

A máscara enquanto objecto de arte e religião entre os Yaka do Kuango¹

O carácter sagrado da máscara Yaka está também na solenidade do seu isolamento após o fabrico. As máscaras, bem como todo o material usado no seu fabrico, são guardadas, até ao dia convencionado para as danças de iniciação, numa pequena cabana onde os não iniciados e as mulheres são proibidos de entrar.

**Alberto Oliveira
Pinto**

Universidade Independente

OS YAKA:
*suas origens e sua concepção de arte e religião;
o duplo sentido do termo nkisi ou muquixe*

Os Yaka², pertencentes à nação Bakongo, distribuem-se ao longo da margem esquerda do rio Kuango, ocupando uma área dividida entre o território da actual República Democrática do Congo e a República de Angola. Tudo indica que se terão fixado nas margens do Kuango na primeira metade do século XVII, originários, uns do Reino do Congo, descendendo de dissidentes de São Salvador após a ocupação portuguesa, outros do Reino do Muata-Ianvo da Lunda, outros ainda dos famosos Imbangala ou Bângalas, frequentemente referidos na historiografia enquanto *Jagas*, estes últimos por sua vez, também oriundos da Lunda segundo alguns registos orais. Se dos antepassados congueses guardaram a língua, daí que os estudiosos os incluam no grupo Bakongo, dos lundas teriam conservado e mesmo aperfeiçoado o estilo usado na estatuária e na confecção de máscaras destinadas à celebração dos cultos religiosos, apresentando, de resto, estes muitos pontos em comum com os dos lunda-tchokwe³.

A policromia das estátuas e das máscaras Yaka já levou

¹ Texto resultante de uma investigação apresentada em Setembro de 2000 no seminário *Arte e Religião em África*, regido pelo Prof. Dr. Manuel L. Rodrigues de Areia, no âmbito do Curso de Mestrado em História de África da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² O nome Yaka, significando «o que apanha as balas e desvia as setas» (Cf. Mário Milheiros, *Anatomia Social dos Maiacas*, Luanda, 1956, p.13), é o singular de *Bayaka* ou *Mayaka*, termos aportuguesados frequentemente para os plurais híbridos *Baiacas* ou *Maiacas* (Oscar Ribas, *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, Contemporânea Editora, Matosinhos, 1998, p. 125). Optámos, no nosso texto, pela utilização do vocábulo regional e genérico *Yaka*.

³ Cfr. Mário Milheiros, *ob. cit.*, p.13.

autores, influenciados por uma concepção europeia de arte plástica, a falar em «mérito artístico» dos Yaka⁴. Partindo do pressuposto de que, no acto de escultura das estatuetas que desempenham a função de «feitiços»⁵ ou das máscaras, a arte está indissociavelmente ligada à criação dos mesmos objectos – a arte está ligada à vida –, é difícil saber em que momento a arte enquanto objecto e objectivo imanente é preocupação do criador. Se considerarmos o conceito de arte enquanto expressão de sentimentos estéticos através da combinação de formas e de cores segundo a sensibilidade do autor, que pretende fazer da sua obra um objecto de contemplação, concluiremos que só em certos momentos da feitura das estátuas e das máscaras Yaka – aqueles onde a criatividade do autor e o seu sentido estético é relevante⁶ – existe uma preocupação artística. No essencial, à semelhança, de resto, com o que se passa com a arte africana tradicional em geral, a feitura destes objectos pressupõe sempre uma ligação simbólica aos espíritos sagrados e ao poder mágico-religioso dos antepassados⁷, pelo que poderemos afirmar que há uma relação directa entre a arte Yaka e a religião, circunscrevendo, evidentemente, o termo *religião* à sua acepção etimológica de «*religare*», isto é, de unir os homens à sua ancestralidade.

Entre os Yaka, o termo *nkisi* (plural, *makisi*) ou *muquixe* é aplicado, quer aos «feitiços», quer às máscaras⁸. Mas, se aos primeiros é atribuída uma essência sobrenatural, o mesmo já não acontece com as máscaras, consideradas apenas objectos materiais. Contudo, nessa sua materialidade, as máscaras constituem instrumentos fundamentais na realização da ligação do ser humano ao divino. Esta sua função é bem evidente durante o seu fabrico, o seu isolamento e a sua utilização, que fazem delas objectos sagrados, ainda que, insista-se, desprovidos da essência religiosa dos *makisi*.

AS MÁSCARAS YAKA: o seu fabrico e o seu isolamento

Se os *makisi* intervêm em diversos rituais religiosos, fazendo mesmo parte de uma instituição denominada *phongu*⁹, as máscaras, entre os Yaka, são usadas exclusivamente nas cerimónias de circuncisão ou de iniciação masculina¹⁰, o *nkanda*¹¹, sendo fabricadas apenas para esse fim.

⁴ «Sem valor político ou demográfico especial, o mesmo não pode dizer-se dos Maiacas em relação ao seu mérito artístico. Para tanto, basta a sua escultura, onde as máscaras tomam lugar proeminente. A escultura maiaca, naturalística, humorizada e policrónica, é verdadeiramente curiosa», José Redinha, *Colecção Etnográfica do Museu de Angola*, Luanda, 1955, p. 16.

⁵ Utilizamos apenas neste passo a expressão obsoleta e ambígua *feitiço*, que designava, tradicionalmente, os objectos que contêm em si forças ou seres sobrenaturais, sendo, enquanto tais, usados nos rituais sagrados. Embora o termo se possa confundir com *feitiço* no sentido de malefício ou sortilégio, pareceu-nos, contudo, mais ajustado a este contexto do que *magia*, *amuleto*, *remédio* ou mesmo *boneco* (Cfr. Mário Milheiros, *ob. cit.*, p. 115 e p. 329).

⁶ Como é o caso, por exemplo, do *soosi*, o acto da pintura das penas de galinha que ornamentarão a máscara, conforme veremos adiante.

⁷ Na tradição bantu, arte e religião tendem a ser indissociáveis. Esta premissa vale, não só para as artes plásticas, mas também para a literatura (sempre de tradição oral), para a música, para a dança e, em geral, para todas as manifestações culturais tidas no ocidente por artísticas.

⁸ Cfr. Mário Milheiros, *Anatomia Social dos Maiacas*, Luanda, 1956, p.98, Ídem, *Notas de Etnografia Angolana*, Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1967, p.135, e também R. Devisch, *Signification socio-culturelle des masques chez les Yaka*, Bol. Instituto de Investigação Científica de Angola, Vol. 9, N.º2, pp. 151/176, Luanda, 1972.

⁹ Cfr. R. Devisch, *Signification socio-culturelle des masques chez les Yaka*, Bol. Instituto de Investigação Científica de Angola, Vol. 9, N.º2, pp. 151/176, Luanda, 1972.

A obra citada baseia-se num trabalho de pesquisa realizado pelo autor no ano anterior à sua publicação, no campo de circuncisão de Yitanda, na então República do Zaire.

¹⁰ Os rituais bantu de iniciação feminina implicam práticas que, numa acepção ampla, poderíamos classificar enquanto máscaras. Destacamos, desde já, a unção do corpo das jovens com tinta vermelha extraída das árvores, como a *takula*, frequente entre os Bakongo, grupo a que pertencem os Yaka (Cfr. António Fonseca, *Sobre os Kikongos de Angola*, União dos Escritores Angolanos, Luanda, 1989, p.73), chamando a atenção para o facto de o radical *kula* ser provavelmente o mesmo que está na origem da palavra *ukule*, usada pelos Tchokwe para designar precisamente o ritual de iniciação das raparigas (V. Marie-Louise Bastin, *Ukule, Initiation des Ado-*

A relação das máscaras Yaka com o sagrado pode ser apreciada, desde logo, através do estatuto atribuído ao escultor (*Nkalaweeni*), o qual, como veremos, também é escultor de estatuetas que representam *makisi*. Equiparado em importância, no ritual da circuncisão, ao especialista da *magia*¹² própria da iniciação (*Yisidika*) e ao circuncisador (*Tsyaabula*), o *Nkalaweeni*, tal como eles, tem acesso ao *yikubu*, saco contendo vários ingredientes que, mastigados ou atirados para cima de alguém, transmitem poderes sobrenaturais. O escultor tem o direito de mastigar uma bola de *pemba*, caulino usado em vários ritos africanos sempre com o fim de atrair a graça das divindades e afastar malefícios, no momento de iniciar o seu trabalho. A bola de argila branca serve, neste caso, de fortificante (*tseengwa*) e destina-se a sacrificar, não apenas a actividade do *Nkalaweeni*, mas também a dos dançarinos mascarados. No dia da primeira dança, o escultor de máscaras tornará a mastigar a bola de *pemba* e esmagará o *tseengwa* no rosto, nas costas, no umbigo e nos quadris dos dançarinos.

Adquirir a categoria de escultor de máscaras, sucedendo a um falecido *Nkalaweeni*, pressupõe a modelação de *makisi*. O novo escultor deve dirigir-se ao túmulo do falecido mestre e esculpir a estatueta *Kambaandzya*, acto que simboliza uma manifestação de dependência perante o antecessor, depois de lhe ter colocado sobre o rosto a máscara com o mesmo nome¹³. Em seguida, talhará mais duas estatuetas também em madeira, numa delas modelando as feições do rosto, na outra delineando apenas os olhos e os contornos da cara. Se a primeira estatueta é evocativa do respeito pelos mortos, estas duas últimas, no seu conjunto, aludem à vida, visto que representam a continuidade entre o mestre e o discípulo.

Como o fabrico das máscaras entre os Yaka se destina apenas aos rituais de iniciação masculina, em particular às danças realizadas após a circuncisão, são os próprios jovens recém-circuncidados quem, cerca de três meses antes da data prevista para a execução das danças, convida formalmente o escultor a conceber as máscaras, tarefa que ele levará a cabo à sombra de uma árvore num local designado por *yipheesolu*, situado próximo do campo de iniciação, mas cujo acesso é interdito aos recém-circuncidados e aos jovens não iniciados. Depois de se salvaguardar a si próprio e aos jovens contra os malefícios com as armas mágicas *mateenda*, o escultor instala no local as estatuetas *Kambaandzya* e *Kakuungu*¹⁴ e, ao aplicar-lhes os ingredientes do *yikubu*, confere-lhes poderes mágico-religiosos.

As máscaras yaka são, em regra, constituídas pelo rosto (*yiluundzi*), talhado em madeira fresca de rícino seca durante três dias à sombra, sendo as suas diversas partes escul-

lescentes Chez les Tshokwe (Angola), Arts d'Afrique Noire, Arnouville, nº57, 1986). Assinalamos também, a título de exemplo, o uso do pano *mulamba* entre as pernas das adolescentes tshokwe (Marie-Louise Bastin, *ob. cit.*) e as modificações do corpo, como as tatuagens e as escarificações (V., a título de exemplo, Marie-Louise Bastin, *ob. cit.* e Mário Fontinha, *Ngombo (Adivinhação) Tradições do Nordeste de Angola*, Câmara Municipal de Oeiras, Oeiras, 1998).

¹¹ Correspondente a *ku mukanda*, termo usado entre os Tchokwe para designar, igualmente, o ritual da circuncisão. (Cfr. João Vicente Martins, *Elementos de Gramática de Utchokwe*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa, 1990, p. 233).

A designação *nkanda* aplicava-se, em 1972 (Cfr. R. Devisch, *ob. cit.*), a duas modalidades de circuncisão e iniciação masculina: o *loongwa* e o *mahoodi*. Enquanto o *loongwa* era um ritual ancestral, o *mahoodi* tratar-se-ia de uma simplificação recente da circuncisão, onde já não interviriam, nem os sacerdotes, nem as máscaras. Esta ausência das máscaras, associada ao desaparecimento dos intermediários do culto dos espíritos ancestrais, parece-nos de particular relevância para confirmar o que dissemos acerca do papel da máscara enquanto instrumento de ligação do ser humano ao espírito dos antepassados.

¹² Mais uma vez hesitamos no emprego das palavras *magia* e *feitico*, na falta de um termo mais adequado em português.

¹³ Veremos adiante que esta máscara *Kambaandzya* terá, nas danças que concluem o ritual de iniciação, um papel de relevo.

¹⁴ À semelhança da *Kambaandzya*, também *Kakuungu* tem sido mencionada enquanto máscara. Se, para Mário Milheiros, se trata de uma «mascarilha simples, feita de mabela (ráfia) e junco» (M. Milheiros, *Notas de Etnografia Angolana*, Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1967, p. 136), para R. Devisch, o *nkisi Kakuungu* seria originário dos *Nsuku* (ou *Mussucos*), outro subgrupo kikongo situado a nordeste da Lunda-Norte, e teria existido em tempos sob a forma de uma máscara de cerca de 1,20 metros de altura (R. Devisch, *Signification socio-culturelle des masques chez les Yaka*, Bol. Instituto de Investigação Científica de Angola, Vol. 9, Nº2, pp. 151/176, Luanda, 1972).

pidas ao mesmo tempo e depois retocadas com um pequeno escopro (*kaandu*), pelo toucado (*lukaawu*), enredado com lianas, que pode ser esférico ou cónico e é ligado ao rosto por um pedaço de estopa¹⁵, pela cabeleira entrançada, que é fixa no toucado e pode ter tranças finas e alongadas (*nzaanga*) ou curtas e espessas (*bivuuvu* ou *bifuufu*) e, finalmente, por uma cobertura de penas de galinha. Essas penas, bem como as restantes partes da máscara, serão pintadas, num acto designado por *soosi*, durante o qual o *Nkalaweeni*, desempenhando agora mais a função de pintor do que de escultor, usa da maior liberdade na escolha das cores. É nesta fase da feitura das máscaras que é determinante a criatividade do autor e o seu sentido estético na composição cromática final. Predominam, no entanto, as cores fundamentais na iniciação, que expulsam os malefícios e protegem os iniciados, o branco, o vermelho e o negro. Se o branco é a cor dos mortos e dos antepassados, o vermelho representa, em regra, a infância e, portanto, a vida, destinando-se o negro a agradar aos espíritos perversos, aplacando-lhes a cólera¹⁶. A todo este trabalho é acrescentado um pano de fibras de ráfia ou mabela (*mayaaangi*) destinado a dar à máscara toda a sua dimensão, cobrindo o corpo do mascarado, e também um cabo abaixo do rosto, que servirá ao dançarino para segurar a máscara durante a dança.

Mas o carácter sagrado da máscara Yaka está também na solenidade do seu isolamento após o fabrico. As máscaras, bem como todo o material usado no seu fabrico, são guardadas, até ao dia convencionado para as danças de iniciação, numa pequena cabana onde os não iniciados e as mulheres são proibidos de entrar. Acredita-se que as mulheres que toquem nas máscaras venham a sofrer de dores de rins ou de hemorragias uterinas e que os rapazes não circuncidados possam, no dia da circuncisão, vir a perder muito sangue.

AS MÁSCARAS YAKA EM MOVIMENTO: o seu uso dentro e fora do recinto da circuncisão

O *nkanda* comporta quatro fases distintas: uma primeira de preparação do campo de iniciação, que dura várias semanas, um segundo momento que consiste no próprio ritual da ablação do prepúcio (*loongwa*¹⁷), seguindo-se a fase de isolamento dos jovens no recinto da circuncisão durante cerca de três meses (*luyoteso*¹⁸) e, finalmente, a das danças de exibição das máscaras (*basonga nkanda*¹⁹), percorrendo os recém-circuncidados e outros dançarinos o campo de iniciação e as aldeias circunvizinhas.

Entre os Yaka, o uso das máscaras tem relevância durante estas duas últimas fases, podendo quase estabelecer-se a distinção entre máscaras usadas no interior do recinto da circuncisão, durante o *luyoteso*, e fora dele, nas danças do *basonga nkanda*. As primeiras nunca são envergadas pelos jovens circuncidados, destinando-se mesmo, para além da protegê-los contra os espíritos maléficos, a impressioná-los, o mesmo já não acontecendo com as últimas, às quais os rapazes têm acesso, visto que as danças com máscaras, com as quais se conclui o ritual da iniciação, simbolizam a ruptura com a infância e o ingresso na vida adulta. O jovem será agora considerado apto a procriar e a desempenhar todas as funções de um homem na comunidade. A máscara já não é segredo para ele, continuando, contudo, a sê-lo para os não circuncidados e para as mulheres.

Das máscaras usadas no interior do recinto da circuncisão fazem parte aquelas que Mário Milheiros classifica enquanto *muquixes Cosso* ou *muquixes vulgares*²⁰. Este autor enu-

¹⁵ Estopa que substituiu o tradicional pano de ráfia ou mabela (Cfr. R. Devisch, *ob. cit.*).

¹⁶ V. V.W. Turner, *La classification des couleurs dans le rituel ndembu, un problème de classification primitive*, in *Essais d'anthropologie religieuse*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 67-107.

¹⁷ V. *supra*, nota n.º 10.

¹⁸ Cf. António Fonseca, *Sobre os Kikongos de Angola*, União dos Escritores Angolanos, Luanda, 1989, pp. 73-74.

¹⁹ Cf. R. Devisch, *ob. cit.*

²⁰ M. Milheiros, *Notas de Etnografia Angolana*, Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1967, pp. 135 e 136.

mera quatro muquixes ditos vulgares: o *Maiamba*, mãe dos circuncidados, com traços caricaturais de cor branca e uma corda à volta da cabeça prendendo diversas penas de pássaros; o *Matsala*, pai dos circuncidados, que só difere do anterior por ter uma mascarilha de cordas com cabaças pequenas furadas no lugar dos olhos e um pau grande e adunco a servir de nariz, além de ser o mais turbulento; o *Cocolo*, mascarilha feita de junco, com um penhacho para enfiar na cabeça; o *Cacungo*, já atrás referido²¹ como mascarilha simples de mabela e junco; finalmente, o *Macala*, máscara pequena, enfeitada de cores berrantes. Segundo o autor, só esta última máscara se circunscreveria ao interior do recinto da circuncisão, destinando-se a defender os jovens dos sortilégios, pelo que se subentende que as outras saíam para o exterior durante as danças finais²², do mesmo modo que aquelas que designa por *muquixes Bau* ou *muquixes com chifres*²³: o *Bau* propriamente dito, máscara masculina enfeitada com mabelas, de cabeça grande e esférica e três grandes cornos; o *Quissocolo*, semelhante ao anterior mas com os cornos para a frente; e o *Maienda*, cuja única diferença em relação aos outros é apresentar um nariz enorme virado para cima.

Das cinco máscaras Yaka usadas fora do recinto, no dia em que se festeja a saída dos jovens, dá-nos conta R. Devisch²⁴. A primeira delas é a máscara *Mweelu*, fabricada, não pelo escultor (*Nkalaweeni*), mas pelo especialista da magia própria da iniciação (*Yisidika*), e usada pelo primeiro dos jovens circuncidados, o *Kapita*, enquanto salvo-conduto no momento em que, pela primeira vez, depois da circuncisão, entra na localidade e se confronta com as mulheres, o que até então lhe era interdito. Esta máscara não tem partes esculpidas, é quase toda feita de fibras de ráfia brancas, vermelhas e negras entrançadas em forma de sino, com duas pequenas metades de cabaça a fazer de olhos acima de um grande bico de pássaro. Esta primeira exibição é como que um ensaio da festa que se vai seguir, a qual será inaugurada pela máscara *Kambaandzya*, também usada pelo *Kapita*, diante de todo o povo. A máscara *Kambaandzya* representa a Gazela (*Tsetse*), animal que nas narrativas de tradição oral simboliza a astúcia que triunfa frequentemente sobre a força do Leopardo. A sua presença neste ritual destina-se a celebrar o vigor da juventude dos circuncidados e a sua aspiração à maioridade.

Segue-se a máscara *Tseked*, usada na dança por um dignitário do campo de iniciação. O seu rosto é puro resultado da imaginação do escultor mas reúne olhos humanos com o bico de um pássaro ou, em alternativa, algo que se assemelhe ao aspecto de qualquer outro animal. O mascarado enverga uma camisa até aos joelhos e simula uma grande barreira. Durante a dança, dá saltos, volteios e gritos roucos que assustam a assistência. Bate freneticamente com os pés no chão e os outros jovens que dançam tocam-lhe no baixo ventre. Simboliza a relação de continuidade do homem com a natureza fecunda.

A máscara *Ndemba* é usada por dois jovens circuncidados em cuja dança intervêm algumas raparigas, que lhes atiram amendoins. O escultor tem a preocupação de diferen-

²¹ V. *supra* nota n.º 13.

²² Enumeraremos adiante as máscaras Yaka que R. Devisch refere como participantes no ritual final das danças fora do recinto da circuncisão e verificaremos que não são as mesmas de que fala M. Milheiros. Muito embora se nos afigure que apresentam características muito próximas daquelas a que Milheiros chama *muquixes Bau* – apesar de não possuírem cornos –, a diferença parece-nos, evidentemente, derivar da diversidade cultural e geográfica dos grupos Yaka com os quais os dois autores trabalharam: se o investigador belga elaborou o seu estudo em território da actual República Democrática do Congo, como dissemos acima (v. *supra* nota n.º 8), as observações de Milheiros terão sido feitas entre os Yaka que vivem a sul do rio Zaire, em território angolano.

²³ Não é feita, nem na obra de M. Milheiros nem noutras que consultámos, qualquer referência ao significado destes «chifres» ou cornos, ou sequer ao animal de onde provêm. Embora saibamos que, entre os Tchokwe, o corno de palanca (*kalombo*) é usado num processo de adivinhação, o *Ngomgo ya Kalombo* (Cfr. M.L. Rodrigues de Areia, *Les Symboles Divinatoires*, Instituto de Antropologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1985, pp. 58 a 60, e Mário Fontinha, *Ngombo (Adivinhação) Tradições do Nordeste de Angola*, Câmara Municipal de Oeiras, Oeiras, 1998, pp. 207 e 208), parece-nos, por mera intuição, que aqui, no contexto das máscaras Yaka, o seu uso se aproxima de uma simbologia universal que identifica cornos com poder, estando, evidentemente, mais presente o poder religioso do que o poder político.

ciar as duas máscaras, pondo um barrete numa e uma barba noutra. Parecem ser essencialmente máscaras de diversão, embora a presença das raparigas possa sugerir uma simbologia erótica.

O mascarado *Kholuka* só surge depois das exhibições dos jovens e a sua dança, de curta duração e pondo fim aos ritos de puberdade, alude à sexualidade, ao dirigir-se à assistência feminina. No final, atira a máscara ao chão e dá conselhos. É, depois da *Kambaandzya*, a segunda máscara na hierarquia e é tratada com ingredientes mágicos pelo escultor, estando a ela associados vários interditos²⁵.

As máscaras Yaka, portanto, pelas suas formas e pelas suas cores e também pela dimensão que o movimento da dança lhes confere, divertem a assistência do *basonga nkan-da*. Também neste sentido podemos considerá-las objectos de arte, para além do que já ficou dito atrás. Mas, ao mesmo tempo que divertem, impressionam. Impressionam, desde logo, os jovens antes da circuncisão, quando ainda não tinham desvendado o seu segredo, e suscitam a emoção em quem as vê em movimento. Essa emoção, bem como o mistério que elas envolvem, contribui para salvaguardar, entre a comunidade, o respeito pelos princípios sagrados, pelo que, durante os rituais de iniciação, funcionam enquanto objectos religiosos. Contudo, fora do contexto destes rituais, deixam de ter utilidade e são, por tradição, destruídas²⁶.

Bibliografia

- BASTIN, Marie-Louise - *Ukule, Initiation des Adolescents Chez les Tshokwe (Angola)*, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, n°57, 1986.
- DEVISCH, Renaat - *Signification socio-culturelle des masques chez les Yaka*, Bol. Instituto de Investigação Científica de Angola, Vol. 9, N°2, pp. 151/176, Luanda, 1972.
- FONSECA, António - *Sobre os Kikongos de Angola*, União dos Escritores Angolanos, Luanda, 1989.
- FONTINHA, Mário - *Ngombo (Adivinhação) Tradições do Nordeste de Angola*, Câmara Municipal de Oeiras, Oeiras, 1998.
- MARTINS, João Vicente - *Elementos de Gramática de Utchokwe*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa, 1990.
- MILHEIROS, Mário - *Anatomia Social dos Maiacas*, Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1956.
- MILHEIROS, Mário - *Notas de Etnografia Angolana*, Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1967.
- REDINHA, José - *Colecção Etnográfica do Museu de Angola*, Luanda, 1955.
- RIBAS, Óscar - *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, Contemporânea Editora, Matosinhos, 1998.
- RODRIGUES DE AREIA, Manuel Laranjeira - *Les Symboles Divinatoires*, Instituto de Antropologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1985.
- TURNER, V.W. - *La classification des couleurs dans le rituel ndembu, un problème de classification primitive*, in *Essais d'anthropologie religieuse*, Gallimard, Paris, 1972.

²⁵ Por exemplo, enquanto o mascarado *Kholuka* atravessa um curso de água, não é permitido aos jovens iniciados beber dessa água.

²⁶ O ritual da destruição das máscaras tem dado lugar, modernamente, ao costume da sua venda a estrangeiros, o que tem permitido que figurem vários exemplares de máscaras africanas em museus ocidentais (Cfr. R. Devisch, *ob. cit.*).