tinham sobre esse período não fosse simplesmente sobreposta às suas, como é o caso das músicas cantadas pelo menos entre as décadas de 1950 e 1960.

O estudo da relação entre sobas e Museu do Dundo, um dos focos centrais do nosso trabalho, não pode, portanto, deixar de considerar que esses chefes, além de terem lidado cotidianamente com a situação colonial, carregavam uma memória marcada pela perda, violência, humilhação e pela desestruturação de suas comunidades, de um período inicial que foi determinante para a efetivação da ocupação.

1.3. Os sobas e a mão de obra

A ocupação da Lunda e a instalação da Companhia de Diamantes de Angola, a partir de 1917, levaram a uma nova configuração nas relações entre as chefias locais e uma companhia concessionária que, de acordo com Elikia M´Bokolo, "comportava o risco, ou mesmo a certeza, de abusos que os administradores coloniais e os governos metropolitanos não poderiam impedir, nem teriam meios para punir".[110] Os sobas,

[109] Jacques Le Goff em seu verbete "Documento/ Monumento" afirma que "a palavra latina *monuentum* remete para a raiz indo-europeia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini)". O monumento, assim, é tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol. I.*Op. cit.* P.95.
[110] M´BOKOLO, Elikia. *África Negra. História e Civilizações.* Tomo II. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011. P.396.

figuras historicamente importantes para a coesão de suas comunidades, passaram a ser peças fundamentais na engrenagem dessa Companhia, atuando como importantes intermediários no fornecimento do bem mais precioso que a Diamang necessitava para a exploração das suas minas:a mão de obra.

A compreensão do processo de fornecimento de trabalhadores para a Diamang é, portanto, fundamental para entender as relações estabelecidas entre os sobas e essa empresa concessionária. Entendê-lo permite igualmenteperceber que denominaresses chefes de "sobas colaboradores" não significa apenas contrapô-los à ideia de "sobas resistentes", pois a complexidade das relações estabelecidas entre as chefias locais e o poder colonial vai muito além da simples noção de que esses homens cederam às demandas decorrentes da situação colonial em troca de benefícios pessoais.[111] Esses chefes não estavam livres do sistema perverso e violento instaurado pelo poder colonial e pela própria Diamang, e muitos deles chegavam a sofrer punições se não participassemdo processo de recrutamento de mão de obra para as minas de diamantes.

Nesta pesquisa das questões relativas ao processo de trabalho nossa escolha recaiu no recrutamento de trabalhadores para a Diamang e a relação desta prática revestida de caráter pluralista e heterogêneo com os sobas locais. Por isso, conforme afirma Augusto Nascimento, "(...) a complexidade dos contornos sociais e políticos da usura de braços africanos no contexto colonial demanda igualmente redobradas cautelas quanto às suas análises e periodização".[112]

Nesta chave analítica as questões do recrutamento da mão de obra e do cumprimento do contrato relacionado especificamente à Companhia de Diamantes de Angola serão tratadas tendo como base o trabalho pioneiro do antropólogo Todd Charles Cleveland, que além de ter realizado uma vasta pesquisa nos arquivos da Diamang e em outros arquivos, tanto em Portugal quanto em Angola, realizou uma série de entrevistas com ex-trabalhadores da Companhia.[113]

---

[111] Sobre as categorias de "resistentes" e "colaboradores" ver: COOPER, Frederick. "Conflito e conexão: repensando a história colonial da África". ANOS 90. Porto Alegre, v.15, n.27, p. 21-73, Jul. 2008. P.42 e seguintes.

[112] NASCIMENTO, Augusto. "Escravatura, Trabalho forçado e contrato em S. Tomé e Príncipe nos séculos XIX-XX: Sujeição e Ética laboral". AFRICANA STUDIA, N. 7, 2004, Edições da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. P.183.

[113] CLEVELAND, Todd C. *Rock Solid: African Laborers on the Diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917-1975.* Tese de Doutorado submetida à Faculty of the Graduate School of The University of Minnesota, 2008.

Os trabalhadores da Diamang se resumiam basicamente em contratados ou voluntários. Os contratados eram os recrutados a partir da intervenção da autoridade colonial, enquanto os voluntários eram aqueles que, teoricamente, se apresentavam à Companhia espontaneamente, apesar de na prática terem sido quase sempre vítimas de coerção.No seu conjunto os contratados da Lunda e imediações viviam longe de suas aldeias enquanto os voluntários habitavam áreas próximas à Companhia e retornavam para suas casas após o dia de trabalho.

Atento às histórias locais dos trabalhadores da Diamang, Cleveland toma como estrutura de suainvestigação o próprio ciclo que os trabalhadores cumpriam, desde o recrutamento nas aldeias até a volta para a casa, incluindo a longa viagem até chegar ao posto regional; o exaustivocaminho para chegar ao centro administrativo da Companhia até o deslocamento para as minas, lugares de trabalho da maioria. Cleveland também esmiúça a rotina dosrecrutados, a estrutura organizacional do trabalho, as redes de solidariedade e as estratégias de sobrevivência, as punições aplicadas e finaliza mostrando o caminho de retorno para a casa, apósum período de até dois anos longe de suas aldeias.

Adinâmica do recrutamento de mão de obra para a Diamang ganhou força a partir de 1921, quando a Companhia assinou o primeiro contrato com o Governo da Colônia. Tal assinaturaresultou em uma série de privilégios, além da exclusividade na prospecção de diamantes.Na prática, este acordo entre a Diamang e o Governo da Colônia, renovado em 1937 e posteriormente em 1955, garantia à Companhiaa quase ausência da supervisão legal e ainda uma série de convenções entre elae a Administração colonial,com o objetivode facilitar o recrutamento de mão de obra para as minas.[114] A área de recrutamento era bastante ampla, uma vez que a região onde se localizava a empresa na Lunda estava longe de fornecer a quantidade de trabalhadores que a Companhia demandava. Regiões como a de Moxico e Malange, por exemplo, foram importantes centros fornecedores de mão de obra.

Além das dificuldades relacionadas à quantidade de trabalhadores somavam-se as relativas às fugas de indígenas antes ou após o recrutamento. Muitos fugiam antes da chegada dos cipaios,[115] enquanto outros fugiam para a região das matas quando já

[114] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da Dominação Colonial*. *Op. cit.* P.6-7.
[115] De acordo com Philip Havik, o termo português cipaio, ou sipaio ou ainda sipai é usado pelas línguas africanas e de origem persa (*sipáhí)* ou hindu (*shipahí),* significando soldado de cavalaria ou

estavam a caminho do posto administrativo. Porém, conforme salienta Cleveland, os padrões de deserção mudaram ao longo do tempo de acordo com a consolidação do poder do Estado colonial e da Diamang, o que dificultava, embora não eliminasse as fugas dada a porosidade da fronteira com o Congo belga.[116]

Neste processo a participação dos sobas torna-se mais evidente no recrutamento de trabalhadores contratados -a maioria do quadro da Companhia -no entanto, os sobas que colaboravam com o recrutamento de trabalhadores voluntários eram os mais beneficiados, tanto em termos materiais como simbólicos. Formar um grande quadro de trabalhadores voluntários, aliás, foi um grande desejo da Diamang, sobretudo, por causa da maior estabilidade que esse tipo de mão de obra proporcionava.

No que diz respeito ao recrutamento de trabalhadores para cumprimento de contrato, os sobas tinham de selecionar previamente aqueles que partiriam para as minas, processo que ocorria antes da chegada dos cipaios nas aldeias. Quando por fim os recrutadores chegavam eram recebidos pelos sobas com presentes e agrados. Os cipaios tinham o poder de recusar ou concordar com a seleção feita pelos chefes e ainda podiam escolher outros homens, em geral, fisicamente mais fortes e que tinham sido por diversos motivos, poupados do recrutamento. Quando os sobas não cumpriam com o número de trabalhadores prometido ou não concordavam em ceder os indígenasexigidos pelos cipaios, estes também podiam ser punidos, presos e até levados para trabalhar nas minas.[117]

Além dos trabalhadoresdo sexo masculino, a Diamang solicitava que mulheres e crianças também seguissem viagem, pois consideravam que a presença próxima de membros da família do trabalhador diminuiria os casos de deserção e poderia aumentar a chance deste, ao fim do contrato, optar por continuar trabalhando como voluntário o

---

simplesmente soldado. O termo em inglês *sepoy* é derivado da mesma raiz. O termo parece ter sido difundido através do império português, a partir de seus territórios em Goa, Damão e Diu chegando à África no curso da expansão colonial. HAVIK, Philip. "'Direct' or 'Indirect' Rule? Reconsidering the roles of appointed chiefs and native employees". AFRICA STUDIA, nº 15; P.34-35.

[116] CLEVELAND, Todd. "Working while walking: Forced Laborers´treks to Angola´s Colonial-Era Diamond Mines, 1921-1948.IN: Centro de Estudos africanos da Universidade do Porto (coord.). *Trabalho forçado africano. O caminho de ida*. Porto: Edições Húmus, 2009. P.161. (Tradução minha).

[117] Um dos entrevistados de Todd Cleveland, Miudo Rafael, um antigo contratado, explicou que "If a soba could not produce the required number of people…then he would be made to go to the mines and do the work himself. I know lots of sobas to whom this happened. Far from the stalwarts against colonial encroachment that sobas had been in the first decades of the twentieth century, by as early as the mid-1920s these subjugated rulers were vital cogs in the contratado machine." In: CLEVELAND, Todd. *Rock Solid .Op. cit.* P.59.

que, na prática, era raro acontecer. Especificamente quanto às mulheres a Diamang tinha uma política de incentivo que envolvia a distribuição de uma série de benefícios, como ração extra para mulheres grávidas, além de serviço de saúde. De acordo com Todd Cleveland, durante a década de 1920, a Diamang desenvolveu uma série de estratégias para incentivar a ida de mulheres para as minas. Em 1922, a Companhia oferecia dez escudos para cada mulher que acompanhassem seus maridos. Em 1925, a Diamang começou a oferecer a cada mulher uma porção de ração; e em 1929 era doado um pano quando a mulher chegasse ao Dundo. Em 1940, além dos outros benefícios, a Companhia garantia às mulheres um bônus de 40 angolares quando deixassem as minas.[118]É possível observar que ao longo dos anos de expansão da Diamang e o consequente aumento da demanda por mão de obra, a oferta de benefícios às mulheres tambémaumentava, o que evidencia que essa medida não amenizou de forma considerável o problema da estabilidade da mão de obra na Companhia. Quando havia possibilidade real de escolha, a maioria dos trabalhadores contratados que levavam suas mulheres para as minas retornavapara suas aldeias após o fim do contrato.

Outro aspecto do processo de recrutamento diz respeito à caminhada que até o final da década de 1940 feita a pé, enfrentando doenças, ataques de animais ferozes como de leões e as difíceis condições de fugas, impedindo que uma pequena parte dos trabalhadores fornecidos pelos sobas chegasse ao Dundo. Para os sobas, no entanto, o problema crucial era o da fuga, sobretudo quando a Companhia passou a colocar cada vez mais em prática a determinação de que para cada indígena que fugia, o soba teria que compensar a perda com outro homem, o que levava muitos chefes a recrutar membros da sua própria família para evitar punições.[119]

Este conjunto de provações estava presente em todo o longo caminho trilhado pelos recrutados até a sede da Diamang, oque poderia durar meses. A primeira paradaera nos postos regionais onde os contratos eram assinados,embora a maioria desconhecesse (por

[118] Para mais detalhes ver: CLEVELAND, Todd. *Rock Solid. Op. cit.* P.51.

[119] De acordo ainda com Todd Cleveland, "as with the initial provision of recruits, sobas complied when cipaios returned demanding replacements, facing severe repercussions if they resisted. According to João Muacasso, when people fled, the cipaios would return to the village from which the escaped worker had come and request a replacement. The soba would be imprisoned if he refused to provided one – though I never remember hearing of an example of this (a soba refusing). Even when sobas did comply (which they almost always did), cipaios often forced them to travel to the posto where chefes would then imprison and /or publicy humiliate them. Cognizant that sobas were often the unwitting victims of desertions, some recruits consciously forewent this option." CLEVELAND, Todd. *Rock Solid. Op. cit.* P.64.

não saber ler) os seus termos. Após essa assinatura do contrato legalizando o recrutamento, os trabalhadores seguiam em marcha para o Dundo, percurso que podia atingir a distância de 1000 km. Esse extenso caminho, não raro,tirava a vida de alguns trabalhadores, enquanto outros chegavam tão exauridos e com a saúde tão debilitada que eram dispensados pela Companhia.No Dundo, os contratados passavam por um período de aclimatação e além de realizarem exames médicos, os recém-chegados tinham contato com trabalhadores mais antigos quando tomavam conhecimento sobre as estratégias de sobrevivência nas minas.[120]

Não cabe aqui descrever o processo do trabalho nas minas, mas é importante mencionar que em toda a existência da Companhia de Diamantes de Angola, de 1917 até 1975, essa empresa nunca freou seus impulsos expansionistas, muito pelo contrário, ao longo dos anos se tornou cada vez mais necessário aumentar o número de trabalhadores para dar conta da crescente extração de diamantes, o que fez a Diamang criar novas estratégias para reter aqueles que lá já estavam. Em 1936, por exemplo, a Companhia criou o SPAMOI – Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de Obra Indígena, cujas ações junto aos trabalhadores e suas famílias consistiam em:

> Melhorar as suas condições de vida, proporcionando-lhes alimentação não só abundante como variada, incutindo hábitos de asseio pessoal, nas suas habitações e aldeias, proporcionando-lhes habitações sadias e águas potáveis, e exercendo uma fiscalização rigorosa sobre as condições de salubridade em geral; em prestar-lhes assistência moral, atendendo as suas reclamações, aproximando-os da nossa ação religiosa e ensinando as primeiras letras aos filhos de nossos trabalhadores, em proteger a mulher grávida, pondo-a em contato com os Serviços de Saúde e fornecendo-lhe carne na ração durante o período de três meses.[121]

O SPAMOI, serviço criado para lidar com todas as questões relacionadas à manutenção do trabalhador na Diamang, desde habitação e alimentação até reclamações e desavenças foi criado num momento de grande expansão da produção de diamantes a partir do início da década de 1930. No "Relatório apresentado pelos administradores por parte do Governo na Companhia de Diamantes de Angola relativo ao ano de 1935" ao Ministro das Colônias consta que:

---

[120]Apenas em 1948 a Diamang passou a fornecer caminhões de transporte de trabalhadores dos postos regionais até a sede da Companhia.Para mais detalhes ver: CLEVELAND, Todd. *Rock Solid. Op. cit.* P.48.

[121] Relatório Anual do SPAMOI de 1940. P.1.

> Apesar da instabilidade das relações internacionais no ano de 1935, agravada durante o ano de 1936, a crise econômica tem diminuído consideravelmente, o que se faz sentir [...] na maior procura de diamantes [...] Felizmente esta melhoria iniciou-se há perto de dois anos, justamente quando a Companhia de Diamantes de Angola, resolveu, por intermédio do Exmº. Conselho de Administração, intensificar a produção de forma que as receitas da Colônia de Angola não diminuíssem consideravelmente pelo fato de cessarem os empréstimos à Colônia [...].[122]

Na prática, esse Serviço tinha como objetivo uma permanente vigilância que permitisse o controle total do trabalhador e suas ações em nome do seu bem, o que incluía iniciativas bastante caras à Companhia ligadas ao processo de "civilização" gradual dos indígenas, por meio da aplicação de práticas higienistas e de mudanças de hábitos dos trabalhadores no que diz respeito à saúde, alimentação e habitação. Assim,

> Pelo seu caráter especial, este Serviço exige empregados (brancos) com determinadas qualidades, tais como o conhecimento da língua indígena e da mentalidade muito particular dos próprios indígenas, energia, bom tato, paciência, certa inteligência, expediente e devoção pelo serviço".[123]

Existiam ações do SPAMOI voltadas especificamente para trabalhadores voluntários e para os contratados. Para os primeiros as ações tinham como propósito a estabilização da mão de obra e a ampliação das áreas de cultivo, já que estes moravam próximos à Companhia e o problema da escassez de alimento sempre esteve na pauta dos relatórios da Diamang. No relatório do Conselho de Administração da Companhia de 1923, por exemplo, constava que:

> (...) o abandono das culturas, por parte dos indígenas trouxe à Companhia grandes dificuldades para poder sustentar o grande número de trabalhadores de que precisa. É, porém de esperar que, das providências já adotadas e a adotar, de acordo com as autoridades da Colônia, resulte a fixação gradual, na região das minas, de uma população que poderá fornecer à Companhia, não só a mão de obra de que ela necessite, mas também os gêneros alimentícios necessários para a manter.[124]

---

[122]Relatório apresentado pelos administradores por parte do Governo na Companhia de Diamantes de Angola relativo ao ano de 1935 e apresentado ao Ministro das Colônias P. 1.
[123] Relatório Anual do SPAMOI de 1940. P.1.
[124] Relatório do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal relativo ao exercício de 1923. Lisboa, Tipografia da papelaria da Moda, S/D.

Em relação aos trabalhadores contratados, recrutados com a intervenção da autoridade colonial, as ações estavam voltadas para que "findo o período de adaptação iniciar-se-á junto dos trabalhadores a necessária propaganda para lhes fazer ver as vantagens que a Companhia oferece a todos aqueles que, depois de cumprirem o seu tempo de contrato, continuam ao serviço".[125] Fazer "ver as vantagens que a Companhia oferece", significou muitas vezes pôr em prática:

> A propaganda feita também por meio de angariadores indígenas para a fixação de contratados. Para este efeito os Auxiliares fazem a propaganda entre os capitas e ex-contratados para que estes, por sua vez, mostrem aos contratados as vantagens que a Companhia oferece aos que ficam como voluntários. Estes angariadores indígenas recebem gratificações pelos seus angariados e atendendo aos prometedores resultados já obtidos é nosso objetivo criar uma rede destes angariadores que, levados pelo interesse e servindo-se do seu próprio exemplo, constituirão um meio de propaganda eficaz.[126]

A Diamang tinha conhecimento de que se esses ex-trabalhadores voltassem para suas aldeias, poucas seriam as chances de retornarem espontaneamente para a Companhia. Por isso, outra estratégia usada para reter essa potencial mão de obra voluntária era manter em aldeias do próprio SPAMOI ex-contratados ou "prometidos", isto é, pessoas que tivessem manifestado o interesse em permanecer na Companhia após o fim do contrato. Nessas "Aldeias de Propaganda" formavam-se núcleos populacionais oriundos da mesma circunscrição e algumas vezes até dos mesmos postos, nos quais muitas famílias eram aparentadas. Nelas as chefias locais desempenhavam papel fundamental na retenção da mão de obra. De acordo com o relatório do SPAMOI de 1937:

> Estes núcleos, sob a autoridade de sobetas por eles escolhidos, servem para fixar os trabalhadores da mesma origem e criarem um meio no qual eles se sintam como nas suas próprias aldeias. Além disto, estes sobetas são também por nós influenciados para fazerem a propaganda junto dos contratados só recebendo instrumentos de música quando conseguem alguns "prometidos". Os indígenas casados que vivem nestas aldeias são também angariadores que empenhamos na propaganda dos fixados, distribuindo-lhes certos objetos de cozinha quando arranjam "prometidos" e até os próprios ex-contratados estão encarregados de os angariarem, visto só receberem camas, caixas, etc. quando o conseguem. Temos assim um meio de satisfazer os pedidos

[125] Relatório Anual do SPAMOI de 1937. P.4.
[126] *Idem*. O termo capita era usado em Angola como sinônimo de capataz e é muito recorrente na documentação consultada.

> intermináveis dos indígenas com a condição de eles trazerem alguma coisa em troca.[127]

A informação acima reproduzida do relatório da SPAMOI de 1937, não apenas elucida a utilização das chefias locais como figuras centrais para convencer e manter os trabalhadores após o recrutamento, como evidencia a mesma estratégia adotada pela Companhia desde os momentos inicias de sua presença na Lunda: a de oferecer aos indígenas bens materiais por eles desejados como forma de recompensa pelos serviços prestados. Nesse mesmo sentido, Todd Cleveland relata, ao se referir a esse mesmo ano de 1937, que a Diamang presenteava os sobas cujas aldeias ficavam próximas à área da Companhia para coagi-los a absorver em seus domínios os chamados "prometidos",impedindo que retornassem para suas aldeias de origem.[128]

Foi com o objetivo de manter o controle sobre as aldeias supervisionadas pelo SPAMOI e incutir nos sobas e indígenas ideias relacionadas à higiene e salubridade que foi criada em 1950 a Festa da Melhor Aldeia, parte do ciclo anual de festas promovidas pela Diamang, que contava ainda com a Festa Desportiva e com a Festa Grande.

1.4. A Festa da Melhor Aldeia

Em 1938, O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) organizou o concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal, "visando mostrar, e ajudar a encenar, as tradições populares do país a partir de algumas povoações selecionadas para o efeito". Em setembro desse ano uma caravana do SPN atravessou o país visitando e avaliando diversas povoações para eleger a "mais portuguesa". "Transformadas em autênticos frescos da vida campesina, as aldeias foram palco de um vasto conjunto de demonstrações e encenações da arte e dos costumes populares a que os visitantes assistiram deslumbrados".[129]

É possível que o concurso criado pela Diamang tivesse tomado como referência aquele organizado na metrópole no final da década de 1930, no entanto, os seus propósitos eram completamente distintos. Enquanto o concurso da Aldeia mais Portuguesa de

[127] Relatório Anual do SPAMOI de 1937. P.6.
[128] CLEVELAND, Todd. *Rock Solid. Op.Cit*; P.217.
[129] ALVES, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional.* Lisboa: ICS, 2013. P.51-52.

Portugal buscava premiar aquelas em que os "costumes populares" estivessem preservados, no concurso da Lunda era o oposto, pois conforme afirma Nuno Porto, "não se trata, nesse concurso, de premiar qualquer aldeia mantida em condições aparentes pré-coloniais, mas, pelo contrário, de premiar a apropriação nativa das aldeias da Companhia segundo as diretrizes do SPAMOI".[130]

A Festa da Melhor Aldeia consistia em premiar uma aldeia que era supervisionada pelo SPAMOI. Essas povoações eram destinadas à população de trabalhadores e o prêmio era concedido àquela que apresentasse melhores condições de higiene, salubridade, arborização e manutenção, de acordo com os critérios estabelecidos pelo próprio Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de obra Indígena. A ideia era que esses locais passassem por um processo de assimilação dos costumes europeus, uma vez que as premiadas seriam aquelas mais próximas do modelo ocidental de habitação e higiene.

A festa de premiação da melhor aldeia consistia no oferecimento de um prêmio ao soba responsável, que habitualmente contava com peças de vestuário, incluindo muitas vezes uma medalha entregue de forma solene; o erguimento de um mastro simbólico da figura de um boi feita em chapa de ferro; um boi; diversos gêneros alimentícios para a comemoração, que incluía vinho, cerveja e tabaco. Em 1951, a aldeia vencedora foi a do soba Saquemba, da região de Maludi. Segundo consta no relatório das Grandes Festas Anuais desse ano,

> O Saquemba, trajando a rigor, revia-se, orgulhosamente na sua aldeia e, sobretudo, na sua bela casa, - com uma porta e uma janela – digna de um grande senhor.No domingo as festas e as danças continuavam. Chegavam assistentes para a cerimônia da colocação do mastro simbólico; chegavam brancos que, também, vinham assistir. Finalmente efetuou-se a implantação do mastro simbólico, no meio do entusiasmo geral. Veio depois o boi verdadeiro, talvez mais desejado do que o do mastro; pelo menos certos olhares e expressões assim nô-lo fizeram suspeitar... O Saquemba, com o seu típico chapéu, no meio dos outros sobas seus convidados, que muito o felicitaram, estava radiante! Depois foi o assalto ao boi, devorado num ápice! Os sobas comeram e beberam; toda a gente comeu e toda a gente bebeu; houve barafunda e confusão![131]

Em 1957, a aldeia ganhadora foi a do soba Baraca:

---

[130] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.465.
[131]Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.36

> Pela primeira vez foi escolhida uma aldeia fora da área do Posto de Cambulo, por se atender à circunstância de se encontrarem sete minas na margem direita do rio Luembe, demonstrando, assim, aos sobas que todos eles poderão vir a ser premiados, desde que de tal sejam merecedores.[132]

Na festa de premiação do referido ano, "não faltaram os sobas mais importantes com seus familiares e amigos, para tomarem parte nos folguedos que caracterizam esta festa, como a corrida de bicicletas, luta de travesseiros e barracas de diversões, tanto ao gosto dos indígenas".[133] Segundo consta no relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas do ano de 1957,

> Todos os indígenas comeram e beberam do que se lhes ofereceu, mas alguns sobas não deixaram de se mostrar um tanto descontentes com a atitude egoísta, quanto a eles, do soba Baraca que não consentiu em partilhar o boi ... pois o prêmio fora "para ele e só para ele". Como se sabe, tem sido costume, até agora, o soba vencedor, abater logo ali o boi, esquarteja-lo, assá-lo e come-lo.[134]

Mesmo com esse contratempo, durante a festa houve "a distribuição de muitos gêneros alimentícios, vinho, tabaco, espelhos, fósforos, sabonetes e 300 rações de carne, e a festa prolongou-se pela noite afora, ao som dos tambores e do alarido do batuque em honra da melhor aldeia de 1957".[135] A escolha de um boi como a premiação principal também não era aleatória, nem por acaso, daí o fato do soba Baraca, vencedor da Melhor Aldeia de 1957, ter impedido de compartilhar o prêmio com os convidados. Esse animal possuía um significado simbólico importante entre as populações de Angola, sendo para muitos povos um símbolo de riqueza e poder dos seus proprietários.[136] Na região da Lunda, o significado do boi como símbolo de riqueza está ligado à figura do comerciante, que muitas vezes percorria essa vasta área montado nesse animal. Os songo ficaram conhecidos por materializarem essa relação num tipo de escultura em madeira em que uma figura humana aparece montada em um boi. Essa

---

[132] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1957. P.14
[133]Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1957. P.15
[134] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1957. P. 16
[135]Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1957. P. 16
[136] Sobre esse assunto consultar: CARVALHO, Henrique A. D. *Expedição Portuguesa ao Muatiânvua. Ethnographia e História Tradicional dos Povos da Lunda.*Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.P.260.

estatueta ritual, que era ainda acompanhada por outros elementos como pássaros ligados à fecundidade, era usada para propiciar o comércio com os europeus.[137]

Figura 2: Detalhe da aldeia do soba Baraca, vencedor do prêmio da Melhor Aldeia de 1957, onde é possível notar nas casas um padrão arquitetônico e a utilização de materiais na sua construção claramente ocidentais. Percebe-se também o padrão de salubridade e higiene desejado pela Companhia. 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Já em 1958, a aldeia vencedora foi a do sobeta Samuafo. Este chefe, auxiliado por seus súditos, "demoliu a antiga aldeia e construiu novas casas, quatro das quais cobertas com chapas de zinco e com os pisos construídos em cimento. O SPAMOI prestou-lhes eficaz assistência, dispensando-lhes pedreiros e carpinteiros e orientando os trabalhos de construção".[138]Além do boi, Samuafo recebeu vários artigos de vestuários, tais como capacete, camisa, gravata, meias, um corte caqui para farda, itens que a Companhia sabia que eram bastante desejados por esses homens.

Durante a festa era comum também a distribuição de presentes para os convidados de objetos como espelhos, fósforos e sabonetes, itens aparentemente aleatórios, mas que simbolizam os valores civilizatórios a serem incutidos nas populações locais, como o de higiene. Também não era por acaso que a distribuição da premiação aos sobas se dava sempre na presença dos convidados, dentre eles autoridades da própria Diamang, além

[137] Sobre esse assunto ver: BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Angolana.* Lisboa: Electa, 1994. P.152-153.
[138] Relatório Mensal do SPAMOI do mês de julho de 1958. P.6.

de outros chefes da região. A ideia era mostrar aos outros chefes as muitas vantagens em ser um colaborador não apenas no recrutamento de mão de obra, mas também em colaborar com a concretização de um modelo civilizatório estabelecido pela Companhia, como é o caso da habitação. As chapas de zinco e a utilização do cimento no lugar do barro e da cobertura de fibras vegetais eram, nesse sentido, um importante exemplo do progresso alcançado por esses homens graças, obviamente, às ações da Companhia.

Apesar do SPAMOI realizar o trabalho de convencer os sobas a candidatarem suas respectivas aldeias e premiar esses homens com itens que a Companhia sabia que eram estimados, nem por isso esta era uma tarefa fácil, já que aceitar a candidatura significava cumprir os critérios orientados pela Diamang, o que muitas vezes esses chefes não queriam. As dificuldades em realizar a festa eram tantas que, ao contrário das outras festas anuais, esta não tinha uma data fixa para acontecer, pois "é uma realização que depende, especialmente, do estado do capim para a cobertura das casas e do trabalho dos sobas e seus familiares. Não estando, portanto, unicamente dependente da nossa vontade, esta festa tem de efetuar-se quando possível".[139]

No relatório anual do SPAMOI de 1957, há uma tentativa de entender as dificuldades em realizar esse concurso. No documento consta que, enquanto se podia notar melhoria no nível de vida do indígena no que diz respeito ao vestuário, alimentação e também na incorporação de objetos como bicicletas e máquinas de costura, não parecia haver por parte das populações qualquer preocupação com a habitação, que em geral não possuía janela e raramente passava por alguma manutenção ou melhoria. Dentre os fatores que explicariam tal descaso estaria a impossibilidade das pessoas adquirirem materiais para melhorar as casas e também a falta de pessoal para fazer o serviço, pois a maioria dos homens estava comprometida com o trabalho na Diamang. Por isso, a Companhia passou a ceder pedreiros para ajudar nas reformas e a fornecer materiais para as habitações cujos donos demonstrassem interesse.[140]

O que a Diamang não levou em consideração ao analisar o fracasso na tentativa em adequar as habitações aos padrões estabelecidos pelo SPAMOI por parte dos sobas é que estas aldeias eram controladas e vigiadas com rigor. Muito diferente das aldeias

[139] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.2.
[140] Relatório Anual do SPAMOI de 1957. P.50.

localizadas nas áreas mais distantes do controle da Diamang, que foram construídas levando em consideração padrões arquitetônicos próprios e que estavam ligadas à história e trajetória dos antepassados e dos próprios moradores. Nesse sentido, Leila Leite Hernandez aponta como o confisco de terras foi uma das maiores agressões às suas cosmogonias, o que nos ajuda a compreender o fracasso da Festa da Melhor Aldeia:

> (...) os chefes de terra eram as chefias tradicionais mais comuns exercidas nos "territórios linhageiros", espaços geográficos constituídos por aglomerados populacionais formados por muitos grupos de familiares com afinidades culturais comuns (tradições, costumes, hábitos, língua e, por vezes, religião). Simbolicamente, o território linhageiro significava o espaço de ligação entre os seres vivos, os mortos e os ainda por nascer. Envolvendo a metáfora de tudo o que já foi realizado e o que virá a ser, encerra um sentido de continuidade que sustenta e reforça o coletivo.[141]

A pouca adesão dos sobas naFesta da Melhor Aldeia parece ter sido um problema não apenas em um momento específico, mas durante toda a existência do concurso. No relatório da SPAMOI de 1962, ou seja, mais de dez anos após a sua criação, relata-se que:

> Relativamente ao que se diz das dificuldades em interessar os sobas, de maneira efetiva, no melhoramento das suas aldeias, e, consequentemente, realizar a Festa da Melhor Aldeia em perfeita concordância com os seus objetivos, reconhecemos que o problema tem certas arestas, e que a ideia é difícil de levar a efeito nos moldes de rigor que seriam para desejar. Mas foi sempre assim; por isso, entendemos que é de manter a tradição. De resto, o caminho indicado apresenta-se em distinguir, sucessivamente, com o nosso auxílio, os sobas que mais o mereçam e dar-se-lhes também um boi para que o "jantar" nesse dia seja mais farto, para habitantes e convidados da aldeia.[142]

1.5. Em busca de colaboração: fardas e visitas

Se o grande incentivo para conseguir a adesão dos sobas no concurso da Melhor Aldeia estava relacionado aos presentes oferecidos, no que diz respeito ao recrutamento de trabalhadores a estratégia não era diferente. Ao examinar o "Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960" foi possível perceber, por exemplo, que a

[141] HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula.* São Paulo: Selo Negro, 2005. P.96-97.
[142] Relatório Anual do SPAMOI de 1962. S/P.

distribuição de uniformes militares estava condicionada ao recrutamento de trabalhadores pelas chefias locais. Nesse mesmo documento fica evidente que a cada ano os sobas faziam mais pressão para obter uniformes, o que se tornou um problema tanto para as autoridades coloniais que faziam a intermediação com a Diamang, quanto para a própria Companhia que providenciava esses itens para serem distribuídos. Em 1960 a empresa se queixava que "a quantidade que nos havia sido pedida pelas autoridades, a qual tem crescido de ano para ano, era de tal modo exorbitante que o caso foi posto à Direção Geral para resolução".[143]

No mesmo relatório de 1960 há a menção de que as solicitações de fardas militares em 1959 foram muito maiores que as registradas no ano anterior. Consta no documento que:

> Por isso, se encarregou o nosso Agente em Saurimo de averiguar quais os motivos deste constante aumento. Concluiu-se que as autoridades se estavam tornando demasiado generosas, e já pela provável pressão exercida sobre elas pelos interessados, já porque considerassem, em geral, as autoridades gentílicas "Bons rapazes", iam estendendo a todos ou quase todos uma gratificação cujo custo é de certo modo elevado, e que, como havia sido estabelecido, devia ser dada apenas àqueles que, durante o ano, tivessem colaborado bem nas nossas operações de recrutamento.[144]

Na tabela a seguir há a relação da quantidade de fardas militares distribuídas nos anos de 1959 e 1960:

Tabela 1: Distribuição de fardas militares em 1959 e 1960. Fonte: Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P. 87. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Localidades	**Nº de fardas distribuídas em 1959**	**Nº de fardas distribuídas em 1960**
Saurimo	131	140
Cassai-Sul	51	55
Minungo	166	166

[143] Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P. 87.
[144] *Idem.*

Camaxilo	306	250
Songo	125	149
Chitato	246	107
Total	**1025**	**867**

Com exceção das regiões de Chitato e Camaxilo, que em 1960 tiveram uma menor distribuição de fardas em relação ao ano anterior, e da região de Minungo, que não teve a distribuição alterada, as regiões de Saurimo, Cassai-Sul e Songo tiveram um maior número de fardas distribuídas em 1960 quando relacionado ao ano anterior.

No que diz respeito ao número de fardas solicitadas no ano de 1960 observa-se que, de maneira geral, a quantidade foi muito maior do que aquela distribuída, conforme se observa na tabela a seguir. As exceções são as localidades de Minungo e Songo, cuja distribuição de fardas se deu de acordo com a quantidade solicitada.

Tabela 2: Comparação entre o número de fardas solicitadas e o número de fardas distribuídas em 1960. Fonte: Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P. 87. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Localidades	**Nº de fardas solicitadas em 1960**	**Nº de fardas distribuídas em 1960**
Saurimo	426	140
Cassai-Sul	134	55
Minungo	166	166
Camaxilo	306	250
Songo	149	149
Chitato	223	107
Total	**1404**	**867**

A solução encontrada pela Diamang para resolver o problema da crescente solicitação foi "restringir-se a quantidade de fardas a distribuir em 1960, para um número não superior ao do ano anterior, tanto mais que não teríamos mesmo, possivelmente, em 'stock', o elevado número que nos pediam, por não estarmos preparados para tal".[145]

A farda militar era um item bastante desejado pelos sobas e incorporado como insígnia de poder desde pelo menos a segunda metade do século XIX. Desde esse período é possível encontrar uma recorrência de registros que evidenciam a incorporação desses uniformes na vestimenta cerimonial de chefes locais, o que não significa afirmar necessariamente que estes sobas abandonavam outros tipos de vestes. Em muitos casos eles passaram a mesclar o uso de suas antigas insígnias com aquelas incorporadas desde o contato com os europeus. Não por acaso, um dos itens distribuídos às chefias locais por Henrique Dias de Carvalho durante a sua Expedição à Lunda em busca da Mussumba, capital do Império do Muatiânvua (1884-1888) foi justamente o uniforme. Fotografias de chefes tradicionais e dignitários feitas durante a expedição comprovam a incorporação desses itens na indumentária desses homens.[146]

[145] Relatório Anual da Seção de Trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P.87.
[146] Ver mais em:AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador. A coleção Henrique de Carvalho da Sociedade de Geografia de Lisboa.* Lisboa: SGL, 2012. P.78.

Figura 3: Fotografia do Muatiânvua Xa Madiamba vestindo uma farda oferecida pela expedição de Henrique Dias de Carvalho. Álbum da expedição ao Muatiânvua, 1887. Foto de Manuel Sertório de Almeida Aguiar. Arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal.

Figuras 4 e 5: Na foto da esquerda o soba Tchinhenhe exibindo farda numa fotografia de 1960. Na foto à direita o soba Tchingambo numa foto de 1958, também usando uniforme militar. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Além de expor o tamanho do investimento da Diamang em uniformes a serem distribuídos para os sobas que participavam com o recrutamento de mão de obra nos anos de 1959 e 1960, os dados mostrados nas tabelas evidenciam a extensão territorial atingida pelo recrutamento de trabalhadores para a Diamang, bem como a existência de uma grande rede de sobas envolvidos nessa tarefa, que incluía regiões cujas distâncias do Dundo eram consideráveis.

Todavia, a recompensa pela cooperação dos sobas não se dava apenas por meio do oferecimento de bens materiais. Uma importante estratégia adotada pela Diamang para conseguir cada vez mais trabalhadores com a intermediação desses chefes foia de convidar grupos de sobas para visitarem a Companhia e a sua estrutura, a fim de convencê-los dos benefícios que os trabalhadores tinham ao oferecer os seus serviços. No relatório do SPAMOI de 1955, o chefe de Serviço J. Robalo descreve como foi a

visita de um grupo de cinco sobas da circunscrição do Minungo às dependências da Companhia. Segundo Robalo:

> Como vieram para observar o ambiente de vida dos trabalhadores contratados naturais dos seus sobados, mostramos-lhes tudo que pudesse interessa-los e concorresse para a formação de uma ideia exata. Não foi contrariada qualquer pretensão que manifestassem, quer na escolha de locais a visitar, quer nas suas conversas com os trabalhadores e famílias. Vieram e ouviram livremente, sem limite de tempo ou de qualquer condição. Aqui passaram 10 dias proveitosos e durante os quais se confessaram possuidores das melhores impressões.[147]

Os sobas Cambacefo, Samucual, Sacomba, Muassunhenga e Muschinguengue, acompanhados por três mulheres e três ajudantes foram à Companhia para visitar os trabalhadores contratados que pertenciam aos seus sobados. Durante os dez dias em que ficaram hospedados por conta da Diamang, "nada lhes ocultamos que pretendessem ver, como tiveram, também, plena liberdade de ouvirem os seus conterrâneos, dentro e fora dos locais de trabalho".[148] No Dundo, os sobas visitaram os armazéns de vendas a indígenas, as oficinas de carpintaria e mecânica, as obras de barragem, a Escola do Indígena, a Estação Emissora de Rádio e o Museu. Segundo J Robalo:

> Na Carpintaria apreciaram o poder realizador das máquinas. Viram, como, em poucos momentos, um pau desforme se tornava em lindo adorno de peças de mobília. Tal perfeição – diziam eles – não conseguiriam atingir na aldeia, embora com trabalho demorado e persistente. Aproveitamos a oportunidade para prender-lhes a atenção ao fato de cada máquina ser manejada por um indígena. Se este, quando ainda de pouca idade, não tivesse ingressado no trabalho da Companhia, andaria pela Aldeia, talvez andrajoso e faminto. Assim, tornou-se um hábil operário, de nível de vida relativamente elevado. Demonstramos, pois, com argumento à vista, quanto beneficia o indígena que de nós se aproxima.[149]

O aparente encantamento dos sobas, provocado pela infraestrutura da Diamang e pelo propósito "civilizador" em incentivar o contato dos indígenas com tamanha tecnologia e elevaçãodo nível de vida desses trabalhadores, conforme as palavras de J. Robalofoi rapidamente transformado quando partiram para Andrada e tiveram contato com os locais de trabalho e com as aldeias dos trabalhadores. Como já previa a Diamang:

---

[147] Relatório Anual do SPAMOI de 1955. P. 50.
[148] Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955. P.10.
[149] Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955. P.10.

> Conhecedores da índole do preto, sabíamos que nos locais de trabalho e nas aldeias, não faltariam queixas e reclamações. Para provoca-las, bastaria a presença dos sobas, os quais, à maneira de inquirir, certamente, se dirigiriam ao pessoal contratado. Este, que só por obrigação terá aceitado o trabalho, não deixaria de pretender convencer os sobas de que é extremamente pesado o período que passam nas minas. Em defesa deste ponto de vista, não faltariam, com certeza, argumentos fantasistas. Deste modo haveria que começar por esclarecer os sobas sobre a assistência que é dispensada aos contratados e suas famílias, predispondo-os para repelirem os exagerados.[150]

Assim, para contrapor às reclamações ouvidas foram mostradas aos sobas as aldeias e os cuidados de conservação, limpeza e higiene. Mulheres foram apresentadas para que os chefes constatassem os seu bom aspecto físico, principalmente as grávidas. Assim como as mulheres, as crianças também foram exibidas "de forma a incutirmos aos sobas o valor da assistência que lhes prestamos, desde o nascimento, até a idade de prestarem o trabalho remunerado".[151]

Em visita às lavras, a Companhia aproveitou a ocasião "para estabelecer o contraste entre o valor da alimentação que usufruem nas suas aldeias e daquela que aqui lhes proporcionamos".[152] Ao percorrerem as granjas, os sobas teriam ficado admirados com a presença de trabalhadores de idade avançada atuando como guardas e pastores de gado. Rapidamente os sobas ouviram que "a Companhia não abandona os seus servidores antigos, ainda que tenhamos que confiar-lhes tarefas leves".[153]

E de novo, quando os sobas se mostraram admirados com a presença de máquinas sendo operadas por indígenas, a Companhia aproveitou a oportunidade para discursar a favor do trabalho. Nessa ocasião específica, "mais uma vez estabelecemos o contraste entre a mentalidade que o indígena adquire entre nós e a daqueles que teimam em permanecer no mato, vivendo dos seus hábitos primitivos. É, pois, evidente, a conveniência que o indígena tem, em nos procurar espontaneamente".[154]

Foi, no entanto, em visita às minas de Candjamba, Mucuquesse 3, Camesseque 1, Camesseque 2, Mussolégi, Luxilo 8 e N´Zárgi 11 que os sobas tiveram a oportunidade

---

[150]Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955.P.11.
[151]*Idem.*
[152]*Idem.*
[153]Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955. P.12.
[154]*Idem.*

de ouvir os próprios trabalhadores, que revelaram aspectos do trabalho na Diamang muito distantes do discurso proferido até então pelo representante da Companhia. As principais queixas relatadasaos sobas pelos contratados foram descritas no próprio relatório do SPAMOI do referido ano. Dentre elas destacam-se:

1 - "O salário insuficiente de 50$00 que mensalmente aqui recebem";

2 - "A insuficiência da alimentação fornecida tanto a eles, trabalhadores, como às famílias";

3 - "Queixa contra o uso da farinha de milho nas refeições";

4 - "Maus tratos infligidos pelos capatazes";

5 - "O envio de contratados à Autoridade para serem castigados";

6 - "Os maus tratos às mulheres que trabalham nas lavras";

7 - "A dificuldade em adquirir vestuário, pois os armazéns só vendiam aos indígenas da região";

8 - "O exagero das tarefas, quase sempre terminadas fora de horas convenientes".[155]

Sobre a primeira queixa anunciada pelos contratados, a Companhia argumentou que os trabalhadores recebem tal salário "por assim estar determinado no contrato com o Estado. Todavia, se aqui recebessem a totalidade do salário, regressariam às suas terras sem numerário para satisfação de necessidades, inclusivamente o pagamento da taxa de imposto ao Estado".[156] A respeito da segunda queixa relacionada à insuficiência da alimentação, a Companhia argumentou que os próprios sobas assistiram à refeição do almoço nos refeitórios, bem como os gêneros distribuídos para confecção da comida da tarde. Sobre as queixas de maus tratos, a Companhia não negou a sua existência, apenas alegou que todas as queixas de contratados contra os capatazes eram atendidas.

E por fim, quando os quase dez dias de visita dos sobas estavam terminando, um episódio se passou na mina de Camisseque 1. Momentos antes de o pessoal se sentar à mesa do refeitório para o almoço chegaram os sobas acompanhados pelo Subchefe da Seção. Durante a refeição um dos homens se queixou afirmando que o fubá era

[155]Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955. P.12.
[156]*Idem.*

insuficiente. O Subchefe da Seção então, para demonstrar que a queixa era infundada mostrou a medida em uso na distribuição do alimento e fez a conferência provando que a medida estava correta. Quando os sobas se mostraram surpresos, um dos contratados se levantou e alegou que o fubá naquele dia tinha sido especialmente complementado por ocasião da visita dos chefes.[157]

Segundo consta no relatório da SPAMOI de 1955, as visitas dos sobas às minas eram feitas de surpresa, sem que cuidados especiais tivessem sido tomados, o que parece bastante improvável, pois o intuito dessas visitas era justamente o de impressionar de forma positiva os sobas e continuar contando com suas colaborações no recrutamento de trabalhadores. A ideia principal da Diamang era convencer esses homens de que o melhor lugar para os seus súditos estarem era na Companhia de Diamantes de Angola.

Os sobas que intermediavam o fornecimento de mão de obra para a Diamang sabiam das reais condições que eram oferecidas aos seus trabalhadores, inclusive as punições e agressões com uso de palmatórias e chicotes. Por certo os indígenas que retornavam para a aldeia após o fim do contrato contavam o que vivenciaram na Companhia, no entanto, a relação desses sobas com a Diamangera marcada pela ambiguidade, já que ao mesmo tempo em que esses homens viam o seu poder de mando cada vez mais restrito por causa da situação colonial e, portanto, por causa da própria Diamang, era essa mesma Companhia que os beneficiava material e simbolicamente, e que de certa forma os mantinha no poder.

O fato é que, assim como os indígenas na prática não tinham o poder de decidir se trabalhariam ou não como contratados, os sobas, em particular numa área dominada por uma empresa concessionária como a Diamang, sabiam que a sua colaboração com as explorações diamantíferas muitas vezes era a única alternativa para se livrar de retaliações de diferentes ordens, desde punições até a perda de seus poderes, já visivelmente limitados nesse período de situação colonial.

Por isso, não surpreende que as considerações deixadas pelo grupo de sobas visitantes sobre a Companhia e registradas no relatório da visita tenham sido elogiosas, mesmo que esses homens soubessem da real situação vivida pelos trabalhadores contratados. Os elogios registrados, no entanto, devem ser analisados com cautela, dado o caráter do documento: um relatório oficial de um serviço da própria Diamang, onde uma cópia era

[157]Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955. P.15.

sempre enviada para a Sede da Companhia em Lisboa. Ainda assim, seria pouco provável que esses sobas pudessem expressar as suas reais impressões da visita em território dominado pela Diamang, sem sofrer maiores consequências. O tratamento diferenciado recebido por esses chefes durante a permanência na Companhia, com farta alimentação e quarto arrumado, deve ser visto também como forma de coagir esses homens a tornarem pública a "boa" imagem que tiveram da Diamang em relação ao cuidado dispensado aos trabalhadores.

Assim, o soba Samucual, por exemplo, teria classificado como:

> (...) muito bons os aldeamentos e igualmente a alimentação. Notou abundância de fruta. "Tudo está muito bem, pelo que não pode fazer distinção. Quando os futuros contratados opuserem dificuldades, corrê-los-à, porque têm mania de falar mal". Nunca pensou que ele, soba, aqui fosse tão bem recebido. Surpreendeu-o, à chegada, encontrar camas feitas, mesa posta, comida, lenha e panelas.[158]

O soba que teria tecido elogios à Companhia era o mesmo que havia flagrado a presença de um capitacom uma vara na mão, um dos instrumentos utilizados na Diamang para aplicar castigos físicos aos trabalhadores. No relatório do SPAMOI, no entanto, consta que Samucual "louvou a atitude do Senhor Canhão Veloso quando, na aldeia do Luxilo 8, encontrou um capita com uma vara na mão. Tirou-lhe e repreendeu-o" e completa com a seguinte afirmação "seria muito bom que todos os brancos assim fizessem".[159]

O soba Muachingengue também teria destacado em seu relato a rica mesa e um trato que ele não esperava e garantiu que "vai rebater o que os homens apresentam, como objeção à sua vinda [para a Companhia como contratado]". Relato parecido foi o apresentado pelo soba Muassunenga ao afirmar que "as queixas que os contratados fazem quando vão, são mentiras. Se alguém é castigado, é porque é mandrião". Ainda nesse mesmo relato, fica claro que, esse mesmo soba teria achado tudo tão bom que prometeu mandar o maior número possível de contratados.[160]

A documentação consultada não fornece maiores detalhes sobre quem eram esses sobas, além de detalhes sobre a sua colaboração no fornecimento de mão de obra para a Diamang. O fato é que as visitas organizadas aos sobas e a promessa destes retribuírem

[158]Relatório Mensal do SPAMOI de dezembro de 1955. P.13.
[159]*Idem.*
[160]*Idem.*

o tratamento especial, fornecendo um maior número de trabalhadores, na prática, não surtia o efeito desejado pela Companhia, já que o problema da falta de mão de obra persistiu durante toda a existência da Diamang.

É inegável, aliás, que durante a situação colonial existiram sobas que de fato se alinharam com o poder colonial chegando a cometer abusos contra as suas próprias comunidades, mas é preciso considerar que as demandas da Diamang em relação ao número de trabalhadores sempre foram bastante altas e era realmente difícil que esses chefes conseguissem satisfazê-las plenamente. A tirania de alguns sobas é retratada, inclusive, em algumas músicas coletadas pela Missão de Recolha de Folclore Musical, como é o caso da intitulada "Ana Malunga" (traduzida pela Missão como "Rapazes"). Recolhida no sobado de Satanda, rio Camissombo, afluente do Luachimo, Posto do Camissombo, Chitato, e oriunda da aldeia de Txiuanda, rio Camissombo, a explicação obtida sobre a música diz que o sobeta "convocara rapazes para trabalhar, mas estes fingiram não ouvir. Então o sobeta dizia: eu os poderia pisar como o elefante, pois tinha poder para tanto".[161]

Em outra música, chamada "Saucoque", que foi recolhida no sobado de Satanda, rio Camissombo, afluente do Luachimo, Posto do Camissombo, Chitato, consta que:

> O soba Saucoque recebera ordens para vigiar as atividades dos contrabandistas, o que fazia com tanta diligência que chegava a mandar às autoridades administrativas gente da sua própria aldeia. Daí, muitos, aborrecidos com isso, mudaram para outros sobados, o mesmo fazendo certo rapaz, muito querido por todos (...).[162]

Se há registro de músicas que abordam a questão da tirania de sobas, por outro lado há músicas que retratam o que acontecia com os chefes que se recusavam a colaborar com o recrutamento de mão de obra. A letra da música cujo título é "Satxissenga Jinacangana" (Traduzida como "Satxissenga caiu em desgraça"), oriunda da aldeia de Satxissenga, rio Cambangalala, afluente do Luchico, posto do Lóvua, Chitato, alude ao seguinte:

> O soba Satxissenga recusou enviar cem carregadores ao chefe de Posto que os havia pedido, e decidiu ir para o então Congo Belga, com

[161] JANMART *et al. Folclore Musical de Angola.* Vol. I; povo quioco (área do Lóvua). Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1961. P.152.
[162] *Ibidem.* P.142.

> o propósito de ali construir nova aldeia. Porém, habituado a lidar com os portugueses, não se deu bem com os belgas e regressou a Angola. Preso à chegada, foi levado à presença do chefe do Posto. Sua irmã dizia, então, o que consta da letra da presente cantiga:
>
> Ié hé hé,
>
> Uó ié
>
> Satxissenga caiu em desgraça[163]

1.6. A perspectiva indígena sobre a questão do trabalho

Os documentos produzidos pela Companhia de Diamantes de Angola ou pela própria administração colonial raramente expõem de forma explícita a perspectiva do indígena sobre a situação colonial. Uma das poucas exceções no caso da Diamang é um grande conjunto de músicas que foram recolhidas durante a Missão de Recolha do Folclore Musical organizada pela Companhia. Essa Missão, de acordo com Cristina Valentim,

> foi orientada por um imaginário do que seria a etnografia, resultando num trabalho que implicou a reconstrução declarada das culturas nativas como tradicionais, emotivas, autênticas e não contaminadas, na qualidade de corpo orgânico neutro à intervenção colonial moderna e às dinâmicas culturais inerentes à natureza porosa de qualquer cultura.[164]

Apesar do propósito de "reconstruir" as culturas da Lunda não contaminadas e neutras à situação colonial, dentre as 1.400 músicas recolhidas durante a Missão, muitas delas apresentavam justamente temas relacionados às transformações (e esfacelamento) de suas vidas em comunidade, em decorrência, sobretudo, do cumprimento do contrato de trabalho pelo indígena.

Como as músicas foram recolhidas numa missão organizada pela própria Companhia de Diamantes é provável que a menção direta à Diamang tenha sido omitida pelos próprios indígenas no momento da recolha, a fim de evitar possíveis retaliações. A menção à Companhia, bem como alguns conteúdos das músicas que criticavam direta ou

---

[163]JANMART *et al. Folclore Musical de Angola*. Vol. I; povo quioco (área do Lóvua). Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1961.P. 242.

[164] VALENTIM, Cristina Sá. "Músicas com experiências lá dentro. A 'Missão de Recolha de Folclore Musical' da Diamang, Angola. P.74. Disponível em: Disponível em: http://postkolonial.dk/files/KULT12/Cristina%20Valentim%20article%20final.pdf.

indiretamente a situação colonial, também foi omitida pelos próprios membros da Missão no momento de seu registro.

A antropóloga Cristina Valentim se refere que numa troca de correspondências de 1957 entre a sede da Diamang, em Lisboa, e sua delegação, no Dundo, fica claro que os responsáveis pela recolha das músicas preferiam "aceitar as versões menos duras apresentadas pelos indígenas". A música citada na correspondência em questão dizia que"antes de chegarem os brancos nós vivíamos bem, ao passo que agora só temos sofrimento, trabalho, imposto etc.".[165] Ainda assim, muitas músicas que escancaram a violência e a dominação em decorrência da situação colonial foram recolhidas e registradas, e são importantes testemunhos de quem estava sendo subjugado.

A primeira música a ser destacada aborda duas questões já relatadas, além do sofrimento de ser recrutado: a fuga e a falta de controle dos sobas sobre ela. A letra da canção *Txipale Kumunguia* (traduzida pela Missão como "Eu vou para contratado") recolhida no sobado de Satxombo, Chingufo,diz:

Chariangue, mãe, é é

Contrato é feitiço

Minha mãe é, minha mãe é,

Eu vou para contratado,

Eu vou para contratado,

Piadas de quê

Que me estão a dirigir?

Minha mãe ó, minha mãe é,

Mão no carro

Mão no ferro (barra de mina)

O comentário recolhido sobre a música relata que:

> Houve o recrutamento de pessoal, na aldeia, para ser contratado para prestação de serviço. Chariangue, imbecil e medroso, fugiu, depois de o soba o ter designado como um dos que deviam partir. Foi procurado; e, ao fim de muito andarem, deram com ele, escondido, na floresta. O soba mostrou-se muito zangado e a gente da aldeia ridicularizou o

[165] SILVA, Pinheiro. NMFL, V.I NR, n. 34, anexo, 2, 1957 *Apud*: VALENTIM, Cristina Sá. "Músicas com experiências lá dentro. A 'Missão de Recolha de Folclore Musical' da Diamang, Angola". P.80.

> fugitivo, fazendo-lhe alusões depreciativas. Ele então dizia: -Ai, minha mãe, eu tenho medo, porque o contrato é feitiço e não sei se vou morrer ou se regressarei. Eu não fujo: se fui para o mato é porque o coração me enganou. Não se agastem; uma mão no carro que me há-de transportar e outra já na barra de mina com que hei-de trabalhar e cá vou.[166]

A música *Txipale Kumunguia*e o seu respectivo comentário mostram o sofrimento do indígena, que opta pela fuga ao ser recrutado para cumprir contrato de trabalho. As dificuldades e os perigos do trabalho nas minas (uma forma de feitiço) são demonstrados através da incerteza do regresso ou da própria morte. A ridicularização do rapaz pelos demais recrutados, bem como a insatisfação do soba ao ser contrariado pode ser entendida, por outro lado, como uma forma de encorajar os futuros recrutados a aceitarem a sua nova condição, tendo assim a música um propósito moralizador, nesse caso específico, o de evitar maiores problemas com as chefias locais e com a administração colonial.

Outra música chokwe cujo tema também está relacionado à fuga para evitar o cumprimento do contrato de trabalho é a intitulada *Iámi Mungutxiaco* (traduzida pela Missão como "Eu também vou lá"), recolhida no sobado de Txingombo, rio Caquele, afluente do Txicapa, Posto do Lóvua, Chitato. A letra alude à seguinte narrativa:

> Certo dia, os cipaios foram à aldeia do sobeta Xauenze recrutar pessoal para a prestação de serviços sob contrato. Um jovem de nome Tximbaeca, pressentindo-os, fugiu para jusante do rio; mas o cipaio Mulurica perseguiu-o e capturou-o, não passando, no regresso, pela aldeia do rapaz em questão. A mãe, sabendo da fuga do filho, disse que também queria ir para jusante, para onde corre a água e para onde tinha ido o filho; e, ao ter conhecimento da sua prisão dizia, também, que o que Mulurica fizera lhe secara o coração.[167]

Essa música não apenas faz menção à fuga e à posterior captura de um homem recrutado para cumprimento de contrato de trabalho, mas também como esse processo afetava os familiares, nesse caso específico, a mãe. Por outro lado, a música também tem uma intenção moralizadora, pois deixa claro o que pode acontecer com quem foge ao recrutamento: prisão e a tristeza dos parentes.

---

[166] Diamang – 2ª Missão de recolha de folclore. 3º Relatório, Dundo, 1952. P.293-294.
[167] JANMART *et al. Folclore Musical de Angola*. Vol. I; povo quioco (área do Lóvua).*Op. cit.*P.190.

Enquanto há músicas que tem um propósito de fazer com que os indígenas aceitem a sua nova condição, outras músicas abordam de forma mais clara as implicações de se ausentar da aldeia para cumprir o contrato de trabalho. A letra da música chokwe chamada*Ia Mangutuala Cuaia Mama?* (traduzida pela Missão como "Quem me leva para onde foi minha mãe?"), recolhida no sobado de Sambungo, rio Sangueje, afluente do Luachimo, Posto de Camissombo, Chitato,por exemplo, alude ao seguinte incidente:

> Na aldeia de Txaquena, rio Mulepe, afluente do Luangando, tributário do Luachimo, sobado de Pungulo, posto do Camissombo, Chitato, havia um jovem chamado Muassonhengue, que um dia teve de partir para ir cumprir um contrato de trabalho em lugar distante, deixando a mãe na povoação. Terminado o contrato regressou à aldeia, onde lhe foi dito que a sua mãe havia morrido durante a sua ausência. Muassonhengue, então, chorava e dizia: "Ó feiticeiro, que mataste minha mãe, quem me leva à sepultura dela, para eu lá chorar, ó feiticeiro?"[168]

Ao contrário das músicas anteriores, essa música revela o prejuízo na vida do indígena que se ausenta para cumprir o contrato de trabalho. A música, que expõe a dor de um indígena ao tomar conhecimento que a sua mãe faleceu enquanto estava distante, demonstra o esfacelamento da vida em comunidade onde os ciclos da vida, como nascimento e morte, não são mais vivenciados pelos familiares.[169] Outras músicas relatam também a desarmonia da vida em comunidade causada pelas disputas internas em relação ao recrutamento de mão de obra. A música *Mutuia Txipale* (Traduzida como "Vamos para contratados"), oriunda da aldeia do soba Pungulo, posto do Camissombo, Chitato, apresenta a seguinte letra:

Minha mãe é,

Ai irmão, irmão minha mãe é, é,

Os últimos chegados

Cultivam comida,

Nós e o irmão

Vamos para contratados,

O que fizemos nós é?

---

[168] JANMART *et al. Folclore Musical de Angola.* Vol. I; povo quioco (área do Lóvua).*Op. cit.*P.257.
[169]O cumprimento do contrato de trabalho na Diamang, na prática, podia chegar até quase dois anos.

A música alude ao seguinte comentário:

> Na aldeia donde a presente cantiga é oriunda o respectivo soba costumava escolher homens para prestação de trabalho em lugares distantes da povoação, tendo indicado, para este fim, dois irmãos, chamados respectivamente Satxieque e Namacau, que há poucos dias tinham regressado do cumprimento de um contrato. Os dois irmãos ficaram muito admirados, dizendo, então, o Namacau: - Os que chegaram antes de nós estão a fazer as lavras, a cultivar comidas, e nós, que chegamos há pouco, vamos outra vez para contratados. Que mal fizemos nós para sermos assim tratados? Só por castigo se compreende tal coisa.[170]

Essa não é a única música que traz como tema as desavenças provocadas pelo recrutamento entre os próprios indígenas. Há um conjunto de músicas que explicitam que as decisões tomadas em relação às pessoas que deveriam cumprir contrato de trabalho nem sempre seguiam uma lógica voltada a satisfazer a todos da comunidade. Muitas vezes a pressão vinda da administração colonial para o soba fornecer cada vez mais trabalhadores acabava prejudicando muitos indígenas que não conseguiam descansar após o fim de um contrato.

As músicas que abordam os temas ligados à questão do trabalho indígena são um importante contraponto às tentativas da Companhia de Diamantes de Angola em "amenizar" a real situação vivida pelos trabalhadores. Um dos maiores exemplos dessa tentativa de mostrar aos indígenas as muitas vantagens do trabalho foi a criação, a partir de 1950, das festas anuais indígenas, onde a principal, denominada Festa Grande, tinha como propósito a "celebração" do trabalho.

O surgimento dessas festas carece ser analisada a partir de um histórico de denúncias relacionadas ao trabalho indígena nas colônias portuguesas que ganhou força a partir da década de 1920, o que demonstra que não eram apenas os indígenas que denunciavam através de suas músicas as situações vividas nesse contexto de situação colonial. Em 1924, por exemplo, a *Anti-Slavery and Aborigines Protection Society* (ASAPS) entregou um relatório feito por G.A Morton, antigo oficial britânico e antigo cônsul em Moçambique, para a Comissão Temporária de Escravatura (CTE) da Sociedade das Nações (SDN). Em seu conteúdo constavam acusações de que as autoridades

[170]JANMART *et al. Folclore Musical de Angola*. Vol. II; povo quioco (área do Camissombo).Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1961. P.207.

portuguesas estavam organizando e reproduzindo "um 'sistema' de recrutamento forçado de africanos para trabalharem em empreendimentos públicos e privados, frisando que o 'sistema' incluía métodos violentos contra a família e descendência caso os trabalhadores ousassem fugir à indiscriminada angariação".[171]

No ano seguinte foi a vez de Edward Ross publicar o seu *Report on employment of Native Labor in Portuguese Africa*, que ficou conhecido como "Relatório Ross". O documento foi escrito após a viagem de Ross e R. Melville Cramer a Angola e Moçambique para obter informações sobre o sistema de recrutamento e utilização de trabalho nativo que era aplicado na África portuguesa. Tendo como objetivo capturar "a experiência real da população nativa", ambos realizaram entrevistas com indígenas em trinta e duas aldeias escolhidas aleatoriamente em Angola e duas vilas e três "estações missionárias" em Moçambique, sempre acompanhados de um intérprete conhecido pelas populações locais.[172] Dentre as conclusões do relatório constava que os governos metropolitano e colonial não faziam nada no sentido de estabelecer escolas e assistência médica, entre outros. Resumindo, "o que era imputado à administração portuguesa consistia na existência do trabalho obrigatório, trabalho gratuito, ausência de um estatuto jurídico do indígena que o protegesse efetivamente dos abusos tanto da administração como dos colonos (...)".[173] Obviamente a recepção do documento pelos portugueses culminou numa série de contestações questionando desde a validade do método adotado por Ross para a realização da pesquisa, até acusações de perseguição ao país.

Em 1947, foi a vez de Henrique Galvão, escritor e deputado por Angola entre 1946 e 1949, apresentar à Assembleia Nacional numa seção secreta da Comissão das Colônias um relatório sobre as questões laborais em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, em que ele considerava a situação "insustentável" e afirmava que só os mortos estavam isentos do trabalho compulsório.[174] O relatório de Henrique Galvão com graves

---

[171] JERÓNIMO, Miguel Bandeira; MONTEIRO, José Pedro. "Das 'dificuldades de levar os indígenas a trabalhar': O sistema de trabalho nativo no império colonial português". In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.). *O Império Colonial em questão.* Lisboa: Edições 70, 2012.P. 160.
[172] JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Livros brancos, Almas negras: a "missão civilizadora" do colonialismo português (c1870-1930).* Lisboa: ICS, 2010. P.221-222.
[173] JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Livros brancos, Almas negras: a "missão civilizadora" do colonialismo português (c1870-1930). Op. cit.*. P.224.
[174] JERÓNIMO, Miguel Bandeira; MONTEIRO, José Pedro. "Das 'dificuldades de levar os indígenas a trabalhar': O sistema de trabalho nativo no império colonial português". In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.*). O Império Colonial em questão. Op. cit*. P.161.

denúncias, no entanto, parecia poupar a Diamang, com quem Galvão tinha uma relação bastante cordial. Em 1948 Galvão chegou a ser hóspede da Companhia onde teve o papel de estudar a gestão da mão de obra indígena.[175]

Se Henrique Galvão preservou a Companhia de Diamantes de Angola, no ano de 1949, a Inspeção Superior dos Negócios Indígenas denunciou a Diamang e o modo de recrutamento de seus trabalhadores. O documento concluía ainda que a legislação portuguesa não era cumprida e que "'os mais bárbaros crimes contra esses miseráveis' eram cometidos, com o conhecimento das mais altas autoridades administrativas".[176]

Não por acaso as festas voltadas para a celebração do trabalho foram criadas pela Diamang um ano após as denúncias da Inspeção Superior dos Negócios Indígenas. Os discursos proferidos durante essas festividades estavam alinhados com as justificativas que Portugal apresentava para rebater as denúncias recebidas por meio de diferentes órgãos: o da "missão civilizadora", ou melhor, do trabalho como forma de atingir a civilização.

Em 1951, ou seja, apenas um ano após a criação do ciclo de festas anuais, o chefe de gabinete do Governador Geral de Angola, J.A da Silva Carvalho, acusou a administração da Diamang "de pressionar os trabalhadores indígenas para aceitarem contratos de longa duração – 18 meses ou mais – estando distantes das suas regiões de origem e sem salários em conformidade".[177]

1.7. As festas e a questão do trabalho

Entre 1950 e 1963, a Diamang passou a realizar um ciclo de festas que se inserem na proposta de celebrar o trabalho como um bem moral e civilizador, além de outros preceitos civilizatórios desejados pela Companhia.De acordo com as palavras do Diretor Geral da Companhia de Diamantes de Angola:

---

[175] Sobre esse tema ver: PORTO, Nuno. *Modos da Objectificação da dominação colonial. Op. cit.*P.507-510.

[176] JERÓNIMO, Miguel Bandeira; MONTEIRO, José Pedro. "Das 'dificuldades de levar os indígenas a trabalhar': O sistema de trabalho nativo no império colonial português". In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.*). O Império Colonial em questão. Op. cit.* P.162.

[177] KEESE, Alexander. "Proteger os pretos: Havia uma mentalidade reformista na Administração portuguesa na África tropical (1926-1961)?". AFRICANA STUDIA, N.6, 2003. Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. P.P.97-125. P.108.

> [...] tomou já foros de tradição, nas populações da Lunda, este ciclo anual das grandes festas indígenas que culmina na Festa Grande. Basicamente compõe-se o ciclo dum conjunto de manifestações, tendentes a vincular o interesse pelos diversos aspectos essenciais da civilização ocidental, sem diminuir o significado e a afeição pelo tradicional da região, onde ele é rico de conteúdo social útil ou, no mínimo, constitui real diversão e que os povos de aqui saboreiam com delícia.[178]

Esse ciclo contava com três festas: a Festa Desportiva,celebrada em Andrada após a ocorrência de provas eliminatórias em outras regiões da Companhia; a Festa da Melhor Aldeia; e a Festa Grande, realizada no Dundo, que encerrava as festividades do ano. De acordo com Nuno Porto, o ciclo de festas organizado pela Diamang "apresenta remissões às celebrações e festivais metropolitanos do Estado Novo no seu objetivo central de recompensar alguns trabalhadores, e por essa via, celebrar o trabalho com um bem moral, intrinsicamente dignificante e formativo".[179]

A série de festas, em geral realizada entre os meses de agosto e setembro, tinha início com a Festa Desportiva Indígena, seguida pela Festa da Melhor Aldeia. As comemorações eram encerradas com a Festa Grande, sem dúvida a mais importante para a Companhia, pois era a mais diretamente ligada à disseminação, entre os indígenas, da ideia do trabalho como um valor civilizatório.

A Festa Grande era impulsionada pelo sonho da Companhia em reter uma considerável quantidade de trabalhadores voluntários que, aliás, com muitos percalços tentava se concretizar. Essa celebração era também uma grande vitrine para mostrar aos indígenas e também ao mundo, através das figuras públicas que dela participavam os esforços da Companhia em ser um modelo bem sucedido do colonialismo português.

1.7.1. A Festa Grande

A Festa Grande, que encerrava a série de celebrações anuais era realizada no Dundo e cumpria cinco etapas meticulosamente organizadas da seguinte forma:

1 - Hastear solene da Bandeira de Portugal;

---

[178] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1958. P.47.
[179] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.457.

2 - A Missa Campal;

3 - Visita ao Museu do Dundo;

4 - Distribuição de medalhas e prêmios aos trabalhadores homenageados;

5 - Festa Grande.

O hastear da Bandeira de Portugal acontecia na praça central do Dundo, local cujo nome homenageava o explorador português Henrique Dias de Carvalho. Nessa parte da cerimônia cada grupo, de acordo com a posição hierárquica, ocupava um local da praça. Membros da Direção da Diamang e outros europeus ocupavam determinado espaço, enquanto os sobas ocupavam outro local especificado. A massa de trabalhadores distribuía-se pelo restante da praça. O hino nacional era entoado assim que a bandeira de Portugal era hasteada. A partir de meados de 1950, houve a inclusão nessa cerimônia, da distribuição de bandeiras nacionais aos sobas da região numa sessão solene com a presença de autoridades administrativas.[180]

A cerimônia de hastear a bandeira de Portugal, bem como a distribuição destas aos sobas pode ser entendida a partir da ideia projetada durante a Exposição Colonial do Porto realizada em 1934, momento de afirmação do Estado Novo. Nessa exposição surgiu um mapa de Portugal e de seu império colonial sobreposto ao da Europa com a legenda "Portugal não é um país pequeno", "cartografia simbólica em que a nação portuguesa e as suas colônias se apresentavam territorialmente equiparáveis ao 'Velho continente'".[181]

[180] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação Colonial*. *Op. cit.* P.470.
[181] SANCHES, Manuela Ribeiro. "Introdução". In: SANCHES, Manuela R. (Org.). *Portugal não é um país pequeno. Contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006. P.7.

Figura 6: Mapa "Portugal não é um país pequeno" organizado por Henrique Galvão. 1935. Arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal.

De acordo com Manuela Ribeiro Sanches, a frase propagandística "revelava o modo como a pequenez da nação carecia de um império para se libertar da sua periferia, afirmando-se assim como potência a nível nacional e internacional, ao mesmo tempo que legitimava o seu empreendimento colonial".[182] A bandeira de Portugal hasteada na colônia e muitas outras de posse de sobas firmavam, assim, a grandeza do país que se estendia às suas colônias.

[182] SANCHES, Manuela Ribeiro. "Introdução". In: SANCHES, Manuela R. (Org.). *Portugal não é um país pequeno. Contar o império na pós-colonialidade. Op. cit.* P.7.

Figura 7: Distribuição de bandeiras de Portugal aos sobas durante a Festa Grande de 1962. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O hastear da bandeira era sucedido pela missa campal e contava com uma série de discursos de promoção e valorização do trabalho, sempre em consonância com o propósito maior da Festa Grande, que era o de "fazer reconhecer o valor do trabalho, no decurso de uma verdadeira reunião gentílica segundo os usos, costumes e tradição, mas de forma a mostrar que nela podem e devem ser incluídos o respeito e admiração pelo trabalho dedicado e competente", conforme relata em 1954, o Administrador-delegado da Companhia Ernesto de Vilhena,[183]em um documento destinado aos acionistas da Diamang.[184]

Em todos os relatórios das Grandes Festas Anuais Indígenas consultados, grande parte da homília do padre estava voltada para convencer os trabalhadores da Diamang da dignificação do trabalho. No relatório de 1957, por exemplo, o Padre João Terças proferiu o seguinte discurso:

> Quem não conhece Cristo, só vê no trabalho uma infelicidade, um mal. Mas, segundo o cristianismo, o trabalho não é nenhum castigo. Já antes da queda original os homens estavam sujeitos ao trabalho; o trabalho é uma lei da Natureza. Por ele nós assemelhamo-nos a Deus

[183] Ernesto de Vilhena (4/06/1876 -15/02/1967) foi comandante em Moçambique (1889-1901) e em 1911 atuou como governador do Distrito de Lourenço Marques. Nesse mesmo ano foi também diretor da Sociedade de Geografia de Lisboa. Em 1917 assumiu a Pasta das Colônias. De 1919 até a sua morte em 1967 desempenhou as funções de Administrador-Delegado da Companhia de Diamantes de Angola.

[184] Relatório do Conselho de Administração de 1954. P.57-58 *Apud*: PORTO, Nuno. *Modo de Objectificação da dominação Colonial*. *Op. cit*. P.567.

> que trabalhou para criar o Mundo e continua a trabalhar para o conservar; assemelhamo-nos a Jesus Cristo que para resgatar o Mundo, não duvidou sujeitar-se a todos os trabalhos e a derramar o seu sangue. E se Deus trabalhou e se Jesus Cristo também trabalhou, nenhum homem deve envergonhar-se do trabalho: Trabalho da inteligência ou trabalho das mãos. E na medida em que alguém foge do trabalho, nessa mesma medida deixa de ser Homem: pois é sabido que pelo trabalho se aperfeiçoa a nossa inteligência, a nossa vontade e a nossa atividade. Cristo dignificou o trabalho. Mas foi mais longe: santificou-o. [...].[185]

Finalmente, o padre encerra a sua homília desejando que "nós aprendêssemos a encarar o trabalho de uma maneira cristã: como uma coisa que nos honra; como uma coisa que nos dignifica; como uma coisa que nos torna mais homens. Mais que isso: como uma coisa que nos santifica e nos aproxima de Deus". No final, o mesmo padre resumiu, em chokwe, o discurso que havia acabado de pronunciar.[186]

O discurso do Padre Terças no ano seguinte também tentava incutir nos indígenas participantes a ideia cristã do trabalho, ressaltando que assim como eles eram trabalhadores da Diamang, o próprio Jesus Cristo foi um operário não havendo, portanto, trabalho desonroso; "ao contrário, se há coisa que degrade o homem é a ociosidade". Certamente, o padre que comandava a Missa era orientado pela Companhia ao elaborar seu discurso, afinal uma das preocupações mais recorrentes da Diamang estava justamente relacionada "à tendência ao ócio" das populações indígenas e à própria organização de vida tradicional, onde a relação com o trabalho possuía outra dimensão.[187]

---

[185] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1957. P.51.
[186] *Idem.* Apesar de não ser o foco dessa pesquisa, é preciso lembrar que durante a sua existência a Diamang incentivou muito a presença de ações missionárias e a atuação da Igreja Católica.
[187] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1958. P. 42-43.

Figura 8: Missa campal da Festa Grande de 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No momento que antecedia a distribuição de medalhas aos trabalhadores homenageados, discursos voltados para a exaltação do trabalho novamenteeram proferidos, mas nesse momento por pessoas da direção da Companhia e algumas vezes por autoridades portuguesas. De novo, além dos discursos serem realizados em português, havia uma gravação que, teoricamente,reproduzia opronunciamento, masemchokwe, a língua falada pela maioria dos trabalhadores da Diamang. Como o discurso em chokwe era gravado antes e no momento da festa apenas reproduzido em alto falante, é impossível saber o seu real conteúdo, já que este estava voltado exclusivamente para os trabalhadores contratados e voluntários.

De qualquer forma, assim como os discursos proferidos durante a missa focavam na questão do trabalho, aqueles pronunciados por membros do alto escalão da Diamang não diferiam muito, mas abordavam também questões relacionadas ao tratamento dispensado aos trabalhadores, que de uma forma muito sutil procuravam isentar a Companhia pelos abusos, dando a impressão de que essa não era uma política da própria Diamang e sim um problema causado pela má conduta isolada de funcionários que não sabiam compreender a “alma indígena”.

No discurso proferido pelo Diretor Geral da Diamang na festa de 1951, essa ideia fica evidente. Apesar de o pronunciamento ter sido direcionado a todos - “Minhas Senhoras,

Meus senhores, Sobas e trabalhadores indígenas da Diamang" - a maior parte dele é voltada aos funcionários europeus da Companhia, já que os trabalhadores indígenas eram tratados em terceira pessoa durante quase todo o discurso. Consta que:

> [...] sabiam-no já os povos do limiar da História, que nesse intuito organizavam festividades as mais diversas – que o trabalho só é verdadeiramente produtivo quando realizado com interesse, em ambiente alegre, isento de constrangimento. Assim o entende, também, a nossa Administração e assim o teremos que entender todos, sobretudo aqueles de entre nós que somos responsáveis por trabalhos de equipe, brancos ou indígenas. A cada um, pois, recomendo com insistência, que, sem quebra da indispensável disciplina, procure suavizar a tarefa árdua dos seus trabalhadores, esforçando-se por compreender as suas naturais reações e usando mais de calma persuasão, e até, uma ou outra vez, de tolerância, do que de aspereza ou intransigência na apreciação das suas faltas.No que se refere especialmente aos trabalhadores nativos, que são e continuarão a ser os esteios de toda a nossa organização, e sem os quais nenhuma das grandes ou pequenas realizações da Companhia poderia ter sido levada a efeito, há que atentar em que muitos deles, senão a sua grande maioria, puseram de parte a azagaia ou o arco e flecha para incorporarem, pela primeira vez, em um trabalho organizado, muitas vezes duro e sempre totalmente diferente das lides venatórias, únicas a que estavam habituados.Numa palavra e para não me alongar excessivamente, torna-se necessário mantê-los satisfeitos e alegres no serviço, para que o seu rendimento seja sempre aquele que cada um de nós deseja, e os deveres de cargo nos impõe.[188]

Mais do que um discurso voltado para os funcionários europeus da Companhia, esse pronunciamento tinha como propósito responder às denuncias de maus tratos contra os trabalhadores indígenas que ecoavam nesse período. O discurso tenta tirar a responsabilidade da Diamang, o que dá a entender que não compartilha com os abusos que aconteciam do lado de dentro dos muros da Companhia e que eles seriam eliminados se os funcionários mudassem a sua forma de agir, como se a forma abusiva não fosse uma conivência da própria empresa.

Num segundo momento, o discurso é direcionado às autoridades administrativas pela "esplêndida colaboração que sempre nos têm prestado e que tão útil tem sido na resolução dos muitos problemas de mão de obra indígena que, numa empresa da envergadura da nossa, teriam de ser, por força, frequentes".[189]

---

[188] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.84-85.
[189] *Ibidem.* P.85.

Logo em seguida, é a vez do discurso ser direcionado aos trabalhadores. É possível observar que o objetivo principal era "seduzir" esses homens, mostrando as vantagens de se dedicar à Companhia:

> Trabalhadores da Companhia! Vai proceder-se, dentro de momentos, à distribuição de 240 contos de prêmios pecuniários e imposição de medalhas a 150 antigos e bons servidores que, pelo seu trabalho, assiduidade, dedicação e bom comportamento, bem merecem da nossa estima, e da nossa consideração. Com os 148 homenageados o ano passado é já de 298 o número dos componentes da nova elite do trabalho, como e muito bem, em correspondência oficial, foram pelo Sr. Comandante Ernesto de Vilhena designados, ascendendo a 503 contos a totalidade dos prêmios pecuniários atribuídos, não contando o valor próprio das medalhas, computado em mais de uma centena de contos.[190]

A ideia era mostrar que qualquer um poderia ser o próximo a ser premiado, bastava se dedicar de modo exemplar por no mínimo dez anos como trabalhador voluntário. Não por acaso, o diretor finaliza o discurso destinado aos trabalhadores indígenas com a frase: "Segui-lhes o exemplo e tereis, também, a seu tempo, igual recompensa".

Também os sobas são alvos de um recado de que deviam trabalhar em colaboração com a Companhia, distinguindo também em seus sobados os trabalhadores da Diamang:

> Sobas da Lunda! Se a empresa onde todos trabalhamos, entende recompensar por forma tão alta, as qualidades destes seus esforçados auxiliares, é mister também que eles sejam por vós distinguidos, ingressando no número dos grandes dos vossos sobados, merecendo-vos consideração, respeito e simpatia. Eles deram durante largos anos, prova irrefutável das suas aptidões e, por elas, ascenderam de direito à situação preponderante, que, para eles, hoje recomendo.[191]

A estratégia de orientar que os sobas também distinguissem esses trabalhadores em suas aldeias não apenas reflete o poder de interferência da Diamang nas decisões desses chefes, como evidencia a alteração da estrutura organizacional desses sobados, onde os critérios de se tornar um "notável" ou um "grande" tradicionalmente, não estariam relacionados ao fato de ser um trabalhador exemplar da Companhia. De outra parte, os dirigentes da Diamang percebiam a importância de utilizar as estruturas locais de distinção social como mais um fator de estímulo para atrair novos trabalhadores

[190]Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.85.
[191]*Idem.*

dispostos a se dedicarem à Companhia por vontade própria. Na festa de 1956, a mesma orientação de distinguir os trabalhadores premiados foi dada aos sobas. No discurso feito pelo Diretor Geral da Companhia ele sugere:

> A vós, sobas da região, que sois os pais espirituais do vosso povo e os naturais continuadores das nobres tradições da Lunda, compete também importante missão: a de aconselhar sempre à vossa gente o trabalho e dignidade, a par do escrupuloso cumprimento do dever. Usai da vossa paternal influência distinguindo aqueles que o merecem, recebendo, no número dos vossos grandes, os homenageados de hoje, como recebestes já, e bem, os dos anos anteriores.[192]

Além da clara orientação dada aos sobas em relação aos homenageados, as palavras do Diretor Geral da Diamang revelam o importante papel que os chefes tinham como intermediários não apenas no fornecimento de mão de obra na Companhia, além de figuras que ainda tinham poderes para influenciar os seus súditos. A Diamang tinha conhecimento que o seu funcionamento pleno dependia da colaboração dos sobas em vários sentidos. A Companhia, por certo tinha na memória as dificuldades enfrentadas em decorrência dos chefes rebeldes no momento inicial da sua instalação na Lunda. Não por acaso, portanto, nessa mesma Festa discursou o Administrador do Chitato que deixou o seguinte recado aos sobas: "A vossa responsabilidade é grande, pois vós como representantes diretos da autoridade, e dentro da jurisdição a que cada um compete, devem incitar e orientar todos os vossos homens a procurar o caminho do trabalho".[193]

Alguns sobas também discursavam durante a Festa Grande e, apesar dos documentos não registrarem os seus conteúdos, eles estavam alinhados ao discurso da Companhia, de estímulo ao trabalho. No Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1956, por exemplo, consta que após a entrega das medalhas aos trabalhadores "os sobas manifestaram o desejo de pronunciarem algumas palavras ao microfone, palavras de agradecimento pelos benefícios prestados pela Companhia e de estímulo para os 'seus filhos', como eles os denominam".[194]

---

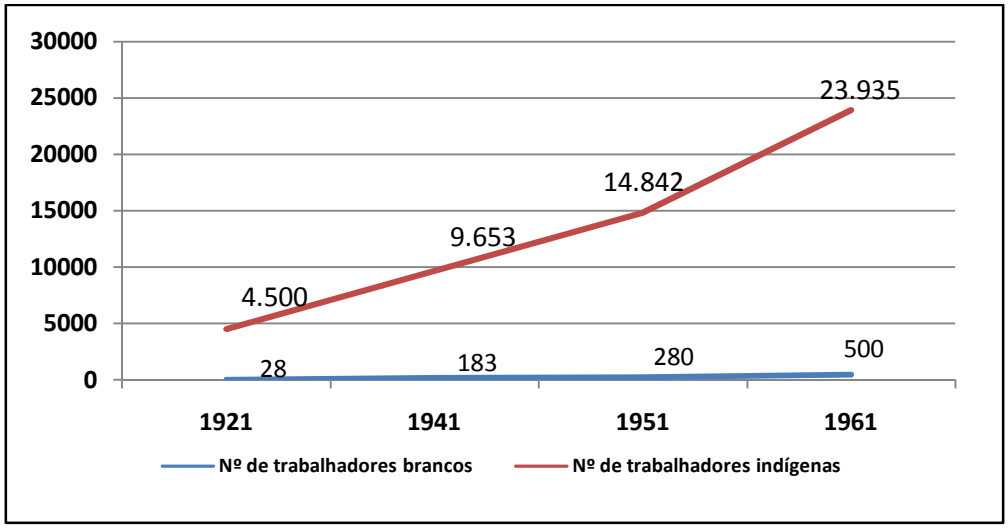
[192] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1956. P.51.
[193] *Ibidem.* P.55.
[194] *Ibidem.* P.61.

Figura 9: Soba não identificado discursando durante a Festa Grande de 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A exorbitante desigualdade entre o número de funcionários europeus e trabalhadores indígenas durante toda a existência da Companhia sem ter havido qualquer revolta de grandes proporções não pode ser explicada somente pelo sistema de segurança que a Diamang possuía, tendo de acrescentar o papel que os sobas desempenharam na intermediação entre os súditos e a empresa. Para se ter uma ideia mais clara, em 1921 eram 28 funcionários europeus e 4.500 trabalhadores indígenas; vinte anos depois, ou seja, em 1941, eram 183 funcionários brancos e 9.653 trabalhadores indígenas. Em 1951 eram contabilizados 280 empregados europeus e 14.842 indígenas. Em 1961, serviam à Diamang pouco mais de 500 funcionários brancos e 23.935 indígenas.[195]

[195] Para mais informações ver: Relatório do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal relativos ao exercício de 1921. Lisboa, Tipografia da papelaria da Moda, 1922, bem como PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.665-670.

Gráfico 1: Comparação da evolução do total de trabalhadores brancos e indígenas da Diamang. Fonte dos dados: PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.665-670.



Além de medalhas e outras distinções, como o acolhimento dos premiados por parte dos sobas, no dia da festa os trabalhadores homenageados desfilavam em cortejo a pé ou em carros da própria Companhia. Em 1951, por exemplo, o desfile, que geralmente partia do largo do Museu do Dundo, passou pela Praça Henrique de Carvalho "envolvendo, depois, no seu percurso, a Casa da Representação, onde os homenageados e visitantes apresentaram cumprimentos ao Sr. Diretor Geral, de quem, seguidamente receberam saudações de boas-vindas".[196] Fazia parte da programação também uma visita ao Museu do Dundo, uma importante forma de a Companhia mostrar aos seus trabalhadores o quanto valorizava as culturas ali representadas. Durante a festa realizada em 1951, o Museu recebeu não menos que 2.500 visitantes indígenas. Em 1952 foram contabilizados 3.000 visitantes que percorreram as salas do Museu durante a Festa. Era no momento dessa visita que os sobas eram contemplados com presentes em um espaço particularmente simbólico.[197]

A Festa Grande era uma preciosa oportunidade que a Companhia de Diamantes de Angola tinha para contrapor, em dois dias, àquilo que os trabalhadores vivenciavam o resto do ano. Por isso, não causa espanto o seu enorme empenho para convocar um elevado número de trabalhadores indígenas. Toda uma estrutura que contava, inclusive,

[196] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1951. P.1.
[197] O Museu do Dundo e a questão das recompensas aos sobas utilizando o espaço do Museu serão temas dos próximos capítulos.

com caminhões para buscar os sobas das áreas mais distantes do Dundo era montada para atender trabalhadores e suas famílias, das diferentes áreas dominadas pela Companhia. A quantidade de indígenas era tamanha que durante a Festa de 1951, por exemplo, foram distribuídas cerca de 2.800 rações apenas para os sobas e suas comitivas, além dos componentes dos grupos folclóricos que se apresentaram no complexo do Museu no encerramento dessa festa.[198]

Entre 1950 e 1963, a Diamang contou com três festas a cada ano, além de outras que não entravam no calendário oficial da Companhia. Enquanto a Festa da Melhor Aldeia estava focada em incutir nos sobas e seus súditos o padrão de higiene e salubridade desejado pelo SPAMOI, além de outros valores civilizatórios, a Festa Grande era voltada para a questão do trabalho e da mão de obra. Já a Festa Desportiva Indígena, que também fazia parte dos ciclos de festas anuais, estava focada na disciplina do corpo indígena para o trabalho e o controle do tempo.

1.7.2. A Festa Desportiva Indígena

Esta festa consistia na realização de provas organizadas por eliminatórias entre equipes de trabalhadores de diferentes serviços e sob a coordenação de um funcionário europeu da Diamang. As eliminatórias aconteciam nos quatro principais centros urbanos da Companhia: Maludi, Cassanguidi, Andrada e o Dundo, simbolizados por quatro círculos, uma clara referência aos Jogos Olímpicos. A grande final ocorria em Andrada.

[198] A questão das festas folclóricas será discutida no próximo capítulo.

Figura 10: Festa Desportiva Indígena de 1956, onde é possível ver os quatro círculos simbolizando os respectivos centros urbanos de Maludi, Cassanguidi, Andrada e o Dundo. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O investimento da Diamang na Festa Desportiva estava em consonância com o lugar ocupado pelo esporte no mundo após a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Victor de Melo e Marcelo Bittencourt, uma combinação de fatores explica a presença e importância do esporte nesse cenário, dentre eles, "a percepção que sua capacidade de mobilização poderia ser utilizada para fins outros que não os da prática esportiva em si, algo que se tornou mais explícito com os usos que foram feitos por regimes autoritários nas décadas de 1930 e 1940".[199]

Em Portugal, a prática esportiva entre 1930 e 1945 "foi mobilizada pelo Estado Novo, pronunciadamente com o intuito de promover o aperfeiçoamento eugênico e cívico, assim como de controlar o tempo dos trabalhadores", afirmam os autores. A partir da década de 1950, no entanto, o esporte passou a ser mobilizado "com o objetivo de construir discursos sobre a identidade nacional portuguesa".[200] A prática esportiva foi também utilizada pelo regime para "exaltar uma suposta identidade imperial, um sinal

[199] MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo. "O esporte na política colonial portuguesa: o Boletim Geral do Ultramar". REVISTA TEMPO, vol. 17 n. 34, Jan. – Jun. 2013: 69-80. P.70.
[200] *Idem.*

de que construíra uma nação 'civilizada' fruto dos encontros inter-raciais. Tratava-se de uma visão construída e plenamente referendada pelo, na ocasião tão em voga, uso do luso-tropicalismo freyreano".[201] Nesse sentido, as Festas Desportivas, cujos participantes eram os próprios trabalhadores da Diamang dispensados do trabalho para participar dos treinos e das provas, "epitomizam o projeto colonial de disciplinar o corpo nativo quer no sentido individual quer enquanto corpo social (...)".[202]

As modalidades esportivas variaram ao longo dos anos e muitas delas estavam alinhadas com a ideia que os próprios colonizadores tinham dos indígenas, ainda ligados a um "passado tribal" e "primitivo". Assim, ao mesmo tempo em que havia provas de corrida com e sem barreira e lançamentos de peso, entre outros, havia a intenção em incluir modalidades, segundo a Diamang, que os indígenas tinham mais familiaridade. Sobre o tiro ao alvo, por exemplo, consta que é uma prova:

> Muito dentro dos gostos do nativo, e que todos os indígenas compreendem bem. Vê-se uma fileira de concorrentes, cada um deles com o seu modo característico de apontar e atirar, alguns despertando hilariedade, outros impondo admiração, porque faziam renascer, por momentos, o quioco de ontem com os seus aspectos de beleza selvagem, quando só vivia para as lides da caça e da guerra.[203]

Já sobre a prova de lançamento de dardo:

> também denominada zagaia, em que o indígena reencontra o primitivismo dos seus antepassados, agrada-lhe igualmente bastante, se bem que tenha dificuldade em fazer os lançamentos com o estilo que nós, europeus, usamos. Alguns vistosos lançamentos se registraram, entre uns tantos "chochos", como o do Bumba, da Chicala, que, indígena bem constituído, se assemelha a um guerreiro de épocas antigas. Algumas das suas posições, fixadas em fotografia, fazem lembrar uma estátua de ébano.[204]

A justificativa da habilidade do indígena para algumas provas como a de tiro ao alvo e a de lançamento de dardo se dava através do resgate da ideia de um nativo ainda ligado a um "passado pré-colonial", inventado pelos próprios colonizadores.[205] Ao participarem

---

[201] MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo. "O esporte na política colonial portuguesa: o Boletim Geral do Ultramar". REVISTA TEMPO, vol. 17 n. 34, Jan. – Jun. 2013: 69-80. P.71.
[202] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.460.
[203] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.15.
[204] *Idem.*
[205] Essa questão será explorada no capítulo seguinte.

dessas modalidades, incorporavam a figura do guerreiro "de épocas antigas" ou "o quioco de ontem com os seus aspectos de beleza selvagem", algo inato que estava apenas em estado de "latência". Acreditava-se também que a existência dessas provas resultaria numa maior adesão dos indígenas ao evento. Ao mesmo tempo em que modalidades que remetiam a um "tempo tribal" eram incluídas nas Festas Desportivas, a lógica da prática do esporte era claramente integrada à do trabalho, onde o indígena que competia, bem como aquele que assistia às provas, deveria se familiarizar com uma noção de tempo que não era mais aquela do "tempo tribal", mas aquela exigida pela Companhia para ser aplicada no trabalho nas minas.

Outras modalidades esportivas eram incluídas com o propósito de introduzir nos indígenas novos gostos e padrões, não menos relacionados à lógica do trabalho e da dinamização do tempo. Em 1955, por exemplo, foi incluída na Festa Desportiva a corrida de bicicletas, que seria, de acordo com o relatório do referido ano, o "grande veículo indígena do futuro e vai sendo entusiasticamente aculturada".[206] Os documentos consultados mostram que a adesão dos indígenas às modalidades esportivas era bastante irregular e variava de acordo com cada centro urbano que organizava as competições locais. Um dos atrativos para conseguir a adesão dos indígenas era também a existência de um sistema de premiações aos participantes, além de outros benefícios como a alimentação fornecida durante as provas. A participação dos trabalhadores como competidores era também sem dúvida uma oportunidade para escapar, ainda que temporariamente, do duro trabalho nas minas.

Ao longo dos anos a Companhia observou a mudança de gosto entre os participantes e adotou a estratégia de mudar a premiação para não perder a adesão de competidores. Em 1951, os prêmios das eliminatórias consistiam em casaco e calças para o primeiro classificado; casaco para o segundo lugar; calças para o terceiro lugar; camisa para o quarto classificado, e pratos de alumínio para todos os competidores,"prêmio que agrada muito. E, na realidade, o aspecto dos pratos, muito bem moldados e polidos, faz apetecer a sua posse".[207] Os prêmios distribuídos na grande final também consistiam em peças de vestuários. Já em 1956, houve a substituição dos prêmios "roupas usadas por objetos mais apreciados pelos indígenas, tais como relógios, máquinas de barbear

[206] Relatório Mensal do Museu do Dundo de Julho de 1955. P.5.
[207] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.17.

etc".[208] Os pratos de alumínio, que para a Companhia eram tão desejados, logo também deram lugar aos braceletes.

No que diz respeito em particular aos sobas, a Festa Desportiva Indígena era uma oportunidade encontrada para convencê-los das boas ações da Companhia e torna-los colaboradores cada vez mais assíduos. Durante a Festa, esses chefes recebiam tratamento diferenciado, onde assistiam as provas em lugares de honra nas arquibancadas, onde a palavra SOBAS aparecia em destaque. Ricas refeições realizadas em mesas bem postas também eram oferecidas a esses homens durante a festividade. Em 1951, durante as eliminatórias de Andrada, por exemplo,

> Alguns sobas presentes foram convidados para o repasto, como já tinham sido ao almoço. Estes indígenas acedem a sentar-se às mesas especiais que lhes destinamos, comem, às vezes, um pouco de fruta, bebem quanto vinho se lhes dá, sem nunca se saciarem nem encherem, aceitam com satisfação os cigarros que oferecemos, mas quanto a comida, sobretudo os mais importantes nas suas escalas hierárquicas, dão-na quase sempre, com ar de imponente generosidade, às suas mulheres e aos numerosos criados que os acompanham. É uma maneira de imporem a sua importância, o que não quer dizer que não fiquem satisfeitos; pelo contrário, levantam-se das mesas radiantes. Até então, comparando com o ano anterior, tínhamos notado bastante disciplina e ordem nos refeitórios, pelo que nos pareceu que as "boas maneiras" estavam fazendo francos progressos no meio indígena.[209]

Nesse mesmo ano de 1951, nas eliminatórias de Cassanguidi, o comportamento de um soba durante a refeição mereceu registro no relatório das festas indígenas. Segundo consta:

> Como nas eliminatórias anteriores, chamamos os sobas e os "notáveis" para comer e beber, mas estes seguiram a sua norma habitual: a comida interessava-lhes pouco; bebidas e tabacos, isso sim... O Muaquece, então, o "grande senhor" de Cassanguidi, esse nem olhava para a comida que os seus familiares e criados devoravam, mas se se tratava de bebida perdia logo a "pose".[210]

A aparente satisfação dos sobas e indígenas com os benefícios oferecidos a todos eles durante as festas anuais da Diamang ecoava em Portugal, que tentava projetar a

[208] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1956. P.2.
[209] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1951. P.17-18.
[210] *Ibidem.* P.33.

Diamang como um de seus maiores e bem sucedidos símbolos do colonialismo português.

1.8. As repercussões da Diamang na metrópole

As manifestações públicas de reconhecimento dos seus colaboradores e as festas de celebração do trabalho realizadas pela Diamang ganharam as páginas de publicações coloniais como a Revista do Ultramar, que dedicou numa edição de 1948, mais de dez páginas para enaltecer as ações da Companhia de Diamantes de Angola. Sob o título "A Companhia de Diamantes de Angola transformou o deserto da Lunda numa grande fonte de riqueza", a reportagem tem início destacando a surpresa ao encontrar "em pleno coração da África, um núcleo de povoações urbanizadas com todos os requintes da moderna civilização [...]".[211]

As dificuldades também foram destacadas como as relativas ao recrutamento de trabalhadores tema em que a reportagem culpa apenas "a raça indígena da zona de exploração e da Lunda em geral, a Kioka, que é de fraca compleição física e, pelas suas inclinações, avessa ao trabalho, desprezando os benefícios que lhes poderiam advir de ganhar e conservar uma condição melhor" e completa justificando que "como raça africana é uma das que reúne menor número de qualidades ou aptidões. Foi sempre dada à guerra e rapina e uma das últimas a conhecer a ocupação efetiva portuguesa".[212] Para dar credibilidade aos elogios tecidos, parte da reportagem reproduz o discurso proferido em 1945, pelo então Ministro das Colônias Marcelo Caetano, quando da sua visita ao Dundo. Além do destaque dado à infraestrutura da Companhia, Caetano destaca justamente a relação da Diamang com os trabalhadores, que de acordo com o então ministro chama a atenção:

> [...] o aspecto sadio dos trabalhadores indígenas, a sua confiante convivência com os brancos, seus novos aldeamentos, o gosto que vai tendo pelo trabalho, o progresso do voluntariado total do recrutamento. Vi como se cuida da alimentação do indígena, favorecendo as culturas alimentares, alargando as reservas de gado, plantando novos pomares, aumentando e melhorando as rações.[213]

[211] Revista do Ultramar. Nº 5/6 – Julho / Agosto de 1948, Ano I. P.89.
[212] *Ibidem.* P.90.
[213] *Ibidem.* P.91.

Mais adiante, Caetano observa que "nesta empresa se não considera já o indígena como simples máquina de trabalho, sem interesses espirituais próprios" e exalta a sua emoção ao ver "o culto constante, insistente e elevado pela nossa Pátria comum em que aqui são educados todos os indígenas e o fervor com que, na inesquecível alvorada de ontem, os portugueses de cor pronunciavam, de olhos postos na bandeira, o nome sagrado de Portugal!". Finalmente, Caetano termina o seu discurso afirmando que "Tudo isto eu vi, e mais que seria fastidioso agora enumerar. E é sobre o que vi e não sobre o que me poderiam ter dito, que formo o meu juízo acerca da obra da Companhia de Diamantes em África, afirmando com plena segurança que bem merece da Nação".[214]Assim, de acordo com o teor da reportagem da Revista do Ultramar, a Companhia de Diamantes de Angola podia ser considerada um exemplo perfeito de ação colonizadora bem sucedida segundo os parâmetros desejados por Portugal, onde as bases do luso-tropicalismo podiam ser amplamente reconhecidas.

Na contramão dos elogios tecidos às ações desenvolvidas pela Companhia de Diamantes de Angola está o relato feito por Gilberto Freyre a partir de sua visita à Diamang em final de 1951 e publicado no ano de 1953 em sua obra *Aventura e Rotina*,lançada em Portugal um ano depois.[215]O livro é uma síntese da viagem feita por Gilberto Freyre pelos "vários Portugais espalhados pelo mundo"e teve uma repercussão bastante negativa na Diamang, o que rendeu uma publicação feita em 1955 pelo Administrador Delegado da Companhia, Ernesto de Vilhena, respondendo às críticas feitas por Freyre.

Sugerida por José Osório de Oliveira[216] e formalizada pelo ministro do Ultramar Sarmento Rodrigues, a visita de Gilberto Freyre teve início em agosto de 1951 com o objetivo de "dar a conhecer ao sociólogo brasileiro o 'Ultramar português', para que ele percorra 'com olhos de homem de estudo'".[217] O governo de Salazar tinha a expectativa de que a visita do sociólogo traria boas repercussões no cenário internacional dado o

[214] Revista do Ultramar. Nº 5/6 – Julho / Agosto de 1948, Ano I . P.91.
[215] FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. P.9.
[216] Filho de uma escritora e um poeta, José Osório de Oliveira (1900-1964) passou parte de sua infância no Brasil. Ao voltar para Portugal ingressa no jornalismo. Trabalhou em Moçambique e Cabo Verde, entre temporadas no Brasil. Em Portugal, atuou no Ministério das Colônias (1934-38); exerceu os cargos de chefe de Divisão de Propaganda da AGC/AGU (1938-1956). Colaborou intensamente com os Serviços Culturais da Diamang, tendo publicado por esse serviço *Flagrantes da Vida na Lunda.* Fez ainda a curadoria de várias exposições do Museu do Dundo no exterior, inclusive em Salvador, Bahia, em 1959. Mais detalhes em: CASTELO, Claudia. *O modo português de estar no mundo.* Porto: Edições Afrontamento, 1998. P.152.
[217] CASTELO, Claudia. *O modo português de estar no mundo. Op. cit.* P.87.

prestígio que o sociólogo alcançava nesse período. Por isso, tudo foi preparado para que Gilberto Freyre só tivesse contato com aquilo que o governo achasse pertinente.

A dura crítica feita por Gilberto Freyre à Diamang foi um duro golpe nos portugueses e ganhou uma grande dimensão.[218] Ela se deu também no âmbito da renovação do contrato da Companhia de Diamantes de Angolacom o Governo das Colônias, em 1955. A sua crítica rendeu respostas públicas em especial por ele ser considerado nesse momento o grande teórico do luso-tropicalismo.[219] De acordo com Claudia Castelo, se nos anos 30 e 40 o Estado Novo rejeitou as teorias de Gilberto Freyre, em grande parte devido a importância dada à mestiçagem biológica e cultural à herança árabe e africana na gênese do povo português e das sociedades criadas pela colonização portuguesa, nos anos 50, essas teorias passaram a ser reconsideradas e o discurso oficial passou a reproduzir uma versão simplificada e nacionalista do luso-tropicalismo. De acordo com a autora,

> A partir de meados dos anos 50, verifica-se um esforço sistemático por parte do Ministério dos Negócios Estrangeiros de doutrinação dos diplomatas portugueses no lusotropicalismo. O objetivo é muni-los de argumentos (supostamente) científicos, capazes de legitimar a presença de Portugal em África e na Ásia. Paralelamente, assiste-se à penetração do lusotropicalismo no meio acadêmico e científico. A adesão de vários acadêmicos ao lusotropicalismo esconde, nalguns casos, uma consciência crítica relativamente ao que, de fato, se passava nas colônias portuguesas. [...] De fato, a colonização portuguesa no século XX, como qualquer outra, assentou em formas mais ou menos explícitas de racismo, gerou conflitos e promoveu a discriminação.[220]

Já Omar Ribeiro Thomaz ressalta que foi necessário um contexto de profundas transformações internacionais, como a Segunda Guerra Mundial, e uma descolonização iminente para que o luso-tropicalismo de Freyre fosse assumido quase que de forma

---

[218] Maria da Conceição Neto ressalta, no entanto, que é "difícil saber quantas pessoas leram as impressões de viagem de Gilberto Freyre, mas certamente muito poucas, comparadas com os leitores do discurso colonialista de Ernesto de Vilhena publicado nos jornais". NETO, Maria da Conceição. "Ideologias, Contradições e Mistificações da Colonização de Angola no Século XX". *Lusotopie* 1997, P.327-359. P. 330.

[219] De acordo com Claudia Castelo, "uma incursão prévia na bibliografia de Gilberto Freyre permite constatar que os fundamentos do lusotropicalismo são lançados logo na sua primeira obra publicada, *Casa-grande e Senzala* (1933)". In: CASTELO, Claudia. "Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre". IICT; Blogue de História Lusófona, Ano VI, Setembro de 2011. P.261.

[220]CASTELO, Claudia. "Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre". IICT; Blogue de História Lusófona, Ano VI, Setembro de 2011. P.272.

integral.[221] A crítica de Gilberto Freyre à Diamang, no entanto, não se apoia num possível fracasso do luso-tropicalismo em terras angolanas, pois para Freyre a Companhia de Diamantes de Angola adotou um modelo belga de administração e de tratamento aos trabalhadores e não português, o que isenta Portugal de qualquer responsabilidade sobre o que viu durante a sua visita.[222]

Se a reportagem da Revista do Ultramar tem início exaltando os núcleos de povoações urbanizados com todos os "requintes da moderna civilização", Gilberto Freyre também inicia o seu relato expondo suas primeiras impressões ao chegar à sede da Companhia, no Dundo. Porém, segundo o sociólogo:

> A sede da Companhia de Diamantes no Dundo recebe-nos com luzes que parecem de noite de festa; mas que são de toda ou qualquer noite. É sempre noite de festa no Dundo pelo contraste de suas muitas luzes com o escuro das matas e das próprias aldeias africanas. Suas luzes iluminam sofisticados jardins: formas civilizadas de um conjunto de vegetação tropical domesticada por mãos que sentimos desde o primeiro contato não serem de portugueses, mas de outros europeus. Iluminam também casas de tijolo vermelho que me dão a impressão de estar nos Estados Unidos: na Califórnia. [...] Mas só a cenografia. No ar, no ambiente, no próprio clima, alguma coisa de inconfundivelmente antitropical que dominasse a natureza, esmagando-lhe a espontaneidade, sujeitando-a a alguma coisa de puritano e até de policialmente higiênico, aproveitando dela só o pitoresco de superfície.[223]

A primeira impressão de Gilberto Freyre ao chegar ao Dundo já fez com que o sociólogo associasse o lugar com algo exterior aos portugueses, principalmente a falta de espontaneidade e uma atmosfera "inconfundivelmente antitropical" que ele próprio não conseguiu definir. O que chamava a atenção de Gilberto Freyre era a "vida artificial. É o que mais sinto ao chegar ao Dundo, sob a iluminação festiva e, ao mesmo tempo, clínica e policial, com que a sede da Companhia de Diamantes nos recebe". De acordo com o autor:

> É policial porque o Dundo vive – e precisa de viver – em estado permanente de defesa não só contra as doenças tropicais que possam fazer mal aos seus técnicos ou funcionários brancos, que aqui vivem

[221] THOMAZ, Omar. *Ecos do Atlântico Sul.Op. cit.* P.281.
[222] A segregação observada por Gilberto Freyre durante a sua viagem a Moçambique também foi justificada pelas influências estrangeiras, em especial da África do Sul e das Rodésias, e era considerada "um elemento estranho no corpo cultural e político da luso-tropicalidade". THOMAZ, Omar. *Ecos do Atlântico Sul.Op. cit.* P.284.
[223] FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina. Op. cit.*P.424.

> com as famílias vida quase quimicamente pura, como contra possíveis ladrões de diamantes que pudessem aproveitar-se das sombras normais da noite, do escuro das noites tropicais, para investidas contra os cofres em que se guardam centenas e centenas de diamantes. Sente-se que nenhum estranho, nenhum empregado da Companhia, nenhum branco, nenhum preto, é aqui um homem à vontade, mas um indivíduo vigiado, espiado, sutilmente fiscalizado por secretas. O ambiente é de novelas ou de fitas inglesas de mistérios. As novelas e fitas de cinema da minha predileção. Tenho a impressão de ser comparsa na elaboração de uma dessas fitas. A impressão de que estou sendo filmado. De que represento aqui um papel, não sei bem de que lado: se do de Al Capone, se do de Mr. Holmes.[224]

A sensação de estar sempre sendo vigiado, bem como a falta de familiaridade com o que estava vivenciando nos domínios da Diamang foi explicada isentando o modelo português de colonização e responsabilizando os belgas, que estavam geograficamente próximos e relacionados com a Companhia de Diamantes de Angola. Citamos:

> Não é difícil de verificar-se, mesmo em rápido contato com o Dundo – bela, não adormecida, mas escondida num bosque -, que a vida aqui vivida é regulada nas menores coisas. Que aqui todo branco, todo preto, toda criatura humana, é um ser que se move, que se alimenta, que se diverte, que trabalha, que estuda, que sonha, que reza, que vai à igreja – aintilusitanamente separada em igreja para brancos e igreja para pretos – dentro de um sistema, cuja direção imediata toca ao engenheiro Rolando Suceno; e a remota, a esta eminência, não sei se diga cinzenta, que é o Comandante Vilhena que em Lisboa coleciona imagens de santos ao mesmo tempo que dirige os homens, comanda os pecadores, regula a vida dos técnicos que trabalham no Dundo. Dois portugueses notáveis pela capacidade de dirigir, de organizar, de administrar homens e não apenas de produzir diamantes. O lastimável é dirigirem um sistema que em algumas das suas raízes e em várias de suas projeções não é sociologicamente português, prejudicado, como se acha, por um racismo que é de origem belga e por um excesso de autoritarismo que é também exótico em sua origem e em seus métodos.[225]

Gilberto Freyre também não encontrou na Diamang as mesmas manifestações de cordialidade e carinho que recebeu das autoridades e dos indígenas quando, por exemplo, esteve visitando a Guiné-Bissau no mesmo ano de 1951, que o fez considera-la não apenas um território africano, mas um território luso-africano. Na Diamang, Gilberto Freyre parece não ter tido contato direto com os indígenas. Nem mesmo os aspectos da habitação e alimentação dos nativos foram apresentados ao sociólogo, o que

[224] FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina. Op. cit.* P.424.
[225] *Ibidem.* P. 426.

demonstra para ele que ali não foi possível contar com a "franqueza típica dos portugueses", conforme é observado no seu relato a seguir:

> Impossível tanta demora no Dundo, tenho de contentar-me em procurar ver o mais possível dentro dos meus limites de tempo. Em procurar ver o que me mostram e entrever o que vêm escondendo dos meus olhos, não só aqui como noutros lugares por mim já visitados, autoridades ou patriotas empenhados em que eu veja só o que lhes parece honroso para Portugal. Aliás esta atitude patrioticamente mistificadora tem sido a de raros: na maioria dos casos, a gente portuguesa do Ultramar vem sendo para comigo da mais confiante franqueza. Franqueza de português para português. [...] Noto que no Dundo há relutância em me mostrarem as casas de habitação reservadas aos trabalhadores indígenas. Em me informarem sobre o seu sistema de alimentação: até que ponto o desta redução como que jesuítica difere daquele a que se acham habituados os indígenas nas suas aldeias africanas. Quais as inovações. Quais os resultados dessas inovações sobre a capacidade de trabalho de pretos, acostumados a trabalho tão diverso daquele a que são aqui obrigados. Tão diverso na natureza e tão diverso no ritmo. Vejo apenas por fora as casas de habitação reservadas aos indígenas: casas cobertas por umas como folhas de zinco que devem torna-las infernais nos dias mais quentes.[226]

E sobre a relação entre a Companhia e as populações da Lunda, Gilberto Freyre observa que:

> A tendência da Companhia de Diamantes – adas companhias e empresas do seu tipo que operam na África portuguesa do mesmo modo que nas outras Áfricas – talvez seja para reduzir as culturas indígenas a puro material de museu. Os indígenas vivos interessam-nos quase exclusivamente como elementos de trabalho, tanto melhores quanto mais desenraizados de suas culturas maternas e mecanizados em técnicos, operários e substitutos de animais de carga. A proletarização de tais indígenas, sua segregação em bairros para "trabalhadores indígenas" dentro de comunidades organizadas em pura função desta ou daquela atividade econômica, constitui um dos maiores perigos para a gente africana do ponto de vista social e, ao mesmo tempo, cultural. Está este perigo na destribalização ou desintegração demasiadamente rápida, dos grupos indígenas, sem que se verifique a substituição dos seus valores ancestrais por conjuntos de valores – como os cristãos ou os maometanos – que, não se limitando a dar novos trajos aos destribalizados, novos hábitos de alimentação e de recreação ás crianças e aos adolescentes, o conhecimento apenas mecânico do Pelo-Sinal e de outros sinais litúrgicos a párvulos e adultos, dê-lhes toda uma nova base de desenvolvimento pessoal e social. As consequências, desfavoráveis ao indígena, da desintegração

[226]FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina. Op. cit.* P.427-428.

> de sua cultura são quase inevitáveis, sob o impacto do industrialismo capitalista.[227]

Gilberto Freyre também faz uma comparação com o modelo de trabalho adotado pela Diamang e o sistema escravista brasileiro, afirmando que mesmo que esse sistema (brasileiro) tenha sido fundado e se desenvolvido com negros arrancados de suas terras, eles foram incorporados a um sistema patriarcal, familiar e escravocrata que, segundo ele, permitia aos negros ascender a membros de uma nova comunidade e de uma nova cultura, "da qual participavam e para o qual contribuíram com seus africanismos ainda vivos e fecundos e não esterilizados em peças de museu". Por outro lado, os sistemas das grandes empresas capitalistas instaladas na África:

> Utilizam-se de africanos arrancados às suas tribos sem lhes darem oportunidade de participação em novos sistemas de convivência e de cultura. São eles mantidos num ambiente socialmente artificial – e não só artificial: humilhante – do qual só pode resultar sua degradação. O estado de escravo no sistema patriarcal luso-brasileiro nada tinha de fixo: era transitório, plástico. O indivíduo podia superá-lo. O estado de "trabalhador nativo" do africano destribalizado, dentro das grandes empresas capitalistas instaladas na África é uma situação de condenado sociologicamente à morte. Baseia-se na concepção de ser ele inferior ao branco, não transitoriamente – como cativo de guerra ou devido a outro acidente – mas como raça. Biologicamente. Fatalmente.[228]

Essa última observação de Freyre é de grande relevância para perceber como o sociólogo isentava o modelo português referenciado no luso-tropicalismo daquilo que constatava durante a sua permanência na Diamang. Até mesmo a escravidão seria menos danosa ao negro por ser transitória e plástica, enquanto o trabalhador da Diamang não apresentaria esse caráter transitório e vivia uma situação de "condenado sociologicamente à morte".

As observações de Freyre, apesar do pouco tempo de visita à Diamang, são fundamentais para a análise sobre o projeto do Museu do Dundo, pois revela uma faceta da Companhia quase impossível de ser percebida em outras publicações da época, sobretudo as de cunho propagandista. Por outro lado, a publicação do Administrador Delegado da Diamang Ernesto de Vilhena, *Aventura e Rotina, uma crítica de uma*

---

[227]*Ibidem.* P.432.
[228]FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina. Op. cit.*P.433-434.

crítica[229], segundo consta no subtítulo, é também um documento precioso, pois sintetiza o pensamento colonial expresso através de um dos homens mais importantes e influentes da Companhia de Diamantes de Angola e ajuda a compreender as diretrizes das suas ações, e do Museu do Dundo, já que Vilhena foi figura chave no desenvolvimento desse espaço a partir de 1936.

Em resposta a Gilberto Freyre, Ernesto de Vilhena inicia a sua publicação afirmando que a obra *Aventura e Rotina* "é um grosso volume de impressões pessoais, deficientemente interpretadas, de uma apressada viagem por algumas das nossas províncias ultramarinas" e "já longe do monumental trabalho que é Casa Grande e Senzala".[230] Além de desqualificar o novo livro de Freyre ao compará-lo com a obra de 1933, Vilhena ressalta, em várias passagens do texto, que o sociólogo realizou uma "visita-relâmpago", dando a entender que as impressões de Freyre não podem ser validadas.

Ainda assim, Vilhena procura responder todas as questões levantadas por Gilberto Freyre em seu relato, como sobre o aspecto artificial e "policialmente higiênico" de seu centro administrativo, o Dundo. Sobre essa questão especificamente, Vilhena questiona:

> Que esperava ele encontrar no Dundo? Um "carnaval carioca" ou um "ballet samba-fadinho em sessão permanente"? Freyre esquece, ou não chegou a perceber, que não se encontra em uma qualquer simples vila ou lugar habitado de Angola, mas no centro administrativo de uma grande empresa industrial, amplíssima nos seus objetivos e na área em que presentemente atua (30.000 Km²: quase um terço de Portugal continental), com uma população de cerca de 80.000 almas, verdadeira "torre de comando e centro vital de uma organização em que trabalham 332 europeus (acompanhados por 417 mulheres e crianças) e cerca de 17.000 indígenas, reunidos e organizados com vista a um objetivo bem determinado, que é o de extrair diamantes de um vasto território pelos processos os mais perfeitos que vão sendo descobertos e, sem exageros condenáveis e contraproducentes, em condições de boa administração e de economia, que permitam retribuir o capital investido no empreendimento e proporcionar ao Estado a justa compensação das concessões, facilidades e vantagens que entendeu dever conceder.[231]

Sobre a relutância apontada por Gilberto Freyre em lhe darem acesso às habitações e à alimentação destinada aos trabalhadores, Vilhena responde afirmando que o pouco

[229] VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica).* Lisboa, 1955.
[230] VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica). Op. cit.*P.7.
[231]*Ibidem.* P.18.

tempo que ele ficou na Companhia não permitiu que o pessoal que o acompanhou respondesse a essas questões, "embora nada tivesse que acrescentar ao muito que a tal respeito tem sido comunicado às instâncias oficiais competentes, ou publicado para conhecimento público".[232] Sobre as habitações, Vilhena afirma que:

> Para o puro indígena, que ainda não assimilou certas expressões de nossa civilização, e nesse estado se encontra a grande maioria dos 17.000 trabalhadores que temos em serviço, a "palhota à maneira da terra" é, ainda, a habitação ideal, que prefere a qualquer outra, com a sua fogueirinha ao centro, que tanto o protege da frieza das noites e lhe assegura um aconchego e uma intimidade sexual que em outra habitação mais vasta e, para ele, complicada, lhe faltariam.[233]

Mais adiante Vilhena acaba revelando que como muitos trabalhadores servem à Companhia por contrato de alguns meses e logo a seguir voltam para as suas aldeias, não é vantajoso nem para a Companhia e nem para os trabalhadores investir em habitações mais estruturadas, já que causaria também "confronto entre o que teriam deixado e o que voltavam a encontrar na terra de origem, aquela 'destribalização' tão justamente condenada em relação ao grosso das populações indígenas que por muito tempo ainda terão de continuar subordinadas, nos seus usos e costumes, às condições originais dos grupos étnicos a que pertencem".[234]

O fato é que a Diamang queria investir de forma predominante nas iniciativas voltadas para a absorção da mão de obra voluntária, como é o caso da criação da Festa da Melhor Aldeia e a premiação dos trabalhadores assíduos na Festa Grande. Essa contraposição entre o que era destinado aos trabalhadores voluntários e aos trabalhadores contratados não deixava de ser uma forma de a Companhia mostrar aos indígenas como era vantajoso se apresentar "espontaneamente" como mão de obra.

As considerações tecidas por Vilhena sobre a habitação refletem também uma ambivalência observada nas ações e encaminhamentos feitos pela Diamang em relação aos seus trabalhadores e colaboradores. Quando era conveniente para a Companhia, esta reforçava no discurso o seu importante papel civilizador de estimular a assimilação de valores ocidentais entre os indígenas, como é o caso da higiene e salubridade. Quando

---

[232]VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica). Op. cit*. P.25.
[233]*Ibidem.* P.30.
[234]*Idem.*

não convinha à Companhia, o argumento quase sempre utilizado era o do malefício da "destribalização".

Outro ponto destacado por Ernesto de Vilhena em resposta a Gilberto Freyre está relacionado à associação da Diamang a um modelo belga de administração e não a um modelo português. Sobre esse aspecto, o autor afirma que é inegável a importância que as sociedades mineiras constituídas no então Congo Belga tiveram na criação da Diamang, uma vez que quando diamantes foram encontrados na Lunda eram do Congo os primeiros prospectores. Porém, o autor destaca que "todas essas circunstâncias que acompanharam os primeiros anos da vida da Companhia nenhuma especial influência tiveram na sua posterior orientação, na sua maneira de ser e manifestações, e designadamente, na sua política indígena".[235]

Ernesto de Vilhena apresenta, a partir disso, algumas reflexões sobre a "política indígena", ou seja, sobre a maneira como a Diamang conduzia os seus numerosos trabalhadores, "de cujo esforço depende, essencialmente, o funcionamento da vasta e ramificada atuação desta empresa mineira".[236] Sobre essa questão, destaca que:

> A política indígena da Companhia é essencialmente a clássica e tradicional orientação portuguesa, que considera o negro como um companheiro útil, simpático, de todos os dias, que o incita ao trabalho, evidentemente, mas a quem – e nesta Empresa, como já disse, isto se faz no mais lato grau que comporta uma organização metódica e eficaz de boa produtividade de todos os elementos brancos e negros que a compõem – se proporciona tudo o que dentro dessa organização, tanto em matéria de assistência sanitária e alimentar, de instrução, de educação e de distração, é possível proporcionar-lhe. É, em suma, uma espécie de "paternalismo", bem compreendido e largamente exercido, que o negro aprecia, por uma certa "familiaridade" que essa atitude comporta, o que é ainda – continuo a afirma-lo – o melhor ponto de partida para ulteriores e mais elevados destinos. (Este conceito da "familiaridade", que ofereço ao estudo e desenvolvimento dos sociólogos, é aquele que, para mim, melhor explica o sucesso do português junto do indígena africano).[237]

Certamente não foi por acaso que a resposta apresentada por Vilhena continha diversos elementos que estão alinhados à teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre. Expressões que associavam o indígena a "companheiro útil, simpático" e outras que justificavam "uma espécie de paternalismo bem compreendido que o negro aprecia" não eram

[235]VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica). Op. cit*. P.36
[236]*Ibidem.* P.38.
[237]*Idem.*

estranhas à teoria disseminada pelo sociólogo brasileiro. Ou seja, se a Companhia de Diamantes de Angola nessa altura ocupava páginas de revistas portuguesas como um dos grandes símbolos do colonialismo português, assim como as teorias luso-tropicalistas, nesse mesmo período já tinham sido adotadas pelo Estado Novo, coube a Ernesto de Vilhena reforçar essa imagem. Sobre a tendência da Companhia de Diamantes em reduzir as culturas indígenas a material de Museu, Ernesto de Vilhena argumenta que na história dos negros:

> Se constata tratar-se de culturas estagnadas, sem resistência a influências degradantes, e que só pela ação do branco têm podido conservar-se e, por vezes, aperfeiçoar-se. E não nos falem nos "duques" e "marquesas" da chamada "corte do Rei do Congo", que nunca chegaram a existir com as categorias e as pompas que lhe quiseram dar [...]. [...] Essas culturas revelam-se pobres de elementos aproveitáveis, salvo no relativo a certas artes, como a música, a pintura rupestre, a fundição em bronze (em área muito restrita), a escultura, designadamente em madeira, que neste momento é alvo de justificada curiosidade e interesse, mas que, nem por isso deixa de se revestir de uma feição caricatural e infantil que logo revela o seu primitivismo [...].[238]

E finaliza a questão afirmando que não é possível que os indígenas sejam capazes de evoluir e desenvolver suas próprias culturas a ponto de construírem verdadeiras civilizações. O indígena, para melhorar e aperfeiçoar as condições materiais e morais de sua vida terá que abandonar suas culturas e adotar valores da civilização ocidental, adaptando-se a novas funções e obrigações.[239]

Observamos que quando Gilberto Freyre menciona que a Diamang pretendia reduzir as culturas indígenas a um puro material de museu, ele não estava utilizando apenas um recurso metafórico. Freyre certamente se referia ao Museu do Dundo, espaço por ele visitado também em 1951. As observações feitas pelo sociólogo sobre o Museu criado pela Diamang, no entanto, seguem numa direção contrária às críticas feitas por ele aos outros aspectos da Companhia, cuja influência seria dos belgas. Ao contrário de todo o resto da Diamang, Gilberto Freyre considera o espaço do Museu algo genuinamente português, como se esse espaço fosse uma instituição autônoma, com vida própria e independente da Companhia de Diamantes de Angola.

---

[238]VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica). Op. cit*. P.42
[239]*Ibidem.* P.43.

Talvez Gilberto Freyre não tivesse percebido durante a sua visita que esse era o grande propósito da Diamang ao investir cada vez mais ao longo dos anos num Museu que teve início de forma inusitada, a partir de uma coleção particular de um funcionário da administração colonial: tornar esse espaço um contraponto ao que os trabalhadores vivenciavam durante a situação colonial, numa região dominada por uma companhia de diamantes: o esfacelamento da vida em comunidade para o cumprimento de contrato de trabalho e o duro cotidiano nas minas de diamantes.

Capítulo 2: O Museu do Dundo

> No Museu do Dundo a arte kioka está representada tanto sob a forma de desenhos e de pinturas como de esculturas. Uma riqueza magnífica de esculturas africanas: daquelas que podem ser consideradas a eminência parda e mesmo preta, por trás dos grandes arrojos europeus de arte moderna. Que seria de Picasso sem estas eminências pardas por trás do seu gênio de espanhol, parente de africano? No Dundo estas esculturas se deixam admirar com uma exuberância rara. Consideram-no alguns o mais completo museu de arte kioka. Quisera ver aqui os meus amigos brasileiros que se dedicam ao estudo de origens africanas da cultura brasileira [...] – junto deste já tão desenvolvido Museu do Dundo, com coleções de esculturas, utensílios domésticos, armas, instrumentos de trabalho, que nos permitem reconstituir a vida indígena em toda a sua pureza. Que nos prendem o interesse pela boa apresentação que sabe dar a material tão valioso o seu conservador. Ele escolhe para exposição só o típico, o expressivo, o representativo da vida e da cultura kivava, deixando a documentação supérflua para os especialistas. Também em visita a este museu me invade o doce orgulho lusíada, pois é obra de boa e honesta ciência de portugueses prestigiada por uma companhia que deve ter alguns dos defeitos de que a acusam; mas que não precisa de ser farpeada demoniacamente por um Assis Chateaubriand para cumprir seus deveres de uma empresa rica para com a cultura intelectual e artística da nação em que vem exercendo sua atividade.[240]

Quando da sua visita à Companhia de Diamantes de Angola, em 1951, Gilberto Freyre conheceu o Museu do Dundo, um espaço criado pela própria Diamang, em 1936. Em seu relato sobre a sua experiência nesse Museu, Gilberto Freyre deixa claro que ele se sentiu invadido pelo "doce orgulho lusíada, pois é obra de boa e honesta ciência de portugueses".

É aparentemente contraditório Gilberto Freyre associar o Museu do Dundo aos portugueses, já que uma das críticas por ele tecidas à Diamang em *Aventura e Rotina* se refere justamente à (má) influência dos belgas na maneira da Companhia se organizar, atuar e lidar com os seus trabalhadores, ou seja, ao "racismo que é de origem belga e por um excesso de autoritarismo que é também exótico em sua origem e em seus métodos".[241]A questão que se coloca então é: se o Museu do Dundo pertencia à Companhia de Diamantes de Angola, quais motivos levaram o sociólogo a defini-lo como obra de portugueses e não de belgas?

---

[240] FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. P.431-432.
[241]*Ibidem.*P.426.

No relatório do Museu do Dundo do mês de abril de 1954, há uma passagem em que são discutidos os "aspectos sociais" proporcionados pelo Museu aos indígenas. Esse relato nos fornece elementos chaves para discutir a separação feita por Freyre entre Museu e Diamang, pois fica clara a intenção da Companhia em apresentar aos povos da Lunda, através da criação de um museu, um contraponto positivo à ideia (e vivência) que os trabalhadores tinham da Diamang, "um contraste à rotina" dessa empresa.

O primeiro ponto destacado no relato de 1954 é que com a criação do Museu, "os povos indígenas compreenderam que lhes era atribuída importância desinteressada, muito diferente daquela da ordem das relações comerciais ou de busca de mão de obra exclusivamente, a que estavam acostumados". O segundo ponto é que com a criação do Museu "desfizeram-se lendas atentórias contra a dignidade do colonizador, personificado neste caso pelos empregados da 'Diamang'. Essas versões ao mesmo tempo ingênuas e pertinazes incluíam cenas de antropofagia e crueldades rituais cometidas pelo branco". O terceiro ponto destaca que "o estabelecimento do Museu da 'Diamang' levou também aos indígenas o sentimento de que se abrira uma porta que era sua. Foram eles os primeiros a dizê-lo, quase a proclamá-lo e a franquearem essa porta com assuidade (sic)". E, por fim, conclui-se que "só quem conheceu o espírito de dúvida destes nativos de aqui há uma vintena de anos e a sua informação espontânea dos dias de hoje poderá fazer uma ideia da enorme barreira que se venceu".[242]

Esse relato, além de esclarecer a dissociação feita por Freyre entre Diamang e Museu, éuma direção para discutir algumas hipóteses levantadas nessa pesquisa:

1- O Museu foi forjado como um espaço independente da Companhia de Diamantes de Angola e essa aparente desvinculação entre Museu e Diamang justamente teria facilitado não apenas as ações da própria Companhia, mas também a adesão das chefias tradicionais na colaboração com o Museu, no fornecimento de objetos e no funcionamento das outras atividades promovidas por esse espaço, como é o caso dos grupos "folclóricos" que se apresentavam nas festividades promovidas pela Diamang e realizadas no complexo do Museu, entre outros. Mas mais do que isso, essa desvinculação forjada pode ter colaborado para que esses chefes entendessem o Museu como um novo espaço de legitimação de seus poderes, mesmo que de cunho simbólico.Por outro lado,

[242] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1954. P.6.

em suas aldeias esses chefesvivenciavam diariamente aredução de seu poder de decisão enquanto líderes, causada pelas ações do colonialismo e da própria Companhia de Diamantes de Angola.

2- O Museu foi forjado como o maior símbolo da Companhia de Diamantes de Angola, afinal ele era obra da Diamang, foi construído dentro de seus domínios, masa visibilidade, inclusive internacional, e a boa repercussão que o Museu ganhou ao longo dos anos "camuflavam" os reais propósitos da Companhia e as denúncias ligadas à questão da mão de obra indígena, o que interessava à imagem da Diamang. Não por acaso as visitas de personalidades à Companhia sempre incluíam no roteiro o Museu do Dundo. As festividades ligadas à celebração do trabalho promovidas pela Diamang também incluíam o Museu em sua programação. A partir da segunda metade da década de 1940, a Companhia passou a investir em publicações do Museu do Dundo, que eram distribuídas em várias partes do mundo e na década seguinte a Diamang passou a organizar exposições do Museu em diversos países, inclusive no Brasil.[243]

É importante considerar também que essa associação imediata do Museu do Dundo a uma obra portuguesafeita por Gilberto Freyre se deve ao fato, entre outros motivos já levantados, de o projeto do Museu do Dundo e o contexto da sua criação estar em consonância com os interesses e às próprias ações culturais do Império português no período. O Estado Novo[244], que se instalou através de um golpe militar em 1926, ficou conhecido pela reafirmação de uma ideologia colonial produzida a partir do mito da missão colonizadora de Portugal. Ressaltava-se uma aptidão especial do colono português e a sua capacidade única para lidar com os indígenas, caracterizado por uma "tolerância e piedade por aquele que é inferior".[245]

Os princípios orientadores da política colonial foram expressos através do Ato Colonial, de 1930, que contava com 47 artigos. De acordo com Omar Ribeiro Thomaz, era

[243] Esse assunto será explorado mais adiante.
[244] Segundo Omar Ribeiro Thomaz, "Estado Novo é designação com que o regime autoritário em Portugal, instaurado em 1926 por meio de um golpe de Estado e institucionalizado pela Constituição de 1933, se autointitulada. O Estado Novo alcançará o seu termo com o movimento das Forças Armadas de 25 de abril de 1974". THOMAZ, Omar Ribeiro.*Ecos do Atlântico Sul.* Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: FAPESP, 2002. P.33.
[245] ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, Novas Áfricas.* Porto: Afrontamento, 2000. P.189.

produto de "uma determinada ideologia e de uma tradição do poder colonial português, [que] procuravam traduzir o que o império deveria ser e de que forma dever-se-ia atuar nas suas terras, interferir na vida dos nativos ou condicionar a mentalidade e as ações do colono português". Em um de seus artigos, fica claro qual era o papel do Império: "é da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam..."[246]

Foi sob essa base ideológica que o Estado Novo promoveu, a partir da década de 1930, uma vasta campanha para a criação de uma mentalidade imperial no povo português. Era preciso cada vez mais não apenas tomar posse dos territórios ultramarinos, mas também conhecer esses territórios e suas populações, afinal "colonizar significa, antes de tudo, dominar: dominar recursos físicos e humanos, mas também dominar discursivamente, pensar e falar sobre indivíduos e territórios subjugados, e com isto afirmar o poder colonial".[247]

Apesar da clara tentativa de "conhecer para dominar" as populações das colônias, de acordo com Patrícia Ferraz de Matos, até a década de 1950, Portugal não tinha propriamente uma tradição de estudos realizados no âmbito da antropologia social e cultural sobre as populações colonizadas.[248] Por outro lado, as tentativas de constituição de museus de etnografia e antropologia, bem como instituições a eles ligadas, tiveram início em fins do século XIX.[249]Sob um decreto Lei de 1871 foi criado, em Portugal, o Museu Colonial, que tinha por objetivo "coligir, classificar, conservar e expor ao exame público os diversos produtos e quaisquer objetos que possam servir ao conhecimento, estudo econômico e aproveitamento das variadíssimas riquezas das nossas possessões ultramarinas".[250] Com a criação, em 1875, da Sociedade de Geografia de Lisboa, o Museu Colonial de 1871 foi incorporado, junto com outras coleções, originando o Museu Colonial e Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa.

O Museu Colonial e Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa teve um papel fundamental no que diz respeito ao "saber colonial". Além de disponibilizar ao público,

---

[246] Artigo 2º. Ato Colonial. *Apud*: THOMAZ, Omar R.. *Ecos do Atlântico Sul. Op. cit.* P.31.
[247] THOMAZ, Omar R.. *Ecos do Atlântico Sul. Op. cit.* P.83.
[248]MATOS. Patrícia Ferraz de. *As Côres do Império.* Representações raciais no império colonial português. Lisboa: ICS, 2006. P.134.
[249] O Museu Nacional de Etnologia, no entanto, é criado apenas em 1951.
[250] D.L. 26/01/1871, Cap. I, Art. 2.º. Apud: PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial.*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009. P.79.

através de suas exposições, os objetos recolhidos no ultramar, o Museu adquire importante função nas exposições coloniais e universais das quais Portugal participa. A realização de exposições universais e de exposições ou feiras coloniais, aliás, foi um dos grandes destaques do Estado Novo e quase sempre tinham um componente pedagógico ordenado e classificador. "Elas passaram a ser locais onde se encenava a lógica dos modelos coloniais, se reproduziam as supostas tribos e os seus denominados 'usos e costumes'".[251]Não por acaso, de acordo com Benedict Anderson, as três instituições, ou seja, o Censo, o Mapa e o Museu, juntas, moldaram profundamente a maneira pela qual o Estado Colonial imaginava o seu domínio – a natureza dos seres humanos por ele governados, a geografia do seu território e a legitimidade do seu passado.[252]

A I Exposição Colonial Portuguesa foi realizada no Porto, em 1934, dois anos antes da criação do Museu do Dundo, e tinha por objetivo proporcionar aos visitantes uma viagem pelo império sem, no entanto, precisar sair de Portugal. A exposição contou com quatrocentos pavilhões e mais de um milhão de visitantes em cinco meses. Na mostra, trezentos e vinte e quatro "nativos" foram expostos para mostrar a diversidade das populações do império. Essas pessoas eram expostas junto de elementos da natureza e as suas roupas eram quase sempre escassas, com exceção dos sobas e suas famílias. Segundo os colonizadores, no que diz respeito aos usos e costumes dos povos das colônias, destacava-se o trabalho, sempre manual, em geral, focado na fabricação de esculturas ou no trabalho da tecelagem, bem próximo do que seria priorizado no Museu do Dundo.

A exibição de pessoas não foi uma exclusividade da exposição do Porto. Outras exposições dentro e fora de Portugal contaram com esse recurso para a legitimação do colonialismo. No ultramar, há o exemplo da Exposição-Feira de Angola, realizada em 1938. Nela estiveram representadas algumas províncias de Angola, como Luanda, Malange e Benguela, em mais de cem pavilhões que exibiam produtos, fotografias, mapas, gráficos e objetos de arte dos povos representados. Os indígenas eram expostos em um recinto separado e apresentavam suas músicas e danças.

A outra exposição de grande destaque promovida pelo Estado Novo foi a Exposição do Mundo Português, realizada em 1940. A ideia dessa mostra era celebrar o ano de

[251] MATOS, Patrícia. *As Côres do Império*. *Op. cit.* P.161.
[252] ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. P.227.

1140,quando da fundação de Portugal, e 1640, o ano da Restauração, além de exaltar o Estado Novo. As celebrações duraram seis meses e os gastos foram considerados exorbitantes na época. Ao contrário da exposição de 1934 que ocorreu na cidade do Porto, a Exposição do Mundo Português escolheu Lisboa como o centro do evento.

A chamada "seção colonial" da exposição contou um número menor de nativos em comparação à exposição do Porto. Ainda assim, na chamada seção III, que se referia às "Aldeias e Habitações dos Povos Indígenas - Documentário de Usos e Costumes", foram expostos cento e trinta e oito nativos. Existiram, por exemplo, aldeias dos povos da Guiné, como bijagós, fulas e mandingas; aldeias de povos de Angola, que contava inclusive com a casa do rei do Congo, e as habitações dos povos de Moçambique, como os macondes.[253]

Quem visitava a exposição, não tinha ideia que a vinda e a instalação de alguns grupos não se deram de forma pacífica. Patrícia Matos afirma que as pessoas expostas tiveram a capacidade de se organizar clandestinamente opondo-se ao que estava instituído. Houve, por exemplo, a realização de um casamento, bem como de um desfile, sem que ambos estivessem planejados pelos organizadores da exposição.[254]

No mesmo ano de fundação do Museu do Dundo, em 1936, ocorreram as Conferências de Alta Cultura Colonial, promovidas pelo Ministério das Colônias na Academia de Ciências de Lisboa. O público dessas conferências era formado por políticos, administradores, militares, clérigos e personalidades do saber colonial português. De acordo com Omar Ribeiro Thomaz, de quinze textos apresentados nas conferências, somente três pautavam-se especificamente na história de Portugal colonizador; dois tratavam sobre a propagação da fé católica na expansão do império; um abordava a eugenia e a política colonial portuguesa; quatro textos ressaltavam a importância de Portugal em diferentes campos do saber científico e dois deles recuperavam a influência do império nas artes e nas letras.[255]

Ainda em 1936, foi realizada a "Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa" na Sociedade de Geografia de Lisboa, cujo pequeno catálogo, além de incluir algumas fotografias das obras,exalta a relação dos portugueses com a produção artística

[253] MATOS, Patrícia. *As Côres do Império. Op. cit.*. P.213.
[254] *Ibidem*.P.226.
[255] THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul. Op. cit.* P. 83-84.

africanaafirmando, por exemplo, que “há, sobretudo, a pôr em relevo um fato que muito nos honra. Nos nossos contatos com os indígenas, nós nunca destruímos a sua arte; antes sempre a apreciamos e compreendemos” e complementa que “a nossa influência criou novos motivos para a Arte Indígena, melhorou-lhe por vezes a técnica, mas com um sentimento de alta compreensão humana e respeitou sempre as características próprias dessa Arte”, portanto, “é esta ainda uma das muitas provas da nossa vocação de colonizadores, que sabem ganhar o respeito e a estimados povos que vão civilizando”.[256]

Talvez a diferença mais evidente entre as exposições organizadas, no seu conjunto, em Portugal sobre o ultramar e o Museu do Dundo está relacionada ao público a elas direcionado. Enquanto as exposições realizadas na Metrópole tinham como alvo os próprios portugueses, o Museu do Dundo, localizado em território controlado e vigiado pela Companhia de Diamantes de Angola e distante da costa, tinha como foco central os próprios indígenas da Lunda, basicamente a mão de obra da Diamang, o que torna esse espaço um exemplo peculiar no contexto de sua criação.O Museu tambémcontava com a visita de pessoas de diferentes lugares do mundo e essa também era uma forma de marcar o domínio português numa área de passagem de europeus de outras nacionalidades.

Outra diferença a ser considerada é que apesar de idealizado por funcionários portugueses da Companhia de Diamantes de Angola, o funcionamento do Museu do Dundo dependia do envolvimento direto de indígenas, seja no trabalho de manutenção de suas salas e de seu acervo, na aquisição de novos objetos, como nas festividades promovidas nesse espaço.O Museu contava com uma rede de indígenas que “gravitam na órbita de ação e influência do Museu e acorrem sempre que são solicitados, por espaços de tempo compatíveis com os seus afazeres pessoais” e também com funcionários fixos, além de outros que desempenhavam funções temporárias.No ano de 1953, por exemplo, o Museu contava com 23 funcionários indígenas, a maioria com a função genérica de “servente”, além do soba guarda do Museu Sacamanda (ou Xá-Camanda) e 4 crianças indígenas que atuavam como mensageiras.[257]

---

[256] SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA. *Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa*. (catálogo). SGL: Lisboa, 1936. S/P

[257] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1953. P.4.

O que as exposições portuguesas com o foco no ultramar e o Museu do Dundo têm em comum, no entanto, é que elas mostram a pluralidade das formas de dominação. Todas elas materializam uma ideia construída pelos portugueses em relação às suas colônias e seus povos, alimentando o discurso de que a dominação não era apenas justificada, mas também urgente.

2.1.O Museu do Dundo e um passado definido pela indefinição

Em sua obra *Modos de Objectificação da dominação colonial,* Nuno Porto, ao se referir à obra de Robert Lumley*The museum time machine,*afirmaque o Museu do Dundo se encaixa na metáfora da máquina do tempo, no sentido em que permite ver no presente a cultura nativa, intrinsecamente,como um objeto do passado.[258]Nesse mesmo sentido, Nuno Porto tambémfaz, de forma pertinente, referência à obra *O Tempo e o Outro*de Johannes Fabian para analisar alguns aspectos do Museu, ainda que Fabian sededique a discussão no campo da antropologia, sobretudo, ao trabalho de campo.[259]

Em*O Tempo e o Outro*, obra fruto de reflexões a partir de sua experiênciaem África, Fabian mostra basicamente como a pesquisa etnográfica muitas vezes não considera a natureza ideológica dos conceitos temporais. Para Fabian,em lugar algum:

> o poderse mostra mais claramente visível, ao menos assim que procuramos por ele, do que nos usos que a antropologia do Tempo faz quando se esforça por constituir seus próprios objetos – o selvagem, o primitivo, o Outro. É pelo diagnóstico do discurso temporal da antropologia que se redescobre o óbvio, ou seja, que não há conhecimento sobre o Outro que não seja também um ato temporal, histórico, político.[260]

Se o conhecimento do Tempo tornou-se uma parte integral do equipamento intelectual da antropologia, ele pode ser reconhecido, segundo o autor,“em uma perspectiva que foi característica de nossa disciplina ao longo da maior parte de seus períodos ativos: a

[258] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.412.
[259] No seu artigo “Manageable Past: Time and Native Culture at the Dundo Museum in Colonial Angola”, Nuno Porto também apresenta uma pertinente discussão sobre o Museu do Dundo e a questão do Tempo. In: Cahiers d'études africaines. Vol. 39 N°155-156. 1999. PP.767-787.
[260] FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro.*Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.P.39-40

postulada autenticidade de um passado (selvagem, tribal, camponês) que serve para denunciar um presente inautêntico (desenraizado, *évolués*, aculturado)".[261]

Apesar de focar no campo da antropologia, o trabalho de Johannes Fabian é de grande importância para pensar o Museu do Dundo, pois este espaço foi projetadonum marco temporal que pode ser definido pela própria indefinição. Otrabalho de Fabian dialoga com questões e problemas discutidos também por Edward Said. No prefácio de seu livroo próprio Fabiandeixa claro como muitas de suas inquietações e perguntas preocuparam também outros estudiosos no momento em que estava escrevendo, sendo o mais importante deles o autor de *Orientalismo*. Nela, Said discute sobre as visões e versões construídas pelo Ocidente sobre o Oriente para legitimar uma dominação, pois "a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia".[262]Por isso, de acordo com o autor:

> assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra.[263]

Exatos dez anos após a publicação de *O Tempo e o Outro,* Edward Said publicou*Cultura e Imperialismo,* que também apresenta um claro diálogo com a obra de Fabian. Publicada em 1993, nela Said discute como as narrativas, em especial, os romances, sustentam a ideia de que "as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o Ocidente".[264]

No seu primeiro capítulo "Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas" Said, não por acaso, começa discutindo o passado. De acordo com o autor,

> A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns da interpretação do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado,

[261] FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro.*Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.P.47-48.
[262] SAID, Edward. *Orientalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.P.17.
[263]*Idem.*
[264] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P.21.

> morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas.[265]

Tanto a obra de Johannes Fabian quanto as duas obras de Said são uma possibilidade de caminho para compreender como em um contexto de situação colonial, o Museu do Dundo foi projetado como um espaço voltado para um passado histórico indefinido, em vias de extinção. A presença desse passado marcado pela indefiniçãonão se evidencia apenas na política de colecionar objetos antigos, mas também em muitas outras iniciativas propostas pelo Museu, desde festas "folclóricas" até a contratação de escultores que deveriam reproduzir nas obras padrões escultóricos típicos dos chokwe, como se esses povos não apresentassem um dinamismo também refletido na prática escultórica.

Essa projeção do Museu do Dundo em um passado indefinido, por outro lado, evidencia as contradições do colonialismo por meio da atuação de uma Companhia de Diamantes que estava sempre projetada no presente e, sobretudo, no futuro. Quando convinha à Diamang, os indígenas deveriam estar integrados cada vez mais aos valores civilizatórios propostos pelo colonialismo português, em particular,aqueles ligados ao trabalho. Mas no espaço de seu Museu, esses mesmos indígenas, inclusive os sobas - homens sempre pressionados para satisfazer as demandas da Companhia por mão de obra-, deveriam ser testemunhas ou mesmo colaboradores desse projeto de "salvação", ou seja, daquilo que os próprios portugueses imaginavam como perdido ou em "vias de extinção" e que deveria ser "resgatado" e salvaguardado no Museu.

O caso do Museu do Dundo evidencia também a presença de uma narrativa em que o europeu é quem atesta a existência do outro, nesse caso específico "os povos da Lunda", que "estão apenas ali", como se refere Said em *Cultura e Imperialismo* ao analisar a obra *L´immoraliste,* de Gide. Tal como é perceptível na análise do Museu do Dundo, "a narrativa possui uma estrutura de atitudes e referências que permite ao sujeito-autor europeu vincular-se a um território ultramarino, beneficiar-se dele, depender dele, embora, em última análise, recusando-lhe autonomia ou independência".[266]

Reiteramos que não foram muitos os trabalhos dedicados à análise do Museu do Dundo, principalmente se for levadaem consideração a peculiaridade dessa experiência no

[265] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P.34.
[266]*Ibidem.*P.304-305.

contexto do colonialismo português. A tese de doutorado do antropólogo português Nuno Porto evidencia uma pesquisade enorme fôlego e complexidade abarcando as mais diversas esferas e setores dessa instituição museológica, oferecendo ao leitor uma análise sofisticada e profunda sobre o Museu.

Entende-seque não faria sentido reproduzir aqui nem as ideias contidas na tese desse antropólogo, ainda que não raro tenham servido de referência para este trabalho, e nem fazer uma biografia do Museu desde a sua criação até 1961, marco final da periodização desta pesquisa. O que se propõe aqui é analisar o Museu do Dundo apresentando alguns aspectos chaves desse espaço para compreender os seus propósitos e ações bem como as relaçõesestabelecidas entre os sobas e o Museu. Para isso serão tomados como base para a discussão dois espaços que compõem o que se pode chamar de complexo do Museu do Dundo: o edifício e suas salas e a aldeia do Museu composta pelos escultores privativos e como palco para as festas folclóricas (sanzala folclórica).

Esses dois espaços do Museu estão interligados e têm em comum o importante papel dos sobas nessa engrenagem. É provável que pela forma “inusitada” como o Museu foi criado, a partir de uma coleção particular, nem mesmo a Companhia de Diamantes poderia prever que ele teria papel tão relevante na manutenção da sua ordem e estabilidade, através das relações construídas com os chefes locais e, por consequência, com os indígenas situados na área da Diamang.

Por outro lado, ao longo de sua existência, o Museu criou estratégias que contemplavam, com clareza, esses chefes tanto simbólica quanto materialmente. Essa relação marcada pela desigualdade, no entanto, exigia que esses homens estivessem sempre dispostos a colaborar com os projetos do Museu. E esses projetos eram sempre marcados pela subjugação e dominação, ainda que estivessem sempre carregados pelo discurso da “salvação” e “valorização” dos povos da Lunda.

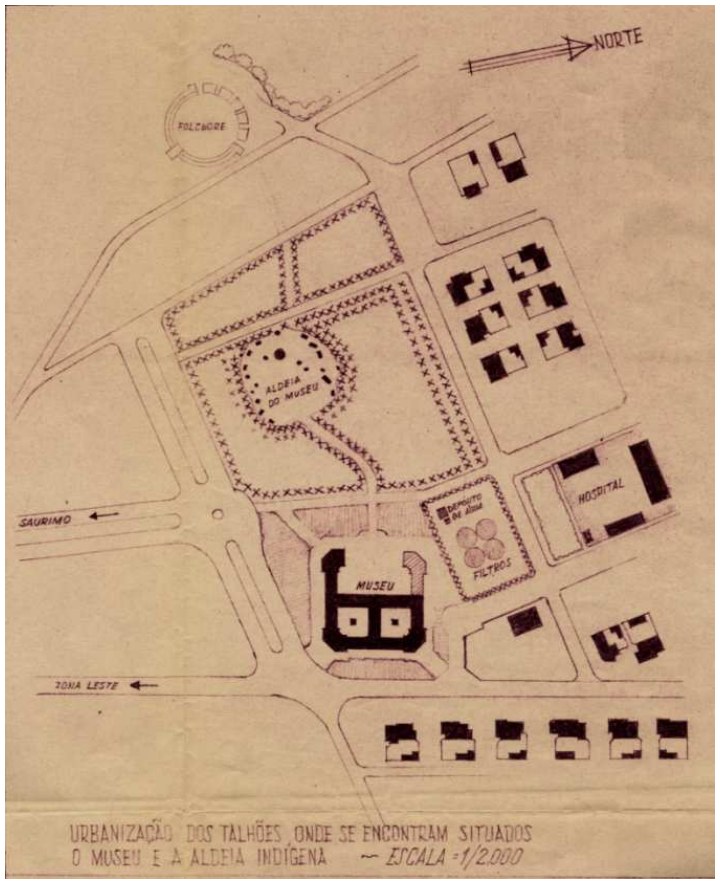


Figura 11: Planta onde é possível ver a ligação entre o Museu, a Aldeia do Museu e o seu terreiro do Folclore. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.35. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

2.2.O Museu do Dundo: o edifício e suas salas

O Museu do Dundo foi criado em 1936, e eradedicado "aos povos da Lunda e a sua história", conforme consta na parede da chamada "Sala de honra".Esse espaçotinha como princípio, de acordo com José Redinha,que as coleções não fossem apenas "um mostruário de curiosidades, uma exposição permanente de coisas gentílicas, mas sim um repositório crescente, um arquivo organizado em constante atividade, aumento e retificação".[267]

[267] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P.44.

Figura 12: Sala de honra do Museu do Dundo. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1950. P.26. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Considerando que o Museu do Dundo tinha como público alvoas próprias populações indígenas da área da Diamang, esse espaço tinha também uma orientação, conforme José Osório de Oliveira,

> contrária à de numerosos etnógrafos estrangeiros, que para terem à mão todos os elementos de estudo, continuam a trazer para os museus da Europa quantas esculturas negras encontram na África, privando os indígenas dos modelos de sua arte e diminuindo, por conseguinte, um dos mais importantes elementos da sua cultura.[268]

Apesar de o Museu do Dundo ter sido criado no ano de 1936, foi em 1938 que os objetos recolhidos foram instalados numa casa de habitação. A existência de um local colaborou para tornar a proposta do Museu muito mais concretapara as populações da Lunda, em particular para os sobas, que passaram a colaborar de forma ainda mais direta com as ações do Museu.

O ano de 1942 foi marcante porque José Redinha, cuja coleção particular deu início ao acervo do Museu,[269] é elevado ao cargo de conservador[270] e tem início a germinaçãodas

[268] OLIVEIRA, José Osório de. *Flagrantes da vida na Lunda*. Lisboa: Serviços Culturais da Diamang, 1958. P.12.
[269] Este assunto será tratado no próximo capítulo.
[270] Nesse caso, ocargo de conservador é equivalente ao de curador.

ideias para a constituição de um local definitivo para sediar o Museu, necessidade que se notava com a crescente falta de espaço para abrigar as coleções.Redinha também idealizava a existência de uma biblioteca, onde se poderia abrigar cartas geográficas antigas, fotografias da atividade e história da Companhia: coleções da visita dos Ministros das Colônias; visitas de chefes superiores da Companhia,além de modelos de construções e instalações antigas da primária época da Diamang. Nesse espaço poderia ainda guardar "as fotografias da Expedição Portuguesa ao Muatiânvua e a carta geral do percurso, depois de reconstituída; retratos de viajantes célebres da Lunda, como Graça e Silva Porto".[271]

Enquanto nas salas expositivas ficariam abrigados os objetos recolhidos dos povos da Lunda, a biblioteca parecia ser o lugar ideal para abrigar os testemunhos da presença portuguesa, não apenas por causa dos documentos a serem salvaguardados e sim pelo fato da biblioteca em si abrigar os testemunhos da presença e atuação lusitana, um símbolo da "civilização", diante das culturas da Lunda, baseadas na oralidade e no primitivismo.

Em 1945, José Redinha viajou para Portugal a fim de realizar um "estudo de diversa ordem, aperfeiçoamento e aquisição de novos conhecimentos de fundamental utilidade para o desempenho do nosso exercício de Conservador do Museu do Dundo".[272] Num programa organizado pela sede da Companhia em Lisboa e sob a orientação do Diretor-administrador da Diamang, Júlio de Vilhena[273],Redinha assistiu disciplinas teóricas de pré-história e etnografia do programa da Faculdade de Letras, além de aulas teóricas e práticas no Museu Etnológico "Doutor Leite de Vasconcelos",na cidade de Belém.O conservador visitou museus e exposições e teve aulas sobre aquarelas, fotografia e arte, esta última ministrada por Júlio de Vilhena. E finalmente:

> No conjunto destas atividades tomou parte importante o exame e estudo de obras de Exploradores Coloniais, na Livraria da Casa do Senhor Comandante Ernesto de Vilhena. De entre as obras selecionadas desta vasta biblioteca tomaram-se apontamentos diversos da maior utilidade para o Fundo Documental do Museu do Dundo. Aí colhemos também uma porção considerável de conhecimentos, os mais diversos, que nos permitiram formar uma ideia segura e ampla sobre África, na maior parte dos seus aspectos.[274]

[271] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P.42-43.
[272] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.1.
[273] Júlio de Vilhena era filho do Administrador-delegado Ernesto de Vilhena.
[274] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.1-2.

A descrição acima sobre algumas atividades realizadas por José Redinha enquanto esteve em Portugal é reveladora, no sentido em que deixa claro que todo o conhecimento a ser adquirido sobre a colônia devia ser realizado na Metrópole. Toda a experiência anterior de José Redinha em Angola, o seu contato com diferentes populações da Lunda e o seu conhecimento de algumas das línguas faladas nessa área não eram suficientes se não houvesseo crivo de Portugal. Era na Metrópole que estava "depositado" todo o saber necessário para lidar com os povos colonizados, afinal - conforme afirma Edward Said- tanto o imperialismo quanto o colonialismo "são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação (...)".[275]Neste sentido, segundo palavras do próprio José Redinha no referido trecho era na Metrópole que seria constituída "uma ideia segura e ampla sobre África".

O edifício definitivo do Museu começou a ser construído no mesmo ano da viagem de José Redinha para Portugal. A grandiosidade projetada para esse espaço aparece refletida nas ideias sugeridas para a construção do seu prédio, considerado por si só um "monumento sob vários aspectos". Os monumentos, de acordo com Redinha,"têm um prestígio singular e uma eloquência muda, talvez superior à palavra escrita; eles são por todo o mundo as mais expressivas sobrevivências da história do passado, as que mais perduram, 'onde os homens se calam falarão as pedras'".[276]

E se o Museu era considerado um monumento,a sugestão dada por José Redinha era a deque o material empregado na construção tivesse um"caráter duradouro". No seu alto havia a sugestão de ser construída uma torre em pedra com altura máxima suportada pela construção e no seu topo poderia ser instalado um relógio de sinos que, "além de dar com o seu toque uma nota citadina ao Dundo, seria de notável vantagem para as populações europeias, e para os indígenas, empregados da Diamang, que vivem nos arredores". A torre poderia receber ainda uma placa com a seguinte dedicatória: "Aos pioneiros da Lunda, aos pesquisadores de Diamantes, à mão de obra Indígena", nessa ordem. De acordo com José Redinha, "essa torre seria um padrão da obra colonizadora e da atividade da Diamang, e certamente o mais elevado e robusto monumento mais

[275] SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo. Op. cit.* P.43.
[276] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.35-36.

avançado ao centro do continente africano em todas as possessões do Império Português".[277]

De acordo com Pierre Nora,

> Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.[278]

As palavras de Pierre Nora nos apontam a seguinte questão: qual sentido teria para os indígenas da Lunda,uma torre com um relógio de sinos no alto de um edifício de um museu? Se para esses povos a noção de tempo é diferente daquela imposta pelos portugueses, a torre com um relógio de sino representariao claro domínio e controle desses povos, através da subversão da noção de tempo que compartilhavam para enquadrá-los numa noção de tempo exigida pelo trabalho nas minas.[279]

A ideia de construir uma torre no futuro edifício do Museu do Dundo não foi concretizada, poréma concepção envolvida nessa construçãoé, em si, um exemplo da importância e do potencial de dominação que o Museu possuía para a Companhia de Diamantes de Angola em menos de dez anos de existência. O antropólogo Nuno Porto vai além e afirma que "o que a proposta registra é a mera explicitação arquitetônica daquilo que é tomado como uma característica intrínseca do museu: o fato de ele ser um símbolo da Companhia, da sua época e do *habitus* colonial por ela estabelecido".[280]

Em 1947, as obras do novo edifícioestavam em sua etapa final, uma vez já concluídas as alas leste e sul.Em 1949, com o edifício pronto, as preocupações estavam relacionadas à montagem das salas e a distribuição das coleções.Alguns aspectos a serem levados em

---

[277] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.35-36.
[278] NORA, Pierre. "Entre Memória e História. A problemática dos lugares". Proj. História, São Paulo, (10), dez, 1993. P.13.
[279] Sobre a noção de tempo entre os bantu ver: KAGAME, Alexis. "Apercepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu. In: KAGAME et al. *As Culturas e o Tempo.* Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975.
[280] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.420.

consideração nessa tarefa aparecem registrados no relatório anual do Museu do Dundo de 1949. A primeira preocupação se refere

> à sua existência entre os povos autores das peças que constituem as coleções, e para os quais o Museu do Dundo é repositório da sua cultura e tradição. Segundo: a sua situação na Lunda e, consequentemente, o afastamento de grandes núcleos populacionais ou vias de trânsito intenso, o que escusa a ideia decidida dum museu para visitantes ou turismo.[281]

O primeiro aspecto citado levou o Museu "a manter-se a par do seu objetivo cultural e científico", ou seja, exibira vida indígena em sua totalidade.O segundo aspecto teria sido determinante para excluir a utilização de dioramas explicativos, afinal, a maioria do público visitante dispensava qualquer tipo de explicação sobre a sua própria cultura. Assim,

> não estamos diante dum Museu preparado para o grande público, com as virtudes e defeitos dos seus congéneres europeus, mas dum Museu rigorosamente etnográfico, onde os próprios assuntos decorativos são de origem indígena, ou daí extraídos, com rigor de reprodução, e aplicados com lógica de conjunto. Da existência do Museu na região e entre os povos a que diz respeito, retira-se a vantagem de permitir um melhor trabalho complementar das coleções, em compensação do que possa perder pelo seu afastamento de grandes centros urbanos.[282]

Ao levar em consideração essas questões, o Museu do Dundo deveria ter suas salas decoradas com "elementos naturais que a própria Lunda lhe oferece". Mas a qual Lunda - ou povos da Lunda- o Museu do Dundo estava se referindo? Havia a ideia clara da existência de três "Lundas": a primeira, uma "Lunda geográfica" abarcando extenso território que ocupa parte de Angola e parte do então Congo Belga; a segunda, uma "Lunda etnográfica", que abrange "a maior parte dos povos que habitam o território, e alguns que transbordam aqueles limites"; e a terceira, uma "Lunda política", compreendendo "a Lunda portuguesa (aquém Kasai) e a Lunda dos belgas (além Kasai)".[283]

---

[281] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1949. P.1.
[282] *Ibidem.* P.2.
[283] *Ibidem.* P.4.

Os povos da Lunda que interessavam ao Museu do Dundo eram obviamente a Lunda "de aquém Kasai", a potencial mão de obra da Diamang, não perdendo de vista, no entanto, que o trânsito de indígenas da "Lunda portuguesa" para a "Lunda belga" e vice-versa se dava com bastante frequência, no geral, fugindo do pagamento de impostos ou do recrutamento para cumprir contrato de trabalho de ambos os lados da fronteira. Da mesma forma, ossobas atravessavam a fronteira com frequência, por diversos motivos, sendo um deles para pagar tributoao Muatiânvua no caso dos chefes lunda.[284]

É interessante sublinhar que o Museu do Dundo fez a opção de agrupar o material etnográfico recolhido, levando em consideração três elementos: "povo, tipo cultural do objeto e local de recolha", sendo a referência considerada a mais segura para a classificação do material etnográfico a de"mantê-lo rigorosamente relacionado com o terreno de recolha, em todos os aspectos possíveis. O nome da tribo, em muitos casos, não é elemento suficiente para identificar as peças com rigor".[285]

O ambiente do Museu deveria ser "evocativo e de consideração para o indígena, e a vivacidade etnográfica dos objetos e conjuntos exposicionais" deveria ser uma prioridade.Assim, o elemento natural deveria substituiro artificial nas montagens e reconstituições executadas no Museu, afinal "se o cabide do gral e das peneiras da mulher indígena é o tronco de árvore, poupado na abertura da clareira quando estabelecem as sanzalas, que motivo se poderá opor a que continue a sua função dentro do Museu?".[286]

A frase de José Redinha - "Que o museu seja um cemitério o menos possível" -orientou a montagem das salas do Museu, que tinha como princípio, "considerar a cultura como um ser vivente". As peças deveriam ser expostas levando em consideração o meio ambiente em que estavam originalmente localizadas. Assim, reproduções como"o fundo das florestas ou montanhas, a sombra própria, e projetada, que lhes imprimia animação, o céu azul liso ou nublado, a terra, e a luz crua que o modelava" eram bem-vindas.[287]Não por acaso, ferreiros foram convocados a construirum forno de fundição bem como um grupo de caçadores foiorientado a reproduzir dentro do Museu um "troféu de caça" típico dos povos da Lunda, tudo para reforçar o caráter evocativo

[284] Essa questão será aprofundada no capítulo 3.
[285] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1949. P.5.
[286]*Idem.*
[287]*Ibidem.* P.13.

desseespaço e atrair essas figuras estruturadoras das sociedades locais (ferreiro, autoridade religiosa, caçador, entre outros) para o projeto do Museu.

O caráter evocativo do Museu do Dundo reproduzindo cenas da vida indígena atraía a atenção da "população africana" que muitas vezes estabelecia uma relação com esse espaço que refletia o que acontecia fora do Museu. Um exemplo a ser citado é o do ocorrido em 1960 por ocasião da Festa Grande anualmente organizada pela Diamang. Durante a visitação à sala reservada aos utensílios domésticos:

> reparamos que a população africana indistintamente, quiocos, balubas ou quimbundos acotovelavam-se para chegar ao "txisau" (panela com água e "remédios"), apoiada numa montagem que figura um tronco de árvore. As crianças para chegarem à panela eram elevadas pelos familiares, enquanto os homens e mulheres aguardavam em fila a sua vez. A certa altura, era tal a afluência que um empregado indígena do Museu, auxiliado por outro, para evitar que a montagem tombasse, resolveu pegar na panela e borrifar os mais apressados, para prosseguirem a visita e deixarem entrar a enorme multidão que ainda aguardava à porta principal do Museu.[288]

Ainda de acordo com a proposta de realizar um Museu "vivo" havia a orientação de que os objetos do acervo poderiam ser inclusive, manipulados. De acordo com José Redinha:

> Quanto ao tabu corrente e comum de que nos objetos de Museu não se deve mexer, é critério muito relativo, e, como sempre, deve ser considerado, conforme e consoante. Aliás o Museu do Dundo é um museu vivo. Uma etiqueta de classificação não é certidão de óbito. Num Museu deste tipo, a maioria dos objetos pode ser tomada e os instrumentos musicais devem ser tocados.[289]

Segundo consta ainda no mesmo documento, um mestre xilofonista chamado Sangulungu, um colaborador do Museu, sempre que visitava esse espaço pedia para tocar um xilofone do acervo, que lhe pertenceu. "E lá vai sacudir com a percussão das macetas velhos carunchos, acordar a alma da madeira adormecida, e encher de acordes os pavilhões do Museu", relatou José Redinha no documento de 1951. Numa dessas ocasiões, o artista belga Robert Verly durante visita ao Museu teve a oportunidade de

[288] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1960. P.12-13.
[289] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1951. P.38.

ver o mestre Sangulungo tocar e teria ficado muito impressionado com a aptidão do músico.[290]

Para contemplar os aspectos evocativos, os sobas, também figuras chaves e os grandes representantes dos povos da Lunda, tiveram um papel importante na montagem do novo espaço do Museu e, desde que "não brigassem com a nova ordem das coisas, os indígenas foram deixados à vontade para maior espontaneidade da sua colaboração".[291]

O papel dos sobas na montagem das salas foi, no entanto, limitado, pois o que foi reproduzido nelas foi uma ideia que os próprios portugueses funcionários do Museu ou da Diamang construíram sobre as culturas e povos da Lunda. Ideia esta projetada num passado pré-colonial "materializado", por exemplo, na chamada "Sala de honra" ou "Sala indígena" onde havia, "ao fundo da parede, sobre um estrado coberto de peles de felinos, um trono de cadeiras e armas, evocando a África dos potentados negros".[292]

Não por acaso a "Sala de honra", conhecida também como "Sala indígena", foi idealizada pelo Diretor Administrador da Diamang Júlio de Vilhena, o mesmo que em Lisboa organizou o plano de formação intelectual de José Redinha na Metrópole no ano de 1945. Segundo consta no relatório:

> Podemos acrescentar que a Sala Indígena tem sido visitada por milhares de nativos, e embora lhe falte ainda parte importante de elementos, entre os quais, os retratos dos dois grandes chefes kiokos Dumba e Muatchisenge, é sempre contemplada pelos negros, com particular emoção, religiosa e admirativa ao mesmo tempo. Os indígenas sentem-se também ufanos por contemplarem um conjunto distinguido e honrado de objetos, que representam a herança cultural da "raça".[293]

Os sobas tiveram participação também na preparação e separação dos objetos que comporiam as salas do novo edifício. Em 1946, por exemplo, alguns chefes atuaram na separação e ordenamento dos *mahamba* dos caçadores, dos homens, das mulheres, dos adivinhadores e dos sacerdotes, pois "geralmente todos os indígenas têm os

[290] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1951. P.39.
[291] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1949. P.6.
[292] *Ibidem.* P.9.
[293] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1950. P.26.

seus*mahamba*, além dos ídolos públicos que erguem nas sanzalas e nas florestas próximas".[294]

Segundo Marie-Louise Bastin, "o *hamba* (pl. *mahamba)* é um espírito ancestral ou da natureza a quem se dedica um culto. Os *mahamba* são representados por árvores, pedaços de termiteiras, estatuetas intencionalmente simplificadas, e por máscaras".[295] Essas representações simbólicas serviam de veículo para que as solicitações, ofertas e sacrifícios fossem enviados aos espíritos, a fim de garantir proteção no dia-a-dia. Mesquitela Lima complementa queos chokwe:

> incluem na categoria dos hamba o que eles chamam yitumbo (plur.) tshitumbo (sing.). Eles dizem que os yitumbo são feitiços (encantamentos, mágicas...), filtros, remédios ou medicamentos. Vemos então que o que é chamado hamba entre os Tshokwé designa objetos ao mesmo tempo numerosos e variados, os quais tem em comum tatshi, nguzu – força, poder (qualidade) – eles são capazes de fazer coisas que os vivos (atuais) não podem porque são makwlwana (ancestrais) que nele habitam.[296]

Enquanto o conhecimento dos sobas era aproveitado no que diz respeito aos objetos e na colaboração na arrumação das salas, as grandes decisões em relação ao Museu eram claramente tomadas por Júlio de Vilhena e Ernesto de Vilhena, que passavam a maior parte do tempo em Lisboa e não no Dundo. Um exemplo é a grande transformação pela qual o Museu passou, entre fins de 1956 e começo de 1957, liderada por Ernesto de Vilhena. Apesar de não aparecer explícita na documentação, a temporada que Marie-Louise Bastin, pesquisadora belga enviada do Museu de Tervuren passou no Dundo estudando as coleções foi fundamental para essa remodelação. Uma das críticas apontadas por Bastin era a de que as salas expunham muitos objetos, prejudicando a sua apreciação.[297]

---

[294] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1946. P.1.
[295] BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Tshokwe*. Porto: CEAUP & DCTP, 1999. P.98.
[296] LIMA, Mesquitela. *Fonctions Sociologiques des figurines de culte Hamba dans la société et dans la culture Tshokwé (Angola).* Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971. P.79. (Tradução minha).
[297] Marie-Louise Bastin estagiou no Dundo entre 26 de Abril de 1956 a 4 de outubro do mesmo ano, "empenhada na obtenção de fotografias de escolhidos objetos etnográficos e recolha de elementos para classificação dos mesmos, a partir dos ficheiros do Museu e de Informações obtidas diretamente do pessoal europeu e indígena deste serviço". Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P. 23. Outras informações sobre Bastin serão tratadas no capítulo seguinte. Sobre a sua atuação no Museu do Dundo ver: PORTO, Nuno. "Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin". ETNOGRÀFICA (online). Vol 19 (1), 2015. Disponível em: http://etnografica.revues.org/3941.

A ideia em incluir os sobas na organização do novo espaço do Museu desde que não discordassem das decisões tomadas pelos diretores da Diamang e dos funcionários portugueses do Museu pode ser entendida como uma das estratégias para conseguir cada vez mais a adesão desses chefes aos projetos do Museu e,por consequência, da Companhia de Diamantes de Angola.

Em 1942, José Redinha parecia já ter lançado algumas ideias de caráter simbólico para conseguir a adesão e colaboração dos sobas, propondo a divisão das salas do Museu, "em letras de vulto", em homenagem aoschefes importantes para os povos da Lunda. O conservador propôs, por exemplo, a"Sala de Dumba Uá Tembo; Sala de Tchissengue, invasor da Lunda; Sala de N´hacatolo, rainha dos Luenas; Sala de Canfunfo, rainha dos Xinges". Esta "seria também uma homenagem aos chefes gentílicos e às dinastias regionais".[298]

Em 1943, um busto em barro "figurando um tipo de raça nobre da tribo quioca" foi incorporado ao Museu. "Posto à maneira de manequim sobre uma coluna e vestido com a indumentária e adornos próprios, os quiocos bem depressa designaram pelo nome do seu antigo e grande soba Muatxissengue, fundador do estado do Itengo, no Tchicapa". Segundo consta no relatório desse ano, o busto se transformou num símbolo do Museu e milhares de nativos já haviam ido ao espaço para apreciar a obra.[299]

[298] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P.35.
[299] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.168.

Figura 13: Busto representando Muatxissengue. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.168. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Por certo o sucesso dessa obra entre os visitantes contribuiu para que na nova sede do Museu, finalizada em 1949, o nome "Muatxissengue ua tembo" aparecesse na sala principal junto de várias insígnias de poder dos chokwe.

Figura 14: Detalhe da Sala de Honra onde é possível ver o nome "Muatchisenge ua Tembo". Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1950. P.26. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No mesmo ano de 1943, outra ideia voltada para homenagear os sobas não havia ainda sido posta em prática por falta de material fotográfico: a criação de uma "galeria de fotografias de sobas importantes", uma sugestão do comandante administrador Ernesto de Vilhena.[300]

Ainda em 1943, oMuseu do Dundo contratou um soba-guarda do Museu. Sacamanda (ou Xá-Camanda), antigo chefe de uma aldeia chokwe, "tem a seu cargo receber os

[300]Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.5. Esse assunto será explorado no quarto capítulo.

sobas, os visitantes e os artistas indígenas, e o certo é que a sua presença favorece a manutenção do 'clima' apropriado aos trabalhos do Museu".[301]

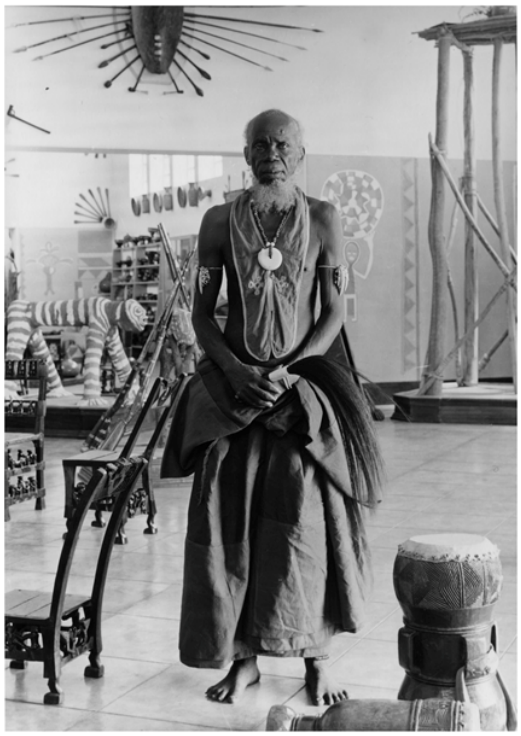


Figura 15: Soba guarda do Museu do Dundo – Sacamanda. Chama a atenção a rigidez do seu corpo, como se fosse também uma peça do Museu integrando uma de suas salas. S/d. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A contratação de um soba pelo Museu, aliás, foi talvez a única crítica feita por Gilberto Freyre ao Museu do Dundo quando da sua visita em 1951 à Companhia de Diamantes de Angola. De acordo com Freyre:

> Deixo-me fotografar, no próprio Museu, ao lado de um velho soba, vestido como nos seus velhos dias de príncipe e que a Companhia conserva para dar ar pitoresco às ruas do Dundo. Um pobre soba carnavalesco. Sua sobrevivência, como figura já quase de museu, é simbólica de toda uma política de exterminação violenta e rápida das culturas indígenas a que se sentem obrigadas as grandes empresas capitalistas na África, mais necessitadas dos outrora chamados "fôlegos vivos".[302]

[301] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.167.
[302] FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina. Op. cit.* P.433.

Apesar de ter ficado maravilhado com o projeto do Museu do Dundo, Gilberto Freyre percebeu de forma clara a tentativa do Museu em "depositar", junto com os objetos, as figuras chave do chamado mundo tradicional, antes que estas se extinguissem por causa das ações do colonialismo. No espaço do Museu não havia lugar para a dinâmica e transformações tão marcantes na história dos povos ali representados, o que explica o caráter carnavalesco e pitoresco do soba, conforme observado por Freyre. Por outro lado, as considerações tecidas por José Redinha sobre a crítica feita por Gilberto Freyre deixam claras as intenções da Companhia em manter um soba, em especial, para o Museu do Dundo. De acordo com o conservador:

> Fisicamente o Sacamanda é uma perfeita figura tipo Banto. Quanto a modos é o que se pode dizer um fidalgo, no seu meio, à face da educação tribal que recebeu. Quanto a trajes, usa trajes tradicionais, aliás bem conhecidos, desenhados e descritos, desde épocas distantes, pelos mais variados viajantes, etnógrafos e historiadores. Quanto a funções é um colaborador bem retribuído, investido de honrosa missão de assistir aos visitantes indígenas de certa importância que visitem o Museu. Pergunta-se então: Como desejaria o escritor Gilberto Freire encontrar vestido o soba do Museu do Dundo? De chapéu alto e casaca? Com uma farda militar colorida, das velhas guerras passadas? Com uma pele de macaco ao modo dos silvícolas primitivos? [...] O que não há dúvida nenhuma é que a expressão carnavalesco, ao digníssimo Sacamanda, é fora de todo o propósito.[303]

Assim como algumas salas do Museu, o soba que o representava evocava um passado indefinido, inventado e construído pelos portugueses. Sacamanda era obrigadoa trajar vestimentas que evocavam um "tempo tribal". O uso deuniforme militar, tão em voga entre os sobas no período em que ele exercia o cargo no Museu estava vetado por simbolizar um contato com o que vinha da Europa. Em um relatório do Museu de 1951, consta que o vestuário do soba havia sido fixado, evitando-se assim "o uso de trajes nem sempre próprios, e regula-se uma apresentação à altura do ambiente do Museu".[304]

[303] Relatório Mensal do Museu do Dundo de janeiro de 1954. P.6-7. Nesse mesmo relatório há a referência de que o escritor José Osório de Oliveira publicou um texto no jornal "O Comércio", de 10 de janeiro de 1954, intitulado "Reparos a um livro de Gilberto Freire".
[304] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1951. P.8.

Figura 16: Soba Sacamanda com o traje e insígnias de poder que o Museu do Dundo considerava “à altura do ambiente do Museu”. 1953.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A contratação de um soba-guarda para o Museu do Dundo, aliás,pode ser considerado um marco importanteno desenvolvimento de uma política voltada para a aproximação e adesão dos sobas situados nas áreas alcançadas pela Companhia de Diamantes de Angola, pois a escolha do chefe para representar o Museu levava em consideração a popularidade e o respeito que este tinha entre seus pares. O soba Sacamanda havia sido escolhido porque:

> é pessoa respeitável, simpática e considerada no meio nativo. É chefe indígena duma povoação dos arredores, e descendente dos sobas Camba N’gunje. Embora idoso, possui espírito moço, bem disposto, e tem uma predileção especial pelo folclore, o que leva a colaborar, em todas as festas, com uma animação que contagia os novos.[305]

Não por acaso,quando Sacamanda faleceu, no ano de 1954, ele foi substituído pelo sobeta Muafima:

[305] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1953. P.3.

> bastante popular e considerado no meio indígena, principalmente nos Postos de Sede, Camissombo, Lóvua e Capaia, áreas que tem percorrido em perseguição de caça. É descendente dos velhos chefes negros da região de Chingufo; executa com certa feição cestos, peneiras, esteiras, etc. e conhece ainda a arte de trabalhar o ferro.[306]

O soba do Museu era responsável por cumprir as "praxes indígenas" ao receber os seus pares e demais visitantes, mas também tinha o papel de percorrer as aldeias de outros sobas fazendo "visitas de cortesia", que por certo tinham o intuito de atrair a colaboração dos sobas da região do Dundo para as ações do Museu. Em setembro de 1956, por exemplo, há o registro de que Muafima fez "visita de cortesia" às aldeias dos sobetas Cambuto e Txissande.[307]

Essa rede de sobas que colaboravam com o Museu era fundamental para mantê-lo em funcionamento. As salas do Museu eram mantidas por funcionários indígenas, muitas vezes parentes ou indicados pelos sobas que colaboravam com esseespaço, como é o caso de Muacefo, sobrinho do soba Sangime, já falecido na época de sua contratação. Apesar de ter sido educado para substituir o tio no poder, Muacefo, desinteressado pela função, apresentou-se ao Museu oferecendo seus trabalhos.[308]

De outra parte, outros funcionários indígenas não mantinham a regularidade na função e muitas vezes fugiam, como é o caso de Dai e Tchingambo, respectivamente auxiliar no laboratório de Biologia e servente do Museu. Em setembro de 1954, ambos, oriundos do Congo e vivendo na Aldeia do Museu, abandonaram o serviço durante a noite "sem motivo justificado". Tchingambo já havia fugido para o Congo em outra ocasião e regressado ao serviço uns dois anos depois. Dai, segundo consta no relatório, já estava apresentando pouca regularidade no serviço e mesmo assim foi, como estímulo, elevado à categoria de auxiliar com aumento de salário. Ele prestava serviço como auxiliar de taxidermia e também fazia parte, assim como Tchingambo, do "grupo de músicos do Folclore privativos da Diamang", o que dificultaria a sua substituição. A substituição de ambos foi feita pelo soba luba Piusso, do Chitato, que encaminhou ao Museu um

[306] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1955. P.1.
[307] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1956. P.5.
[308] Muacefo foi talvez o mais importante guia e intérprete da pesquisadora belga Marie-Louise Bastin durante seu estágio de pesquisa no Museu do Dundo em 1956.

músico chamado Puto Benjamim, além de outro indígena cujo nome não consta no relatório.[309]

Em 1952, o Museu do Dundo era definido pelo próprio conservador, não como

> um repositório morto de objetos indígenas, mas sim um elemento cultural vivo e dinâmico, que vai ao encontro dos nativos, seus costumes, história, folclore etc., em moldes experimentados de etnografia aplicada, procurando reproduzir fielmente todos os aspectos da vida indígena de cunho tradicional.A exposição das coleções tem-se encaminhado não pela rotina dos restantes museus deste gênero, mas duma forma original, obedecendo a uma sequência lógica, para melhor esclarecer o visitante. Graças à superior orientação e patriótico interesse dos dirigentes da "Diamang" e ao saber e dedicação dos principais obreiros, é o Museu do Dundo, em síntese, um relicário que guarda um trecho geral da cultura e da vida nativa da Lunda, como um presente a oferecer às gerações vindouras, à ciência, à arte e à história da Colonização Portuguesa.[310]

Em 1957, o Museu do Dundo apresentava a seguinte configuração:

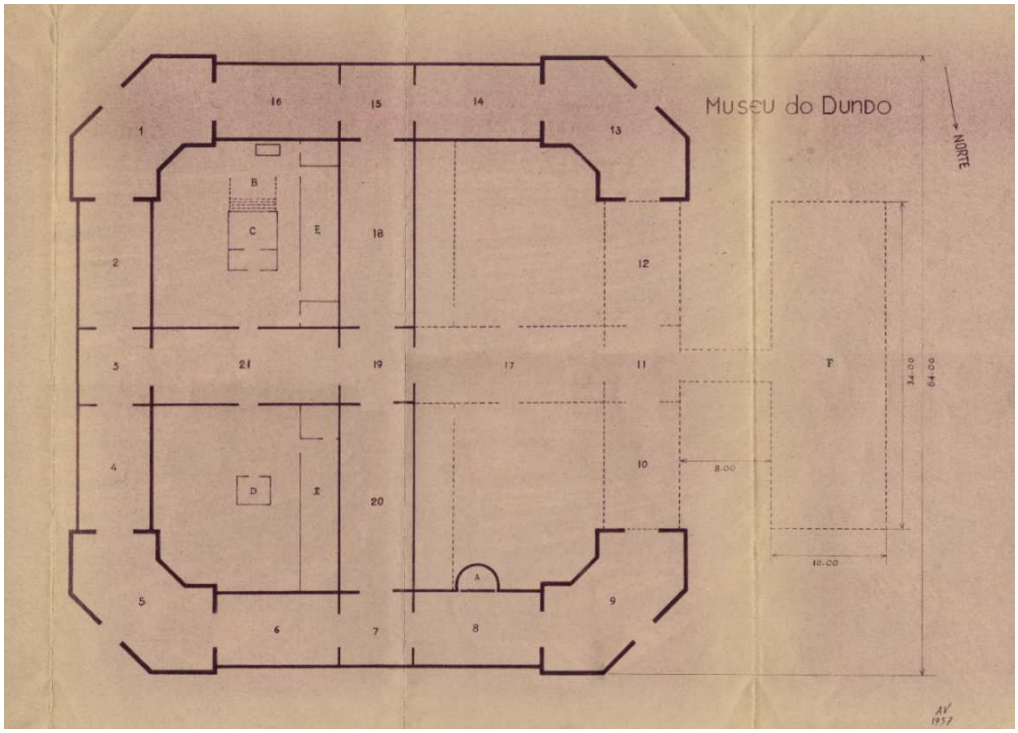


Figura 17: Planta do Museu do Dundo. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

[309] Relatório Mensal do Museu do Dundode setembro de 1954. P.1.
[310] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1952. P.1.

Sendo cada número e letra correspondendo a:

1-Sala de Honra ou Sala da Lunda; 2- Sala Doméstica; 3- Sala da Caça, da Pesca e da Agricultura; 4- Sala das Indústrias; 5- Sala da História da Lunda e da Diamang; 6- Sala da Religião e Feiticismo; 7- Sala da Circuncisão; 8- Sala Angola e Coleção Baumann; 9- Sala África; 10- (Na parte do edifício a construir); 11- (Na parte do edifício a construir); 12- (Na parte do edifício a construir); 13- Sala do Folclore (ou do Antropologia); 14- Sala de Antropologia (ou do Folclore); 15- Sala da Música; 16- Sala da Escultura; 17- (Na parte do edifício a construir); 18- Sala de Fauna e Flora da Lunda; 19- Sala de Arqueologia; 20- Sala de Geologia; 21- Atual Secretaria e Biblioteca; A- Diorama; B- Estufim (em projeto); C- Câmara de desinfecção; D- Cabine elétrica; E- Alpendradas; F- Reserva de espaço para anexos.[311]

A "Sala da História da Lunda e da Diamang", composta por documentos escritos, fotografias e relatos de viajantes portugueses que estiveram no continente africano, bem como documentos que registram o início das operações da Diamang na Lunda, era aquela que fazia o contraponto às salas dedicadas à vida indígena e onde a questão da temporalidade marcada pela indefinição ficava mais evidente. Conforme observa Nuno Porto:

> A conexão com o presente e a definição de futuros possíveis estão estabelecidas na Sala da História. As condições para os povos da Lunda manterem-se na história estão dadas por meio da relocalização da historicidade sob a narrativa aberta do Império Português e das realizações da Companhia. Ao contrário dos objetos na Sala Indígena, cuja especificação não reconhecida os envolve em uma mesmice que dá suporte a profundidade histórica, os documentos da Sala de História claramente sugerem noções relacionadas à transformação da duração e continuidade entre o presente e passado centrados na metrópole.[312]

Enquanto as salas voltadas para as peças indígenas evocavam um passado temporalmente indefinido, as salas dedicadas à História da Lunda e da Diamang se referiam a uma temporalidade cujo marco era a expedição de Henrique Dias de Carvalho, em 1884, passando pela ocupação da Lunda pelos portugueses e pela instalação da Diamang.

---

[311]Relatório anual do Museu do Dundo de 1957.S/P.

[312] PORTO, Nuno. "Manageable Past: Time and Native Culture at the Dundo Museum in Colonial Angola". In: Cahiers d'études africaines. Vol. 39 N°155-156. 1999. pp. 767-787. P.774. (Tradução minha).

Na "Seção Etnográfica" que compunha as salas mais diretamente ligadas à vida indígena como a "Sala doméstica" e a "Sala da religião e feiticismo", o destaque era dado às sete mil peças recolhidas em expedições e campanhas na região da Lunda. Conforme a publicação, "o fato de todas elas serem provenientes duma comunidade, dá ao Museu do Dundo a interessante característica de poder ser considerado como uma *coleção integral da área etno-geográfica* a que corresponde".[313]As salas que compunham a "Seção Etnográfica" foram criadas tendo como base a seguinte narrativa:

> Depois do abrigo (habitação), aparece a produção do fogo, que tem um papel importantíssimo na vida indígena; atribuem-lhe virtudes e poderes de purificação (a que submetiam por vezes feiticeiros e malfeitores, reduzindo-os a cinza); é costume dispensarem-lhe as mais honrosas formas de culto. Além do calor e da luz que dá, afugenta as feras, endurece as madeiras, os barros, funde os metais, descobre a caça, limpa os matagais para depois serem semeados, etc. etc. Seguem-se os móveis e depois os utensílios caseiros (com variados objetos de madeira, cabaça e barro) para colheita, preparação e armazenamento dos alimentos, logo a seguir a caça, a pesca e a agricultura. Isoladamente aparece a escultura indígena, que pela sua representação variada , abundante e por vezes perfeita, parece merecer lugar de destaque. Depois da dança e música bem representadas no Museu do Dundo, aparece na última sala destinada à etnografia: vestuário, ornamentação, religião, etc. Incluindo penteados, chapéus, colares, diademas, braceletes, argolas (das pernas e dos braços), brincos, conchas, búzios, pedaços de ossos ou marfim, pintura do corpo, sinais de distinção, decorações insígnias, e tudo que indique divisão de classes ou categorias;objetos que tenham por finalidade conciliar os ídolos ou entidades protetoras, símbolos religiosos; cabem também dentro desta última categoria amuletos e talismâs, imagens, bocadinhos de madeiras, pedra ou trapo, a que se atribuam virtudes especiais.[314]

A narrativa que baseou a criação das salas da Seção Etnográfica apresenta uma forte referência a um período "pré-colonial" onde, inclusive, o contato com o colonizador é descartado. Todavia, se na sua origem as salas do Museu do Dundoprocuravam abarcar a "totalidade" da vida indígenana Lunda, bem como a presença portuguesa nessa regiãopor meio da sua "Sala de História", ao longo dos anos o Museu passou a abranger outras coleções que envolviam peças de outras partes do continente africano, nem

[313]*Breve notícia sobre o Museu do Dundo.* Lisboa: Serviços Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1959. 2ª ed. P.11.
[314] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1949. S/P.

sempre relacionadas de forma direta com os povos da região da Diamang, sendo muitas delas comparadas às existentes nos museus etnológicos europeus da época.

Tal empenho do Museu em ampliar suas coleções com peças comparáveis aos dos museus etnológicos das metrópoles europeias indica uma clara ampliaçãodos objetivos que esse espaço foi adquirindo ao longo do tempo, ligada a um interesse de internacionalização das suas ações.Nesse mesmo processo, pode-se compreender oinício do programa de Publicações Culturais do Museu do Dundo em 1946, também uma clara estratégia de internacionalização.[315] De fato, as obras publicadas pelo Museu do Dundo que não podiam ser vendidas eram despachadas para museus de diferentes partes do mundo, além de outras instituições. As exposições que o Museu do Dundo começa a organizar no exterior no início da década de 1950 também podem ser entendidas no âmbito dessa ampliação dos propósitos do Museu do Dundo.

As primeiras exposições internacionais organizadas pelo Museu do Dundo foram realizadas em Portugal e no Brasil. A primeira, intitulada "Missão Folclórica do Prof. Arthur Santos à Lunda e Alto Zambeze: Alguns documentos fotográficos da Missão"tiveram lugar no Palácio Foz, em Portugal,no ano de 1951. A segunda exposição ocorreu no ano seguinte, no Rio de Janeiro, e recebeu o título de "Folclore Musical Angolano (região do Alto Zambeze), Exposição Fotográfica".A primeira exposição de objetos da coleção do Museu do Dundo ocorreu nos meses de Outubro e Novembro de 1958 na Casa de Portugal, em Paris. Uma versão ampliada da exposição "L´Art des Batshioko, Peuple de L´Angola" foi realizada em 1959 em Salvador, Bahia. "A arte de um povo de Angola – Os Quiocos da Lunda" ocorreu durante a realização do IV Colóquio Luso-Brasileiro. Na década de 1960, o Museu continuou organizando exposições no exterior, como a de 1961, em Colônia, na Alemanha, sem grandes variações das anteriores, e em 1962, em Madri e Barcelona.[316]

A "Sala África" ou "Africana", quereunia objetos adquiridos na Metrópole ou em outros lugares da Europa é por certoum dos exemplos mais significativos do projeto de ampliação dos objetivos do Museu do Dundo. A Sede Social da Companhia de Diamantes de Angola em Lisboa comprava peças africanas de diversas partes do continente, incluindo também aquelas da região da Lunda, e as enviava para o Museu do

[315] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.*P.63.
[316] Sobre as exposições organizadas pelo Museu do Dundo no exterior ver: PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.*P.569-573.

Dundo. A ideia era “restituir à África”, conforme palavras de José Osório de Oliveira, peças que eram consideradas excelentes,“muitas delas com um cunho de raridade que nos leva a crer que sejam as derradeiras do seu tipo”.[317]

Se o Museu do Dundo era voltado “aos povos da Lunda e à sua história”, não havia outra justificativa ao investir nesse tipo de aquisição se não a de tornar o Museu um grande símbolo da Companhia de Diamantes. Constata-se que havia o claro interesse em tentar se equiparar aos grandes museus etnológicos da Europa, mas com a vantagem que os museus das metrópoles não tinham: a de poder utilizar o discurso da benevolência para com os povos dominados, devolvendo aquilo que lhes foi tirado.Assim, essas peças voltavam para o continente de origem ao mesmo tempo em quepara uma instituiçãoportuguesa, marcando uma peculiaridade do Museu do Dundo em ser o primeiro espaço a “restituir à África” suas peças. Pode-se ler em um dos relatórios do Museu do Dundo de outubro de 1956:

> Não há dúvida nenhuma de que esta competição da Sede Social, na corrida que hoje se observa na Metrópole pela compra de objetos de arte africana, e na qual os estrangeiros tomam evidente lugar, conforme nos informam alguns antiquários e adeleiros, é uma medida de salvação, decididamente benemérita no seu alcance cultural. É um oportuno e interessante procedimento, exatamente ao contrário da rotina, e sem dúvida o primeiro na história das relações com o Ultramar.[318]

O investimento financeiro na aquisição dessas obras foi altoe o Museu, desde fins de 1940, não parou de adquirir peçaspara envia-las à Lunda, nem mesmo com a eclosão das guerras coloniais em 1961. Nos documentos consultados não são raras as demonstrações de orgulho pela coleção que se formava com esses objetos, que de certa forma ganhava também maior importância, não apenas pela antiguidade dessas peças “recolhidas numa época em que as artes indígenas mantinham um nível superior”, mas principalmente por elas já terem sido legitimadaspela Metrópole. No relatório anual do Museu do Dundo de 1956 consta que:

> Esta Coleção Africana vai tomando dia a dia uma importância maior, e a ela pertencem as melhores peças de arte negra que se encontram nas coleções etnográficas do Museu, fato que, como em outros lugares referimos, confirma afirmações já feitas de que as melhores peças

[317] OLIVEIRA, José Osório de. *Flagrantes da Vida na Lunda.* Lisboa: Diamang; Serviços Culturais, 1958. P.12.
[318] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1956. P.6-7.

> desta arte se encontravam já na Europa, à data que a África instituiu os seus museus etnográficos.[319]

No registro de entrada de 1956 constavam 61 peças de marfim e 199de madeira, couro, ferro, etc., ouseja, 260 peças adquiridas na Metrópole para o Museu do Dundo.Nesse mesmo ano se pensou num novo espaço no edifício do Museu para alocar a coleção adquirida pela Sede Social em Lisboa, pois:

> Pode-se desde já antever que essas aquisições virão a formar um corpo importante não apenas na classe, mas também no volume, impondo-se a um pavilhão próprio, que poderá vir a ser o do lado oposto àquele agora em construção. Mais precisamente, poderia vir a ocupar a quarta grande sala, no canto noroeste do Museu, logo que ela fosse construída. Aí seria instaurada a Sala Africana, onde a cabeça de Benim tomaria por direito, lugar de destaque. Este resultado satisfaria também à necessidade de separar esta coleção das coleções regionais, cuja feição integral deve ser cuidadosamente mantida em todos os seus aspectos.[320]

A planta do Museu de 1957 confirma que as coleções vindas da Metrópole ganharam uma sala ampla do lado oposto ao da "Sala de honra" ou "indígena".Nesse mesmo ano, eram contabilizados 726 objetos da "Sala África". Em 1960, eram 871 peças, sendo que algumas delas já tinham sido excluídas da coleção por serem consideradas sem mérito artístico, ainda que já tivessem passado pelo crivo da Metrópole. A "Sala África" era considerada:

> pela qualidade e valor das peças que nela representam os inúmeros objetos de diversas etnias e diferentes culturas de África, é sem dúvida, a sala mais completa e a que maior interesse tem despertado nos visitantes. Tem ainda a seu favor, a sóbria montagem em contraste com as restantes.[321]

A sobriedade da montagem da "Sala África" em contraste com as restantes evidencia que, por serem consideradas autênticas e de uma época em que "as artes indígenas mantinham um nível superior", essas obras dispensariam qualquer necessidade de contextualização, já que o mérito artístico que elas possuíampor si só justificava a

[319] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.19.
[320] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1956. P.6.
[321] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1959. P.20.

presença delas naquele espaço. No que se refere às obras da região da Lunda que ocupavam as demais salas só tinham importância reconhecidadesde que fossem "reinseridas" em seu contexto ou "meio ambiente", mesmo que de forma fictícia, dentro de um museu.

Por outro lado,essa característica da sala pode indicar também para quem a "Sala África" foi pensada e destinada. Enquanto era importante para a Companhia que os visitantes indígenas se reconhecessem de alguma forma dentro do Museu do Dundo através das suas salas que reconstituíam o ambiente dos povos da Lunda, a Sala África parecia ser um "cartão de visita" para os visitantes de fora do continente, principalmente da Europa e dos Estados Unidos.

Figura 18: Visita do embaixador dos Estados Unidos em Lisboa Burk Elbrick acompanhado do cônsul em Luanda visitando a "Sala África". 1959.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A constituição da coleção com obras africanas adquiridas na Europa pode ser entendida a partir da ideia lançada por Johannes Fabian sobre a "postulada autenticidade de um passado que serve para denunciar um presente inautêntico".[322]A pesquisadora Sidney Kasfir também ressalta - o que aqui reiteramos - que é atribuído um passado atemporal à arte africana "cujas formas permaneceram mais ou menos estáticas por vários séculos

[322] FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro. Op. cit.* P.47-48.

durante o longo interlúdio que antecedeu a era colonial". Assim, "a mudança é interpretada como destruição e não transformação de um modo de vida".[323]

Enquanto não havia dúvida quanto à autenticidade das obras adquiridas na Metrópole, não ocorria o mesmo naspeças recolhidas na Lunda cuja autenticidade erasempre colocada em dúvida. De certa forma, essa atribuída (e possível) inautenticidade poderia ser"amenizada" quandoos objetos eram expostos como parte de um conjunto que incluía elementos da vida indígena como plantas, altares, entre outros, como se ao reproduzir o contexto de origem delas, se recuperasse também a autenticidade das peças.De acordo com Nuno Porto,

> o tempo histórico em curso é concebido como testemunhando a convivência de dois tempos históricos, correspondentes, cada um deles, a formações culturais perfeitamente limitadas. Em função dessa perspectiva a cultura nativa torna-se objeto de 'resgate', 'recuperação' e 'revelação'. Porque ela já não identifica o presente, mais ainda não desapareceu por completo, é possível, por enquanto, de 'regresso', de 'incentivo', de 'desenvolvimento', ações que permitem integrar o passado no presente, estabelecendo o privilégio da continuidade histórica sobre a visão do processo colonial como ruptura".[324]

A ideia de autenticidade estava (e ainda hoje está) diretamente relacionada ao que Sidney Kasfir aponta:

> a ideia de que, num tempo anterior ao colonialismo, a maior parte das sociedades africanas vivia em isolamento relativo, sendo dotadas de coerência interna e caracterizadas por um elevado nível de integração, tem constituído um paradigma tão poderoso e fundamental para a compreensão da África pelo Ocidente, que somos obrigados a tê-lo em conta, mesmo sabendo que se trata, em grande medida, de uma ficção simplista.[325]

No que diz respeito aos estudos da chamada arte africana, Kasfirconsidera que "o pressuposto ocidental mais acrítico tem sido o que estabelece dois cenários distintos: antes e depois do colonialismo". Muitos consideram que a produção anterior ao

---

[323] KASFIR, Sidney. "African Art and Authenticity: A text with a shadow". In: OGUIBE, Olu; ENWEZOR. (Eds.).*Reading the Contemporary African art from theory to the Marketplace.*Londres: The MIT Press, 1999. P.93. Tradução de Marina Santos.
[324] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.452-453.
[325] KASFIR, Sidney. "African Art and Authenticity: A text with a shadow". In: OGUIBE, Olu; ENWEZOR. (Eds.).*Reading the Contemporary African art from theory to the Marketplace.Op. cit.* P.90. Tradução de Marina Santos.

colonialismo, surgida entre meados do século XIX e início do XX apresentaria características que a tornaria autêntica, isto é, "não contaminada pela influência ocidental". Por sua vez, a arte produzida num contexto colonial "passa a ser objeto de uma estranha oposição binária: não é autêntica porque criada posteriormente ao advento da economia monetária e das novas formas de patrocínio por parte de missionários, administradores coloniais e, mais recentemente de turistas e da nova elite africana".[326]

Se a presença europeia durante a situação colonial foi determinante para a modificação e até aniquilamento de cerimônias e rituais ditos tradicionais que incorporavam o uso desses objetos, mesmo que o artista continuasse produzindo-os para outros fins, estes não podiam ser considerados autênticos, porque a intencionalidade de quem o produzia também era um fator determinante para a garantiada sua autenticidade.

O Museu do Dundo parecia acreditar na ideia de que no chamado período "pré-colonial" não ocorreram mudanças relevantes na produção artística. No entanto, Joseph Cornet em seu artigo "African Art and Authenticity" mostra que objetos como crucifixos, que começaram a ser produzidos a partir do contato com os portugueses no reino do Congo, foram considerados inautênticos e reavaliados posteriormente como autênticos, o que demonstra como o conceito de autenticidade é ambivalente, podendo dar margem a uma série de equívocos.[327]

Ao levar essas questões em consideração, não é difícil compreender porque uma das obras mais celebradaspelo Museu do Dundoera uma cabeça comemorativa do antigo reino do Benim (atual Nigéria)adquirida em Londres e enviada para a Coleção África. A importância dessa obra para a coleção do Museu do Dundo estaria justificada, além da inquestionável autenticidade, pela representatividadeda"ação ou influência dos Portugueses no Golfo da Guiné".[328]As peças que ficavam no palácio do antigo reino do Benim foram saqueadas numa expedição punitiva realizada pelos ingleses em 1897 e logo depois muitas delas foram leiloadas, estando nos dias de hoje espalhadas por acervos de diferentes museus do mundo como o British Museum e o Museu Etnológico de Berlim.

---

[326]KASFIR, Sidney. "African Art and Authenticity: A text with a shadow". In: OGUIBE, Olu; ENWEZOR. (Eds.).*Reading the Contemporary African art from theory to the Marketplace.Op. cit.* P.90. Tradução de Marina Santos.
[327] CORNET, Joseph. "African art and authenticity". AFRICAN ARTS, vol. 9, n. 1 (Oct., 1975), P.52-55. P.54.
[328] OLIVEIRA, José Osório de. *Flagrantes da vida na Lunda. Op. cit.*P.12.

Figura 19: Cabeça comemorativa do Reino do Benim da coleção do Museu do Dundo.S/d. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1954. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A forma como a "Sala África" foi pensada e a importância a ela dada ao longo dos anos demonstra como o Museu do Dundo,ainda que situado numa colônia, reproduzia,ao menos parcialmente, os padrões de aquisição de peças dos museus etnológicosexistentes nas metrópoles. Na documentação consultada há,entre outros, o registrode comparação de obras que o Museu do Dundo tinha adquirido com objetos semelhantes, de acervos de outros museus europeus como os de Berlim e de Londres.[329]

Com a ampliação dos seus objetivos, o Museu do Dundo tentou conciliarinteresses distintos, mas complementares, isto é, continuar sendo um atrativo para os indígenas da área onde a Diamang estava instalada, mantendoas salas evocativas da "vida indígena na Lunda" e projetar esse espaço globalmente como o maior símbolo da Companhia de Diamantes de Angola, por meio de ações comparáveis aos museus das metrópoles.

Nessa altura, a Diamang já tinha conhecimento de que contemplar em seu Museu todos os aspectos da vida indígena da região onde a Diamang estava instalada era um caminho viável para conseguir a colaboração dos indígenas, inclusive no que diz respeito ao

[329] Ver, por exemplo, o Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.19.

trabalho nas minas. Desde a sua criação o Museu foi adquirindo uma dinâmica de funcionamento em que os próprios indígenas eram integrados como peças do Museu. Fazer com que os indígenas se sentissem pertencentes a esse espaço era uma estratégia muito clara da Diamang. Assim, a criação de uma aldeia (sanzala[330])no Museu do Dundo, no início da década de 1940, apresentava consonânciacom esse propósito.

2.3.A Aldeiado Museu do Dundo

Se um edifício definitivo para o Museu foi idealizado após José Redinha assumir o seu cargo como conservador em 1942, também nesse mesmo períodofoi projetada a construção de uma aldeiadoMuseu, concebida como uma reprodução de uma sanzala chokwe típica da época. Não se sabe como surgiu a ideia da construção desse espaço, porém, em 1932,havia ocorrido em Lisboa a Grande Exposição Industrial Portuguesa, que contou com uma aldeia indígena que pode ter servido de referência para aquela criada pelo Museu do Dundo. De acordo com o Boletim Geral das Colônias desse mesmo ano, nessa "aldeia indígena" estavam sendo montadas barracas para que durante o dia, artífices como ferreiros, carpinteiros, tecelões, alfaiates, entre outros, exibissem seus trabalhos. No período noturno "esses mesmos operários, secundados pelas respectivas mulheres exibiriam as suas danças características, sem esquecer os emocionantes batuques".[331]

Ao idealizar essa aldeia, o Museu do Dundo, através do seu conservador, colocava como condição que o local deveria ser amplo e ter algumas casas que teriam grande utilidade para os artistas, para o soba do Museu, além de outros serventes que poderiam habitá-las. A nova aldeia também teria papel importante em deixar os visitantes nativos à vontade durante a "revista etnológica", ou seja, quando tipos considerados interessantes seriam fotografados, suas tatuagens e escarificações registradas e "medições antropológicas" feitas por um médico do Serviço de Saúde da Companhia. O

[330] De acordo com Cássio Santos Melo, o termo "senzala" (e na documentação do Museu do Dundo "sanzala") "dentro da literatura portuguesa do colonialismo possui significado completamente diverso em relação ao seu sentido aqui no Brasil. No território africano senzala designava um conjunto de habitações ocupadas por membros de um mesmo grupo social (...). Estas senzalas possuíam um líder político-militar que era o soba, mas as mesmas não se constituíam em unidades politicamente autônomas, podendo assim estar sob a tutela de outra senzala". MELO, Cássio Santos. *A Lunda de Castro Soromenho*: alegorias de um império ido (1930-1968) [online]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Tese de Doutorado em História Social. [acesso 2016-01-10]. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-20052015-153938/. P.58.

[331] Boletim Geral das Colônias, Ano 8º Julho- agosto de 1932, nº 86-87. P.128.

espaço também poderia acolher mestres em alguns ofícios, como forjadores e escultores, que podiam ficar na aldeia demonstrando o seu trabalho. Segundo Redinha, "seria uma distinção para esses mestres nativos, um aproveitamento d´arte negra e, até certo ponto, um amparo ou estímulo à decadência desta arte. Os resultados,estamos certos, seriam apreciáveis".[332]

A ideia de produzir uma aldeia foi por fim concretizada em 1944 e contava com 16 casas de diferentes tipos. Para que se mantivesse fiel ao padrão chokwe, foram tomadas as medidas de habitações em diversos sobados da região. Há indícios de que a ordem de construção da aldeia, respeitando as hierarquias também foi seguida. Inclusive, o soba Sacamanda e outros chefes comandaram a cerimônia da "messaça", ou seja, de marcação da nova sannzala.[333]

De acordo com o relatório anual do Museu do Dundo de 1944, a primeira casa a ser construída deveriaser destinada ao soba, que não pode se opor a esta escolha "porque não tem esse direito". Ao soba, parentes e amigos era reservada apenas a escolha da sua última morada, a sepultura. Por fim é construída a *txota*, "que é a casa do povo, tribunal, local de reuniões, servindo ainda para receber as visitas respeitáveis". Próximo à *txota*havia o costume de construir uma pequena casa, onde trabalhava o ferreiro (*luanzo*).[334]Na sanzala do Museu, quatro escultores trabalharam as colunas da varanda da *txota*, tudo para lhe dar um aspecto "autêntico" e "genuíno", aliás, o grande objetivodesse espaço.

[332] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.175-177.
[333] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.14.
[334]*Idem.*

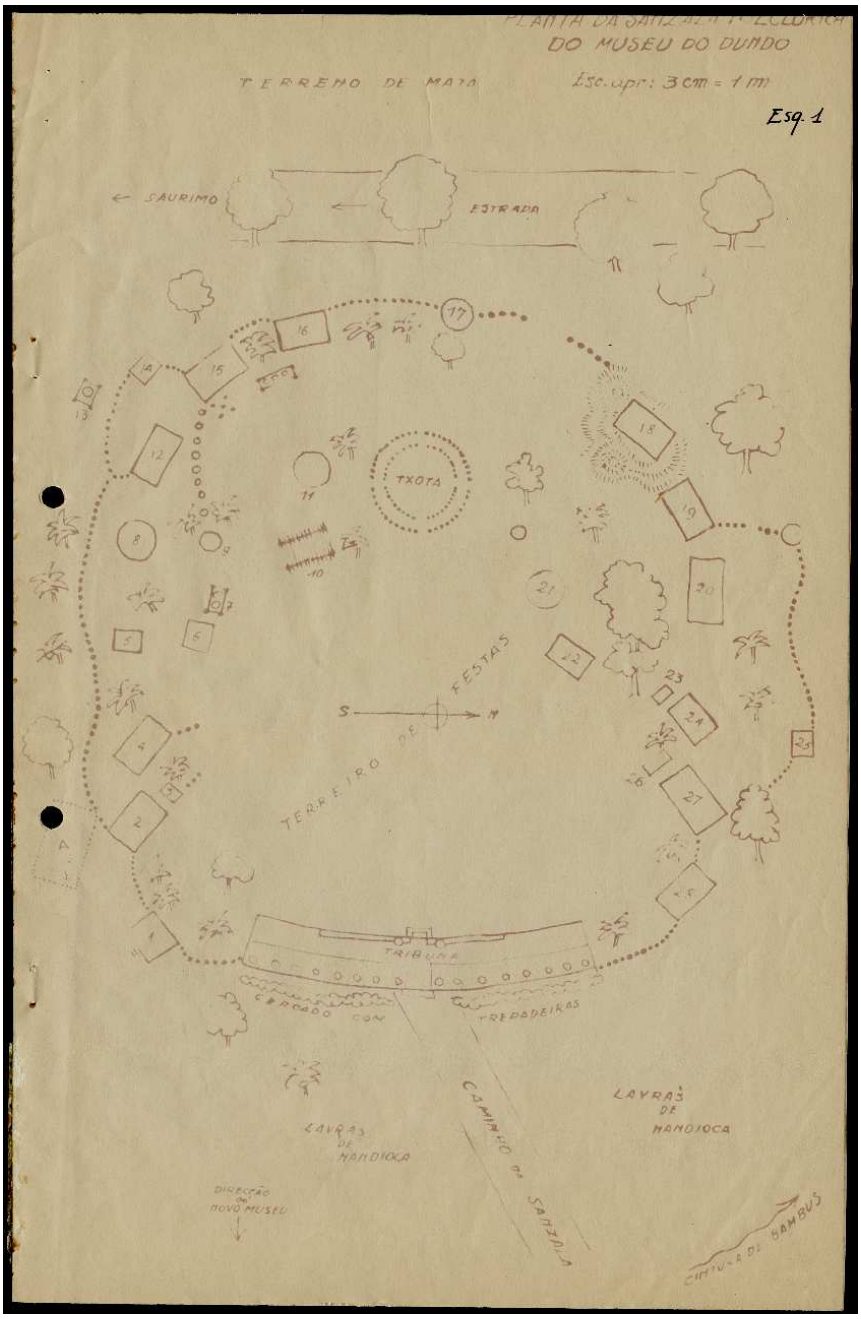


Figura 20: Planta da aldeia do Museu. In: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Descrição da planta: 1. Estação de som; 2. Arrecadação; 3. Mahamba; 4. Casa destinada a visitantes indígenas; 5 e 6. Celeiro indígena; 7. Galinheiro; 8. Casa destinada a visitantes indígenas; 9. Curral; 10. Secadouro; 11. Alpendrada; 12. Arrecadação; 13. Galinheiro; 14. Cozinha; 15.Casa do Sanginge (guarda da sanzala) e mulher; 16. Casa do servente do Museu Nachir e mulher; 17. Cozinha; 18. Casa do auxiliar do Museu e encarregado da sanzala Matabicho, mulher e filho; 19. Casa dos músicos bailarinos, Mucumbi e Mulumba; 20. Casa do músico e bailarino Dai e mulher; 21. Alpendre de trabalho; 22. Arrecadação de tambores; 23. Mahamba; 24. Casa do músico Txingambo e mulher; 25. Cozinha; 26.

Mahamba; 27. Arrecadação; 28. Casa do músico Cabongo e mulher; A. Casa em projeto (destinada a arrecadação e eixar outra casa para visitantes indígenas).

Um ano após a construção da aldeia do Museu há um relato de que esse espaço "ia tomando dia a dia um aspecto mais interessante à medida que as árvores e diversas outras plantas vão crescendo dando à Aldeia um ar mais natural". Melhorias e novas construções estavam sendo realizadas e nela já estavam habitando alguns indígenas como músicos, dançarinos e alguns serventes do Museu.[335]

Em 1946, foi pedido ao soba Ditenda para que seus homens construíssem na sanzala do Museu uma casa à maneira lunda. Ou seja, a sanzala inicialmente uma reprodução de uma típica aldeia chokwe cujo Museu teve a preocupação em inclusive seguir todas as etapas de construção exigidas por esses povos, com certeza se deparou diante da necessidade de contemplar os outros povos que habitavam a região da área da Companhia e da mesma formacolaboravam com o Museu.

De qualquer forma,se a ideia em criar uma sanzala do Museu era a de preservar as tradições dos povos da Lunda, esse objetivo seria alcançado seguindo a lógica e as necessidades da Companhia e do Museu, interessados numa pequena amostra da "vida gentílica" que da forma como era exibida, existia apenas no imaginário dos seus idealizadores.

Com o passar dos anos, o investimento nesse espaço só aumentou. Em 1947, aaldeia contavacom 25 construções e continuava passando por reformas e melhoramentos, como"as paliçadas de troncos secos que foram substituídas por paliçadas de madeira viva".[336]Em 1955, se deu a reconstrução e ampliação da aldeia do Museu, fazendo parte do mesmo corpo do edifício onde ficavam as coleções. A recomendação para as obras partiu da Sede social em Lisboa e foi reforçada quando o comandante Ernesto de Vilhena visitou o espaço no Dundo.

Em 1957, novamente a sanzala do Museu passou por melhorias. A ideia era "levar a Aldeia ao nível de apresentação, caráter e significado etnográfico do próprio Museu, do qual ela é, aliás, um complemento, a bem dizer um grande diorama a céu aberto, animado pela vida real dos seus moradores". Para isso, a sugestão era que fossem

[335] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.6.
[336] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1947. P.4.

instalados “palanques de caça, grandes armadilhas, colmeias, etc. em continuidade direta das coleções etnográficas”. Além disso, estava em andamento a construção de um fosso defensivo com paliçada que “figurará como um resto do antigo reduto, em acordo com os costumes e os exemplos históricos, pois são vulgares na lunda estas trincheiras de proteção contra o assalto das povoações”.[337]

A aldeia do Museu foi palco para várias ações e iniciativas, sendo duas delas aqui selecionadas por evidenciar não apenas os propósitos do Museu, de preferência as suas contradições: uma delas era a “retenção” de especialistas em ofícios ditos “tradicionais” em vias de extinção; e a outra, a “manutenção” das festas ditas “folclóricas” dos povos da região ocupada pela Diamangdo mesmo modo ameaçadas pela situação colonial. Ambas tiveram como “cenário” a aldeia do Museu.

Desde a criação da aldeia do Museu muitos especialistas em ofícios como de ferreiros, esteireiros, escultores e tecelões mostraram as suas habilidades nesse espaço. Ainda em 1943,o engenheiro Reis de Carvalho tinha assistido aos trabalhos realizados por um ferreiro indígena que trabalhou uns dias no pátio do Museu. No ano seguinte o soba Sauache, um mestre tecelão, “o único da região”, residente no Posto Administrativo do Sombo, foi convidado a se deslocar até o Dundo para “fazer uma demonstração da sua curiosa arte”. O soba montou seu tear na sanzala do Museu e trabalhou por uma semana.[338] Em 1945 teve destaque na sanzala do Museu a presença do mestre ferreiro Cazuca que produziu uma faca, um machado, uma enxada e uma ponta de flecha.[339] Em 1949, estavam trabalhando no Museu dois mestres de tecidos de ráfia.[340]

[337] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1957. P.4.
[338] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.12.
[339] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1945. S/P.
[340] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1949. S/P.

Figura 21: Soba Sauache e filho trabalhando na aldeia do Museu. Chama atenção a postura rígida e curvada do tecelão. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P. 13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Alguns especialistas que passaram pela sanzala do Museu do Dundo ficaram apenas por curtos períodos, demonstrando as suas habilidades aos funcionários do Museu. Outros, como um grupo de escultores em madeira e marfim, desenvolveram seus trabalhos por longos períodos e puderam vivenciar as transformações pela qual o Museu passou ao longo dos anos de existência, bem como as contradições que envolviam essas iniciativas.

2.4.Os escultores privativos do Museu do Dundo

Os escultores do Museu do Dundo são figuras centrais para entender a relação entre as coleções do Museu e o complexo arquitetônico que foi construído próximo ao seu edifício no início da década de 1940, conhecido como Aldeia Museu. Neste sentido podem ser entendidos como um elo entre os dois espaços que compunham o Museu: um dedicado ao testemunho material da vida indígena na Lunda e o outro aos próprios representantes dessa vida na Lunda, ou pelo menos o que o Museu entendia como vida indígena na Lunda. Os escultores transitavam entre esses dois espaços que juntos davam sentido ao Museu.

A discussão sobre a “Sala África” e sua coleçãoadquirida na Metrópole e as questões relacionadas à autenticidade servem de mote para compreender a iniciativa do Museu do Dundo decontratar, a partir da década de 1940, um grupo de escultores para trabalhar no complexo do Museu.O caso desses escultores suscita questões ainda mais complexas, uma vez que a produção desses homens não se encaixava nem entre as peças adquiridas na Metrópole e nem entre aquelas recolhidas na Lunda. Conforme apontam Maria do Rosário Martins e Ana Rita Amaral,as obras desses escultores:

> ficam numa posição de grande ambiguidade na medida em que o trabalho era controlado pelos serviços para manter a forma tradicional, ao mesmo tempo que o enquadramento institucional dos escultores (aliado à sua incontornável contemporaneidade) não permitia qualificar as suas obras nos mesmos termos das coleções antigas.[341]

Em 1942José Redinhajá havia chamado a atenção num relatório sobre o intenso processo de desaparecimento dos artistas indígenas. De acordo com o documento:

> Com a morte de Camba Cafaca, desapareceu mais um escultor gentílico. (...) Pouco a pouco, estes artistas indígenas vão desaparecendo. Uns, morrem, outros, como Camba Luango, desaparecem. O primeiro foi para o Congo, o segundo para a Rodésia. Estes dois mestres eram os mais notáveis escultores que nós conhecíamos na Lunda. Os seus trabalhos eram cheios de sinceridade e caráter rácico. Convidados pelas autoridades locais a fazer trabalhos de forma contrária ao que sua rotina e índole permitiam, acabaram por fugir. (...) Muitos outros artistas, por encomendas do comércio ou de criaturas com péssimo gosto, deturpam a sua arte natural fazendo cópias de artefatos europeus. Outros vão abandonando a sua arte e morrem sem deixar escola. Achamos que seria da maior conveniência a promulgação de qualquer diploma tendente a proteger a arte indígena, e devemos acrescentar que, se não se tomarem sérias providências neste sentido, acabar-se-á o que resta da arte gentílica, já de si bastante decadente.[342]

Foi o receio do desaparecimento de uma arte “já bastante decadente”, nas palavras de José Redinha, que levou o Museu do Dundo,após a segunda metade da década de 1940,a manter sob seudomínio um grupo de escultores indígenas que ao longo do tempo

[341] MARTINS, Maria do Rosário; AMARAL, Ana Rita. “Os escultores do Museu do Dundo e o imaginário da arte cokwe: Estudo de uma coleção”. Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, Série 128, nº 1-12, 2010. P.163.
[342] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P.11.

variou entre 3 e 8 homens.[343]A preocupação em "reter" os escultores ainda existentes na região da Lunda se manteve ao longo dos anos. Em 1947, ainda era evidente o esforço que o Museu fazia para encontrar esses profissionais. Segundo consta em um dos relatórios deste ano:

> Tem-se desenvolvido alguma atividade no sentido de encontrar mestres indígenas escultores, mas os resultados têm sido de pouca recompensa. A influência da colonização aumenta dia a dia. Assim, as artes indígenas tendem a desaparecer, fenômeno este que, aliás, se verifica por toda a parte. Alguns escultores e mestres de outras artes persistem ainda em trabalhos de caráter artístico devido à proximidade do Museu e à propaganda desenvolvida. Não virá longe o dia em que os nossos relatórios mensais só esporadicamente assinalem a aquisição de um ou outro objeto digno de nota.[344]

Em 1953, apesar dos esforços, o Museu do Dundo tinha conhecimento que as suas ações de preservação não seriam facilmente recompensadas. No relatório anual do Museu do Dundo desse ano, ou seja, quase dez anos após o início das contratações dos escultores, fica claro que:

> Os artistas indígenas não têm senão um relativo interesse pela sua arte. Ser alfaiate, pedreiro, ou motorista, apresenta-se para eles, coisa muito mais distinta do que serem artistas. Reconstituir o ambiente tribal antigo, onde, realmente, os artistas tinham uma alta cotação e prestígio, inclusive político, não é possível, por não ser fácil manter-se por seu pé. O único processo viável, para o meio e circunstâncias locais, será acompanha-los de perto, conduzi-los de modo a não os alterar e desorientar, e fazê-los conseguir bons resultados econômicos, que os compense da execução duma arte de onde não retiram brilho que os anime. Nas zonas de colonização, falar de artistas indígenas apaixonados pela sua arte é pura literatura. Não existem. Também é difícil ressuscitá-lo e muito mais cria-los. Pode-se, realmente, é retardar bastante o seu desaparecimento, e tem sido esse o objetivo do Museu do Dundo. Pode mesmo afirmar-se que se não fosse essa influência, não se contava, nos arredores, por muitos quilômetros, um único artista indígena.[345]

Para evitar o aumento da influência da colonização sobre esses escultores e uma possível contaminação com uma produção que não lhes era própria, algumas

[343] O Museu também manteve em seu quadro de funcionários outros profissionais, como esteireiros e tecelões. Em 1945 trabalhava no Museu "o filho do soba Sauache do Sombo, que é um dos raros mestres tecelões que ainda se encontram". Relatório mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1945. S/P
[344] Relatório Mensal do Museu do Dundo de março de 1947. P.1.
[345] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1953. P.19.

decisõesforamtomadas. Além da necessidade de uma oficina de trabalho na aldeia do Museu, outras medidas sugeriam:“afastar os escultores, nas horas de trabalho, das suas povoações, onde o ambiente, modificado pela colonização, lhes é desfavorável”;“interessá-los profissionalmente na sua arte”; “levá-los ao aperfeiçoamento dos seus padrões”.[346]

O Museu do Dundo parecia realmente ser visto por seus funcionários portugueses como um reduto livre da ação do colonialismo, ainda que esse espaço tivesse sido fruto da uma iniciativa de uma empresa, símbolo do colonialismo português na África.A grande contradição está no fato de que quem teria o papel de manter os escultoresprotegidos das influências advindas com o colonialismo seriam os próprios colonizadores. Por isso, os padrões estéticos a serem aperfeiçoados eram de modo geral definidos não pelos próprios escultores, mas por funcionários portugueses do Museu e, sobretudopor membros da direção da Companhia de Diamantes de Angola.

Um ambiente de trabalho evocativo foi considerado de grande importância, por isso os escultores trabalhavam na aldeia Museu, onde outros especialistas, como ferreiros, esteireiros e dançarinos trabalhavam e/ou moravam com suas famílias.Assim, se as aldeias reais estavam ameaçadas pelas contaminações da situação colonial, a aldeia projetada pelo Museu do Dundo estava protegida, porque quem controlava o contato com os “elementos externos” era o próprio Museu.

[346] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1953. P.19.

Figura 22: Escultores trabalhando na Aldeia do Museu. 1954.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No ano de 1953, o Museu do Dundo contava com quatro escultores. No ano seguinte eram 3 trabalhando regularmente. Já em 1955 o Museu contava com seis escultores. O ritmo de trabalho desses homens era com frequênciaintenso, basta lembrar que no ano de 1955, os escultores contratados do Museu produziram por volta de 500 trabalhos, dentre os quais 50 foram considerados aptos a fazerem parte de uma coleção especial do Museu. Como de costume, as peças restantes eram enviadas para a sede da Companhia em Lisboa, assim como utilizadas para presentear visitantes ilustres, enquanto outras eram adquiridas por empregados da Diamang. Em 1957 trabalhavam na Aldeia do Museu do Dundo, além de um tecelão chamado Caluimbe e um esteireiro de nome Muacanhica, os seguintes escultores: Mulumba Canhanga (marfim); Chamua Cariango (madeira); Muachonge (madeira); Muanguelengue (madeira); Carinhique (madeira); Comboia (madeira); e Sá Chumba (madeira).

Por sua vez, no ano de 1959, o Museu contava com um escultor de madeira a menos. A produção, no entanto, não foi pequena, ainda mais se forem contabilizadas, além dos 108 objetos conforme tabela a seguir,130 colunas que os escultores produziram para a varanda das habitações e para a *txota*; 14 "postes-ídolos e algumas montagens que constituem o cenáriopara a apresentação de danças exibidas pelos grupos folclóricos". Esculpiram também 8 colunas ou "postes totêmicos destinados ao terreiro de festas".[347]

Tabela 3: Produção dos escultores do Museu do Dundo no ano de 1959. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1959. P. 5. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Escultores	Material	Peças produzidas
Mulumba Canhanga	Marfim	15 trabalhos diversos
Caliango (ou Cariango)	Madeira	7 estatuetas e 16 máscaras
Muanguelengue	Madeira	9 estatuetas e 11 máscaras
Carinhique	Madeira	6 estatuetas e 16 máscaras

[347]Relatório Anual do Museu do Dundo de 1959. P.5.

Muachonge	Madeira	5 estatuetas e 15 máscaras
Sa Chamua (dispensado em setembro)	Madeira	4 estatuetas e 4 máscaras
TOTAL		**108 objetos**

Os escultores do Museu do Dundo eram rigorosamente vigiados e orientados sobre como deveriam desenvolver seus trabalhos e todas as esculturas produzidas passavam por uma avaliação e aprovação de alguns funcionários portugueses do Museu, em particular, de membros do alto escalão da Companhia de Diamantes de Angola, como é o caso do administrador delegado Ernesto de Vilhena. As esculturas que eram avaliadas como inferiores, em geral aquelas consideradas fora do padrão tradicional chokwe, eram descartadas e algumas vezes queimadas, como em janeiro de 1958, 14 trabalhos dos escultores "por serem nitidamente inferiores".[348]

Um documento do ano de 1957 nos oferece uma ideia de quais eram os critérios para aceitar ou recusar uma peça:

> uma percentagem de cerca de um terço rejeitada por deficiência de execução, má qualidade do pedaço de madeira empregado, e por motivo de manchas adquiridas na operação de enegrecerem, como usam, as esculturas. Com este terço de peças defeituosas ou inferiores se constituiu o que designamos refugos, sendo destruídas as peças de todo inaproveitáveis, e guardadas as restantes de onde se retiram as que se oferecem a colaboradores do Museu. As peças perfeitas entram na coleção dos escultores modernos, independente das coleções do Museu.[349]

Como bem mostraram Maria do Rosário Martins e Ana Rita Amaral, a produção dos escultores do Museu do Dundo oscilava entre dois fins: a formação de um lote onde eram reunidas as melhores peças de cada escultor e a manufatura de peças utilizadas para presentear visitantes ilustres do Dundo ou para serem enviadas para a sede em Lisboa e para Luanda com esse mesmo fim.[350]

[348] Relatório Mensal do Museu do Dundo de janeiro de 1958. P.7.
[349] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.49.
[350] MARTINS, Maria do Rosário; AMARAL, Ana Rita. "Os escultores do Museu do Dundo e o imaginário da Arte Cokwe: estudo de uma coleção". *Op. cit.* P.165.

As peças produzidas que não interessavam ao Museu eram vendidasa funcionários interessados, mas essas vendas foram suspensas em meados de 1950. Essa medida, no entanto, acabou causando transtornos ao Museu que estava com seu depósito repleto de peças consideradas refugo. Em 1957, as peças consideradas "francamente inferiores" que se acumulavam no depósito foram inutilizadas, isto é, queimadas.[351]Um dos motivos relacionados à suspensão de venda de peças consideradas pelo Museu do Dundo como refugo está ligado à necessidade de controlar a qualidade das peças que circulavam, uma vez que os escultores estavam vinculados ao Museu. A ideia disseminada por esse espaço era a de preservar as chamadas "artes indígenas" e a circulação de peças consideradas inferiores poderia denunciar o fracasso dessa iniciativa.

Com o passar dos anos, o controle sobre a produção desses escultores foi se intensificando. No ano de 1957 o Museu do Dundo determinou que fosse feito um carimbo de ferro para marcar a fogo a palavra "cópia" nas peças executadas, diferenciando as peças produzidas pelos escultores do Museu do Dundo das peças consideradas "originais" e "antigas".

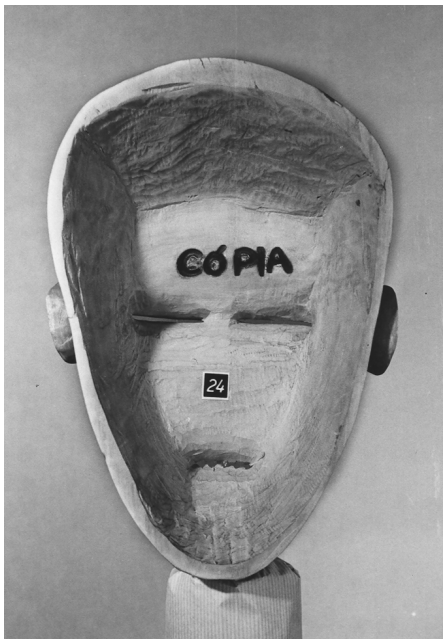


Figura 23: Verso de uma máscara onde se visualiza a palavra "Cópia". Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

[351] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.48.

Novamente aqui se coloca a discussão relacionada à autenticidade da produção desses escultores que se encontravam num limiar entre a arte considerada "para turista" e a arte recolhida na Lunda. O limiar em que as peças produzidas pelos escultores do Museu do Dundo se encontravam demonstra a dificuldade em encontrar um espaço para elas no próprio Museu. Ao longo dos anos algumas peças entraram no acervo, masposteriormente foram retiradas. Outras entraram não como peça da coleção, mas como objetos decorativos das salas. Em 1957 era colocada em prática uma determinação de Ernesto de Vilhena em manter as peças dos escultores do Museu do Dundo independentes das coleções do Museu. Essa coleção deveria ser organizada à parte, numa cubata, onde:

> podem e devem formar uma galeria de particular interesse etnográfico, por representarem um testemunho cultural dos últimos escultores de matriarcado, sejam os derradeiros da região, mantidos a expensas da Diamang, pois, caso contrário, teriam desde há muito adotado as profissões de alfaiates, pedreiros ou outras, em plena voga nas zonas circunvizinhas do Dundo, donde são originários. E quando se diz derradeiros escultores de matriarcado, expressa-se uma realidade iminentemente objetiva, não só por serem os últimos nesta região, como também porque os seus congéneres das regiões em redor são escultores sim, mas não de matriarcado, no sentido cultural do termo, pois, entregues a si mesmos, ou, o que é muito pior, ao gosto de entidades que pretendem orientá-los, estes derradeiros artistas apenas executam uma arte falsificada no conceito, na inspiração e até na técnica, e que nada tem de comum com a escultura matriarcal dos caçadores-escultores do Nordeste angolano.[352]

Apesar de serem considerados "os últimos escultores de matriarcado" e o Museu estivesse desempenhando um papel de resgatar essas figuras em vias de extinção, suas produções não eram consideradas autênticas. De acordo com Nuno Porto, "é a acuidade dos processos de trabalho tradicionais que confere autenticidade ao modo de produção destes objetos. O estatuto de cópia destes artefatos é, portanto atenuado pelo fato de resultarem de um processo de produção autêntico".[353]Ou seja, o resultado de um processo de produção por mais que fosse considerado autêntico, inevitavelmente resultaria num objeto inautêntico. Isso porque o conceito mais disseminado de autenticidade em relação às produções artísticas africanas na época (e ainda hoje em muitos casos) determinava que as peças produzidas pelos escultores do Museu do Dundo seriam autênticas se, além de terem sido feitas por um artista do próprio povo (o

[352] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1957. P.19-20.
[353] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial.Op. cit.* P.454.

que era o caso), elasfossem destinadas para as pessoas da própria cultura e para fins "tradicionais".[354]Além desses fatores há muitos outros elementos que quando reunidos definem determinado objeto como autêntico, tais como mérito artístico, antiguidade e a intencionalidade do artista ao produzi-lo.[355]

As questões ligadas à cópia e à discussão sobre o valor dado às peças assim consideradas eram certamente mais uma preocupação do ocidente do que das próprias culturas centro-africanas. Joseph Cornet enfatiza em seu artigo que pelo menos dois reis kuba, Kwete Mabintshi ma Mbek (1920-1939) e Mbope Mabintshi ma Mbek (1916-1929) tinham o hábito de orientar os escultores de sua corte a produzirem estatuetas *ndop*para serem oferecidas a visitantes europeus.[356]Os *ndop* são estatuetas comemorativas representando diferentes reis (*nyim)*dos kuba. Elas têm como padrão uma figura humana com as pernas cruzadas num trono. As figuras usam emblemas pessoais como barretes na cabeça, cintos, além de espadas, todos os itens atribuídos à realeza kuba. Cada *nyim* é identificado por um símbolo pessoal do seu reinado (*ibol)* representado na escultura em frente à figura humana esculpida.[357]

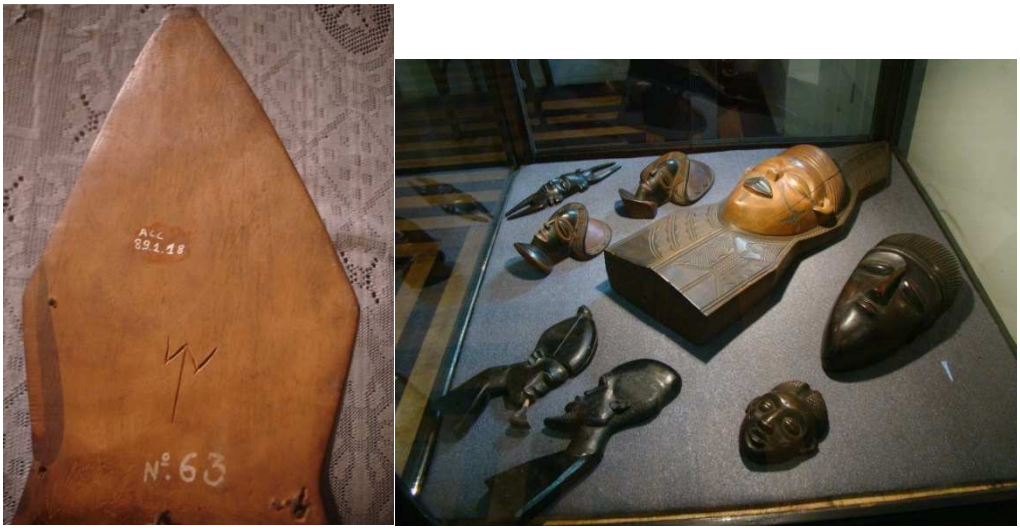
Se em 1957 houve a determinação de que o carimbo com a palavra cópia fosse colocado nas peças dos escultores, no ano seguinte outra medida foi tomada:

> para evitar a possibilidade das peças de escultura dos escultores indígenas atuais poderem ser consideradas como datando do tempo tribal, as referidas peças, feitas pelos artistas privativos do Museu, devem levar, sem exceção, a marca, sigla ou assinatura do autor".[358]

[354] ERRINGTON, Shelly. *The Death of Authentic Primitve Art and Other Tales of Progress.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998. P.72.
[355] Para uma discussão sobre autenticidade ver especialmente o capítulo "The quest for authenticity and the invention of African art" em STEINER, Christopher. *African Art in transit.* Nova York: Cambridge University Press, 1994.
[356] CORNET, Joseph. "African art and authenticity". AFRICAN ARTS, Vol. 9, nº1 (Oct. 1975). P.53.
[357] VANSINA, Jan. "Ndop: Royal statues among the Kuba". In: FRASER, Douglas; COLE, Herbert (eds.) *African art and Leadership.*Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1972. P.41-43.
[358] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1958. P.12.

Tabela 4: Tabela com os nomes dos escultores e suas respectivas siglas. Reprodução minha baseada na informação contida no Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1958. P.13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

ESCULTORES	SIGLAS
Cariango	☾
Muanguelengue	◎
Comboia	✕
Carinhique	⊠
Muachonje	↑
Satchumba	↑
Mulumba	⊕



Figuras 24 e 25: Foto à esquerda: Verso de uma máscara produzida pelo escultor Muachonje, conforme tabela anterior. Na foto à direita é possível ver a máscara no centro da vitrine.Acervo Instituto Câmara Cascudo, Natal - RN. Foto de Daliana Cascudo, 2014.

O que aparentava ser uma medida de valorização da autoria desses artistas tratava-se, na prática, de uma forma eficaz de controlar quantitativa e qualitativamente a produção dos escultores do Museu do Dundo. Mais do que isso: demarcar a autoria de uma peça africana significava por si só taxa-la como inautêntica, "o anonimato do artista tem sido referido como condição indispensável à autenticidade, como uma nota de rodapé do conceito de um 'estilo tribal', a que o artista não consegue opor resistência, nem é capaz de mudar".[359]

Em "Anonimato e atemporalidade", capítulo do livro*Arte primitiva em centros civilizados*, Sally Price aponta que "na compreensão Ocidental das coisas, uma obra originada fora das Grandes Tradições deve ter sido criada por uma personagem sem nome que representa a sua comunidade e cuja arte respeita os ditames de tradições antiquíssimas".[360]Assimas peças dos escultores do Museu do Dundo podiam até reproduzir os ditames de "tradições consideradas antiquíssimas", porém a presença da assinatura localiza essa produção no tempo e no espaço marcado por uma situação colonial e não mais num contexto cuja temporalidade é indefinida porque de tempos imemoriais, uma das características das obras consideradasautênticas.

Os temas e tipos de objetos a serem produzidos pelos escultores usualmente não eram decididos de forma livre. Máscaras chokwe como *mwanapwo* e *chihongo*, as mais comuns entre esses povos, além de estatuetas reproduzindo cenas da vida indígena, bastões, mocas, apoios de nuca, lanças e cachimbos eram alguns dos objetos esculpidos pelos artistas, sem considerar as esculturas feitas para compor a própria aldeia do Museu.

[359] KASFIR, Sidney. "African Art and Authenticity: A text with a shadow". In: OGUIBE, Olu; ENWEZOR. (Eds.). *Reading the Contemporary African art from theory to the Marketplace.*Londres: The MIT Press, 1999. P.94. Tradução de Marina Santos.
[360] PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. P.87.

Figura 26: Máscaras *mwana pwo* e *Chihongo*produzidas pelos escultores do Museu do Dundo entre o segundo semestre de 1959 e janeiro de 1960.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Figura 27: Algumas máscaras *mwana pwo* dos escultores do Museu do Dundo existentes na reserva técnica do MAUC, Coimbra, Portugal. 2013. Foto da autora.

A maioria das determinações sobre os temas e o modo como os artistas deviam produzir provinha de Lisboa, sede da Diamang. Em carta de 1963 enviada ao Museu do Dundo, um dos diretores da Companhia, Júlio de Vilhena determinou que:

> Convém que não utilizem os fios de latão para simular argolas, juntas, em quantidade, pois essa forma de ornamento não pertence à tradição da Lunda, mas sim à de povos de outras regiões africanas (Sul de Angola, por exemplo). Haverá também, que chamar a atenção dos escultores para a necessidade de criação de outros tipos de figuras, para avaliarmos das suas capacidades de concepção. Assim, e também, por exemplo, novas posições ou atitudes, representação de diversas ocupações domésticas (além da já conhecida cena da mulher farinando mandioca). Insistir, ainda, por uma maior prática de figuras masculinas (sobas, caçadores, mensageiros, soldados, ferreiros e outros artistas). Nas cores, achamos boas as que mostram a última remessa: corpos em castanho, claro ou escuro, não encarniçado, reservando-se as colorações vermelhas para os acessórios e toucados. No mais, reconhecemos que os escultores estão trabalhando bem, e dando provas de bom gosto, tanto na modelação em geral, como nos pormenores relativos ao desenho das tatuagens e variedade de penteados.[361]

Ou seja, assim como era a Metrópole que decidia quais objetos eram autênticos, era desse mesmo lugar que os diretores da Diamang determinavam o trabalho dos escultores do Museu do Dundo decidindo, inclusive, o que era típico dos povos da Lunda ou não. Entretanto, mesmo diante do controle vindo de Lisboa sobre a produção desses homens, alguns escultores tentaram introduzir em suas esculturas novos padrões ou elementos. Um exemplo é o do escultor Comboia que em 1966 tentou criar um padrão de esculturas sem a face definida e ausência de marcas étnicas, tais como as escarificações consideradas típicas dos chokwe. Fotografias de um lote de peças foram enviadas para Lisboa, mas a proposta de Comboia parece não ter tido continuidade. [362]

[361] Memorando nº 57 enviado da Sede para o Museu do Dundo por Júlio de Vilhena. Lisboa, 25 de janeiro de 1963.
[362] Memorando nº 110 do Museu do Dundo enviado do Museu do Dundo para a Sede por Mário Fontinha e Acácio Videira. Museu do Dundo 25 de março de 1966.

Figuras 28, 29 e 30: Fotografias das peças feitas por Comboia e enviadas para a Sede em Lisboa para avaliação. Fonte: Memorando nº 110 do Museu do Dundo para a Sede por Mário Fontinha e Acácio Videira. 25 de março de 1966.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A proposta feita por esse escultorem passar a produzir peças sem detalhes específicos da cultura chokwe tão prezados pelo Museu do Dundo pode ser interpretada de diversas formas: como forma de amenizar o seu trabalho no cumprimento das pesadas metas de produção impostas pelo Museu, uma vez que a ausência de detalhes dinamizaria o fazer escultórico; como clara negação dos padrões escultóricos impostos pelo Museu; e, por fim, como um jeito de marcar que não queria mais reproduzir os padrões ligados a uma tradição chokwe por imposição dos portugueses, uma vez que deslocados do seu contexto original.

Se as novidades raramente eram bem vindas, por outro lado, os escultores do Museu do Dundo tinham que percorrer as suas salas para terem contato com as obras consideradas do "tempo tribal" e, portanto, "originais" e "autênticas". Artistas de outras colônias também eram enviados ao Museu do Dundo para visitar as salas com o objetivo de "reavivar na sua arte o estilo tradicional", como é o caso do escultor Swana Ndeke, descendente de chokwe da região do Tchicapa, então Congo Belga, que em 1954 visitou o Museu do Dundo com esse propósito. Os funcionários não apenas o receberam como ofereceram alojamento e toda assistência necessária.[363]

[363] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1954. P.4.

Pelas razões referidas, as obras chokwe adquiridas na Metrópole e expostasna Sala Áfricatambém serviam de modelo para os escultores treinarem e "reavivarem" as suas habilidades. Um exemplo é a escultura feita pelo escultor Carinhique, baseada numa estatueta de Chibinda Ilunga, um caçador mítico ligado à fundação do império Lunda, que foi adquirida em Lisboa e enviada ao acervo do Museu do Dundo, em 1949.Logo quando chegou ao Museu a escultura foi considerada "uma das melhores e mais representativas peças de madeira da tribo kioka, o que tudo indica pertencer". Consta ainda que é muitíssimo parecida com uma escultura chokwe, de Angola, representada no livro de Leon Underwood e pertencente à coleção R.P. Bedford.[364]

Figura 31: À direita, peça feita pelo escultor Carinhique baseada na estatueta de Chibinda Ilunga da "Sala África".Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1964. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Estapeça é a mesma referida no relatório anual do Museu do Dundo de 1956, cuja informação consta que foi adquirida em Lisboa por Ernesto de Vilhena, que a mantinha em cima de sua mesa de trabalho antes de decidir envia-la ao Museu do Dundo.[365]Até hoje as estatuetas representando esse caçador são extremamente valorizadas e podem ser encontradas no acervo de importantes museus do mundo como o Museu Etnológico de Berlim e Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, entre outros.

[364] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1949. S/P.
[365] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.19.

Figura 32: Escultura representando o caçador mítico Chibinda Ilunga, adquirida em Lisboa e enviada para o Museu do Dundo. 1950. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Se na década de 1950 a orientação era que os escultores do Museu do Dundo utilizassem as esculturas da Coleção África como modelo, em 1963, um memorando enviado pelo diretor da Diamang, Júlio de Vilhena orientava o contrário, afirmando que "não vale a pena fazerem cópias de peças antigas já conhecidas e consagradas em publicações e exposições, como por exemplo, a do guerreiro". O motivo não era o simples fato da necessidade desses artistas explorarem as suas particularidades nas

esculturas, masporque “a que estamos observando, não deixa de mostrar, em relação ao original, decadência por demais evidente”.[366]

As constantes mudanças de orientação no que diz respeito ao trabalho dos escultores do Museu do Dundo, bem como a dificuldade de definição sobreo que fazer com as esculturas produzidas, revelam que estes artistas se encontravam numa situação de transição em que o próprio Museu não sabia de fato como classifica-los. Ao mesmo tempo em que eles eram tidos pelo Museu como os últimosrepresentantes de uma época anterior às mudanças ocasionadas pela situação colonial, a maioria desses homens já havia nascido ou aprendido o ofícioquando o colonialismo já estava instaurado em Angola. Em segundo lugar porque esses escultores não tinham liberdade para criar suas próprias esculturas, ainda que mesmo sobpressão elestenham deixado a sua marca individual nelas. No relatório anual de 1960, o próprio Museu reconhece a “mão” de cada artista nas esculturas. O escultor Carinhique “firmou-se no tipo de rostos (máscaras e cabeças) alongados” enquanto Muachonge “revelou-se com extraordinária habilidade para a cópia de peças de caráter religioso”.[367]

Quando esteve realizando pesquisas no Museu do Dundo em 1956, Marie-Louise Bastin pediu aos escultores Comboia, Cariango e Muanguelengue que reproduzissem uma cariátide feminina de um almofariz de tabaco pertencente ao acervo do Museu. Ao analisar os resultados, a pesquisadora belga observou que a estatueta produzida por Comboia era a mais fiel à peça do Museu, enquanto Muanguelengue e Cariango fizeram uma interpretação mais livre de suas feições.Muanguelengue deu maior importância para a cabeça da obra e acrescentou ainda na região do ventre uma escarificação típica dos chokwe. Já Cariango, segundo a autora, “apresenta um trabalho imbuído de maior sensualidade, na representação da boca e do peito”.[368]

Mesmo que Marie-Louise Bastin tenha deixado claro em sua obra que, “apesar das diferenças nas proporções e nos pormenores”, o resultado evidenciava a maestria técnica dos escultores, a autora ressalta que “essa experiência demonstra que é ainda possível encontrar artesãos de elevada perícia com personalidades fortes, que seriam

[366] Memorando nº 57 enviado da Sede para o Museu do Dundo por Júlio de VilhenaLisboa. 25 de janeiro de 1963.
[367] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1960. P.5.
[368] BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Tshokwe*. Porto: Edição CEAUP &DCTP, 1999. P.30.

excelentes artistas se tivessem permanecido ligados a uma tradição verdadeiramente viva".[369]

Assim, de acordo com as palavras de Bastin, se o tempo em que viviam, por si só impedia os escultores de serem reconhecidos como excelentes artistas, esses homens nunca poderiam corresponder aos desejos do Museu apenas porque estavam inseridos num contexto diferente dos escultores de antes do colonialismo e segundo, porque mesmo os trabalhos dos escultores do chamado "tempo tribal" eram avaliados em termos de autenticidade e originalidade segundo um imaginário construído pelo ocidente, ligado à ideia que temos reiterado, de um passado autêntico e um presente inautêntico. Assim, na prática, os escultores não conseguiriam corresponder aos almejos do Museu, porque eram fictícios.

É importante considerar também que apesar desses escultores fazerem parte de um projeto de "amparo e proteção às artes indígenas" e viverem num ambiente evocativo e "protegido" como a Aldeia Museu, na prática, vivenciavam as amarguras da situação colonial. Em 1962, por exemplo, dois escultores foram encaminhados para o posto do Chitato e foram detidos pela Administração colonial. O escultor Muachonge, acusado pelo desaparecimento de um boi da Companhia, foi enviado ao posto do Chitato "para averiguações" e ficou detido entre 7 de março e 25 de maio. Durante a o período em que ficou preso chegou a fazer uma escultura para o administrador do Posto.[370]

Nesse mesmo ano o escultor de marfim Mulumba Canhanga deixou claro ao Museu que queria regressar à sua terra natal, o Congo, porque "a Companhia exige muito dos trabalhadores e não paga para isso".Como o Museu não conseguiu fazê-lo mudar de ideia Canhanga foi também encaminhado ao administrador do Posto com "o pedido de o convencer a ficar". O escultor ficou preso durante 20 dias "e regressou com outra disposição". Canhanga, enquanto esteve na prisão, também esculpiu um dente de marfim, "propriedade do Administrador do Concelho que lhe pagou a obra realizada".[371] Nesse mesmo documento ainda consta que os presos eram obrigados a capinar e efetuar outros trabalhos de interesse da Administração.

---

[369] BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Tshokwe*. *Op. cit.* P.30.
[370] Memorando nº58. Dundo, 1 de agosto de 1962. Assinado pelo chefe da Seção de Informações e Diligências.
[371] *Idem.*

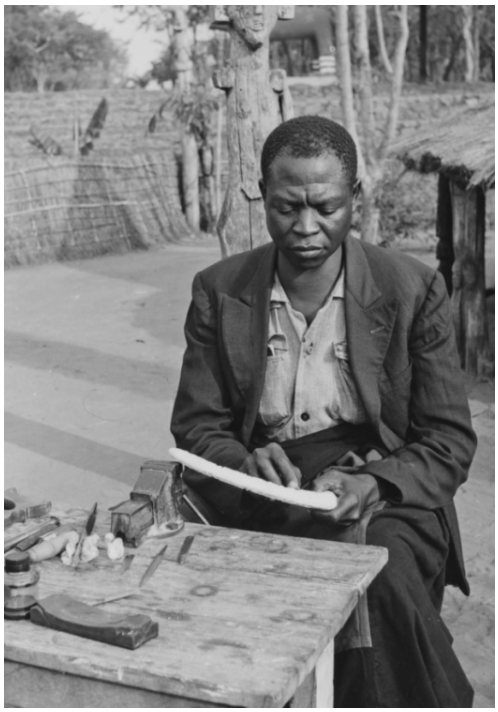


Figura 33: O escultor de marfim Mulumba Canhanga trabalhando na aldeia do Museu. 1956. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Acácio Videira e Mário Fontinha, dois dos principais funcionários portugueses do Museu do Dundo após a saída de José Redinha, em 1958, tentam amenizar a experiência pela qual passou o escultor Mulumba Canhanga. Segundo consta no memorando:

> Mulumba Canhanga após o pagamento do mês de Abril, exaltou-se por lhe terem descontadas as ausências ao trabalho e, seguidamente, deixou o serviço. Dois dias depois comunicamos a ocorrência à Seção de Informações e Diligências e, viemos a saber mais tarde que esta o enviara à Administração onde ficou detido. Quanto à frase "a Companhia exige muito dos trabalhadores e não paga para isso" – atribuída ao Mulumba (baluba), traduzida por intérprete (quioco) ao empregado europeu da Seção de Informações e Diligências, não nos custa a crer que ela tenha sido aligeirada, pois supomos o Mulumba Canhanga, mais capaz de um desabafo pessoal, do que importar-se com os trabalhadores da Companhia.[372]

A preocupação em perder o escultor de marfim Mulumba Canhanga era muito grande, pois o Museu o considerava como o último de sua categoria. O que esse documento deixa claro era o que acontecia com os indígenas que prestavam serviços ou

[372] Memorando nº58. Dundo, 18 de agosto de 1962. Acácio Videira e Mário Fontinha.

colaboravam com o Museu quando contrariavam os interesses dessa instituição. Esses homens, que viviam na aldeia do Museu sob a justificativa de que estariam "protegidos" das mudanças que a situação colonial podia provocar em suas produções artísticas, na prática, não estavam nem um pouco imunes à subjugação e violência provocadas por ela, afinal, o Museu e suas ações eram símbolos da prática colonial portuguesa em África.

Não foi apenas a Companhia de Diamantes de Angola, através de seu Museu, que desenvolveu ações de "proteção às artes indígenas". No vizinho Congo belga, em 1935,houve uma exposição de peças "modernas" do Congo produzidas por escultores e outros profissionais de toda a colônia sob "os auspícios das autoridades administrativas e comerciais da cidade". Foram exibidos bancos, cadeiras, instrumentos musicais, cestaria, além de trabalhos envolvendo a metalurgia do ferro.[373]

A partir dessa exposição, nesse mesmo ano,o parlamento belga votou o estabelecimento da *Commission pour la Protection des arts et métiers indigènes* com objetivos que visavam proteger e estimular a arte indígena, conforme aponta a historiadora da arte Zoe Strother em seu manuscrito "The African Victim in the Congolese Imaginary", ainda a ser publicado. De acordo com a autora, a comissão declarava que tinha como missão "estudar e pesquisar tudo o que puder contribuir para a proteção, conservação, renovação e progresso das artes e ofícios indígenas".[374]

Além de estimular a formação de ateliês e a venda das produções desses artistas, a *Commission* entendia como fundamental preservar a arte "do passado". Foi para suprir essa necessidade que o*Musée de la Vie Indigène*foi criado em Leopodville (atual Kinshasa) no mesmo ano de fundação do Museu do Dundo. Diferente do Museu do Dundo, essa instituição, cujo edifício estava situado num bairro europeu da cidade, estava voltada para um público formado por ocidentais bem como para os chamados congoleses "*évolués*".[375]

---

[373] VANDEN BOSSCHE, Jean. "Le Musée de la Vie Indigène, Leopoldville, Congo Belge". Museum, T.VIII, n°2, 1955, p.82-88. P.82.
[374] STROTHER, Zoe Sarah. "The African Victim in the Congolese Imaginary". In: *Humor and Violence: Seeing Europeans in Central African Art*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016. (No prelo).
[375]BAEKE, Viviane. "L´exposition permanente de l´IMNC. Métamorphoses de l´approche muséale des arts congolais à Kinshasa". (manuscrito a ser publicado). P.1-2.

O que ambos os museus compartilhavam era a ideia de que as coleções antigas poderiam servir de inspiração para os novos artistas.No caso específico do *Musée de la Vie Indigène* havia ainda a ambição de que o Museu fosse um espaço importante para que os administradores que tinham acabado de chegar a Leopoldville pudessem conhecer melhor as culturas das regiões às quais iriam se dirigir.[376]

Valentim Mudimbe em seu livro *A Ideia de África* também discute sobre o surgimento dos ateliês no Congodurante o período colonial. Nenhuma das iniciativas se assemelha diretamente ao caso dos escultores do Museu do Dundo, porém converge paraa ideia de propor reavivar uma memória estética antiga nos artistas, conceito que segundo o filósofo congolês:

> afigura-se importante enquanto referência a uma configuração perdida e interrompida ou, pelo menos, ofuscada pela história. Sugere uma espécie de inconsciente estético, partilhado pelos africanos subsaarianos, passível de ser despertado por uma procura disciplinada, sensível e paciente.[377]

Um exemplo citado pelo autor é o do ateliê *Le Hangar*, localizado em Elisabethville, atual Lubumbashi. Criado após a Segunda Guerra Mundial por Pierre Romain-Desfossés, o ateliê tinha como propósito trabalhar junto aos artistas locais "uma nova estética", no entanto, "reativando" nos seus alunos uma "memória estética, antiga e imutável".Outro caso citado por Mudimbe é o do frade belga Marc Stanislas, que fundou em 1943 a School Saint Luc em Gombe-Matadi, transferida em 1949 para Leopoldville, e transformada na Academia de Belas Artes em 1957. Convicto da teoria de uma "imaginação estética africana inata", durante o seu longo mandato como diretor dessa instituição o frade obrigou os seus alunos a se inspirarem apenas nas obras ditas "tradicionais", evitando assim a exposição à arte europeia. [378]

Funcionários portugueses do Museu do Dundo tinham conhecimento da existência desses ateliês, pois o número de visitantes belgas que viviam no Congo não era pequeno

---

[376] VANDEN BOSSCHE, Jean. "Le Musée de la Vie Indigène, Leopoldville, Congo Belge". Museum, T.VIII, n°2, 1955, p.82-88. P.83.
[377] MUDIMBE, V. Y. *A Ideia de África*. Luanda: Edições Mulemba; Lisboa: Edições Pedago, 2013. P.202.
[378]*Ibidem.* P. 204. Sobre esse tema ver também: KASFIR, Sidney Littlefield; FOSTER, Till. (eds). *African art and agency in the workshop*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. Especialmente o capítulo "Frank McEwen and Joram Mariga: Patron and artist in the Rodesian workshop school setting, Zimbabwe", de Elisabeth Morton.

e isso se devia ao fato de que o Dundo ficava próximo da fronteira, além da relação próxima daDiamang com a *Forminiére*, empresa que, inclusive, deu origem à Companhia de Diamantes de Angola.

Em abril de 1957 o Museu do Dundo recebeu a visita do Sr. Armand Vanhee, Encarregado de Missão Especial do Ministério das Colônias da Bélgica, e do Sr. Désiré Petry, inspetor de Ensino da Província de Kasai. Foi através desses visitantes que o Museu do Dundo soube de mais detalhes dos "ateliês sociais de arte indígena, que parecem estar a atingir no Congo plena voga". Como já dito, esses ateliês tinham como missão a"manutenção da arte indígena, e, ao mesmo tempo ou principalmente, conduzir os nativos de modo a traduzirem, segundo os processos, técnicas e materiais de "ateliê" europeu, as suas tendências e inspirações artísticas".[379]

2.5.AsFestas Folclóricas

Diferentemente dos ateliês que surgiram no Congo belga a partir da década de 1940, estimulando os seus artistas a utilizarem técnicas e materiais ocidentais, mesmo que as referências por eles usadas devessem se restringir às ancestrais, o Museu do Dundo exigia que os escultores trabalhassem com materiais e temas que de certa forma remetiam a uma produção do período pré-colonial.

Nesse mesmo sentido é possível compreender a inciativa do Museu do Dundo em criar as chamadas "festas folclóricas" também dentro dos domínios do Museu do Dundo, mais especificamente no "terreiro do folclore" da aldeia do Museu.

As"festas folclóricas" criadas pelo Museu do Dundo estavam em consonânciacom as iniciativas também de cunho etnográfico e folclórico, encabeçadas pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 e transformado, em 1944, em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Dentre as ações desenvolvidas como propaganda do Estado Novo estavam os grupos folclóricos portugueses, que inclusive, se apresentavam em outros países. A tônica para o incentivo a esses grupos estava ligada também à "defesa da autenticidade e do bom gosto".[380]

---

[379] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1957. P.23.
[380] Sobre o tema ver: ALVES, Vera Marques. *Arte popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional.* Lisboa: ICS, 2013.

As “festas folclóricas indígenas” do Museu do Dundo foram criadas em 1944 pelo administrador delegado da Diamang Ernesto de Vilhena.Além do claro objetivo de tentar preservar o “folclore” da Lunda, as festas organizadas pelo Museu do Dundo tinham como propósito oferecer aos visitantes ilustres uma amostra da vida na Lunda, além da crença de que as danças eram uma forma de os indígenas se manterem distantes das formas de entretenimento consideradas danosas que chegavam à área da Diamang. Ou seja, o investimento na manutenção das danças e festas indígenas estava ligado à ideia de que o “folclore”e outros elementos considerados tradicionaisteria grande importância como elemento normalizador dos costumes indígenas, “sustendo-lhes a tendência moderna dos bailes de tipo ‘dancing’, e outras diversões perniciosas ao equilíbrio e disciplina social”.[381]

No período de sua criação, já se observava na área da Diamang que os indígenas “mais europeizados” comumente se envolviam com apostas, utilizando jogos de cartas. Havia também a constatação de que muitos deles estavam fazendo o uso da *liamba* (cannabis satina Lin) bem como consumindo bebida alcoólica. Dentre os inconvenientes causados por essas novidades vindas de fora estavam o abandono do trabalho e roubos.[382]

Em um relatório de 1948 ficam claras as intenções do Museu ao organizar essas festas criadas:

> para elucidação e recreio de visitantes ilustres e desenvolvimento do interesse dos indígenas pelo seu folclore, que vai sendo trocado – principalmente perto dos centros urbanos – por danças tendentes a imitar as dos europeus, acrescidas de todos os exageros possíveis a que são arrastados pela sua natureza ainda primitiva.[383]

Assim, a ideia do Museu era a de colocar obstáculos a essas novas formas de distração, “tanto mais que os indígenas possuem uma riqueza de folclore natural suficiente para se divertirem. O próprio interesse dos nativos recomenda a abolição destas reuniões, que num futuro mais ou menos próximo acarretará trabalhos e desordens”.[384]

O primeiro ano de festividades foi importante, pois “o decurso das festas e equilíbrio de conjunto dos figurantes que se executam tem sido experimentado de diversas formas,

[381] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1950. P.15.
[382] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.27.
[383] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1948. P.5.
[384] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.28.

tendo sempre como objetivo deixa-los o mais naturalmente possível".O tempo das apresentações também foi um fator importante a ser ajustado porque entre os indígenas "sabido como é, entre eles o tempo não conta. E números há que deixando-os à vontade tanto poderiam demorar uma hora como um dia. Alguns mesmo ocupam entre eles, por vezes, o espaço duma semana".[385]

O Museu do Dundo tinha conhecimento de que os ajustes considerados necessários para enquadrar os grupos às demandas e objetivos da própria instituição eram um assunto delicado para tratar com os indígenas, pois:

> a disposição das massas indígenas é variável de festa para festa, com todos os caprichos comuns às multidões. Por estas razões difícil se torna submetê-los a uma regra fixa. A condução da seção em muitas particularidades depende do golpe de visita do momento, embora as suas linhas gerais dependam dum programa estabelecido.[386]

Em 1945, todo esse empenho para adequar as festas à lógica do Museu e não à lógica dos indígenas tinha uma justificativa: a Companhia de Diamantes de Angola e seu Museu iam receber a visita do então Ministro das Colônias Marcelo Caetano, sua esposa e comitiva, e a programação contava com uma apresentação dos seus grupos folclóricos.[387]No dia da visita, os sobas com seus respectivos grupos folclóricos chegaram ao Museu ainda pela manhã, onde ganharam alimentação. Por volta das 17 horas os componentes receberam as vestimentas. "Os garotos da 'Mucanda' retiraram-se para a mata próxima, onde os sobas Mandange e Namuianga os ajudaram a vestir, sendo seguidamente pintados com 'pemba' e 'mucundo' (argila branca e vermelha)". Quando todos os convidados já tinham ocupado os seus lugares,

> o soba da sanzala em festa entra no recinto das danças e senta-se na sua pele de onça, rodeado pelo seu séquito, a fim de receber os cumprimentos dos sobas, que de longe o vieram visitar. Os sobas visitantes aproximam-se e o soba da sanzala, representando o Muatxissengue, dá-lhes boas vindas. Os visitantes começam por fazer uma vénia chegando com a cabeça ao chão, apanham seguidamente com os dedos da mão direita, uma pitada de terra, que esfregam no peito; a mão esquerda é colocada de palma para cima, de forma a aproveitar a terra que possa cair; repetem este gesto duas ou três vezes, conforme a consideração que lhes merece a pessoa que visitam. Seguidamente estendem os braços, e tanto visitantes como visitado

[385] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.6.
[386] *Idem.*
[387] Relatório Mensal do Museu do Dundo de julho de 1945. P.1.

> batem as palmas compassadamente, diminuindo de intensidade até se extinguirem por completo.[388]

Logo em seguida aos cumprimentos, o som dos tambores era ouvido e entravam em ação um grupo de moças chokwe ornamentadas com pulseiras, cordões e cintas de miçangas, bem como o *uiembe* (gorro de fibra e barro). Nas pernas havia guizos "para melhor marcar a cadência". Logo em seguida entraram quatro mascarados *mwana pwo* e um *catoio.* Surgiram aindatrês mascarados *chihongo* e dois *munguenda,* dois *txindombe* e três mascarados *Ngulo.*[389]

Por fim, o grupo que reproduzia os circuncisados do período da Mucandaentrou em meio aos mascarados e reproduziu aos olhos dos convidados ilustres uma cena que ocorria quando acabava o período de reclusão dos iniciados.[390]Após a apresentação dos grupos de origem chokwe, um grupo de meninas de origem luluwa organizado pelo soba Santo apresentou a sua dança*Ichimbe* (dança do fogo). Logo após a apresentação das meninas tomaram o lugar as mulheres luluwas mais velhas.[391]

No relatório mensal do Museu do Dundo, de julho de 1945, consta que a pequena amostra da vida tradicional da Lunda exibida ao ministro das Colônias foi encerrada com um discurso de Marcelo Caetano repleto de elogios à iniciativa:

> Presenciei, entre encantado e surpreso, a deslumbrante festa gentílica, encantado pelo verdadeiro sentido artístico dos números apresentados, tão profundamente característicos e tão criteriosamente selecionados, surpreso pela forma consciente e amiga por que os indígenas se prestaram a exibir as mais íntimas criações do seu secular folclore, numa colaboração tocante com os dirigentes brancos.[392]

O discurso de Marcelo Caetano nos serve de basepara analisar as festas folclóricas organizadas pelo Museu. O primeiro ponto a ser discutido diz respeito aos números "tão profundamente característicos e tão criteriosamente selecionados", conforme palavras do ministro. De fato, havia uma política do Museu de visitar as aldeias em festa "para surpreender os indígenas nas suas criações folclóricas mais íntimas, a fim de se poderem

[388] Relatório Mensal do Museu do Dundo de julho de 1945. P.1.
[389]*Ibidem.* P.2.
[390]*Ibidem.* P.2.
[391] *Ibidem*. P.3-4.
[392]*Ibidem.* P.5.

mais fielmente preparar e reproduzir na Sanzala Folclórica do Museu". Numrelatório do Museu de 1946 consta que funcionários portugueses já tinham assistido, acompanhados pelos sobas Muaquece, Namuianga, Sá-Camanda e Satxidongo, na aldeia deste último, a uma festa de caçadores e a um batuque das mulheres chokwe chamado *Chianda.* As aldeias a serem escolhidas eram aquelas "mais distantes das zonas de colonização onde os antigos costumes, ritos, simbolismo e modos de tradição são mais flagrantes".[393]

Ou seja, assim como o Museu acreditava que era possível encontrar objetos mais autênticos nas áreas menos afetadas pela colonização, as festas folclóricas menos contaminadas pela situação colonial e, portanto, mais autênticas, também deveriam ser resgatadas e levadas para dentro do Museu. Entretanto, conforme aponta Nuno Porto:

> por resultar da apropriação de acontecimentos – por definição efêmeros e únicos – em registros magnéticos, escritos, fotográficos ou outros, e do seu posterior arranjo formal, a performance musical, verbal, cantada ou dançada pelos elementos dos grupos folclóricos constitui-se como simulação de uma performance idealizada na relação colonial. Tornada folclore, por outras palavras, a performance cultural é menos um acontecimento original e irrepetível, que uma cópia, uma reprodução de um original imaginado e materializado nesse acontecimento.[394]

Um dos exemplos mais expressivos do que se refere Nuno Porto neste trecho é a dança dos circuncisados da Mucanda. De acordo com Marie-Louise Bastin, a mucanda, isto é, "o campo cercado por uma vedação e que compreende as palhotas redondas feitas com silvas num lugar desbravado pelos novos circuncisos da mesma aldeia", é também o nome dado ao ritual de passagem onde os rapazes na época da puberdade devem participar para entrar na comunidade dos adultos.Durante o período de iniciação os garotos, chamados de *tundandji* (sing. *Kandandji),* viviam afastados das suas famílias durante um ano ou dois sob a guarda dos instrutores, ou seja, dos *yikolokolo* (sing. *Cikolokolo*). Ainda segundo a autora, cada iniciado tinha um instrutor que funcionava como "um padrinho ajudando-o na operação (da circuncisão), curando-o e guiando-o no decurso de todo o ritual, iniciando-o na história e na vida da tribo, ensinando-o a

[393] Relatório Mensal do Museu do Dundo de julho de 1946. P.2.
[394] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.438.

fabricar máscaras e aprover às suas necessidades".[395]Um processo de iniciação masculina que envolvia um longo período e uma série de interditos de diversas ordens é resumido no Museu a uma dança, "deslocando as preocupações rituais em que radica o seu exercício êmico para questões decorativas, de estilo – no caso – de funcionalidade, na orgânica da Seção do Folclore Nativo do Museu".[396]

Figura 34: Festa dos circuncisados na aldeia do Museu. 1944. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No mesmo sentido, é possível analisar como a apresentação dos mascarados na festa folclórica do Museu subverte o sentido que as máscaras possuíam para grande parte dos chokwe nesse período. Marie-Louise Bastin exemplifica que, durante a sua experiência no Museu do Dundo em 1956, ainda se acreditava que o *mukishi* (mascarado) era "uma pessoa regressada da morte que se erguia da terra numa área de mato". Além disso, havia "pré-requisitos hereditários ou adquiridos para se poder usar a máscara" e outros interditos, como aqueles voltados para mulheres e não iniciados, que não podiam ter contato com algumas máscaras. A autora relata, por exemplo, que numa ocasião pediu a um funcionário indígena que vestisse uma máscara do acervo do Museu para ser

[395] BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Tschokwe. Op. cit.* P.57. Ver também da mesma autora: *Arte Decorativa Cokwe*. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. Vol. I. P. 42 e seguintes.
[396] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.438.

fotografado, mas ele se recusou, temendo algumas consequências de caráter sobrenatural. O funcionário chamou um amigo que estava autorizado a vestir a máscara, "que lhe cuspiu em cima antes de colocar na cabeça".[397]

Figura 35: Mascarados se apresentando na aldeia do Museu, 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nesse sentido, não é estranho que o Museu tenha definido em 1946 dois programas para as festas folclóricas, um de pequeno e outro de médio porte,ambos estabelecidos por Júlio de Vilhena. O que valia para os dois programas era a seguinte norma: "ausência completa, na assistência visível, de indígenas vestidos à europeia".[398]O programa do pequeno espetáculo era composto pelo grupo de músicos da aldeia, todos "vestidos cuidadosamente"; e um grupo de dez mulheres luba escolhidas para compor o coral. Já o programa do espetáculo médio tinha como figurantes um bailarino de dança chokwe acompanhado de um tocador de quissanje e um coro formado por dez mulheres luba com cabaças e duas a quatro bailarinas "das facas". Como o programa era mais extenso, o espetáculo contava ainda comum ou dois bailarinos luba acompanhados por tocadores de quissanje da sanzala; doze rapazes escolhidos com três tambores para a realização das danças da Mucanda; doze meninas "escolhidas e treinadas sabendo como começar e

[397] BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Tschokwe. Op. cit.* P.101.
[398] Relatório Mensal do Museu do Dundo de junho de 1946. S/P.

acabar ao sinal, recolhendo logo a sentarem-se nos lugares e vestidas de igual com panos do Museu" para a realização da dança *Ichimbe;* e finalmente, um número da orquestra da sanzala, onde os componentes tocam e dançam.[399]

De acordo com o tempo e disponibilidade tanto do Museu quanto do visitante era escolhido o programa mais curto ou o mais longo. O que importava para o Museu era que os visitantes ilustres saíssem da Lunda com as melhores impressões sobre o que ali acontecia em termos de "valorização" das culturas locais e fizessem propaganda das ações da Companhia.

Os grandes responsáveis por corresponder às demandas do Museu no que diz respeito às"festas folclóricas" eram os sobas da região da Diamang que organizavam os grupos folclóricos em suas aldeias e promoviam ensaios frequentes,avaliados e ajustados por funcionários do Museu. Em 1945, as aldeias dos sobas Santo, Dinhuca, Namuianga, Nachir, Mandange, Sá Cavula e Satxindongo foram visitadas várias vezes por funcionários para que pudessem assistir e ajustar os ensaios dos grupos folclóricos sob a responsabilidade desses chefes. Outros sobas se comprometiam a apresentar ao Museu bailarinos ou músicos, como ocorreu com o soba Namuianga que em março de 1945 apresentou um novo bailarino chamado Mufuta.

Os sobas que colaboravam com o Museu eram convocados a coordenar os adornos e objetos de "figurações de cunho tradicional" que deveriam ser executados por mestres indígenas e usados nas apresentações.[400]Esses chefes também eram responsáveis pelas reconstruções de objetos, "como armas, adornos, escudos, vestuários, amuletos etc, alguns deles já fora de uso entre os atuais povos da Lunda". O objetivo em reconstruir esses objetos seria o de "dar às festas um maior efeito espetacular, um cunho um tanto quanto possível etnográfico às danças, às cenas e trajes".[401]

Alguns sobas eram convidados para avaliar as festas promovidas pelo Museu em todos os seus aspectos. O soba Canzunda que assistiu uma festa promovida para o cônsul dos Estados Unidos que visitava a Diamang em julho de 1946, além de ter fornecido os mascarados que nela figuraram fez uma avaliação sobre a programação. Segundo consta no documento, o soba relatou que apesar da região onde está a Companhia serhabitada

[399] Relatório Mensal do Museu do Dundo de junho de 1946. S/P.
[400] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1952. P.3.
[401] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P.6.

em especial por povos chokwe e lunda, na festa em questãohavia maior presença de grupos luluwa e luba.

O soba teceu elogios aos tocadores de quissange e marimbas, mas criticou os coros, segundo ele, desafinados e sem entusiasmo. Além de ter tecido outras considerações sobre a festa, Canzunda se prontificou a organizar junto com os sobas da sua região, "uma grande festa de caçadores com batuque de kiokos e kiokas, a que não faltará ritual algum muquixes, peça de caça, mahambas, caçadores com os seus adornos, penachos, pinturas, etc, a fim de nós assistirmos sem ser esperado".[402]

Figura 36: Apresentação na aldeia do Museu onde é possível observar alguns sobas assistindo ao fundo. 1948. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O segundo ponto a ser discutido tendo como base o discurso de Marcelo Caetano diz respeito à surpresa que eleteve"pela forma consciente e amiga por que os indígenas se prestaram a exibir as mais íntimas criações do seu secular folclore, numa colaboração tocante com os dirigentes brancos".O que talvez o ministrojá imaginasse era que os grupos folclóricos só se apresentavam sob a condição de receberem pagamentos pelas apresentações. Nuno Porto muito bem observa que "na configuração colonial estabelecida pela Companhia, o recurso à venda da força de trabalho individual,

[402] Relatório Mensal do Museu do Dundo de julho de 1946. P.3.

voluntária ou forçada, normaliza-se e, na criação de mais uma atividade econômica – o folclore – os respectivos assalariados emergem com ela (...)”. [403]

Além do pagamento em dinheiro e de outros bens de consumo, o tecido “African prints” adquirido pela Companhia de Diamantes de Angola na Inglaterra era bastante utilizado como pagamento pela participação nas danças, tanto que era adquirido pela Diamang apenas para esse fim. Em outubro de 1951, por exemplo, foram visitadas as povoações nos arredores do Dundo e Chingufo onde foram distribuídos 430 metros desse tecido para aqueles que haviam colaborado com as festas. Conforme consta no documento, “o tecido teve um excepcional acolhimento da parte dos indígenas”.[404]A distribuição era quase sempre feita aos sábados e domingos, dias em que era possível encontrar um maior número de indígenas em suas aldeias. Pelo mesmo motivo, o Museu considerava também esses dias os mais apropriados para fazer propaganda das festas e angariar novos participantes.

Em 1953, o Museu tinha uma reserva de 3.600 metros de tecido, sendo a metade do tipo “African prints” e a outra parte do tipo “Goldtone”. Nesse ano, o Museu ainda aguardava a chegada de mais panos encomendados da então Tchecoslováquia, também com destino ao folclore. Essa última encomenda solicitava 175 peças de 40 metros cada, ou seja, 7.000 metros de tecidos e ainda 60 peças de 12 lenços cada uma. O Museu contava ainda à sua disposição com 509 argolas de latão, 500 campainhas e 500 guizos, todos destinados aos grupos de folclore. Ainda de acordo com o documento, “estas peças, de manufatura europeia, encontram-se muito arreigadas ao gosto indígena, constituindo, a bem dizer, perfilhações culturais, sendo por isso apreciadas como produções nativas”.[405]

[403] PORTO, Nuno Porto. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.442.
[404] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1951.
[405] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1953. P.8.

Figura 37: Distribuição de tecidos às mulheres participantes dos grupos folclóricos. 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Mesmo diante do investimento do Museu em buscar no exterior produtos que contemplassem os indígenas,ao longo do tempo, o padrão das apresentações exigido pelo Museu oscilou bastante.Em 1950, as festas folclóricas foram muito bem avaliadas e pareciam ter atingido o tão buscado "equilíbrio natural". Para o Museu do Dundo esse resultado era fruto de dois fatores: "a educação da massa indígena, obtida no decurso de repetidas festas folclóricas"; e "a adaptação dos grupos e artistas a encetarem os seus números sem as delongas que lhes são habituais".[406]

Nessa altura o Museu acreditava, inclusive, que para os componentes dos grupos a festa significava "mais distração do que trabalho".Já em 1957, o discurso era bem diferente. No relatório anual do Museu do referido ano consta que a atividade de folclore já havia sido reduzida e que seria difícil evitar o desinteresse e até a sua decadência. O Museu, no entanto, tinha como missão manter essas iniciativas "enquanto fosse possível", pois era "mediocridade supor que a manutenção dos costumes e trajes folclóricos é um símbolo de atraso. A prova com exemplos flagrantes em diversas partes do mundo é o fato de eles serem mais estimados pelos povos de maior grau cultural".[407]

[406] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1950. P.9.
[407] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.45.

Ainda nesse mesmo relatório de 1957 consta que "a mecanização, o transporte mecânico e o emprego crescente dos indígenas na vida e atividade econômica do colonizador" seriam os grandes inimigos do folclore, por isso sua sustentação "vai se aproximando duma data que exigirá assistência e insistência, para não decair do interessante estágio em que ainda se encontra".[408]Uma das medidas pensadas pelo Museu do Dundo para manter a boa execução dos grupos e das festas seria contratar um empregado responsável pela manutenção e exercício dos diversos grupos, bem como a vigilância da sanzala e do terreiro do folclore, local específico onde ocorriam as festas.

Em 1959,foram realizadas sete festas folclóricas e o grupo que habitava a aldeia do Museu do Dundo era composto por nove indígenas, sendo sete de origem luluwa e dois de origem chokwe. Esses profissionais, "admitidos expressamente para tomar parte nas festas folclóricas e manter as danças tradicionais o melhor possível, isentas da evolução ou influência dos ritmos modernos", trabalhavam "sob contínua vigilância e apertada disciplina".[409]

Em 1960, o Museu mantinha na aldeia um grupo fixo de oito tocadores de quissange (kalimba), sendo seis luba e dois chokwe, e foram realizadas cinco festas para visitantes ilustres.[410]Já em 1961, os grupos folclóricos foram apenas convocados para três apresentações. Ainda assim,os grupos de bailarinos e músicosmantiveram os ensaiosna sanzala do Museupara que não perdessem o hábito. De qualquer forma a constatação nesse ano era clara: o acentuado desinteresse pelo folclore e a crescente influência das danças de ritmos modernos.[411]

Alguns aspectos podem ser levantados para explicar a decadência da iniciativa em realizar as festas folclóricas no espaço do Museu. A primeira delas é a diferença entre o que o Museu e o que os indígenas entendiam por"festas folclóricas". Ao mesmo tempo em que o Museu tinha a preocupação em "reproduzir" nessas apresentações um passado que concebia como "pré-colonial" intacto e imaginado e, ao mesmo tempo, indefinido, onde elementos que comprovavam o contato com o ocidente eram banidos, tais como roupas ocidentais, as regras exigidas nessas festas em relação à dinâmica dos grupos que se apresentavam e, principalmente, a rígida regulamentação do tempo das danças

[408] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.46.
[409]Relatório Anual do Museu do Dundo de 1959. P.4.
[410] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1960. P.5.
[411] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1961. P.3-4.

evidenciavam a lógica do trabalho imposta pela Companhia de Diamantes através do seu Museu.[412]

É preciso levar em consideração também que em 30 de junho de 1960, o vizinho Congo belga se tornava independente. Os documentos produzidos pelo Museu do Dundo relativos a esse ano, aos quais tivemos acesso, omitem essa informação. Apesar disso é possível constatar alguns indícios de que algo fora do comum estava acontecendo nesse momento, como a total ausência de visitantes indígenas vindos do Congoentre os meses de julho e outubro de 1960, em contraposição a um aumento de visitantes europeus vindos dessa área no mês de julho desse mesmo ano, algo notado pelo próprio Museu e registrado em relatório.[413]

No dia 27 de agosto de 1960, a Diamang inaugurou na Praça dos Pioneiros, no Dundo, um obelisco, na presença do Governador do Distrito da Lunda Sr. Tenente Coronel Martins Soares, Administrador da Companhia Sr. General Bernard Guedes, Diretores Srs. Noronha Feyo e Major J. M. Tarujo Nunes Correia. No relatório consta a seguinte observação sobre a nova construção:

> É esta feliz iniciativa da Diamang além duma homenagem aos que heroicamente trabalharam nestas paragens para honra e glória da Pátria e Empresa que servimos, um monumento de grande alcance que fica a perpetuar na Praça dos Pioneiros, no Dundo, às gerações vindouras, as históricas inscrições alusivas a extraordinários feitos dos portugueses em Angola.[414]

Será apenas coincidência que apenas dois meses após a independência do Congo,uma Companhia situada a apenas poucos quilômetros da fronteira inaugura um monumento dedicado “às gerações vindouras”, com o objetivo de perpetuar “as históricas inscrições alusivas a extraordinários feitos dos portugueses em Angola”?

Por outro lado, nesse momento a Diamang não parecia se preocupar com as possíveis ameaças, pois no ano de 1960 objetos adquiridos pela Sede social em Lisboa continuaram a ser despachados para o Museu para ocupar a “Sala África”. Mais especificamente, vinte e uma peças foram remetidas ao Museu nesse ano, entre elas,

---

[412] Sobre essa questão ver: PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.442 e seguintes.
[413] Relatório Mensal do Museu do Dundo de julho de 1960. P.11.
[414] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1960. P.7.

marfins esculpidos, uma cadeira, um banco com seis figuras humanas esculpidas e uma lança encimada por uma escultura. Nesse mesmo ano de 1960 foi criada ainda a "Sala de Máscaras" formada por objetos também recolhidos emcampanhas realizadasnesse período para preencher esse novo espaço.

No ano de 1961, mesmo com o início da guerra de libertação em Angola, não há nenhuma menção direta na documentação consultada. Todavia há alguns indícios que mostram que a Companhia e o Museu estavam atentos, de certo porque, conforme René Pélissier, os portugueses não foram apanhados completamente de surpresa. Os colonos já estavam adquirindo muitas armas: em 1959, Angola importou 156 toneladas de armas e munições e em 1960, 953 toneladas.[415]

No ano de 1961 não há registro de visitantes vindos do Congo. No mês de maio desse mesmo anoaparece um item no respectivo relatório mensal chamado "medidas de segurança", constando que foi substituída a fechadura do portão de ferro que dá para a "Sala de Honra" e eliminou-se o postigo (com 70x45cm) que comunicava com a parte exterior do Edifício, por não oferecer segurança.[416]

Nesse ano houve ainda um aumento considerável de visitantes militares "que estavam em serviço na área da Companhia", sendo que alguns deles até realizaram consultas na biblioteca do Museu. No mês de outubro de 1961, por exemplo,enquanto o Museu registrava apenas a visita de 16 indígenas, esse espaço recebia os seguintes visitantes: no dia 11, o Comandante da 3ª Região Militar, General Silva Freire – Chefe do Estado Maior; Comandante do Batalhão de Caçadores, Tenente-Coronel Castanha; Tenente-Coronel Seabra; Major Figueiredo; Major Oliveira e Governador do Distrito da Lunda e Secretário. No dia 18, oGeneral Mira Delgado; Brigadeiro Correia; Tenente-Coronel Carloto de Castro; Capitão Mora; Capitão Carvalho; Tenente Chagas; Alferes Veiga da Cunha; Alferes Luzia; Alferes Santana; Engº Dionísio; Engº Andrade Silva; Governador da Lunda e Administrador do Chitato; Domingos de Oliveira Neiva, 1º Sargento; Antonio Rodrigues, 2º Sargento e Manuel Freire Martins da Força Aérea Portuguesa. Nos dias 17,18, 19, 20 e 21,o Museu foi visitado pelo Batalhão de Caçadores Especiais,

[415] PÉLISSIER, René. "A revolta armada de 1961". In: PÉLISSIER, R; WHEELER, D. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2011. P.249-250.
[416] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1961. P.11.

em serviço na área da Companhia, que se organizaram em grupos comandados pelos oficiais.[417]

Talvez o grande número de militares que estavam na área da Companhiade Diamantes de Angola ajude a explicar porque a Sede Social continuou enviando objetos adquiridos em Lisboa para a Lunda. Aliás, a questão da segurança sempre foi uma prioridade da Diamang, que lidava com um bem valiosíssimo e com uma desigualdade numérica absurdamente grande entre funcionários portugueses e indígenas. Por isso, outras atividades como asdos escultores do Museu, continuaram em desenvolvimento, bem como a Grande Festa Anual Indígena, que mais do que nunca teria a grande tarefa de "convencer" a grande massa de trabalhadores a continuar se dedicando aos propósitos da Companhia.

Não é possível afirmar, no entanto, que a Diamang continuaria atuando da mesma forma após a eclosão da guerra de libertação em Angola. Visitas às aldeias de sobas para deixar clara a importância da colaboração destes para o Museu; distribuição de presentes e até aumento de salários de alguns funcionários indígenas, foram algumas das estratégias que demostram que a Companhia, através de seu Museu, estava revendo a sua forma de lidar com os indígenas.

[417] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1961. P.9-10.

Capítulo 3: Os sobas e a formação do acervo do Museu do Dundo

Foi sob o discurso da apreciação, salvação e preservação das artes indígenas, que ocorreu a fundação, em 1936, do Museu Gentílico, nome alterado, posteriormente, para Museu do Dundo. O Museu era "destinado a recolher e colecionar todos os objetos característicos usados pelas raças indígenas da região, especialmente lundas e quiôcos" e "esta iniciativa impunha-se pela necessidade de evitar que se perdessem, por ação do tempo e contato com os nossos usos e costumes, os principais vestígios da vida gentílica tradicional".[418]

Ao contrário das exposições realizadas em Portugal e mesmo no Ultramar, que eram voltadas para os portugueses, o propósito da criação do Museu do Dundo era o de ser um espaço dedicado "aos povos da Lunda e à sua História" para que, nas palavras de José Osório de Oliveira, "um indígena que venha de longe trabalhar nas minas saber que no Museu se expõem as máscaras, [...] as estatuetas representando antepassados ou ídolos da sua fé animista [...] e até uma galeria dos sobas notáveis, retratos de chefes lundas, quiocos e balubas".[419]

O Museu foi fundado com a coleção particular de José Redinha (1905-1983)[420], então assistente administrativo alocado no Posto de Chitato, a poucos quilômetros do Dundo, que era conhecido por fazer retratos de "tipos nativos" e colecionar objetos dos povos da região. A relação de Redinha com o Museu do Dundo começou quando o seu trabalho naquele posto estava chegando ao fim, e seus colegas resolveram homenageá-lo promovendo uma exposição de seus quadros. Foi nessa ocasião que o Diretor Geral da Diamang na Lunda, o engenheiro Henrique Quirino da Fonseca, o convidou para fazer parte da Companhia com a tarefa principal de constituir uma coleção de objetos, à qual se somou a sua própria coleção, cedida à Companhia.

Se o ponto de partida para a criação do Museu do Dundo se deu através da coleção de um funcionário branco da administração colonial, o crescimento do seu acervo, no entanto, ocorreu de diversas formas. Havia desde a colaboração de funcionários da Diamang que destinavam ao Museu objetos encontrados nas minas e demais áreas de

---

[418] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1936. P.3.
[419] OLIVEIRA, José Osório de. *Flagrantes da vida na Lunda*. Lisboa: Diamang, 1958. P.16.
[420] MATOS, Patrícia Ferraz de. "Projetos coloniais e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo". UNISUL, Tubarão, v.2, n.2, p. 42-61, jul-dez, 2009.

prospecção, até objetos adquiridos pela Diamang em Lisboa e em outros lugares da Europa e enviados à Lunda, formando a chamada Coleção Africana. A maior parte do acervo, no entanto, foi formado a partir da relação direta com os "indígenas", principalmente das áreas sob o domínio da Diamang, mas não em particular, já que com o passar dos anos os propósitos cada vez mais grandiosos do Museu incluíam também estratégias para atrair indígenas do então Congo belga, sobretudo sobas, conforme será visto.

Até mesmo os trabalhadores contratados acabavam cedendo objetos ao Museu. Dentre esses milhares de homens que passavam pelo Dundo para serem alocados nas minas havia aqueles que em suas aldeias desempenhavam o papel de sacerdotes, bailarinos mascarados, entre outros, e que detinham objetos desejados pelo Museu. Um exemplo é o de um conhecido bailarino natural do Cacolo que em 1953 cedeu ao Museu o seu traje e a respectiva máscara. Tratava-se se de uma máscara *Catoio,* rara por ter sido feita em madeira e não em resina, tipo mais comum. De acordo com Marie-Louise Bastin, a máscara Catoio ou Katoyo é uma máscara de dança que representa o europeu:*cimbali*. Ela tem como características a testa proeminente e o nariz afilado. O mascarado exibe um pênis atado à vestimenta expondo-o furtivamente ao dançar para fazer a plateia rir. Manuel Jordán complementa que a máscara Catoio faz parte de um conjunto de máscaras que "são representadas para dramatizar os comportamentos selvagens ou indomáveis, absurdos e loucos".[421]

Não era menor a importância do cinto de dança também adquirido e avaliado por funcionários do Museu como um dos melhores da coleção. Ele era formado por duas campainhas, quatro guizos, vários chocalhos, e pesavamais de 6 kg."Deste cinto retirou o bailarino alguns amuletos que religiosamente guardou, para colocar noutro cinto que tenciona fazer. A bem trabalhada machadinha com que habitualmente dança, também foi adquirida".[422]

O caso deste bailarino recrutado como trabalhador contratado que cedeu objetos não foi uma exceção. Durante o ano de 1952o Museu conseguiu adquirir por volta de 35 peças, quase todas trazidas de longe pelos indígenas contratados para o serviço da

[421] BASTIN, Marie-Louise Bastin, *Arte Decorativa Cokwe.Op. cit.*P.288. JORDÁN, Manuel. "Os Tshokwe e povos aparentados" In: HERREMAN, Frank. (org.). *Na Presença dos Espíritos.* Nova York: Museum for African Art, 2000. P.95.
[422] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1953. P.1 e 2.

Diamang.Em 1957, já havia aumentado para 120 o número de objetos adquiridos de contratados das regiões de Mona Quimbundo, Xá Cassau, Alto Chicapa, Minungo, Capenda e Saurimo, em trânsito no Dundo.[423] Esse número aumentou ao longo dos anos. Em 1963, por exemplo, foram adquiridos de trabalhadores contratados pelo menos 500 objetos "de boa qualidade". O documento do referido ano ainda deixa claro que só não foram adquiridas mais porque o carro do Museu que faria o transporte estava na oficina para conserto.

Na documentação não fica claro como esses contratados de regiões distantes chegavam ao Dundo com esses objetos. É bastante provável que no momento do recrutamento esses trabalhadores fossem orientados a levar as peças que podiam interessar ao Museu. O processo de recrutamento, muitíssimo tenso e marcado muitas vezes pela violência tanto física quanto simbólica, conforme já foi visto no primeiro capítulo, não devia dar muita escolha para que esses trabalhadores decidissem não colaborar.

O interesse do Museu do Dundo não se limitava aos objetos ditos etnográficos. O Museu tinha como ambição documentar todos os aspectos da vida indígena, o que incluía levar para dentro desse espaço o passado histórico dessas populações por meio do aparato material de seus ancestrais, o que incluía a busca por objetos arqueológicos ou aqueles encontrados em *iculos*, ou seja, antigas aldeias abandonadas. Também havia o grande interesse em documentar o meio ambiente que cercava essas populações, através da coleta de exemplares da fauna e o registro da flora da região da Lunda. É claro que não podia ficar de fora do registro da história dessas populações documentadas pelo Museu do Dundo a dominação e a presença portuguesa, representadas nesse espaço por documentos e objetos que reverenciavam as campanhas de ocupação e pacificação de Angola e, de forma específica, da região da Lunda, além da própria história da instalação da Companhia de Diamantes de Angola.

Apesar da ambição do Museu do Dundo em documentar a vida dos povos da Lunda em sua totalidade, o nosso interesse, no entanto, se focará nas relações estabelecidas entre Museu e indígenas na aquisição das chamadas obras etnográficas, isto é, daquelas que, por um lado atraíam o maior interesse do Museu, e por outro, estavam mais diretamente relacionadas às vidas de seus detentores antes destas serem cedidas.[424] A aquisição de

[423] Relatório Mensal do Museu do Dundo de janeiro de 1957. P.15 e 16.
[424] Para uma discussão sobre objeto etnográfico ver: FABIAN, Johannes. "'On Recognizing Things' The 'ethnic Artefact' and the 'Ethnographic Object'". L´Homme,2004/2 nº 170, p. 47-60; e

objetos era entendida pelo Museu como uma recolha de documentos etnográficos de uma natureza testemunhal. "O objeto etnográfico, desta forma, é como uma metonímia concreta, no sentido em que representa a cultura da qual é, ao mesmo tempo, uma parte".[425]

Essas peças, que incluem desde objetos de uso doméstico até as chamadas insígnias de poder eram testemunhos da vida desses povos nas mais diferentes esferas, desde a religiosa até a política, e representativas de suas identidades. De certa forma, eram essas peças que, deslocadas de seus contextos e expostas em salas com uma proposta museográfica de oferecer aos indígenas um "museu vivo", serviam de forte elo entre o Museu do Dundo e as próprias populações.

Dentre os indígenas da Lunda, os sobas da região ocupada pela Diamang eram, por certo, o alvo principal do Museu. No que diz respeito especificamente à aquisição de peças, eram esses homens que detinham objetos de prestígio cobiçados e eram eles que faziam a articulação para que seus súditos também colaborassem nessa empreitada. De acordo com a documentação consultada, os sobas colaboravam de modo mais ativo e espontâneo com o Museu oferecendo exemplares da fauna ou objetos de cunho arqueológico do que apresentando objetos relacionados diretamente ao seu poder. Ainda assim, muitos objetos pessoais desses homens passaram a constituir o acervo do Museu do Dundo. Nesse período colonial as chefias locais sabiam que a legitimação e manutenção de seus poderes dependiam menos da posse de suas insígnias ditas tradicionais e cada vez mais das alianças, das negociações e concessões de diversas ordens com o poder colonial. É possível inferir que muitos sobas acabavam abrindo mão de objetos simbólicos de seu poder, buscando não apenas satisfazer um desejo do Museu, mas também por uma preocupação em manter seus poderes reconhecidos pela Companhia de Diamantes de Angola.

Assim, muito mais do que quantificar o acervo do Museu do Dundo entre os anos de 1936 a 1961, período abarcado por esta pesquisa, o objetivo maior deste capítulo é

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. "Objects of Ethnography". In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (eds.) *Exhibiting Cultures.* The Poetics and Politics of Museum Display. Washington; Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.

[425] PORTO, Nuno. "O Museu e o arquivo do império (o terceiro império português visto do Museu do Dundo, Companhia de Diamantes de Angola)". In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. (orgs.). *Trânsitos coloniais*. Diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. P.134.

compreender como se davam as relações entre o Museu e os indígenas na obtenção de objetos, tendo como foco o papel preponderante dos sobas e sobetas.

3.1. A formação do acervo do Museu do Dundo

A primeira fase do Museu, de 1936 a 1946, que ainda não contava com uma sede definitiva foi marcada pelo empenho na realização de campanhas e expedições para adquirir objetos que fariam parte do seu acervo. No relatório do Museu do Dundo de 1936, ano de sua fundação, está explicito que "apesar de morosa, e por vezes difícil, a recolha de objetos, sobretudo armas, obras de arte indígena, amuletos e utensílios de uso doméstico, tem sido animadora, e contamos já diversas coleções de certo valor".[426]

Apesar das dificuldades enfrentadas, como a falta de estrutura material e pessoal, o Museu do Dundo, que possuía 496 objetos em 1936, no ano seguinte reuniu 2.296 peças. Para alcançar esse número expressivo, José Redinha, o mesmo que doou a sua coleção para a criação do Museu percorreu, "de tipoia e com um grupo de carregadores, como um antigo pioneiro cerca de 4.500 quilômetros sobre uma superfície de 80.000 Km² aproximadamente".[427]As regiões percorridas foram a Lunda norte e noroeste, além da Lunda central.

Dentre os objetos recolhidos estavam armas, móveis, instrumentos musicais, esculturas "e coisas de magia", além de um grande número de cabaças gravadas, "algumas de certo valor artístico", cestos, panelas, pratos e esteiras diversas.[428] Dentre as armas destacavam-se mocas, lanças, facas, machados, além de "grande número de armas simbólicas, de lâminas gravadas e cabos pirogravados".Dentre os objetos de mobiliárioestavam"numerosos bancos redondos, bancos de quatro pés com assento de couro; cadeiras quiôcas com frisos esculpidos, e ainda bancos esculturados, alguns de estranha originalidade e perfeição".No grupo dos instrumentos musicais "contam-se marimbas, xilofones monocórdios e tambores, dois com excelentes frisos". Já entre os utensílios diversos, encontravam-se "bainhas para facas, apitos em madeira e marfim; bengalas, cachimbos de barro e de madeira; cintos de caça, esteiras, penteados postiços, colares, braceletes, brincos e alfinetes de cabelo, sementes esculpidas, colares de frutos

[426] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1936. P.10
[427] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1937. P.3
[428] *Idem.*

e caixas de rapé". E por fim"um grande número de máscaras de madeira, esculturas, figurinhas em marfim e uma em ferro, trabalho imensamente raro; imagens simbólicas, ídolos, talismãs, amuletos e outras coisas de magia".[429]

No ano de 1938 houve prosseguimento na coleta de objetos para a coleção do Museu, mas por meio de expedições de menor escala. José Redinha foi à região do Sombo, tendo percorrido em torno de 590 Km². Os objetos recolhidos foram contabilizados em torno de 700, número menor que o da primeira grande expedição, mas de maior relevância qualitativa para o Museu por incluir "várias armas de primoroso acabamento; algumas insígnias em missanga e crina, atributos de realeza lunda; e panos de algodão trabalhados ao tear - restos de uma indústria doméstica que, praticamente, se pode dizer que desapareceu e da qual estes foram os primeiros vestígios encontrados".[430] Segundo consta no relatório anual de 1938, a explicação para a recolha de insígnias de poder - "outrora dificílimas de obter - mostra até que ponto a ideia do Museu se tornou familiar aos chefes gentílicos. Não se desfazem delas por mero interesse: - é pelo prazer de saberem que vão figurar ao lado de outras insígnias e troféus de igual categoria".[431] Apesar do otimismo de José Redinha por ter recolhido insígnias de poder nas expedições de 1938, a aquisição desses objetos, pelo menos nesses anos iniciais, não era uma tarefa fácil já que não eram espontaneamente oferecidas para o Museu com tanta frequência.[432]

Fato é que, entre 1936 e 1942 ocorreram várias campanhas de recolhas: a de 1937 percorreu a Lunda norte e noroeste e Lunda central, e foram adquiridos 2.296 objetos para o Museu. Em 1939 foi a vezda região do Alto Zambeze e Cassai-sul e, por fim, em 1940 foi palmilhada a região nordeste, numa campanha que durou 137 dias. Dos 496 objetos que constituíam a coleção etnográfica do Museu em 1936, passou-se para 2.792 no ano seguinte; 3.613 em 1938; 4.887 em 1939; 5.040 objetos em 1940; e em 1942 se chegou a5.500 objetos. Após esse período, ocorreram outras expedições de recolhas,

[429] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1937. P.4.
[430] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1938. P. 25.
[431] *Idem.*
[432] Em 1938 também o Administrador-Delegado da Diamang ofereceu ao Museu do Dundo uma coleção de fotografias tiradas pela expedição Henrique Dias de Carvalho ao Muatiânvua, "com indicações, no verso, assinadas pelo próprio Chefe da Expedição". De acordo com as palavras do próprio Administrador-Delegado: "Em parte alguma ele poderia estar melhor do que na sede das explorações da Empreza, que continua, sob outras formas de aspectos, o trabalho de penetração, estudo e aproveitamento da região, realizados por aquele explorador e seus companheiros". Relatório Anual do Museu do Dundo de 1938. P.5.

como a de 1946, conhecida como Campanha Etnográfica ao Tchiboco, a única, aliás, publicada pela própria Diamang.

O aumento surpreendente do acervo do Museu do Dundo ano a ano reflete o sucesso das campanhas de recolhas, que eram em geral bem sucedidas porque tinham uma estrutura organizacional bastante sofisticada, apesar dos poucos recursos materiais, inclusive provimentos, destinados à comitiva. Sofisticada, porque era pensada de forma a atrair as populações a serem visitadas, não apenas recompensando-as com benefícios materiais, mas obedecendo aos códigos simbólicos compartilhados por essas comunidades. Assim, as expedições contavam com auxiliares indígenas, suas mulheres, que em geral preparavam os alimentos, e até um escultor. Além dessas pessoas, as campanhas, não raro, contavam com a figura de um soba ou sobeta que, além de atuar como guia, fazia a intermediação com os chefes dos sobados visitados, cumprindo as "praxes indígenas".

Há que considerar também a importância da própria figura de José Redinha que encabeçava muitas dessas expedições e atuava como mentor de sua organização estrutural, conforme registrou A. de Barros Machado, antigo diretor do Laboratório de Investigações Biológicas da Diamang:

> Redinha meteu mãos à obra com o entusiasmo de quem começa uma vida nova, tendo a seu favor o conhecimento que havia ganho do meio nativo e das respectivas autoridades tradicionais as simpatias nele conquistadas, os seus dons naturais de insinuação e, claro, os meios materiais postos à sua disposição pela Diamang. Foi me contado que Redinha, no seu esforço de aproximação etnográfica da sociedade nativa, chegou a ser investido, em certo sobado, no título de soba honorário, e até envergar trajos cerimoniais nativos.[433]

Ao que tudo indica, o próprio Redinha já devia recorrer a esses códigos simbólicos antes mesmo de fazer parte da Companhia de Diamantes de Angola, por ser um grande interessado nos "usos e costumes" dos nativos e grande conhecedor das línguas locais. Por certo foi devido ao seu interesse e ao estabelecimento das relações com os chefes locais que Redinha acabou recebendo o título de soba honorário em 1938. Não foi possível saber como José Redinha teria recebido essa titulação, mas há uma fotografia em que aparece vestido com roupas de chefe, ao lado do soba Sacavula, um importante colaborador da Diamang e do Museu do Dundo.

[433]RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Diamang. Estudo do Patrimônio Cultural da Ex-Companhia de Diamantes de Angola. Op. cit.*P.12.

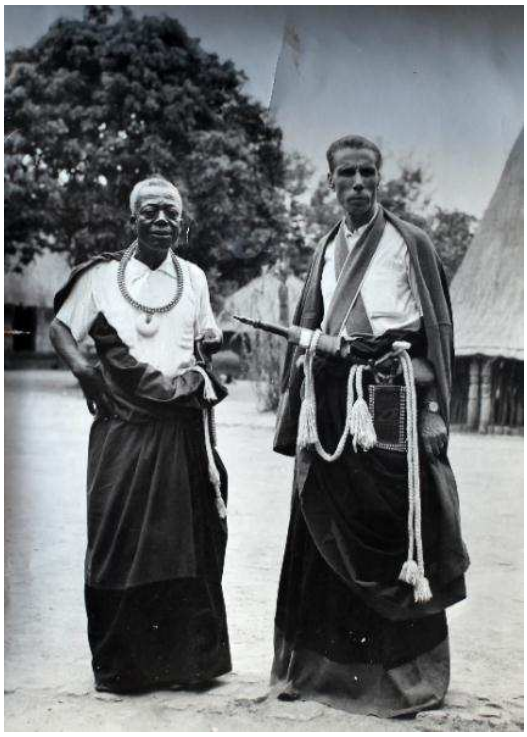


Figura 38: José Redinha acompanhado do soba Sacavula. Fotógrafo não identificado. S/D. Imagem disponível em em: http://temasparaconversa.files.wordpress.com/2013/02/img_9881b.jpg (visualizado em 20 de agosto de 2015).

Redinha sabia da importância que os sobas tinham no estabelecimento de contatos e relações com as populações e por isso os escalava para as expedições. Esses homens, no entanto, desempenhavam muitos outros papéis nessas campanhas, conforme será discutido. A Campanha de Reconhecimento da Rota da Expedição Portuguesa ao Muatiânvua, realizada em 1942, que tinha como objetivo refazer o percurso de Henrique Dias de Carvalho contou, por exemplo, com o soba Satxissenga como guia, uma incumbência que foi recompensada no ano seguinte com a premiação de um retrato.

A escolha de um soba como guia envolvia muitas questões além do conhecimento do território a ser percorrido. José Redinha, que encabeçou a Campanha Etnográfica ao Tchiboco, e cujos registros foram publicados pelos Serviços Culturais da Diamang em 1953, mostra não apenas como se davam os contatos com as populações visitadas, as negociações e pagamentos pelos objetos, mas também como o soba atuava. A escolha da região do Tchiboco como foco dessa expedição, aliás, não foi aleatória:

> Segundo a tradição indígena presente e algumas notas sobre a história nativa registrada por exploradores diversos, o Tchiboco terá sido o

> núcleo inicial do povo quioco depois do seu estabelecimento em Angola. Dali teriam irradiado em todas as direções. Os nossos apontamentos, coligidos durante uma dezena de anos em permanente contato com este povo, os trabalhos de pesquisa sobre o terreno, a verificação de limites, tradições diversas, geografia, e outros elementos, permitem-nos afirmar que, na verdade, o Tchiboco foi o país quioco inicial.[434]

A estrutura montada para a realização da campanha ao Tchiboco parece não ter se repetido nas outras expedições organizadas pelo Museu do Dundo em anos posteriores. Na década de 1950, na região em que o Museu estava localizado,a presença de objetos fora do próprio Museu já rareava, restando como alternativa percorrer áreas mais distantes da Lunda. Foi nesse período que o Museu teve um novo impulso na realização de campanhas para completar as suas coleções etnográficas que nessa altura contavam com mais de 7.000 peças.

Houve, no entanto, uma tendência em utilizar os próprios funcionários indígenas do Museu na busca por objetos. Eram campanhas mais curtas, porém mais focadas nas peças que o Museu desejava. Em outubro de 1956,Lucabo e Diquenga, serventes do Museu seguiram para a área do Posto Administrativo do Luia, e daí para o norte até a fronteira.Ambos levaram instruções para procurar e adquirir "objetos indígenas, de preferência peças artísticas".[435] Do Luia os funcionários trouxeram para o Museu 120 objetos e das outras regiões percorridas 170 peças, sendo que algumas delas"foram procuradas por recomendação prévia, feita aos referidos serventes, como fossem peças de cerâmica e objetos pesados ou volumosos", como cadeiras.[436] Em 1960, as buscas estiveram voltadas para a aquisição de máscaras que iriam compor a nova sala criada pelo Museu do Dundo. Em abril do referido ano seis funcionários realizaram buscas em regiões próximas ao Museu à procura de máscaras. Poucos meses depois, funcionários percorreram as regiões do Sombo, Xá-Cassau e Capaia, retornando com 24 máscaras no total.[437] No ano seguinte saiu um grupopara Xá-Cassau e Mona-Quimbundo, sob a chefia do sobeta Cassongo, a procurar, em especial, cadeiras de espaldar.[438]

---

[434] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa). Anotações e documentos gráficos*. Vol. II. Lisboa: Diamang, 1953. P.6.
[435] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1956. P.11.
[436] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1956. P.12.
[437] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1960. P.6.
[438] Memorando nº 44 enviado da Sede em Lisboa para Museu do Dundo. Lisboa, 12 de dezembro de 1961. Assinado por Júlio de Vilhena. S/P.

A justificativa para a realização dessas buscas a partir de meados da década de 1950 se dava por conta da "progressiva extinção da arte indígena" aliada ao fato de que a maioria das peças que estavam sendo oferecidas, dada a pouca qualidade das mesmas, não merecia entrar para a coleção do Museu.[439] Todavia, a política do Museu era de que todos os objetos apresentados deveriam ser adquiridos, "evitando-se assim a recusa de compra que viria enfraquecer a espontaneidade de oferta da parte dos indígenas".[440]

Foi este o objetivo do "programa de desenvolvimento" do Museu em 1957, encabeçado por Ernesto de Vilhena, o Administrador-Delegado da Companhia de Diamantes de Angola, tendo como um dos pontos centrais o enriquecimento das coleções. No relatório anual de 1956, assinado pelo conservador do Museu José Redinha, consta que:

> A valorização e aumento das coleções etnográficas regionais vai obedecer a um plano metódico, orientado no sentido de as enriquecer pela aquisição de variedades culturais, no âmbito geral das culturas de tradição Lunda-quioca, e de completar o número de peças e de modelos em cada um dos gêneros de objetos representados no Museu. As coleções etnográficas da Diamang encontram-se bastante selecionadas, abrangendo embora, todos os modelos e tipos. Mas por este motivo, exatamente, podem adquirir-se ainda muitos objetos, considerados necessários para um conjunto mais completo que abranja tipos secundários, derivados, etc., dos diversos padrões. Daí poder dizer-se que, para complemento dos objetos e modelos principais, existe, realmente, um espaço etnográfico que deve ser preenchido com novas aquisições, as quais podem atingir um número apreciável de peças. É mesmo de prever que o volume de novos angariamentos venha a tomar grande importância, dado o programa de desenvolvimento que vem sendo esboçado pelo Sr. Comandante Ernesto de Vilhena.[441]

Esse impulso em recolher novos objetos para o Museu por certo estava ligado à presença marcante da pesquisadora belga Marie-Louise Bastin, no Museu do Dundo durante alguns meses do ano de 1956, para realização de pesquisas sobre a arte chokwe, e também da notícia ameaçadora que chegou ao Dundo nesse mesmo ano, de que o pintor Robert Verly estava adquirindo peças na região com o propósito de fundar um museu etnológico em Tchicapa, no então Congo belga.[442]

---

[439] Relatório Mensal do Museu do Dundo de março de 1951. P.3.
[440] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1953. S/P.
[441] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.15.
[442] Para saber mais sobre a atuação de Robert Verly no Congo ver: STROTHER, ZOE. S. "The African Victim in the Congolese Imaginary". In: *Humor and Violence: Seeing Europeans in Central African Art*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016. (No prelo).

É importante não perder de vista que a partir de meados da década de 1940 começavam a tomar corpo, de início no continente asiático, os primeiros processos de independência de estados subordinados ao colonialismo europeu, tais como na Indonésia (1946), na Índia e Ceilão (1947), e na Birmânia (1948) seguidos, na década de 1950, pelas independências no continente africano, do Marrocos, Tunísia e Sudão, em 1956; em 1957, na Costa do Ouro (atual Gana) e, em 1958, na Guiné-Conacri. Logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, o impacto do genocídio nazista levou à condenação de projetos de pureza racial e reforçou a consciência de que a liberdade e a autodeterminação deveriam ter alcance universal, portanto, extensível a todos os povos colonizados.[443]

A urgência em recolher tudo o que ainda restava disponível sob a justificativa da extinção da arte indígena escondia, na verdade, um grande receio - reforçado em 1960 pela independência do vizinho Congo belga - que a onda independentista atingisse Angola. Mas, os resultados das campanhas realizadas em 1957 foram considerados positivos. Adquiriram-se 3.454 objetos, incluindo as aquisições feitas no próprio Museu, conforme tabela abaixo:[444]

Tabela 5: Aquisição de objetos no ano de 1957.
Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P. 13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Mês	**Área percorrida**	**Número total de objetos adquiridos**	**Custo das aquisições**
Fevereiro	Cambulo	248	400$00
Fevereiro	Canzar	780	2.587$00
Junho	Luia	164	546$00
Julho	Lóvua	130	267$00
Agosto	Cassai-Sul	1028	3.968$50
Agosto	Sombo	302	873$00
Agosto	Luia	279	536$00
Setembro	Capaia	312	747$00
Setembro	Canzar	149	361$00
No decurso do ano	Adquiridos no museu	62	358$50
Totais		**3.454**	**10.644$00**

[443] CASTELO, Claudia. *"O modo português de estar no Mundo"*. *Op. cit*. P.48.
[444] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.13.

Após rigorosa seleção, os objetos foram assim distribuídos:

Tabela 6: distribuição dos objetos adquiridos no ano de 1957.
Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P. 14. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Área	**Escolhidos para a Coleção Etnográfica**	**Reserva extra coleção**	**Rejeitados**
Cambulo	76	15	157
Canzar	297	77	406
Luia	101	27	36
Lóvua	67	42	21
Cassai-Sul	618	198	212
Sombo	169	86	47
Luia	146	20	113
Capaia	161	113	38
Canzar	101	10	38
Adquiridos no museu	62	0	0
Totais	**1.798**	**588**	**1.068**

Dos 3.454 objetos adquiridos em 1957, pouco mais da metade (1.798 peças) entrou para o acervo do Museu, o que indica que a política do Museu em comprar todos os objetos que eram oferecidos fazia todo sentido. As peças destinadas à reserva "extra coleção",conforme explicação do próprio relatório, não foram consideradas interessantes para entrarem na coleção mas, apresentavam bom estado. Os objetos rejeitados foram destinados ao Terreiro do Folclore e à Aldeia do Museu e doados aos seus moradores. Nota-se que os objetos adquiridosno próprio Museu passavam por um critério de seleção maior no momento da aquisição, já que nenhum deles foi descartado ou excluído.

Pelo que consta na documentação, os indígenas não participavam diretamente do processo de avaliação dos objetos que deveriam ou não entrar para o acervo do Museu, mesmo se pensarmos que, de acordo com o antropólogo Daniel Crowley, muitos dos critérios utilizados pelos chokwe para avaliar peças eram os mesmos dos ocidentais, tais

como o acabamento liso e a habilidade no manejo das ferramentas.[445]A exclusão da participação indígena também se dava na avaliação dos objetos produzidos pelos escultores do Museu do Dundo que era sempre realizada por funcionários portugueses do Museu e por membros do alto escalão da Diamang, conforme visto no capítulo anterior. A documentação revela, no entanto, que os indígenas, inclusive os sobas, eram comumente acessados para fornecer informações sobre objetos no que diz respeito às suas formas de uso ou função. Não encontramos registros, porém, dessas mesmas pessoas colaborando na decisão, avaliando se o objeto tinha mérito suficiente para fazer parte do acervo do Museu ou não.Vejamos, como exemplo, o caso ocorrido em 1960 segundo Relatório mensal do Museu do Dundo:

> A fim de reunirmos elementos etnográficos sobre cruzetas, micro-cruzetas de cobre (moeda) e teares, pedidos pela Nossa Sede, deslocamo-nos às aldeias dos sobas mais antigos dos arredores do Dundo, onde os interrogamos, isolados uns dos outros. A seguir, reunimo-los no Museu, em conjunto, num teste de confirmação sobre o que cada um havia dito". [446]

A organização de expedições mais curtas e mais frequentes na década de 1950, a fim de abarcar um maior número de áreas, parece ter deixado também de lado o hábito de registrar a história e, de certa forma, a representatividade de determinados objetos para seu antigo detentor, informações que foram parcialmente registradas, por exemplo, na Campanha Etnográfica ao Tchiboco. Essas campanhas eram feitas por indígenas, provavelmente funcionários de menor importância e o registro de informações acerca dos objetos deveria ser interesse de Redinha e pessoas por ele treinadas.

3.2. A Campanha Etnográfica ao Tchiboco

A comitiva da Campanha Etnográfica ao Tchiboco contou com cinquenta indígenas, incluindo os sobetas Sambembe e Txisseke que serviram como guias e eram parentes do soba Sacavula do Dundo, o mesmo que teria empossado José Redinha como soba em 1938, além do soba Sanjinje. Segundo Redinha:

---

[445] Daniel Crowley fez pesquisas entre os chokwe tanto no Congo quanto em Angola no ano de 1960, inclusive, passando pelo Museu do Dundo. CROWLEY, Daniel J. "Aesthetic Value and Professionalism in African art: Three cases from the Katanga Chokwe". In: D´AZEVEDO, Warren L (ed.). *The Traditional Artist in African Societies.* Indiana University Press, 1989. P.247.
[446] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1960. P.10.

> O Sanjinje,soba do nosso séquito, com os seus diademas de missangas, toucado majestoso, braceletes reluzentes e longo manto de vistosas cores, era um rei negro de folclore: um desses régulos que vivem nas tradições dos povos de África. Para mais, bem parecido e vistoso, era o alvo escolhido dos olhos dos negros - particularmente das negras que o rodeavam em cerco de verdadeira admiração.[447]

É bastante provável que esse soba tenha sido paramentado a partir da orientação do próprio Museu, isto é, a partir da ideia que o Museu do Dundo tinha de uma "autoridade tradicional". Essa mesma orientação já era feita, desde 1943, em relação ao traje que o soba contratado do Museu Sacamanda deveria usar. É pouco provável que Sanjinje optasse, de forma espontânea, percorrer grandes distâncias usando um traje cerimonial como o que ele aparece na fotografia a seguir.

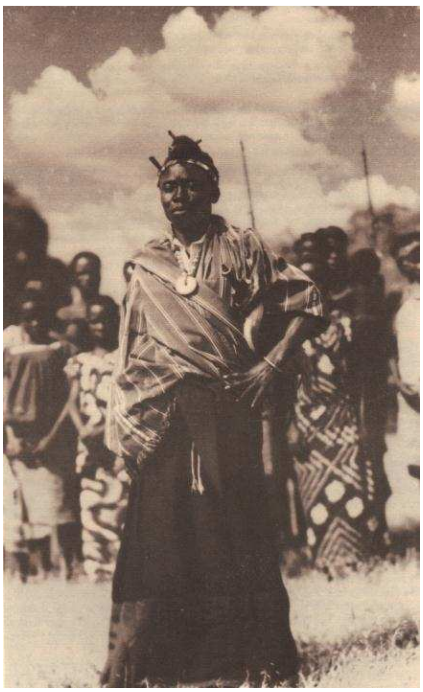


Figura 39: Soba Sanjinje. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol.I. Op. cit. P. 27. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No final da publicação das notas de viagens da Campanha Etnográfica ao Tchiboco, José Redinha fez uma lista de "Termos Geográfico, Biológico e de Vocábulos Indígenas" para facilitar a compreensão do leitorna qual consta o nome Sanjinje

[447] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Notas de viagem. Vol I. *Op. cit.* P.28.

definido como "nome do soba da comitiva, encarregado do protocolo indígena".[448] Portanto, a escolha desse soba ricamente paramentado, que as mulheres admiravam, não foi aleatória. A presença do soba e a maneira como ele se portava e se apresentava diante dos sobados visitados por certo contribuía para o sucesso das relações estabelecidas entre comitiva e populações visitadas.

Quando a população avistava o soba todo paramentado chegando junto do "séquito" do Museu do Dundo, formado por cinquenta homens e mulheres, era comum a celebração do encontro, como é possível constatar quando a comitiva assomou ao sobado de Sakungo: "Lá no alto, um montão de gente, agitando lenços garridos e chocalhos, entoava mais uma das harmoniosas canções do Tchiboco, saudando a comitiva do Museu do Dundo". A música cantada pela multidão,

"Som´he!...Som´he!

Há...ha...ha...

Soma Kanez-he…"

Pode ser traduzida como:

"O soba!... O soba!...

Há...ha...ha...

O soba vem aí!"[449]

A boa recepção proporcionada pela presença de um soba na comitiva era fundamental para garantir o sucesso da empreitada, uma vez que a simples escolha do lugar para montar acampamento exigia a negociação com o soba responsável pelo local. Após a autorização eram realizados, com o soba da aldeia, os primeiros contatos mais formais, ganhando um caráter cerimonial. Numa passagem do relato, após a instalação da comitiva no sobado do chefe Sakungo, Redinha comenta:

> De manhã, o soma Sakungo veio ao acampamento apresentar boas vindas. Era homem forte e espadaúdo, rosto risonho, olhos curiosos e fisionomia inteligente. Trajava manto mukambo, caído em elegantes dobras, da cintura até os pés, e vestia uma camisola de caqui castanho, apertada por cinto onde chispava luz uma grande fivela niquelada. Em

[448]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Notas de viagem. Vol I. *Op. cit*. P.169.
[449] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Notas de viagem.Vol I. Op. cit. P.78.

> torno, o friso expressivo dos seus velhos makotas, constituindo o conselho de estado, com o ar característico de corte africana antiga. Ao fundo, as nove esposas do Sakungo. Junto a nós, o soba da comitiva, o Sanjinje, e em redor o povo, aguardando as passagens da visita.[450]

A maneira como o soba Sakungo se apresentou à comitiva da expedição, ricamente paramentado e acompanhado de seus dignitários e das suas nove esposas, indica não apenas a importância para o chefe em receber as pessoas da campanha, mas a necessidade em demonstrar o seu poder. Receber uma comitiva do Dundo poderia representar um símbolo de status bastante importante para esses chefes, ainda mais por contar com a presença de um soba vindo de uma região distante e representando o Museu da Companhia de Diamantes de Angola. Era muito importante que esses primeiros contatos fossem satisfatórios, inclusive porque a comitiva dependia dos sobas locais para se alimentar. No acampamento descrito, foi o mesmo soba Sakungo que"terminada a visita de simples cortesia, foi providenciar a comida do pessoal, garantindo-nos mantimentos suficientes para muitos dias".[451]

Ao longo da Campanha ao Tchiboco, o soba Sanjinje foi o responsável por fazer contatos com muitos outros sobas e demais dignitários das aldeias encontradas durante o percurso, como é possível observar na seguinte passagem:

> Deixamos a sanzala do Samutchima e seguimos para a povoação de Muambumba, onde iríamos acampar. Pela tarde, chegamos ao acampamento, instalado na floresta, junto a povos do Muambumba. O soba da comitiva, Sanjinji, encontrava-se rodeado por notáveis da terra, entre os quais se viam as curiosas figuras de uns velhos de nomes Tchiseke e Sambemba, este último parente do Sakavula do Chitato (Dundo).[452]

O soba Sanjinje também desempenhava a função de mediador de conflitos entre a comitiva e as aldeias, bem como entre membros da própria comitiva. Durante a expedição ao Tchiboco, pelo menos em duas situações Sanjinje foi o responsável por resolver situações conflituosas. O primeiro episódio se deu quando a comitiva entrou na aldeia de um soba chamado Kasenga que:

---

[450]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Notas de viagem. Vol I. *Op. cit.* P.78. Soma é sinônimo de soba.
[451]*Idem.* P.78.
[452]*Ibidem.* P.92.

> Como tivesse sabido dos nossos intuitos de verificar a existência de tal lagoa, e possivelmente aproximarmo-nos dela, o kilolo tentou desviar-nos desse rumo, alegando que a tal lagoa era apenas um charco alagado no período das chuvas. Esteve iminente séria questão entre os da sanzala e o pessoal da comitiva, mas interveio o Sanjinje, soba do séquito, que serenou os ânimos. [453]

Por algum motivo não revelado, o soba Kasenga não queria permitir que a comitiva alcançasse a tal lagoa. Como argumento para convencer a não seguir até esse lugar o soba Kasenga "insinuou que quem bebesse água da lagoa morreria", o que impressionou alguns componentes da comitiva.[454] O que não consta na publicação da campanha, mas aparece no relatório anual do Museu do Dundo, de 1946, é que o soba Kasenga não forneceu mantimentos para impedir que a comitiva seguisse adiante. O conflito foi finalizado, esclarecendo ao soba "o nosso intuito e de lhe falarmos largamente do Museu do Dundo e da sua ação"[455] e tranquilizando-o dizendo que "se para o lado da tal lagoa existissem segredos, eles seriam respeitados, e ele próprio nos podia acompanhar, se quisesse".[456]

No segundo episódio relatado por Redinha, o conflito se deu entre membros da própria comitiva quando "ao meio dia, formou-se o tribunal indígena para julgamento de uma série de irregularidades cometidas pelos carregadores". Mais uma vez foi o soba Sanjinje quem presidiu o tribunal e o julgamento teria transcorrido da seguinte forma:

> Sentaram-se no lugar dos réus duas mulheres da comitiva acusadas de terem agredido com pancadas uma terceira. A queixosa, mulher de Tchiluanje, pediu para fazer o relato do caso e contou que o motivo da agressão fora o fato de ela não querer colaborar com as suas agressoras nuns devaneios amorosos. Prometeu-lhes que nada contaria, mas as outras, despeitadas, chegaram-lhe. A questão complicou-se. Acabaram por ser chamados os galãs, e alguns dos passos da questão foram curiosos. Um dos rapazes garantiu que nunca na sua vida pensara em mulheres, que era uma criança (teria os seus 24 anos), e as suas preocupações consistiam apenas em comer. Provou-se, de fato, tratar-se de uma vítima; fora seduzido por uma das cachopas. Uma testemunha jurou falso e foi punida com o pagamento de multa. As duas raparigas foram condenadas. Provou-se a inculpabilidade da mulher de Tchiluanje, que recebeu, por isso, na

[453] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Notas de viagem.Vol I. *Op. cit.* P.97.
[454] A relação "mágica" dos povos da região do Tchiboco com rios e lagoas é ressaltada por Redinha em várias passagens de seu relato. Para saber mais ver: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Notas de viagem.Vol I.*Op. cit.*P. 99-100.
[455] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.22
[456] Idem. P.97

> testa, um traço de argila branca - marca de absolvição. Uma das incriminadas enfureceu-se por a acusarem de namoradeira pouco recatada, e garantiu em público que de futuro tiraria o melhor aproveitamento possível das tendências que lhe atribuíam, para juntar assim à fama o proveito. O marido, que estava presente, lamentou-se da indisposição do espírito da mulher, prognosticando que, certamente, iria ficar sem jantar.[457]

E, finalmente, Sanjinje tinha também o importante papel, ao chegar a novas aldeias, de falar sobre o Museu do Dundo, como mostra esta passagem do relato:

> Na sanzala, atraídos pela presença da comitiva da Lunda, juntou-se muito povo dos arredores e dançou-se animadamente. O Sanjinje, soba da comitiva, atendeu-os, falou-lhes do Museu do Dundo e da história tradicional do velho estado dos Muatchisenge. Este Sanjinje tornou-se apreciado dos sobas e particularmente estimado das mulheres que o não perdiam de vista.[458]

Utilizar um soba ricamente paramentado como porta-voz do Museu do Dundo teria muito mais êxito em atrair as populações e convencê-las a abrirem mão de seus objetos que um homem branco como José Redinha que, por mais que fosse um conhecedor dos costumes e línguas faladas na região, poderia despertar desconfiança.

Nessa altura também já havia sido disseminada um ideia sobre o Museu do Dundo construída pelos próprios indígenas, que pode ser exemplificada numa passagem do relato da Campanha ao Tchiboco em que Minhão, um guia contratado durante a expedição, apontou o Museu do Dundo como responsável pelo fato de o acampamento "não ter sido perturbado na noite anterior". De acordo com Redinha, "como o nosso pessoal lhe tivesse falado do Museu do Dundo - das peças de magia e doutras lá existentes - o Minhão admitiu que talvez fosse essa a causa da nossa 'sorte', justificada, assim, por uma espécie de imunização".[459]

As notícias sobre o Museu que chegavam até essas populações eram fornecidas pelos próprios membros da comitiva e por ex-contratados da Companhia de Diamantes de Angola identificados ao longo da expedição, que findo o contrato haviam retornado para

---

[457]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Notas de viagem. Vol. I.*Op. cit*. P.111.
[458]Idem. P.86.
[459] Ibidem. P.43.

suas aldeias. É possível imaginar, entretanto, que o que era contado pela comitiva sobre o Museu com certeza tinha como finalidade seduzir as pessoas a cederem seus objetos. José Redinha relataque:

> Junto a uma cubata, erguiam-se dois postos-ídolos. Depois de explicarmos ao soba o lugar distinto que concederíamos às divindades, no edifício do Museu do Dundo, e de lhe esboçarmos o desenho das imagens que iriam substituir de algum modo as suas virtudes e presença, o Kamba-Londo cedeu-as.[460]

É bastante plausível considerar que a promessa de um lugar de destaque aos objetos foi um dos recursos bastante utilizados, contribuindo do mesmo modo para que as pessoas abrissem mão de seus objetos. Outras questões de cunho simbólico também estavam em jogo e devem ter sido bastante utilizadas pelos membros da comitiva que negociavam os objetos. Na aldeia do Lupachi, por exemplo, Redinha relata que "adquiriram-se algumas peças, não sem dificuldade, pois receavam que os da Lunda as empregassem em ruins magias contra os vendedores".[461]

Por outro lado era igualmente por razões simbólicas que muitas pessoas se recusavam, de início, a ceder seus objetos, como é o caso de duas portas adquiridas na aldeia do soba Chamuianza. Segundo consta no relato:

> Não foi fácil consegui-las porque os indígenas, por superstição, receiam tirar as portas das casas. São geralmente as mulheres as mais difíceis de convencer, alegando que a casa sem porta é casa de mortos. De fato, entre os quiocos, após a morte de quem a habita, o primeiro passo é retirar a porta que colocam no chão, deitada, junto a casa. Resolvemos o assunto mandando tapar a porta da habitação com uns metros de excelentes panos, à moda de reposteiros. Dissemos-lhes depois que a casa já possuía "portas" e que nos dessem a de madeira em troca da segunda. Para o quioco, em matéria de superstição, o que se parece vale como se fosse, até certo ponto e em apropriadas condições. Depois, a troca não era nada má!...[462]

Nota-se na colocação feita por Redinha um tom irônico que se repete em outras passagens do relato da Campanha. Essa ironia evidencia a falta de respeito pelas questões simbólicas colocadas pelos indígenas no momento da negociação do objeto,

---

[460]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Notas de viagem. Vol. I.*Op. cit*. P.115.
[461]*Ibidem.* P.35.
[462]*Ibidem.* P.123-124.

nesse caso específico a porta. Não há dúvida que Redinha acreditava que o melhor lugar onde poderiam estar esses objetos era no Museu do Dundo.

Em outra povoação, sob o mando do *kilolo* (sobeta)[463] Tchikongo, também houve, dentre os objetos adquiridos, uma porta "ornada de frisos em linha quebrada, formando três grandes losangos que lhe ocupavam a superfície total. No losango lateral, e pela direita, apresentava uma máscara esculpida".[464] Pela descrição trata-se da porta que aparece na fotografia a seguir exposta na "Sala Doméstica" do Museu do Dundo.

Figuras 40 e 41: Fotografia da "Sala doméstica" onde aparece a porta adquirida durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. À direita a porta pode ser vista em detalhe. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O processo de aquisição de um objeto contava com várias etapas. Depois de montado o acampamento e de serem cumpridas as "praxes indígenas", homens da comitiva se dirigiam até os sobados próximos, convidando os habitantes para visitarem o acampamento, onde os objetos eram apresentados. Lá também os exemplares da fauna

[463] De acordo com José Redinha é a "designação de chefe menor ou secundário indígena". O mesmo que sobeta. REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Notas de viagem. Vol I. *Op. cit*. P.164.
[464]*Ibidem.* P.127.

eram requisitados em troca de prêmios.[465] Em seu relato Redinha não entra em detalhes sobre a questão dos pagamentos pelos objetos recolhidos, mas sua leitura leva a crer que não havia uma regra específica nesse sentido.

No relatório anual do Museu do Dundo de 1943, José Redinha sugeria que a Companhia incluísse a requisição de pólvora para o Museu, uma vez que esse item, dada a sua dificuldade de obtenção, era bastante estimado entre as populações da Lunda. A pólvora, de acordo com o conservador, seria um eficaz chamariz para incitar os indígenas na busca, entre outros, de espécimes de fauna.[466]A pólvora, no entanto, deveria ser apenas parte do pagamento, que incluiria outros itens, além de uma quantia em dinheiro.

Não se sabe se na campanha realizada em 1946 a proposta de Redinha em incluir pólvora já tinha sido concretizada. De outra parte, o que consta no relato da campanha ao Tchiboco é que sabonetes e frascos de perfumes eram dados às populações, não sendo possível, entretanto, compreender quais eram os critérios para ser presenteado. Aparentemente, a escolha desses e de outros itens considerava a aceitação e apreciação das populações, mas certamente estava relacionada também aos ideais de higiene e salubridade projetados pela Companhia de Diamang de Angola aos indígenas.

Nem sempre esses itens eram bem aceitos. O próprio Redinha relata que numa aldeia foram distribuídos sabonetes e frascos de perfumes, e que embora o perfume fosse um item em geral apreciado pelos povos visitados, alguns frascos foram recusados, pois algumas pessoas tiveram receio de se tratar de feitiçaria.[467] Numa outra passagem, um sobeta também presenteado com pequenos sabonetes, "não quis cheirá-los, e tão desconfiado se mostrou que recebemos de novo as ofertas, trocando-as por outras".[468] Não conseguimos identificar quais eram os outros itens distribuídos, mas é possível supor que esses prêmios eram dados aos sobas pela hospitalidade e àqueles que ajudavam a comitiva de alguma forma, como fornecendo informações sobre caminhos ou acerca dos objetos adquiridos e suas proveniências.

---

[465] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Notas de viagem. Vol I. *Op. cit.* P.50.
[466] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.183.
[467]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol.I,*Op. cit.* P.123.
[468]*Ibidem.* P.113.

Ao que tudo indica, a obtenção de objetos envolvia uma série de negociações e pouco importava à comitiva do Museu do Dundo a falta que esses pertences fariam aos seus donos, afinal, essas expedições de recolha eram tidas pelos seus mentores como um verdadeiro projeto de salvação posto em prática, cabendo ao Museu a sua preservação em "benefício" dos próprios povos.

Todo o relato da campanha ao Tchiboco é repleto de afirmações sobre uma atribuída decadência artística dos povos, o que justificaria os seus propósitos de salvação. Esta ideia se faz presente numa passagem do relato na qual foi feita a apreciação de que "as restantes manifestações artísticas são pobres nesta gente. Os objetos de uso que vimos, entalhados ou esculpidos, revelam fraca habilidade e pouco valor".[469] Redinha chega a desenvolver uma pretensa teoria justificadora do abandono dos costumes tradicionais pelos povos do Tchiboco: "na Lunda, a história atinge tamanha viveza que os narradores falam das figuras como de pessoas vivas. No Tchiboco, fala-se das personagens históricas como quem fala dos mortos. Na Lunda, a história é um grito; no Tchiboco, um eco."[470]

Para ele, a explicação para a decadência artística desses povos estaria relacionada também ao extenso período de fome que teria assolado a região, provavelmente no final do século XIX ou início do século XX, contribuindo para desorganizar de forma profunda a estrutura social da população do Tchiboco. O retorno dos povos dali emigrados durante a época da fome seria um dos contributos para levarem consigo "usos e costumes dos povos onde se refugiaram durante os anos de flagelo", influenciando o caráter cultural que a regiãoapresentava na época da campanha organizada pelo Museu.[471] Mesmo com o abandono de tradições notado por Redinha, durante os 140 dias de campanha foram adquiridos 680 objetos "como pentes, bancos de boa execução, amuletos e também um cachimbo d´água com interessante pé ou sapata, em fibras duras e entrelaçadas".[472]

A análise de alguns objetos recolhidos durante a campanha ao Tchiboco ajuda a pensar nas trocas artísticas existentes entre povos de diferentes regiões, além das mudanças relacionadas ao padrão dos objetos,seus significados e sua disseminação. Peças

---

[469]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol.I,*Op. cit.* P.35.
[470]*Ibidem.* P.64.
[471]*Ibidem.* P.10.
[472]*Ibidem.* P.88.

consideradas insígnias de poder e de uso restrito de chefias, por unanimidade, se tornaram mais acessíveis a outras pessoas, mudança que pode ser explicada tanto por fatores internos, como a fome que teria assolado o Tchiboco, quanto por fatores externos, ou seja, aquelas introduzidas pelos portugueses, por exemplo.

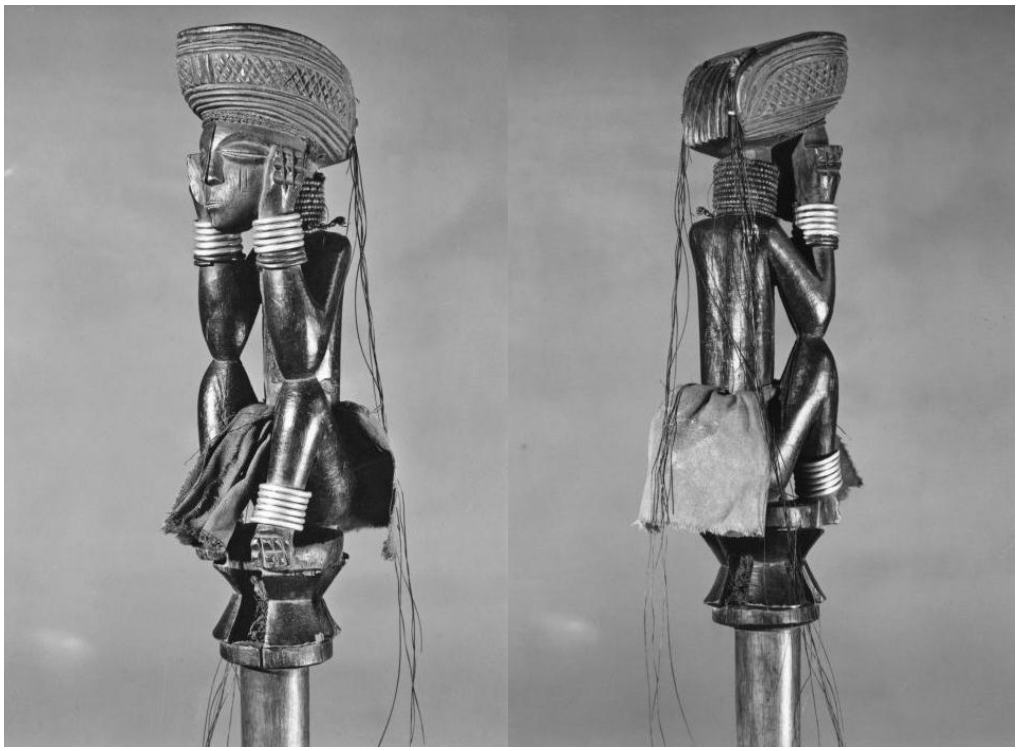
Um exemplo elucidativo é o de uma povoação encontrada pela comitiva durante a campanha ao Tchiboco. No sobado do *kilolo*(sobeta) Samutchima, um chefe que havia servido a um europeu em viagem pelo Bié e que ao regressar à sua terra agrupou uma aldeia sob o seu mando, foram adquiridosbancos e cadeiras, uma cabaça para fumar(*mutopa)* e uma bengala encimada por escultura representando uma mulher. Este trabalho, contudo, não havia sido produzido na região onde o sobeta vivia. O *kilolo* Samutchimateria relatado a Redinha que adquirira o objeto no norte do Tchiboco, em Monaquimbundo. Outra peça adquirida foi "um fornilho de fumadeira em barro e de bom fabrico, decorado com desenhos geométricos incisos: peça do tipo da cerâmica polida e proveniente da indústria dos songos".[473] Significa que numa única aldeia a campanha conseguiu encontrar objetos provenientes de diferentes regiões, o que demonstra os contatos intensos entre povos em constante movimento, bem como um circuito artístico amplamente compartilhado e que já havia sido relatado por Henrique Dias de Carvalho em sua publicação da Expedição Portuguesa ao Muatiânvua (1884-1888). Parte substancial da coleção formada pelo general português foi adquirida ou encomendada em "estabelecimentos industriais" visitados por ele. Eram locais onde artesãos de diferentes regiões e grupos étnicos produziam, entre outros objetos, bancos ornamentados.[474]

A peça a qual José Redinha se refere como uma bengala trata-se de um bastão (*Mbweci)* encimado por uma figura feminina sentada num banco (*xiki)*, conforme imagens apresentadas a seguir. De acordo com a informação recolhida, essa peça foi adquirida pelo sobeta de um artista de Monaquimbundo e é considerada por Redinha um dos melhores exemplares de escultura recolhido durante a campanha.[475] Era de uso pessoal do chefe e não se sabe por que Samutchima resolveu cedê-la ao Museu.

---

[473] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol I. *Op. cit.* P.91.
[474] AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador.Op. cit.*P. 138.
[475] Essa obra aparece publicada no vol. II da Campanha Etnográfica ao Tchiboco. *Op. cit.* P.134 e também na obra *Arte Decorativa Cokwe, Op. cit.* P.63

De acordo com Manuel Jordán, os bastões que representam figuras singulares, frequentemente femininas, em geral, representam o espírito ancestral que protege o seu dono. Os elementos figurativos são muitas vezes vistos como "agentes espirituais que podem ser ativados para 'mover-se de modo invisível' a fim de responder às necessidades dos seus descendentes vivos. Os próprios objetos podem ser designados pelos nomes dos antepassados que representam". [476]



Figuras 42 e 43: Bastão *Mbweci*. Proveniência chokwe; região do Tchiboco; chefado Satmuchima. Fonte:BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit.*P.63.

[476] JORDÁN, Manuel."Os Tshokwe e povos aparentados". In: HERREMAN, Frank. (org.).*Na Presença dos Espíritos. Op. cit*. P. 113-114.

Figuras 44 e 45: O mesmo bastão foi publicado por José Redinha. Na imagem à direita o detalhe da obra e diferentes ângulos. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco*. Vol. 2. *Op. cit.*P.134.

O banco em que a figura feminina do bastão aparece sentada, denominado *Citwamo ca xiki*, é usado em diversas partes da Lunda. Por meio dos registros fotográficos, é possível ver vários exemplares expostos nas salas do Museu do Dundo, como na imagem da porta recolhida durante a campanha. Marie-Louise Bastin, em sua obra *Arte Decorativa Cokwe* publicou várias fotografias de exemplares desses bancos de diferentes proveniências, regiões e sobados, todos pertencentes ao acervo do Museu do Dundo, conforme exemplo na imagem. O próprio José Redinha afirma que encontram-se também na Lunda norte os modelos mais comuns do Tchiboco, os banquinhos redondos (de peça inteiriça como o *xiki*) do mesmo tipo representado no bastão e os banquinhos de quatro pés e cadeiras mais ou menos ornadas. Não se encontram nessa outra área, porém, em quantidades que se aproximem sequer destas do Tchiboco.[477]

[477] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol. I. *Op. cit*. P.143.

Figura 46:*Citwamo ca xiki.* O banco do lado esquerdo da fotografia é de proveniência Chokwe; região de Capaia; chefado Sacilemo. O outro banco é de proveniência Lunda; região de Lubalo; chefado Napasa. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Na campanha etnográfica ao Tchiboco foram adquiridos 10 bancos *Citwamo ca xiki*, tipo de objeto que José Redinha classificou como "mobiliário comum".[478]

Figura 47: Alguns bancos *Citwamo ca xiki* (nº36 a 39) recolhidos durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol II. *Op. cit.* P.110.

[478] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol II. *Op. cit.*P.45-46.

A quantidade considerável de bancos e cadeiras recolhidos durante a campanha etnográfica ao Tchiboco chamou a atenção de José Redinha, que percebeu que o uso desses objetos nessa região específica não estava relacionado necessariamente a uma grande distinção hierárquica. De acordo com o autor:

> Muitos dos visitantes apresentavam-se com objetos para venda, principalmente banquinhos e cadeiras, peças existentes em abundância, por serem muito estimadas na região. O uso quase comum desse mobiliário revela que a vida social do Tchiboco se caracteriza por uma menor diferenciação hierárquica, ou antes, pelo desenvolvimento particular de uma classe burguesa. Essa última hipótese é bastante admissível, pois temos ouvido dizer aos indígenas autorizados que, em tempos passados, o Tchiboco era terra de ricos. Na Lunda, não é dado a qualquer possuir um banco e menos uma cadeira. Esses objetos são de uso dos maiores. O povo senta-se no chão, quando muito sobre esteiras.[479]

É preciso, portanto, atentar para a disseminação do uso de objetos que em épocas anteriores eram restritos aos sobas e dignitários para evitar equívocos, relacionando esses objetos exclusivamente aos chefes, tratando-os como insígnias de poder. O relato da campanha etnográfica ao Tchiboco, nesse sentido, aponta mais um aspecto digno de nota, pois evidencia a mudança de padrão no que diz respeito ao uso de assentos. Os estudos sobre insígnias de poder, de forma geral, tendem a considerar como tal objetos ornamentados, como bancos e cadeiras, sem localizar esses objetos no tempo e no espaço. Um objeto cuja função primária é ser insígnia de poder, ao longo dos anos pode ter tido o seu uso disseminado e perdido o seu caráter de exclusividade. Outros objetos podem ter sido feitos reproduzindo padrões que no passado só poderiam ser utilizados em objetos de chefes. Historicamente, as sociedades africanas apresentavam uma grande plasticidade no que diz respeito à incorporação e ressignificação de elementos externos a partir de contatos com povos do próprio continente ou de fora da África. No caso de alguns reinos de Camarões, como o Bamum, é possível ver, por exemplo, a incorporação de contas de vidros nas insígnias de poder e outros objetos ligados à corte, provenientes de ateliês da Itália e também de regiões onde é a atual República Tcheca.[480] Essas mesmas contas ainda podem ser vistas utilizadas em insígnias de poder entre os povos bamileke, que viviam próximos aos bamum.

---

[479]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol. I. *Op. cit.* P.96.
[480] GEARY, Christraud M. *Bamum.* Milão: 5 Continents, 2011.

Além dos bancos *xiki*, os bancos de quatro pés chamados *Citwamo ca kazonda* eram bastante comuns na região do Tchiboco.No segundo volume da publicaçãodo relato, José Redinha reitera que:

> nota predominante é a abundância de bancos e cadeiras de madeira, ora de madeiras lisas ora ornadas com entalhes e esculturas. Também o uso destas peças se apresenta bastante indiscriminado, relativamente ao que se verifica no norte da Lunda. Nesta zona, o uso de bancos e cadeiras encontra-se regulado de acordo com certa ordem hierárquica. A ausência desta norma, no Tchiboco, parece filiar-se na ordem de fatos já registrados às alterações sociais (...).[481]

Figura 48: Banco *Citwamo ca kazonda* recolhido na Campanha Etnográfica ao Tchiboco de 1946. Proveniência: Chokwe; Região: Tchiboco; Chefado: Mupi. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II.*Op. cit.* P.192.

[481] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Vol II.*Op. cit.* P.10.

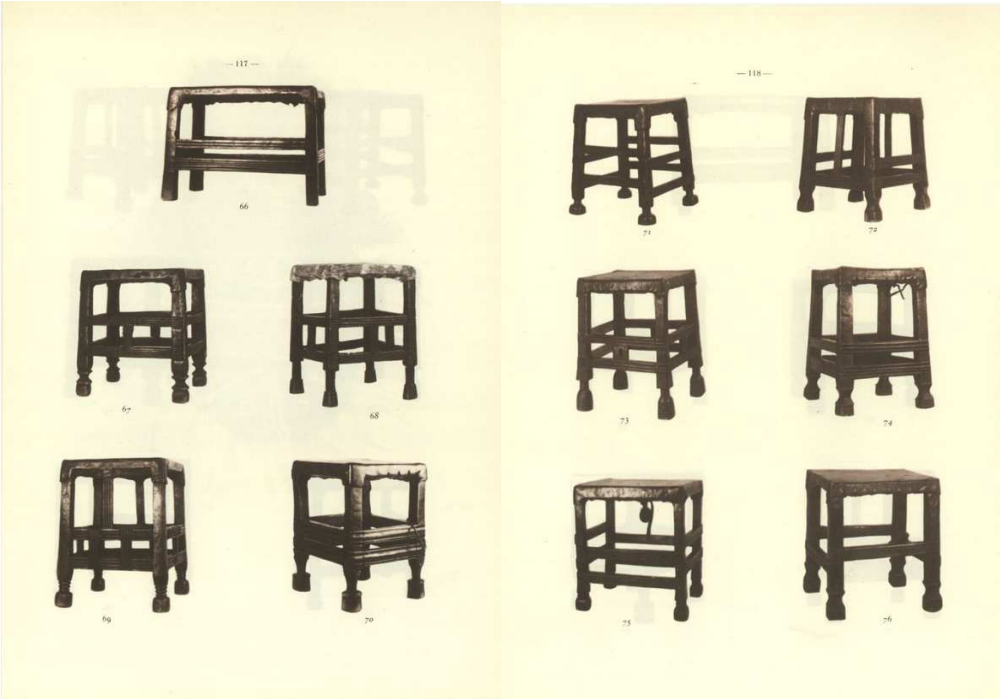


Figura 49: Alguns bancos *Citwamo ca kazonda* recolhidos durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. Fonte: REDINHA, José.*Campanha Etnográfica ao Tchiboco.* Vol. II.*Op. cit.* P.117-118.

Na Campanha Etnográfica ao Tchiboco foram recolhidos 54 bancos *Citwamo ca kazonda*, número superior a quantidade de bancos *xiki* recolhidos. A sua característica principal é o formato quadrangular assentado sobre quatro pés. O assento é feito em couro, em geral pele de antílope, podendo igualmente ser encontrado em pele de palanca. Os pés e as travessas do banco podiam ou não receber ornamentos. O que diferenciava os assentos usados pelos sobas e pelas demais pessoas na região do Tchiboco seriam os detalhes escultóricos presentes nas travessas, pés e encosto das cadeiras dos chefes, retratando cenas da vida cotidiana, bem como cerimônias. De fato, o único registro de banco quadrangular de quatro pés recolhido durante a campanha que era de um chefe é o da imagem seguinte, cujo assento está apoiado em quatro esculturas femininas.

Figura 50:*Citwamo ca Kaponhe* recolhido no sobado Muambumba, entre o curso superior do Luhemba e Cuango-muque. Há a menção de que esse banco havia pertencido a um chefe cujo nome não foi revelado. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No acervo do Museu do Dundo há outros bancos com a presença de figuras humanas esculpidas em forma de cariátide como é o caso de uma peça chokwe recolhida na região do Sombo, no sobado Xaluseke, conforme a imagem a seguir.

Figura 51: *Citwamo ca kazonda.* Proveniência chokwe; região do Sombo e chefado: Xaluseke. Fonte: BASTIN, Marie-Louise.*Arte Decorativa Chokwe*. Vol. II. *Op. cit*. P.198.

Durante a campanha ao Tchiboco na aldeia do sobeta Samutchimatambém foi adquirido um banco *Citwamo ca kazonda* que "apresentava o tampo de couro emoldurado por cercadura geométrica gravada, enquadrando um esquema de figura humana fumando cachimbo". Apesar de não apresentar esculturas como cariátides, Marie-Louise Bastin, que publicou a obra em *Arte Decorativa Cokwe* afirma que bancos com o assento em couro ornamentado, em particular com personagens, são bastante raros.[482] Não há menção, no entanto, se esse banco também foi um objeto pessoal do sobeta Samutchima, assim como o bastão por ele cedido.

Figura 52: Banco cujo tampo apresenta uma figura humana fumando cachimbo. Proveniência chokwe; região do Tchiboco; sobado de Samutchima. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II.*Op. cit.* P.193.

De acordo com Manuel Jordán, cerâmicas, bancos, bastões, cachimbos, entre outros, podem ser concebidos como objetos utilitários, além de refletirem o estatuto e o prestígio de quem os possui. A escolha dos materiais, a complexidade do desenho, das figuras e padrões simbólicos e decorativos refletem o seu custo, além da sua qualidade. Alguns objetos e símbolos eram reservados para uso exclusivo dos chefes ou por outras pessoas de status social elevado, porém, o indivíduo comum podiaencomendar objetos

[482] BASTIN, Marie-Louise. *Arte decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit*. P.193.

de qualidade, de acordo com suas necessidades e meios, refletindo sua riqueza e requinte.[483]

Assim, as cadeiras de espaldar, em geral tratadas na bibliografia como uma das mais importantes insígnias de poder dos sobas da região da Lunda parecem ter o seu uso disseminado no Tchiboco, mesmo que sejam aquelas com padrões escultóricos mais simples, em particular se comparadas àquelas presentes no acervo do Museu do Dundo e expostas na chamada "Sala de Honra". Durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco foram adquiridas 23 cadeiras de espaldar, sendo apenas 3 delas registradas como pertencentes a sobas.[484]

Duas das três cadeiras que pertenciam a chefes apresentam um padrão escultórico mais sofisticado e complexo, se comparadas com as outras publicadas por José Redinha e adquiridas durante a mesma expedição, conforme imagens que estão a seguir.

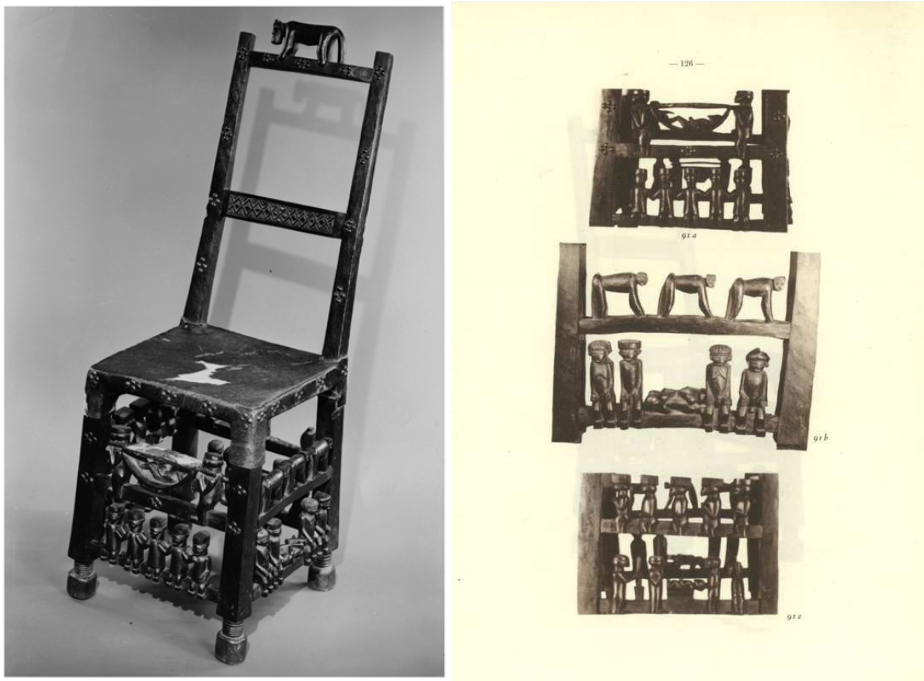
[483] JORDÁN, Manuel. "Os Tshokwe e Povos aparentados". In: HERREMAN, Frank. (org.). *Na Presença dos Espíritos. Op. cit.* P.114.
[484]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Vol. II. *Op. cit.* P.50-52.

Figuras 53 e 54: Alguns exemplares de cadeiras de espaldar adquiridos durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco. A cadeira de nº86 pertenceu ao sobeta Muianze e foi adquirida no seu sobado, localizado entre os rios Luchera e Cassai. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Vol. II. *Op. cit.* P. 121-122.

Uma das cadeiras ricamente esculpida foi cedida pelo soba Kalundjika.[485] No topo do espaldar há uma escultura de um animal que pode ser um boi e nas oito travessas:

> Um chefe transportado numa tipoia, confeccionada com a ajuda de uma esteira, escoltado por mulheres que o precedem numa travessa lateral superior e por outras que o seguem na segunda travessa anterior. O grande tambor de madeira, *cinguvu*, acompanha-o em viagem, transportado por dois homens representados na travessa inferior das costas. Por cima, um caçador armado de uma espingarda aponta dois pássaros. Três macacos passeiam na outra travessa lateral superior. Em baixo, dois casais configuram uma cena de acasalamento. Na travessa oposta, uma cena de luto mostra um homem e duas mulheres que se lamentam junto de um defunto enquanto uma piladora prepara a refeição fúnebre.[486]

[485] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco.*Notas de viagem.Vol I. *Op. cit.*P.143.
[486] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. 2. *Op. cit.* P.209.



Figuras 55 e 56: Á esquerda, cadeira recolhida durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco que pertenceu ao soba Kalundjika. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC. Na imagem à direita alguns detalhes escultóricos dos seus frisos. Fonte: REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).*Vol. II. *Op. cit.* P.124.

O exemplo da cadeira cedida pelo soba Kalundjika nos faz pensar nas possíveis motivações para um chefe abrir mão de um objeto pessoal. Estabelecer boas relações com a Diamang, e por consequência com o Museu; a necessidade de angariar fundos para pagamentos de impostos ou multas; a noção clara da possibilidade de perda de poder pela ação do colonialismo; e a preservação de sua memória numa sala do Museu do Dundo podem ser algumas delas. Outros sobas, entretanto, não estavam dispostos a ceder nenhum objeto, como é o caso de um chefe encontrado por José Redinha durante a mesma campanha, que mostrou uma pequena cadeira, mas deixou claro que não estava disposto a cedê-la porque ela havia sido usada por um parente seu.[487]

O soba Kalundjika deve ter tido motivações fortes para abrir mão de seus pertences, pois além da cadeira anteriormente mencionada, cedeu ao Museu ao menos outro objeto pessoal. Trata-se de uma espreguiçadeira com tampo de couro com um braço ou

[487] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco.* Notas de viagem. Vol. I. *Op. cit*. P.139.

travesseiro para apoio da cabeça, ornamentado com as esculturas de duas cabeças femininas, conforme a fotografia abaixo.

Figura 57: Cadeira e espreguiçadeira que pertenceram ao soba Kalundjika antes da entrada no acervo do Museu do Dundo. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.29. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A cadeira e a espreguiçadeira cedidas pelo soba Kalundjika aparecem expostas na chamada “Sala de Honra”, anos depois da sua aquisição, conforme aponta a fotografia.

Figura 58: Detalhe da Sala de Honra do Museu do Dundo onde é possível visualizar a espreguiçadeira e a cadeira de espaldar cedida pelo soba Kalundjika ao fundo da sala. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Seria uma mera coincidência essa cadeira ocupar um lugar de prestígio dentro do Museu ou o espaço ocupado pelos dois objetos? Ou seria fruto de um acordo no momento da negociação? Sabe-se que prometer um lugar de prestígio dentro do Museu era uma estratégia utilizada no processo de convencer as pessoas a abrirem mão de seus objetos.

A documentação não permite responder ao certo se esse era um acordo para os sobas cederem seus objetos, mas o fato é que o Museu dispensava lugares especiais para objetos que haviam pertencido a chefes, como é o caso de armários destinados especificamente para a guarda desses objetos. No relatório anual de 1949 consta que:

> Peças que pertenceram a sobas notáveis tomam lugar distinto em armários privativos, onde os indígenas poderão apreciar a consideração dispensada à herança dos seus chefes, tendo, assim, oportunidade de verificar que as suas obras e manifestações de vida interessantes encontram devido apreço da parte do colonizador.[488]

A outra cadeira de espaldar recolhida durante a Campanha cedida por um chefe pertenceu ao sobeta Katangonje e foi recolhida em seu sobado, localizado entre os rios Kanhanha e Pueje. Entre as oito travessas figuram quatro personagens esquematizadas de cócoras, conforme imagem a seguir.

Figura 59: Cadeira *citwamo* do chefe Katangonje. Proveniência: Chokwe; região do Tchiboco. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Chokwe.* Vol. 2. *Op. cit.* P.206.

[488] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1949. P.6.

Há um dado trazido pela pesquisadora Marie-Louise Bastin que deve ser considerado ao analisar bancos e cadeiras, e que pode explicar a relativa facilidade com que os seus donos abriam mão desses objetos. Ao analisar uma cadeira chokwe antiga, de dimensões reduzidas (370x385mm e o assento 180x235mm) adquirida em Lisboa e enviada para o acervo do Museu do Dundo, Bastin afirma que:

> as cadeiras de chefe, de dimensões reduzidas, e que sucederam ao antigo pequeno banco redondo, parecem ter sido substituídas mais tarde por cadeiras mais altas cujas dimensões aumentam progressivamente à medida que se tornam mais recentes. Ao mesmo tempo, vão sendo enriquecidas com uma profusão de temas esculpidos nas travessas em número cada vez maior. Esse fato ocorre, muitas vezes, em detrimento da qualidade da escultura e do talento característico da arte dos Cokwe.[489]

Figuras 60 e 61: Na fotografia à esquerda, cadeira de pequena dimensão comprada pela Direção da Diamang e enviada ao Museu do Dundo. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC. Na imagem à direitacadeira de grande dimensão e repleta de cenas esculpidas. Proveniência chokwe e minungo; região: Mukonda; chefado: Mwincokwe. Fonte: BASTIN. Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit.*P.204.

[489] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit.* P.204.

Essa mudança de padrão de assento de chefes notada pelo menos a partir do século XVIII, com a inclusão do espaldar e, mais recentemente, com a manufatura de cadeiras em dimensão maior foi influenciada pelo antigo contato com comerciantes e exploradores portugueses. Henrique Dias de Carvalho foi um dos viajantes que durante a sua expedição ao Muatiânvua levou de Lisboa para presenteá-la uma cadeira de talha dourada e espaldar alto, forrada de veludo vermelho. A cadeira foi entregue pela expedição à Corte do Império Lunda, no dia 6 de janeiro de 1887, com outros presentes, como dois uniformes completos bordados a ouro; duas espadas (uma de almirante e outra de general); um colar de ouro; uma caixa de música; e uma jarra, entre outros.[490]

Bastin afirma que os chokwe, já no século XVIII, se beneficiavam desse mercado constituído, em especial, "por tecidos de vestuário, em substituição as peles e tecidos de casca de árvore; de armas de pederneira, utilizadas no lugar de arco e flechas; de bancos de dobradiças e de cadeiras de espaldar, cobertas de couro, do tipo europeu do século XVII, no lugar do pequeno banco redondo; latão e tachas de estofador que utilizavam nos adornos e na decoração dos objetos de aparato". De acordo ainda com a autora, "o emprego de todas essas matérias ou objetos estrangeiros, introduzidos pelo comércio das caravanas no centro de Angola pode ser reconhecido em velhas gravuras e fotografias dos autóctones, bem como nas antigas obras de arte que chegaram até nós".[491]

As cadeiras dobráveis incorporadas pelos chefes também são fruto do contato com comerciantes e exploradores portugueses, que recorriam a esses objetos pela facilidade em transportá-los. Porém, como é possível observar nas imagens apresentadas adiante foram incorporados elementos simbólicos ligados aos chokwe e povos relacionados. Em ambas as cadeiras há a presença de duas figuras comumente encontradas em cadeiras e em outras insígnias de chefes: uma representação da máscara ou mascarado *chihongo* (masculina); e outra representando a máscara ou mascarado *pwo*(feminino).

A máscara *chihongo* é um equivalente masculino da *pwo,* que representa o ideal de beleza feminina. A *chihongo*, esculpida tanto em madeira quanto em resina, simboliza o poder e a riqueza e só podia ser usada pelo chefe de terra ou por um de seus filhos. De

[490] A lista completa de presentes enviados à Corte Lunda pode ser acessada em: AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador. Op. cit.*P.103.
[491] BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Angolana.* Lisboa: Electa, 1994. P.41. Ver também o trabalho de Elaine Ribeiro da Silva. *Barganhando sobrevivências: os trabalhadores da expedição de Henrique de Carvalho à Lunda (1884-1888).* São Paulo: Alameda, 2014.

acordo com Luc de Heusch, a *pwo* e a *chihongo* assumem funções distintas, mas de certa forma complementar: a fertilidade a que a primeira (*pwo*) remete depende, em última instância, da função mágico-religiosa do chefe de terra, encarnado pelo *chihongo.*[492]Logo, não por acaso, as cadeiras de espaldar simbolizam a responsabilidade e o poder do chefe, no que diz respeito à regulação da fertilidade e a continuidade de seus descendentes.

Figuras 62 e 63: Na imagem à direita cadeira dobrável do acervo do Museu do Dundo. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC. S/D. Na fotografia à direita cadeiradobrável de proveniência xinji; da região do Camaxilo; chefado Xakasambi. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe. Op. cit.*Vol. II. P.223.

Na "relação anotada dos objetos provenientes da Campanha Etnográfica ao Tchiboco"[493] consta que foram recolhidas 23 cadeiras, 64 bancos e 2 espreguiçadeiras enquanto apenas 6 desses objetos foram adquiridos de sobas. Por outro lado, é importante ressaltar que para além dos objetos acima destacados, principalmente bancos e cadeiras, há outros diretamente relacionados às figuras de sobas, mas que, no entanto, não aparecem na publicação da Campanha Etnográfica ao Tchiboco como adquiridos

[492] HEUSCH, Luc de. "La vipère et la cigogne". In: FALGAYRETTES, Christiane (org.). *Arte e Mythologie. Figures tchokwe.* Paris: Editions Dapper, 1988.
[493] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol II. *Op. cit.* P.51-52.

deles ou a eles já terem pertencido. Um exemplo importante é o do gládio de chefe *mukwale*, que segundo a definição dada por Redinha é um "gládio do uso dos chefes indígenas. Simboliza a autoridade".[494] A peça foi adquirida no sobado Sauhanga, rio Kuchiki (Luando). Na esteira de Marie-Louise Bastin é pertinente definir esse tipo de objeto como "insígnia de mando exclusiva do chefe da terra, mwanangana".[495]

O *mukwale* (*mukuale* ou *mukuali)* é uma das mais importantes insígnias de poder e, de acordo com José Redinha:

> A tradição indígena conserva a memória de períodos históricos relacionados com o uso dos gládios. É da etiqueta tocar sempre o chão com a ponta do ferro quando se desembainham estas armas, e temos observado também que, se acaso a praxe for esquecida, é o povo quem a lembra (...). Essas armas podem designar-se por gládios de chefe ou gládios do poder, e são conhecidas pelo nome de mukuali. No decurso de uma cerimônia, no Alto-Zambeze, vimos o importante soba Kakengue desembainhar uma destas armas executando movimentos de etiqueta acompanhados de palavras. Começou por tocar o meio do peito com o cabo do gládio, exclamando: "Eu sou o soba!". Depois, inclinou a faca à direita e à esquerda, assentando-a, finalmente, sobre o peito e o rosto, proferindo, a par com os três movimentos as seguintes palavras: "O país...inteiro...é meu".[496]

Num documentode 1967, provavelmente escrito por Mario Fontinha e Acácio Videira, funcionários do Museu do Dundo e responsáveis pelos relatórios e documentos remetidos do Museu após a saída de José Redinha em 1959, há uma discussão sobre os processos de sucessão e investidura do poder entre os chokwe. Nele há uma lista dos objetos atribuídos aos chefes de terra (*mwanangana)*, onde consta o *mukwale*, conforme desenho (ilustração nº 6). Além do gládio aparecem nessa lista "uma diadema ornada de miçangas"; "uma espécie de capacete"; "um colar-faixa vermelho"; "um colar concha em espiral" (ilustração nº4); "um lucano, bracelete hereditário"; um enxota-moscas (ilustração nº 7); "uma acha de comando" (ilustração nº8); uma lança (ilustração nº10); uma caixa de rapé (ilustração nº 4ª) e um cachimbo (ilustração nº14), entre outros.[497]

---

[494]REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol II. *Op. cit.* P.68.É inusitado não constar no relato nenhuma informação sobre o seu dono original, já que se trata de uma peça exclusiva das chefias ainda no período colonial.
[495] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II. *Op. cit.* P.100.
[496] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol. II. *Op. cit.* P.15.
[497] "Ref. Nota nº130/ Conf./66, 20 de Set., do Concelho do Chitato". P. 1 a 3. Datado em 18 de fevereiro de 1967.

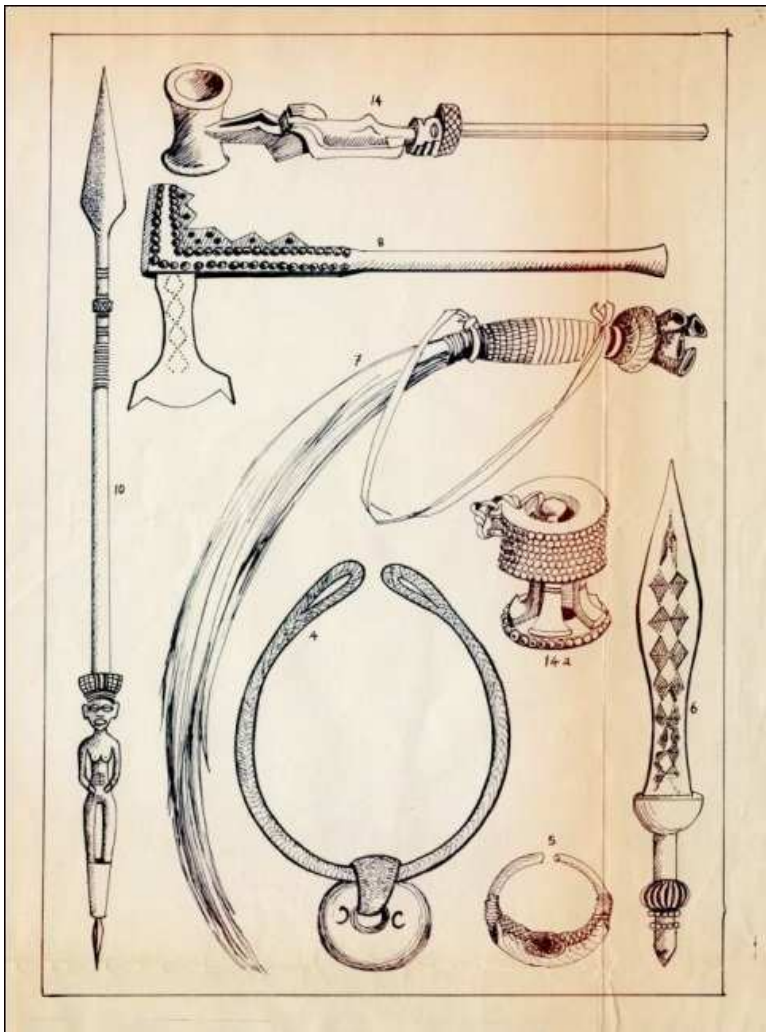


Figura 64: Ilustração onde é possível observar alguns objetos insígnias de chefes, dentre eles o gládio *mukwale* (nº6). Fonte: "Ref. Nota nº130/ Conf./66, 20 de Set., do Concelho do Chitato",1967. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Em novembro de 1948, o grande chefe Muatiânvua, situado no então Congo belga, ofereceu ao Museu do Dundo um *mukwale* e um dente de hipopótamo esculpido em forma de crocodilo. "Essa oferta foi em retribuição de um manto de soba, que em tempo lhe tínhamos enviado por intermédio do Soba Ditenda, seu representante na Lunda".[498]

[498] Relatório Mensal do Museu do Dundo de novembro de 1948. S/P

Figura 65: Soba Ditenda segurando um gládio *Muakwale*que pode ter pertencido ao Muatiânvua. 1950. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Manuela Cantinho relata que um *mukwale* foi motivo de tensão entre lundas e quiocos na década de 1880. De acordo com a autora, nos anos de 1870 o então Muatiânvua Xanana entregou o seu *mukwale* como "penhora" pela ajuda que obteve dos chokwe para conquistar o seu poder através do assassinato de dignitários lunda que a ele se opunham. Uma vez realizado o trabalho acordado, o executante tinha o direito de ser remunerado enquanto estivesse com o gládio em seu poder. A questão é que o gládio estava ainda em posse do chokwe Quissengue quando o Muatiânvua morreu assassinado e, sem o pagamento, o *mukwale* não seria devolvido. Na época, o valor exigido para devolver o gládio era muito elevado: duas presas de elefante; 20 serviçais; 6 barris de pólvora; quatro armas; e louças. Foi Henrique Dias de Carvalho quem acabou contraindo um empréstimo de grande quantia e resgatando o *mukwale*, por saber que um novo Muatiânvua só seria entronizado se houvesse a aprovação dos chokwe.[499]

A mesma autora é clara ao afirmar que "o envio de uma *mucuáli* a um potentado significava uma aliança para fazer guerra em conjunto o que, neste caso, significava

[499] CANTINHO, Manuela. "Xa Madiamba: o eleito". In: AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador*. *Op. cit.* P.82.

uma aliança entre Xanama e Quissengue".[500] Por certo a escolha do *mukwale* como um dos presentes a ser enviado ao Museu do Dundo pelo Muatiânvua não foi aleatória. Mesmo se tratando de períodos e contextos diferentes, o envio de um *mukwale*pelo grande chefe lunda ao Museu do Dundo em retribuição ao manto recebido, de certa forma, também representou o selamento de uma aliança.

A Companhia de Diamantes de Angola tinha grande interesse em manter uma boa relação com o Muatiânvua e vice-versa. Enquanto a Diamang pretendia conservar os sobas súditos desse grande chefe em território angolano para atuarem como colaboradores da Diamang e do Museu, para o Muatiânvua era interessante que a administração colonial e a Companhia facilitassem o trânsito desses súditos para cumprir suas obrigações em relação a ele, ou seja, pagar os tributos devidos. No mesmo ano em que o Muatiânvua enviou o gládio ao Museu, por exemplo, o soba Ditenda, o mesmo referido na fotografia anterior, organizou uma comitiva para levar o "milambo" (tributo) ao Muatiânvua no Congo. Consta ainda no relatório que logo em seguida partiria outra comitiva do soba lunda Sakazamba "Piri-Piri", do Posto do Cambulo, com a mesma finalidade.[501]

Se em 1948 o Muatiânvua continuava exercendo poder diante de seus súditos em território angolano, essa questão envolvendo o grande chefe e os sobas lunda fixados nessa região foram pauta de correspondências militares no ano de 1918 enviadas de Saurimo. A primeira delas, datada de 16 de setembro de 1918, relata que o Muatiânvua teria enviado para Angola comissários para intimar indígenas a irem até o Congo prestar-lhe vassalagem. Até aquele momento, apenas havia cumprido a determinação o soba Muquila, do rio Lualo. O Muatiânvua estava também intimando Sá Cambanje ameaçando lhe tirar o lucano. Por sua vez, o soba Sacambunje para se livrar das intimações viu-se obrigado a mandar-lhe uma filha de nome Cachaka como escrava, mas o Muatiânvua a devolveu. Este queria que todos fossem ao Congo para o "beija-mão". O autor da correspondência disse ainda acreditar que o Governo português não reconhecia o poder deste em Angola, por habitar em terras estrangeiras, não sendo correto o Muatiânvua intimar os indígenas dessa região para visita-lo.[502]

---

[500] CANTINHO, Manuela. "Xa Madiamba: o eleito". In: AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador*. *Op. cit.* P.82.
[501] Relatório mensal do Museu do Dundo de maio de 1948. S/P
[502] AHM - 2/2/cx 51/ n. 32.

Em outra correspondência, de 15 de novembro de 1918 há o comunicado do português Manuel Pires Tavares ao Comandante Militar do Cassai, habitante do Dilolo, no Congo belga, informando sobre a pressão que o Muatiânvua estava exercendo sobre alguns povos da região de Angola. O documento relata que esse procedimento não era novo e que havia muito tempo que esse chefe exercia pressão sobre os povos lunda sujeitos a sua supremacia. Segundo a mesma correspondência seria por seu intermédio que as autoridades belgas estariam cobrando algum imposto em território angolano.[503]

O *mukwale* é uma insígnia de poder das mais importantes dos chefes lunda e chokwe e, por vezes, aparece também nas mãos do mascarado *chikungu.* Essa grande máscara sagrada feita em resina representa os antepassados do chefe deterra, *mwanangana,* e só podia ser utilizada por este último ou pelo filhoda irmã. Essa máscara, preservada numa pequena cabana (*mutenji)* construída no meio do mato, na periferia da aldeia, só era usada em situações específicas, como por ocasião de um sacrifício propiciatório dirigido aos antepassados, em particular por ocasião de alguma calamidade pública. Essa máscara só podia ser vista sem perigo por outros grandes chefes ou homens importantes. Marie-Louise Bastin afirma que "antigamente, se ocorresse um encontro fortuito com o *chikungu*, a pessoa arriscava-se a ser decapitada no local pela máscara sacrificadora".[504]

No relatório mensal de julho de 1946 consta que o idoso soba Muaquece, da região de Cassanguidi, ao retornar ao Museu do Dundo, um mês após a sua primeira visita para ser interrogado sobre "os costumes indígenas e história da região" levou ao Museu justamente uma máscara *chikungu*, conforme a imagem seguinte.[505]

[503] AHM - 2/2/cx 51/ n. 32. A relação do Muatiânvua com os sobas lunda fixados em Angola é uma clara consequência da partilha da África a partir da Conferência de Berlim. Sobre o tema ver: HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula.* Visita à história contemporânea.São Paulo: Selo Negro, 2005. Especialmente os capítulos 2 e 3.
[504] BASTIN, Maire-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. II. *Op. cit.* P.267.
[505] Relatório Mensal do Museu do Dundo de julho de 1946. P.7.

Figura 66: Grande máscara *cikungu* representando os antepassados do chefe de terra, *mwanangana*. Proveniência: Lunda e Chokwe; região: Cambulu-Cassanguidi; Chefado: Muaquece. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O que teria levado o soba Muaquece a oferecer ao Museu um tipo de máscara que em seu contexto de origem é preservada em lugar restrito, guardando-a longe dos olhos da maioria das pessoas? O ato de ceder uma máscara *chikungu* poderia ter sido uma retribuição ao tratamento que o Museu do Dundo havia dispensado na primeira visita realizada por esse soba ao Museu, tanto que pouco tempo depois voltou para uma nova visita, conforme havia prometido. Nesse mesmo ano de 1946, Muaquece foi fotografado pelo Museu o que era algo altamente desejado pelos sobas. A máscara poderia, portanto, ter sido uma retribuição pelo retrato.[506]

A obra de Marcel Mauss, *Ensaio sobre a dádiva* nos ajuda a entender as relações estabelecidas entre os sobas e o Museu do Dundo, na medida em que o autor demonstra como a dádiva produz a aliança, tanto as matrimoniais como as políticas (trocas entre chefes, por exemplo), religiosas, econômicas, jurídicas e diplomáticas. Para o autor, a dádiva inclui além de presentes, visitas, festas e até mesmo tributos. Por meio dos estudos de caso que apresenta, Mauss postula um entendimento da constituição da vida social por um constante dar-e-receber. O autor mostra ainda como dar e retribuir são

[506] A questão do retrato será discutida no último capítulo.

compreendidos como obrigações. Não existe a dádiva sem a expectativa de retribuição. Portanto, a dádiva não é um ato desinteressado.[507]

E se a dádiva em nenhum momentoé um ato desinteressado, Muaquece tinha um objetivo bem maior do que apenas retribuir a visita e o retrato ao Museu. No relatório mensal de junho de 1946 fica claro o seu real propósito: sob o argumento de ser um antigo colaborador da Diamang ("toda a sua gente trabalhava nas minas") e "com idade avançada, apresentou a pretensão de que a Companhia o pensiona-se à semelhança do que se verificava com o Chico Carreiro e o Xarissoca, nomes estes, que ele objetivamente citou".[508]Ou seja, Muaquece tinha a pretensão de ser um pensionista da Diamang, benefício concedido a poucas pessoas, em geral para antigos trabalhadores.

A máscara cedida por Muaquece,acompanhada do seu traje completo, inclusive com dois *mukwale*, um em cada mão, aparece exposta num manequim na "sala de religião e fetichismo", agora numa fotografia de 1955. E mesmo que para Muaquece aquela máscara tivesse perdido o seu sentido original, a musealização desses artefatos não garantia que os visitantes estabelecessem outro tipo de relação com esses objetos, mesmo fora de seus contextos. É interessante registrar que, por exemplo, em dezembro de 1945, o Museu do Dundo recebeu a visita de um sobeta que ao entrar na sala das máscaras (muquiches) interrompeu a visita e saiu do edifício. Logo em seguida afirmou que iria passar muitas noites pensando no que tinha visto. Esse mesmo relato é complementado com a lembrança de que em 1940, um luba que visitava o Museu, ao entrar nessa mesma sala, igualmente correu para fora do prédio.[509]

[507] MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva.* São Paulo: Cosac Naify, 2013. Ver especialmente entre as páginas 19 e 28.
[508] Relatório Mensal do Museu do Dundo de junho de 1946. S/P
[509] Relatório mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1945. S/P

Figuras 67 e 68: Na primeira fotografia é possível perceber ao fundo da sala um manequim de um mascarado *chikungu* portando dois gládios *mukwale* nas mãos. Na segunda imagem é possível ver o detalhe do mascarado e também outro exemplar dessa máscara na parede, no meio de duas máscaras *chihongo.*S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Outros objetos vinculados - ainda que não de forma exclusiva - à figura dos sobas e adquiridos durante a campanha ao Tchiboco são os *mifuka* (sing. *Mufuka*), mais conhecidos como enxota-moscas. José Redinha relata que os indígenas usavam esses objetos nos passeios, viagens, bem como nos batuques. “Algumas vezes, entre as crinas,

colocam elementos medicinais destinados a soltar das caudas, ao ritmo dos movimentos, como creem, fluídos de boa sorte, que envolvem e protegem o proprietário".[510]

De forma similar Redinha retrata a existência de alguns enxota-moscas próprios dos sobas, que teriamuma função mais acentuada de amuleto, com os quais os chefes poderiam afastar chuvas, raios, inimigos, além de qualquer mau agouro,entre outros. Do mesmo modo, o conservador do Museu presenciou ainda o soba chokwe Muinda, que viajou com ele, provavelmente, numa expediçãoque percorreu os territórios do nordeste da Lunda, manejando, todos os dias, o seu *mufuka*, no sentido de evitar as chuvas. "Desenhava para isso, com o feixe de caudas, grandes gestos, varrendo o céu em sentido contrário ao do vento, para suster as pesadas nuvens que ameaçavam aproximar-se".[511]

Na coleção do Museu do Dundo existe uma dessas peças que pertenceu ao importante soba Muatchondo, de Capaia e "segundo os indígenas, o soba fez prodígios desta natureza: no rio Luangue, num ponto onde não existia canoas, atraiu uma, que veio de longe, rio abaixo, ao seu encontro, chamada pelo acenar do *mufuka*, permitindo-lhes, a ele soba e aos seus, atravessar o rio para a outra margem".[512] Consta que foram adquiridas durante a campanha ao Tchiboco duas *mifuka*, sendo uma delas com o cabo alternando madeira e marfim encimado por uma cabeça de hipopótamo, conforme ilustração abaixo. O outro enxota-moscas, cujo cabo é encimado por uma figura humana, foi adquirido no sobado Mutchima.

[510] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol II. *Op. cit.* P.18.
[511] *Idem.*
[512] *Idem.*

Figura 69: *Mufuka* ou enxota-moscas (ilustração à direita). Proveniência Chokwe; região do Tchiboco; sobado Xakasongo. Fonte: REDINHA, José. Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa). Vol II. *Op. cit*. S/P.

Assim como o *mukwale*, no Museu do Dundo há vários registros fotográficos de sobas portando um espanta-moscas, conforme fotografia adiante.

Figura 70: Soba Muagongo segurando espanta-moscas. 1944. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

É possível que outros objetos adquiridos durante a campanha tenham pertencido a chefes ou dignitários, porém, apenas é possível contar com as informações disponíveis no relato. Atribuir um objeto como insígnia de poder, levando em consideração as suas características formais e estilísticas já se mostrou uma armadilha, uma vez que o relato da campanha é muito rico no sentido de mostrar a disseminação de objetos antes restritos a um grupo específico. É preciso não perder de vista, contudo, que todos que se deparavam com a comitiva, inclusive os sobas, estavam sujeitos a intimidações e pressões para cederem suas peças.

Não surpreende que numa documentação composta por relatos de representantes do Estado português não haja nenhum registro de episódio de intimidação envolvendo violência física ou mesmo furto de objetos, o que não significa que não houve ocorrências desse tipo. Aliás, os acervos africanos de museus europeus estão repletos de objetos adquiridos de forma violenta, como era comum no período colonial.[513] No caso específico da campanha ao Tchiboco é possível encontrar diversos indícios de intimidações e ameaças. O que faria, por exemplo, uma pessoa abrir mão da porta de sua casa, quando para aquela cultura uma casa sem porta estava relacionada aos mortos, conforme visto anteriormente?

A pressão para que o objeto fosse cedido, sob a alegação de este estaria mais bem preservado e salvaguardado no Museu, aparece em diversas passagens do relato. De outra parte, é importante considerar que os nativos, sobretudo os sobas, tinham interesses específicos ao oferecer objetos durante as expedições organizadas pelo Museu, podendo ser por motivação financeira mais propriamente dita (pagamento de impostos, por exemplo) ou para conseguir vantagens da Diamang e do Museu. A título de exemplo, esse foi o caso dos sobas que iam sem intermediários oferecer objetos para o Museu. O exemplo do soba Muaquece, que cedeu ao Museu uma máscara *chikungu*,é bastante elucidativo, não só porque evidencia a existência de um forte motivo por trás do ato de abrir mão de um objeto tão significativo para a sua cultura e ao mesmo tempo tão desejado para o Museu, mas também revela uma prática de troca de favores que a documentação consultada tende a silenciar, em particular, quando essas negociações envolviam insígnias de poder ou aquelas diretamente ligadas ao poder desses homens, como é o caso da máscara *chikungu*.

[513] Ver, por exemplo, LEIRIS, Michel. *África fantasma.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3.3. Os sobas e o Museu do Dundo

Se por um lado a documentação consultada fornece poucas informações sobre como os sobas cediam seus objetos pessoais, de outro registra de modo amplo que esses chefes apareciam espontaneamente no Museu do Dundo, oferecendo exemplares de cunho arqueológico ou encontrados em antigas aldeias abandonadas (*iculos)*, bem como exemplares da fauna, muitas vezes animais vivos. Esses homens eram, não raro, "convocados" para realizar buscas em lugares específicos, a fim de recolherem objetos desejados pelo Museu.

No relatório anual do Museu do Dundo, de 1944 há o registro de que "alguns sobas têm-nos trazido vários objetos encontrados nos 'iculos' dos seus antepassados, como pedaços de cerâmicas antigas, ferros trabalhados com diversos feitios, facas, pontas de lanças, enxadas etc.".[514] Nesse mesmo ano, o soba Sangime "apresentou uma pedra gravada bastante curiosa, encontrada, segundo declarou, no riacho Tchimiengi afluente oeste do Chiumbe. A pedra mostra o sinal "Cangongo" que os quiocos usam tatuar sobre a testa".[515] No mesmo ano, o soba Namuianga "apresentou-se no Museu com três pedras talhadas, que encontrou junto ao rio Mussungui".[516] No ano seguinte foi a vez do sobeta Satxinjango encontrar"no 'iculo do Muata Muanzanza Txoeca', antigo soba Lunda, 2 curiosos tipos de enxadas antigas; o referido "iculo" fica perto do rio Cunduege, afluente do Luachimo".[517]

Em 1946, consta que o soba Satxissenga do Lóvua, numa visita ao Dundo ofereceu ao Museu"3 exemplares novos duma árvore de que existe em quantidade nas proximidades da sua Sanzala". Esse soba, inclusive, foi recebido pelo Sr. Dr. Júlio de Vilhena, Diretor Administrador da Diamang, que até o convidou para assistir ao plantio das árvores. Em retribuição, o soba ainda saiu do Museu com uma muda de cedro para ser plantada em sua própria aldeia.[518]

Em 1947, há o registro de que o soba Xá-Txindongo "trouxe-nos uma faca de dois gumes, de ferro moldado, recolhida por um indígena num antigo chão de sanzala próximo à povoação daquele soba. A faca é idêntica a uma trazida da região dos Xinges

[514] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.22.
[515] Relatório Mensal do Museu do Dundo de março de 1944. S/P.
[516] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1944. S/P.
[517] Relatório Mensal do Museu do Dundo de janeiro de 1945. S/P.
[518] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1946. S/P.

em 1937".[519] Nesse mesmo ano, o soba Kanzunda, um dos visitantes assíduos do Museu do Dundo, enviou do Lóvua "um exemplar vivo de cágado que nos era desconhecido, o que equivale a dizer que é um tanto raro. Os indígenas da região do Dundo que viram o animal declararam que não o conheciam".[520]

Em 1948, o soba Tchingombo do Lóvua levou ao Museu um macaco "tchima" vivo. "Falamos com este soba e com outros da área do Lóvua, para nos conseguirem alguns mamíferos que por aqui se não encontram".[521] Nesse mesmo ano ainda o soba Satchindongo enviou ao Museu um pequeno mamífero de nome "kassalangata", raro na região e que ainda não existia na coleção, enquanto o sobeta Nalukeke "prontificou-se a arranjar-nos grande quantidade de aves; pediu-nos para esse efeito uma gaiola para as transportar vivas".[522]

Por fim, em 1951, o sobeta Sabanvo do sobado Caiengula ofereceu ao Museu um exemplar de jimbo, "um animal bastante raro, ou difícil de capturar, e que ainda não existia na galeria de fauna africana".[523] Nesse mesmo ano, o soba Cauca de Chitato levou ao Museu uma pele de tchifembe, "obtida dum exemplar caçado nas proximidades do rio Camanguelo, afluente oeste do rio Tchicapa. Este despojo veio também preencher uma lacuna na citada galeria".[524]

Há ainda, em relatórios posteriores a 1951, outras menções a sobas e sobetas que ofereciam ao Museu, de forma espontânea, exemplares arqueológicos, da fauna e da flora, ou seja, aqueles que não estavam diretamente relacionados aos seus poderes. Por outro lado não aparecem com frequência os registros de sobas que apareciam no Museu levando objetos pessoais para serem vendidos ou doados. Todavia, o antropólogo Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia, em um texto do livro *Arte Decorativa Cokwe*, reeditado em 2009 deixa claro que um aspecto peculiar da formação do Museu do Dundo foi a colaboração dos sobas no enriquecimento das coleções:

> Segundo Marie-Louise Bastin os Cokwe perceberam perfeitamente que o mundo antigo tinha desaparecido e viram na organização do museu uma forma de preservar os seus valores. Foi assim que um expressivo grupo de artefatos, nomeadamente símbolos de poder,

[519] Relatório Mensal do Museu do Dundo de janeiro de 1947. S/P.
[520] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1947. S/P.
[521] Relatório Mensal do Museu do Dundo de março de 1948. S/P.
[522] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1948. S/P.
[523] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1951.
[524] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1951. P.2

> como cadeiras - tronos de chefes, bancos e outros objetos são oferecidos ao museu para onde muitos chefes de aldeia se deslocam (ainda observável em 1974-75) com suas famílias com o intuito de o visitar e explicar aos mais novos o valor daqueles objetos, enquanto as mulheres se arrepiavam diante das máscaras interditas.[525]

Ainda conforme Manuel Laranjeira:

> Um eloquente conjunto das coleções etnográficas do Museu do Dundo integrou, no passado, a categoria de bens de prestígio que circulavam entre chefes do mosaico de povos que se foram fixando na região. Com a ocupação colonial e a consequente decapitação do poder político esses objetos perderam gradualmente sentido prático e tornaram-se relíquias do passado. A predação cultural, por vezes verdadeira pilhagem, canalizou para fora da África uma significativa parte desse patrimônio. Os bens de prestígio deixaram de se produzir e tornaram-se raridades. Hoje são símbolos-memória dos povos que os produziram.[526]

Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia teve uma importante experiência de investigação no Museu do Dundo, na década de 1970, porém, a documentação nos permite defender que os sobas cediam suas insígnias de poder não só porque esses objetos haviam deixado de ter um sentido prático ou se tornado relíquias do passado, antes, porque além da utilidade ou não desses objetos na vida desses homens naquele momento, acreditavam que a legitimidade e a manutenção de seus poderes estariam mais garantidas se esses objetos fossem cedidos ao Museu, ao invés de permanecerem em seus contextos de origem. Porém, se "o poder não existe nem se mantêm sem símbolos", conforme afirma Manuel Laranjeira em outra publicação[527], é preciso considerar que esses homens não abriam mão da representação simbólica dos seus poderes, mesmo havendo a incorporação de outros elementos simbólicos de procedência europeia / portuguesa para representar os seus poderes, como medalhas e uniformes militares, aceitos e incorporados entre os sobas no período colonial.[528]

---

[525] RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira. "Recordando Marie Louise Bastin". In: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. I. *Op. cit.* S/P.
[526] *Idem.*
[527] RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Angola. Os símbolos do poder na sociedade tradicional*. Coimbra: Centro de Estudos Africanos; Instituto de Antropologia; Universidade de Coimbra, 1983. P.9.
[528] Carlos Serrano também fala sobre o assunto: "o poder não se caracteriza apenas pela apropriação do espaço, a sujeição de pessoas ou grupo de pessoas, mas também pela manipulação de signos e símbolos numa apropriação destes, que na tradição ocidental se denomina regalia". SERRANO, Carlos. "Poder,

Significa dizer que ao ceder esses objetos ao Museu do Dundo, que tinha grande e inequívoco interesse nesse tipo de peças, os sobas poderiam assegurar uma boa relação com a Diamang, garantindo vantagens de diversas ordens, desde econômica quanto de prestígio, e ao mesmo tempo manter os seus poderes, em crescentevulnerabilidade por causa da própria situação colonial, ainda simbolicamente representados no Museu.

Redinha menciona em diversas passagens dos relatórios consultados que "velhos sobas, em modo de testamento, entregavam ao Museu peças de arte e outras de seu uso para lhes assegurarem a sobrevivência".[529] Na citada *Campanha Etnográfica ao Tchiboco* consta como um apito de ferro com embutidos de metal amarelo foi depositado no Museu do Dundo[530]:

> Foi nos entregue pelo já falecido soba Kamba-Kuanga (que morava nas margens do Nhoca, afluente oeste do Tchicapa), com estas palavras: "Leva-o para o Museu do Dundo; que fique em bom lugar onde o meu nome não esqueça! Sei lá o que lhe fariam quando eu morrer!! (...) Os meus filhos (família e povo) é gente moderna que vocês, os brancos, estragaram. Já não têm respeito pelo chefe nem pelas suas coisas".[531]

Os sobas tinham total clareza da vulnerabilidade de seus poderes porque tinham conhecimento claro da situação colonial e das consequências desta em suas vidas.Não por acaso, durante as visitas ao Museu do Dundo esses homens expressavam as suas insatisfações e queixas. No relatório mensal de maio de 1948 consta que quando havia tempo disponível, o conservador José Redinha e sua equipe conversavam com os sobas e ouviam pacientemente suas lamentações, expressas geralmente a partir de frases e provérbios como:

Mondo Uafua Mochipo Uasala - Quebrou-se o Mondo (telégrafo) ficaram as maçanetas - "calou-se o soba falam os rapazes"

Muafua Sôko Muasalakana Tchiringo- Apodrece o Sôko (fruto) mas nasce o Tchiringo (tubérculo comestível) - "Morre o soba, mas fica o sobrinho".

---

símbolos e imaginário social". In: RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Angola. Os símbolos do poder na sociedade tradicional.Op. cit*. P.49.

[529] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1954. P.6.

[530] Esse apito foi publicado por Marie-Louise Bastin em *Arte Decorativa Cokwe*. Vol.II. *Op. cit.* P.227.

[531] REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vol. II. *Op. cit.* P.20.

Tatchi Jan´Gando Ku Mutchia - A força do jacaré está no rabo - "A força do soba está no seu sobado".

Kambôa Unariria Amukungulu- Cambôa (pássaro) cora sobre os ramos da árvore - "O soba desolado chora sem encontrar consolação para os seus desgostos".

Muanganinhe Tchirhongo Kátua Meza Kuanganinamo- Onde dança Tchirhongo (símbolo da riqueza e justiça) dançará Kátua (mukixi cômico-bobo) - "Quem diverte o soba, priva-o de dignidade; não o serve".

Meia Ahua Asala Manhonguneno- Acabou-se a água, mas ficou o seu resíduo - "Vão se os anéis mas ficam os dedos".

Funga Meso Itala Kulutu Iri- Conserva os olhos para ver o futuro. "Não te rias de quem chora - Quem semeia ventos colherá tempestades".

Muapuia Hungo Muasala Lukotche- No lugar do meu sobado só existe Lukotche (colmo ordinário) - (Todo o reino dividido será destruído) -"Onde muitos mandam e ninguém obedece, tudo falece".

Unalengele Musono Mumona Lamba-"A vida era boa, atualmente é penosa".

Uamuene Muela Lamba Meza Kamona-"A desgraça duns faz a felicidade doutros".

Os sobas lamentavam ainda, de acordo com o mesmo relatório, "Que a sua gente vai desaparecendo, uns fogem para o Congo, outros para as sanzalas de sobas de tribos diferentes, outros ainda formam pequenos núcleos abandonando o soba pra terem direito à designação de 'muatas'". Muitos chefes reclamavam que os que ainda restavam não pagavam os tributos devidos e nem recorriam a eles na resolução dos problemas, "apenas serviam paraarranjar sarilhos junto da autoridade..."[532]

É possível constatar ao analisar brevemente os provérbios evocados pelos sobas para lamentar a própria sorte que a vulnerabilidade e enfraquecimento de seus poderes eram algumas de suas principais preocupações. O Museu do Dundo era forjado, dessa forma, como contraponto à dura realidade vivida por esses homens. Não por acaso, as salas do Museu remetiam a uma vida indígena anterior à ação do colonialismo e em vias de

[532] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1948. S/P.

extinção, mesmo que totalmente criada e imaginada pelo colonizador. Nesse passado, esses homens teriam exercido os seus poderes de forma plena, independente da imposição de fatores externos colocados pela situação colonial, como demonstra o provérbio "*Unalengele Musono Mumona Lamba* - 'A vida era boa, atualmente é penosa'". De certa forma, o Museu era imaginado como repositório de um passado que não existia mais, mesmo que na prática ele fosse um dos grandes símbolos do colonialismo português em Angola.[533]

O acolhimento aos sobas que visitavam o Museu devia estar, portanto, em consonância a esse conjunto de propósitos. Havia uma espécie de manual a ser seguido - no que diz respeito ao recebimento desses visitantes, de acordo com as orientações:

> 1 - Entende-se por "visitantes indígenas" todos os nativos de qualquer classe que se apresentam no Museu, provindos de lugares mais ou menos afastados.
>
> 2 - São recebidos pelo Sr. Fontinha (ajudante do conservador), que os atende inquirindo da saúde e bem estar dos seus sobados ou famílias, conforme respectivamente se trata de sobas ou simples indivíduos.
>
> 3 - Seguidamente são perguntados sobre a região, acontecimentos de interesse etnográfico etc. Muitas vezes são eles que trazem notícias e objetos para venda. Quando acontece serem residentes em zonas sobre as quais incide algum estudo em preparação, são ouvidos sobre diversos assuntos que interessam, como costumes, tradições históricas etc.
>
> 4 - Quando o visitante é soba, mestre de ofício, artista, ou somente indivíduo interessante sob qualquer aspecto é seguidamente recebido por nós.
>
> 5 - Finalmente se o visitante vem com demora é lhe oferecido alojamento e alimentação na Sanzala Folclórica. Muitos deles aceitam o oferecimento total ou apenas em parte no que diz respeito à alimentação, alojando-se em povoações indígenas de parentes e amigos.
>
> 6 - No livro "Registro de movimento indígena" são registrados os nomes dos indivíduos visitantes de qualquer nota de interesse sobre assuntos por eles narrados.
>
> 7- Quando retiram do Dundo estes visitantes nativos encarregam-se por vezes de pequenos trabalhos, de nos levarem recados para os locais onde se dirigem, ou de procederem a pequenas buscas em sítios determinados.

[533] Ver sobre essa discussão: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Especialmente as páginas 249 e 250.

> 8 - De uma forma geral, em acordo com as circunstâncias, é sempre dado devido acolhimento aos visitantes indígenas observando-se o melhor cumprimento à disposição do telegrama nº 51 de 1944, do Senhor Comandante Ernesto de Vilhena.
>
> 9 - É sem dúvida manifesta a satisfação dos indígenas e chefes gentílicos pelo acolhimento que lhes é dispensado no Museu. No regresso às suas terras falam sempre largamente das novidades encontradas, com mostras da melhor simpatia, conforme temos observado reflexamente em outros indígenas que nos visitam e contam as impressões comunicadas por visitantes anteriores.[534]

A hospitalidade dispensada aos sobas que visitavam o Museu parecia ser uma estratégia eficaz para seduzir esses chefes, adquirir seus objetos pessoais e mostrar-lhes as vantagens de colaborar com o Museu e com a Diamang. E o Museu estava sempre atento para atrair novos chefes. Em dezembro de 1948 consta, dentre os visitantes que estiveram nesse espaço, o nome do soba Tchivuno, recém entronizado em decorrência da morte do irmão. O novo soba estava acompanhado dos seus 25 sobetas. Todos eles estiveram no Chitato, "para que a autoridade confirmasse a escolha do novo chefe indígena e voltaram para a sanzala folclórica do Museu, onde ficaram alojados durante dois dias". Segundo consta no relatório do referido ano e mês, "visitaram o Museu, de que muito gostaram, regressando ao Cachimo satisfeitos pelo que viram e pela forma como foram recebidos, prometendo voltar com peças etnográficas para que o seu nome fique também ligado ao Museu do Dundo".[535]

A vulnerabilidade desses chefes ia ao encontro das ambições do Museu: ser o repositório de seus poderes (constantemente questionados e ameaçados) através de seus objetos pessoais e firma-los como colaboradores do Museu, em particular, das atividades da Companhia, o que significava fornecer o bem mais precioso da Diamang: mão de obra para as minas. O Museu do Dundo ambicionava insígnias de poder, não apenas porque elas eram em geralpeças de boa execução (artistas de renome tinham os grandes chefes como clientes, o que explica o alto grau de refinamento das obras que lhes eram destinadas), mas, sobretudo porque elas eram um elo entre o Museu e os chefes e, portanto, entre os chefes e seus súditos agora trabalhadores da Diamang.

[534] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P. 33.
[535] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1948. S/P.

Reiteramos que a documentação consultada explicita em diversas passagens que ao visitarem o Museu os sobas ofereciam objetos, porém são raros os relatos identificando o que de fato esses homens apresentavam e se havia uma solicitação explícita por parte do Museu de quais objetos deveriam ser fornecidos, o que seria algo natural diante da relação ambivalente estabelecida entre os sobas e o Museu. No relatório mensal do Museu do Dundo de maio de 1946 há o relato de que visitaram pela primeira vez o museu os sobas Muacapunga de Camissombo e Cazanga do Lóvua. Do Chingufo visitou o soba Muacabalo, que trouxe alguns objetos.[536] O relatório mensal do Museu do Dundo de maio de 1948 também menciona que "de todos os pontos do Distrito da Lunda afluem sobas com a sua gente para visitar o Museu, trazendo objetos etnográficos, exemplares zoológicos, peças encontradas em "ikulo" (lugares de antigas sanzalas), etc.".[537]

Em janeiro de 1947, o sobeta Saikunguia, segundo consta no relatório do Museu do respectivo mês e ano, "um dos visitantes indígenas assíduo, muito dado e conhecedor" ofereceu uma "peça de magia muito rara designada por 'Kufakubola Uhole Makundunda'", obra não identificada por nós.[538]Em abril de 1953, foi a vez do sobeta Cariela levar ao Museu algumas peças de magia consideradas raras.[539] Por outro lado, a entrada de insígnias de poder de sobas no acervo do Museu, em geral é relatada de maneira genérica, como é o caso registrado em maio de 1947, em que o Museu do Dundo adquiriu 17 objetos "trazidos pelos nossos visitantes indígenas das regiões de Capaia e Lóvua, entre eles distingue-se um curioso chapéu (coroa ou mitra) do uso dos antigos e grandes sobas em casos de cerimônias ou reuniões especiais".[540]

É comum constar nos relatórios mensais e anuais uma listagem dos objetos adquiridos num mês ou ano, como em dezembro de 1948, quando foram adquiridos 4 machados, 3 arcos e 3 frechas, 5 lanças, 1 cartucheira de couro, 2 enxadas, 1 caixa de rapé, 3 pentes, 4 esculturas regulares, 1 cesto de adivinhador com as respectivas peças de adivinhação, 2 quissanjes, 9 esteiras trabalhadas, 1 faca com bainha, 3 bastões, 10 amuletos diversos e 2 colares em miçangas antigas.[541]

---

[536] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1946. S/P.
[537] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1948. S/P.
[538] Relatório Mensal do Museu do Dundo de janeiro de 1947. P.1.
[539] Relatório Mensal do Museu do Dundo de Abril de 1953. S/P.
[540] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1947. S/P.
[541] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1948. S/P.

Certamente dentre esses objetos estavam aqueles que pertenceram a sobas, no entanto, nos relatórios é raro aparecer os seus nomes vinculados aos objetos e, infelizmente, não tivemos acesso às fichas catalográficas das peças. Muitas vezes se têm conhecimento de que o objeto era de uso de chefes, quando havia a descrição da sua função e uso, como é o caso de um dos 50 objetos adquiridos durante as buscas que foram feitas nesse mesmo ano de 1948 nas aldeias próximas ao Museu do Dundo, chamado de "mukombo" pelos chokwe:

> A sua forma assemelha-se a um cabo de um guarda sol, tendo cravados 7 chifres de "kai" cheios de remédios que se soltam ao ritmo dos movimentos, para darem sorte ao soba nos seus negócios e viagens. Tem suspensas várias penas de "gungo" (ave agourenta) com que o chefe indígena varre as encruzilhadas dos caminhos por onde vai passando. Este amuleto, segundo a sua crença, dá sorte ao seu possuidor, tem poder de afastar as chuvas e os inimigos tolhendo-lhes os movimentos.[542]

O registro da aquisição de um objeto pessoal de soba também aparece no relatório anual do Museu do Dundo de 1948. Neste caso trata-se de "uma espécie de mitra que os sobas kiokos usam nas grandes solenidades" (objeto nº4).[543] Ainda nesse mesmo relatório aparece a aquisição de "estatuetas servindo de caixas de rapé muito usadas pelos antigos chefes negros", conforme imagem a seguir (objeto nº2). Curiosamente, "a caixa de rapé trabalhada em boa madeira 'mukaritchi'" (objeto nº3) não aparece na documentação associada a nenhum soba, no entanto, em 1961, a pesquisadora belga Marie-Louise Bastin publica esse mesmo objeto e relata que "a tabaqueira de rapé pertenceu ao chefe Xatangi". De proveniência chokwe, a obra era da região de Capaia, mais especificamente do chefado Xatanji.[544]

Da mesma forma, o banco (objeto nº1) é publicado por Marie-Louise Bastin em 1961 e, apesar desse tipo de objeto ser comumente insígnia de poder de chefes, não há nenhuma menção ao seu antigo dono. Sabe-se, no entanto, que a sua proveniência é chokwe e Minungo; a região de recolha é Lóvua e o chefado em que foi encontrada se chamava karimbula.[545]

---

[542] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1948. S/P.
[543] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1948. S/P.
[544] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit*. P.126.
[545] *Ibidem*.P.191.

Secção de Etnografia

A colecção etnográfica foi aumentada com mais 125 objectos, que totalizam, com os já existentes, aproximadamente 6.893 peças diversas. Entre os objectos indígenas adquiridos durante o ano destacam-se os que figuram nas fotografias seguintes:

1- Banco com uma escultura tipicamente kioka.
2- Estatuetas, servindo de caixas de rapé (muito usadas pelos antigos chefes negros)
3- Caixa de rapé trabalhada em boa madeira "mukaritchi".
4- Espécie de mitra que os sobas kiokos usam nas grandes solenidades.
5- Máscara bem trabalhada, com toucado postiço.

6- Cobras em madeira articulada (trabalho dos kiokos de Cacolo).
7- Amuleto importante muito estimado pelos kiokos.
8- Lança com comprimento máximo de 60cm. muito usada pelos povos congoleses.

Figura 71: Algumas das obras recolhidas em 1948. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1948. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Figuras 72 e 73: Banco e caixa de rapé, ambas adquiridas em 1948 pelo Museu do Dundo. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Figura 74: O soba do Museu Sacamanda usando uma mitra cujo modelo é próximo daquele adquirido pelo Museu do Dundo em 1948 (nº4). 1949. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Bancos onde figuras femininas aparecem como cariátides eram quase sempreobjetos de poder de chefes em diversas regiões da África central, não apenas entre os chokwe. Os luba e os songye da República Democrática do Congo, por exemplo, possuíam uma grande produção desse tipo de objeto que pode ser vista em acervos de museus de diversos lugares do mundo.[546] Entre os luba, a "alma" de cada realeza estava literalmente consagrada num banco ou trono, ideia ainda compartilhada entre esses povos mesmo em tempos mais recentes.[547] A representação de uma figura feminina servindo de "sustentáculo" do poder do chefe através de um assento já aparece documentada pelo viajante inglês Verney Lovett Cameron, em sua publicação *Across Africa*, de 1877, por meio de uma ilustração onde um chefe encontra-se sentado num banco em que uma figura feminina aparece como cariátide, conforme imagem a seguir.

Figura 75: Chefe sentando num banco onde uma figura feminina aparece em forma de cariátide. Fonte: CAMERON, V. L. *Across Africa.*Vol. II.Londres: Daldy, 1877. S/P.

[546] Por ser área de colonização belga, o acervo do Museu Real da África central (MRAC), localizado em Tervuren (Bélgica), é o mais representativo em objetos de povos dessa região. Há também muitos outros museus que possuem em seus acervos bancos luba e songye, como é o caso do Metropolitan Museum of Art, localizado em Nova York, E.U.A.

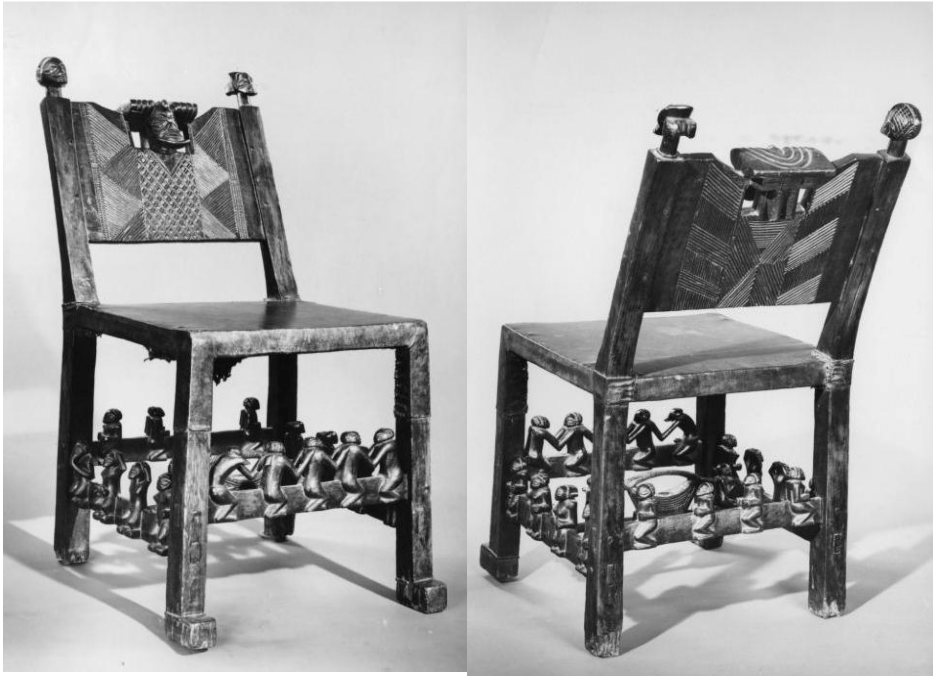
[547] Sobre bancos luba ver: ROBERTS, Mary Nooter. "The king is a woman. Shaping power in luba royal arts". In: AFRICAN ARTS. Vol. 46, nº3, Outono de 2013. P. 68-81; e ROBERTS, Mary Nooter & ROBERTS, Allen F. *Luba art and the making of history*. Nova York: Prestel; The Museum for African Art, 1996.

O banco chokwe em forma de cariátide feminina que foi recolhido pelo Museu do Dundo em 1948, assim como pelo menos outros três exemplares foram identificados por Marie-Louise Bastin como de autoria do escultor Kamba Lwango. Dois deles foram adquiridos na região de Lubalo; um da região de Camissombo e o acima referido na região do Lóvua, o que nos dá uma pista de que deveria ser um artista muito apreciado e solicitado por chefes de diferentes regiões.

Assim como Marie- Louise Bastin chamou a atenção para uma perceptível mudança de gosto em relação aos assentos usados como insígnias de poder ao longo dos anos, a própria classificação do objeto como insígnia de poder exige situa-lo no tempo e no espaço, além da relevância de reunir o máximo de informações sobre o antigo detentor e também acerca do processo de recolha, o que nem sempre é possível. Por isso, para este trabalho é fundamental a contribuição da publicação da pesquisadora belga Marie-Louise Bastin porque permite confrontar o silêncio da documentação em relação aos donos das insígnias de poder adquiridas pelo Museu do Dundo. Bastin, que no ano de 1956 passou alguns meses no Museu do Dundo pesquisando a arte chokwe como nunca antes havia sido feito, analisando as obras, realizando um extenso trabalho de entrevistas com informantes e percorrendo áreas de produção de peças ditas etnográficas, até hoje é considerada uma das maiores especialistas na produção artística desses povos.

Bastin publicou em 1961, pelos Serviços Culturais da Diamang, um importante estudo sobre arte chokwe onde apresenta e analisa uma seleção de obras do acervo do Museu. Nessa seleção é possível encontrar obras de uso exclusivo de chefes e/ou cedidas por eles, já que a autora teve acesso às fichas catalográficas dos objetos do acervo com informações sobre local de recolha e também sobre o antigo dono. Na publicação *Arte Decorativa Cokwe* consta, por exemplo, que a cadeira de espaldar apresentada a seguir pertenceu ao soba Sanjime, informação esta que não aparece nos documentos consultados. Na mesma obra consta ainda que foi adquirido um bastão *Mbweci*, no sobado desse mesmo chefe*;* uma bainha ricamente ornamentada na qual se transportam duas facas; uma insígnia de guerra de chefe *mufuka wa mbinga;* um pente *Cizakulo* de nove dentes encimado por uma cabeça de mulher; um pente *Cizakulo* de sete dentes encimado por uma figura de mascarado *chihongo;* um apito *Kasengosengo;* um pequeno tambor chamado *kasumbi;* um brinquedo em forma de tambor de autoria do

escultor Salungungu; uma máscara *katala* (ou *Imbalala*).[548] Esse número de peças pode ser muito maior, já que os objetos acima mencionados são apenas aqueles que foram selecionados para serem publicados por Bastin.



Figuras 76 e 77: Cadeira do chefe Sanjime, da região do Dundo. Fonte: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit.*P.207.

Os registros fotográficos de sobas portando suas insígnias de poder também podem ser de grande utilidade para confrontar o silêncio da documentação consultada, desde que estas fotografias sejam analisadas junto com outras fontes, pois não se pode perder de vista que quem fotografava esses chefes eram pessoas do próprio Museu. Além disso, muitas vezes esses chefes posavam para foto portando insígnias de poder que não eram suas e sim do acervo do Museu.

Ao consultar o arquivo fotográfico do Museu do Dundo é possível encontrar um retrato de 1946 do soba Txilumba, posando com uma tabaqueira em suas mãos, conforme a imagem a seguir. Esse mesmo objeto, que possui forma de ampulheta e integralmente coberto por tachas de latão (*fume)*, simbolizando a riqueza do seu dono, foi publicado

[548] Para mais informações sobre os objetos acima mencionados ver: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. *Op. cit.* P.73 e seguintes.

por Marie-Louise Bastin, em 1961, com a informação de que a peça teria realmente pertencido a esse soba da região de Capaia.[549] O soba Txilumba pode ter cedido a sua tabaqueira em retribuição ao retrato, uma troca que ao que tudo indica, não deveria ser incomum.

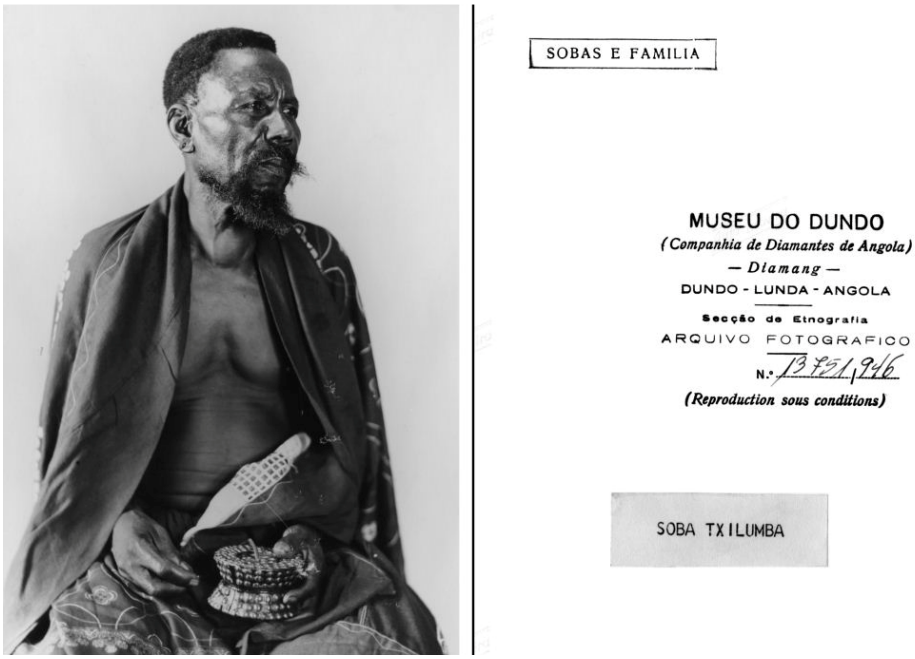


Figura 78: Retrato do soba Txilumba segurando uma tabaqueira. 1946. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Figura 79: A mesma tabaqueira da foto do soba Txilumba aparece no registro fotográfico de peças do acervo do Museu. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

[549] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. II. Op. cit. P. 124.

3.4. Os sobas do Congo belga e o Museu do Dundo

A proximidade do Dundo da fronteira com o Congo belga fez com que as notícias sobre o Museu e o tratamento dispensado aos chefes chegassem até os ouvidos dos sobas dessa área. Não por acaso o Museu do Dundo recebia um número considerável de visitantes do Congo. Em 1955, dos 1.340 visitantes indígenas que visitaram o Museu do Dundo, 216 eram do Congo belga. Em 1957, dos 841 visitantes indígenas, 191 eram do Congo belga. Em 1958, do total de 1.184 visitantes indígenas, 246 eram do Congo. Em 1960, é possível observar uma queda brusca de visitantes do Congo: dos 1.432 visitantes indígenas apenas 51 eram do Congo belga. Tal queda foi ocasionada pela independência do país vizinho, que ocorreu no dia 30 de junho do referido ano. Em 1961 não há registro do número de indígenas do Congo que visitaram o Museu.

Os sobas que visitavam o Museu ganhavam presentes e eram estimulados a retornar com objetos para compor o seu acervo. Em dezembro de 1955, dentre os 70 visitantes do Congo Belga, estavam "importantes chefes Bena-Luluas, Txikela e Kashala Gregoire que distinguimos com lembranças (guizos, campainhas e argolas em metal), objetos da sua predileção e raros no Congo".[550]

O interesse do Museu em adquirir objetos de visitantes do Congo fica explícito no relatório anual de 1948, onde consta que:

> Não se trata, está claro, de projetar qualquer campanha em território do Congo Belga, mas apenas de obter peças etnográficas das regiões aludidas da Colônia vizinha, por intermédio dos negros que de lá vem visitar-nos, de vez em quando, ou dos indígenas da Lunda que lá vão também, de visita a parentes ou amigos, uma vez por outra.[551]

Mais do que os objetos em si, o que o Museu do Dundo desejava era mostrar as vantagens oferecidas pelo Museu e pela Diamang, visando convencer os sobas do Congo a se estabelecerem em Angola. A estratégia da Companhia era manter um bom relacionamento com os sobas luba, já fixados em Angola, pois eram eles os intermediários nesse processo. Em suas viagens ao Congo, chefes que colaboravam com o Museu e com a Diamang, como o soba Dinhuca, exibiam os presentes que ganhavam do Museu, como o manto mucambo, e aproveitavam para fazer propaganda desse

[550] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1955. P.4.
[551] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1948. P.2.

espaço. As visitas de sobas fixados em Angola ao Congo, entretanto, nem sempre eram facilitadas pela administração colonial belga. Após retornar de uma de suas viagens, ocorrida em 1946, o soba Dinhuca:

> Disse-nos que foi visitar o Bula Matari (autoridade administrativa do Congo) e que este, como o viu bem posto e de Mucambo, encarregou dois auxiliares policiais de o acompanharem para toda a parte enquanto se demorasse no Congo. Disse-nos que tencionava falar a alguns sobas amigos para virem com ele, mas que o não pode fazer por andar muito vigiado.Acrescenta que o Bula Matari, não quer que saia ninguém do Congo, antes pelo contrário desejaria que os luluas e balubas que estão aqui fossem para lá. Disse que todos os sobas seus amigos muitos gostaram de o ver de Mucambo e que a fama de distribuição de mucambos aos sobas pelo "Mutanje do Dundo" já chegou aos territórios de Lusambo e Loulouabourg. Mostrou-nos algumas coisas que comprou e acrescenta que está tudo muito caro e que há falta de peixe seco e sal. Falou a alguns tocadores de quissange e bailarinos para virem para a sua sanzala, a fim de fazerem parte das festas folclóricas, mas ainda não chegaram.[552]

As tensões estabelecidas entre portugueses e belgas no que diz respeito à fronteira da Lunda remontam à segunda metade do século XIX e foi objeto de estudo de diversos pesquisadores, como Eduardo dos Santos que em sua obra *A Questão da Lunda* explora o embate que culminou na delimitação das fronteiras do leste angolano, em 1893.[553] Contudo, a assinatura de uma ata não impediu que na prática a fronteira se mostrasse muitas vezes fluida durante o período colonial. São inúmeros os relatos nos documentos da Diamang e do Museu do Dundo, de fugas de pessoas de Angola para a região do Congo Belga e vice-versa, motivadas pelas campanhas de ocupação; pelo recrutamento de mão de obra; pela cobrança de impostos; pela perda de poder por parte das chefias, entre outras razões.

O interesse da Companhia de Diamantes de Angola em atrair os sobas do Congo para território angolano era claro: havia a crença de que a mestiçagem dos luba com os lunda e chokwe"seria aconselhável para o aperfeiçoamento da raça e garantia duma maior vitalidade, visto tratar-se duma raça mais robusta e numerosa, além da grande utilidade que teria para a atuação das atividades da Companhia, num futuro mais ou menos distante".[554] Em poucas palavras, acreditava-se que desse "cruzamento de raças" seriam

[552] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1946. S/P.
[553] SANTOS, Eduardo dos. *A Questão da Lunda*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1966.
[554] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1946. S/P.

produzidos trabalhadores mais eficientes para as minas. Conforme o diretor da Companhia, o engenheiro Quirino da Fonseca:

> Julga-se que conviria mesmo intensificar uma política de atração, para que pouco a pouco se fossem estabelecendo em território português, dando-lhes algumas facilidades em vez de os repelir como infelizmente algumas vezes sucede da parte de algumas autoridades administrativas. Conhecemos a fronteira que liga com o Congo Belga, em toda a sua extensão a norte da colônia e nalguns pontos a leste e temos notado que as autoridades belgas usam estratagemas especiais adaptáveis aos locais e circunstâncias, para evitar que os indígenas passem para o nosso território, e torna-se notório o desprendimento e desinteresse, que por vezes se observa do nosso lado, pois não só se deixam ir embora, como também impedem por mil e uma formas a sua entrada no território.[555]

A propaganda feita pelo Museu do Dundo, de forma direta ou indireta (através dos sobas fixados em Angola que transitavam pelo Congo), para atrair os sobas para o Dundo parece ter funcionado, pelo menos no que diz respeito à aquisição de objetos pessoais dos sobas, pois após estes realizarem uma primeira visita ao Museu, era comum prometerem retornar ou enviar objetos, como é o caso dos "dois sobas Mainda e Sá Mungamba, que visitaram o Museu e prometeram enviar-nos alguns objetos de madeira e marfim".[556]

A documentação consultada, não raro, explicita o que esses sobas ofereciam ao Museu. Em dezembro de 1945 foi endereçada uma lança para o Museu do Dundo, pelo soba Muacaango.[557] Conforme apontado anteriormente, em 1948, o Muatiânvua enviou ao Museu do Dundo um marfim esculpido e um gládio *mukwale* em retribuição a um manto. Em 1952, o Museu do Dundo recebeu a visita de chefes do Congo, inclusive do soba medalhado Matari Tchissuma, que "a título excepcional foi presenteado com 2 metros de tecido "African Prints", destinados à mulher principal que o acompanhava".[558] Produzido na Europa, esse tecido era o mesmo distribuído como pagamento para os participantes dos grupos folclóricos e bastante apreciado entre os indígenas.

---

[555] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1946. P.5.
[556] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1946. P.6.
[557] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1945. S/P.
[558] Relatório Mensal do Museu do Dundo de fevereiro de 1952. S/P. Sobre os chefes medalhados do Congo belga ver: VANHEE, Hein. "Maîtres et serviteurs. Les *chefs médaillés* dans le Congo colonial". In: VELLUT, Jean-Luc (org.). *La mémoire du Congo le temps colonial*. Tevuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2005.

Figura 80: Sobas congoleses em visita ao Museu do Dundo. Relatório Anual de 1952. S/P. Na foto é possível observar a presença do soba Dinhuca (o primeiro sentado do lado esquerdo da foto). Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Em junho de 1953, foi a vez do soba Luquemo, também do Congo belga, enviar ao Dundo um representante seu com seis objetos oferecidos ao Museu: 3 chapéus usados por sobas da tribo "macuba" (Congo) adornados de miçangas e 1.088 conchas (cauris); 2 cintos para bailarino confeccionados com retalhos de pele de várias espécies de macaco; cauris em pequeno número; e 1 faca de ferro forjado, decorada com metais brancos, cravados no cabo de madeira.

Dois anos antes, em 1951, foram adquiridos pelo Museu do Dundo dois panos de ráfia que eram de uso do soba luba Cabondi Cazari do Congo belga.Um dos panos apresenta 7 metros de comprimento por 0,77 de largura, enquanto o outro tinha 9 metros de comprimento por 0,77m de largura, todos ornados por barras de cor preta e castanha. Além dos tecidos foram adquiridos um barrete e umas pulseiras ornadas com 355 conchas (cauris). O soba que ofereceu ao Museu disse ter herdado as peças, "mas, como não pensa usá-lo, em virtude de se ter habituado ao traje europeu, lembrou-se de o vir oferecer ao Museu do Dundo".

Além de ter cedido as peças ao Museu, foi pedido que o soba as vestisse para que registros fotográficos fossem feitos, conforme imagem a seguir. O objetivo da fotografia

era “ilustrar o conjunto das peças de vestuário no lugar de exposição que lhe for reservado na Coleção Etnográfica”.[559]

Figura 81: Soba usando tecidos, pulseiras e tornozeleiras que pertenceram ao chefe Cabondi Cazari, do Congo belga, mesclados com um colete europeu. 1951. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1951. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O soba, cujo nome não foi identificado, aparece na fotografia vestindo tecidos de ráfia, que não deixam dúvida quanto a sua origem kuba, portando uma arma cerimoniale ainda uma machadinha conhecida como *kilonda*, uma insígnia de poder usada entre os songye e os beneki, povos situados no Congo belga, lugar de origem do soba fotografado. Tanto a arma cerimonial quanto a *kilonda* não aparecem na lista dos objetos cedidos por esse soba, o que poderíamos supor que ele não teria aceitado abrir mão dessas insígnias. No entanto, se o soba tivesse oferecido os tecidos bem como os adornos de braços e de tornozelos para o Museu sob a justificativa de que só usava trajes europeus, dificilmente ele visitaria o Museu portando essas duas insígnias.

[559] Relatório Mensal do Museu do Dundo de dezembro de 1951. P.1-2.

O fato é que o soba foi paramentado não apenas com as peças que ele cedeu ao Museu. Para registra-lo "à moda pré-colonial" ou "tradicional", de acordo com o que o imaginário português definia como tal, outras peças do acervo do Museu foram incorporadas.[560] A arma cerimonial aparece no registro fotográfico de obras do acervo, enquanto a *kilonda* aparece exposta na parede de uma de suas salasem fotografias de 1960 e 1963.Na imagem a seguir é possível reconhecer a arma portada pelo soba pelo detalhe do punho estriado, além do modo como o cordão foi amarrado na bainha.

Figura 82: Arma cerimonial portada pelo soba do Congo belga. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

No que diz respeito à *kilonda*, é possível reconhecer a peça em diversas fotografias do Museu. Dois exemplares aparecem pendurados na parede da "Sala de História", em fotografia de maio de 1960 e um exemplar numa fotografia de 1963, conforme imagens que se seguem.

[560] Veremos no próximo capítulo que essa era uma prática do Museu do Dundo desde o final da década de 1940.

Figura 83: Fotografia tirada durante a visita do soba Muatxissengue, de Saurimo, ao Museu do Dundo no ano de 1960. Ao fundo, na parede, é possível notar a presença de duas *kilonda.* 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Figura 84: Fotografia tirada durante a visita do Sr. Alberto Iria ao Museu do Dundo, em 1963, onde é possível observar uma das *kilonda* pendurada na parede ao fundo. Na fotografia à direita, o detalhe da obra. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O hábito de paramentar sobas com peças do Museu do Dundo para a realização de registros fotográficos era uma prática comum e estava em consonância com a ideia de que o Museu era um espaço voltado para o passado. Se as salas do Museu remetiam a um passado construído e imaginado, o registro fotográfico desses sobas paramentados,

ao mesmo tempo em que deslocava esses homens para um passado indefinido e impreciso, buscava tornar essas imagens um documento do real.

A partir das considerações tecidas neste capítulo é possível concluir que a análise da formação do acervo do Museu do Dundo evidencia as múltiplas relações estabelecidas entre um museu formado por uma companhia de diamantes e os povos da região onde ela estava estabelecida. Essas relações marcadas por poderes desiguais não podem ser resumidas, no entanto, num simples binômio colonizador x colonizado. Cientes da vulnerabilidade e fragilidade de seus poderes os sobas buscavam corresponder aos anseios do Museu, sempre tentando, no entanto, satisfazer as suas ambições.

A Companhia de Diamantes de Angola sabia que dependia desses homens como mediadores entre ela e os potenciais trabalhadores para as minas. Por outro lado, os sobas, apesar de terem conhecimento da importância de seus papéis tinham clareza de que o seu poder dependia do reconhecimento e legitimação, da administração colonial, e da própria Diamang que, conforme sua conveniência podia colaborar para destitui-los do poder e troca-los por outros. Assim, esses chefes tinham conhecimento de que valia mais ceder uma insígnia de poder ao Museu do que ter o seu poder ameaçado, não apenas porque o ato de oferecer uma insígnia garantia em muitos casos o seu poder, mas porque na maioria das vezes essa ação significava o início ou a consolidação de uma aliança que podia garantir a sobrevivência desses homens no poder, numa situação colonial marcada por pressões, intimidações e violência de diferentes ordens.

Capítulo 4: Os sobas, o sistema de recompensas da Diamang e o Museu do Dundo

As relações estabelecidas entre os sobas, a Diamang e seu Museu, foram ao mesmo tempo marcadas por imposições e subjugações e permeadas por recompensas em retribuição à colaboração desses homens, nas mais diversas atividades. Essas recompensas, que se traduziam em presentes envolvendo bens materiais, viagens e concessões de ordens prática ou simbólica procuravam satisfazer os anseios das chefias, ao mesmo tempo em que buscavam exaltar de forma simbólica, os seus poderes em constante ameaça.

Reiteramos que desde pelo menos 1912, quando tiveram início as prospecções de diamantes na região nordeste de Angola, não foram raros os relatos dando conta das investidas promovidas por sobas da vasta área que englobava a região da Lunda. Os prospectores, ao vivenciarem as recorrentes ameaças e ataques que prejudicavam o andamento de seus trabalhos, perceberam rapidamente que o projeto de instalar uma companhia de diamantes estaria comprometido se não houvesse a colaboração desses homens que até então ditavam as regras nas suas comunidades. De outra parte, essas chefias locais enxergavam a possibilidade de concretização desse novo empreendimento que tomava corpo como um grande indício de que seus poderes estavam em risco.

Se por um lado, o uso da força militar nem sempre se mostrou eficaz na pacificação das populações a serem submetidas na região da Lunda, na primeira década do século XX - seja por falta de pessoal, carência de estrutura material, ou por problemas estratégicos -, de outro, a Companhia de Diamantes de Angola tinha pressa para começar o seu novo empreendimento, o que a levou a colocar em prática a estratégia de negociar diretamente com os sobas, muitas vezes, sem a intermediação dos militares.

As negociações entre portugueses e sobas envolvendo bens materiais não eram, todavia, uma novidade. A tática de oferecer presentes e pagamentos a chefes em troca de colaboração ou de serviços era amplamente conhecida dos portugueses, desde os primeiros contatos com as sociedades centro-africanas, conforme nos lembra Isabel Castro Henriques, ao afirmar que “a história das relações entre africanos e europeus está

em parte concentrada nesta rede de presentes que os europeus são continuamente forçados a satisfazer (...)".[561]

Essas transações aparecem registradas com abundância nos relatos dos exploradores e viajantes de Portugal que percorreram a África central, sobretudo, desde meados do século XIX, entre outros, como Serpa Pinto, Ivens e Capelo, Henrique Dias de Carvalho. Em algumas passagens de seus relatos fica evidente como o pagamento em bens materiais aos chefes era, na maioria dos casos, condição *sine qua non* para a continuidade do percurso. No relato de viagem de Ivens e Capelo, *De Benguela às Terras de Iaca* há diversos trechos que mostram as negociações e pagamentos aos sobas. A dupla chega a registrar que "é triste viajar no sertão quando se depende da proteção dos sobas".[562] Em uma das passagens do relato, Ivens e Capelo, ao necessitarem de carregadores e de um guia que os conduzissem até as cabeceiras dos rios Cuango e Kassai, tiveram que oferecer ao soba "2 peças de algodão, 2 de riscado, 2 de zuarte, lenços, missangas variadas, 1 farda, 1 espingarda, 1 umbrela, 1 jumento e algumas garrafas de bebidas alcóolicas".[563]

O relato da expedição liderada por Henrique Dias de Carvalho é igualmente rico em detalhes sobre estas negociações. Além de uma lista de presentes que foram oferecidos pela expedição à corte do império Lunda envolvendo itens como cadeira, bandeja e cobertores, as fotografias tiradas durante a campanha também revelam outros produtos cedidos pelos portugueses já em uso pelos chefes e membros da corte, como as fardas militares.[564]

A grande diferença entre as negociações efetuadas entre os exploradores e sobas no século XIX e aquelas realizadas entre a Companhia de Diamantes de Angola e esses chefes no século XX está na posição ocupada por cada agente num dado período histórico. Os exploradores portugueses se encontravam no século XIX numa posição de vulnerabilidade, em que o cumprimento das condições impostas pelos chefes locais era de fato a garantia da continuidade da viagem. Já no século XX, a situação colonial

---

[561]HENRIQUES, Isabel Castro. *Percursos da Modernidade em Angola.* Lisboa: Instituto de Investigação Científico Tropical; Instituto de Cooperação Portuguesa, 1997. P.458.
[562] IVENS, R. CAPELO, H. *De Benguela às Terras de Iaca.* Vol. 1. Portugal: Publicações Europa – América, s/d. P.88.
[563]*Ibidem.*P.119.
[564] Para mais detalhes ver:AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador.* A colecção Henrique de Carvalho da Sociedade de Geografia de Lisboa. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 2012.P.111.

colocou os sobas numa posição mais que de vulnerabilidade, de subjugação, na qual o uso da violência física era uma prática institucionalizada pela administração colonial e por empresas concessionárias como a Diamang.

Ainda assim, é possível afirmar que, após sua instalação efetiva, a Diamang procurou colocar em prática a política de "tolerância" e "boas" relações com os sobas, política esta defendida, em particular, por seu Administrador-Delegado Ernesto de Vilhena.[565] A enorme área que a Diamang ocupava, aliada à pequena quantidade de funcionários europeus em contraposição a sempre crescente demanda por mão de obra indígena, podia transformar a Companhia de Diamantes de Angola num imenso barril de pólvora. Vilhena tinha conhecimento que os sobas podiam alterar o equilíbrio da Companhia de acordo com a orientação dada aos membros de suas aldeias quando estes partiam para o trabalho nas minas. Assim, a Diamang buscava recompensar os chefes que colaboravam com a Companhia das mais diversas formas, tanto material como simbolicamente. As recompensas incluíam presentes como mantos, tecidos, objetos adquiridos em Portugal, materiais de higiene e até viagens, jantares e concessões especiais, como é o caso do enterro.

É possível que a histórica relação entre portugueses e africanos tenha sido permeada por dois tipos de presentes: os de cortesia e os obrigatórios. Os de cortesia não obedeciam a nenhuma obrigação restrita de oferecê-lo, sendo que a incerteza poderia favorecer aquele que presenteava. Entretanto, a cortesia podia ser obrigatória, mas, ainda assim, "facultava ao ofertante uma margem de manobra importante." No segundo caso, ou seja, do presente obrigatório, existiria uma tabela que não podia deixar de ser satisfeita.[566]

A Diamang buscou tratar as recompensas destinadas aos sobas como cortesias e exemplos da sua boa vontade para com os povos da Lunda, o que isentava a sua responsabilidade de criar um padrão de distribuição de presentes aos chefes. Isto é, a Companhia de Diamantes de Angola procurou não criar uma regra específica no que diz respeito aos critérios de recompensas aos sobas e aos itens a serem presenteados, tampouco criou uma espécie de tabela, o que lhe facultou uma importante margem de

---

[565] Ver: PORTO, Nuno. "Under the gaze of ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARS, Elisabeth; HART, Janice (eds.). *Photographs, Objects, Histories.* Londres; Nova York: Routledge, 2004.
[566] HENRIQUES, Isabel Castro. *Percursos da Modernidade em Angola. Op. cit.* P.458.

manobra. Essa "cortesia", no entanto, era obrigatória, pois a Companhia sabia da sua importância para a manutenção das boas relações com os sobas e com os trabalhadores, contribuindo para um funcionamento eficiente e eficaz.

A variedade de presentes e concessões, além da sua distribuição irregular - sendo uma das poucas exceções a distribuição de ofertas na ocasião do Natal - revela a intenção da Companhia em manter essa prática como boa ação, uma cortesia, tirando-lhe qualquer obrigatoriedade, mantendo o controle da situação. Neste sentido, as viagens eram raramente oferecidas como recompensas.

Em 1948, ocasião da comemoração do Tricentenário da Restauração de Angola, o Museu do Dundo foi convidado a realizar uma exposição em Luanda, para onde foram enviados 202 objetos etnográficos do seu acervo, além de peças produzidas pelos escultores privativos do Museu do Dundo que desenvolveram máscaras e estatuetas, especialmente para a ocasião. Da mesma forma que os objetos, partiram para Luanda 62 componentes dos grupos folclóricos, sendo 21 dançarinas luba, 12 mascarados e 8 tocadores chokwe de tambor, entre outros.[567]

"Por incumbência do Sr. Diretor Geral e em perfeita harmonia com as autoridades administrativas", a Companhia convidou para irem a Luanda assistir às festas do Tricentenário, os principais sobas da região em que a Diamang exercia a sua atividade. O critério para selecioná-los considerava "não só a importância dos sobas, mas também o valor dos serviços que têm prestado à Companhia".Na região leste, o Museu contou com a ajuda para a seleção do Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de Obra. A todos os selecionados foram fornecidas roupas "para irem condignamente vestidos".[568] A seleção final definiu que os sobas que viajariam para Luanda com as respectivas esposas seriam:

[567] A restauração de Angola em 1648 se deu com a expulsão dos holandeses, que ocupavam Luanda e outros pontos do litoral angolano desde 1641. O envio a essa área de uma esquadra secreta foi comandada por Salvador Correia de Sá. De acordo com Alberto Oliveira Pinto, o "mito da Restauração, associado ao prestígio de Salvador Correia foi partilhado por angolanos e por colonos portugueses enquanto permaneceu na memória coletiva o longo período de hegemonia brasileira na economia angolana assente no tráfico de escravos". PINTO, Alberto Oliveira. "A estátua de Salvador Correia de Sá em Luanda: a cidade alta, o poder colonial luso-brasileiro e o mito da "restauração". África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 29-30: 101-128, 2008/2009/2010. P.101.
[568] Relatório Mensal do Museu do Dundo de 1948. S/P.

Tabela 7: Relação dos sobas selecionados para viagem a Luanda em 1948. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de 1948. S/P.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nº	Sobas e sobetas	Etnia	Posto/Área	Item/presente
1	Sonamelunda	Lunda	Luia	viagem para Luanda
2	Chincunlongo	Tucongo	Canzar	viagem para Luanda
3	Cassombo	Matapa	Canzar	viagem para Luanda
4	Piri-Piri	Lunda	Cambulo	viagem para Luanda
5	Chissanda	Chokwe	Cambulo	viagem para Luanda
6	Black	Luba	Cambulo	viagem para Luanda
7	Chivuno	Lunda	Cachimo	viagem para Luanda
8	Chicomba	Chokwe	Cachimo	viagem para Luanda
9	Cagima	Chokwe	Sombo	viagem para Luanda
10	Sangime	Chokwe	não informado	viagem para Luanda
11	Nachire	Chokwe	não informado	viagem para Luanda
12	Sacavula	Luena	Chitato	viagem para Luanda
13	Ditenda	Lunda	Chitato	viagem para Luanda
14	Dinhuca	Luba	Chitato	viagem para Luanda

Em Luanda os sobas foram recebidos pelo Governador Geral no seu gabinete de trabalho, constando que ele teria perguntado se os chefes gostaram da cidade e se teriam o interesse de permanecer por lá, ao que todos teriam respondido que não, apesar de terem afirmado que apreciaram a visita. O governador teria ainda recomendado aos sobas "que seguissem os conselhos e determinações da autoridade e da Companhia, que lhes dá o dinheiro para pagamento do imposto e muito se interessa por eles a ponto de

os trazerem a Luanda, terra dos pretos e dos brancos". Antes das despedidas, o Governador Geral ofereceu ao grupo uma quantia de 200 angolares para cada chefe.[569]

Ao regressarem, os sobas teriam visitado o Museu do Dundo onde foram "[incitados] a enriquecerem a coleção com objetos característicos de suas respectivas tribos e regiões". Também foram interrogados a respeito da fauna de suas respectivas áreas, dando informações como as dos nomes de animais. Segundo consta a visita desses chefes já tinha surtido o efeito desejado pelo Museu, sendo que tempos depois alguns enviaram para a instituição peles de mamíferos que haviam sido solicitadas.[570]

Outra estratégia adotada pela Companhia como recompensa foi a de transformar em privilégio e distinção algo que era tido entre os indígenas como natural. O exemplo mais elucidativo é o caso do enterro de um soba. No ano de 1954, o soba Sangime, da região do Chiumbe, ficou muito doente e pediu que o Museu comunicasse o seu estado ao Serviço de Saúde da Companhia. Apesar de ter sido providenciada a sua remoção da aldeia em que vivia - distante 70 km do Dundo - e recebido tratamento, o soba acabou falecendo. Porém, dias antes, Sangime havia informado à equipe do Museu que, em caso de morte, gostaria que o seu corpo regressasse à sua sanzala, "a fim de não privar os seus parentes e restante povo das praxes costumeiras do enterramento".[571]

Atendendo ao pedido, o Museu intercedeu junto ao diretor dos Serviços de Saúde, Dr. José Picoto, e "embora o critério daquele Serviço fosse o de forçar um tanto os indígenas à prática do enterramento em normas regulamentares, com vista à evolução dos costumes, foi para este caso concedida uma autorização especial". O corpo de Sangime regressou ao Vale do Chiumbe e foi enterrado próximo a sua aldeia, no mesmo local onde havia sido enterrados um filho e uma de suas mulheres.

Não perdendo a ocasião, o auxiliar de conservador do Museu do Dundo Acácio Videira foi deslocado até a aldeia do soba falecido,

> o qual comunicou aos nativos daquele sobado tratar-se de uma concessão especial em atenção ao povo e à vontade do antigo e importante chefe indígena. O soba Sangime contactava conosco há 18 anos, caracterizando-se pela afabilidade e regularidade do seu procedimento.[572]

---

[569] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1948. S/P.
[570] *Idem.*
[571] Relatório Mensal do Museu do Dundo de junho de 1954. P.1-2.
[572] *Idem.*

A preocupação com a repercussão que o fato poderia causar entre outros sobas levou a Direção da Diamang a escrever uma nota ao Museu do Dundo esclarecendo que tal decisão se tratava de:

> (...) um caso especial que escapa (tem de escapar) às normas legais usuais. Procedeu-se avisadamente, pela maneira por que se procedeu. Mas chamo a atenção para casos análogos, que possam vir a dar-se e cuja errada solução poderá trazer-nos dificuldades de política indígena.[573]

O relato deixa claroque a concessãofoi feita, exclusivamente, por causa da regularidade dos bons serviços prestados à Companhia e ao seu Museu pelo soba. Por outro lado, mais do que honrar o falecido, a permissãodada a Sangime buscava mostrar aos outros chefes o quanto valia a pena tê-los como colaboradores da Diamang e o quanto a Companhia estava disposta a fazer concessões por eles, desde que fossem bons servidores.

Os critérios que levavam a Companhia a fazer concessões dessa ordem não estavam bem definidos, apesar de se relacionarem à boa prestação de serviços. Significa dizer que, não necessariamente, outro soba colaborador teria direito a permissões que envolvessem questões simbólicas de tão grande relevância para esses homens, como é o caso do ritual do enterro. A incerteza criada pela Diamang em relação a esse tipo de concessão levava os sobas à necessidade constante de satisfazer as demandas da Companhia, ainda que permanecesse a dúvida em relação à recompensa.

Nessa altura também a Diamang sabia que concessõesespeciais como a de um enterro eram uma poderosa moeda de troca com os chefes, pois a morte e o funeral de um soba envolviam uma série de práticas rituais e interditos cujo cumprimento era fundamental para o equilíbrio da comunidade afetada. Assim, mais do que o espaço e os corpos controlava-se a cosmogonia e a cosmologia dos africanos da Lunda. Neste quadro o sistema de recompensas ao acentuar positivamente algumas tarefas fortalecia a assimetria do mando e da obediência, buscando a legitimidade das ações civilizadoras enquanto dever moral do colonizador. Estas concepções punham em curso a articulação entre positivismo, evolucionismo e racismo.

[573]Relatório Mensal do Museu do Dundo de junho de 1954. S/P.

4.1. O Museu do Dundo como palco das recompensas

O Museu do Dundo, incluindo seu complexo formado pela aldeia do Museu e o terreiro do folclore, foi peça fundamental para reafirmar a política de "condescendência" da Diamang para com os sobas e potencializar o sistema de recompensas por ela criado desde o início de suas operações na Lunda. Não é possível defender, no entanto, que a Companhia previa no momento da criação do Museu que ele seria simbolicamente importante para essa finalidade. Porém, ao longo dos anos de sua existência, a Diamang não apenas percebeu o potencial do Museu para esse propósito como o explorou, adotando, sobretudo, estratégias de cunho simbólico que de certa forma davam visibilidade ao poder desses chefes, menos evidente fora dali.

A criação da "Sala de Honra" é talvez o principal exemplo do esforço do Museu em homenagear os chefes locais. Em uma de suas paredes estava pintado o nome "Muatxissenge Ua Tembo", uma referência direta ao grande chefe dos chokwe, povo majoritário nessa região da Lunda onde a Companhia estava instalada. Era uma sala composta por cadeiras de espaldar ricamente esculpidas, muitas cedidas por sobas que ainda estavam vivos quando esse espaço foi criado, bem como por bastões e outros objetos que remetiam ao poder dos chefes.

Outras medidas como a destinação de armários especiais para colocar os objetos que pertenceram a sobas notáveis, bem como a contratação de um soba para o Museu em 1943, cujo papel principal era o de receber os demais chefes seguindo as "práticas indígenas", tinham o propósito de conseguir a simpatia e a adesão dos chefes da região da Diamang para as iniciativas não apenas do Museu, mas da própria Companhia. Nenhuma outra estratégia foi mais eficaz, no entanto, que a criação de uma Galeria de retratos dos sobas nesse mesmo ano.

O sucesso do Museu do Dundo como o local ideal para a realização das recompensas aos chefes pode ser entendido por ele ter sido forjado como um contraponto ao resto da Companhia, onde os trabalhadores vivenciavam um árduo cotidiano de trabalho nas minas marcado, inclusive, pelo uso da violência física. O Museu era o espaço das compensações, das representações mediadoras - símbolos e emblemas - das relações sociais e dos processos identitários, em que as ações dos portugueses eram vistas como legítimas e validadas pela memória. O Museu se revestia do novo guardião dos objetos dos povos da Lunda, apresentados aos europeus visitantes como relíquias materiais,

enquanto para os povos da Lunda davam vida pretérita e presente às suas histórias e as suas visitas eram um verdadeiro ritual com forte carga emocional, onde se reviviam as tradições vinculadas às suas instituições, às vidas dos indivíduos e das coletividades.

A contradição entre a Companhia e o Museu era aparente, antes, suas atividades eram pareadas e complementares. E mais: revestiam-se, no Museu, de um conjunto de ações partilhadas entre colonizador e colonizado, uma vez que atuavam conjuntamente. Os espaços de um e de outro lado se complementavam e o Museu era o sítio de uma legitimidade alternativa baseada no reconhecimento dos povos da Lunda pela guarda e pela importância atribuída pelo colonizador ao que tinham de mais caro.

Por sua vez, Companhia e Museu refletiam uma forma particular de situação colonial, apontando para as complexidades do colonial e as diferentes formas contemporâneas nas quais se reproduz. Visava apresentar com o Dundo a concretude de resultados alcançados com sua missão civilizatória revestida de cuidado e respeito pelas tradições locais, tornando-se um baluarte de defesa do colonialismo português, como único dentre os impérios europeus. Esta justificação ideológica foi importante alimento para a longevidade da Nação Ultramarina Portuguesa.[574]

Fato é que o Museu do Dundo exacerbava o valor das recompensas dadas ao sobas porque esse espaço era sem dúvida aquele entre os projetados pela Diamang o que mais se relacionava com as culturas da Lunda, e talvez o único com o qual de fato os indígenas podiam ter qualquer tipo de identificação. Neste espaço de referência a arrumação das salas não era aleatória e contava com a colaboração dos indígenas, em particular dos sobas. A ideia era que esses homens se sentissem parte dessa grande obra.

As formas de recompensas aos sobas envolvendo o espaço do Museu projetavam, ainda que ficcionalmente, o poder desses homens a patamares inimagináveis no contexto da situação colonial. Durante a visita de importantes personalidades como cônsules, generais, ministros e governadores, os sobas eram convidados a estarem junto, atuando como verdadeiros representantes dos povos da Lunda. Os milhares de indígenas que visitavam o Museu do Dundo durante a programação da Festa Grande também

[574] A existência de um Museu como o Dundo é única. Os museus fundados nas demais colônias de Portugal em África tinham um acentuado caráter colonial, marcadamente classificatório racista como o Museu Etnográfico de Estudos da Guiné Portuguesa.

colaboravam para uma afirmação dos homens ali representados pelos retratos expostos na galeria.

Todo o sistema de recompensas desenvolvido pela Diamang exigia dos sobas várias contrapartidas, sendo a mais importante delas sua colaboração no recrutamento de mão de obra, em especial, a voluntária. Havia também uma rede de sobas que colaborava com as ações do folclore do Museu do Dundo, fornecendo dançarinos e comandando os ensaios dos grupos, além de muitos outros que colaboravam com o próprio Museu, fornecendo objetos ou participando de expedições de recolhas de objetos.

Em 1945, um dos diretores da Diamang determinou a realização de uma "festa indígena" na aldeia do Museu para a distribuição de lembranças aos sobas "que mais de perto estavam ligados aos serviços do Museu e às suas representações folclóricas".[575] Segundo consta, os sobas Muamuxiko, Namuianga, Sá-Txombo, Sacavula (ou Xá-Kavula), Mandange, Sá-Txindongo, Nachir, Ditenda, Santo, Kauka, Kanzunda, Camaquenzo, Cachinde, entre outros, chegaram acompanhados à festa ainda pela manhã, quando houve a distribuição de comida a eles e aos seus acompanhantes. O soba Sangime não pôde comparecer por motivo de doença e os sobas Muinda e Cassombo, apesar de não estarem presentes, receberam as lembranças posteriormente.

Às 15 horas do dia da celebração teve início o batuque e às 17 horas apareceram 9 bailarinos "muquiches", sendo três mascarados *Chihongo* e seis *Mwanapwo*. Dois dos bailarinos que se destacaram de nomes Camuamba e Namena eram, respectivamente, dos sobados do chefe Nachir e do chefe Saricossa. Logo em seguida às danças ocorreu a distribuição das lembranças, acompanhada da leitura de uma carta explicativa escrita pelo conservador do Museu José Redinha. A carta, de início lida em português, foi adaptada para as línguas dos respectivos chefes.[576] Nesse dia foram distribuídas gratificações aos 14 sobas presentes. O caráter "especial" da festa se confirmava pelos itens distribuídos, adquiridos em Lisboa, provavelmente quando Redinha lá estava para uma temporada de estudos para exercer o seu cargo de conservador do Museu.[577]

O soba Ditenda, que já sabia falar e escrever regularmente o português ganhou uma caneta. Este chefe, segundo consta no documento, pediu um papel de carta para escrever

[575] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1945. P.1.
[576] No relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1945 consta o que foi lido para os sobas em suas respectivas línguas. P.3-5.
[577] A viagem de Redinha a Portugal foi discutida no capítulo 2.

palavras de agradecimento pela oferta. Já o soba Nachir, um grande colaborador do folclore e responsável por apresentar ao Museu dois importantes sobas chokwe do Congo, ganhou uma máquina de barbear, pincel, sabão especial, lâminas e um espelho.[578]

O documento consultado não apresenta a lista completa dos presentes distribuídos, mas nele consta que os objetos foram selecionados de acordo "com os hábitos, gostos ou necessidades dos próprios a que se destinavam". A escolha dos objetos foi feita por Júlio de Vilhena, que contoucom a ajuda de Redinha. O Administrador-Delegado da Companhia Ernesto de Vilhena ordenou que os objetos fossem entregues aos interessados em nome do pessoal do Museu e, conforme consta, "todos os sobas ficaram satisfeitíssimos com as lembranças que receberam manifestando grande reconhecimento".[579]

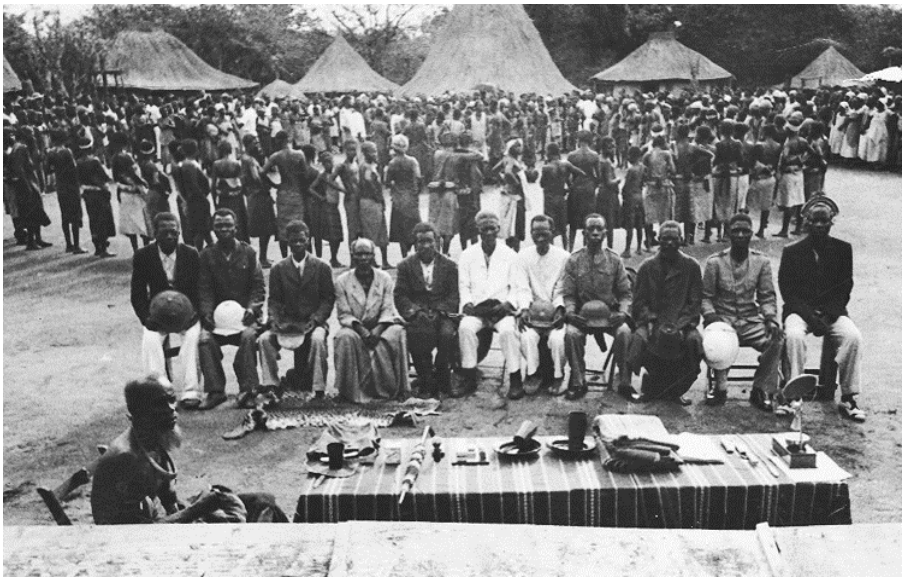


Figura 85: Grupo de sobas recebendo gratificações na Aldeia do Museu do Dundo. No primeiro plano da imagem há uma mesa com os presentes adquiridos em Lisboa a serem oferecidos. Sentados, da esquerda para a direita estão: Soba Sacavula; soba Mandange; soba Satxindongo; soba Muamoxico; soba Satixongo; sobeta Sarrissoca; soba Cazunda; soba Nachir; soba Namuianga; soba Santo e soba Ditenda. Ao lado da mesa, sentado numa cadeira, está o soba do Museu Sacamanda. 1945. Diamang. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

[578] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1945. P.3.
[579] *Idem.*

Aestratégia de personalizar o presente de acordo com os gostos e desejos desses homens devia ser bastante sedutora para esses chefes. A exclusividade dos itens selecionados para cada soba individualmente não deixava de remeter à noção de insígnia de poder partilhada por eles, isto é, a de objetos personalizados e exclusivos que reconheciam os seus poderes. O fato de esses objetos terem sido adquiridos em Lisboa colaborava para torna-los ainda mais exclusivos e valorizados aos olhos desses chefes.

Nesse mesmo sentido é possível entender a oferta da Companhia ao soba Dinhuca, em 1961, de uma máquina de costura "Singer", um invento tecnológico que modificava a confecção das roupas, sobretudo o tempo gasto, alterando costumes locais. Esse chefe, distinguido em nome da Sede Social foi recompensado por ter sido um assíduo colaborador do Museu, desde 1943. Segundo consta, o soba teria manifestado "viva satisfação pela valiosa e útil oferta, que sensibilizado agradeceu". O presente teria causado ainda grande surpresa em sua esposa e notáveis que o acompanhavam e a Companhia esperava que a oferta fosse suscitar "curiosidade e admiração dos nativos do seu sobado".[580]

Muitos dos objetos introduzidos pelos europeus foram incorporados como insígnia de poder e prestígio por chefes locais de muitas regiões da África. Reiteramos que no caso de povos da região da Lunda, a incorporação da cadeira de espaldar é um significativo exemplo. Inicialmente introduzida pelos portugueses nessa região, conjetura-se que a partir da segunda metade do século XIX, esse objeto foi ao longo do tempo sendo produzido localmente e passou a incorporar padrões escultóricos e ornamentos não existentes na cadeira europeia.

Há outros casos de transculturação como o de objetos locais que, a partir da presença europeia passaram a ser produzidos por europeus e com materiais importados, fazendo com que esses itens ganhassem novos significados e devido às suas peculiaridades passassem a ser ainda mais estimados entre os sobas. Os mantos *mucambo* produzidos pela Companhia de Diamantes de Angola para serem distribuídos aos sobas considerados colaboradores são um elucidativo exemplo, pois a sua elaboração seguia, não raro, alguns critérios para personaliza-los envolvendo a combinação de cores e o uso de materiais como a flanela, elementos que tornavam essa peça de vestuário ainda mais desejada pelos chefes.

[580] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1961. P.11.

4.2. Os mantos *mucambo*

O uso do manto *mucambo,* ou seja, do "manto ao modo indígena", pode ser visto em muitas fotografias de sobas feitas pela Diamang em diferentes anos. Já a menção a esse traje pode ser observada nos documentos do Museu do Dundo desde pelo menos 1943. Tal recorrência tanto na documentação fotográfica como na documentação escrita se devia ao fato de que, conforme consta num relatório do Museu do Dundo do ano de 1945, "o apreço dos naturais por este vestuário e, consequentemente pela oferta do mesmo, está muito acima do que se possa supor à primeira impressão".[581]

A escolha do *mucambo*pela Companhia de Diamantes de Angola como recompensa aos sobas colaboradores e o consequente incentivo ao uso de roupas ditas tradicionais estariam relacionados ao modo como esses homens se comportariam quando o usavam e como eles seriam vistos por seus próprios súditos quando assim vestidos. Em 1943, José Redinha já havia recomendado a venda dessas peças no armazém da Companhia de Diamantes de Angola, bem como sugerido que:

> A fábrica fornecedora poderia mesmo criar um tipo de pano "Mucambo". Daremos se for preciso, indicações sobre medidas, cores e espécie de tecido mais apreciado pelos nativos, e por eles considerado também mais próprio. Justo nos parecia fazer-se alguma coisa para manter o trajo tradicional tanto mais que, os sobas e velhos quiocos teem (sic) por ele indiscutível simpatia.[582]

Além do apreço que os sobas tinham pelo manto, a preocupação do conservador do Museu em relação ao uso dessas peças pelos chefes locais estaria relacionada ao efeito moral e também estético que o manto seria capaz de proporcionar. Efeito moral "porque o indígena mostra indiscutivelmente um respeito maior pelo soba trajando 'mucambo', que é como quem diz, trajando de soba", e estético porque "sem dúvida é tão ridículo, na grande maioria dos casos, um soba vestindo à europeia, (muitas vezes de camisa com fralda de fora, sapatos rotos e óculos), como, ao contrário, é interessante vestido à maneira antiga". O seu uso, segundo Redinha, não colidia com nenhum princípio

[581]Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1961. P.24.
[582] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.165-166.

civilizador e o trajepoderia ser usado em conjunto com algumas peças de origem europeia.[583]

Figura 86: Sobeta Muá Mochico exibindo o manto *mucambo;* na cabeça o sobeta exibe um capacete. 1952. Arquivo da Diamang.Acervo do MAUC.

Em 1945, vinte e um chefes foram selecionados para receber esses mantos. A sua distribuição se deu de acordo com o "critério de merecimento dos respectivos sobas, conjugado com a sua prestação na mão de obra e animação do Folclore".[584] Tudo indica que a confecção desses mantos seguiu a escolha dos próprios sobas, pois no documento consta, por exemplo, que o soba Mandange, que vivia no Luachimo, havia escolhido primeiro o manto preto com barra vermelha e depois mudou de ideia. O soba retornou ao Dundo para pedir a troca dos tecidos, optando pelo manto vermelho e a barra preta.[585]

A preocupação da Companhia em personalizar o manto de acordo com o desejo de cada soba tinha uma clara intenção de valorizar essa peça como uma insígnia de poder, mas cujo controle de produção passava a ser da Diamang e não mais dos sobas, marcando

[583].Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.165-166.
[584]*Ibidem.* P.23-24.
[585] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1945. S/P.

mais uma apropriação cultural, além de política e social. No que se refere a distribuição dos mantos em 1943, a mesma se deu da seguinte forma:[586]

Tabela 8: Distribuição de mantos *mucambos* aos vinte e um sobas selecionados em 1945. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.23. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nº	Sobas e sobetas	Etnia	Posto/área	Item/presente	Características do manto
1	Muamoxico	Chokwe	Chingufo	manto	Vermelho de barra preta
2	Nemuianga	Chokwe	Dundo	manto	Pintado de barra vermelha
3	Nachir	Chokwe	Chitato	manto	Vermelho de barra preta
4	Sacavula	Chokwe	Chitato	manto	Vermelho de barra preta
5	Mandange	Chokwe	Luachimo	manto	Vermelho de barra preta
6	Satxindongo	Chokwe	Luachimo	manto	Preto de barra vermelha
7	Cauca	Lunda	Chitato	manto	Vermelho de barra preta
8	Xacamaca	Chokwe	Chitato	manto	Pintado de barra vermelha
9	Ditenda	Lunda	Chitato	manto	Pintado de barra vermelha
10	Samgime	Chokwe	Chumbe	manto	Vermelho de barra preta
11	do Museu	Chokwe	Dundo	manto	Vermelho de barra preta
12	Comboio	Chokwe	Luachimo	manto	Preto de barra vermelha
13	Muacarrango	Chokwe	Congo Belga	manto	Vermelho barra pintada
14	Canzunda	Chokwe	Chicapa	manto	Vermelho de barra preta
15	Santo	Lulua	Chitato	manto	Branco de barra escura
16	Dinhuca	Lulua	Chitato	manto	Branco de barra escura
17	Satxirrango	Chokwe	Dundo	manto	Vermelho de barra preta

[586] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.23.

18	Xá-Maria	Chokwe	Chingufo	manto	Vermelho de barra preta
19	Chicuco	Chokwe	Chingufo	manto	Vermelho de barra preta
20	Satxinjango	Lunda	Luachimo	manto	Vermelho de barra preta
21	Sacamanda	Chokwe	Dundo	manto	Vermelho de barra pintada

Figura 87: Grupo de sobas exibindo os mantos *mucambo* distribuídos pela Companhia. Sentados, da esquerda para a direita estão: soba Sanginge, chokwe, encarregado da Sanzala folclórica; soba Txicuco, chokwe, região do Chingufo; sobeta Satxirrango, chokwe, região do Dundo; soba Sacamanda, chokwe, soba do Museu do Dundo; soba Ditenda, lunda, região do Chitato; sobeta Namuianga, chokwe, região do Dundo; soba Santo, lulua,, região do Chitato; soba Sacavula, chokwe, região do Chitato. Em pé estão as esposas dos respectivos sobas. Fonte: Relatório anual do Museu do Dundo de 1945. P.26. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Se a discussão sobre o uso do manto *mucambo* pelos indígenas foi pauta nos relatórios do Museu do Dundo de 1943, o tema sobre o uso de "trajes indígenas" voltou à tona. José Redinha outra vez teceu uma série de considerações que colaboram para a compreensão do investimento que a Companhia de Diamantes de Angola fez para estimular o uso dessa peça pelos chefes locais. A primeira consideração feita por Redinha é que os sobas haviam confessado "a sua pena de não usarem 'Mucambos' com

mais frequência, explicando-a pelo fato de presentemente não disporem de recursos econômicos suficientes e de, por outro lado, serem geralmente aconselhados a vestirem à europeia". Nessa mesma linha, o conservador do Museu afirmava que alguns sobas contemplados com o manto disseram-lhe que iam "usa-lo nos dias de festa e quando tiver de resolver coisas importantes da minha sanzala; se me não virem de 'mucambo' todos os dias é porque quero poupá-lo".[587]

Ao tecer essas considerações em um relatório que era destinado à Luanda e posteriormente à Sede Social em Lisboa, o conservador tinha uma clara intenção em mostrar não apenas como os chefes tinham apreço por esse item, mas em particular para estimular a Companhia a investir na produção desses mantos como recompensas aos sobas. Por trás da ferrenha defesa do uso do manto *mucambo* pelos chefes locais havia o grande interesse de que os sobas, alinhados com os propósitos da Diamang fossem respeitados por seus súditos, reduzidos pela Companhia, naquele momento,emtrabalhadores.De acordo com Redinha, os chefes tinham "absoluta consciência de quanto se valorizam diante dos olhos dos seus trajando ao modo tradicional". O conservador do Museu defendia ainda que o uso de trajes ditos tradicionais era "um amparo ao seu prestígio pessoal, um auxílio à sua autoridade profundamente abalada pelo aumento da destribalização".[588]

José Redinha tinha uma noção clara de como as insígnias de poder tinham um papel fundamental no que diz respeito à autoridade dos sobas, em especial, num momento em que muitos deles podiam ter o seu poder questionado também pelas populações locais, justamente por colaborarem com a administração colonial e com a Diamang. Para Redinha, o estímulo ao uso de um item que remetia ao período "pré-colonial" ou a um "tempo tribal" podia ter um papel relevante no controle das próprias populações transformadas em mão de obra, pois para ele "o traje tradicional é um fator social de todos os tempos. Neste caso, porém, o traje dos chefes negros não é apenas tradicional como também profissional ou distintivo e impõem-se aos olhos dos naturais [...]".[589]

A perda de controle sobre uma imensa população indígena na área dominada pela Diamang era certamente o maior receio da Companhia. Assim, para José Redinha:

---

[587] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.23.
[588] *Ibidem.* P.24.
[589] *Idem.*

> Os hábitos e trajes convenientes, do uso tradicional dos indígenas são sem dúvida um meio seguro de manutenção de bons costumes. Como são costumes que se mantém por seu pé, uma vez lançados desenvolvem-se e prosseguem por si próprios, trabalhando automaticamente e sem exigências de vigilância que são sempre trabalhosas.[590]

A "destribalização" causada pelo contato com elementos externos introduzidos pela situação colonial era considerada uma grande ameaça para a Diamang porque as suas consequências, bem como a sua recepção pelos indígenas não eram conhecidas e, portanto, difíceis de serem previstas e controladas. A adesão a itens como o manto *mucambo* teria então o poder, segundo o conservador do Museu, de pôr "freio aos modernismos excessivos, que infelizmente tanto avassalam as camadas indígenas principalmente nas proximidades das zonas de colonização", ainda que os próprios mantos e seus novos elementos fossem frutos também do contato com portugueses durante a situação colonial. Redinha finalizou a discussão deixando claro que:

> Uma vez que "urbanização e industrialização só podem significar destribalização", conforme disse Lord Lugard, numa conferência em Oxford; sendo certo que esta definição é absolutamente exata e que se ajusta perfeitamente às ações da Diamang, apresenta-se do maior interesse a manutenção de grupos fortemente tribalizados, para se obter um equilíbrio absolutamente indispensável à boa ordem das populações indígena".[591]

Fato é que os pontos levantados por José Redinha em defesa do uso dos "trajes indígenas" nos remetem a algumas questões importantes. A primeira delas é a preocupação do Museu compartilhada pela Diamang em manter esses sobas sob um efetivo controle, alinhando-os com as suas iniciativas. O traje indígena e seu significado simbólico entre as populações da Lunda eram entendidos pela Companhia e por seu Museu como garantidores da ordem, ou seja, daquilo que já era conhecido e previsível. A busca pelo novo podia, por outro lado, levar esses homens a caminhos incertos e a ambições que poderiam desestabilizar uma ordem já estabelecida.

É preciso considerar também que a preocupação com o traje dos sobas reforça as evidências de que a Companhia tinha conhecimento de que esses chefes eram peças

---

[590] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1945. P.25.
[591] *Ibidem.* P.24-25.

chave para o seu bom funcionamento, não apenas em relação ao fornecimento de trabalhadores, mas também para evitar rebeliões ou revoltas que pudessem colocar em risco as suas atividades.

Em 1946, ou seja, um ano após José Redinha tecer suas considerações sobre o uso do manto *mucambo* no relatório do Museu do Dundo, a portaria nº 5.629, de 14 de agosto de 1946, do Governo geral de Angola,tornou obrigatório aos indígenas em trânsito nas povoações o uso de vestuário de tipo europeu.O artigo nº 3 da mesma portaria dizia, no entanto, que"quando os indígenas usam trajes e adornos tradicionais substituindo no todo ou em parte, 'sem desvantagem', as indumentárias preconizadas por aquela Portaria, deve permitir-se que os mantenham".[592]

O conhecimento dessa portaria fez novamente José Redinha apresentar uma ampla defesa do uso dos "trajes indígenas" e de "adornos tradicionais". Além dos argumentos já apresentados em anos anteriores, o conservador do Museu declarou que o seu uso não deveria apenas ser permitido, mas recomendado, "principalmente aos chefes indígenas e outros autorizados nativos", pois:

> Os sobas das cercanias do Dundo que trajavam tão decentemente os seus mantos, "mucambos", à maneira indígena, voltam a aparecer como miseráveis mendigos, de calças amarfanhadas, botas rebentadas, fraldas sujas e casacos empastados de lixo, propícios viveiros de parasitas.[593]

O receio de José Redinha tinhauma justificativa bastante clara:

> Nós sabemos que a mais fácil e especulativa forma de "civilização" consiste em recomendar aos indígenas um par de calças e dizer em lugar visível que preto é cidadão. É assim que se começa: depois vem o direito de voto, a propaganda clandestina, as greves, as desordens, as repressões, a anarquia. Assim aconteceu em muitos países coloniais que tiveram mais tarde de queimar com pólvora os fatos e factos que levianamente concederam ou permitiram. Criar hábitos e ambições em povos que não têm possibilidade de os satisfazer decentemente é criar indesejáveis. Criar indesejáveis é preparar o campo social do indígena para toda a espécie de males, para eles e para nós.[594]

[592] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.30.
[593] *Ibidem.* P.31.
[594] *Ibidem.* P.32-33.

O receio de José Redinha expõe uma ambivalência em relação ao que se esperava dos chefes locais. Ao mesmo tempo em que se devia estimular a manutenção da autoridade desses sobas em relação aos seus súditos (que seria reforçada, portanto, através da utilização de um aparato material de cunho "tradicional" simbolizando o seu poder), esses homens deviam colaborar com as ações do colonialismo, que tinha como princípio básico incutir novos valores civilizatórios nas populações colonizadas. Essa ambivalência fica evidente quando Redinha relata que:

> Vivemos numa zona intensa de industrialização e urbanização, ambiente propenso, portanto, à destribalização dos povos naturais. A destribalização é o cancro que corrói simultaneamente a coesão da tribo e a disciplina europeia; o soba e os notáveis das tribos são os elementos primordiais que poderão retardar e regular esse desagregamento (sic). Nestas condições, prestigiá-los e autoriza-los aos olhos do seu povo é a primeira necessidade do colonizador consciente.[595]

Ao mesmo tempo em que o traje estaria relacionado ao controle e à garantia da ordem estabelecida, para os povos locais significava que o poder desses chefes estava ainda em voga e que estes homens ainda tinham credibilidade entre seus súditos, o que aumentava as chances de suas orientações serem respeitadas e seguidas. José Redinha teria observado ele próprio a diferença de comportamento dos indígenas em relação a determinado uso de trajes, e para ele era notório "como um negro se dirige a um chefe gentílico enfardilhado à branco e como o fazem dirigindo-se a sobas vestidos de soba".[596]

Foi considerando os argumentos utilizados por José Redinha para defender o uso dos mantos *mucambo*- "que o traje é um auxilio muito sério para a manutenção desse prestígio"- que a Diamang e o seu Museu não apenas investiram na expansão desses itens como presentes para os sobas como fizeram uma nova distribuição destes em 1946. Nesse ano foi o próprio Ernesto de Vilhena que ordenou a sua distribuição por intermédio do Museu. Consta que os sobas selecionados receberam o presente "com grande apreço e a gratidão que sempre manifestam quando sentem que foram compreendidos e honrados".[597]

---

[595] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.34.
[596] *Ibidem.* P.32-33.
[597] *Ibidem.* P.35.

O oferecimento de mantos como recompensa aos sobas colaboradores não excluía a distribuição pela Companhia da farda militar, um item amplamente integrado na gratificação dos chefes que cooperavam diretamente no recrutamento de mão de obra. Essa aparente contradição mostra que a Companhia de Diamantes de Angola ao mesmo tempo em que estimulava o uso de vestimentas "tradicionais" tinha que satisfazer o gosto desses sobas diante das novidades. José Redinha, no entanto, era contrário à distribuição dessas fardas, alegando que eram caricatas e quase nunca lavadas pelos indígenas, que as deixavam apodrecerem no corpo.[598] Sugeria a substituição delas por camisas com cintos que seriam muito usadas na então Rodésia e também no Tchiboco, região percorrida por ele em 1946, numa campanha de recolha de objetos para o Museu. Segundo Redinha, alguns sobas dos Tchiboco usavam essas camisas conjugadas com os mantos, "apresentando um conjunto muito correto e apreciado".[599]

A resposta a essa sugestão foi redigida por um membro da Direção da Diamang, José Tavares Paulo, que argumenta que "a utilização desta espécie de roupa está muito arreigada nos costumes dos indígenas e serve-lhes de abafo, com marcada utilidade, na época do cacimbo". Tavares finalizou apontando que "enquanto uma camisa de modelo preconizado não lhes ficaria por menos de Ags. 80,00/100,00, o custo de um casaco não vai além de Ags. 40,00", mas que ainda assim faria a experiência adquirindo duas dúzias de camisas casaco, "que poderiam, de preferência e com vantagem, ser utilizadas por muitos dos maltrapilhos que exameiam (sic) as nossas povoações".[600]

É importante notar que a distribuição de fardas não se dava no espaço do Museu do Dundo, ao contrário do manto *mucambo*. De certa forma a Companhia sabia que enquanto o manto remetia a um passado "pré-colonial" e estava em consonância com os próprios objetivos do Museu, a farda estava diretamente ligada à situação colonial, em consonância, portanto, com os propósitos da Diamang, como se Companhia e Museu fossem instituições separadas e não relacionadas em um mesmo espaço colonial.

Ainda que as fardas tivessem sido incorporadas pelos sobas, no século XIX, como insígnias de poder, com a situação colonial esse item passou a estar vinculado, pelo menos na região da Lunda, a sua participação no recrutamento de mão de obra.

[598]Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.36.
[599]*Idem.*
[600]*Ibidem.* S/P.

Reiteramos que os chefes locais que colaboravam fornecendo trabalhadores para a Diamang eram comumente presenteados com fardas, além de outros itens.[601]

A introdução de novos itens de clara inspiração europeia era uma realidade ainda mais recorrente no período da situação colonial e um desejo constante dos sobas. Cabia à Companhia de Diamantes de Angola conter a introdução desses novos itens, de modo que o controle sobre essas "novidades" se mantivesse em suas mãos. A Diamang tinha conhecimento de que acompanhar a mudança de gosto desses chefes e estimular essas transformações quando conveniente era um importante papel que ela cumpria para a manutenção da ordem em seus domínios.

Por outro lado, não é demais reiterar que era imprescindível à Companhia estimular a manutenção de costumes tidos como "tradicionais", como é o caso do próprio manto *mucambo,* quando estes eram convenientes, conforme relata João Paulo Tavares ao afirmar que"há que se procurar manter os adornos tradicionais, insistindo junto dos sobas pelo uso dos mantos ('mucambos') à maneira indígena. É esta uma tradição que muito interessa não deixar perder".[602] Por tudo isso, a Diamang não mediu esforços para que o uso dos mantos *mucambo* continuasse em voga entre os sobas colaboradores ao longo dos anos. Em 1954 houve uma nova distribuição e o critério utilizado pela Companhia foi aquele relacionado à colaboração com as atividades do Folclore do Museu. Os sobas presenteados nessa ocasião foram "Comboio, Mandange, Satchindongo e Satchirrango, e os sobas luba Dinhuca, Santo, Camatundo, Piusso, Fuana e Tchincala André",[603] lembrando que Dinhuca, Santo e Comboio já haviam sido presenteados com esses mantos em 1945, o que mostra que esses três chefes eram colaboradores regulares da Diamang e do seu Museu.

Em 1961, novamente houve a distribuição dos *mucambo,* ocasião em que nove sobas considerados colaboradores do Museu foram contemplados. Desta feita eram confeccionados com flanela no formato 2m x 2m. Os sobas contemplados foram:[604]

---

[601] Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. P.87.
[602]Relatório Anual da Seção de trabalho Indígena relativo ao ano de 1960. S/P.
[603] Relatório Mensal do Museu do Dundo de abril de 1954. P.3. Os ajudantes desses chefes que colaboravam com o Folclore do Museu também podiam ser gratificados. Nesse ano especificamente, foram oferecidos a eles "tecidos especiais 'African Prints'".
[604] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1961. P.11.

Tabela 9: Relação dos sobas contemplados com o manto *mucambo* em 1961. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1961. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nº	Sobas e sobetas	Etnia	Posto/Área	Item/presente
1	Cassongo	não informada[605]	Aldeia do Museu	manto
2	Nandongo	não informada	Posto do Sombo	manto
3	Sangime	não informada	Posto do Luachimo	manto
4	Caengula	não informada	Posto do Luachimo	manto
5	Sacavula	não informada	Posto do Luachimo	manto
6	Nachir	não informada	Posto do Luachimo	manto
7	Mandange	não informada	Posto do Luachimo	manto
8	Cazondo	não informada	Posto do Luachimo	manto
9	Fortuna	não informada	Posto do Luachimo	manto
10	Muatxissengue	não informada	Saurimo	manto
11	Cazunda	não informada	Posto do Lóvua	manto
12	Ditenda	não informada	Posto do Luachimo	manto

Apesar da frequente associação da distribuição dos mantos para aqueles que colaboravam com o Museu, esses itenseram distribuídos como recompensa pela participação dos sobas em diferentes iniciativas, sendo a mais importante para a Companhia o fornecimento de mão de obra. Em 1947, por exemplo, os sobas Tchitopo, Muangongo, Satchisenga e Bangulo da região do Lóvua ganharam cada um deles um manto pelo recrutamento regular de mão de obra voluntária. Nesse mesmo ano outro soba da região de Tchicapa também foi recompensado com um manto, nesse caso por

[605] Entende-se que em casos como esse a falta de informação sobre as etnias dos sobas se refere mais a um esquecimento ou pressuposto de que o leitor já conhecia bem esses chefes do que falta de conhecimento sobre elas, já que muitos dos sobas mencionados foram amplamente citados em relatórios anteriores do Museu.

ter dirigido a construção de uma porta na sanzala folclórica.[606] Essa peça de vestuáriônão era apenas distribuída em cerimônias coletivas, mas também de forma individual ou quando da visita de algum chefe local importante, como foi o caso de Muatxissengue, da região de Saurimo, que ganhou um manto de presente do Museu do Dundo quando o visitou, em 1960, além de uma rede para tipoia executada pelo tecelão do Museu. [607]

4.3. As medalhas

Se os sobas considerados colaboradores eram recompensados em diversas ocasiões, a criação do ciclo anual das festas indígenas em 1950 foi por certo a maior oportunidade para beneficiar os trabalhadores assíduos da Diamang, isto é, aqueles que colaboravam com a Companhia por pelo menos dez anos. Os trabalhadores indígenas com uma década de prestação de serviço ganhavam, além de outros prêmios, medalhas de prata, enquanto aqueles que completavam quarenta anos de dedicação à Diamang ganhavam medalhas de ouro e medalhas especiais de prata.

De acordo com a documentação consultada, os sobas não ganhavam medalhas durante a premiação aos trabalhadores, mas recebiam outros presentes, como a bandeira de Portugal e retratos emoldurados, além de outras distinções como bebida alcoólica, jantar diferenciado, cigarros e lugar especial nas arquibancadas para assistir às cerimônias. A única referência, aliás, à entrega de medalha a sobas era para o ganhador do prêmio da Festa da Melhor Aldeia. O antropólogo Nuno Porto, no entanto, aponta que sobas também recebiam medalhas durante a Festa Grande, juntamente com a bandeira de Portugal, informação que não encontramos nos documentos a que tivemos acesso.[608]

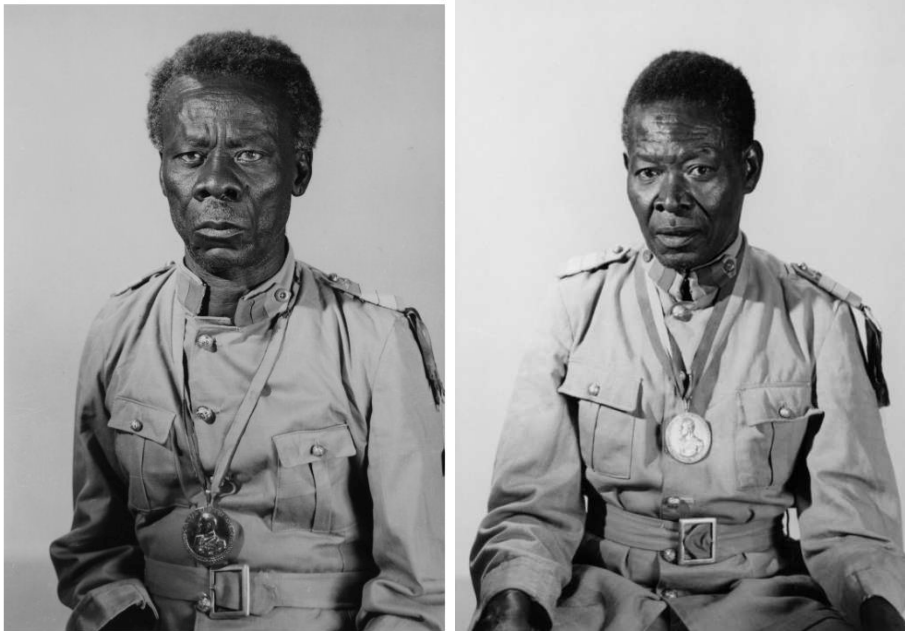
Ao analisar as fotografias de sobas, vários deles aparecem exibindo medalhas que podem ter sido distribuídas em ocasiões que não foram registradas nos documentos do Museu do Dundo ou que não foram distribuídas pela Companhia de Diamantes de Angola. Um exemplo é a medalha igual exibida pelos sobas Dinhuca e Ditenda, em fotografias de 1952, que não identificamos na documentação consultada.

---

[606] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1947. S/P.
[607] Memorando do Museu nº 26. Dundo, 16 de maio de 1960. Assinado por Acácio Videira e Mário Fontinha.
[608] PORTO, Nuno. "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs, Objects, Histories. Op. cit*. P.125.

Figuras 88 e 89: À esquerda fotografia do Soba Dinhuca onde é possível observar uma medalha, bem como o detalhe de um capacete. 1952. À direita o soba Ditenda exibindo a mesma medalha. 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A medalha mais recorrente nos registros fotográficos foi comprovadamente distribuída a um grupo de sobas em 1954, durante a visita ao Dundo do Presidente da República, o General Craveiro Lopes, cujo nome aparece nela gravado, conforme fotografias a seguir. Nessa mesma ocasião foi ainda distribuída a medalha em honra a "Visita do Chefe do Estado a Angola e São Tomé e Príncipe", menos frequente nas fotografias analisadas.



Figuras 90 e 91: À esquerda o soba Tchingambo e à direita o soba Samalamba, ambos exibindo a medalha "General Craveiro Lopes". 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

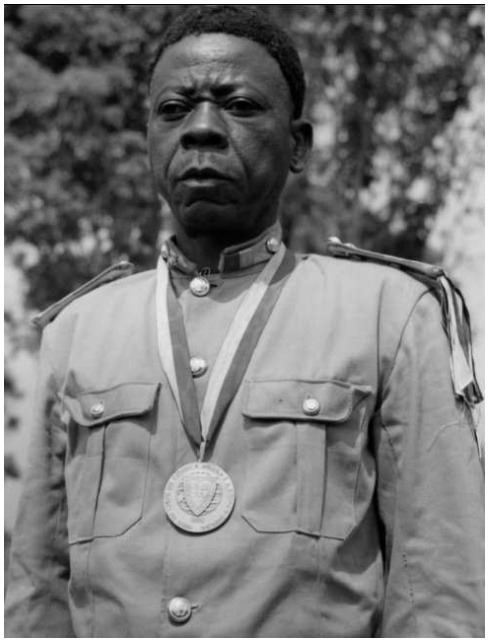


Figura 92: Soba Txissessengue portando a medalha "Visita do Chefe do Estado a Angola e São Tomé e Príncipe". 1954. Diamang. Arquivo do MAUC.

A estima que os sobas tinham pela medalha pode ser compreendida quando os primeiros chefes a chegarem ao Museu durante a Festa Grande de 1961, Muinda e Cassongo, ao

verem a cor amarela dos móveis do escritório do Museu, logo pediram para que suas medalhas fossem limpas com o mesmo produto. Os dois sobas espalharam a notícia e rapidamente“outros sobas trouxeram as suas condecorações para que o mensageiro do Museu as tornasse brilhantes como o sol”.[609]

José Redinha, em um documento de 1951, sugere que a distribuição de medalhas aos sobas era competência do Estado e não da Companhia de Diamantes de Angola, como é o caso da distribuição da medalha “Craveiro Lopes”. Ao fazer essa afirmação Redinha estava se referindo à queixa dos sobas que assistiam à segunda edição da Festa Grande, por não serem distinguidos como os trabalhadores homenageados. Os sobas alegavam que eram merecedores por serem os grandes responsáveis em garantir mão de obra para a Companhia.

A questão que se colocava era que os sobas não eram trabalhadores da Diamang, mas colaboravam com ela fornecendo trabalhadores. O papel desses homens como mediadores no recrutamento de mão de obra os colocava numa situação em que o próprio José Redinha, autor do documento, não sabia também como considera-los: seriam os sobas colaboradores diretos ou indiretos da Diamang? Seriam eles funcionários do Estado? Essas foram algumas das questões levantadas pelo conservador do Museu do Dundo que, no entanto, finalizou a discussão sem respondê-las, apenas afirmando que “estes raciocínios de europeus não se harmonizam facilmente com o pensar dos indígenas”.[610]

O fato é que nessa altura a medalha era considerada uma importante insígnia de poder na vasta área dominada pela Diamang. O hábito de premiar sobas com medalhas era recorrente no vizinho Congo belga, região bem próxima da Lunda, por onde muitos sobas da fronteira angolana não apenas circulavam como tinham contato direto com os chefes medalhados. A primeira medalha introduzida na região dominada pelos belgas foi em 1889, quando ainda chamada Estado Independente do Congo. Era oferecida como forma de fortalecer o apoio e assistência prestada por chefes que tinham demonstrado “lealdade e devoção” ao rei Leopoldo. De acordo com Hein Vanhee, foi um decreto de 1891 que redefiniu a medalha como uma recompensa pelos serviços

[609] Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1961. P.10.
[610] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1951. P.26.

prestados, um símbolo de compromisso onde havia recompensas, mas uma série de deveres dos medalhadospara com o Estado.[611]

Se José Redinha defendia que a distribuição de medalhas aos sobas deveria ser papel do Estado, o conservador propôs que a Diamang, no lugar delas, durante a Festa Grande distribuísse aos sobas "espingardas de honra e cinturões de caça". A justificativa do conservador para a escolha desses itens era a de que os povos da Lunda eram originalmente caçadores e que, portanto, essa seria uma das bases de sua tradição. Além disso, de acordo com Redinha,"a arma para estes povos é, ao mesmo tempo, instrumento e insígnia, usando-a na caça e em passeio como uma arma de gala".[612]A escolha da espingarda como prêmio, ao contrário da medalha, estaria em consonância com as tradições dos povos da Lunda. O modelo de arma a ser adotado deveria ser inclusive:

> (...)a de uma arma de pistão decorada com aplicações ao modo indígena. Na coronha poderiam aplicar-se dizeres, certamente com o nome do ofertante. A arma em si, seria a mesma que a indústria fornece ao comércio colonial, bastando valorizá-la com uma decoração que distinguisse. Para não se aumentar o efetivo de armas indígenas, contra cada Espingarda de honra, os indígenas homenageados entregariam uma arma vulgar. Destas, asque oferecessem interesse etnográfico pelas decorações, troféus etc..., poderiam ingressar na Coleção Etnográfica. As que não apresentassem esse mérito seriam depositadas pelo Estado.[613]

Na proposta feita por Redinha em relação à introdução da arma como recompensa aos os sobas fica evidente que ele propunha a substituição das insígnias cuja fabricação ou personalização era controlada pelos próprios povos locais por outras controladas pela Diamang. A escolha por Redinha de objetos que faziam parte do universo dos povos da Lunda era sem dúvida uma forma de garantir uma maior aceitação entre os indígenas. Assim, a sugestão de oferecer armas aos sobas segue ao mesmo princípio da distribuição de mantos *mucambo* pela Companhia através do seu Museu. Ao propor o investimento em um tipo de objeto que remetia ao período "pré-colonial", o conservador do Museu esperava o mesmo resultado obtido com a peça de vestuário.

---

[611] VANHEE, Hein. "Maîtres et serviteurs. Les chef médaillés dans le Congo colonial. In: VELLUT, Jean-Luc (org.). *La mémoire du Congo le temps colonial.* Tervuren: Musée royal de l´Afrique centrale, 2005. P.79.
[612] Relatório anual do Museu do Dundo de 1951. P.27.
[613]*Idem.*

As propostas feitas por José Redinha à Diamang parecem não ter entrado em vigor, porém, não se pode desprezar a importância delas, já que o conservador possuía amplo conhecimento dos povos da Lunda desde antes de trabalhar no Museu do Dundo, assim como uma relação direta com um grupo de sobas importantes para a Companhia de Diamantes de Angola.

Como alternativa à "espingarda de honra", caso a sugestão se mostrasse "inconveniente" nas mãos dos sobas, Redinha sugeria a introdução de um "cinturão de caça, lembrança muito apropriada e não menos interessante". Assim como a espingarda, o cinturão seria semelhante àquele usado pelos chokwe, mas com elementos particulares introduzidos pela Companhia, com o propósito não apenas de atrair a atenção dos chefes para a novidade, mas também para que a Diamang mantivesse o controle da sua produção.[614]

Assim como a proposta de José Redinha em investir em armas como recompensa para os sobas, a ideia de presenteá-los com cinturões de caça parece não ter sido concretizada. Nessa altura, no entanto, já havia sido introduzido pelo Administrador-Delegado da Diamang Ernesto de Vilhena o retrato como forma de recompensa aos bons serviços prestados à Companhia, bem como uma galeria de retratos dos sobas no Museu do Dundo, iniciativa que contou com uma ampla adesão dos chefes locais.

4.4. O retrato

"Foi um alegre dia, quem sabe se o mais feliz da sua vida, para o soba Satxissenga!" As palavras de José Redinha se referem à cerimônia de entrega de um retrato ao referido soba, ocorrida em 1943, em retribuição aos serviços prestados como guia na "Expedição de Reconhecimento da Rota de Henrique Dias de Carvalho", realizada no ano anterior. A fotografia foi entregue ao chefe pelasmãos do Diretor Geral da Companhia na Lunda e contou com a presença do Senhor Major Moura, Representante-adjunto da Diamang em Luanda, ao lado de alguns "indígenas notórios". No retrato havia a dedicatória: "Ao

[614]Relatório anual do Museu do Dundo de 1951. P.27. Não conseguimos identificar o que Redinha se refere como "cinturão de caça". Pela descrição, Redinha parece se referir a uma bainha para faca em couro usada na frente do corpo e suspensa de um cinto.

soba Satxissenga, oferta do Senhor Comandante Ernesto de Vilhena, Administrador-Delegado da Diamang, Dundo”.[615]

Figura 93: Soba Satxissenga segurando o seu retrato emoldurado e com vidro no pátio do Museu do Dundo, acompanhado de indígenas “notórios”. 1943. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Figura 94: O soba Satxissenga exibindo o seu retrato, acompanhado de um grupo de indígenas “notórios” no pátio do Museu, dentre eles, o soba do Museu (o segundo da esquerda para a direita). 1943. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. S/P.Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

[615] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.164.

Em 1954, ou seja, mais de dez anos após a entrega do retrato, Pinho Silva, chefe da Missão de Recolha do Folclore Musical, visitou a aldeia de Satxissenga e viu, "muito estimada, preservada entre folhas de tabaco e em perfeito estado de conservação, uma fotografia nas dimensões 49 cm x35 cm, mandada oferecer, em 1943, por Sua Excelência o nosso Administrador-Delegado". Tratava-se da mesma fotografia que o soba havia recebido com a dedicatória de Ernesto de Vilhena.[616]

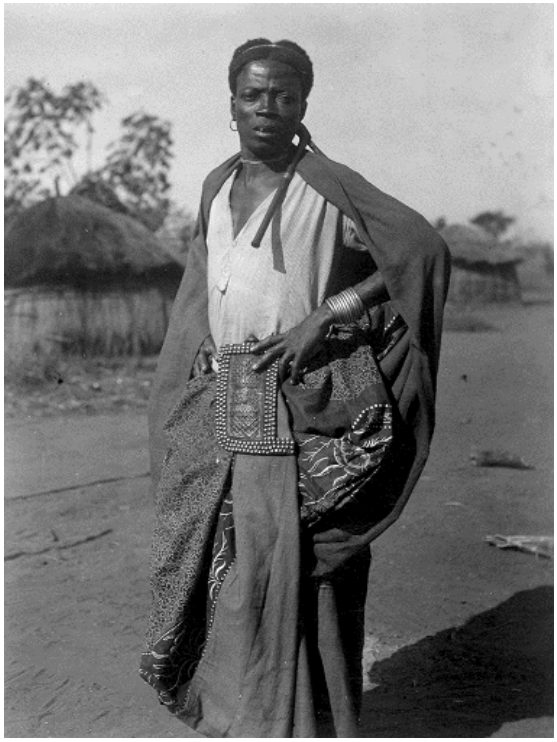


Figura 95: Retrato de Satxissenga. O mesmo que, após ser emoldurado, foi dado ao soba no ano de 1943. 1942. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nessa mesma ocasião, o chefe de posto relatou a Pinho Silva que ao assumir o seu cargo havia passado pela aldeia de Satxissenga em serviço de recenseamento, quando o soba veio ao seu encontro:

> com a fotografia voltada para o peito e, já perto da autoridade, voltou a moldura, exibindo o retrato com orgulho e sem proferir qualquer palavra; acrescenta o mesmo funcionário que, desde então, passou a

[616] Em 1955, o soba solicitou ao Museu uma nova moldura e respectivo vidro para o seu retrato.

> tratar aquele indígena com especial consideração, por muito ter apreciado o seu gesto.[617]

Os episódios envolvendo o soba Satxissenga, tanto em 1943 quanto em 1954, são elucidativos para compreender a importância que a fotografia, em especial, o retrato passou a ter para os sobas da área dominada pela Diamang, bem como o uso que a Companhia, por meio do seu Museu, fez dela para recompensar esses homens.

O valor dado por Satxissenga ao seu retrato emoldurado, cuidadosamente preservado após mais de dez anos da cerimônia em que foi presenteado refletia a estima que os chefes locais tinham por essa novidade. Não por acaso, a Companhia de Diamantes de Angola resolveu investir nesse item como recompensa aos sobas, além de desenvolver estratégias que potencializavam ainda mais o valor da fotografia, agregando a sua distribuição uma cerimônia com a presença de pessoas importantes para esses sobas, que teriam o papel fundamental de legitimar ainda mais esse objeto, e por consequência, reafirmar o poder do retratado.

Com rapidez o retrato se constituiu num objeto de prestígio para os chefes locais, pois além do interesse pela novidade, que por si só geralmente atraía a atenção dos chefes, incluía elementos que o remetia à ideia de insígnia de poder. Há ainda um dado relevante que tornava o retrato ainda mais exclusivo: o fato de a fotografia ser uma prática proibida na área de concessão da Diamang, o que fazia com que os retratos fossem raros para todos, incluindo funcionários de origem europeia ou indígenas.[618]

Possuir um retrato nesse contexto não deixava de ser também um código compartilhado onde o soba era rapidamente identificado como um colaborador da administração colonial e da Companhia, mesmo papel desempenhado pela farda militar, ainda que num outro nível, já que a fotografia era restrita a um grupo ainda mais seleto de chefes. Por isso, não por acaso, o soba Satxissenga ao mostrar o seu retrato emoldurado para o chefe de posto passou a receber um tratamento diferenciado do funcionário da administração colonial.[619]

---

[617] Nota nº 40 da Missão de Folclore. Dundo, 09 de setembro de 1954. Assinada por Pinho Silva.

[618] PORTO, Nuno. "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs, Objects, Histories. Op. cit*. P.125.

[619] Nesse sentido, Nuno Porto ressalta que o soba Satxissenga não era um nativo qualquer, "noutros termos, trata-se de um 'aliado' temporário recrutado no decurso de uma parte do trabalho envolvido nessa

A fotografia de Satxissenga havia sido tirada em 1942, mesmo ano em que ocorreu a citada expedição e já aparece inserida no relatório anual do Museu do Dundo desse referido ano. Uma observação feita a lápis ao lado da fotografia indica um pedido para "obter ampliações p. escritório etc.", o que pode sugerir que a Companhia já tinha a intenção de fazer algo com a fotografia, até mesmo presenteá-la ao soba, o que foi realizado apenas um ano depois.

campanha. Mas enquanto tal ele é, indissociavelmente, considerado um colaborador da Companhia através do Museu". PORTO, Nuno. *Modos de objectificação da dominação colonial:* o caso do Museu do Dundo, 1940-1970.Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.P.177.

Figura 96: Duas fotografias do soba Satxissenga, sendo a do plano superior presenteada ao soba, após ser ampliada e emoldurada. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1942. P. 27_2. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O fato de o soba Satxissenga aparecer na fotografia usando o manto *mucambo* serviu de mote para fazer propaganda da peça de vestuário entre os indígenas da cerimônia.Segundo consta no documento:

> A propósito da fotografia do soba Satxissenga aproveitamos a oportunidade para, mais uma vez, falar com alguns Chefes nativos sobre o apreço em que são tidos os seus interessantes costumes. Todos se sentiram lisonjeados com a homenagem prestada a Satxissenga, tomando a parte que lhes competia no fato de o soba não ter desmerecido, aos nossos, olhos, pelo contrário, em se apresentar trajando o manto dos chefes negros, pelo qual têm de fato, predileção.[620]

Redinha ressalta como positivo o fato do soba ter se apresentado com o "manto dos chefes negros" para tirar a foto, pois, além dos motivos já discutidos envolvendo o uso desse traje, havia uma orientação do Museu em fazer o registro fotográfico dos mais variados aspectos da vida indígena em processo de transformação e desaparecimento por causa do contato com o colonizador. Essa orientação baseada no receio de uma iminente extinção estava de acordo com outras iniciativas promovidas pelo Museu do Dundo, como a recolha de objetos, também justificada pela real possibilidade de aniquilamento das peças. Além do manto, o soba portava ainda na fotografia pulseiras e outros ornamentos, como uma bainha feita em couro adornada com tachas de latão onde se observa o cabo da faca na sua parte superior externa, objeto semelhante a outras bainhas do acervo do Museu do Dundo, publicadas por Marie-Louise Bastin em *Arte Decorativa Cokwe*.[621]

A orientação em fazer registros fotográficos dos mais variados aspectos da vida indígena estava explicitada no relatório do Museu de 1943. Lá constava a necessidade de:

[620] Relatório Mensal do Museu do Dundo de outubro de 1943. P.165. Por questões a serem discutidas adiante, fica a dúvida se essa bainha era do acervo do Museu ou do próprio soba.
[621] BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*.Vol. II. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. Ver P.104 e seguintes.

> produzir mais trabalhos fotográficos, pois bem merecem ser colecionados certos assuntos da vida indígena que se vão descaracterizando por efeito da ação colonizadora. Estes motivos, em fotografias razoáveis, podem e devem só por si constituir uma excelente coleção. Dizemos excelente porque as facilidades de penetração nos aspectos mais íntimos da vida dos nativos, grangeadas pela nossa permanência e contato constante, durante muitos anos, permite-nos surpreendê-los nos seus mais típicos pormenores. E, já que tratamos do assunto, acrescentaremos que, nem só pela facilidade de surpreender aspectos curiosos, essa coleção viria a impor-se de forma a compensar largamente o trabalho e material empregue. Ela impor-se-ia, principalmente, pela verdade e exatidão que se lhe imprimisse, e vem a propósito dizer que não são muito vulgares as fotografias de assuntos e motivos etnográficos que apresentem essas particularidades indispensáveis. Pelo contrário, são muito vulgares as cenas compostas, sem ambiente nem atributos próprios; títulos errados, negros em atitudes "cinéfilas" e outros artifícios que alteram por completo o valor informativo e documental dos trabalhos.[622]

O que o próprio Museu do Dundo criticava em 1943, ou seja, a existência de fotografias com "as cenas compostas, sem ambiente e nem atributos próprios", passou a ser um recurso utilizado pela própria instituição, pelo menos a partir do final da década de 1940 em relação aos sobas.[623] É possível que a constatação de que esses chefes já não utilizavam as insígnias de poder como no período "pré-colonial" tenha feito com que o Museu buscasse "congelar no tempo", através da fotografia, essa "tradição", colocando os próprios sobas para posarem com as insígnias que naquele momento já faziam parte do seu acervo. Um dos objetivos do Museu ao fazer isso era também o de "documentar" esses objetos, naquela altura musealizados, como em seus contextos de origem, ainda que os sobas fotografados não fossem necessariamente seus reais antigos detentores.[624]

Nenhum documento consultado, além do próprio conjunto de fotografias, faz menção a essa iniciativa, mas não seria de se estranhar que o Museu considerasse importante esse tipo de registro, pois nesse momento ele registrava reconstituições de cerimônias privadas que aconteciam em diferentes partes da Lunda. Reiteramos que no início da década de 1940, o próprio Museu já tinha construído uma aldeia em seu anexo, ela

[622] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.4.

[623] O conjunto analisado de retratos de sobas em cenas compostas com o objetivo de remontar um contexto "pré-colonial" é datado a partir de 1949. Pode ser, no entanto, que a existência de outros retratos de chefes no arquivo da Diamang mude essa datação.

[624] Segundo André Desvallées e François Mairesse, "de um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal - isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um "objeto de museu" que se integre no campo museal". In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Eds.). *Conceitos-chave de museologia.* São Paulo: ICOM; Armand Colin, 2013. P.57.

própria uma reconstituição de uma aldeia típica chokwe da época, onde no seu terreiro do folclore, cerimônias como a Mucanda, relacionada à iniciação masculina de diferentes povos da África central eram também apresentadas ao público como uma reconstituição do que acontecia no espaço restrito das matas. Lembrando que o próprio soba do Museu, Sacamanda, era obrigado a usar vestimentas e portar insígnias que remetiam a um tempo "pré-colonial".

Para o Museu todas essas reconstituições, assim como a documentação fotográfica produzida a partir delas tinham uma relação direta com o real, pois eram justificadas pelo seu caráter "científico". Nuno Porto nos lembra de que a fotografia associada ao Museu do Dundo não fugia à regra da ideia positivista da fotografia, onde estava presente "a noção segundo a qual ver é conhecer".[625]

A falta de qualquer menção na documentação consultada de que parte dos retratos de sobas eram também reconstituições de um período "pré-colonial" fez com que nossa constatação de tal iniciativa do Museu não fosse imediata. Se analisados isoladamente, esses retratos pouco parecem apresentar algo estranho, exceto o fato de alguns sobas posarem para a foto sorrindo, expressão raramente encontrada no rosto desses homens ainda nos dias de hoje quando são fotografados.[626] Nesse sentido, "Sinais: raízes de um paradigma indiciário", de Carlo Ginzburg, foi referência fundamental para analisar esse corpus documental. O autor discute um método criado pelo italiano Giovanni Morelli em que ele propunha uma nova forma para atribuição de quadros antigos, comumente realizadas de forma incorreta. O método morelliano defende que para atribuir autoria de uma obra é preciso não se basear, como se faz, em características mais vistosas, mais facilmente imitáveis dos quadros e sim examinar os elementos mais negligenciáveis, no caso de uma pintura, os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos, entre outros. Eram nesses elementos que Morelli reconhecia a individualidade do artista.[627]

---

[625]PORTO, Nuno. (Coord.). *Angola a preto e branco. Op. cit.* P.3.

[626] Em consulta ao fotógrafo português Manuel Correia, que no ano de 2014 e 2015 percorreu diferentes partes de Angola fotografando sobas, ao ser perguntado se os chefes sorriem, Correia respondeu, conforme comunicação por e-mail de 05 de janeiro de 2016: "Mesmo que estejam bem dispostos a partir do momento em que se aponta a máquina automaticamente põem uma cara muito séria, só sorriem quando se pede e mesmo assim depois de pedir várias vezes".

[627] GUINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (2ª edição).

A análise de Guinsburg, no entanto, não se restringe ao método morelliano, o autor relaciona essa forma de análise também a Sherlock Holmes e a Freud, sendo que esse último deixou registrada a conexão entre o método do italiano e a técnica da psicanálise médica. A leitura de Morelli por Freud culminou na criação pelo psicanalista de um método interpretativo centrado nos resíduos, nos pormenores considerados muitas vezes sem importância e até triviais que, no entanto, forneciam a chave para acessar os produtos mais elevados do espírito humano. São essas pistas ou sintomas (no caso de Freud); indícios (no caso do Sherlock Holmes), e signos pictóricos (no caso de Morelli), que permitiriam captar uma realidade mais profunda.

Foi o detalhe de um retrato de um soba, aparentemente insignificante, que nos forneceu a chave para compreender os demais retratos de chefes disponíveis no arquivo. A fotografia em questão, datada de 1960, é um retrato do soba chokwe Muatxissengue, da região de Saurimo, e foi realizada quando ele visitou a Companhia de Diamantes de Angola e o Museu do Dundo nesse mesmo ano.

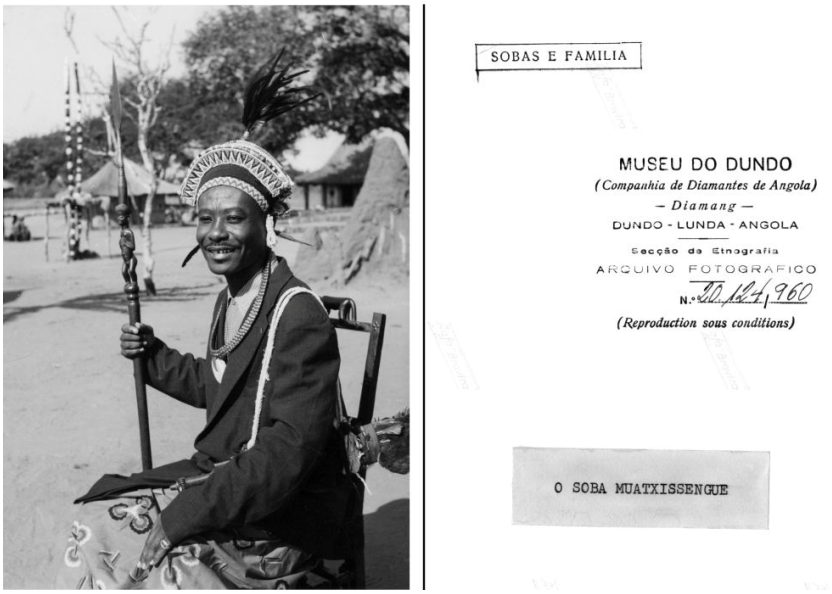


Figura 97: Soba Muatxissengue na aldeia do Museu. 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O que chama a atenção, além do fato de o soba estar sorrindo, é que a cadeira que Muatxissengue está sentado é a mesma que foi recolhida durante a Campanha

Etnográfica ao Tchiboco e que pertenceu ao soba Kalundjika.[628] Foi a representação de um animal no topo do seu espaldar que nos levou a reconhecê-la como a cadeira pertencente ao acervo do Museu desde 1943, ano em que ocorreu a Campanha. A partir dessa informação foi possível notar também que o cenário ao fundo era da Aldeia do Museu. Esses "indícios" nos permitiram analisar com outro olhar as fotografias de sobas feitas em diferentes anos e constatar que a iniciativa de paramentar os sobas à "maneira pré-colonial" para fotografa-los passou a ser uma prática recorrente do Museu pelo menos a partir de 1949.

Figura 98: Cadeira recolhida durante a Campanha Etnográfica ao Tchiboco que pertenceu ao soba Kalundjika. S/D. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Quando o retrato de Muatxissengue Itengo é analisado em conjunto com outras fotografias desse soba durante a sua visita ao Museu fica ainda mais evidente que a cadeira não era a única peça que não pertencia ao soba. Muatxissengue foi paramentado com as insígnias de poder que o próprio Museu entendia como "tradicionais" dos chefes

[628] Essa cadeira foi analisada no terceiro capítulo.

da Lunda, principalmente dos chokwe, tais como a lança que ele segura na mão direita, o *mukala wa cimba*, ou seja, o colar com um pingente, e o gládio *mukwale*.

Nas fotografias que registram esse soba na parte interna do Museu observa-se que o chefe está com a mesma vestimenta, porém, além de usar óculos de sol, ele veste uma gravata que provavelmente foi retirada e substituída pelo colar com o pingente. Na fotografia a seguir, o soba exibe ainda o *lucano*, um bracelete com uma estrutura interna de fibras vegetais envolvida em tendões de animais. O uso do *lucano* teria surgido entre os bungo, povo que deu origem aos lunda, posteriormente passando a ser insígnia de poder do Muatiânvua e seus dignitários mais importantes.[629] A utilização do *lucano* pelo Muatxissengue, isto é, pelo grande chefe dos chokwe sugere que essa tradição foi firmada a partir dos intensos contatos travados entre esses dois povos, que tiveram como consequência, o enfraquecimento do poder dos lunda na região nordeste de Angola, a partir de meados do século XIX.[630]

Figura 99: Soba Muatxissengue, de Saurimo, e uma de suas esposas em visita ao Museu do Dundo. 1960. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

[629] Ver: AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador*. *Op. cit.* P.177.

[630] Sobre esse tema ver, por exemplo: TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *Na mussumba do Muatiânvua quando a Lunda não era leste. Estudo sobre a Descripção da Viagem à Mussumba do Muatiânvua de Henrique de Carvalho*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: 1995. E: RIBEIRO, Elaine. *Barganhando sobrevivências: os trabalhadores da expedição de Henrique de Carvalho à Lunda (1884-1888).Op. cit.*

Outro dado a ser destacado nos registros fotográficos do Muatxissengue em visita à parte interna do Museu é que em nenhum deles o soba aparece sorrindo. Dificilmente, aliás, um chefe sorriria posando para uma fotografia se ele não tivesse sido orientado ou até pressionado para tal. Não foi possível encontrar bibliografia que discutisse essa questão especificamente, no entanto, a análise de algumas publicações de retratos de chefes de diferentes partes do continente africano indica que sorrir não era uma prática comum entre esses homens quando fotografados. Em consulta ao álbum fotográfico da expedição de Henrique Dias de Carvalho entre 1884-1888, que o Museu do Dundo recebeu um exemplar em 1938, não há registro de fotografias onde sobas sorriem.[631]

É preciso considerar que os chefes que visitavam o Museu recebiam um tratamento diferenciado que contraditoriamente os colocava numa posição em que uma negativa poderia significar uma ameaça à suas relações com a Companhia de Diamantes de Angola. No caso específico de Muatxissengue, consta em um documento que:

> como é hábito foi tratado com honras de soba, e pediu-se ao soba Comboio e sobetas Satxirhango e Casondo, componentes dos grupos folclóricos, para tomarem lugar do soba do Museu que estava ausente. Muatxissengue ficou impressionado com o que viu no Museu e sensibilizado pela forma como foi recebido. O soba Comboio ofereceu em nome do Museu ao visitante um "mucambo (manto indígena) e uma rede de algodão (conhecida por pano de tipoia) recentemente executada pelo nosso tecelão". Estas lembranças foram muito apreciadas.[632]

Em outro documento consultado consta ainda que Muatxissengue utilizou o Serviço de Saúde da Companhia e ficou hospedado na aldeia do Museudurante o seu tratamento, mais especificamente, na habitação do sobeta Muafima.[633] Assim, ao mesmo tempo em que esses homens eram beneficiados pela Diamang e pelo Museu estes os colocavam numa situação em que a sua capacidade de decisão ficava bastante comprometida.

---

[631] Ver por exemplo: GEARY, Christraud M. *Images from Bamum. German colonial photography at the court of king Njoya.* Cameroon, West Africa, 1902-1915. Washington: Smithsonian, 1988. O álbum fotográfico da expedição de Henrique Dias de Carvalho pode ser consultado em http://purl.pt/23746/1/index.htm.

[632] Memorando do Museu do Dundo n°26. Dundo, 16 de maio de 1960. Assinado por Acácio Videira e Mário Fontinha.

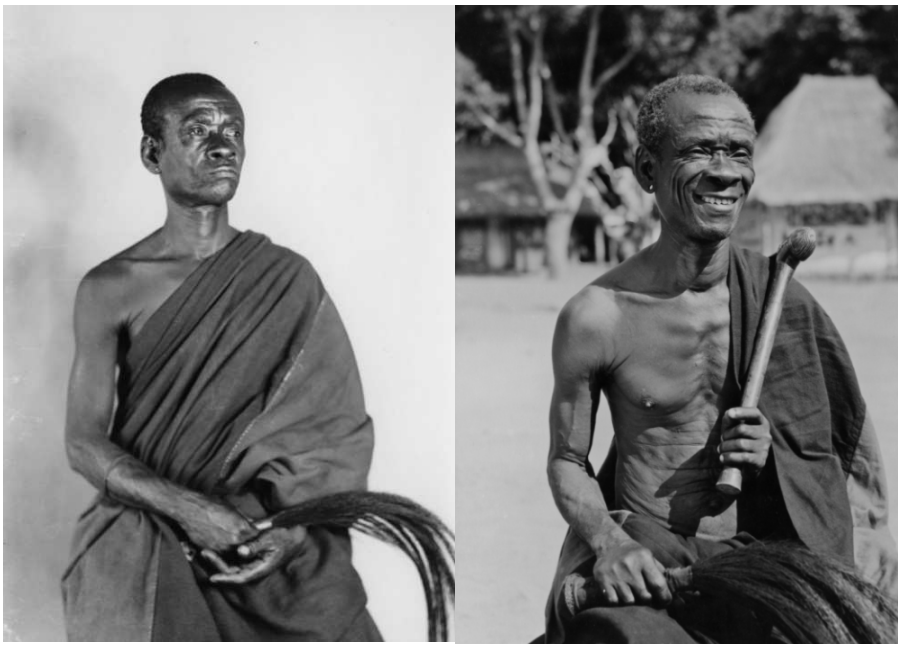
[633] Sobre o Serviço de Saúde da Diamang ver: VARANDA, Jorge. *"A Bem da Nação": medical Science in a diamond company in twentieth-century colonial Angola.* Tese de doutorado. University College London, 2007. Há ainda do mesmo autor "Filhos e enteados: políticas e práticas dos serviços de saúde da Diamang". Antropologia Portuguesa, 29, 2012.

É necessário considerar também que o significado que o sorriso tinha para os indígenas e para os europeus era certamente distinto. Fazer com que esses homens sorrissem ao serem fotografados poderia ser uma intenção da Companhia de Diamantes de Angola em indicar uma aprovação ou satisfação desses sobas em relação às suas ações e atividades, enquanto que para os chefes poderia significar um excesso de exposição, ou seja, de algo que devia se dar apenas no âmbito privado.

Pressionar um soba para sorrir numa fotografia não deixa de ser uma forma de mostrar a esses homens quem de fato detinha o poder, ainda que o Museu não fizesse isso com essa finalidade ou mesmo de forma consciente. Mas o ato de paramentar os sobas e exigir que eles sorrissem pode ser interpretado como mais uma das ambivalências do colonialismo português vivenciadas por esses chefes. O Museu do Dundo era o espaço usado pela Diamang para "legitimar" o poder desses sobas, porém ao fotografar esses chefes, mesmo sob a justificativa de um propósito etnográfico ou de homenagear esses homens, essa iniciativa reforçava a fragilidade de sua autoridade, deixando claro a todos quem estava no controle da situação.

Uma das primeiras hipóteses levantadas para explicar o fato de alguns sobas aparecerem sorrindo nas fotografias era a de que, como se tratava de uma reconstituição, esses homens não estavam preocupados em manter uma "postura de chefe". No entanto, como algumas dessas fotografias foram tiradas com o propósito de ocuparem uma galeria de retratos criada em 1943 no Museu do Dundo, onde milhares de indígenas, inclusive, os seus súditos visualizariam esses retratos, dificilmente os sobas optariam espontaneamente por serem vistos sorrindo.

De fato, é possível notar a mudança de postura e fisionomia de um mesmo soba quando fotografado tendo como cenário a aldeia do Museu e portando objetos do acervo e quando está sem todo esse aparato, como é o caso do soba Muaquece, nas fotos de 1946 e de 1957. Na fotografia à esquerda, de 1946, é possível notar que o soba, vestindo um manto e segurando uma *mufuka* não dirige o olhar para a câmera e apresenta uma fisionomia séria. Já na fotografia à direita, de 1957, o mesmo soba, paramentado com peças provavelmente do acervo do Museu e tendo como cenário a reconstituição da aldeia chokwe, apresenta uma postura mais descontraída e sorri.



Figuras 100 e 101: À esquerda o soba Muaquece em fotografia de 1946 e à direita o mesmo soba em fotografia de 1957. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Entretanto, o que nos fez descartar essa hipótese é que nesse conjunto de fotografias analisado é possível encontrar retratos de sobas vestindo uniformes militares sem ter como cenário a aldeia do Museu e ainda assim estão sorrindo, como é o caso da fotografia do soba Nandongo.

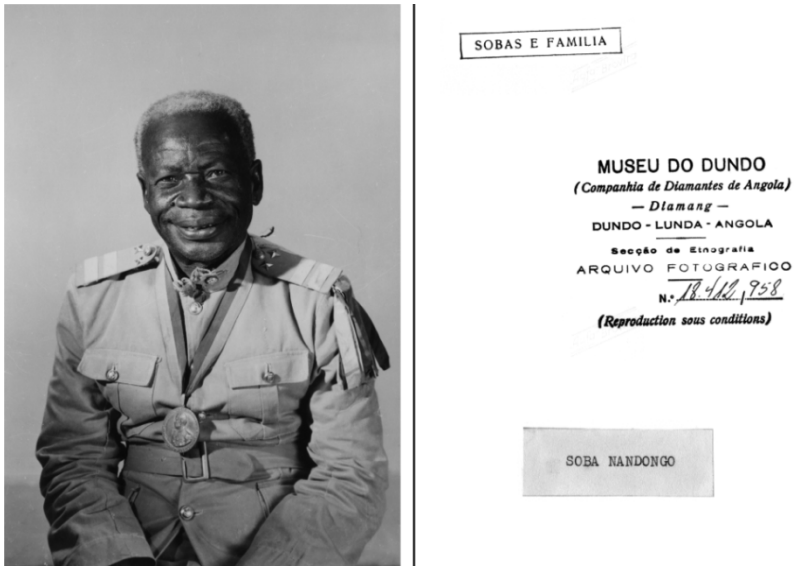


Figura 102: Fotografia do soba Nandongo. 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

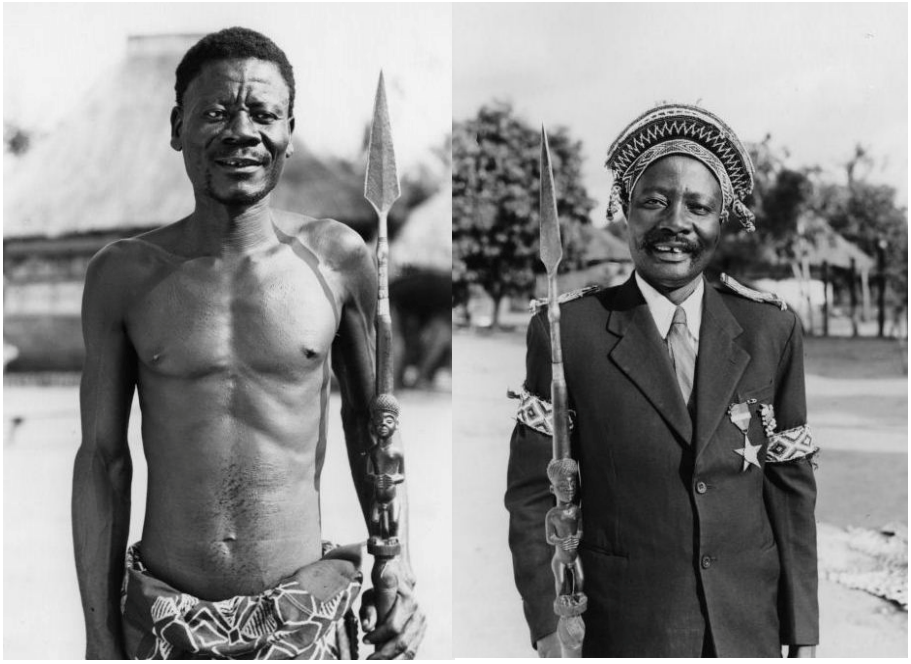
Há também dois elementos que não podem ser desprezados na análise desse conjunto de retratos. O primeiro deles é considerar o fotógrafo da Diamang no período em que as fotografias foram feitas. Entre os anos de 1948 e 1964, o fotógrafo responsável era Agostiniano de Oliveira. Pensamos que não foi mera coincidência que o ano em que ele assume o cargo na Companhia é quase o mesmo em que tiveram início as fotografias tendo como cenário a aldeia do Museu e os sobas portando objetos do acervo. Antes desse período o fotógrafo era Renato Amorim, autor provavelmente da fotografia do soba Muaquece de 1946.[634] O segundo aspecto a ser destacado é o estreitamento das relações entre José Redinha e os sobas que colaboravam com a Companhia e com o Museu ao longo do tempo em que autuou como conservador, tarefa iniciada em 1942, que pode ter sido relevante para que os sobas aceitassem posar sorrindo e portando objetos que não eram seus.

Um exercício de análise com outros retratos de sobas nos permite abordar ainda outras questões. Em 1949, ou seja, mais de dez anos antes do retrato de Muatxissengue, um "sobeta lunda" foi fotografado segurando uma lança *mukuba* tendo como cenário a aldeia do Museu. Em 1953, o soba Ditenda foi fotografado segurando exatamente a mesma lança também tendo como cenário a aldeia do Museu. Ambos foram registrados sorrindo.

O hábito de fotografar os sobas paramentados com peças do acervo do Museu evidencia a despersonalização de um conjunto de insígnias de poder, um objeto individual e restrito ao seu detentor que, no entanto, ao ser musealizado perde o seu sentido original. A ideia de "dessacralização" e de "despersonalização" do objeto quando este passava a ocupar o Museu obviamente não era compartilhada entre os indígenas. Um dos principais exemplos disso é a orientação dos próprios sobas para que o Museu não exibisse as máscaras restritas aos iniciados em locais ao alcance de crianças e mulheres. Outro exemplo a ser mencionado é que o Museu do Dundo ao longo do tempo passou a ser chamado pelos indígenas da região da Companhia de Diamantes de Angola de *Mutenjeua cijingo*, nome dado pelos chokwe ao lugar em suas aldeias onde eram preservadas as máscaras que as comunidades utilizavam nas cerimônias.[635] E, por fim,

[634] Sobre os fotógrafos da Diamang ver: PORTO, Nuno. *Modos de objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.189 e seguintes.
[635] Ana Paula Tavares ressalta que o nome dado pelos indígenas não era, no entanto, o do local onde ficavam guardadas as relíquias da família, chamado de *Phazu*. Ver: TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *História e Memória: estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola.*Tese de doutorado em

muitos sobas eram convencidos a ceder seus objetos pessoais sob o discurso de que a sua memória estaria ali representada.



Figuras 103 e 104: À esquerda foto do "sobeta lunda" (1949) e à direita retrato do soba Ditenda (1953), ambos portando a mesma lança. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

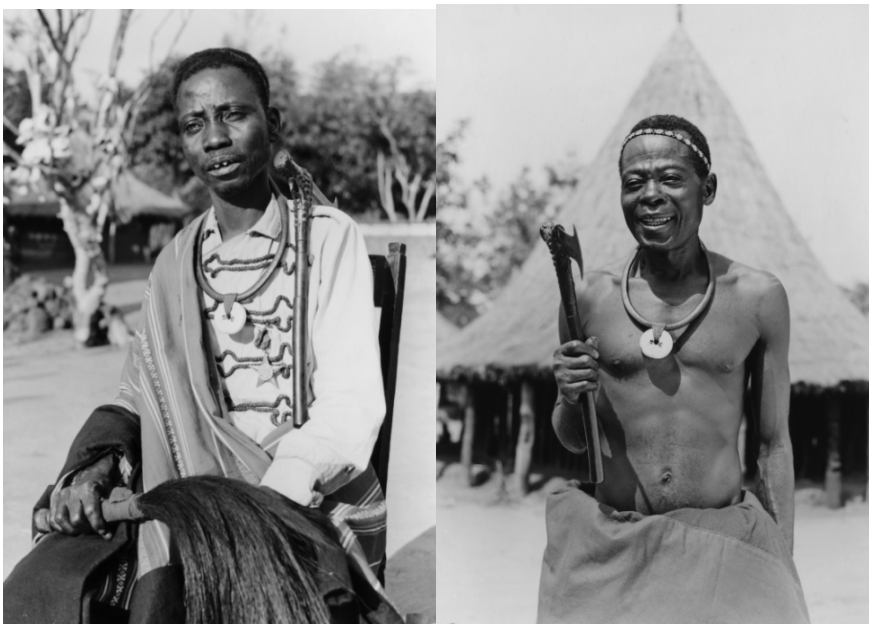
Em 1953, dois outros sobas Nachir e Sanguelengue foram fotografados na aldeia do Museu compartilhando o mesmo colar com pingente *mukala wa cimba*, além da mesma machada de autoridade *cimbuya*, conforme as fotografias. Um detalhe que chama a atenção nas imagens é o fato dos sobas portarem de forma diferente a mesma machada, sendo atípica ou até mesmo equivocada a forma como o soba Nachir a exibe no ombro, uma vez que esse tipo de objeto possui uma lâmina afiada, indicando que, apesar das suas preocupações "científicas", o Museu do Dundo parecia apenas preocupado em satisfazer o seu imaginário sobre esses sobas e projetá-los num contexto "pré-colonial". Neste sentido, conforme afirma Ana Cristina Martins, "a fotografia assume (quase)

Antropologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2009.P.211.

perigosamente, uma dimensão cenográfica passível de interpretações errôneas com consequências, por vezes, problemáticas".[636]

Mesmo que muitos desses sobas não usassem mais essas insígnias de poder nesse período seria difícil que optassem em portar espontaneamente objetos que pertenceram a chefes desconhecidos ou não relacionados a eles. Essas peças, ainda que "cedidas" pelos seus donos originais, deviam ser consideradas pelos outros sobas como dotadas de força do seu antigo detentor. Por outro lado, é preciso considerar que esses chefes podiam se encontrar numa encruzilhada onde tinham que decidir pela escolha de serem fotografados do modo como o Museu desejava ou se abririam mão da fotografia, nessa época uma potente insígnia de poder.

A musealização dessas peças e o seu porte por sobas que não eram os seus originais detentores demonstram a transformação que o Museu fez dessas insígnias de poder em meros objetos cenográficos. A consequência disso é que no lugar de peças produzidas e controladas pelos sobas locais, a Companhia de Diamantes de Angola por meio de seu Museu foi ao longo do tempo criando e introduzindo novas insígnias cuja produção e distribuição passou a ser controlada pela própria Diamang, sendo o próprio retrato um exemplo desse processo.



[636] MARTINS, Ana Cristina. "Fotografias da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (1946-1947): entre a forma e o conteúdo". In: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). *O império da Visão.* Lisboa: Edições 70, 2014. P.137.

Figuras 105 e 106: À esquerda o soba Nachir e à direita o soba Sanguelengue. 1953. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Ainda assim, é importante não reduzir e definir esse conjunto de retratos como "um mero instrumento de exercício da autoridade, a diferenciar o gesto ativo dos colonizadores que fotografavam do gesto passivo dos colonizados que eram fotografados", conforme afirma Filipa Lowndes Vicente. É fundamental considerar a teoria crítica que se dedica à fotografia colonial hoje, que tende "a questionar os pressupostos que a limitaram a uma relação entre conhecimento e poder, sublinhando a complexidade e multiplicidade dos seus usos em contexto colonial e a diversidade de relações possíveis entre fotógrafo e fotografado".[637]

Não há dúvida de que há entre o fotógrafo (ou quem o orientava no momento do registro fotográfico) e o soba fotografado uma relação de poder extremamente desigual. Carlos Barradas chega a afirmar que "o momento da fotografia pode ser, e foi certamente durante o período colonial, um instrumento de dominação".[638] Num primeiro momento, os retratos desses sobas podiam até mesmo ser relacionados aos cartões postais de cunho colonial que, de acordo com Christraud Geary, mais do que qualquer outro produto fotográfico reflete e reforça as preocupações dos seus criadores e espectadores e demonstra como eles inventaram uma ideia de África.[639] Assim como os cartões postais coloniais, as fotografias dos sobas colaboradores da Diamang dizem muito mais sobre a instituição que está por trás delas e suas intenções do que sobre os próprios sobas fotografados.

Assim, conforme afirma Peter Burke,

> o retrato é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, o retrato é uma forma simbólica.[640]

---

[637] VICENTE, Filipa Lowndes. "Fotografia e colonialismo: para lá do visível". In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.). *O Império colonial em questão (sécs. XIX-XX).* Lisboa: Edições 70, 2012. P.424-425.
[638] BARRADAS, Carlos. "Descolonizando enunciados: a quem serve objectivamente a fotografia?". In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). *O império da Visão.* Lisboa: Edições 70, 2014. P.452.
[639] GEARY, Christraud M. "Old pictures, new approaches. Researching historical photographs". AFRICAN ARTS. Oct. 1991, vol. XXIV, n. 4. P.38.
[640] BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e Imagem.* São Paulo: EDUSC, 2004. P.31.

Solange Lima e Vânia Carvalho ressaltam, no entanto, que para compreender o retrato como uma forma simbólica, "não bastaria identificar retratados e sua cenografia, mas sim trata-lo como uma prática cultural integrante de uma rede maior de processos de comunicação (inclusive oral) que incidem nos mecanismo de regulagem da sociedade".[641]

É preciso considerar que esses sobas também eram beneficiados ao se sujeitarem a esse tipo de fotografia. Primeiro, porque ainda que parte desses retratos ficasse documentada no Museu, o próprio fato de um determinado soba ter sido selecionado para posar para a foto era em si uma forma de distinção. Segundo, porque o retrato surgia como uma potente nova insígnia de poder e era um grande desejo desses homens serem contemplados com uma cópia, isto é, mesmo que se sujeitassem aos padrões estabelecidos pelo Museu ao serem fotografados, os sobas sabiam que o resultado final os beneficiaria.

O impacto que a fotografia causava nos sobas pode ser notado nos relatos de Henrique Dias de Carvalho viajante que percorreu a região da Lunda entre 1884 e 1888. Ao mencionar a relação do general com a fotografia, Jill Dias aponta que Carvalho usou de alguns artifícios para que pessoas importantes da região do rio Kwango aceitassem ser fotografadas. Em algumas situações, o explorador teria usado para distrai-las uma caixa de música enquanto a fotografia era feita sem que elas notassem. Numa outra ocasião, o explorador tinha convidado alguns habitantes para ver como a fotografia era realizada, mas apenas uma pessoa do grupo teria aceitado olhar a câmera. Carvalho e seus ajudantes de expedição tiveram ainda que tirar retratos deles próprios para garantir ao grupo que a câmera não era um "fetiche".[642]

Por outro lado, Ana Paula Tavares em sua tese de doutorado ressalta o apreço que os sobas tinham em ser fotografados durante a expedição de Henrique Dias de Carvalho, ao chamar a atenção para uma carta datada de 29 de agosto de 1884, cuja autoria é do soba Cuigana Mogongo. Na carta dirigida ao tenente Sertório de Aguiar, responsável pelas fotografias durante a expedição, o soba confirmava a vontade de ser fotografado,

[641] LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de . "Individuo, Género y Ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920". In: Lourdes Roca; Fernando Aguayo. (Org.*). Imágenes e Investigación Social*. Cidade do México: Instituto de Investigaciones Dr. José Maria Luis Mora, 2005, v. 1, P.271.
[642] DIAS, Jill R. "Photographic Sources for the History of Portuguese-Speaking Africa, 1870-1914". History in Africa 18 (1991), 67-82. P.74.

se prontificando, inclusive, a arcar com as despesas de viagem do fotógrafo até a sua aldeia. O chefe ofereceu como pagamento duas vacas, além de alguns objetos.[643]

Pelo exposto não fica difícil compreender o sucesso da galeria de retratos criada por Ernesto de Vilhena e porque ter o retrato lá exposto passou a significar não apenas a visibilidade desses homens, mas uma das principais formas de reconhecimento de seus poderes pela Diamang.

4.5. A galeria de fotografias de sobas importantes

A "Galeria de fotografias de sobas importantes", uma iniciativa do Administrador-Delegado da Diamang Ernesto de Vilhena, foi criada no mesmo ano em que o soba Satxissenga ganhou o seu retrato em retribuição ao seu trabalho como guia na "Expedição de Reconhecimento da Rota de Henrique Dias de Carvalho". Há quem defenda que a fotografia, executada em 1942 havia sido feita no âmbito da criação dessa galeria, já que o mesmo retrato passou a compô-la após a sua implantação.[644]

A galeria de retrato dos sobas tinha dois propósitos iniciais: o primeiro seria pelo aspecto "científico" que esses retratos poderiam ter, justificado pelo fato de os sobas representarem um "tipo antropológico das raças", de acordo com as palavras de José Redinha. O segundo seria o de servir como recompensa aos chefes que colaboravam ativamente com a Companhia de Diamantes de Angola e o seu Museu, sob a justificativa de que os sobas tinham grande apreço por serem fotografados.[645]

No ano de sua criação, a galeria não se efetivou por causa da falta de material fotográfico. No ano de 1944, porém, foram realizadas fotografias de alguns sobas e de dois servidores da Diamang. A ideia era beneficiar os chefes colaboradores da Companhia de Diamantes de Angola, mas prestigiar também os "antigos servidores indígenas, dignos de serem lembrados".[646] Os trabalhadores selecionados nesse ano foram Xarissoca, que havia sido guia do coronel Brandão de Mello na Lunda no ano de

[643] TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *História e Memória. Op. cit.* P.181.
[644] PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.177-178.
[645] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1943. P.5.
[646] *Idem.*

1914 e Chico Carreiro, que prestava serviço para a Companhia desde 1920. Conforme documento, os sobas selecionados, as etnias das quais faziam parte e o Posto:[647]

Tabela 10: sobas fotografados em 1944. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.36. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nº	Sobas e sobetas	Etnia	Posto/Área	Item/presente
1	Sacavula	Chokwe	Chitato	soba fotografado
2	Sangime	Chokwe	Luembe-Chitato	soba fotografado
3	Satxombo	Chokwe	Chingufo-Chitato	soba fotografado
4	Muinda	Chokwe	Canzar	soba fotografado
5	Cassombo	Matapa	Canzar	soba fotografado
6	Ditenda	Lunda	Chitato	soba fotografado
7	Satxissengue	Chokwe	Lóvua	soba fotografado
8	Cazunda	Chokwe	Lóvua	soba fotografado

Nesse mesmo ano, a ampliação da fotografia do soba Muatxondo, da região de Capaia, já estava concluída e emoldurada, pronta para ocupar a galeria. Em 1945 a continuidade da Galeria de retratos foi de novo prejudicada pela falta de material fotográfico. O problema se estendeu até o ano seguinte, mas a promessa era a de que:

> ser-lhe-á dada no próximo ano o merecido desenvolvimento, se o Laboratório Fotográfico nos poder dar a necessária colaboração. Esta galeria, além do seu valor étnico e histórico, está destinada a mover um alto interesse entre os indígenas. Poucas coisas os impressionam tanto como a contemplação dos retratos de vultos importantes da "raça" após a sua morte.[648]

[647] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1944. P.36.
[648] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1946. P.8.

O efeito que o retrato do chefe morto tinha sobre os seus súditos pode revelar o surgimento de mais uma forma de reverenciar o soba falecido, o que geralmente ocorria por meio de ritos em seu túmulo garantindo sua boa comunicação com os vivos, que podiam envolver também esculturas.

Em 1951, com o novo edifício do Museu já pronto,parte da ampliação das fotografias de sobas e servidores da Companhia estava finalizada e logo todas seriam emolduradas para ocupar a parede da galeria. Essa série de fotografias contava com retratos dos sobas Ditenda, do Chitato; Sacavula, do Chitato; Muangongo de Capaia; Sanjime, do Chitato; Caquesse, pensionista de Cassanguidi; pensionista Charissoca, de Chitato; pensionista João Carreiro; soba Chilumba, de Capaia; soba Muinda, de Canzar; soba Cassombo, de Canzar; e soba Muamuchico, de Chingufo.

Em 1952 continuava o investimento na galeria de sobas e antigos trabalhadores. Nessa altura a Companhia e seu Museu tinhamamplo conhecimento de que a sua existência era "um dos aspectos que melhor impressiona os visitantes europeus e causa verdadeira admiração aos nativos. Estes sentem-se considerados ao verem os seus chefes assim distinguidos".[649]No relatório do Museu do Dundo do referido ano, consta ainda uma observação de que os chefes mais importantes dos restantes Postos da Circunscrição do Chitato também deveriam ser incluídos na Galeria, pois "não eram eles menos colaboradores da Companhia e do próprio Museu, apesar de estarem mais longe". Assim, nesse ano foram contabilizados 18 retratos de sobas do Posto do Canzar. Do Posto da Sede (Chitato) estavam em processo de seleção 12 retratos, entre outros, para ficar constituída uma galeria com 24 chefes "ainda de certa importância étnico-histórica". Para completar esse quadro a ocasião da Festa Grande desse ano foi aproveitada para fotografar os principais sobas do Canzar, Luia, Cachimo, Cambulo, Camissombo e Lóvua.[650]

Em 1955, registra-se que os sobas em visita ao Museu no dia da Festa Grande e que não se encontravam representados na galeria manifestaram seu desagrado, "tomando-o como inconsideração pelas suas pessoas e de mau efeito para os indígenas das suas

[649] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1952. P.21.
[650]*Idem*. P.21-22.

jurisdições que passavam pelo museu".[651] No ano seguinte, decidiu-se que a galeria seria então aumentada, sob a mesma justificativa, ou seja, a de que:

> tem-se tornado popular entre os indígenas, e já se tem registrado o fato de alguns sobas, ainda não honrados na coleção, reclamarem a presença do próprio retrato naquela galeria, por considerarem ofensivo do seu brio que seja notada a sua ausência, no conjunto dos retratados.[652]

Em 1957 foram obtidas as fotografias dos seguintes sobas e antigos servidores da Companhia:[653]

Tabela 11: Sobas do Concelho do Chitato fotografados em 1957. Fonte: Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P. 36. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nº	Sobas e sobetas	Etnia	Posto/Área	Item/presente
1	Muaquece	não informada	Cambulo	soba fotografado
2	Muanama	não informada	Chitato	soba fotografado
3	Munguindo	não informada	Lóvua	soba fotografado
4	Tchissessequé	não informada	Lóvua	soba fotografado
5	Satâmbue	não informada	Lóvua	soba fotografado
6	Chissanda	não informada	Cambulo	soba fotografado
7	Piri-Piri	não informada	Cambulo	soba fotografado
8	Saquemba	não informada	Cambulo	soba fotografado
9	Tchingambo	não informada	Camissombo	soba fotografado
10	Bungulo	não informada	Camissombo	soba fotografado
11	Muinda	não informada	Canzar	soba fotografado

[651] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1955. P. 5.
[652] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1956. P.17.
[653] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1957. P.36.

12	Itanda	não informada	Canzar	soba fotografado
13	Chicolondo	não informada	Canzar	soba fotografado
14	Cassombo	não informada	Canzar	soba fotografado
15	Mucanzo	não informada	Luia	soba fotografado
16	Tshiuéua	não informada	Luia	soba fotografado
17	Cabanda	não informada	Luia	soba fotografado
18	Menana	não informada	Luia	soba fotografado
19	Samalamba	não informada	Luia	soba fotografado
20	Chivuno	não informada	Cachimo	soba fotografado
21	Chicomba	não informada	Cachimo	soba fotografado
22	Cassécue	não informada	Cachimo	soba fotografado
23	Cahungula	não informada	Cachimo	soba fotografado
24	Satchonga	não informada	Sombo	soba fotografado
25	Nandongo	não informada	Sombo	soba fotografado
26	Cagima	não informada	Sombo	soba fotografado
27	Sauache	não informada	Sombo	soba fotografado

Em maio de 1958 foram fotografados os sobas Menana, Santo e Samuhunga, com vista à inclusão dos seus retratos na Galeria de sobas importantes,[654] enquanto no mês de setembro, por ocasião da Festa Grande que reunía uma grande quantidade de chefes, foram obtidas fotografias dos sobas do Posto de Capaia chamados Sangongo, Saimbuanda, Muatxondo, Samulamba, Sambemba e Nacotocapara concluir a galeria.[655]

[654] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1958. P.11.
[655]Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1958. P.7.

A renovação dos retratos na galeria estava ligada ao seu papel no controle dos sobas e era um indicativo das relações entre eles e a Companhia. Conforme afirma Nuno Porto, "uma vez que se percebeu que o uso de retratos no Museu era operado como um marcador de distinção entre a população nativa, a galeria tornou-se uma forma dinâmica de vigilância e controle colonial". A manutenção ou remoção de um retrato se dava a partir da relação que era estabelecida entre sobas e Diamang num dado momento, sobretudo no que diz respeito ao fornecimento de mão de obra. A remoção física do retrato de um chefe da galeria era uma consequência direta da sua falha em cumprir com o contingente de trabalhadores acordado e constituía uma severa sanção simbólica.[656]

O papel eficaz da galeria como recompensa ou punição aos sobas pode ser entendido pelos milhares de visitantes que circulavam pelo Museu, em particular durante a Festa Grande que acontecia todo ano desde 1950. Essa ocasião era uma importante oportunidade dos sobas serem vistos por seus súditos e também por outros chefes e visitantes de diversas partes da Lunda e do exterior. Essa galeria também causava grande apreço entre as populações locais. Durante a Festa Grande de 1958, consta que os visitantes indígenas teriam ficado emocionados ao adentrarem a "Sala de História". O motivo seria, segundo aponta o documento, "simples e significativo":

> Do alto das paredes da nobre sala, os visitantes são fitados por dezenas dos seus sobas grandes, muito deles já falecidos, ali perpetuados em grandes retratos dispostos na vasta galeria, conforme homenagem determinada pelo Exmo. Senhor Comandante Ernesto de Vilhena, aos chefes indígenas da Lunda. Evocativamente soam nomes de alguns deles, proferidos pelos povos; Sangime... Naxir... Samacaca... Satxombo... Txilumba... Há mais vultos no cortejo. O retrato do indígena notável defunto, num povo ainda marcado por crenças tradicionais é acima de tudo uma presença animista. O desfile prossegue, menos conduzido pelos da frente, que impelido pela massa dos núcleos imediatos, atraídos pela evocação de nomes que todos conhecem.[657]

As comuns alusões às reações apresentadas pelos indígenas diante dos retratos dos sobas já falecidos nos documentos evidenciam que o significado da fotografia entre esses povos extrapolava as questões relacionadas à memória e podia remeter à própria

[656] PORTO, Nuno."Under the gaze of the ancestors - photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs, Objects, Histories. Op. cit*. P.118. (Tradução minha).
[657] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1958. P.12.

presença do falecido naquele espaço, o que pode explicar o sucesso da galeria entre os visitantes indígenas.

O fato da galeria de retratos dos sobas estar situada na "Sala da História" e não da "Sala de Honra" nos permite também tecer algumas considerações. A "Sala da História" estava relacionada à História da Lunda e da Diamang e contava com mapas e documentos que "comprovavam" a presença portuguesa nessa região, com destaque para o álbum da expedição de Henrique Dias de Carvalho. A história da presença da Diamang nessa área estava comprovada ainda por documentos, além de outros objetos que davam conta da sua importância. Por sua vez a "Sala de Honra" era um espaço que contava com cadeiras de espaldar e outros objetos que ressaltavam o poder dos sobas como armas e bastões, além da reconstituição de um forno de fundição, representando o importante papel do ferreiro, que nessa região da África estava intimamente relacionado ao poder dos chefes.[658]

A questão que se coloca é: por que a galeria de retratos dos sobas não foi constituída na "Sala de Honra" em vez da "Sala da História"? Essa escolha reflete a intenção da Companhia e do seu Museu em projetar os sobas ali representados no tempo presente, marcado pela situação colonial, numa sala onde a história da Lunda se confunde com a história da própria Diamang. De certa forma, colocar os retratos desses chefes nessa sala é uma maneira de inclui-los também nessa história, onde a Companhia de Diamantes de Angola é a grande protagonista e os chefes seus grandes colaboradores. Por outro lado, estar representado no Museu naquele momento era uma importante forma de distinção e reconhecimento para esses sobas e talvez lhes interessasse menos a sala em si onde poderiam estar os seus retratos e muito mais a visibilidade que estes os trariam.

[658] Esse tema foi discutido na minha dissertação de mestrado. SILVA, Juliana Ribeiroda. *Homens de Ferro.* Os ferreiros na África central no século XIX. São Paulo: Alameda; FAPESP, 2011.

Figura 107: Grupo de chefes visitando a galeria de sobas importantes durante a Festa Grande de 1961. É possível observar que os sobas seguram a bandeira de Portugal, presente recebido no início da Festa. 1961. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

O antropólogo Nuno Porto afirma que com os anos a galeria passou a representar apenas sobas falecidos. Como alternativa à exclusão dos sobas ainda vivos, o retrato foi transformado em presente que o Museu do Dundo passou a distribuir aos chefes, também durante a Festa Grande.[659] Não encontramos, porém, essa informação nos documentos a que tivemos acesso. Em 1958, ano em que pela primeira vez se registrou a distribuição de retratos aos sobas durante a Festa Grande consta que outros chefes ainda eram fotografados com o objetivo de integrarem a Galeria. Em maio de 1958 há o relato de que os sobas Menana, Santo e Samuhunga foram fotografados "com vista à inclusão dos seus retratos na Galeria de sobas importantes.[660] Em setembro desse mesmo ano consta que "para conclusão da interessante Galeria de Retratos de Sobas do Concelho do Chitato, aproveitamos a altura da Festa Grande para obter as fotografias dos sobas do Posto de Capaia (Sangongo, Saimbuanda, Muatxondo, Samulamba, Sambemba e Nacotoca)".[661]

[659] PORTO, Nuno."Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs, Objects, Histories. Op. cit*. P.118.
[660] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1958. P.11.
[661] Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1958. P.7.

Durante a Festa Grande de 1958, o Diretor Geral e o Administrador do Concelho do Chitato distribuíram retratos aos chefes indígenas, sendo que os chefes dos postos de Cambulo, Sombo e Cachimo entregaram os retratos aos sobas de suas respectivas áreas. Nessa ocasião foram distribuídas cópias de retratos a 41 sobas, conforme mostram as fotografias a seguir. Segundo consta no documento "constituiu esta oferta uma surpresa que muito cativou os presenteados, que satisfeitos mostravam as suas fotografias - 13cmx18cm - e emolduradas, aos companheiros e amigos".[662] Durante a distribuição, no entanto, "o soba Ditenda foi de opinião que a ele deveria ter sido oferecida uma fotografia de maior formato!... Eternos problemas das igualdades e das aristocracias".[663]

A queixa de Ditenda revela como a introdução do retrato como insígnia de poder foi bem sucedida entre os sobas e acabou provocando uma disputa entre eles. A Companhia trabalhou para manter essa forma de distinção restrita e pouco frequente, se comparada com outros presentes que eram distribuídos aos chefes, o que ajudou a manter o alto valor e estima do retrato entre os sobas. Já para a Diamang a distribuição de retratos era uma grande vantagem, pois além de conseguir cumprir o seu objetivo, o de recompensar os sobas, o custo do investimento nas fotografias era muito baixo.

[662]Relatório Mensal do Museu do Dundo de setembro de 1958. P.12.
[663] Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas de 1958. P.44.

Figura 108: Sobas sendo distinguidos com retratos durante a Festa Grande. Fonte: Relatório anual das Grandes Festas indígenas de 1958. S/P. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A ideia de passar a distribuir retratos para os sobas foi por certo uma importante estratégia para amenizar o descontentamento daqueles que não tinham seus retratos expostos na galeria, mantendo a ideia do retrato como forma de distinção. Reiteramos que a Festa Grande era uma oportunidade ideal para realizar esse tipo de distribuição, porque ela atraía sobas de diferentes regiões, além da grande quantidade de autoridades portuguesas e de trabalhadores indígenas reunidos para a ocasião. A “Sala da História” foi o local escolhido para a sua distribuição dos retratosporque, além dos motivos expostos, era nesse espaço que ficava instalada a Galeria de retratos, um claro “recado”

a esses homens de que eles também poderiam ser distinguidos, desde que colaborassem ainda mais para a Companhia.

Figura 109: Galeria dos sobas na "Sala de História" do Museu do Dundo. 1958. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

A galeria de sobas importantes mesclava retratos de chefes portando objetos do acervo do Museu, bem como sobas vestindo fardas militares e exibindo as suas medalhas, para a Diamang, uma clara alusão ao passado (representado pelos sobas portando objetos do Museu) e àquele presente (representado pelos sobas vestindo farda). Quanto aos retratos distribuídos em 1958, esse presente marcado pela situação colonial parece já consolidado e é representado pelos sobas, cuja maioria aparece na fotografia com um fundo neutro e vestindo fardas, exatamente como se apresentavam no momento do seu recebimento, uma clara vinculação destes à moderna colonização.[664]

A escolha do ano de 1958 para a distribuição dos retratos aos sobas não foi aleatória. Conforme aponta Nuno Porto, nesse momento o vizinho Congo belga negociava a sua independência e a situação sugeria mais uma ação diplomática do que uma

[664] Sobre esse assunto ver: PORTO, Nuno."Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs, Objects, Histories. Op. cit.* P.124.

demonstração de força com a população nativa.[665] Essa, entretanto, não foi a única medida tomada pela Companhia de Diamantes de Angola em tempos de mudança. Em 1959, funcionários do Museu investiram na estratégia de visitar "com assiduidade as aldeias dos sobas colaboradores deste serviço que vivem próximo do Dundo, a fim de manter as melhores relações entre o indígena e o Museu".[666]

A Diamang tanto sabia do importante papel que as recompensas desempenhavam na manutenção das boas relações com esses sobas que, com a independência do vizinho Congo belga em 1960 e logo em seguida com o início das revoltas anticoloniais em Angola, ela investiu consideravelmente na distribuição de prêmios nesse agitado momento. O ano de 1961 contou com a distribuição de mantos para um grupo de sobas, da já mencionada máquina de costura para o soba Dinhuca e, durante a Festa Grande desse referido ano, além da habitual distribuição de gêneros, carne e vinho, contou também com a distribuição de sessenta colchas e de sessenta candeeiros, conforme relação a seguir. Nesse momento, mais do que nunca a Diamang sabia que a distribuição de presentes era uma estratégia central nas relações com os chefes locais.

Tabela 12: Distribuição de colchas e candeeiros para sobas em 1961. Fonte: Relatório Mensal do Museu do Dundo de agosto de 1961. P.13. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Nº	Sobas e sobetas	Etnia	Posto/Área	Item/presente
1	Tchissanda	chokwe	Cambulo	uma colcha
2	Saquemba	chokwe	Cambulo	um candeeiro
3	Piri-Piri	lunda	Cambulo	um candeeiro
4	Chivuno	chokwe	Cambulo	um candeeiro
5	Chicomba	chokwe	Cambulo	uma colcha
6	Casséqué	chokwe	Cambulo	um candeeiro
7	Cahungula	chokwe	Cambulo	um candeeiro

[665] PORTO, Nuno. "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs, Objects, Histories. Op. cit.* P.124.
[666] Relatório Mensal do Museu do Dundo de Dezembro de 1959. S/P.

8	Capanda	chokwe	Luia	um candeeiro
9	Samalamba	chokwe	Luia	um candeeiro
10	Menana	matapa	Luia	um candeeiro
11	Muinda	chokwe	Canzar	uma colcha
12	Cassombo	matapa	Canzar	uma colcha
13	Chicolondo	chokwe	Canzar	um candeeiro
14	Itanda	chokwe	Canzar	um candeeiro
15	Satxonga	chokwe	Sombo	uma colcha
16	Cajima	chokwe	Sombo	um candeeiro
17	Sauacha	chokwe	Sombo	um candeeiro
18	Nandongo	lunda	Sombo	uma colcha
19	Canzunda	chokwe	Lóvua	uma colcha e um candeeiro
20	Satambue	chokwe	Lóvua	uma colcha e um candeeiro
21	Tchissengue	chokwe	Lóvua	uma colcha e um candeeiro
22	Carimbula	chokwe	Lóvua	uma colcha e um candeeiro
23	Napunga	chokwe	Lóvua	uma colcha
24	Fota	lunda	Lóvua	um candeeiro
25	Namuchinda	chokwe	Lóvua	um candeeiro
26	Satxisenga	chokwe	Lóvua	um candeeiro
27	Samunguindo	chokwe	Lóvua	um candeeiro
28	Samelambo	chokwe	Capaia	uma colcha e um candeeiro
29	Muatxondo	chokwe	Capaia	uma colcha e um candeeiro

30	Saimbuanda	chokwe	Capaia	um candeeiro
31	Sangongo	chokwe	Capaia	uma colcha
32	Sabemba	chokwe	Capaia	uma colcha
33	Sacassai	chokwe	Capaia	um candeeiro
34	Pungulo	lunda	Camissombo	um candeeiro
35	Chingambo	chokwe	Camissombo	um candeeiro
36	Muatxijimo	chokwe	Camissombo	um candeeiro
37	Sacassau	chokwe	Xacassau	uma colcha
38	Sacajicula	chokwe	Xacassau	uma colcha
39	Muamoxico	chokwe	Xacassau	uma colcha
40	Fortuna	chokwe	Sede do Concelho do Chitato	uma colcha e um candeeiro
41	Dinhuca	lulua	Sede do Concelho do Chitato	uma colcha e um candeeiro
42	Santo	lulua	Sede do Concelho do Chiato	uma colcha
43	Txincala	lulua	Sede do Concelho do Chitato	uma colcha
44	Muhongo	quimbundo	Sede do Concelho do Chitato	um candeeiro
45	Sacavula	luena	Sede do Concelho do Chitato	uma colcha e um candeeiro
46	Samacaca	chokwe	Luachimo	uma colcha
47	Fuamba	lulua	Luachimo	uma colcha
48	Piusso	lulua	Luachimo	uma colcha
49	Cauca	lunda	Luachimo	uma colcha
50	Camatundo	baluba	Luachimo	uma colcha e um candeeiro
51	Ditenda	lunda	Luachimo	uma colcha e um candeeiro

52	Jacob	lulua	Luachimo	uma colcha
53	Tambue	lulua	Luachimo	uma colcha
54	Mucuna	luba	Luachimo	um candeeiro
55	Sanguelengue	quimbundo	Luachimo	um candeeiro
56	Satxirhango	chokwe	Luachimo	uma colcha
57	Satxindongo	minungo	Luachimo	uma colcha e um candeeiro
58	Comboio (1)	lunda	Luachimo	uma colcha e um candeeiro
59	Catapi	lunda	Luachimo	um candeeiro
60	Mandange	chokwe	Luachimo	uma colcha e um candeeiro
61	Sacariela	lunda	Luachimo	um candeeiro
62	Comboio (2)	chokwe	Luachimo	um candeeiro
63	Cazondo	chokwe	Luachimo	uma colcha
64	Cameia	chokwe	Luachimo	uma colcha
65	Menana	bena mai	Luachimo	uma colcha
66	Cambuto	chokwe	Luachimo	um candeeiro
67	Txhissanda	chokwe	Luachimo	um candeeiro
68	Tchimuenvo	chokwe	Luachimo	um candeeiro
69	Sambur	chokwe	Luachimo	um candeeiro
70	Camba Cachala	chokwe	Luachimo	um candeeiro
71	Mucumbo	chokwe	Luachimo	um candeeiro
72	Sangime	chokwe	Luachimo	um candeeiro
73	Caenguka	chokwe	Luachimo	uma colcha

74	Satxombo	minungo	Chingufo	uma colcha e um candeeiro
75	Muamoxico	minungo	Chingufo	uma colcha
76	Tchicuco	lunda	Chingufo	uma colcha
77	Samaria	lunda	Chingufo	uma colcha
78	Saiche	chokwe	Chingufo	um candeeiro
79	Sacungo	chokwe	Chingufo	um candeeiro
80	Muatxicango	chokwe	Chingufo	um candeeiro
81	Muatxissua	chokwe	Chingufo	um candeeiro

Ao contrário de alguns outros itens distribuídos aos sobas que buscavam apresentar um caráter minimamente personalizado como os mantos e os próprios retratos, as colchas e candeeiros não só eram padronizados, como também foram distribuídos para sobas e sobetas e também para um grupo de dezesseis colaboradores do Museu do Dundo, entre eles cinco escultores. Não por acaso, também essa foi a maior distribuição registrada em um documento do Museu do Dundo e abarcava chefes de muitas áreas diferentes, o que pode sugerir o receio que a Companhia tinha de que as relações com os sobas e seus colaboradores fossem abaladas com os novos ventos de mudança.

4.6. A rede de sobas que colaboravam com a Diamang

O registro da distribuição de recompensas aos sobas relativos ao Museu do Dundo não era rigoroso, pois esses documentos, sobretudo os relatórios mensais e anuais, eram produzidos mais com o propósito de relatar as atividades desenvolvidas ao longo dos meses e anos do que prestar contas de forma detalhada ao setor responsável da Companhia. O cruzamento dos dados da relação de sobas recompensados entre os anos de 1944 (primeira menção nos documentos do Museu sobre o registro fotográfico de sobas para integrar a galeria do Museu) e 1961 (final da periodização do nosso trabalho), no entanto, nos oferece algumas informações, ainda que parciais e

incompletas, para compreender melhor sobre a rede de chefes que colaboravam com a Companhia e com o seu Museu.

A primeira informação extraída desses dados diz respeito ao número de sobas beneficiados durante esse período. Foram contabilizados por volta de cento e dez chefes cujas recompensas foram registradas nos documentos do Museu do Dundo. Certamente esse número era ainda maior, pois muitas dessas distribuições de presentes não foram registradas pelo Museu ou não eram de sua competência.

No que diz respeito à origem desses sobas, constata-se uma expressiva maioria de chokwe, o que não surpreende dada a predominância desse povo na região e explicada historicamente pela sua expansão que ganhou força em meados do século XIX na região nordeste de Angola. Apesar do predomínio chokwe, o soba que mais recebeu recompensa pelo Museu era de origem lunda. Ditenda foi o mais presenteado pelo Museu entre 1944 e 1961, seguido do soba Sacavula, Cassombo, Sangime, Muinda e Dinhuca. Ele foi fotografado em 1944, um ano após a criação da Galeria de retratos dos sobas importantes. No ano seguinte foi um dos escolhidos para receber presentes que a Diamang adquiriu em Lisboa, ocasião em que ganhou uma caneta. Ainda em 1944, em outro momento, o chefe recebeu também um manto *mucambo*. Em 1948, Ditenda foi um dos selecionados para participar das comemorações do Tricentenário da Restauração de Angola ocorrida em Luanda. No ano de 1961, o soba ganhou novamente um manto *mucambo* e integrou a lista dos sobas que receberam colcha ou candeeiro, sendo que ele ganhou os dois.

É certo que Ditenda ganhou ainda outros presentes não registrados nos documentos do Museu, mas que podem ser observados em registros fotográficos ou em outras fontes, como é o caso do relógio que o soba recebeu em 1957 por sua colaboração na Missão de Recolha de Folclore Musical. O objeto veio especialmente de Lisboa e foi entregue a ele e a outro colaborador chamado Lino Vicente, conforme fotografia a seguir.

Figura 110: Lino Vicente (à esquerda) e o soba Ditenda exibindo os relógios que ganharam em 1957. Fonte: Nota da Missão de Folclore nº 57. Dundo, 23 de abril de 1957, assinada por Pinho Silva. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Apesar da escassez de dados sobre esses sobas na documentação do Museu, uma carta de 1951, incluída no 5º Relatório da Recolha de Folclore Musical de 1954, nos fornece preciosas informações sobre o soba Ditenda. A carta, escrita por André Nauéji, filho do Muatiânvua e escrita em nome de seu pai, estava endereçada ao soba. Nessa altura Nauéji se encontrava em serviço na Missão metodista de Capanga, na própria mussumba do seu pai, no então Congo belga. A correspondência, reproduzida em seguida diz o seguinte:

> Muant Ditend Nauéji:
>
> Muant,
>
> Hoje temos alegria porque recebi vossa carta duas vezes. Só eu faltava responder. A morte de Muat Iânvua passou há muitos dias por que fui ao posto e estive ocupado. O Muant Iãnvua Rhitenda está muito bom. Ainda não começou a fazer trabalho. Faz bem o serviço dos brancos. Quero dar-vos ordem do que eu quero e outros que não quero.1º - que a gente cultive todas as sementes que Deus deixou aqui no Mundo. 2º -limpar e capinar bem as aldeias e tratar as casas. 3º Respeitar os sobetas, homens, mulheres e toda a gente das aldeias. 4º - Mandar as crianças à escola para estudarem. O que não quero: 1º - preguiçosos no trabalho. 2º - ladrões (do alheio). 3º - Mentirosos e intriguistas. 4º - barulho e faltas de respeito. É melhor para rezar sempre na igreja, para Deus ajudar nós, e mim e anos todos para fazermos serviço bom. Depois os brancos fazem bem à nossa terra e trouxeram muito

> trabalho e o trabalho aguenta-nos e aos nossos filhos. Novidades daqui, a doença de Muan Ianvua Caumba e a minha entrada no seu lugar. Por aqui todos estão contentes. Faltam três sobas: Luconquessa, Piri Piri Sacazamba e Canapumba. Acabou a prisão deles e Piri Piri vai voltar a Angola. Por que não vens cá cumprimentar-me? Deus ajunta a vós, para fazerdes o trabalho dos brancos lá. Ass. Nidissey, Muat Iánvua Rhitenda.[667]

A carta é bastante elucidativa para compreender por que a Companhia de Diamantes de Angola dispensava um tratamento diferenciado ao soba lunda que vivia em Angola: Ditenda era o seu representante em território português e um importante intermediário nas relações entre as duas regiões. Ele era o grande responsável por levar o *mulambo* (imposto) para o Muatiânvua.[668] Também a Diamang tinha grande interesse em atrair os sobas situados no Congo belga para aumentar ainda mais a sua rede de colaboradores, bem como de trabalhadores.

Ditenda foi educado numa missão do Congo belga e tinha conhecimento de inglês, fluência no francês e falava quase perfeitamente o português, além de saber escrever, o que explica porque o soba ganhou uma caneta do Museu em 1945. Ele foi para território português no ano de 1941, acompanhado da mulher, Antoinette Caje, e de dois filhos, Damião Mutombo, escriturário da Seção de Transportes, e Emil Nauéji, alfaiate, ambos trabalhadores da Diamang. Já estabelecido em Angola, Ditenda teve mais quatro filhos - Anastázia Camina, Joana Cassessa, Donaclana Massongo e Matilde Capalanga, todos batizados.[669]

As recomendações feitas pelo Muatiânvua a Ditenda na carta não deixam dúvida que esse soba estava alinhado com a administração colonial e com as ações da Diamang. A relação próxima do soba com a Companhia pode ser elucidada através da informação que numa ocasião o Muatiânvua havia perguntado a Ditenda o que ele precisava. Ditenda teria respondido que "nada lhe faltava, pois a Companhia de Diamantes tudo tinha e tudo lhe proporcionava, consoante as suas necessidades".[670]

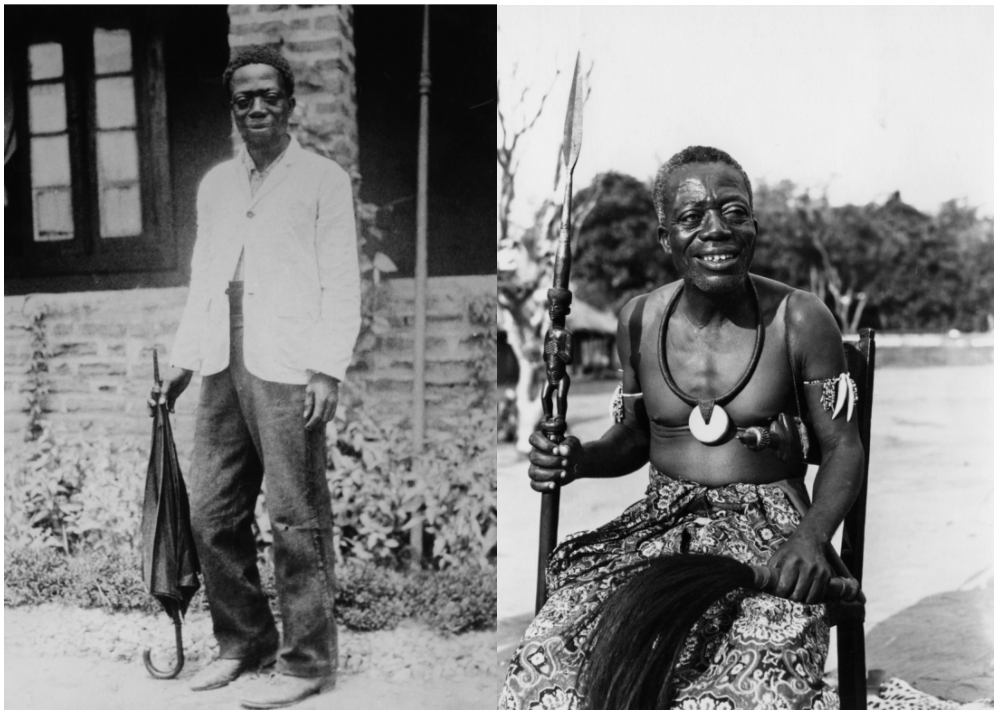
Assim como Ditenda, o soba Sacavula, de origem luena, também foi amplamente recompensado pelo Museu entre 1944 e 1961. Ele integrou a lista de sobas que

---

[667] Carta datada de 1951 e reproduzida no 5º Relatório de Recolha do Folclore Musical de 1954. P.47.
[668] Relatório Mensal do Museu do Dundo de maio de 1948. S/P.
[669] 5º Relatório de Recolha do Folclore Musical de 1954. P.46.
[670] *Idem.*

ganharam presentes de Lisboa, em 1945, bem como um manto *mucambo* nesse mesmo ano. Sacavula foi fotografado para a Galeria de retratos em 1944 e informação contida em outro documento aponta que também o foi em 1952.[671] O soba viajou para Luanda em 1948 e em 1961 fez parte do seleto grupo de sobas que ganhou um candeeiro e uma colcha.

Apesar de não termos informações mais precisas sobre esse soba, ele parece ser um antigo colaborador da Companhia, pois consta um retrato seu no arquivo da Diamang datado de 1929. Há ainda uma fotografia onde ele aparece ao lado de José Redinha, ambos paramentados de chefe.[672]



Figuras 111 e 112: À esquerda o soba Sacavula em registro fotográfico de 1929. A outra imagem mostra o mesmo soba, mas paramentado com objetos do Museu do Dundo em fotografia de 1952. Arquivo da Diamang. Acervo do MAUC.

Tanto Ditenda quando Sacavula viviam na proximidade da sede do concelho do Chitato, assim como Dinhuca, outro reconhecido colaborador. Essa informação é importante porque revela a proximidade desses chefes com o Museu do Dundo, situado nas suas

[671] Relatório Anual do Museu do Dundo de 1952. S/P.
[672] Ver fotografia no capítulo 3.

adjacências. De fato, na documentação consultada, não são raras as passagens que mencionam a participação desses sobas nas diferentes iniciativas produzidas pelo Museu, como nas ações do folclore. Já os sobas Cassombo e Muinda viviam na região do Canzar.

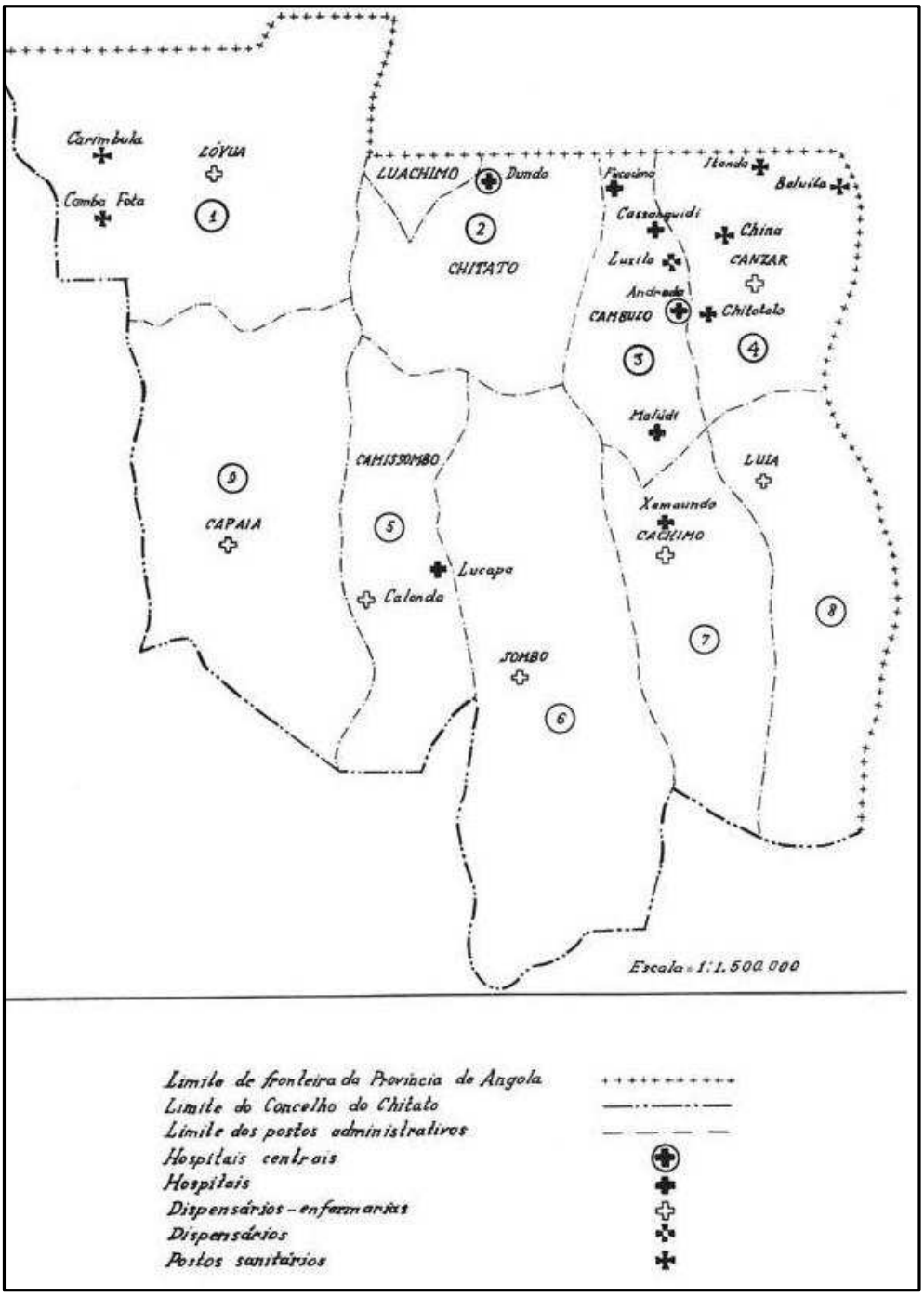


Figura 113: Mapa mostrando o limite do concelho do Chitato. Data desconhecida. Disponível em: http://www.diamang.com/A-Lunda/Documentos/Mapas/i-nGbvzqp/A.

Os sobas da região do Luachimo, também nas proximidades do Dundo, foram os mais contemplados com presentes, em especial, em 1961, o que reforça a ideia de que os chefes mais recompensados eram aqueles que mantinham um contato mais próximo com o Museu. Depois das regiões do Luachimo e da sede do Chitato, os sobas da região do Lóvua, Canzar, Chingufo, Sombo, Cambulo, Cachimo, Luia e Capaia foram, respectivamente, os mais presenteados. Essas regiões, áreas de minas ou próximas às áreas de exploração diamantífera, revelam, portanto, que a Diamang não distribuía "cortesias" aleatoriamente.

O mapeamento apresentado aponta que as recompensas oferecidas pela Diamang aos sobas considerados colaboradores escondiam o seu grande propósito de manter as suas atividades em pleno funcionamento, incluindo o seu Museu. Ao mesmo tempo, esses presentes, cuidadosamente pensados para terem o efeito de exaltar o poder desses chefes, revelam a importância que esses homens tinham para a estabilidade da Diamang. Por outro lado, os sobas viviam uma complicada situação onde em muitos casos colaborar com a Diamang significava garantir minimamente a estabilidade de seus poderes e até mesmo a proteção diante dos abusos da administração colonial. Mas, sobretudo a Companhia e o Museu mostram diferentes estratégias interligadas de dominação, tecendo aproximações e contornando tensões de forma a preservar os seus interesses econômicos em uma empreitada fortemente política tão bem sucedida que não encontramos registros de revolta na Lunda, em uma conjuntura sacudida por resistências em Angola como a de Baixa de Cassanje (1960-1961) contra as condições de trabalho, em particular o trabalho compulsório que abalou o domínio colonial.

Considerações finais

A descoberta de diamantes na Lunda, em 1912, intensificou as transformações vividas pelos povos da região, sentidas desde pelo menos o início do século XX com as operações militares voltadas para combater as rebeliões e revoltas lideradas por chefes locais contrários à ocupação. Documentos de cunho militar apontam que o trabalho de prospecção de diamantes teve prosseguimento porque foram realizadas negociações diretas entre prospectores e sobas, muitas vezes sem a intervenção dos militares. Ainda assim, até pelo menos 1926, quando já havia sido criada a Diamang, alguns sobas continuaram aplicando estratégias voltadas para prejudicar o trabalho de extração de diamantes, envolvendo a danificação de ferramentas de trabalho, prospecções paralelas e até contrabando.

As relações entre sobas e portugueses, desde os primeiros contatos, sempre foram marcadas por negociações abrangendo bens materiais. Viajantes e exploradores portugueses que estiveram em solo africano no século XIX, por exemplo, dependiam da distribuição de presentes desejados pelos chefes locais para dar prosseguimento às suas viagens. No colonialismo moderno, ainda que os chefes se encontrassem numa posição marcada pela dominação e subjugação, tanto a administração colonial como as empresas concessionárias como a Diamang necessitaram contar com a colaboração desses homens em suas engrenagens. No caso específico da Companhia de Diamantes de Angola, a considerável diferença entre o número de seus funcionários brancos e o de trabalhadores indígenas fazia com que fosse vista como em posição de vulnerabilidade, mesmo contando com um amplo sistema de segurança que proibia, por exemplo, o acesso de pessoas não autorizadas aos seus domínios.

Assim, a colaboração dos sobas, enquanto representantes dos povos que naquele momento foram reduzidos a uma imensa massa de trabalhadores, se mostrou vital para o bom funcionamento da Diamang, principalmente no que diz respeito ao fornecimento de mão de obra e para sustar possíveis revoltas em sua área de atuação. Por esses mesmos motivos, era do interesse da Companhia que esses chefes, alinhados com os seus propósitos se mantivessem respeitados e legitimados em suas comunidades.

O Museu do Dundo, criado em 1936, surgiu como um espaço crucial para integrar esses interesses complementares, embora distintos e contraditórios. Ainda que não tivesse sido construído com esse objetivo, esse espaço museológico investiu em estratégias que

reforçavam a importância simbólica desses chefes, tanto para eles próprios quanto para as suas comunidades e no próprio espaço colonial da Companhia e do Museu e circunvizinhanças. Por isso, não foi por acaso que a Diamang instituiu a determinação de que os grupos de trabalhadores contratados recém-chegados ao Dundo visitassem o Museu. Também fazia parte da programação da Festa Grande, criada pela Companhia em 1950, que os milhares de participantes indígenas percorressem em visita esse espaço. Eram momentos que constituíam grandes oportunidades para que os indígenas sentissem não só como a Companhia os "valorizava", mas também aos seus chefes ali representados por meio das insígnias de poder, tais como cadeiras de espaldar ricamente esculpidas, bastões e peles de animais selvagens usadas como tapetes.

Na chamada "Sala de Honra", além dos objetos ligados ao poder dos sobas era possível ver em uma de suas paredes uma homenagem a "Muatxissengue ua tembo", o grande chefe dos chokwe, povo predominante na região. A "Sala de Honra", no entanto, remetia mais ao poder desses chefes num passado construído e inventado pela própria Companhia do que ao poder que eles de fato tinham naquele momento. O Museu do Dundo, aliás, evocava um passado definido pela indefinição e em vias de extinção, por isso o seu caráter sempre urgente de reunir dentro de seu edifício o que ainda restava da vida indígena considerada "autêntica", justificada pelas expedições e campanhas de recolhas de objetos.

O Museu era entendido pelos seus idealizadores como um lugar protegido das ações do colonialismo e imune às mudanças trazidas pela situação colonial, como se ele próprio não fosse um de seus mais importantes símbolos. Nesse sentido, a construção de uma aldeia chokwe no complexo do Museu se mostrava o lugar ideal para que os poucos escultores que ainda restavam pudessem viver e trabalhar longe das influências externas, entendidas não como parte da dinâmica desses povos, mas como um fator de ameaça àquilo que era considerado "autêntico", "tradicional" e, portanto, digno de ser preservado.

Por certo por esses motivos, a Galeria de retratos dos sobas importantes criada pelo Administrador-Delegado Ernesto de Vilhena, em 1943, não estava localizada na "Sala de Honra" e sim na chamada "Sala de História", ligada à presença portuguesa na Lunda e, mais em particular, à história da Diamang. Essa Galeria projetava os sobas no presente e os vinculava de forma direta à Companhia, pois o critério principal para ter o

retrato nela exibido estava intimamente ligado à colaboração dos sobas com o recrutamento de mão de obra. Por isso, a Companhia e seu Museu aproveitaram o apreço que os sobas tinham pelo retrato para desenvolver um sistema perverso de inclusão e exclusão das fotografias de acordo com o cumprimento ou não das metas de fornecimento de trabalhadores. Mais do que os sobas, essa Galeria beneficiava a própria Companhia, que ao manter o retrato como um item exclusivo e de distribuição bastante restrita, estimulava esses chefes a colaborarem cada vez mais com suas ações.

Não foi apenas no retrato que a Companhia passou a investir como recompensa à colaboração dos sobas. Itens como mantos, objetos adquiridos em Portugal, tais como canetas, aparelhos de barbear, máquinas de costura e até viagens e concessões de ordem simbólica eram usados como presentes aos chefes. A irregularidade na sua distribuição, no entanto, fazia com que esse sistema de recompensas criado pela Diamang através de seu Museu funcionasse como "cortesias" aos chefes, quando, na prática ele se mostrava obrigatório e vital para a manutenção das boas relações entre sobas e Diamang. Essas recompensas estavam inseridas em um sistema de trocas que visava o selamento de alianças com os chefes locais, conforme discute Marcel Mauss em *Ensaio sobre a dádiva.*[673]

Durante a sua atuação como conservador do Museu do Dundo, José Redinha tentou convencer a Diamang a recorrer a novos itens para serem distribuídos como recompensas, mas que estivessem relacionados à cultura "tradicional" desses povos, como é o caso dos mantos *mucambo*, tidos como típicos dos povos da Lunda, ainda que fabricados e controlados pela Companhia. O seu grande receio era que as novidades introduzidas durante a situação colonial despertassem nesses chefes novas ambições que ameaçassem a dinâmica de funcionamento da Diamang.Na prática, a Companhia mesclava a distribuição de presentes que remetiam à "vida tradicional" com presentes de origem europeia, bastante apreciados pelos sobas. Os itens europeus serviam em geral para incutir valores civilizatórios desejados pela Diamang, tais como de higiene e salubridade. Sendo assim, eram incluídos perfumes, sabonetes, entre outros itens que mesmo sendo estrangeiros não seriam ameaça à dinâmica das relações entre sobas e Companhia.

[673]MAUSS, Marcel.*Ensaio sobe a Dádiva.* São Paulo: Cosac Naif, 2013.

Entende-se, dessa forma, por que o espaço do Museu do Dundo foi tão relevante para a distribuição desses presentes. Se havia um lugar dentro dos domínios da Companhia de Diamantes de Angola com o qual os sobas podiam ter alguma identificação, esse espaço era o Museu. Além disso, o Museu do Dundo foi forjado como uma instituição independente da Diamang, o que fez com que até Gilberto Freyre, na ocasião da sua visita ao Dundo em 1951, fizesse essa separação. Enquanto o sociólogo brasileiro enquadrou a Companhia de Diamantes de Angola num modelo belga, o Museu foi considerado por Freyre uma obra portuguesa em consonância com as teorias luso-tropicalistas adotadas pelo Estado Novo na época. É compreensível o motivo pelo qual o Museu do Dundo foi adotado como o maior símbolo da Companhia de Diamantes de Angola e ocupou as páginas das revistas de propaganda colonial da época: a sua ótima projeção internacional camuflava as denúncias de maus-tratos aos seus trabalhadores.

Se os presentes oferecidos pela Companhia aos sobas eram uma forma importante de manter e selar novas alianças é nesse mesmo sentido que podemos entender os importantes papéis desenvolvidos pelos sobas no Museu do Dundo. Os chefes não cediam seus objetos porque acreditavam que lá eles estariam mais bem salvaguardados. Cada peça cedida materializava um benefício concedido ou uma nova aliança que trazia, muitas vezes, certa estabilidade para esses homens, ainda que aparente ou momentânea. Nessa altura, os chefes sabiam que a manutenção dos seus poderes dependia menos das suas insígnias e mais da aproximação com o poder colonial, nesse caso representado pela Diamang.

O mesmo acontecia quando os sobas colaboravam com as ações do folclore do Museu, cooptando integrantes para os grupos de músicos ou dançarinos, bem como coordenando os ensaios. Enquanto o Museu registrava em seus relatórios o enorme apreço que os indígenas tinhampor essas apresentações consideradas, inclusive, mais como uma forma de diversão do que de trabalho, na prática elas só eram realizadas porque contavam com um sistema de recompensas que envolvia a distribuição aos integrantes de panos importados de vários lugares da Europa, genericamente chamados de “African prints”, entre outros itens.

É ingenuidade considerar que os sobas não tinham pleno conhecimento das ambiguidades e ambivalências apresentadas pelo Museu do Dundo, que apesar de dedicado “aos povos da Lunda e à sua história”, era um potente espaço de dominação.

As fugas de funcionários revelavam uma exaustiva carga de trabalho e os escultores privativos, contratados sob o discurso de não se deixar perder essa tradição artística viviam numa reconstituição de uma aldeia chokwe, um lugar vigiado e controlado pela Companhia. O discurso da valorização desses saberes em vias de extinção escondia a violência que não poupava nem mesmo esses especialistas. Quando não mais se mostravam interessados em prestar seus serviços eles podiam ser encaminhados para a administração colonial "convencê-los" do contrário. Após uma temporada na prisão esses homens, em geral, retornavam para o trabalho no Museu.

Da mesma forma, os sobas tinham conhecimento do péssimo tratamento dispensado aos trabalhadores contratados que envolvia, inclusive, o uso da violência física. Nem por isso alguns desses chefes deixavam de discursar durante a Festa Grande exaltando os benefícios que a presença da Companhia na Lunda trazia aos seus povos e orientando os trabalhadores a cumprirem suas obrigações. Por outro lado, eram nessas mesmas festas que os sobas recebiam tratamento especial, com lugares exclusivos nas arquibancadas e jantares com distribuição de vinho e cigarro. Eram nelas também que os chefes, após a execução do hino de Portugal eram presentados com bandeiras da nação colonizadora e podiam ser presenteados durante a visita ao Museu do Dundo, ao lado de autoridades portuguesas e de membros da direção da Companhia. No cotidiano do Museu os chefes também recebiam tratamento diferenciado. O soba Sacamanda, contratado em 1943, tinha o papel de cumprir as "práticas indígenas" e fazer com que os sobas visitantes ao adentrarem o espaço do Museu se sentissem parte dessa grande obra.

Mais do que uma mera ferramenta ou estratégia de dominação, o Museu do Dundo deve ser entendido como um espaço de concentração de complexas relações de poder colocadas a partir da situação colonial. A análise de suas funções, bem como a compreensão da formação de seu acervo por meio dos documentos produzidos pelo Museurevelam instâncias de significado que ajudam a avaliar e requalificar a dinâmica das relações entre colonizadores e colonizados. Apesar da totalidade dos registros e fontes existentes ter sido produzida pelos colonizadores, esta nossa investigação buscou mostrar que tais documentos podem ser utilizados para acessar múltiplas perspectivas, mesmo aquelas aparente ou propositalmente silenciadas.Dessa forma, o dinamismo das trocas entre sobas, Diamang e seu Museu ajudam a elucidar o caráter ambivalente e contraditório do colonialismo, nesse caso específico, do modelo adotado pelos portugueses em Angola.

Dentre as mais marcantes contradições e ambivalências do pelo projeto colonial materializado com especificidades pela Diamang está um dos principais propósitos que serviriam para justificar a própria criação do Museu do Dundo. O objetivo de preservar o que seria uma cultura indígena original em vias de extinção graças à ação dessa mesma Companhia revela como proposições aparentemente paradoxais cumprem um sentido lógico dentro do projeto colonial português.

O mesmo pode ser visto na peculiar apropriação do conceito de museu expressa na concepção e nas atividades dessa instituição museológica de caráter único. Noções museológicas na aparência, radicais para a época, ilustradas pela criação de um novo museu "vivo" e dinâmico, onde os objetos da coleção poderiam ser tocados e voltar a cumprir sua função primária pelas mãos daqueles que os conceberam e utilizaram em sua origem.Ou mesmo, a suposta participação dos sobas na montagem das salas de exposição é na verdade variações discursivas que apontam invariavelmente para um fim maior, que se confunde com as expectativas comerciais e ideológicas da Diamang e da administração colonial. Parafraseando novamente Nuno Porto, o museu é "um símbolo da Companhia, da sua época e do *habitus* colonial por ela estabelecido".[674] Como um componente único, mesmo que diminuto, do aparato da Diamang e da própria administração colonial e vinculado a um recorte temporal e espacial preciso, o Museu do Dundo representa com exatidão elementos e dinâmicas estruturais mais amplos, ao mesmo tempo em que revela estratégias específicas de resistência, dominação e negociação.

Apesar da sua busca por uma representação fiel de "todos os aspectos da vida indígena de cunho tradicional",[675] o Museu termina por revelar apenas mais um retrato ou representação dos processos de modificação dessas mesmas culturas. Ao reunir objetivos tão díspares e inalcançáveis quanto à preservação da "cultura e da vida nativa da Lunda"[676] ou constituir-se enquanto relicário dedicado à história da colonização portuguesa a ser oferecido às gerações futuras, o Museu do Dundo realiza-se, enquanto mausoléu de si mesmo, reunindo quase que exclusivamente a memória de suas próprias ações e propósitos.

---

[674]PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação colonial. Op. cit.* P.420.
[675]Relatório Anual do Museu do Dundo de 1952. P.1.
[676]*Idem.*

Por fim, também são essas contradições e ambivalências que nos levam a entender a amplitude e o significado dos papéis desempenhados pelos sobas nesse contexto, não podendo ser reduzidos ou definidos, simplesmente, como homens que cederam às pressões impostas por um empreendimento de mineração de diamantes. É fundamental reconhecer que populações colonizadas, mesmo quando submetidas à opressão e dominação, também são agentes e protagonistas da sua própria história. História essa que é marcada também pela construção de articulações, conciliações e negociações tecidas no âmbito de processos históricos e dinâmicas culturais internas como reação ao contexto repleto de pluralidades que envolvem diferentes agentes históricos. Como diziam os povos da Lunda: Entre os povos há pontes".

Fontes

Arquivo Histórico Militar (AHM)

"Relatório da coluna de operações à região do rio Luo". Julho de 1919. AHM; Seção 2ª; Divisão 2ª; nº1; Cx. 57. P.2.

Folha solta. 2/2/cx 51/ n. 32.

"Serviço da Montagem do Posto do Lóvua e atos subsequentes". AHM - 2ª Divisão, 2ª Seção, nº 20, Cx 48 (1917).

"Relatório do Governador Capitão Dr. Oliveira Santos sobre as operações militares da Lunda realizadas em 1920". AHM- 2/2/cx58/8.

"Preparação de Operações na região da 'Lunda'". AHM; 2ª Divisão; 2ª Série, nº 6; Caixa 57.

"Operações entre os rios Chiumbe e o Lumbe na área do Chitato". Major Joaquim Rodrigues de Paiva; AHM; 2ª divisão; 2ª secção; nº10; Caixa 56. Documento nº 2.

"Serviço da República, Capitania Mor do Cassai-Norte. Diligência no Luembe - Número 1. Ao Ex. Snr. Capitão-mor do Cassai-Norte, Xá-Ibanje - Do comandante da Diligência". AHM; 2ª divisão; 2ª secção; nº10; Caixa 56. Documento nº3.

"Relatório da Diligência da Polícia Coersiva (sic) na região da Lunda". 14 de julho de 1924. AHM - 2/2/cx 61/n.7.

Arquivo da Diamang (Museu do Dundo)

Relatório do Museu do Dundo relativo aos anos de1936 a 1941.

Relatórios Anuais do Museu do Dundo - de 1942 a 1961.

Relatórios Mensais do Museu do Dundo - de 1943 a 1961.

Memorandos - de 1959 a 1966.

Relatório das Grandes Festas Anuais Indígenas - de1950 a 1961.

Relatórios Anuais do SPAMOI - de 1937 a 1961.

Relatório Anual da Seção de Trabalho Indígena relativo ao ano de 1960.

3º Relatório da 2ª Missão de Recolha de Folclore Musical de 1952.

5º Relatório de Recolha do Folclore Musical de 1954.

Nota da Missão de Folclore nº 57 (1957).

"Ref. Nota nº130/ Conf./66, 20 de Set., do Concelho do Chitato". Datado em 18 de fevereiro de 1967.

Relatório do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal relativos ao exercício de 1921. Lisboa, Tipografia da papelaria da Moda, 1922.

Relatório do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal relativos ao exercício de 1923. Lisboa, Tipografia da papelaria da Moda, S/D.

Fontes publicadas

BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. I e II. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. 1ªed. 1961.

Boletim Geral das Colônias, Ano 8º Julho- agosto de 1932, nº 86-87.

Breve Notícia sobre o Museu do Dundo / A Short Note on the Dundo Museum / Quelques Lignes sur le Musée du Dundo. Lisboa: Serviços Culturais. Companhia de Diamantes de Angola, 1959.

CAMERON, V. L. *Across Africa.*Vol. II.Londres: Daldy, 1877.

CARVALHO, Henrique A. D. *Expedição Portuguesa ao Muatiânvua. Ethnographia e História Tradicional dos Povos da Lunda.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

IVENS, R. CAPELO, H. *De Benguela às Terras de Iaca.* Vol. 1. Portugal: Publicações Europa – América, s/d.

JANMART *et al. Folclore Musical de Angola*. Vol. I; povo quioco (área do Lóvua). Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1961.

JANMART *et al. Folclore Musical de Angola*. Vol. II; povo quioco (área do Camissombo). Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1961.

REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vols. I e II. Lisboa: Serviços Culturais da Diamang, 1953. Publicações Culturais nº19.

Revista do Ultramar. Nº 5/6 - Julho / Agosto de 1948, Ano I.

ROMA, Bento. "Uma Campanha em Angola". Revista Militar. Julho-agosto; nº 78; 1934.

Referências bibliográficas

ABDALA, Rachel Duarte. *Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966)*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04112013-113939/>. Acesso em: 2016-01-25.

ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo. 1934 – 1940.* Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

AIRES-BARROS, Luís (coord.). *Memórias de um explorador. A coleção Henrique de Carvalho da Sociedade de Geografia de Lisboa.* Lisboa: SGL, 2012.

ALEXANDRE, Valentim. "Portugal em África (1825-1974): Uma perspectiva global". PENÉLOPE. Fazer e Desfazer a História. Nº 11, 1993.

ALEXANDRE, Valentim. *Origens do colonialismo português moderno*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, Novas Áfricas.* Porto: Afrontamento, 2000.

ALVES, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional.* Lisboa: ICS, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjan. *A Vida Social das Coisas.* Niterói: UFF, 2008.

Autoridades Tradicionais africanas durante o período colonial. Africana Studia. Revista Internacional de Estudos Africanos. N. 15, 2º semestre, 2010.

BAEKE, Viviane. “L´exposition permanente de l´IMNC. Métamorphoses de l´approche muséale des arts congolais à Kinshasa”. S/D. (manuscrito a ser publicado).

BALANDIER, Georges. “A Noção de Situação Colonial”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. (org.). *Malhas que os impérios tecem.* Lisboa: Edições 70, 2012.

BARRADAS, Carlos. “Descolonizando enunciados: a quem serve objectivamente a fotografia?”. In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). *O império da Visão.* Lisboa: Edições 70, 2014.

BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. I e II. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. (1ªed. 1961).

BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Angolana.* Lisboa: Electa, 1994.

BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Tshokwe.* Porto: CEAUP & DCTP, 1999.

BENDER, Gerald. *Angola sob o domínio português*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

BITTENCOURT, Marcelo. “A história contemporânea de Angola: seus achados e suas armadilhas”. In: *Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação> Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola (4 a 9 de agosto de 1997).* Luanda. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. P. 161-185.

BLANCHARD, Pascal. Et al. *Zoos humains et exhibitions coloniales*. Paris: La Découverte, 2011.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (1ª Ed. 1949).

BUNZL, Matti. “Introdução para *O Tempo e o Outro,* de Johannes Fabian. Sínteses de uma antropologia crítica”. In: FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e Imagem.* São Paulo: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. “Sobre o valor histórico dos documentos”. Arquivo Rio Claro. Rio Claro (SP), nº1, 2003, p. 11-17.

CARDINAL, Roger; ELSNER, John. (Eds.). *The cultures of collecting.* Londres: Reaktion Books, 1994.

CARVALHO, Flávia Maria de. Os homens do rei em Angola: sobas, governadores e capitães mores, séculos XVII e XVIII. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, 2012.

CARVALHO, Henrique A. D. *Expedição Portuguesa ao Muatiânvua. Ethnographia e História Tradicional dos Povos da Lunda.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

CASTELO, Claudia. “Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre”. IICT; Blogue de História Lusófona, Ano VI, Setembro de 2011.

CASTELO, Claudia. *O modo português de estar no mundo.* Porto: Edições Afrontamento, 1998.

CLARENCE-SMITH, Gervese. *O terceiro império português*. Lisboa: Teorema, 1985.

CLEVELAND, Todd C. “Working while walking: Forced Laborers´Treks to Angola´s Colonial-Era Diamond Mines”. P.P. 159-174. Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. (Coord.). *Trabalho forçado africano. O caminho de ida.* Porto: Edições Húmus, 2009.

CLEVELAND, Todd C. *Rock Solid: African Laborers on the Diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917-1975.* Tese de Doutorado submetida à Faculty of the Graduate School of The University of Minnesota, 2008.

CLIFFORD, James, “On Collecting Art and Culture”. In: *The Predicament of Culture:* Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998, pp.215-251.

COOMBES, Annie E. Reinventing Africa. *Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. New Haven: Yale University Press, 1994.

COOPER, Frederick. “Conflito e conexão: repensando a história colonial da África”. Anos 90. Porto Alegre, v.15, n.27, p. 21-73, Jul. 2008.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *África Negra de 1800 a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1985.

CORNET, Joseph. “African art and authenticity”. AFRICAN ARTS, vol. 9, n. 1 (Oct., 1975), P.P.52-55.

CROWLEY, Daniel J. “Aesthetic Value and Professionalism in African art: Three cases from the Katanga Chokwe”. In: D´AZEVEDO, Warren L (ed.). *The Traditional Artist in African Societies.* Indiana University Press, 1989.

CURTO, Diogo Ramada; RAPPAS, Alexis. (Eds.). *Colonialism and Imperialism: Between Ideologies and Practices.*San Domenico di Fiesole: EUI Working Papers, 2006.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Eds.). *Conceitos-chave de museologia.*São Paulo: ICOM; Armand Colin, 2013.

DIAS, Jill R. “Photographic sources for the History of Portuguese -Speaking Africa, 1870-1914. History in Africa 18 (1991), 67-82.

EDWARDS, Elizabeth. “Material beings: objecthood and ethnographic photographs”. Visual Studies, Vol. 17, Nº 1, 2002.

EDWARDS, Elizabeth. *Raw Histories.* Photographs, Anthropology and Museums. Nova York: Berg, 2001.

EDWARDS, Elizabeth; MEAD, Matt. “Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past”. Museum and Society, March 2013. 11(1) 19-38, 2013.

ERRINGTON, Shelly. *The Death of Authentic Primitve Art and Other Tales of Progress.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998.

FABIAN, Johannes. “’On Recognizing Things’ The ‘ethnic Artefact’ and the ‘Ethnographic Object’”. L´Homme, 2004/2 nº 170, p. 47-60.

FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (1ª Ed. 1983).

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. (org.). *Angola. Figures de pouvoir*. Paris: Éditions Dapper, 2010.

FERNANDO, Manzambi Vuvu. “Diamang, Museu e o Conhecimento do Outro”. Comunicação apresentada na conferência “A arte nas sociedades cokwe e nas comunidades circunvizinhas”, realizada nos dias 09 e 10 de novembro de 2010.

FERNANDO, Manzambi Vuvu. *Estudo das coleções etnográficas nos museus de Angola: Desconstruir o pensador Cokwe a partir do cesto de Ngombo Ya Cisuka*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

FLORÊNCIO, Fernando. (Coord). *Vozes da África rural. Reescrevendo o Estado em África*. Lisboa: Gerpress, 2010.

FLORÊNCIO, Fernando. *As Autoridades Tradicionais Vandau, Estado e Política Colonial em Moçambique.* Tese de doutorado apresentada ao Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

FROMONT, Cécile. *The art of conversion: Christian visual culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014.

GEARY, Christraud M. “Old pictures, new approaches. Researching historical photographs”. AFRICAN ARTS. Oct. 1991, vol. XXIV, n. 4.

GEARY, Christraud M. *Bamum.* Milão: 5 Continents, 2011.

GEARY, Christraud M. *Images from Bamum. German colonial photography at the court of king Njoya.* Cameroon, West Africa, 1902-1915. Washington: Smithsonian, 1988.

GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland. *Le musée cannibale.* Neuchâtel: MEN, 2002.

GUINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 2ª ed. (1ª Ed. 1986).

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História Geral da África*. I. Metodologia e pré-história da África. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980, pp.181-218.

HAVIK, Philip. “’Direct’ or ‘Indirect’ Rule? Reconsidering the roles of appointed chiefs and native employees”. AFRICA STUDIA, nº 15; P.34-35.

HENARE, Amiria; HOLBRAAD; WASTELL, Sari. (Eds.). *Thinking through things.* Theorising artefacts ethnographically. Nova York: Routledge, 2007.

HENRIQUES, Isabel Castro. “A materialidade do simbólico: marcadores territoriais, marcadores identitários angolanos”. TEXTOS DE HISTÓRIA, vol. 12, nº1/2, 2004.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Percursos da Modernidade em Angola.* Lisboa: Instituto de Investigação Científico Tropical; Instituto de Cooperação Portuguesa, 1997.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula.* São Paulo: Selo Negro, 2005.

HEUSCH, Luc de. “La vipère et la cigogne”. In: FALGAYRETTES, Christiane (org.). *Arte e Mythologie. Figures tchokwe.* Paris: Editions Dapper, 1988. http://www.escom group.eu/folder/noticias/ficheiro/52_ARTE_COKWE.pdf

JERÓNIMO, Miguel bandeira (org.). *O Império colonial em questão (secs. XIX-XX)*. Lisboa: Edições 70, 2012.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Livros brancos, Almas negras: a “missão civilizadora” do colonialismo português (c1870-1930).* Lisboa: ICS, 2010.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira; MONTEIRO, José Pedro. “Das ‘dificuldades de levar os indígenas a trabalhar’: O sistema de trabalho nativo no império colonial português”. In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.). *O Império Colonial em questão.* Lisboa: Edições 70, 2012.

JORDÁN, Manuel. “Os Tshokwe e povos aparentados” In: HERREMAN, Frank. (org.). *Na Presença dos Espíritos*. Nova York: Museum for African Art, 2000.

JORDÁN, Manuel. *Chokwe! Art and initiation among Chokwe and Related peoples.*Nova York: Pestel, 1998.

KAGAME, Alexis. “Apercepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu. In: KAGAME et al. *As Culturas e o Tempo.* Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975.

KASFIR, Sidney Littlefield; FOSTER, Till. (eds). *African art and agency in the workshop*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

KASFIR, Sidney. “African Art and Authenticity: A text with a shadow”. In: OGUIBE, Olu; ENWEZOR. (Eds.). *Reading the Contemporary African art from theory to the Marketplace.*Londres: The MIT Press, 1999.

KEESE, Alexander. “Dos abusos às revoltas? Trabalho forçado, Reformas Portuguesas, Política ‘Tradicional’ e Religião na Baixa de Cassange e no Distrito do Congo (Angola), 1957-1961)”. AFRICANA STUDIA, nº 7, 2004, Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 247-276.

KEESE, Alexander. “Proteger os pretos: Havia uma mentalidade reformista na Administração portuguesa na África tropical (1926-1961)?”. AFRICANA STUDIA, N.6, 2003. Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. P.P.97-125.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. “Objects of Ethnography”. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (eds.) *Exhibiting Cultures.* The Poetics and Politics of Museum Display. Washington; Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: UFF, 2008.

LE GOFF, Jacques. Verbete “Memória”. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol.1. Memória- História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LEIRIS, Michel. *África fantasma.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Mesquitela. *Functions sociologiques des figurines de culte Hamba dans la société et dans la culture Tshokwé (Angola*). Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de . “Individuo, Género y Ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920”. In: Lourdes Roca; Fernando Aguayo. (Org.*). Imágenes e Investigación Social.* Cidade do México: Instituto de Investigaciones Dr. José Maria Luis Mora, 2005, v. 1.

M´BOKOLO, Elikia. *África negra.* História e Civilizações. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.

MARGARIDO Alfredo. Le colonialisme portugais et l´anthropologie. In: COPANS, Jean. Anthropologie et impérialisme. Paris: Maspero, 1975.

MARQUES, A.H. de Oliveira. (Coord.). *O Império Africano. 1890-1930.* Lisboa: Editorial Estampa, 2001. Nova História da Expansão Portuguesa, vol. XI.

MARQUES, A.H. de Oliveira. *Breve História de Portugal.* Lisboa: Editorial Presença, 2005. 1ª ed. 1995.

MARQUES, A.H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Palas, 1986. Vol. 3.

MARTINS, Ana Cristina. "Fotografias da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (1946-1947): entre a forma e o conteúdo". In: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). *O império da Visão.* Lisboa: Edições 70, 2014.

MARTINS, Maria do Rosário; AMARAL, Ana Rita. "Os escultores do Museu do Dundo e o imaginário da arte cokwe: Estudo de uma coleção". Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, Série 128, nº 1-12, 2010.

MATOS, Patrícia Ferraz de. "Projectos coloniais e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo". POIÉSIS. UNISUL, Tubarão, v.2, n.2, p. 42-61, Jul./Dez. 2009.

MATOS. Patrícia Ferraz de. *As Côres do Império.* Representações raciais no império colonial português. Lisboa: ICS, 2006.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobe a Dádiva.* São Paulo: Cosac Naif, 2013. P. 27. (1ª Ed. 1925).

MELO, Cássio Santos. *A Lunda de Castro Soromenho*: alegorias de um império ido (1930-1968) [online]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Tese de Doutorado em História Social. [acesso 2016-01-10]. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-20052015-153938/

MELO, Victor Andrade de. “O esporte e a construção da Nação: Apontamentos sobre Angola”. Afro-Ásia, 40 (2009), 9-49.

MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo. “O esporte na política colonial portuguesa: o Boletim Geral do Ultramar”. REVISTA TEMPO, vol. 17 n. 34, Jan.- Jun. 2013: 69-80.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A História, cativa da memória?”. Rev. Inst. Est. Bras., SP, 34, 9-24, 1992.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas.* Estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MUDIMBE, V. Y. *A Ideia de África.* Luanda: Edições Mulemba; Lisboa: Edições Pedago, 2013. (1ªed. 1994).

MUDIMBE, V.Y. *A Invenção da África.* Gnose, Filosofia e a Origem do Conhecimento. Luanda: Edições Mulemba; Lisboa: Edições Pedago, 2013. (1ªed. 1988).

NASCIMENTO, Augusto. “Escravatura, Trabalho forçado e contrato em S. Tomé e Príncipe nos séculos XIX-XX: Sujeição e Ética laboral”. AFRICANA STUDIA, N. 7, 2004, Edições da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. P.183.

NETO, Maria da Conceição. “Ideologias, Contradições e Mistificações da Colonização de Angola no Século XX”. *Lusotopie* 1997, P.327-359.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História. A problemática dos lugares”. Proj. História, São Paulo, (10), dez, 1993.

Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”. 1933-1949.* Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; BASTIN, Marie-Louise. *Escultura Africana em Portugal*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Museu de Etnologia, 1985.

OLIVEIRA, José Osório de. *Flagrantes da Vida na Lunda.* Lisboa: Diamang; Serviços Culturais, 1958.

OSÓRIO, João de Castro; RODRIGUES, João F. "Integração dos atuais régulos na obra administrativa portuguesa nas colônias de Angola e Moçambique". In: Congresso do Mundo Português. Lisboa, 1940. Vol. 15. P.543- 561.

PALMEIRIM, Manuela. "Paradoxos, fluidez e ambiguidade do pensamento simbólico (o caso ruwund): para uma crítica a alguns modelos de análise". ETNOGRÁFICA. Vol. 12 (2), 2008.

PARREIRA, Adriano. *Dicionário de Etnologia Angolana.* Luanda: Plural Editores; Porto: Porto editora, 2012.

PEARCE, Susan. (Ed.) *Objects of Knowledge.* Londres: The Athlone Press, 1990.

PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas. 1845-1941.* Vol. 1. Lisboa:Imprensa Universitária; Editorial Estampa, 1986.

PEREIRA, Maria Manuela Cantinho. *O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa. Modernidade, Colonização e Alteridade.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

PETRIDIS, Constantine (ed.) *Frans M. Olbrechts*. Antuérpia: Atwerp Ethnografic Museum, 2001.

PINTO, Alberto Oliveira. "A estátua de Salvador Correia de Sá em Luanda: a cidade alta, o poder colonial luso-brasileiro e o mito da "restauração". África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 29-30: 101-128, 2008/2009/2010.

PORTO, Nuno. (Coord.). *Angola a preto e branco*. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo. 1940-1970. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999.

PORTO, Nuno. "Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin". ETNOGRÀFICA (online). Vol 19 (1), 2015. Disponível em: http://etnografica.revues.org/3941.

PORTO, Nuno. "Manageable Past: Time and Native Culture at the Dundo Museum in Colonial Angola" Cahiers d'études africaines. Vol. 39 N°155-156. 1999. PP.767-787.

PORTO, Nuno. "O Museu e o arquivo do império (o terceiro império português visto do Museu do Dundo, Companhia de Diamantes de Angola)". In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. (orgs.). *Trânsitos coloniais*. Diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PORTO, Nuno. "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola". In: EDWARS, Elisabeth; JHART, Janice (eds.). *Photographs, Objects, Histories*. Londres; Nova York: Routledge, 2004.

PORTO, Nuno. "www.diamangdigital.net: memória, performance, colonialidade". In: VICENTE, Filipa Lowndes. *O Império da Visão*. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014.

PORTO, Nuno. *Modos de Objectificação da dominação Colonial*: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RANGER, Terence. "A invenção da tradição na África colonial". IN: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das tradições.* São Paulo: Paz e Terra, 2015. (1ª Ed. 1983).

REDINHA, José. *Campanha Etnográfica ao Tchiboco (Alto-Tchicapa).* Vols. I e II. Lisboa: Serviços Culturais da Diamang, 1953. Publicações Culturais nº19.

REDINHA, José. *Distribuição Étnica de Angola.* Centro de Informação e Turismo de Angola, 1971. 5ª. Ed.

ROBERTS, Mary Nooter & ROBERTS, Allen F. *Luba art and the making of history.* Nova York: Prestel; The Museum for African Art, 1996.

ROBERTS, Mary Nooter. "The king is a woman. Shaping power in luba royal arts". In: AFRICAN ARTS. Vol. 46, nº3, Outono de 2013. P. 68-81.

ROCHA, Maria Corina. A arte da representação: As estátuas de Tshibinda Ilunga. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 15-16: 411-431, 2005-2006.

RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Angola. Os símbolos do poder na sociedade tradicional.* Coimbra: Centro de Estudos Africanos; Instituto de Antropologia; Universidade de Coimbra, 1983.

RODRIGUES de AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Diamang. Estudo do Patrimônio Cultural da Ex-Companhia de Diamantes de Angola*. Coimbra: MAUC, 1995.

RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira. "Recordando Marie Louise Bastin". In: BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe.* Vol. I.

RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira. Les Symboles Divinatoires. Coimbra: Instituto de Antropologia; Centro de Estudos Africanos, 1985.

ROSA, Frederico Delgado; verde, Filipe. *Exploradores portugueses e reis africanos.* Lisboa: A Esfera dos livros, 2013.

ROSAS, Fernando. "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo". Análise Social, vol. XXXV (157), 2001, 1031-1054.

ROSAS, Fernando. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Vol. 7: O Estado Novo.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (1ª Ed. 1993).

SAID, Edward. *Orientalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (1ª Ed. 1978).

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Grande estatuária Songe do Zaire.* Dissertação de mestrado apresentada ao Departmento de Antropologia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1990.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária tradicional bantu*. Tese de doutorado apresentada ao Departmento de Antropologia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1997.

SANCHES, Manuela R. (Org.). *Portugal não é um país pequeno. Contar o império na pós-colonialidade.* Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

SANTOS, Eduardo dos. *A Questão da Lunda.* Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1966.

SANTOS, Maria Emília Madeira.*A África e a instalação do sistema colonial (c. 1885-c. 1930).* Actas da III Reunião Internacional de História de África. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, 2000.

SERRANO, Carlos. "Poder, símbolos e imaginário social". In: RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira (org.). *Angola. Os símbolos do poder na sociedade tradicional.* Coimbra: Centro de Estudos Africanos; Instituto de Antropologia; Universidade de Coimbra, 1983.

SILVA, Armando Coelho Ferreira da; Gonçalves, Antônio Custódio. (Orgs.). *A Antropologia dos Tshokwe e povos aparentados.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

SILVA, Elaine Ribeiro da. *Barganhando sobrevivências: os trabalhadores da expedição de Henrique de Carvalho à Lunda (1884-1888).* São Paulo: Alameda, 2014.

SILVA, Juliana Ribeiro da. *Homens de Ferro*. Os ferreiros na África central no século XIX. São Paulo: Alameda; FAPESP, 2011.

STEINER, Christopher. *African Art in transit.* Nova York: Cambridge University Press, 1994.

STROTHER, Zoe Sarah. "The African Victim in the Congolese Imaginary". In: *Humor and Violence: Seeing Europeans in Central African Art*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016. (No prelo).

STROTHER, Zoe Sarah.*Inventing masks: agency and history in the art of the central Pende*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *História e Memória*: *estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola.* Tese de doutorado em Antropologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

TAVARES, Ana Paula Ribeiro. *Na mussumba do Muatiânvua quando a Lunda não era leste. Estudo sobre a Descripção da Viagem à Mussumba do Muatiânvua de Henrique de Carvalho*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa,1995.

THOMAZ, Omar Ribeiro. "O bom povo português: usos e costumes d´aquém e d´além-mar". MANA 7 (1): 55-87, 2001.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Do saber colonial ao luso-tropicalismo: “raça” e “nação” nas primeiras décadas do salazarismo. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz; Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul.* Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: FAPESP, 2002.

TIMMERMANS, Paul. “Le Musée dárt et the folklore à Luluabourg, Congo / The Museum of Art and Folklore, Luluabourg, Congo. MUSEUM, Vol. XIII, nº2, 1960, pp. 92-97.

VALENTIM, Cristina Sá. “Músicas com experiências lá dentro. A ‘Missão de Recolha de Folclore Musical’ da Diamang, Angola”. Disponível em: http://postkolonial.dk/files/KULT12/Cristina%20Valentim%20article%20final.pdf (acesso em 23 de outubro de 2015).

VANDEN BOSSCHE, Jean. “Le Musée de la Vie Indigène, Leopoldville, Congo Belge”. Museum, T.VIII, n°2, 1955, p.82-88.

VANHEE, Hein. “Maîtres et serviteurs. Les chef médaillés dans le Congo colonial. In: VELLUT, Jean-Luc (org.). *La mémoire du Congo le temps colonial.* Tervuren: Musée royal de l´Afrique centrale, 2005.

VANHEE, Hein. “Maîtres et serviteurs. Les *chefs médaillés* dans le Congo colonial”. In: VELLUT, Jean-Luc (org.). *La mémoire du Congo le temps colonial.* Tevuren: Musée Royal de l’Afrique Centrale, 2005.

VANSINA, Jan. “Ndop: Royal statues among the Kuba”. In: FRASER, Douglas; COLE, Herbert (eds.) *African art and Leadership.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1972.

VARANDA, Jorge. ‘A Bem da Nação’: medical science in a diamond company in twentieth-century colonial Angola. Tese de doutorado apresentada na University College London, 2007.

VARANDA, Jorge. “Filhos e enteados: políticas e práticas dos serviços de saúde da Diamang”. Antropologia Portuguesa, 29, 2012.

VARANDA, Jorge. “Um cavalo de Tróia na colónia? Missões de profilaxia contra a doença do sono da Diamang”. In: Pereira, L. S.; Pussetti, C. (eds.). *Os Saberes da cura, antropologia da doença e práticas terapêuticas.* Lisboa: ISPA/CEAS, 2009.

VELLUT, Jean-Luc. “Angola-Congo. L´Invention de la fronteire du Lunda (1889-1893). AFRICANA STUDIA, nº9, 2006, pp.159-183.

VICENTE, Filipa Lowndes. “Fotografia e colonialismo: para lá do visível”. In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.). *O Império colonial em questão (sécs. XIX-XX).* Lisboa: Edições 70, 2012. P.424-425.

VILHENA, Ernesto de. *Aventura e Rotina (crítica de uma crítica)*. Lisboa, 1955.

WASTIAU, Boris. *Chokwe.* Milão: 5 Continents, 2006.

WHEELER, Douglas L. “Descobrindo Angola” In: WHEELER, Douglas; PÉLISSIER. *História de Angola.* Lisboa: Tinta da china, 2011.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER. *História de Angola.* Lisboa: Tinta da china, 2011.

XAVIER, Sandra. Sobre “Angola a preto e branco. Fotografia e ciência no Museu do Dundo. 1940-1970”. Etnográfica, Vol. IV (1), 2000, pp. 191-195.

Anexos

Anexo I

Mapa I: Itinerários dos viajantes na região da Lunda.

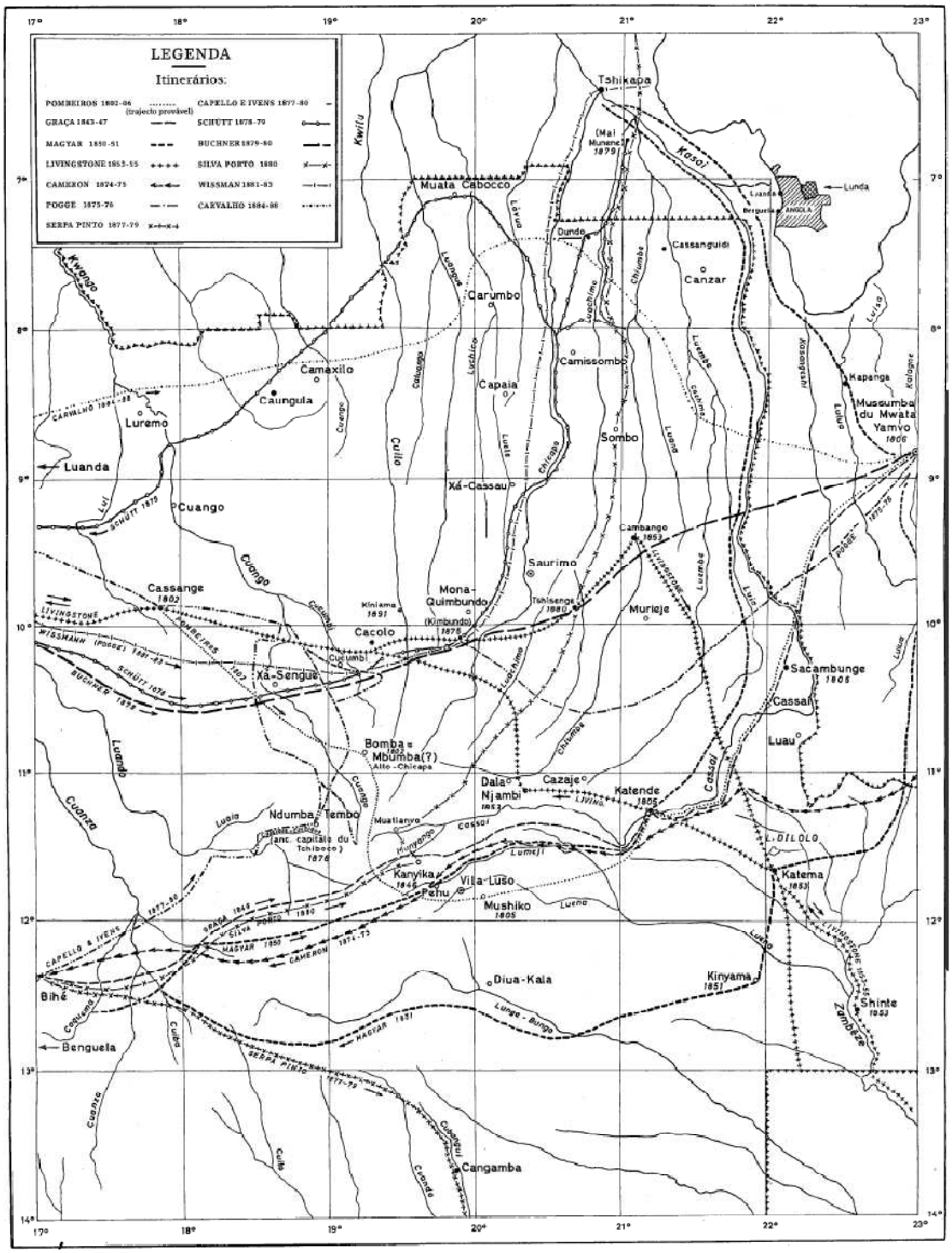
Fonte:BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. I. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. 1ªed. 1961. S/P.

Anexo II

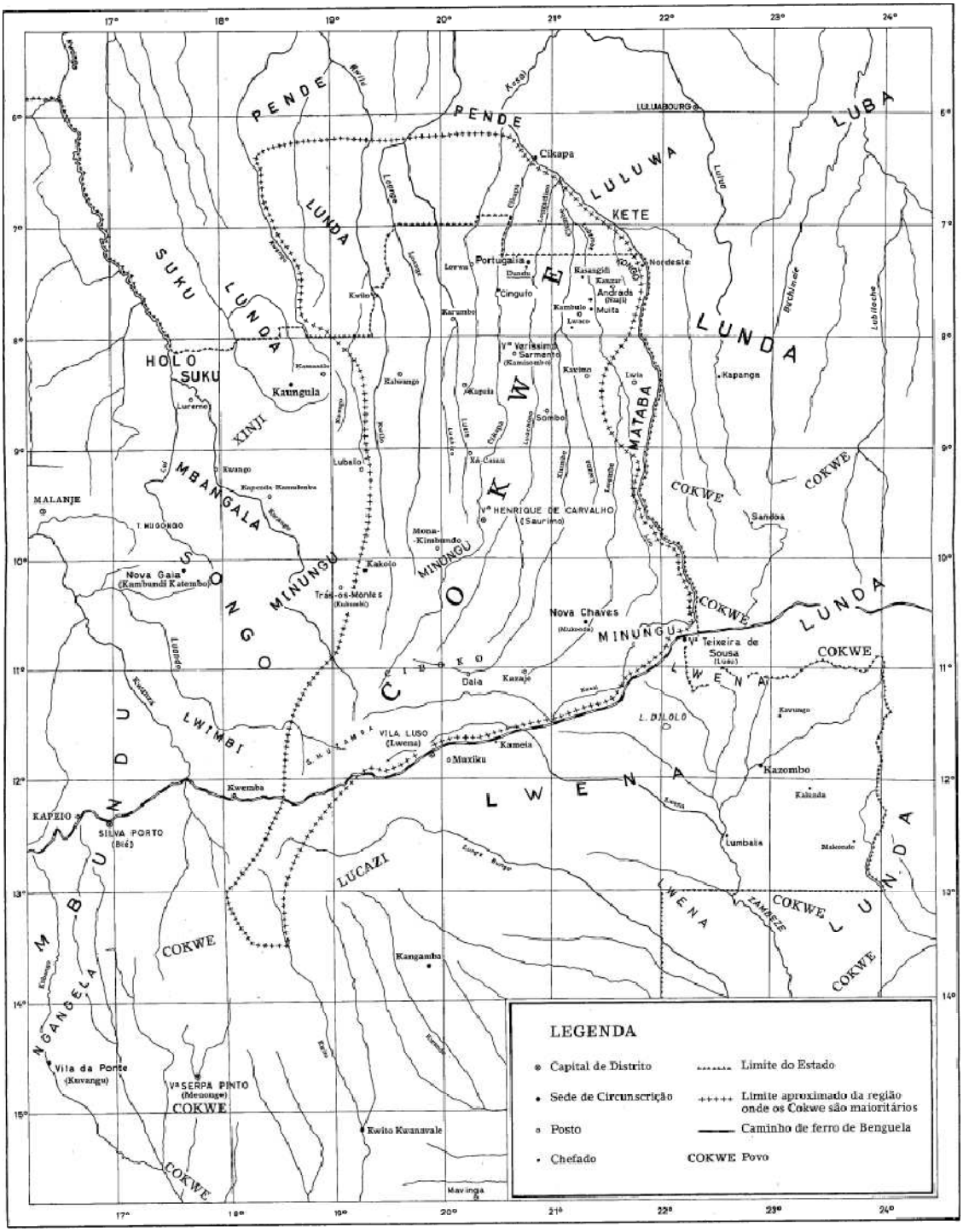
Mapa II: Povos da região da Lunda.

Fonte:BASTIN, Marie-Louise. *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. I. Lisboa: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; Museu do Dundo, 2009. 1ªed. 1961. S/P.

MAPA I


LEGENDA
Itinerários:
POMBEIROS 1802-06 (trajecto provável)
GRAÇA 1843-47
MAGYAR 1850-51
LIVINGSTONE 1853-55
CAMERON 1874-75
POGGE 1875-76
SERPA PINTO 1877-79
CAPELLO E IVENS 1877-80
SCHUTT 1878-79
BUCHNER 1879-80
SILVA PORTO 1880
WISSMAN 1881-83
CARVALHO 1884-88
Tshikapa
Muata Cabocco
Dunde
Cassanguidi
Canzar
Carumbo
Camissombo
Camaxilo
Caungula
Capaia
Luremo
Luanda
Sombo
Xá-Cassau
Cuango
Cambango
Saurimo
Cassange
Mona-Quimbundo
Cacolo
Muriege
Xá-Sengue
Sacambunge
Cassai
Luau
Bomba
Mbumba(?)
Dala
Njambi
Cazaje
Katende
Ndumba Tembo
Kanyika
Vila-Luso
Katema
Mushiko
Diua-Kala
Kinyama
Shinte
Bihé
Benguela
Cangamba
Kapanga
Mussumba du Mwata Yamvo

MAPA II


PENDE
LUNDA
LULUWA
KETE
LUBA
SUKU
HOLO SUKU
XINJI
MBANGALA
MALANJE
MINUNGU
NGOLA
CHOKWE
MATABA
COKWE
LWENA
LUCAZI
LWIMBI
NGANGELA
Cikapa
Portugalia
Cinguito
Kaungula
Kapanga
Sandoa
Nova Gaia
Nova Chaves
Teixeira de Sousa
Dala
Kazaje
VILA LUSO
Kameia
Kazombo
Lumbala
Kangamba
KAPEIO
SILVA PORTO
Vila da Ponte
SERPA PINTO
Ewito Kwanavale
LEGENDA
Capital de Distrito
Sede de Circunscrição
Posto
Chefado
Limite do Estado
Limite aproximado da região onde os Cokwe são maioritários
Caminho de ferro de Benguela
COKWE Povo