

UM BRACELETE *NDEMBU*  
COTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DA ARTE DOS METAIS  
NO NORTE DE ANGOLA

por  
RUI DE SOUSA MARTINS

*À memória de Abílio Castel-Branco*

0. INTRODUÇÃO

Conheci o meu inesquecível amigo Abílio César Ferrão Castel-Branco por intermédio do Rev. Padre Isalino José Alves Gomes, C.S.Sp. Durante a minha passagem por Coimbra, tive o privilégio de conviver, inúmeras vezes, com a excepcional e lúcida personalidade do velho missionário espiritano, um dos pioneiros da « Missão dos Dembos », a quem escutei interessantes histórias, recordações da vida antiga de Angola que eu conheci já tão diferente. No decurso de uma dessas conversas, e ao recordar os homens do seu tempo ainda vivos, o Rev. Padre Isalino falou-me de alguém que tinha sido Chefe do Posto do Bula Atumba<sup>1</sup> e que me poderia ajudar nos estudos que então efectuava.

---

<sup>1</sup> Aportuguesamento do nome da *mbanza Mbula a Tumba* que ficava próxima.

O meu encontro com Abílio Castel-Branco iniciou um fascinante diálogo sobre a « Região dos Dembos » a que estávamos ligados por vivências distanciadas de cerca de trinta anos.

Abílio Castel-Branco nasceu em Coimbra em 1904 e entrou para o Quadro Administrativo de Angola em 1925, ano em que chegou à Colónia. Fez várias Comissões de Serviço na antiga Província e Distrito do Bié, onde permaneceu de 1925 a 1939<sup>2</sup>. Em 1943 foi nomeado para a Circunscrição Administrativa dos Dembos onde, durante cinco anos, exerceu as funções de Chefe do Posto Administrativo do Bula Atumba, cargo que começou por ocupar interinamente.

Nessa época, o Posto tinha cinco casas comerciais e a sua área estava praticamente toda ocupada por seis grandes fazendas de café que já se debatiam com problemas de mão de obra.

A situação local era complexa, mas ficámos com a ideia de que Abílio Castel-Branco, sem fugir aos quadros mentais vigentes na época, exerceu o cargo a contento de todos, negros e brancos, facto para o qual devem ter contribuído os traços cordiais da sua personalidade.

Segundo nos afirmou várias vezes, as suas relações com as autoridades tradicionais foram sempre excelentes. Concorde inteiramente com isso o facto que passamos a relatar. Um dos chefes tradicionais, com quem se dava particularmente bem, ostentava ao peito, como insígnia, um grande crucifixo. Quando em 1948, chegado o momento da partida, Castel-Branco, ao despedir-se dele lhe pediu o crucifixo como recordação, viu o velho chefe escusar-se, penalizado, à pretensão do branco amigo, explicando que o crucifixo não era seu mas do *trono* e que não podia separar-se dele de forma alguma. Depois, num gesto cheio de significado, tirou do pulso o bracelete que ostentava e ofereceu-o ao branco que partia, como prova de amizade.

---

<sup>2</sup> Castel-Branco trouxe dessa região alguns utensílios tradicionais que foram adquiridos pelo Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.

É este o bracelete que agora divulgamos, num acto de homenagem às gentes da « Região dos Dembos », a cuja cultura tradicional pertence, renovando deste modo o gesto de amizade de dois homens.

## 1. O BRACELETE

### 1.1. *Descrição morfológica*

Bracelete com figura de ave. Latão cor de ouro claro. Compõe-se de três partes principais: um aro de fixação ao pulso, um pé de suporte e uma figura de ave (Fig. 1 e Foto 1).

O aro é pentagonal aberto, de secção rectangular, com uma das extremidades levemente afilada e a face externa canelada.

Os lados inferiores do aro são convexos, os médios são rectos e as inflexões da haste são curvas. O lado superior, de menor dimensão, tem uma saliência convexa na face interna. A face externa prolonga-se num pé de base larga e achatada cuja extremidade cilíndrica se fixa no motivo ornitomorfo.

A ave é constituída pelas seguintes partes: cabeça, pescoço, dorso, asas e cauda. Cabeça em forma de cone invertido levemente achatado. Bico com fendas bucais representadas e narinas figuradas por dois pontos gravados e encimados por uma pequena concavidade triangular de base côncava. Olhos com pálpebras circulares, esboçadas por um motivo em ponto e semi-círculo gravado. Vértice com ligeira depressão. Ornamentação: fronte e faces semeados de pontilhado.

Pescoço com garganta dotada de saliência em V. Conserva um vazio de fundição na parte superior.

Dorso levemente convexo.

Asas trapezoidais de contornos arredondados, abatidas e ornamentadas com motivos gravados. Ornamentação: o contorno das asas é delimitado por duas séries paralelas de pontos cruzados por

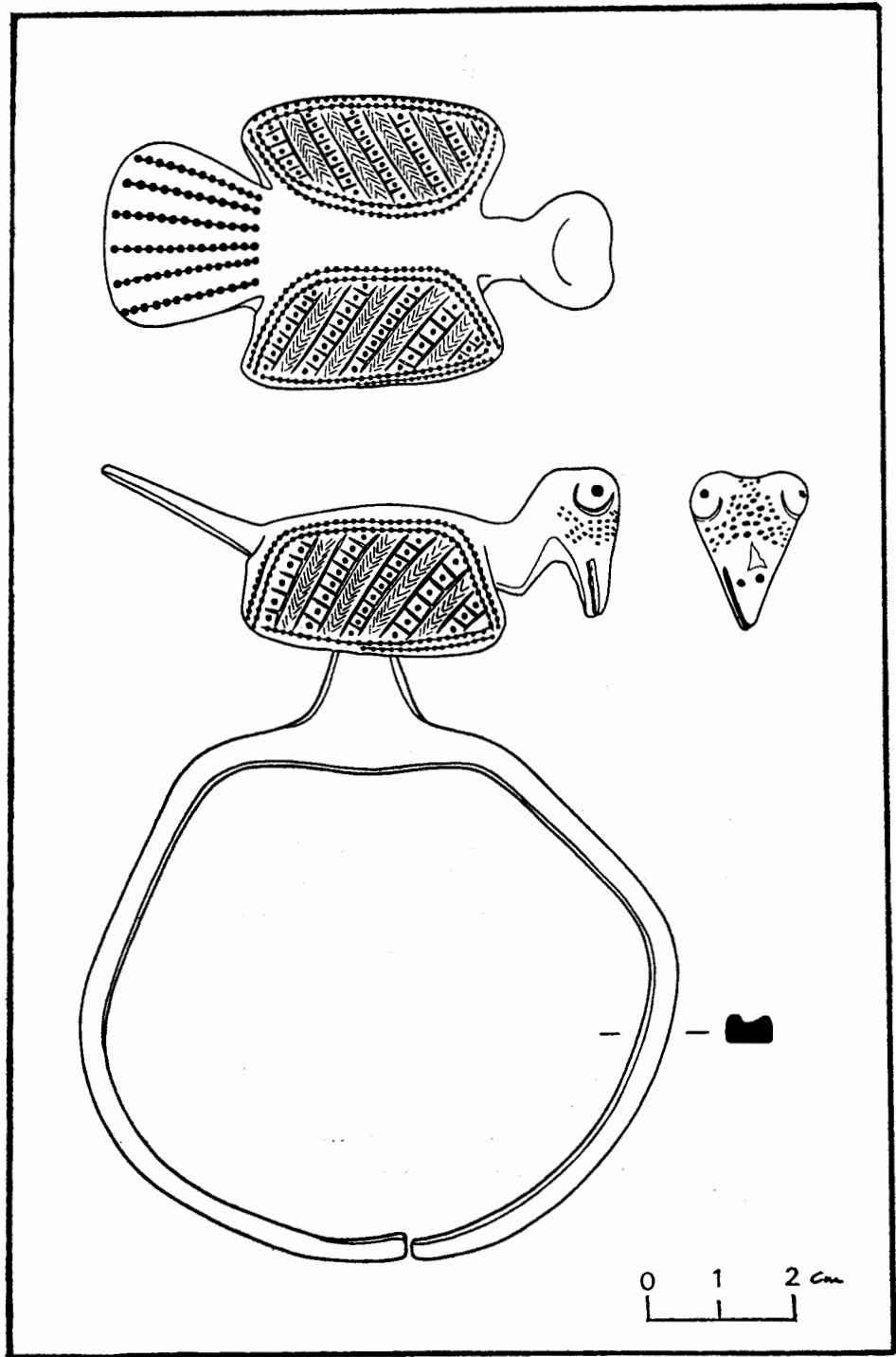


Fig. 1 — Bracetele *Ndembu* — Angola

linhas gravadas. A superfície demarcada foi preenchida por bandas oblíquas, paralelas, alternadas de rosários de quadrículas pontoadas e de motivos em espinha (vértice para baixo). Uma das asas tem nove bandas gravadas enquanto a outra tem dez. A ornamentação das duas asas é tendencialmente simétrica.

Cauda em leque, levantada e ornamentada com seis séries divergentes de pontos cruzados por linhas gravadas.

#### *Sinais de utilização*

A peça tem uma pátina escura derivada do uso. Alguns elementos decorativos estão quase apagados pelo desgaste de um largo uso e (ou) de várias limpezas.

#### *Dimensões :*

altura total, 110 mm.

arco : largura máxima, 83 mm ; largura das hastes, 7 mm ;  
espessura das hastes, 3 mm.

pé : altura, 23 mm ; esp., 22/8 mm.

ave : comprimento, 72 mm ; larg., 40 mm ; alt., 28 mm.

Peso : 125 gr.

#### *1.2. Análise técnica*

##### *Manufactura*

Pensamos que a técnica usada na fabricação do bracelete foi, fundamentalmente, a fundição. Um indício seguro do uso desta técnica é o vazio que ficou na parte superior do pescoço da ave.

O mestre fundidor utilizou um latão « *com uma composição que não deve andar muito longe de 85 % de cobre e 15 % de*

zinco»<sup>3</sup>. Trata-se, portanto, de uma liga *tombac*, muito próxima do *Tombac bijutaria* puríssimo, de origem europeia.

O bracelete deve ter sido fundido em duas partes, correspondendo uma ao arco com o pé e a outra à figura da ave, unidas posteriormente por cravação a quente com martelagem. O dorso da ave conserva uma leve estaladura circular no local correspondente à cravação. As hastes do aro foram fundidas horizontalmente em molde aberto, de tamanho adequado, o qual tinha no fundo, a todo o comprimento, uma saliência convexa que produziu a canelura. A dobragem a quente (?), facilitada pela grande maleabilidade do metal, foi posterior. O elemento ornitomorfo deve ter sido fundido num molde de barro refractário (molde perdido). O dorso, as asas e a cauda, saíam da fundição inseridas numa só placa que foi depois adelgada por martelagem a quente, recortada e dobrada<sup>4</sup>.

Como técnicas de acabamento, foram usadas, sem dúvida, o corte e a limagem das excrescências de metal resultantes da fundição. O polimento da peça foi efectuado antes dos motivos terem sido gravados.

---

<sup>3</sup> A composição deste latão foi obtida pelo Engenheiro Peixoto Cabral através de «*uma análise não-destrutiva por espectrometria de fluorescência de raios X*». A mesma análise permitiu verificar «*a ausência de quantidades significativas de estanho, chumbo, arsénio, antimónio e ferro, o que não quer dizer que estes elementos não estejam presentes em concentrações pequenas*». Carta 1937 de 3 de Agosto de 1982.

<sup>4</sup> Ao Dr. H. Carvalhinhas do Departamento de Metalurgia do Laboratório Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial, devo o seguinte parecer sobre a manufactura do bracelete, «*baseado apenas numa observação visual*»: «*O Bracelete parece ser composto por duas partes — o aro e a ave —. A ave terá sido feita, provavelmente, a partir de uma pequena peça fundida, talvez aproximadamente cilíndrica ou paralelepédica. O indício da fundição está no chocho, situado no pescoço da ave. A forma da ave deve ter sido obtida por posterior martelagem dessa peça, a quente. Só depois terá sido ornamentada por cinzelagem. Pouco provável é que a ave tenha sido feita directamente por fundição, dado que esta técnica é mais complicada do que a anterior. A união das peças terá sido feita, provavelmente, por cravação com martelagem e quente.*» Carta 1937 de 3 de Agosto de 1982.

### Ornamentação

A ornamentação foi obtida por meio de duas técnicas : a fundição, no caso exclusivo da canelura existente na face externa do arco, e a gravação.

A análise dos motivos gravados indica-nos o uso de três utensílios : uma punção (pontos), um cinzel (linhas) e, naturalmente, um percutor.

Como « meios elementares de acção » usaram-se percussões pousadas, com percutor, perpendiculares, lineares (com cinzel) ou punctiformes (com punção)<sup>5</sup>. A ornamentação foi efectuada antes das duas partes do bracelete terem sido unidas.

#### 1.3. *Análise estética*

O bracelete é esteticamente valorizado pelo motivo ornitor-morfo que, segundo pensamos, não tinha um carácter meramente decorativo mas devia possuir um profundo significado simbólico.

A forma geral da ave tem uma expressão figurativa geométrica com inúmeros elementos decorativos gravados<sup>6</sup>. Se compararmos a figura criada com uma ave real, concluímos que o artista não representou as partes do corpo que ficam sob as asas (peito, flancos e ventre). Mas nem por isso a peça nos parece ter sido menos conseguida. Dotada de perspectiva, a figura foi criada para ser vista de cima, de perfil ou de frente, não sendo o efeito estético afectado pela « falta » dos citados elementos anatómicos. Procedendo desta forma, o artista economizou bastante metal. Todavia, o facto dos citados elementos não terem sido representados não significa necessariamente que estejam ausentes, já que a *totalidade* é de algum modo simbolizada pelos elementos visíveis<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Segundo a perspectiva de Leroi-Gourhan, 1971, pp. 47 e segs.

<sup>6</sup> Para este tipo de classificação baseamo-nos sobretudo em Leroi-Gourhan, 1969.

<sup>7</sup> Mesquitela Lima, 1971b, p. 19.

O pé de suporte representa, segundo pensamos, os pés da ave, cujos dedos se prolongam no arco. Quando o bracelete está colocado é como se a ave estivesse pousada no pulso do utilizador.

O equilíbrio geral das formas é determinado pela simetria.

A ornamentação gravada é exclusivamente geométrica. O artista serviu-se apenas de dois elementos, o ponto e a linha. Organizando-os de forma diferente, criou quatro motivos e deu-lhes determinadas configurações de acordo com a morfologia da ave o que, aliado a uma técnica segura, conduziu a uma ornamentação delicada e especialmente adequada.

Os pontos semeados na frente dão expressividade à figura. Com as linhas gravadas o artista obteve o motivo linear descontínuo em espinha. Combinando as linhas e os pontos conseguiu dois motivos: as séries de pontos cruzados por linhas gravadas (ornamentação sobreposta) e os rosários de quadrículas pontoadas.

Nestas duas figuras contínuas conjuga-se habilmente a descontinuidade dos pontos com a continuidade das linhas.

Há uma estreita relação de concordância entre a topografia da ave e a disposição dos motivos decorativos. Pensamos que a ornamentação das asas, da cauda e da frente pretende significar a coloração das penas.

O equilíbrio ou ritmo espacial da ornamentação foi obtido por simetria, repetição e alternância. Os motivos decorativos são todos estruturalmente simétricos. O equilíbrio organizativo do pontilhado semeado na frente da ave é indeterminado, mas o espaço decorado é simétrico. A ornamentação da cauda é simétrica. No caso das séries de pontos cruzados por linhas, do motivo em espinha e dos rosários de quadrículas pontoadas, o ritmo foi obtido por repetição múltipla ou, para usar a terminologia de Leroi Gourhan<sup>8</sup>, por seriação ordenada e normalmente oblíqua. No espaço ornamentado das asas, o ritmo foi conseguido por alternância dos dois motivos que o preenchem.

Verificamos, portanto, que no domínio da ornamentação, nomeadamente nas asas, o ritmo, o equilíbrio, a harmonia não foram

---

<sup>8</sup> Leroi-Gourhan, 1969, pp. 13, 14.



obtidos por um único processo. Há uma tecitura rítmica estruturada por um pensamento binário de que resulta o efeito estético geral.

Relacionando a técnica com os motivos gravados, podemos afirmar que ao ritmo da ornamentação corresponde um ritmo de manufatura, baseado na repetição dos gestos e na consciência estética do artista influenciada pelos modelos estilísticos vigentes na sociedade a que pertencia.

## 2. A ORIGEM DO BRACELETE

Quem seria o chefe tradicional que usava o bracelete ?

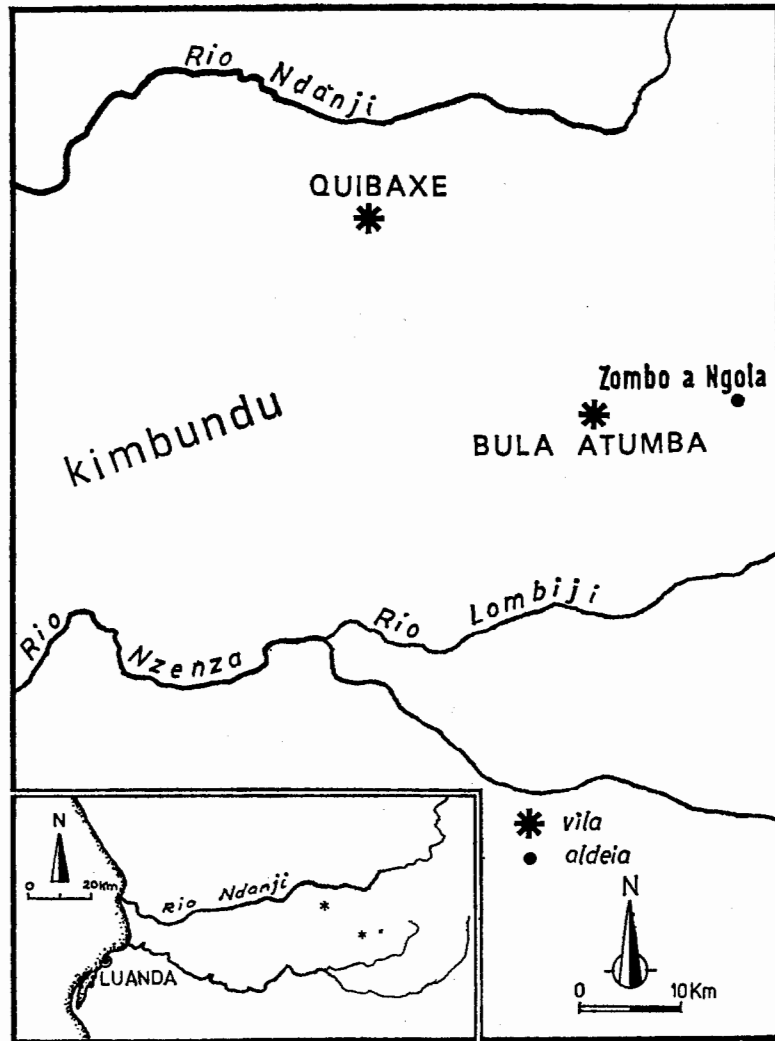
Castel-Branco afirmou-nos que era o « Nangola » ou « Mangola » chefe de uma aldeia implantada « *para os lados do Maungo* » (*Hungu*), junto à fazenda Trás-os-Montes e não muito distante da fazenda Flor dos Dembos. Consultámos vários mapas da região, feitos na década de 40, e verificámos que, junto das citadas fazendas, se localizava a aldeia « Zombe Angola »<sup>9</sup> (*Zombi a Ngola*). Mas, em documentos<sup>10</sup>, publicações<sup>11</sup> e mapas, essa povoação surge sempre como Zombo Angola (*Zombo a Ngola*). Trata-se de um dembado de língua *Kimbundu*, situado na fronteira com os povos *Hungu*, de língua *Kongo*, que surgiu da desagregação do Estado *Ndembu* de *Kakulu ka kahenda (kimbundu)*. O chefe em questão seria, portanto, um *ndembu* que usava o título de *mwene* ou *mani Zombo a Ngola*, abreviadamente *mwene Zombo* ou *mwene Ngola*, expressão que teria sido ouvida como Nangola ou Mangola.

---

<sup>9</sup> O nome Zombe Angola aparece igualmente na obra de Alberto de Lemos, *Povoações de Angola*, Luanda, 1949, pp. 20 e 318. Foi recolhido no censo geral da população de 1940.

<sup>10</sup> Balsemão, 1872, pp. 2, 3.

<sup>11</sup> João de Almeida, 1907, p. 79 e mapa anexo. David Magno, 1910, p. 113.



Consultando uma « Acta de pagamento do Pôsto Administrativo do Bula », datada de 18 de Março de 1948, encontrámos o nome do *ndembu Zombo a Ngola* que era Fula Cahango<sup>12</sup>. Podemos concluir que o bracelete em estudo pertenceu a *Fula Kahango, ndembu Zombo a Ngola* que o ofereceu em 1948 ao Chefe de Posto Abílio Castel-Branco.

### 3. UTILIZAÇÃO, FUNÇÃO E SIGNIFICADO DO BRACELETE

O bracelete era usado por um chefe *ndembu*, o mais alto cargo na estrutura política dos Estados que se desenvolveram em Angola a Norte do rio *Nzenza*. Não sabemos se o ostentava no pulso direito ou no esquerdo nem se o uso era quotidiano ou reservado para ocasiões especiais.

Da resposta do *mwene Zombo* a Abílio Castel-Branco, quando o Chefe do Posto lhe pediu o crucifixo, depreendemos que este integrava o núcleo fundamental dos símbolos do poder pertencentes ao Estado, com carácter sagrado e inalienáveis. O bracelete estava sem dúvida fora desse grupo e por isso pôde ser oferecido.

As pulseiras que figuravam entre as principais insígnias dos *jindembu* (sing. *ndembu*) eram simples argolas de ferro. O *ndembu Mbula* a *Tumba (kimbundu)* tinha uma pulseira-insígnia de ferro, *mulunga* (pl. *ilunga*). No templo dos antepassados *jindembu* da *mbanza kibashi* estava depositada uma pulseira de ferro. O *ndembu koshi (Hungu-Kongo)* usava três pulseiras, *milunga* (sing. *nlunga*), duas lisas e, entre estas, uma torcida.

Um elemento muito importante para decifrar o significado do bracelete em estudo é a figura de ave que o adorna. Infelizmente

---

<sup>12</sup> O nome deste *ndembu Zombo a Ngola* é citado por Mário Milheiros, 1972, p. 39.

não possuímos quaisquer dados sobre o problema. No entanto, julgamos possível levantar algumas questões a este respeito. Estaremos perante a representação de uma determinada ave ligada a crenças religiosas ou até de uma ave que seja símbolo do chefe ?

Talvez seja importante lembrar que nos povos de língua *kimbundu* (*Ngola, Imbangala, Songo*), existiram dois tipos de interessantes e conhecidas esculturas em madeira, normalmente adornadas com aves. Um deles é constituído por uma figura humana, masculina ou feminina, com os braços abertos em cruz, enquadrada por uma moldura encimada por motivo ornitomorfo. A escultura é vulgarmente denominada, *Ngana Nzambi, Nzambi ya Kalunga, hamba wa Nzambi* ou simplesmente *Nzambi*<sup>13</sup>. Esta imagem teria uma função propiciatória da fecundidade e também de protecção contra os males que podem afligir o crente.

A outra escultura que queremos referir é o designado *Santu*, imagem do funante montado no boi-cavalo a que se associa vulgarmente uma ou mais figuras ornitomorfas. Esta escultura propiciava bons negócios com os comerciantes do sertão<sup>14</sup>.

É provável que a ave-adorno do bracelete *Ndembu*, tivesse igualmente um valor protectivo e propiciatório, ligado à fertilidade e à riqueza. As asas abatidas indiciam uma atitude de protecção. Estaremos então perante uma pulseira-amuleto ?

Não duvidamos de que este adorno se integrava nos variados objectos de ostentação do *ndembu* que significavam o poder e a riqueza do utilizador. Possuíam uma aura mágica que rodeava todos os objectos dos chefes, cujo poder político tinha uma profunda dimensão sacra.

Antes de deixar a última palavra aos etnólogos que se venham a debruçar sobre estas questões, gostaria de acrescentar algo sobre a oferta do *mwene Zombo* que afinal está na origem deste trabalho. Segundo David Magno, os *Ndembu Lwangu* « quando querem dar um penhor ou signal, dão as suas manilhas de latão, se

---

<sup>13</sup> José Redinha, 1971, pp. 8, 9 ; Mesquitela Lima, 1971a, pp. 252-254.

<sup>14</sup> José Redinha, 1971, p. 27.

as possuem »<sup>15</sup>. Podemos concluir que *Fula Kahango* se separou do adorno praticando um rito de vinculação institucionalizado entre os *Ndembu*.

#### 4. AS LIGAS DE COBRE NA ARTE E NA METALURGIA DOS POVOS NDEMBU

O bracelete do velho *Fula Kahango* é, sem dúvida, uma revelação, sobretudo pela sua estrutura e inegável qualidade estética. Tem ainda a « virtude » de levantar algumas questões de maior interesse. Será este bracelete um elemento cultural « isolado » ou teria existido num contexto em que a « joalheria » de latão participasse largamente do vestuário e do adorno? David Magno, Abílio Castel-Branco e Ana Sousa Santos legaram-nos preciosos elementos sobre os adornos da população dos Estados *Ndembu* que nos podem ilucidar.

David Magno, relatando o que observou na região de *Kakulu ka Kahenda*, antes de 1910, diz-nos que as « *mulheres que possuem maridos relativamente abastados* » adornam-se com manilhas nos pulsos e nos artelhos<sup>16</sup>.

As manilhas figuravam entre os objectos colocados nas sepulturas das mulheres<sup>17</sup>. Estas usavam igualmente « fios de Latão » por baixo dos joelhos<sup>18</sup>.

Descrevendo o vestuário das raparigas da mesma região, afirma o citado militar e etnógrafo: « *A cortina trazeira não é presa ao cordão que trazem à cintura, mas pendurada ou equilibrada por borlas ou por dois pingentes de metal amarelo, em*

---

<sup>15</sup> David Magno, 1910, p. 131.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>17</sup> David Magno, 1918, p. 51.

<sup>18</sup> David Magno, 1910, p. 123.

*forma de borlas. O cordão em que suspendem a cortina trazeira e a franja dianteira costuma ser substituído por uma corrente de latão, semelhante aos cordões de ouro das europeias* »<sup>19</sup>.

Os homens adornam-se igualmente com manilhas<sup>20</sup>.

Na década de 40, as mulheres *Mbula* a *Tumba* usavam pulseiras de « *arame amarelo* » e anéis do mesmo material em todos os dedos das mãos e também nos dedos dos pés<sup>21</sup>.

Anéis e argolas de latão eram usados pelas autoridades *Ndembu* de língua *kimbundu*<sup>22</sup>.

As mulheres *Hungu* da Região adornavam-se com « *pesadas manilhas de metal amarelo* »<sup>23</sup> nos artelhos, « *braceletes grossos de latão* »<sup>24</sup> e cintos de « *contaria metálica* »<sup>25</sup>.

Estes exemplos são suficientes para podermos afirmar que a Norte do rio *Nzenza* estavam generalizados os adornos metálicos em ligas de cobre. Em síntese, podemos dizer que as mulheres usaram manilhas (argolas ou pulseiras) nos pulsos, braços e artelhos. Anéis nos dedos das mãos e dos pés, correntes de latão, pingentes e cintos de contaria metálica. Os homens, sobretudo os que detinham cargos de chefia, ostentavam pulseiras e anéis de latão. Eram os *Hungu* que utilizavam maior abundância de adornos metálicos e manilhas mais pesadas. Este facto está ligado à acumulação de riqueza proveniente do comércio inter-étnico.

José Redinha, a propósito da metalurgia tradicional angolana, afirmou : « ... o cobre é o metal-adorno dos nativos angolanos. É, por definição, o seu metal precioso, a matéria-prima da sua «joalheria» »<sup>26</sup>. Os povos organizados no antigo « Reino do Con-

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid., p. 122.

<sup>21</sup> Castel-Branco, 1945, p. 3.

<sup>22</sup> Ana de Sousa Santos, 1965, p. 33.

<sup>23</sup> David Magno, 1910, p. 124.

<sup>24</sup> Ana de Sousa Santos, 1965, p. 33.

<sup>25</sup> Ibid., p. 34.

<sup>26</sup> José Redinha, 1975, p. 151.

go » já conheciam a mineração e a metalurgia do cobre muito antes da chegada dos portugueses que foram os introdutores do latão, do estanho e do chumbo. Estes metais, considerados preciosos e importados em grande quantidade, entraram em concorrência com o cobre, acabando por destroná-lo e substituí-lo como metal-adorno.

Somos de opinião que nos Estados *Ndembu*, e sobretudo nos de dialecto *Hungu*, teriam existido várias oficinas (pequeno artesanato disperso e até itinerante) onde se praticou a metalurgia do latão. A matéria prima, no caso do latão ou de outras ligas de cobre, seria de importação europeia ou resultante do reaproveitamento de objectos usados.

O uso de objectos em ligas de cobre e a sua provável metalurgia, entre os *Ndembu*, integra-se perfeitamente na derradeira fase dos ciclos metalúrgicos do Norte de Angola.

#### AGRADECIMENTOS

Agradeço reconhecidamente ao Eng.º Peixoto Cabral, do Departamento de Química do Laboratório Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial, a realização da análise não destrutiva do bracelete que efectuou. Ao Dr. H. Carvalhinhas, do Departamento de Metalurgia do mesmo Laboratório, devo também um valioso parecer sobre a manufactura do adorno estudado.

Desejo exprimir o meu reconhecimento à Dr.ª Adília Moutinho Alarcão e ao Museu Monográfico de Conímbriga pela execução do excelente desenho que ilustra este trabalho.

Lembro igualmente a colaboração de Victor Torres do Departamento de Geografia da Faculdade de Letras de Coimbra e o trabalho do excelente fotógrafo Delfim Ferreira.



Foto 1 — Bracelete de *ndembu Zombo a Ngola* (alt. 110 mm)

(Foto Delfim Ferreira)



BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, João de, 1909 — Operações militares nos Dembos, Lisboa.
- BALSEMÃO, Eduardo Augusto de Sá Nogueira Pinto de, 1872 — A guerra dos Dembos, Lisboa.
- CASTEL-BRANCO, Abílio, 1945 — Questionário sobre etnografia respondido pelo chefe do Posto Abílio César Ferrão Castel-Branco, Secretaria do Posto Administrativo de Bula-Atumba, 15 de Maio de 1945, cópia dactilografada.
- CHAPOIX, Lucienne, 1959 — *Les annaux en cuivre jaune du Bas-Congo, Congo-Tervuren*, 5, 3 Bruxelles — Tervuren, pp. 74, 75.
- DINIZ, Ferreira, 1918 — Populações indígenas de Angola, Coimbra.
- FERREIRA, Virgílio, 1967 — Prontuário de moeda de Angola, Luanda.
- JÚNIOR, Santos, 1970 — Lunga culo da tribo dos Bassorongos, *Ciências Biológicas*, 1, 1, Luanda, pp. 33-42.
- LEMOIS, Alberto, 1949 — Povoações de Angola, Luanda.
- LEROI-GOURHAN, André, 1969 — *L'art sans l'écriture. Curso polycopiado*, Sorbonne (1967-1968), Paris.
- 1971 — *L'homme et la matière, évolution et techniques*, Paris.
- LIMA, Mesquitela, 1971a — *Fonctions sociologiques des figurines de culte Hamba dans la société, et dans la culture Tshokwé (Angola)*, Luanda.
- 1971b — *Reflexões sobre a arte negra (ensaio)*, Luanda.
- MAGNO, David, 1910 — Relatório dos serviços militares do Lombije, Caculo Cahenda, 21-1-1910. Separata do *Boletim Oficial de Angola*, 1910, Luanda.
- 1918 — Dos Dembos, Ferreira Diniz, *Populações indígenas de Angola*, Coimbra, pp. 31-63.
- MILHEIROS, Mário, 1972 — Índice histórico-corográfico de Angola, Luanda.
- REDINHA, José, 1971 — Sincretismos religiosos dos povos de Angola, Luanda.
- 1975 — *Etnias e culturas de Angola*, Luanda.
- TISSINARI, Suzanne, 1977 — *La fabrication de bracelets en bronze à Bobo — Dioulasso (Haute-Volta)*, *Objets et Mondes*, 17, 4, Paris, pp. 179-186.
- WANNYN, R. L., 1961 — *L'art ancien du métal au Bas-Congo*, Champles par Wavre.