

Universidade Federal
do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil.

ISABEL PENONI

CILENDE: O BAILE DAS MÁSCARAS NO FESTIVAL DA CULTURA LUVALE (ANGOLA)¹

RESUMO

Este artigo apresenta um material etnográfico e visual inédito sobre a dança dos *makixi*, ancestrais manifestados na forma de bailarinos mascarados, originais dos rituais de circuncisão (*mukanda*) praticados por povos bantu da grande área de confluência entre Angola, Zâmbia e República Democrática do Congo, entre eles, os Luvale. Proclamados Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005, o *locus* principal de sua *performance* é hoje o grande festival da “cultura” luvale, realizado desde os anos 1950 na Zâmbia e, mais recentemente, em Angola. Com base numa etnografia da versão angolana do festival, realizada entre 2012 e 2013, a autora focaliza os bailes de *makixi* que constituem a atração principal do evento, mostrando a estreita relação entre a morfologia das máscaras e seus estilos de dança, e contribuindo para reduzir a enorme lacuna aberta pelos quase quarenta anos sem nenhuma pesquisa realizada na área em decorrência da guerra.

palavras-chave
Máscara; Dança;
“Cultura”; Luvale; Angola.

1. Este artigo foi apresentado pela primeira vez em 2014 no Colóquio Internacional Máscaras, Santos e Fetiches (África-América) promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e contém comentários de Zoë Strother da Yale University.

São cinco horas da manhã, ouço o ronco da motocicleta à porta. Muzala chega sem atraso e seguimos rumo ao cemitério das antigas rainhas Nyakatolo, que fica cerca de 20 km do centro de Cazombo, em Angola. O sol desponta no horizonte ainda ofuscado pelo cacimbo que se espalha à volta. Diversas aldeias surgem ao longo do caminho e, ao passar por elas, chamamos a atenção dos poucos luvale que se aventuram do lado de fora das casas procurando reacender as fogueiras da noite anterior. Finalmente, avistamos nosso destino. Um grupo de homens encontra-se reunido próximo aos túmulos caiados de branco. Muzala pergunta a eles se eu poderia acompanhar a ação para fazer o registro, ao que eles respondem positivamente, desde que permaneça sempre a certa distância. Depois de alguns minutos, um enorme alvoroço atíça as matas que circundam o cemitério. Delas, surgem vários mascarados. Eles pulam em cima dos túmulos, reverenciando-os com gestos enérgicos e sons guturais. Depois, avançam na direção das pessoas que se encontram no entorno, gerando tumulto. Muitos deles portam armas ou pedaços de paus. Possuem o corpo todo coberto por uma segunda pele multicolorida. Aos poucos, formam uma fila e, dali, seguem em direção à vila arrastando um público crescente, sobretudo, crianças. Intuo que se organizam segundo uma ordem pré-definida e que há entre uns e outros características compartilhadas, de modo a formarem pares ou mesmo grupos afins, mas, por enquanto, tudo não passa de conjecturas (Figura 1).

figura 1
Cortejo dos
makixi abrindo
o Festival
Internacional
Tradicional
Luvale de 2012.
Alto Zambeze,
Angola. Fonte:
Foto da autora.



É com essa procissão de mascarados que se inicia o Festival Internacional Tradicional Luvale, evento que presenciei por duas vezes, durante o trabalho de campo para minha pesquisa de doutorado², entre 2012 e 2013, no município do Alto Zambeze (extremo leste de Angola, África Central), onde habitam os luvale. Realizado desde 2010, com o objetivo de se tornar uma festa tão afamada quanto o *carnaval* brasileiro, como costumavam brincar meus interlocutores, o Festival Luvale pode ser enquadrado no amplo panorama traçado por Comaroff e Comaroff (2009, 15), no qual se observa um processo generalizado de objetificação e comercialização da “cultura”, como forma de sobrevivência e empoderamento, ou, simplesmente, de transmitir ao mundo a mensagem: “Nós existimos; nós somos diferentes; nós podemos fazer alguma coisa do que nos orgulhamos; nós temos algo único”³ (Ibid.: 10, tradução nossa). Mas isso não é tudo. Ao lado da intensa propaganda da “cultura”, que vem instrumentalizando lideranças luvale de Angola em um multifacetado campo de disputa por território, alteridade étnica e soberania, há ainda outro aspecto que caracteriza o Festival: do ponto de vista de seus organizadores, ele não é só realizado para divulgar a “cultura”, mas também para evitar seu esquecimento. O “*Likumbi Lya Vaka Cinyama*”, como se convencionou chamar a festa em língua luvale, é o dia de “lembrar a cultura”.

O caráter mnemônico e, ao mesmo tempo, político do Festival Luvale é extensamente abordado em minha tese de doutorado (Penoni 2015). Neste artigo, porém, focalizo dados etnográficos presentes em um capítulo específico da tese no qual trato exclusivamente do grande baile de *makixi* (bailarinos mascarados)⁴, que constitui a atração principal da festa. Denominado “*cilende*” em língua luvale, o grande baile de *makixi* é original dos rituais de circuncisão masculina (*mukanda*) praticados pelos luvale e outros grupos relacionados que habitam a área de confluência entre Angola, Zâmbia e

2. Meu trabalho de campo no Leste de Angola se deu por meio de duas viagens ao Alto Zambeze entre 2012 e 2013, sempre durante a estação seca (de maio a setembro), quando a região se torna acessível. Contando com recursos da Capes e da FAPERJ, além da parceria institucional da Direção Nacional de Museus de Angola, o trabalho concentrou-se numa etnografia do Festival Internacional Tradicional Luvale, resultando na tese *O pior ainda não aconteceu: espetáculo, memória e política entre os luvale do Alto Zambeze (Angola)*, defendida em 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 2015 e 2016, pude dar prosseguimento à pesquisa em um estágio de pós-doutorado realizado no Musée du quai Branly Jacques Chirac, Paris, França.

3. We exist; we are different; we can do something we are proud of; we have something uniquely ours.

4. Os *makixi* (sing. *likixi*) são tidos entre os luvale como ancestrais que vêm a público na forma de bailarinos mascarados. Tradicionais dos rituais de circuncisão masculina (*mukanda*), podem aparecer também em cerimônias de entronização de chefes e outros eventos sociopolíticos. Existem mais de cem tipos, ou de variações de tipos de *makixi*, que apresentam diferenças morfológicas e de comportamento, geralmente associadas às suas funções rituais (Bastin 1982; 1984; Jordán 1998; 2006; Wele 1993).

República Democrática do Congo. Trata-se do evento de encerramento de uma *mukanda* tradicional, reproduzido de forma condensada no contexto do Festival, chamando atenção e o interesse do público pelo seu caráter espetaculoso. Apresentarei, neste texto, uma descrição e análise detalhada deste evento, com foco nas danças dos bailarinos mascarados presentes nas edições de 2012 e 2013 do Festival. Procurarei mostrar a íntima relação entre os estilos de dança e a morfologia dos *makixi*, concentrando-me em um aspecto jamais discutido na bibliografia especializada e que pode interessar particularmente ao campo mais geral da antropologia da dança. Antes disso, cabe situar etnograficamente os *luvale* e o seu Festival tradicional.

CONTEXTO ETNOGRÁFICO

Os *luvale*⁵ são um povo de língua bantu, localizado, principalmente, no município do Alto Zambeze (província do Moxico – Angola) e nos distritos de Chavuma, Zambeze e Kabompo (Northwest Province – Zâmbia). Possui uma população com mais de 100 mil habitantes, hoje dividida por diferentes fronteiras nacionais. A área onde trabalhei em Angola, no município do Alto Zambeze, foi muito afetada pelas sucessivas guerras que assolaram o país desde os anos 1960 até o início do século XXI⁶. Ao longo dos mais de quarenta anos de conflitos, os *luvale* daquela região foram progressivamente obrigados a se refugiarem em outras áreas, sobretudo no distrito de Chavuma, na Zâmbia, que viu sua população crescer sete vezes em cinco décadas (Silva 2004, 32). O repatriamento oficial começou apenas em 2003, de modo que só muito recentemente os *luvale* de Angola começaram a regressar do exílio⁷.

Foi nesse contexto de reconstrução da vida no pós-guerra que surgiu a ideia do Festival Internacional Tradicional *Luvale*, o qual exhibe em sua programação, como veremos adiante, um *pot-pourri* de trechos dos mais importantes rituais *luvale*, muitos deles não mais praticados na

5. Os *luvale* se autodenominam de diferentes formas: como *valuvale* (sing. *kaluvale*), em referência à palmeira *mavale* (*Raphia farinifera*), ou também como *valwena* (sing. *kalwena*), quando vivem próximos ao rio Luena, em Angola (Silva 2004: 27). Na literatura, encontram-se, muitas vezes, incluídos em termos mais abrangentes, como *mawiko*, *balovale* e *ganguelas*. Sobre esses etnônimos, consultar McCulloch (1951), White (1949) e Oppen (1994).

6. Angola viveu um longo período de guerras, que começa com as guerras de libertação nacional (1960-1975), estendendo-se por quase trinta anos de guerra civil.

7. Ao longo dos mais de quarenta anos de conflitos, junto ao escoamento maciço da população *luvale* do Alto Zambeze para a Zâmbia, houve também um total esfacelamento da vida social e, com isso, das práticas rituais e cerimoniais na região. E, embora o repatriamento oficial tenha iniciado em 2003, o que se vê ainda hoje no município é um cenário em ruínas, de regresso gradativo dos refugiados na Zâmbia e reconstrução lenta e paulatina da vida e das práticas socioculturais.

região. Enquanto o Festival angolano é tido pelos meus interlocutores como o primeiro evento do gênero realizado em Angola, na Zâmbia um festival similar é produzido desde 1950 por grupos luvale assentados daquele lado da fronteira. O “*Likumbi Lya Mize*”, como é conhecido o Festival Luvale da Zâmbia, compõe o concorrido calendário de “cerimônias tradicionais” que aquece o setor de turismo daquele país. Produzido em tributo ao “rei” Ndungo, que é a principal “autoridade tradicional”⁸ luvale na Zâmbia, o evento constitui também a maior arena pública contemporânea para a *performance* dos *makixi*, proclamados em 2005 Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.

Embora, em virtude do longo período de guerras, Angola permaneça ainda blindada a influências externas que impliquem a livre circulação e o aumento do turismo, é inegável o impacto do evento zambiano no processo de produção do Festival Luvale no país. Por estarem muito próximos da fronteira com a Zâmbia e acompanharem de perto a repercussão do *Likumbi Lya Mize*, os organizadores do Festival angolano, hoje representados pela figura do Comitê Festival Tradicional Luvale (Cofetral)⁹, estão suficientemente informados sobre o valor da “cultura tradicional” nos novos tempos de internacionalização das políticas de patrimonialização. Não por acaso, seu principal objetivo com a festa é “preservar a cultura”, é “mostrar que a cultura não se perdeu”¹⁰.

A performatização da “cultura” em jogo no Festival Luvale, assim como em uma variedade de *shows* e festivais indígenas que se multiplicaram pelo mundo nos últimos anos convertendo o ritual em verdadeiros espetáculos do “autêntico”¹¹ (Barcelos Neto 2006; De Vienne; Allard 2005; Graham 2005;

8. Termo genérico usado em Angola para identificar os chefes das mais diferentes populações autóctones. Na Zâmbia, o seu correspondente é “Native Authority”.

9. O Comitê Festival Tradicional Luvale (Cofetral) foi criado em 2002, na cidade de Luena (capital da província do Moxico), por um conjunto de “intelectuais” luvale ali exilados em função de conflitos que atingiram o Alto Zambeze particularmente nos anos 1980 e 1990. Formado basicamente por homens luvale que ocupam posições estratégicas em quadros administrativos do município do Alto Zambeze, o grupo que integra o Comitê vem trabalhando há mais de uma década na criação das condições para a produção do Festival, com o objetivo de preservar e divulgar a “cultura” dos luvale, assim como fortalecer seus “chefes tradicionais”.

10. Assim como boa parte dos homens luvale com menos de 40 anos, meus interlocutores da Cofetral eram bilíngues. Portanto, muitas das categorias e noções associadas ao Festival foram formuladas em português, como as ideias de “preservar” e “mostrar a cultura”.

11. Tais eventos espetaculares vêm sendo mais frequentemente abordados na literatura antropológica sob uma perspectiva política e sociológica, que, com algumas exceções, não reconhece além de seu caráter instrumental. Isso se explica porque os processos reflexivos (Carneiro da Cunha 2009) neles implicados dificilmente escapam a uma análise orientada pelos paradigmas da aculturação e da invenção da tradição que projetam um “espectro de inautenticidade” (Jolly 1992) sobre povos autóctones imersos em contextos pós-modernos (Fausto 2006). Em minha tese de doutorado,

Fiorini; Ball 2006), é hoje possivelmente a mais importante estratégia para recolocar os *luvale* de Angola na disputa política regional e nacional. Disputas estas que não só se dão em diferentes escalas, como envolvendo diferentes agentes, como os *luvale* da Zâmbia, por exemplo, que se fortaleceram muito nas últimas décadas, sobretudo em função do sucesso e da visibilidade do seu próprio festival, e outros povos relacionados que habitam o Leste de Angola, como os *chokwe*, os quais receberam do governo angolano o título de “língua nacional”¹², enquanto a língua *luvale* segue vista como sua variante – fato inaceitável para os *luvale*, que procuram se afirmar por meio da sua festa como um “grupo independente” (Penoni 2015).

Realizado sempre no mês de julho, o Festival *Luvale* leva anualmente cerca de 3 mil pessoas a um terreno relativamente afastado do centro de Cazombo (sede municipal do Alto Zambeze). Nesse terreno, conhecido como *vambunda* (“terra vermelha”), construiu-se uma enorme arena de terra batida para acolher anualmente o Festival. Na plateia principal, de frente para onde o espetáculo é realizado, encontram-se os camarotes destinados às entidades de governo e às autoridades tradicionais, além do dossel especial da rainha Nyakatolo, que é em Angola a principal “autoridade tradicional” *luvale* (Figura 2). A cada ano, nos dias que antecedem o início do Festival, são erguidas, ao redor dessa grande praça festiva, as tendas de lona e as cubatas de palha que acolhem, respectivamente, os “grupos culturais”¹³ de

apresento uma perspectiva alternativa ao levar a sério o gênero performático que emerge do Festival *Luvale* e mostrando como ele não resulta numa cópia degenerada de rituais tradicionais, ou num mero *souvenir* turístico, mas em algo muito mais complexo, “onde um novo dispositivo de transmissão e produção de conhecimento se alia à intervenção política” (Penoni 2015: 6).

12. O governo angolano, mediante o Instituto Nacional de Línguas e com o apoio da Unesco, viabilizou a sistematização dos sistemas fonológicos das seis línguas bantu de maior difusão em território nacional – kikongo, kimbundu, *chokwe*, umbundo, mbunda e kwanyama – e, em seguida, a elaboração dos seus projetos de alfabetos, visando à sua implantação no sistema público de ensino – com cada alfabeto sendo implementado, evidentemente, apenas dentro da área de atuação de sua língua correspondente. Ao consolidar os alfabetos dessas seis línguas, identificadas como “línguas nacionais”, o governo acabou por estabelecer uma hierarquia entre elas e uma série de outras línguas presentes no cenário nacional, que, aglutinadas em torno das primeiras, passaram a ser enquadradas como suas variantes. O *status* de “língua nacional” rendeu às etnias premiadas com o título não apenas o ensino obrigatório de suas línguas em escolas públicas do país, mas também espaço nas rádios e na televisão nacionais. Com efeito, a legitimação das seis línguas citadas causou revolta e incompreensão nas demais etnias, representando, para elas, uma rotulação de inferioridade cultural, que abre precedentes para relações de subordinação indesejáveis e impropriedades. Tal é o caso dos *luvale*, cuja língua passou a ser identificada como uma variante do *chokwe*.

13. Organizados em torno de um ou dois especialistas rituais, os “grupos culturais” são os responsáveis pela exibição dos números performáticos apresentados durante o Festival. Sua participação, contudo, não se restringe ao evento, mas se estende a outras festividades organizadas pelo governo, como as relacionadas aos dias 4 de abril (dia da Paz), 11 de novembro (dia da Independência), 22

Angola, da Zâmbia e do Congo, participantes da festa, e os contingentes *luvale* que chegam de aldeias distantes para prestigiar o evento. Nessa grande área, monta-se ainda um mercado provisório, com dezenas de *stands* para a venda de bebidas, biscoitos, doces, petiscos e pratos típicos.

Um dia antes da abertura oficial do Festival, ocorre o evento que sinaliza o início do período festivo, com a primeira aparição pública dos *makixi*, descrita nas linhas iniciais deste artigo, quando eles surgem do cemitério real que fica a 20 km de Cazombo, dirigindo-se à vila para realizarem uma primeira demonstração de suas danças típicas em alguma praça pública. No dia seguinte, dá-se a abertura oficial do Festival na arena da *vambunda*. A programação do dia é extensa, começando com a entrada cerimonial das autoridades governamentais, seguindo-se a das lideranças tradicionais e, por fim, a dos *makixi*. A entrada das lideranças tradicionais, em particular, envolve um complexo cerimonial que expressa a estrutura segmentar da chefia *luvale*, traduzida contemporaneamente em Angola pelo estabelecimento das categorias de *sobeta*, *soba*, *regedor* e *rainha*¹⁴. Uma vez dentro da arena, a rainha *Nyalatolo* posiciona-se em um camarote especial, situado exatamente no centro da plateia principal. Já os *makixi* posicionam-se do lado oposto, onde também há um espaço de honra reservado à *Kayipu*¹⁵, tido como o rei dos *makixi*. A disposição dos chefes tradicionais e dos *makixi* na arena, posicionados uns de frente para os outros, revela um dispositivo de identificação que será recorrente na ritualística do Festival, no qual está em jogo a construção dos chefes *luvale* pela identificação com os ancestrais (*Ibid.*).

de novembro (dia do Educador), e o carnaval, no mês de fevereiro. No período de meu trabalho de campo, havia cinco “grupos culturais” organizados no município do Alto Zambeze.

14. O poder tradicional encontra-se hoje dividido em Angola em três categorias principais reconhecidas pelo governo: *regedor*, *soba* e *sobeta*. Enquanto o *regedor* é o representante tradicional no nível das comunas (que são as terceiras unidades administrativas de Angola, depois dos municípios), o *soba* é o representante no nível das chefias (chamadas contemporaneamente de bairros) e o *sobeta*, no nível das pequenas povoações (relacionadas a núcleos familiares específicos). Segundo a estrutura segmentar da chefia *luvale*, todo *sobeta* encontra-se subordinado a um *soba* e os dois, juntos, a um mesmo *regedor*. A rainha *Nyakatolo* é o título/cargo mais inclusivo entre os *luvale*. *Sobas*, *sobetas*, *regedores*, “reis” e “rainhas” estão incluídos na categoria mais abrangente de “autoridades tradicionais”. Segundo dados oficiais da administração do Alto Zambeze, só no município existem 464 “autoridades tradicionais”, sendo uma rainha, 12 *regedores*, 105 *sobas*, 288 *sobetas*, 6 ajudantes de *regedores* e 52 ajudantes de *sobas*. Todas as “autoridades tradicionais” de Angola recebem hoje subsídios do governo e somam mais de 40 mil em todo o país.

15. Associado à chefia, *Kayipu* aparece apenas em cerimônias funerárias e de entronização e homenagem a chefes tradicionais (Jordán 2006). Em raras ocasiões, também pode ocorrer em rituais de *mukanda* organizados especialmente para filhos de chefes (Wele 1993). Nos festivais de 2012 e 2013, *Kayipu* apareceu apenas no dia de abertura da festa, indo direto para o seu dossel particular, onde permaneceu protegido por um grupo de homens que não permitiram que ninguém se aproximasse. Conferir Figura 12 e para mais detalhes sobre este *likixi* consultar a seção específica mais adiante.

figura 2
Rainha
Nyakatolo
em seu trono
durante o
Festival em
Cazombo,
Alto Zambeze,
Angola, 2013.
Fonte: Foto
da autora.



Após a entrada das autoridades presentes, passa-se à execução de uma série de ações que marca o evento como tipicamente luvale. Quase todas essas ações são dirigidas à rainha Nyakatolo, que é o centro para onde tudo converge no Festival. Primeiro, um hino de louvor à etnia é entoado por um grupo de jovens e repetido em coro por todo o público presente. Em seguida, uma extensa narrativa de origem e sucessão dos chefes luvale (*kulifukula*) é recitada por um orador especializado. Adiante, um carneiro é imolado no centro da arena em homenagem aos chefes luvale e seus ancestrais, representados pela figura de Kayipu. Por fim, as diversas autoridades presentes discursam em um palanque improvisado, entre elas, a rainha Nyakatolo, os dirigentes da Cofetral e representantes do governo angolano.

Terminado o bloco inicial de abertura da festa, segue-se à “programação cultural”. Começando ainda no primeiro dia de festa e estendendo-se por mais dois ou três dias, a programação cultural consiste basicamente na apresentação sequenciada dos diversos “grupos culturais” presentes no evento. É o momento de “entretenimento” do Festival, onde ganha a cena uma espécie de *pot-pourri* de trechos dos mais diferentes rituais e cerimônias tradicionais luvale. Levando-se em consideração particularmente essa etapa da festa, o Festival Luvale poderia ser definido, de maneira semelhante ao espetáculo xavante analisado por Laura Graham, como uma exibição roteirizada de uma série de trechos descontextualizados, composta em sua maioria pelas partes mais performáticas e públicas de conjuntos rituais maiores (Graham 2005, 633).

A *mukanda* é sem dúvida o ritual mais presente no contexto do Festival Luvale. Reunindo todos os fragmentos que remetem a esse ritual, poderíamos

dizer que se encontra ali representado quase que em sua totalidade, mas de forma condensada. Os fragmentos de *mukanda* performados durante o Festival referem-se, basicamente, às etapas inicial e final do ritual, precisamente ao dia em que os neófitos são levados à reclusão e aquele em que eles são reintroduzidos à sociedade. Oculta-se, portanto, todas as ações que constituem o período de recolhimento dos neófitos propriamente dito¹⁶.

O grande baile de *makixi*, chamado *cilende*, ocorre na etapa final de um ritual de *mukanda*, precedendo a apresentação dos neófitos à comunidade e sua reintegração à vida social, tal como explica a Unesco em “Makixi Masquerade”.

O baile dos makixi é performado no fim da mukanda, um ritual de iniciação para meninos entre oito e doze anos de idade. (...) Toda a cidade acompanha a dança dos makixi e o público é entretido com sua arte antes dos neófitos reaparecerem do acampamento e serem reintegrados como homens adultos em suas comunidades e famílias.¹⁷ [Unesco 2014, tradução nossa]

Já nos festivais Luvale que acompanhei no Alto Zambeze em 2012 e 2013, o *cilende* ocorreu em duas ocasiões: a primeira, no dia anterior à abertura oficial do evento, logo após o grande cortejo dos *makixi*, que é a sua primeira aparição pública no Festival; e a segunda como desfecho da “programação cultural” da festa, que tem início no dia da abertura (22 de

16. O termo *mukanda* (pl. *mikanda*) designa, ao mesmo tempo, o ritual de iniciação masculina comum entre povos que habitam o Alto Zambeze e o acampamento montado em área afastada da comunidade, longe do alcance das mulheres e dos não-iniciados, em que os neófitos (*tundandji*) ficam recolhidos sob o cuidado e proteção de especialistas, por um período que, no passado, podia chegar a mais de um ano (Jordán 1999; 2006; Turner 2005). Basicamente, uma *mukanda* tradicional apresenta três fases distintas, como um típico ritual de passagem (Gennep 1960). Na primeira, os neófitos são objetivamente separados de suas mães e simbolicamente de sua infância pela circuncisão. Na segunda, imergem em um longo período de reclusão, durante o qual são introduzidos no universo de conhecimento masculino. Finalmente, na terceira fase, são reintegrados à vida social. Sobre rituais de *mukanda* entre povos do Alto Zambeze, consultar Gluckman (1949), White (1953), Turner (2005), e entre povos vizinhos como os Holo e Pende, consultar, respectivamente, Batulukisi (1998) e Strother (1998). Sobre o papel das mulheres na *mukanda* e também sobre a relação desse ritual com as tensões de gênero entre os luvale, consultar Cameron (1998a; 1998b).

17. The Makishi masquerade is performed at the end of the mukanda, an initiation ritual for boys between the ages of eight and twelve. (...) The whole village attends the Makishidance and the audience is entertained with pantomime-like artistry until the graduates re-emerge from the camp and are reintegrated as adult men into their communities and families.

julho), prolongando-se por mais dois ou três dias¹⁸. Em ambos os casos, o *cilende* constituiu um espaço para a exibição dos mais diferentes *makixi* presentes do Festival, que, em meio a um círculo enorme de gente e diante de uma fervorosa orquestra de tambores, exibem um após o outro suas danças características (Figura 3).

figura 3
Cilende, Festival Internacional Tradicional Luvale, Alto Zambeze, Angola, julho de 2012. Fonte: Foto da autora.



OS MAKIXI

Como mencionado anteriormente, os *makixi* são originais dos rituais de circuncisão masculina (*mukanda*) e tidos, entre os luvale, como ancestrais manifestados na forma de bailarinos mascarados. Na porção angolana do Alto Zambeze, onde, segundo contam meus interlocutores, praticamente não se realizam mais *mukanda* com presença de *makixi*, o Festival Luvale acabou por se tornar o *locus* principal de sua *performance*, remetendo às *mukanda* do passado¹⁹.

18. Uma descrição detalhada de toda a programação do Festival encontra-se em Penoni (2015).

19. O impacto das guerras e a disseminação contemporânea dos mais diferentes tipos de igreja no Alto Zambeze (em 2013, existiam mais de trinta no município, considerando as de origem católica, protestante e pentecostal) eram considerados pelos meus interlocutores luvale os principais motivos para o desaparecimento dos rituais de *mukanda* com presença de *makixi* na área, principalmente nos grandes centros populacionais, como Cazombo. Segundo o que me disseram em campo, as *mukanda* que mais se realizam no município são as chamadas “*mukanda* medicinais”, que se resumem à operação da circuncisão, duram muito menos tempo, e não contam com a presença de *makixi*.

Contudo, pela bibliografia especializada, sabe-se que em *mukanda* tradicionais (ainda frequentes na Zâmbia) os *makixi* assumem a centralidade do ritual, desempenhando funções específicas ao longo de todas as suas etapas. Cabe ressaltar seu papel como mediadores entre os universos interno e externo à *mukanda*, ou seja, entre homens e mulheres, e iniciados e não-iniciados, ora contribuindo para aumentar a tensão entre eles, ora para amenizá-la. Ao agir nessa zona intermediária, eles acabam por delimitar aqueles dois campos, reforçando suas diferenças e complementariedades. São também os principais protetores dos neófitos, introduzindo-os, ao longo de sua reclusão, em um conhecimento especializado, relacionado sobretudo ao mundo espiritual (Jordán 2006, 21). Embora sejam originais dos rituais de circuncisão, os *makixi* podem também aparecer em cerimônias de entronização de chefes tradicionais, entre outros eventos sócio-políticos. Segundo Jordán (1996; 2006), existem mais de cem tipos de *makixi* ou de variações de tipos. Alguns autores empenharam-se em elaborar quadros classificatórios, definindo diferentes categorias de *makixi*, geralmente em função de seu comportamento e dos mais diversos papéis que assumem em contextos rituais.

Bastin (1982; 1984) identificou três tipos básicos entre os chokwe com quem trabalhou. O primeiro, *mukixi wa mwanangana*, refere-se especificamente a Cikungu – o equivalente chokwe de Kayipu (o “rei” dos *makixi*): “uma ponderosa máscara real usada apenas pelos chefes mais importantes e performadas em cerimônias de entronização, rituais propiciatórios, ou em períodos de transição para toda a sociedade”²⁰ (Bastin 1982, 81-92, tradução nossa). O segundo, *mukishi a ku mukanda*, faz alusão a uma série de *makixi* que desempenha papéis específicos na *mukanda*, sendo suas máscaras tradicionalmente queimadas com o fim do ritual. “Eles controlam a mukanda, mantém as mulheres afastadas da cerimônia e, quando necessário, buscam comida preparada pelas mães dos neófitos na aldeia (...) No fim desse rito de passagem, as máscaras são queimadas com o acampamento montado no mato para o período de reclusão dos iniciados”²¹ (Bastin 1984, 41, tradução nossa). O terceiro tipo, *mukishi a khangana*, inclui máscaras usadas principalmente para fins de entretenimento. A seu respeito, o autor destacou um dado importante: o fato delas não serem nem do domínio comum de *mukanda* específicas, nem objeto de posse de chefes tradicionais, como as anteriores, mas de ser propriedade particular de seus bailarinos.

20. (...) a powerful royal mask kept only by high-ranking chiefs and performed at enthronements, propitiatory ceremonies, or during times of ominous transition for society as a whole.

21 They control the mukanda, keep women away from ceremony, and, when necessary, fetch food prepared by the initiates' mothers from the village [...]. At the end of this rite of passage, the masks are burned with the bush camp.

Elas são as máscaras chokwe mais conhecidas, aparecendo em numerosos museus e coleções privadas. Vários tipos perderam seus significados rituais (...). Mesmo no passado, [elas] eram usadas principalmente para entretenimento, embora ainda sejam akixi, e portanto não possam ser aproximadas ou tocadas impunemente. As máscaras desse terceiro tipo e suas vestimentas são guardadas por seus donos, os únicos autorizados a vesti-las e dançá-las.²² (Ibid., 41, tradução nossa)

Em *Likumbi Iya Mize and other Luvale traditional ceremonies*, Patrick Wele apresenta um esquema mais simplificado que o de Bastin, embora muito aproximado. Segundo Wele, haveria apenas duas classes de máscaras: “circumcision masks” (máscaras de circuncisão), entre as quais Kayipu também estaria incluído, e “dance masks” (máscaras de dança), equivalente à terceira categoria identificada por Bastin. A classificação de Wele considera o fato de que, embora não seja frequente em rituais de *mukanda*, Kayipu eventualmente possa aparecer nas circuncisões de filhos de chefes tradicionais luvale.

Por sua vez, Jordán (2006), com base em *performances* de *makixi* observadas em eventos sociopolíticos e rituais de *mukanda* realizados na Zâmbia, subdivide-os em quatro categorias: “sociable” (sociável), “ambiguous” (ambíguo), “aggressive” (agressivo) e “royal” (real). Embora tal classificação seja, da mesma forma que as anteriores, norteadas pelas diferenças de comportamento e de função desempenhada pelos *makixi* em contextos rituais, certamente é mais complexa do que as anteriormente apresentadas. Sobretudo, porque o autor pressupõe que o ritual de *mukanda* não se restringe apenas ao que acontece dentro do acampamento onde os neófitos ficam reclusos, mas inclui também outras esferas de ação e relação, nas quais atuam muitas das máscaras identificadas por Bastin, como as de entretenimento, ou por Wele, como as de dança.

Na categoria “sociable” (sociável), Jordán inclui todos os *makixi* femininos, que apresentam uma ampla variedade de tipos, expressando diferenças de idade, classe social, estilo, valores morais, entre outros²³. Também se insere nessa categoria vários *makixi* masculinos, destacando os

22. They are the best-known Chokwe masks, appearing in numerous museum and private collections. Several types have lost their ritual meaning [...]. Even in the past, [they] were used mainly for entertainment, although they were still *akishi*, and therefore could not be approached or touched with impunity. Masks of this third type and their costumes are kept by their owners, the only ones authorized to wear or dance them.

23 Cabe ressaltar que até os *makixi* femininos são sempre representados por homens, cabendo às mulheres apenas a tarefa de acompanhá-los nas danças (Jordán 2006, 24).

que atuam como guardiões e instrutores dos neófitos na *mukanda* e os que desempenham papéis educacionais e cômicos em suas *performances*, parodiando europeus, estrangeiros e vizinhos (Ibid., 24). Na categoria “ambiguous” (ambíguo), Jordán engloba aqueles *makixi* cuja presença, comportamento e aparência enigmáticos insinuam poderes sobrenaturais extraordinários, que “(...) simbolicamente encarnam princípios secretos guardados pelos homens com relação às suas práticas iniciáticas”²⁴ (Ibid., 25, tradução nossa). A terceira classe, por sua vez, engloba uma série de *makixi* de comportamento agressivo, cuja principal função ritual é proteger os neófitos da *mukanda* de qualquer tipo de interferência externa. Embora essas máscaras compartilhem com as anteriores poderes sobrenaturais, seu caráter intimidatório, também expresso na sua forma – notadamente são as maiores e as mais dramáticas (Ibid., 26) – faz com que sejam colocadas acima das outras em uma suposta hierarquia de poder. Em geral, as máscaras agressivas portam armas, com as quais perseguem e ameaçam mulheres e não-iniciados. Além disso, por serem geralmente confeccionadas com materiais efêmeros e estarem intimamente ligadas ao ciclo ritual de *mukanda* específicas, são queimadas nesse contexto, lembrando o que Bastin diz em relação ao *mukishi a ku mukanda*. Finalmente, a última categoria apontada por Jordán, “royal” (real), “(...) inclui alguns personagens extraordinários – incluindo Chikungu e Kayipu ou Kahipu – os quais são restritos aos contextos cerimoniais ou rituais de chefes”²⁵ (Ibid., 28, tradução nossa).

Proponho a seguir uma classificação alternativa para estes autores, baseada exclusivamente nos “bailes de *makixi*”, ou *cilende*, que presenciei nos festivais Luvale de 2012 e 2013, em Angola, e também no *Likumbi Lya Mize* de 2013, na Zâmbia.

ADEREÇOS, DANÇAS E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

Diferente dos quadros categóricos apresentados por Bastin (1984), Wele (1993) e Jordán (2006), o meu esquema de classificação tem como critério fundamental as características morfológicas dos *makixi* em conexão com suas particularidades performáticas, especificamente com os seus diferentes estilos de dança. Abstraindo as variações de comportamento e de função dos *makixi* em contextos rituais, pretendo lançar luz sobre aspectos que parecem ter ficado de fora dos esquemas propostos por aqueles autores e que ganharam relevância quando optei por focalizar um evento onde todos os *makixi* dançam, inclusive aqueles identificados

24. [...] symbolically embody principles of secrecy guarded by men in relation to their initiation practices.

25. [...] include a handful of larger-than-life characters – including Chikungu and Kayipu or Kahipu – which are restricted to chiefs’ ritual or ceremonial contexts.

por Jordán como “agressivos”, ou por Bastin e Wele como específicos da *mukanda*²⁶. É sobre essas diferenças, entre estilos de dança e suas ressonâncias na morfologia dos *makixi*, que vamos falar a seguir.

Como vimos, os *makixi* caracterizam-se pelo uso de máscaras e vestimentas customizadas. Suas máscaras, hoje exibidas em importantes museus pelo mundo, podem ser antropomorfas, zoomorfas, híbridas, ou semiabstratas (Jordán 1996). Alguns tipos são ainda hoje esculpido em madeira. A maioria delas é confeccionada com diferentes tipos de material resinoso, como exemplo cera de abelha ou breu, aplicados sobre estruturas feitas de fibra e ramagem. As vestimentas, em geral, constituem uma espécie de segunda pele trançada, costurada tradicionalmente com fibras vegetais e, mais recentemente, com linhas de algodão industrializadas, exibindo padrões listrados multicolores.

Cabe ressaltar que, entre os *luvale*, as máscaras e vestimentas que compõem os *makixi* não são reconhecidos como simples objetos, mas sim como partes ativas da manifestação ancestral. É comum, como nos mostra Jordán (1996; 2006), escultores e *performers* de *makixi* se referirem a uma máscara como a cabeça de um *likixi*, e a sua vestimenta, como seu corpo. A passagem pela *mukanda* é o único requisito obrigatório para que um homem possa se transformar em *likixi*, o que se dá pela simples operação de vestir a sua roupa/corpo e colocar a máscara/cabeça, como nos mostra Jordán (1996): “Está claro, então, que um performer de *likixi* ‘entra’ no corpo espiritual para articular a persona do *likixi* através da transformação implicada em vestir a máscara e a roupa”²⁷ (Ibid.: 88, tradução nossa). Uma série de adereços compõe a caracterização de um *likixi*. Alguns desses elementos se repetem em determinado número deles, formando diferentes grupos, caracterizados pelo uso de adereços comuns: a *ciwamba* – cinturão que amplia os quadris do bailarino (Figura 4); o *jizombo* – saia feita de fibras vegetais (Figura 5); o *lyilambu lyakanyama* – saia feita de pele de animal (Figura 6); e o *fwi-fwi* – aparelho fálico fixado à altura da cintura (Figura 7). Como veremos adiante, tais adereços estão diretamente relacionados a determinados estilos de dança e a ritmos percussivos específicos.

26. A única exceção seria Kayipu, o “rei” dos *makixi*, e Kapalu, seu “capataz”. De todos os *makixi* presentes nos festivais que presenciei, tanto em Angola como na Zâmbia, esses foram os únicos que não dançaram no *cilende*.

27. It is clear, then, that a *likishi* performer ‘enters’ the spirit body to articulate the *likishi*’s persona through the transformation implied in donning the mask and costume.

figura 4
Likixi Ngulu
usando a
ciwamba
(cinturão
que amplia
os quadris).
Fonte: Felix e
Jordán (1998).

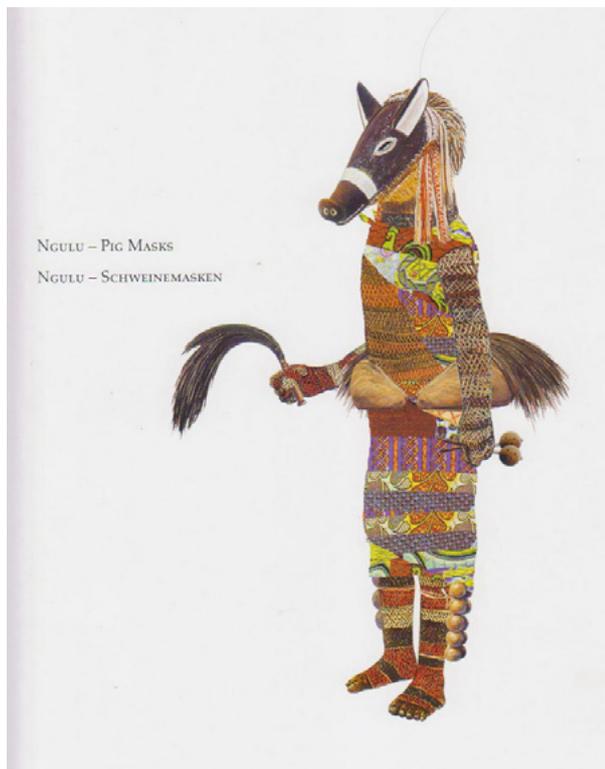


figura 5
Likixi Cikuza
usando o
jizombo (saia de
fibras vegetais).
Fonte: Felix e
Jordán (1998).



figura 6
Likixi Mupala
usando *lyilambu*
lyakanyama
(saia feita de
pele de animal).
Fonte: Felix e
Jordán (1998).



figura 7
Likixi Cizaluke
usando o *fwi-
fwi* (aparelho
fálico). Fonte:
Felix e Jordán
(1998).



Em todos os *cilende* que presenciei, os *makixi* se apresentaram segundo uma ordem mais ou menos padrão e equivalente àquela que organizou sua fila durante o grande cortejo de *makixi*, que marca a abertura do Festival Luvale²⁸. De acordo com essa ordem, os primeiros da fila e também a dançar no *cilende* eram quase sempre aqueles que portavam a *ciwamba* (cinturão que amplia os quadris do bailarino) e, sem exceção, todos os *makixi* que usavam esse adereço dançavam a *ciyanda*.

A *ciyanda* é uma dança tradicionalmente ensinada às noviças do *mwali*²⁹ (ritual feminino de puberdade) durante o período de reclusão, sendo reconhecidamente uma dança feminina. Caracteriza-se por movimentos laterais com os quadris, executados em uma velocidade surpreendente, e sustentados por um sapateado ritmado, marcado pelo som do *gisango* – chocalho preso aos tornozelos do bailarino. Normalmente, a *ciyanda* se desdobra numa dança a dois, de conotação erótica e conhecida pelo nome de *mutenya*. Incluem-se, nesse grupo, todos os *makixi* femininos, como Mwana Pwevo³⁰, também chamada de Mwana Pwo (Figura 8), e a maior parte daqueles identificados por Jordán (2006) como “sociáveis”, ou como “máscaras de dança e entretenimento” por Bastin (1984) e Wele (1993).

Segundo Kapalo Lisambo, possivelmente o mais reputado bailarino luvale da atualidade, com quem conversei durante a realização do *Likumbi Lya Mize*, em agosto de 2013, no distrito de Zambeze (Zâmbia), “os *makixi* dançam a *ciyanda* para conseguir alguma coisa e levar para a *mukanda*”. Essa afirmação reforçava o que Ninja, outro bailarino de Lumbala-Kakengue (Angola), havia me dito sobre a *ciyanda*: ela seria a “dança de trabalho” dos bailarinos de *makixi*; ou seja, aquela com a qual eles ganhavam dinheiro em praças públicas. Não por acaso, Mwana Pwo, entre

28. Uma descrição mais completa do cortejo de *makixi* no Festival Luvale encontra-se em Penoni (2015).

29. O termo *mwali* é usado pelos luvale para designar, a uma só vez, o ritual de iniciação feminina por eles praticado e a neófito deste mesmo ritual. Assim como a *mukanda*, o *mwali* é geralmente descrito na literatura antropológica como um típico rito de passagem, apresentando três fases principais: a da separação, marcada pelo aparecimento do primeiro fluxo menstrual; a da reclusão, que pode durar algumas semanas ou quatro meses (Jordán 1999); e a da reintegração à sociedade, celebrada em uma festa pública. Contudo, diferente do que acontece nos rituais de circuncisão, em que os meninos são iniciados em grupo, a *mwali* é levada à reclusão individualmente. Durante o período em que fica recolhida, a noviça aprende fundamentalmente lições sobre menstruação, sexo e casamento, embora seja também o momento de aprender um conjunto de danças tradicionais associadas ao conhecimento feminino, como a *ciyanda*. Conferir os trabalhos de Cameron (1998a; 1998b), White (1962) e White, Chinjavata e Mukwato (1958) sobre o *mwali* entre os luvale; de Bastin (1986), entre os *cokwé*; de Turner (1968), entre os *lunda-ndembu*; e de Van Koolwijk (1963), entre os *ganguela*.

30. Consultar também a Figura 15 e para mais detalhes sobre esse *likixi* conferir seção mais adiante.

outros *makixi* que dançam a *ciyanda*, são justamente os mais comuns em eventos sociopolíticos diversos, para além do próprio Festival Luvale. Aliás, mesmo neste último, segundo o que pude observar, aqueles *makixi* são também os que mais aparecem entretendo o público em rodas menores que se formam em espaços e horários alternativos àqueles destinados ao *cilende*, em que, do mesmo modo, fazem-se presentes.

figura 8

Likixi Mwana
Pwo dançando
a *ciyanda* sobre
mastros, durante
o *cilende*. Festival
Internacional
Luvale, Alto
Zambeze,
Angola, julho
de 2012. Fonte:
Foto da autora.



Retornando ao *cilende*, depois dos *makixi* que portavam a *ciwamba* e dançavam a *ciyanda* foi a vez daqueles que usavam o *jizombo* (saia feita de fibras vegetais) e que dançavam a *kuhunga*. Associada à fertilidade, essa dança é tradicionalmente ensinada aos neófitos na *mukanda*, assim que as feridas da circuncisão cicatrizam. Na cerimônia que marca o fim da reclusão e apresenta os iniciados à comunidade, é ela que estes últimos exibem em praça pública. A *kuhunga* consiste em movimentos pélvicos giratórios, à semelhança do *twist* norte-americano, o que faz com que as franjas do *jizombo* ergam-se à altura da cintura do bailarino. Nesse segundo grupo, inclui-se uma série de *makixi* caracterizados pelo uso do *jizombo*, que, em sua maioria, integram às categorias ligadas à *mukanda* de Bastin (1984) e Wele (1993), e a dos *makixi* “agressivos” de Jordán (2006).

Em seguida, vieram aqueles que usavam saia de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*) e dançavam a *unyanga*. Esse grupo também reunia *makixi* diretamente ligados à *mukanda* e tidos, em sua maioria, como “agressivos” por Jordán. Executada em ritmo quaternário, marcado pelos pés, a *unyanga* se caracteriza por movimentos giratórios e vigorosos com os ombros, o que geralmente exige que o bailarino erga os braços à frente e cerre os punhos.

figura 9 Cortejo dos *makixi* adentrando a vila de Cazombo. Da esquerda para a direita, Cikuza, usando o *jizombo* (saia de palha), Katotola e Mupala, ambos com *lyilambu lyakanyama* (saia de pele de animal). Alto Zambeze, Angola, julho de 2012. Fonte: Foto da autora.

Segundo meus dados de campo, a *unyanga* é originalmente relacionada à caça. Katotola (Figura 9)³¹, um dos *makixi* que usa saia de pele de animal e dança a *unyanga*, é conhecido por ser o primeiro a aparecer numa *mukanda* luvale, sendo responsável por dar início à reclusão dos neófitos, ao tirá-los de seu contexto cotidiano e levá-los para o acampamento onde se dará a circuncisão. Referindo-se a ele, Kapalo Lizambo me disse que Katotola era quem “caçava os meninos no quimbo”, para depois levá-los até a “mata”, onde ele próprio dançaria a *unyanga*. Reforçando a associação dessa dança com a caça, Lisambo contou que, no passado, todo caçador que chegava em casa trazendo muita carne, dançava a *unyanga*, para expressar e compartilhar a alegria que sentia.



Por fim, o *likixi* Cizaluke (Figura 10)³², portando o *fwi-fwi*, exibia a dança de mesmo nome. Cizaluke foi o único a não se apresentar no *cilende* na mesma ordem que ocupara na fila do cortejo. Enquanto na fila ele vinha quase sempre entre os primeiros, no *cilende* era o último a se apresentar. Essa inversão parece remeter ao fato de que Cizaluke é o derradeiro *makixi* a aparecer na *mukanda* dos luvale. Sua dança característica, o *fwi-fwi*, executada ao fim do *cilende* que marca a conclusão daquele ritual, indica que a operação teve sucesso e que os neófitos já estão prontos para voltar para suas casas.

31. Além da Figura 9, consultar também a Figura 24, e para mais detalhes sobre elas conferir a seção específica mais adiante.

32. Além da Figura 10, consultar também a Figura 14, e para mais detalhes sobre essa máscara conferir seção específica mais adiante.

Em todos os *cilende* aos quais assisti, Cizaluke, além de ser o último a entrar em cena, o fazia de modo apoteótico, carregado por um grupo de homens que o sustentava nos ombros, enquanto ele se contorcía, ovacionado pelo público. Depois de cruzar a arena, o grupo o colocava no chão para que desse continuidade a sua *performance*. O *fwi-fwi* se dança executando movimentos giratórios com a pélvis, de modo a exibir o aparelho fálico preso à altura da cintura do bailarino, que balança de um lado para outro com o auxílio de suas mãos. Possivelmente, por conta de sua entrada extravagante e outras estripulias – como deixar a arena num rompante e reaparecer no alto de alguma árvore próxima, dançando sobre seus galhos sem qualquer proteção (o que eu mesma presenciei em 2013, durante o *Likumbi Lya Mize*, na Zâmbia) – Cizaluke foi muitas vezes definido na literatura como “o louco” (Cameron 1998; Turner 2005).

figura 10
Cizaluke durante
o *cilende*,
Likumbi Lya Mize,
Zambezi, Zâmbia,
2013. Fonte:
Foto da autora.



Como mencionei, com exceção de Cizaluke, a ordem dos *cilende* que presenciei quase sempre correspondeu à ordem dos cortejos do dia anterior à abertura dos festivais. Segundo Ninja, bailarino de Lumbala-Kakengue (Angola), a ordem do cortejo, que posiciona Cizaluke entre os primeiros da fila, em geral, logo após aqueles que vestem a *ciwamba*, expressa uma hierarquia relacionada ao processo de transmissão das danças de *makixi* e de todo o conhecimento associado a cada um deles. Desse ponto de vista, a primeira máscara que um aprendiz de *makixi* coloca é Ndongdo³³ – o idiota (Figura 11), o primeiro da fila. Depois, Mwana Pwo ou qualquer uma das demais que possuem como adereço comum a *ciwamba*. Nesse sentido, a *ciyanda* (dança executada pelos *makixi*

33. Além da Figura 11, consultar também a Figura 16, e para mais detalhes sobre essa máscara conferir seção específica mais adiante.

que vestem a *ciwamba*) seria, necessariamente, a primeira dança que um aspirante a bailarino de *makixi* aprende. Em seguida, viria o *fwi-fwi* e, por fim, a *kuhunga* e a *unyanga*. Segundo Ninja, as máscaras associadas a estes dois últimos tipos de dança não são acessíveis a alguém que estiver se iniciando na arte dos *makixi*, ao contrário, só um bailarino experiente pode vesti-las.

figura 11
Likixi Ndonga,
vestido a
ciwamba
(adereço que
amplia os
quadris) e
encabeçando
o cortejo
de abertura
do Festival
Internacional
Luvale. Alto
Zambeze,
Angola, julho
de 2013. Fonte:
Foto da autora.



Ninja foi o único bailarino que conversou comigo sobre o processo de aprendizado das danças de *makixi*, por isso, cabe ainda confirmar e aprofundar esses dados. De todo modo, sua fala reforça a ideia da existência de grupos de dança bem definidos e marcados pelo uso de adereços comuns. Essa classificação dos *makixi* em função das suas especialidades coreográficas parece ter um papel importante no processo de transmissão desse conhecimento específico, o que será aprofundado numa próxima temporada de pesquisa no Alto Zambeze.

ESPECIFICAÇÃO E MORFOLOGIA DOS MAKIXI NO FESTIVAL LUVALE

Nesta seção específica, apresento uma lista detalhada e também um quadro sinóptico dos vinte *makixi* que estiveram presentes tanto na edição de 2012 como na de 2013 do Festival Luvale. Neles procuro identificar as especificações de cada um, assim como as suas principais características morfológicas e os nomes de suas danças/ritmos particulares. Acredito que com essa apresentação esquemática fique ainda mais clara a sua organização em classes definidas por estilos de dança e adereços comuns.



figura 12
Kayipu em seu
dossel especial
durante o *Likumbi*
Lya Mize. Zambezi,
Zâmbia, 2013.
Fonte: Foto
da autora.

1. MAKIXI QUE NÃO DANÇAM DURANTE O CILENDE

1.1 KAYIPU (FIGURA 12)

Especificação: Tradicionalmente associado à chefia, é tido como o “rei” dos *makixi*. Aparece apenas em cerimônias funerárias e de entronização de chefes (Jordán 2006), embora, em raras ocasiões, também possa ocorrer em rituais de *mukanda* organizados especialmente para filhos de chefes (Wele 1993). Kayipu não é acessível ao público comum. No contexto do Festival Luvale, ele aparece apenas no dia de abertura da festa, indo direto para o seu dossel particular, onde permanece protegido por Kapalu e um grupo de homens assistentes que não permitem que ninguém se aproxime dele. Segundo Jordán (2006), Kayipu (a máscara) deve ser mantida guardada apenas pelos principais chefes tradicionais luvale – o que não pude confirmar durante o meu trabalho de campo, em relação ao Kayipu utilizado durante os festivais de 2012 e 2013.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, de resina, que apresenta olhos, nariz, boca e bochechas avantajados. Da parte superior da máscara, ergue-se um enorme cocar arqueado, decorado à frente com padrões branco, vermelho e preto e, atrás, com penas. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra ou de algodão, como o da maioria dos outros *makixi*. Geralmente, veste uma manta, ou um cobertor como saia.



figura 13 1.2 KAPALU (FIGURA 13)

Kapalu. Alto

Zambeze, Angola,
2013. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Identificado como o “capataz”, “secretário” ou “soldado” de Kayipu. Sempre destacado dos demais *makixi*, Kapalu era responsável por controlar a multidão presente nas cerimônias e, para isso, se comportava de maneira violenta e intimidatória, ao ameaçar o público presente com uma arma que trazia às mãos.

Morfologia: Não usa uma máscara como a da maioria dos *makixi*, feita de madeira ou resina. Diferentemente, seu rosto é todo coberto com uma malha de fibra ou de algodão, assim como o seu corpo. Destacam-se apenas dois grandes olhos redondos e um nariz acoplado ao tecido. Acima da cabeça, exibe um cocar feito de penas. Usa uma saia de pele de animal e, normalmente, porta uma arma, como um bastão, ou uma lança.



figura 14 2. MAKIXI QUE DANÇAM O FWI-FWI

Cizaluke. Alto
Zambeze, Angola,
2012. Fonte:
Foto da autora.

2.1 Cizaluke (Figuras 7, 10 e 14)

Especificação: Associado ao complexo ritual da *mukanda*, em que assume função tutelar, “Chisaluke é o único personagem que aparece repetidamente em um acampamento de mukanda. Espera-se que cada neófito tenha o seu Chisaluke próprio como um ancestral tutelar”³⁴ (Jordán 2006, 64, tradução nossa). Costuma aparecer nas últimas semanas da reclusão, desempenha um importante papel no treinamento dos neófitos para as danças tradicionais. Considerado popularmente um *likixi* ancião, foi também definido na bibliografia como o “louco” (Cameron 1998, Turner 2005).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, geralmente feita de materiais resinosos, embora no passado também pudesse ser esculpida em madeira. Destaca-se uma barba de fibra ou lã branca presa à altura do queixo: “um símbolo de autoridade inerente a chefia” (Turner 2005, 310). Longos retalhos de pele de leopardo se desprendem da parte superior da máscara, caindo sobre seus ombros. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Frequentemente, usa um *short* e porta o *fwi-fwi*: aparelho fálico, acoplado à cintura. Embora nenhum outro *makixi* tenha usado e dançado o *fwi-fwi* durante os festivais Luvale que assisti em 2012 e 2013 no Alto Zambeze, alguns autores sugerem que o aparelho e a dança não sejam exclusivos de Cizaluke.

³⁴ Chisaluke is the only character to appear in multiples within an initiation camp. Each initiate is supposed to have his own Chisaluke as a tutelary ancestor



figura 15 **3. MAKIXI QUE DANÇAM A CIYANDA**

Mwana Pwo.
Zambezi, Zâmbia,
2013. Fonte:
Foto da autora.

3.1 MWANA PWO (FIGURAS 8 E 15)

Especificação: Um dos *makixi* femininos mais populares, identificado especificamente com uma adolescente. Embora seja muito comum no complexo ritual da *mukanda*, em que ajuda a distensionar a relação entre iniciados e não-iniciados, entre homens e mulheres, é o *likixi* que mais aparece em eventos sociopolíticos diversos, cumprindo função principal de entretenimento. Famoso pelas suas habilidades mágico-acrobáticas, frequentemente apresenta números fantásticos, como dançar sobre uma esteira ou um colchão flutuando no meio do rio Zambeze, ou equilibrar-se em um mastro gigante, sem qualquer proteção.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, geralmente esculpida em madeira. Possui um aplique de fibra sintética fixado no topo da máscara, que geralmente imita algum penteado feminino da moda. Enfeites de miçanga e/ou metal podem eventualmente compor a ornamentação da máscara. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão, e o tecido estilizado pode servir de saia ou até de vestido. Muitas vezes, usa um sutiã aparente. Porta a *ciwamba*: uma espécie de cinturão com enchimento, adornado com tiras de pano, plástico ou outros tipos de materiais, que amplia os quadris do bailarino. Chocalhos presos à altura dos tornozelos (*gisango*) são também usados para enfatizar os movimentos da dança.



figura 16 3.2 NDONDO (FIGURAS 11 E 16)

Ndondo. Alto
Zambeze, Angola,
2013. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Considerado idiota e mal-educado, normalmente enfrenta o público com uma pequena faca com o objetivo de conseguir algum dinheiro. Diz-se que seu abdômen inchado resulta de um envenenamento devido à sua própria teimosia (Wele 1993).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Possui uma protuberância à altura da cintura, aparentando ter uma barriga inchada. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.



figura 17 3.3 NGULO (FIGURAS 4 E 17)

Ngulu dançando
a *ciyanda* durante
o *cilende*. Alto
Zambeze, Angola,
2012. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Embora seja mais frequentemente identificado com um porco doméstico, algumas de suas variações representam porcos selvagens. O momento mais aclamado de sua *performance* é quando ele se joga no chão mimetizando o comportamento bestial do animal que representa.

Morfologia: Usa uma máscara de feições zoomórficas, normalmente esculpida em madeira. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Geralmente veste um short, ao invés de saia. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.



figura 18 3.4 CIKWEKWE (FIGURA 18)

Cikwekwe. Alto
Zambeze, Angola,
2012. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Identificado com uma espécie de pássaro de bico longo, “que come os frutos das árvores”.

Morfologia: Usa uma máscara de feições zoomórficas, feita de resina. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.



figura 19 3.5 KAPIASA (FIGURA 19)

Kapiasa. Alto
Zambeze, Angola,
2013. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Identificado com uma espécie de pássaro negro, comum na estação chuvosa. Nos festivais Luvale de 2012 e 2013 que acompanhei no Alto Zambeze, Kapiasa foi um dos únicos *makixi* apontados como “provenientes de Angola”. Possivelmente, tanto a vestimenta/corpo como a máscara/cabeça daquele *likixi* eram propriedade de algum bailarino angolano e foram confeccionados exclusivamente no país.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Possui uma peruca de fibras sintéticas, volumosa e emaranhada, fixada à máscara. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.

4. MAKIXI QUE DANÇAM A KUHUNGA

4.1 MBWANDA (SEM FOTO)

Especificação: Identificado com um coelho, é incluído por Jordán (2006) entre os seus *makixi* “ambíguos”, por se tratar, segundo ele, de um trickster com poderes sobrenaturais.

Morfologia: Usa máscara de feições zoo-antropomórficas, feita de resina, cujas laterais possuem duas grandes orelhas eretas, uma de cada lado. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*: a saia de fibras vegetais, também usada pelos neófitos da circuncisão.

4.2 MWENDUMBA (SEM FOTO)

Especificação: Identificado com um leão, tem caráter agressivo. Diferencia-se de outros *makixi* que também são identificados com esse mesmo animal, mas que não possuem feições antropomórficas como ele, e sim uma forma similar ao corpo daquele felino (Ibid., 69 e 75).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Do topo da máscara ergue-se um cocar arqueado, com duas abas paralelas, uma voltada para a frente e a outra para trás. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*.

4.3 KAPAPA (SEM FOTO)

Especificação: Sem informação.

Morfologia: Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*.

4.4 CIKESA (SEM FOTO)

Especificação: Sem informação.

Morfologia: Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*.



figura 20 4.5 CIKUSA (FIGURAS 5, 9 E 20)

Cikuza. Alto

Zambeze, Angola,

2013. Fonte:

Foto da autora.

Especificação: Tradicionalmente associado à fertilidade, seu nome refere-se, na língua chokwe, a uma espécie de gafanhoto, conhecida pelo seu potencial procriativo. Além disso, uma de suas características morfológicas principais representa o chifre de um antílope, símbolo de poder e virilidade (Bastin 1984: 42). Desempenha importante papel no complexo ritual da *mukanda*, embora também possa aparecer em outros eventos sociopolíticos. De caráter agressivo, na *mukanda*, Cikuza destaca-se como um dos principais defensores dos neófitos e do próprio acampamento onde estes ficam reclusos. Além disso, é ele o responsável por ensinar aos jovens a *kuhunga*, sua dança característica. Alguns autores, como White (1949) e Bastin (1984), incluíram Cikuza entre os *makixi* aos quais se atribuem também o caráter de *li/hamba*, ou seja, um ancestral manifestado através de doença, ou infortúnio, e apaziguado por meio de rituais específicos. Segundo Bastin, há muito se sabe que o culto a esse *likixi/lihamba* é largamente difundido entre os chokwe fora do contexto da *mukanda*, especialmente entre caçadores e mulheres inférteis: “Pequenos amuletos que os representam – com seu cocar longilíneo em forma de chifre – são portados por caçadores na coronha de suas espingardas e por mulheres inférteis ou grávidas nos seus cintos”³⁵ (Ibid., 42).

Morfologia: Usa uma máscara de feições zoo-antropomórficas, feita de resina, cuja característica mais saliente é a estrutura cônica e pontiaguda, consideravelmente alta e, por vezes, ligeiramente curva, que parte do topo da máscara e representa o chifre de um antílope. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Usa o *jizombo* e, geralmente, porta uma arma, como galhos de árvore, ou um facão.

35 Small amulets representing him – with his tall headdress in the shape of a ringed horn – are carried by hunters on their rifle butts and by infertile or pregnant women on their belts.



figura 21 4.6 KALELWA (FIGURA 21)

Os dois primeiros da fila são, respectivamente, duas versões do *likixi* Kalelwa. Festival Tradicional Luvale, Alto Zambeze, Angola, 2012. Fonte: Foto da autora.

Especificação: Relacionado ao complexo ritual da *mukanda*. Assim como Cikuza, Kalelwa atua como protetor dos neófitos e do acampamento onde estes ficam reclusos. Além disso, também pode desempenhar um papel no ensino da *kuhunga* aos jovens.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Do topo de sua cabeça estende-se uma estrutura tubular que pode sustentar dois, ou quatro arcos laterais. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Usa o *jizombo* e, geralmente, porta uma arma, como galhos de árvore, ou um facão.



figura 22 5. MAKIXI QUE DANÇAM A UNYANGA

Kalelwa, Utenu e
Cikusa no cortejo
de abertura
do Festival
Internacional
Tradicional Luvale.
Alto Zambeze,
Angola, 2012.
Fonte: Foto
da autora.

5.1 UTENU (FIGURA 22)

Especificação: Agressivo disciplinador ligado ao complexo ritual da *mukanda*. Devido à sua ferocidade, algumas vezes, encontra-se inscrito em seu cocar expressões que afirmam tal característica, ou nomes de personagens públicos e organizações conhecidos pelo caráter agressivo (Jordán 1998; 2006).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Do topo de sua cabeça estende-se um cocar em forma de quilha. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Veste uma saia feita de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*).



figura 23 5.2 MUPALA (FIGURAS 6, 9 E 23)

Mupala no cortejo de abertura do Festival Internacional Tradicional Luvale. Alto Zambeze, Angola, 2012. Fonte: Foto da autora.

Especificação: Considerado “presidente” ou “capitão” da *mukanda*, também aparece em eventos de entronização e homenagem a chefes tradicionais. Dos *makixi* identificados como “agressivos” por Jordán (2006), Mupala destaca-se como o mais intimidador, pelo tamanho exagerado de suas feições faciais e de seu cocar, pouco menor que o de Kayipu (o “rei” dos *makixi*).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina, que apresenta olhos, nariz, boca e bochechas avantajados. Da parte superior da máscara, ergue-se um enorme cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto; e atrás, com penas. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Veste uma saia feita de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*). Geralmente, porta uma arma, como um galho de árvore, ou um facão.



figura 24 5.3 KATOTOLA (FIGURAS 9 E 24)

Katotola no cortejo de abertura do Festival Internacional Tradicional Luvale. Alto Zambeze, Angola, 2013. Fonte: Foto da autora.

Especificação: Facilmente confundido com Mupala, por ter uma aparência muito similar a deste último, possui importante papel na *mukanda* dos luvale, pois é o primeiro *likixi* a aparecer, sendo responsável por levar os neófitos para dentro do acampamento onde serão circuncidados. Muitas vezes me disseram em campo que Katotola seria um ancestral chefe de família ou mesmo chefe de linhagem.

Morfologia: Normalmente, usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina, que apresenta olhos, nariz, boca e bochechas avantajados, e que sustenta um enorme cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto, como o de Mupala, embora um pouco menor e sem as penas na parte traseira. Nas duas edições do Festival angolano que acompanhei, em 2012 e 2013, a máscara usada por Katotola era, além de tudo, “dupla face”. O corpo desse *likixi*, assim como o dos demais elencados, é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Veste uma saia feita de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*) e, geralmente, porta uma arma.

QUADRO 1

Quadro resumo dos *makixi* no Festival Luvale

Nome	Especificação	Morfologia	Ritmo/Dança
Kayipu	O "rei" dos <i>makixi</i> . Aparece em cerimônias funerárias, entronização de chefes e em <i>mukanda</i> organizadas para filhos de chefes.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto e, atrás, com penas. Usa uma manta ou cobertor como saia.	-
Kapalu	O "capataz" de Kayipu.	Máscara feita de malha de fibra ou de algodão, assim como todo o seu corpo. Possui um cocar de penas. Usa uma saia de pele de animal e porta uma arma.	-
Ndondo (havia dois exemplares)	O idiota. Possui a barriga inchada em razão de um envenenamento.	Máscara antropomórfica feita de resina. Protuberância à altura da cintura. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Mwana Pwevo (havia dois exemplares)	A adolescente. Conhecido pelas suas habilidades mágico-acrobáticas. Aparece na <i>mukanda</i> e em eventos sociopolíticos com função principal de entretenimento.	Máscara antropomórfica feita de madeira. Possui um aplique de fibra sintética imitando um penteado feminino. Usa um tecido estilizado como saia ou vestido. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Ngulo	O porco.	Máscara zoomórficas de resina. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Cikwekwe	Espécie de pássaro de bico longo, "que come os frutos das árvores".	Máscara zoomórfica feita de resina. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Kapiasa	Espécie de pássaro negro, comum na estação chuvosa.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui uma peruca de fibras sintéticas. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Cizaluke (havia dois exemplares)	O ancião. Possui função tutelar no <i>mukanda</i> .	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui retalhos de pele de leopardo fixados à parte superior da máscara. Porta o <i>fwi-fwi</i> .	Fwi-fwi
Mbwanda	O coelho.	Máscara zoo-antropomórfica feita de resina. Possui duas grandes orelhas. Usa o <i>jizombo</i> .	Kuhunga

Nome	Especificação	Morfologia	Ritmo/Dança
Mwendumba	O leão.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar arqueado, com duas abas paralelas, uma voltada para a frente e a outra para trás. Usa o <i>jizombo</i> .	Kuhunga
Kapapa	Sem informação.	Usa o <i>jizombo</i> .	Kuhunga
Cikusa	Espécie de gafanhoto, conhecida pelo seu potencial procriativo. De caráter agressivo, é o principal protetor dos neófitos na <i>mukanda</i> e o responsável por ensinar a eles a <i>kuhunga</i> .	Máscara zoo-antropomórficas feita de resina. Possui uma estrutura cônica e pontiaguda acima da cabeça. Usa o <i>jizombo</i> e porta uma arma.	Kuhunga
Kalelwa (havia dois exemplares)	Atua na <i>mukanda</i> como protetor dos neófitos e do acampamento onde estes ficam reclusos. Auxilia Cikusa no ensino da <i>kuhunga</i> .	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui uma estrutura tubular acima da cabeça, com dois ou quatro arcos laterais. Usa o <i>jizombo</i> e uma arma.	Kuhunga
Utenu	Agressivo disciplinador, associado à <i>mukanda</i> .	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar em forma de quilha. Veste uma saia feita de pele de animal (<i>lyilambu lyakanyama</i>).	Unyanga
Mupala	O "presidente" ou "capitão" da <i>mukanda</i> . Também aparece em eventos de entronização e homenagem a chefes tradicionais.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto; e atrás, com penas. Veste uma saia feita de pele de animal (<i>lyilambu lyakanyama</i>) e porta uma arma.	Unyanga
Katotola	Comparado a um chefe de família ou de linhagem, é o primeiro <i>likixi</i> a aparecer numa <i>mukanda</i> luvale, responsável por levar os neófitos para o acampamento onde serão circuncidados.	Máscara dupla face, antropomórfica e feita de resina. Possui um cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto. Veste uma saia feita de pele de animal (<i>lyilambu lyakanyama</i>) e porta uma arma.	Unyanga

Fonte: Elaborada pela autora.

CONCLUSÃO

Os *makixi* encontram-se amplamente documentados por antropólogos e historiadores da arte que trabalharam ou vem trabalhando na região do Alto Zambeze, sobretudo, no leste da Zâmbia, como Marie-Louise Bastin, Elizabeth Cameron e Manuel Jordán, entre outros. As danças deste povo, contudo, ocupam espaço secundário nas descrições e análises daqueles autores, orientadas por uma classificação dos *makixi* feita em função dos diferentes comportamentos e papéis que assumem em contextos rituais. Mas o que acontece quando olhamos para os *makixi* a partir de um evento em que todos eles dançam?

Neste artigo, procurei justamente apresentar uma classificação alternativa àquelas encontradas na bibliografia especializada, embasando-me exclusivamente nos “bailes de *makixi*”, ou *cilende*, observados durante o período de meu trabalho de campo no Alto Zambeze, em Angola. Este esquema de classificação traz à tona uma relação que ainda não havia sido identificada por nenhum outro autor, entre os adereços usados pelos *makixi* e seus estilos de dança – e poderíamos acrescentar ainda a relação destes últimos com ritmos percussivos específicos (o que precisa ainda ser documentado por meio de partituras rítmicas).

Assim, vimos que todos os *makixi* que portam a *ciwamba* (cinturão que amplia a cintura do bailarino), como Mwana Pwo, Nondo, ou Ngulo, executam uma dança marcada por movimentos laterais e surpreendentemente velozes com os quadris, chamada *ciyanda*. De modo similar, todos aqueles que portam o *fwi-fwi* (aparelho fálico), como Cisaluke, executam uma dança homônima, de movimentos giratórios e vigorosos com a pélvis, por meio da qual exibem sua protuberância fálica. Já aqueles que portam o *jizombo* (saia de palha vegetal), como Cikuza e Kalelua, executam a *kuhunga*, dança que lembra o *twist* norte-americano. E, por fim, todos aqueles que portam o *lyilambu lyakanyama* (saia de pele de animal), como Katotola e Mupala, executam a *unyanga*, baseada em movimentos rotatórios com os ombros.

Esses grupos de dança determinados pelo uso de adereços comuns estão ainda organizados segundo uma ordem específica, observada tanto no *cilende* como no cortejo de *makixi* que antecede a abertura do Festival Luvale. Trata-se, portanto, de uma ordem que se repete toda vez que os *makixi* aparecem no evento e que, segundo contou o mais experiente bailarino luvale em terras angolanas, corresponde à sequência de transmissão de suas danças e de todo o conhecimento associado a cada um deles. Há, portanto, uma espécie de mnemotécnica implicada na *performance* dos *makixi* observada durante o Festival, onde os adereços usados por cada um deles constituem índices de suas danças características, e a

ordem que os organiza em cada aparição pública remete à hierarquia da transmissão de seu conhecimento específico.

Os dados etnográficos e visuais apresentados neste artigo são um material ainda inédito sobre os *luvale* que vivem no município do Alto Zambeze, em Angola. Com sua exposição, espero contribuir para reduzir a enorme lacuna aberta pelos quase quarenta anos sem pesquisa realizada na área, fruto do longo período de guerras, que teve fim apenas em 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barcelos Neto, A. 2006. Des villages indigènes aux musées d'anthropologie. *Gradhiva*, vol. 4: 87-95.

Bastin, Marie-Louise. 1982. *La sculpture tshokwe*. Meudon: Alain et Françoise Chaffin.

_____. 1984. Ritual masks of the chokwe. *African Arts*, vol. 17, no. 4: 40-96.

_____. 1986. Ukule, initiation des adolescentes chez les Tshokwe (Angola). *Arts d'Afrique Noire*, vol. 57: 15-30.

Batulukisi, Niangi. 1998. Ngidi and Mukanda initiation rites: forces of social cohesion among Holo. In *Chokwe! Art and Initiation among Chokwe and related peoples*, ed. Manuel Jordán, 77-83. Munich: Prestel for the Birmingham Museum of Art.

Cameron, Elisabeth L. 1998a. Potential and fulfilled woman: initiations, sculpture, and masquerades in Kabompo District, Zambia. In *Chokwe! Art and Initiation among Chokwe and related peoples*, ed. Manuel Jordán, 77-83. Munich: Prestel for the Birmingham Museum of Art.

_____. 1998b. Women=masks: initiation arts in North-Western Province, Zambia. *African Arts*, vol. 31, no. 2: 50-61.

Comaroff, John L.; Comaroff, Jean. 2009. *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press.

De Vienne, Emmanuel; Allard, Olivier. 2005. Pour une poignée de dollars? Transmission et patrimonialisation de la culture chez les Trumai du Brésil central. *Cahiers d'Études en Amériques Latines* vol. 48-49: 127-145.

Fausto, Carlos. 2006. A indigenização da mercadoria e suas armadilhas". In Gordon, Cesar. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora Unesp, ISA; Rio de Janeiro: Nuti.

Felix, Marc Leo; Jordán, Manuel. 1998. *Makishi Lya Zambia – mask characters of the Upper Zambezi peoples*. Munchen: Verlag Fred Jahn.

- Fiorini, Marcelo; Ball, Christopher. 2006. Le commerce de la culture, la médecine rituelle et le Coca-Cola. *Gradhiva* vol. 4: 97-113.
- Gennep, Arnold van. 1960. *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- Gluckman, Max. 1949. The role of sexes in Wiko circumcision ceremonies. In Fortes, Meyer. *Social structure: studies presented to A. R. Radcliffe-Brown*. Oxford: Clarendon Press.
- Graham, Laura R. 2005. Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition: the public outreach work of Eténhiritipa Pimentel Barbosa. *American Ethnologist* vol. 32, no. 4: 622-641.
- Jolly, Margaret. 1992. Specters of inauthenticity. *The Contemporary Pacific*, vol. 4, no. 1: 49-72.
- Jordán, Manuel. 1996. Tossing life in a basket: art and divination among Chokwe, Lunda, Luvale, and related peoples of Northwestern Zambia. Tese (Doutorado em Filosofia). The University of Iowa, Iowa.
- _____. 1998. Engaging the ancestors: Makishi Masquerades and the transmission of knowledge among Chokwe and related people. In *Chokwe! Art and initiation among Chokwe and related people*, ed. Manuel Jordán, 66-75. Munich: Prestel for the Birmingham Museum of Art.
- _____. 1999. Chokwe! Art and initiation among Chokwe and related people. *African Arts*, vol. 32, no. 2: 18-33.
- _____. 2006. *Makishi – Mask characters of Zambia*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- McCulloch, Merran. 1951. *The Southern Lunda and the related peoples* (Northern Rhodesia, Belgian Congo, Angola). Londres: Internacional African Institute.
- Oppen, Achim von. 1994. *Terms of trade and terms of trust: The history and the contexts of pre-colonial market production around the Upper Zambezi and Kasai*. Münster: Lit Verlag.
- Penoni, Isabel Ribeiro. 2015. *"O pior ainda não aconteceu": espetáculo, memória e política entre os Luvale do Alto Zambeze (Angola)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Silva, Sônia. 2004. *Vidas em jogo – Cestas de adivinhação e refugiados angolanos na Zâmbia*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Strother, Z. S. 1998. *Inventing masks – Agency and history in the art of the Central Pende*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Victor. 1968. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Oxford University Press. 326 p.

_____. 2005. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Van Koolwijk, Martinho. 1963. Entre os Ganguelas: festa da iniciação das raparigas. *Portugal em África: Revista de Cultura Missionária*, vol. 20: 260-278.

Wele, Patrick. 1993. *Likumbi Lya Mize and other Luvale tradicional ceremonies*. Lusaka: Zambia Education Publishing House.

White, C.M.N. 1949. The Balovale peoples and their historical background. *The Rhodes-Livingstone Journal*, vol. 8.

_____. 1953. Notes on the circumcision rites of the Balovale tribes. *African Studies*, vol. 12, no. 2: 41-56.

_____. 1962. Tradition and change in Luvale marriage. *Rhodes-Livingstone Paper* no. 32.

White, C.M.N.; Chinjavata, J.; Mukwato, L.E. 1958. Comparative aspects of Luvale female puberty ritual. *African Studies*, vol. 17, no. 4.

ISABEL PENONI

Diretora de teatro, cineasta e antropóloga, realizou, entre 2015 e 2016, estágio de pós-doutorado no Musée du quai Branly Jacques Chirac (Paris, França) e, atualmente, realiza novo estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Desenvolve projetos colaborativos de pesquisa, criação cênica e produção fílmica na periferia urbana do Rio de Janeiro e em diferentes áreas indígenas do mundo. É diretora fundadora do grupo teatral carioca Cia Marginal, respondendo pela direção dos espetáculos *Qual é a nossa cara?* (2007), *Ô, Lili* (2011), *In_Trânsito* (2013) e *Eles não usam tênis naique* (2015). No cinema, dirigiu *Porcos Raivosos* (10', 2012) e *Abigail* (17', 2016), ambos exibidos na Quinzena dos Realizadores (Cannes 2012 e 2016) e premiados em diversos festivais nacionais e internacionais.

recebido
15.08.2017
aprovado
18.01.2018

