

## MARIE-LOUISE, «UMA TSHOKWE QUE SE IGNORA»?\*

Henrique Gomes de Araújo\*\*

*«Nascida na Bélgica, em Etterbeek, a 30 de Novembro de 1918, realizou os seus estudos secundários entre 1936 e 1940, sempre como aluna distinta. Em 1966 obteve a licenciatura em História da Arte e Arqueologia, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Livre de Bruxelas, através de uma dissertação dirigida por Luc de Heusch, intitulada Tshibinda Ilunga: héros civilisateur – à propos de statuettes Tshokwe représentant un chasseur. Viria a doutorar-se na mesma Faculdade em 1973, também na especialidade de História da Arte e Arqueologia, e igualmente sob a orientação de Luc de Heusch, com uma tese sobre La Sculpture Tshokwe: essai iconographique et stylistique.*

*Entre 1948 e 1973, M-L Bastin trabalhou (na maior parte desse tempo como colaboradora científica) no famoso Museu Real da África Central, em Tervuren, nos arredores de Bruxelas (verdadeiro paraíso para os estudos africanos), cujas colecções angolanas pôde analisar detidamente. Também prestou a sua colaboração, na pesquisa e na docência, à Universidade Livre de Bruxelas, durante vinte anos, de 1969 a 1989, ano em que se reformou. Aí, foi investigadora (1969-1972), assistente do Prof Luc de Heusch no domínio do estudo da arte africana (1972-1983) e, ainda (1978-1989), chargé de cours, sempre no mesmo âmbito temático.*

\* Organização e realização de Henrique Gomes de Araújo. Transcrição e tradução de Maria João Morais Samento.

\*\* Professor Convidado da Universidade Católica.

*Ao longo da sua vida de estudiosa deslocou-se numerosas vezes em missões ao estrangeiro, tanto para trabalhos em museus, como de campo. Pode dizer-se que nenhum local do mundo onde exista arte tshokwe lhe é estranho. Damos alguns exemplos. Museu do Dundo (impressionante repositório de arte tshokwe, que nós próprios tivemos ocasião de admirar em 1973) e sua região (NE de Angola) em 1956, em 1978, e em 1984; museus europeus de Paris, Londres, Berlim, Copenhaga, Oslo, Amesterdão, Leiden, Roterdão, Berg em Dal, Neuchâtel, Genebra, e americanos de Nova Iorque e Boston (1961-1971). Em 1967 estudou as colecções dos museus portugueses de Lisboa, Coimbra e Porto, a Coimbra voltaria em 1989 com o mesmo fim. Participou em colóquios internacionais na Universidade de Havard (EUA) em 1971, em Varsóvia (1976), em Paris (em 1977 e em 1990), em todos eles apresentando comunicações sobre a arte tshokwe (cfr. Fig 1), no contexto da arte de Angola*



Fig 1 – Estatueta de Tshibinda Ilunga Katele, nome de um ancestral e célebre caçador de uma tribo Luba, da dinastia Lunda, donde os grandes chefes Tsokwe eram originários

*Emitiu, ao longo da sua vida, diversos pareceres, como especialista, sobre colecções existentes em museus ou instituições particulares. Realizou numerosas conferências sobre temas da sua área de pesquisa. Dirigiu inúmeros trabalhos sobre arte africana, tendo integrado variados júris de licenciatura ou de doutoramento*<sup>1</sup>.

**As suas principais obras são:**

(1961) *Art décoratif Tshokwe*. Lisboa: Publicações culturais da DIAMANG, nº55 (2 vol) 394 pp, 277 estampas.

(1978) *Statuettes Tshokwe du héros civilisateur «Thibinda Ilunga»*. Arnouville (França): Colletion Arts d'Afrique noire, 128 pp

(1982) *La Sculpture Tshokwe*. Meudon (France), 250 pp

(1984) *Introduction aux Arts d'Afrique Noire*. Arnouville (França): Ed Arts d'Afrique Noire, 432 pp, 443 ilustrações.

(1994) *Escultura Angolana Memorial de culturas*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia. Tradução António ENES RAMOS, Lisboa'94, *idem*

(1995) *De Sculpture van Angola*. Antwerpen, Etnografisch Museum Vertaling Hilde PAUWELS Electa, 191 pp, 253 il

Tanto amor, tanto investimento científico e artístico ganha a amplidão inteira de uma vida que se cumpre. Lembremos então Luís Vaz de Camões: *transforma-se o amador na coisa amada/por virtude do muito imaginar* e detenhamos a nossa atenção neste pequeno desenho (cfr Fig 2) que Marie-Louise adoptou e que hoje subjaz à sua assinatura, como se dela fosse parte integrante

<sup>1</sup> JORGE, Vitor Oliveira (1998). «Homenagem a Marie-Louise Bastin», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 38 (3-4)

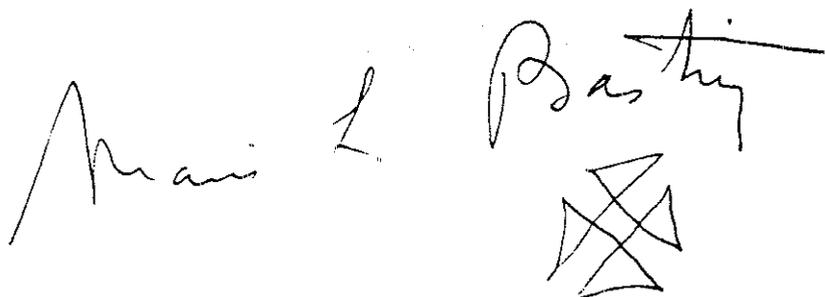


Fig 2 – Assinatura de Marie-Louise Bastin com *cingelyengelye*

É o *Kalitoza* corruptela dos termos portugueses *caridade* e *caridoso* ou o posteriormente designado por *cingelyengelye*, símbolo do Deus *Nzambi*. O seu aspecto mais frequente é o da cruz de Malta ou também o da cruz de Cristo. Hoje os *Tshokwe* sabem que a sua forma é inspirada na cruz cristã e que chegou ao seu conhecimento por intermédio dos seus comerciantes: «*L'ancienete du pendentif pourrait bien remonter à la fin du quinzisième siècle, époque de la première Christianization du Royaume du Congo, d'où certain objects de piété Chrétiens ou des symboles les reproduisant, on pu lentement se repandre vers l'intérieur*» (Bastin, 1961: 151). Marie-Louise convida-nos assim a meditar nesta dupla série de trocas simbólicas que ela própria mediatiza entre Cristo e *Nzambi*: «*Marie-Louise, uma Tshokwe que se ignora?*»

No seu doutoramento *honoris causa*, a 28 de Julho de 1999 Prof. António Custódio Gonçalves, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, enfatizou:

«*À Senhora Professora Marie-Louise Bastin vai ser concedido, pelo labor científico e pedagógico que desenvolveu ao longo de uma brilhante carreira, a todos os títulos notável, e "por motivo de honra", o mais alto galardão conferido pela Universidade Portuguesa. A homenagem que a Universidade*

*do Porto lbe presta é um reconhecimento à pioneira da classificação, da inventariação e da divulgação de arte Tshokwe, em Angola, em Portugal e nas Academias internacionais, à defensora intransigente das políticas contra as pilhagens de África, à notável investigadora da Antropologia Cultural e à sólida e rigorosa Mestre universitária»*

**«Marie-Louise, uma Tshokwe que se ignora?»**

**Henrique Gomes de Araújo** – *Donde vem o seu interesse pela arte africana em geral e pela arte tshokwe em particular: da antropologia ou da história da arte?*

**Marie-Louise Bastin** – Bom, de facto sou uma historiadora de arte. Frequentei uma escola de arte onde, nos seminários, havia aulas de interesse geral que mostravam as diferentes expressões artísticas. Depois interessei-me pela arte dos africanos – da África Negra, precisemos, e não tanto da arte da Oceania –, porque vejo na arte africana uma certa interiorização, uma certa nobreza, que na arte melanésia também existe e eu aprecio, mas que é muito mais fantástica, muito mais colorida, muito mais delirante, enquanto que na arte africana, habitualmente, encontramos formas mais simples e interiorizadas, que correspondem sem dúvida ao que eu prefiro na expressão artística. Veja, por exemplo, eu adoro este Rothko, mas gosto igualmente deste La Tour, que é um pintor do séc. XVII, porque em ambos há uma simplificação das formas, é sempre dentro do mesmo espírito.

Estive portanto numa escola de arte, ou seja, era eu própria artista, e é por isso que compreendo, acho eu, muito melhor as obras dos escultores, porque participei nos ritos da criação. Ora, a criação é uma coisa curiosa: lembrar-me-ei sempre duma vez em que tive de fazer um desenho para o professor, e durante a noite procurei, procurei, não conseguia dormir, passei quase a noite em branco, e depois, de repente, a imagem veio-me, assim!

Muitos escritores, aliás, dizem que é como se alguém lhes ditasse. Mas é porque o espírito está ocupado e, por vezes, é-se completamente estéril – há alturas em que se é totalmente estéril e depois, de repente, a inspiração volta.

Portanto, sempre preferi a arte africana à arte melanésia, por exemplo; mas a arte *Tshokwe* não foi uma escolha minha. Na altura ocupava-me, sob a direcção do professor Frans M. Olbrechts, da identificação e catalogação de obras. Olbrechts é uma referência incontornável quando se fala de arte africana, e já desde 1939, altura em que organizou uma grande exposição em Anvers, com a ajuda, naturalmente, dos seus alunos – ele era professor na Universidade de Gand – onde expôs a sua maneira de identificar as obras africanas cuja origem não era conhecida. Falamos de 1939; Olbrechts tinha feito a sua formação na América, na Bauhaus, em Columbia e, junto com a esposa, tinha passado algum tempo com os índios *cherokee* onde fez alguns estudos. Depois regressou à Bélgica – ele era flamengo. Sei que esteve lá, portanto conhece o diferendo que opõe valões e flamengos. Eu própria sou uma «bastarda», a minha mãe era de Anvers e o meu pai era valão, quer dizer, nascido em Bruxelas, mas originário de Chimay. Por isso é que me entendia tão bem com Léon de Sousberghe, S. J., porque ele tinha um castelo na região, a minha família não tinha castelo mas, enfim, éramos da mesma região.

Voltando a Frans M. Olbrechts (ele faz questão do M, abreviatura de Marie, porque é o nome da mãe, que ele perdeu muito jovem) esta exposição de arte africana que organizou em 1939, em Anvers, teve uma importância enorme. Por causa justamente do desentendimento entre flamengos e valões, Olbrechts queria voltar a dar à cultura flamenga o brilho que tinha tido no séc. XV. Então, escreveu *Plastiek van Kongo* (As Artes Plásticas do Congo Belga) publicado em Antuérpia, em flamengo; eu tenho-o no original, claro, porque entendo bem o flamengo, e era quase o meu livro de cabeceira. É uma obra essencial, um livro muito bem feito, que trata de todas as artes africanas, iden-

tifica todas as artes, e que foi depois traduzido em francês, mas só em 1959, salvo erro

Creio que ele não conhecia o método de Morelli, um italiano do séc. XIX que se interessava pela história da arte e que, através da comparação da maneira de estilizar uma orelha, um dedo, tinha conseguido determinar a origem, o autor de um quadro. Mas foi este método comparativo que Olbrechts utilizou para identificar os objectos que habitualmente chegavam aos museus sem indicações, ou com indicações muito vagas. A partir daí, todos os antiquários utilizam este método

Olbrechts tinha começado a estabelecer uma fototeca dos objectos da África Negra, e quando se tornou director do Museu de Tervuren, em 1946/47, trouxe de Gand as duas mil fotos que já existiam, e eu comecei por traduzir os textos redigidos em flamengo para francês; assim me fui adaptando, pouco a pouco, ao conhecimento da arte africana, prosseguindo, a pedido de Olbrechts, este trabalho de procurar e identificar por comparação os objectos. Foi portanto assim que me iniciei no conhecimento da arte africana, muito simplesmente trabalhando na busca da identificação de obras africanas

Naturalmente, trabalhando no domínio da arte africana, e lendo imenso a esse respeito, tive o desejo de ir pelo menos uma vez a África. Olbrechts tinha ido com a esposa em 1954/5, fizeram uma viagem ao Zaire, na altura Congo Belga. Ora, Tshikapa está a quinze quilómetros do Dundo, e não se faz uma viagem ao Congo Belga sem ir ver o Museu do Dundo, em Angola. Ele ficou impressionado e disse-me: «Sou capaz de a mandar ao Museu do Dundo para estudar a arte *Tshokwe*, se estiver de acordo, claro!» Evidentemente que estava! Por isso, não foi escolha minha ir estudar os *Tshokwe*, foi por puro acaso. Mas por sorte, coube-me estudar um povo que tem tradições riquíssimas e obras – primas extraordinárias.

Antes da minha partida, o conservador da secção de etnografia, que eu conhecia bem, tinha-me dito que ainda não se sabia muito

bem donde vinham os *Tshokwe*. Por isso, fiz questão de conhecer e de estabelecer o percurso deles, e ao chegar fiz este mapa [cf fig 3].

**HGA** – *À luz da sua formação artística, quais são os contributos que a arte africana traz à arte europeia? Ou seja, começou por ter uma formação artística europeia, depois foi atraída pela arte africana. Há um diálogo entre estas duas artes?*

**M-LB** – Bem. Não, não há diálogo.

**HGA** – *São então dois mundos estéticos diferentes?*

**M-LB** – Sim, sim! Repare. Admiro tanto Monet como Rothko.

**HGA** – *Sim, e temos Magritte e Paul Delvaux, dois surrealistas que nos impressionam, cada um a seu modo.*

**M-LB** – Sim, Magritte que aliás conheci pessoalmente visto que ele ensinava na Escola da antiga Abadia de Ia Cambre<sup>3</sup>, onde eu estava. Mas não vejo que haja ligação.

**HGA** – *Adquiriu uma grande experiência museológica ao trabalhar em museus como Tervuren e Dundo. Parece-me que a realidade museológica é complexa na sua avaliação visto que, se por um lado preserva, por outro está ligada, muitas vezes, ao tráfico de bens culturais. Que pensa disto, do ponto de vista da sua experiência?*

**M-LB** – Na realidade, nunca me interessei a fundo por esse aspecto. No entanto, devido aos meus conhecimentos, algumas obras foram restituídas aos museus de onde tinham sido roubadas. Por exemplo, houve o caso de uma estatueta do espólio do

<sup>3</sup> Edifícios monásticos situados no bosque de Ia Cambre em Bruxelas, onde funciona a Escola Nacional de Arquitectura e de Artes Visuais



Museu de Belém que tinha sido mutilada para não ser reconhecida... Mas, infelizmente para os ladrões, o truque não funcionou, e o antiquário, que não podia manchar a sua reputação, mandou a mulher trazer-ma. Eu contactei a embaixada e a estatueta foi restituída a Leite de Vasconcellos. E outra vez, por acaso, deparei com uma estatueta posta à venda num antiquário perto de Paris. Eu conhecia-a perfeitamente, e finalmente também ela foi restituída ao Museu Nacional de Antropologia de Luanda. Mas, de facto, não era essa vertente que me interessava, de maneira nenhuma. O que realmente me interessava era aproximar-me do saber do povo *Tshokwe*. E eu sei que eles próprios me estão reconhecidos por ter feito este trabalho. Por exemplo, um *Tshokwe* de Tshikapa, que escreveu um pequeno ensaio (que alguém descobriu e me ofereceu fotocopiado) para o professor Albert Maesen, que ensinava arte africana em Lovaina, afirmou: «Marie Louise Bastin é conhecida na Lunda como uma *Tshokwe* que se ignora». Não é este o melhor elogio que me possam fazer? E acabei de receber uma carta de uma pessoa, justamente da família de Matustenge, que fez os seus estudos maioritariamente em Kinshasa, é portanto francófono, e que a dado momento escreve: «Nós conseguimos um certo conhecimento dos *Tshokwe*, sobretudo devido à Marie Louise, que deu um enorme contributo a esse conhecimento»

**HGA** – *Trabalhou várias vezes em Angola. Que problemas específicos originou a sua condição de mulher no trabalho de campo?*

**M-LB** – Pelo facto de ser mulher, e sobretudo por ter a pele branca, pude fazer coisas que uma mulher africana nunca teria podido. Por exemplo, o meu colaborador principal, Mwasefu, disse-me uma vez que eu era considerada como um homem, melhor, como uma mulher que trabalhava como um homem.

Pude assistir ou recolher informações que nunca teria conseguido sendo africana. Em 1956, o meu marido não trabalhava

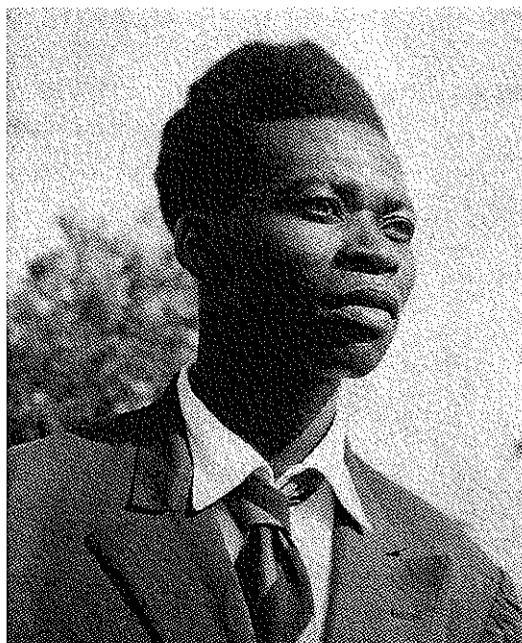


Fig 4 – Mwasefu, colaborador de Marie-Louise

ainda comigo, tinha uma ocupação totalmente diferente; só depois, entre 1978 e 1984, trabalhámos juntos. Portanto eu tomava notas, recolhia informações num pequeno gravador, e depois Mwasefu traduzia-mas em Português porque, evidentemente, eu não conheço a língua *Tshokwe*. Por exemplo, em 1984, regresssei a Angola porque queria saber mais detalhes sobre os ritos de iniciação facultativos dos homens, os *Mungonge*, que eu já conhecia desde 1956. E alguém, ao ouvi-lo falar-me de certas coisas, disse imediatamente: «Mas não se pode falar disso!». Mas ele sabia muito bem que, se não me transmitisse tudo, pois bem, estava acabado, esquecido! Os *Tshokwe* não são parvos e sabem muito bem que a sua cultura está a desaparecer.

Um dia, esse Mwasefu ficou doente com varíola. Ele era filho de chefe, e não tinha ido para o hospital porque mal lá chegam

são automaticamente rapados, e evidentemente, ele não queria de maneira nenhuma ser rapado. Foi o Fontinha, que eu estimava mas não tinha propriamente um espírito científico, que me deu a notícia e me propôs ir vê-lo. Perguntei-lhe o que deveria levar-lhe e ele respondeu-me «Café, açúcar, esse género de coisas». A aldeia de Mwasefu ficava a 8 quilómetros de onde nós estávamos, e ele costumava fazer os 16 quilómetros diários a pé. Quando chegámos, encontrámo-lo à porta de casa sentado num bidão de gasolina. E Fontinha disse-lhe: «Tu estás aí sentado em cima de um bidão, e a cadeira do teu pai está no museu». A cadeira do chefe era símbolo do poder, por isso era como se ele tivesse perdido o poder.

Hoje em dia, é dramático. Em 1994, por ocasião de «Lisboa capital da cultura», alguns jornalistas estrangeiros entrevistaram-me, e um deles perguntou-me o que pensava da situação em Angola; eu só lhe respondi: «Quer fazer-me chorar?» Isto em 1994, e agora é ainda mais desesperante.

**HGA** – *Como reagiram as pessoas à sua partida para África sozinha, em 1956? Não causou problemas o facto de ser mulher, branca, sozinha em Angola?*

**M-IB** – Bem, realmente sim. Nessa altura eu estava na Universidade, já tinha 40 anos, mas o reitor não queria deixar-me partir porque tinha havido uma senhora qualquer que tinha sido feita refém. Então dirigi-me ao embaixador em Bruxelas, que me assegurou que não havia perigo nenhum em ir para Angola. Com efeito, tive de contar com o apoio do embaixador para provar que ir para Angola nessa altura não era perigoso. Mas também não podemos esquecer que a nossa empresa de extracção de diamantes, a Diamang, era um estado dentro de outro estado, com um corpo de polícia próprio e tudo. Mas, mesmo assim, em 1984, como o chefe de distrito era africano, tive de fazer um acordo para ir a 40 quilómetros de onde estava, porque saía da

região; da zona administrativa. Consegui essa permissão, mas tive de ir acompanhada por um jipe com militares armados de metralhadoras. Felizmente que os *Tshokwe* são destemidos e não se acobardam facilmente. O velho chefe, que já me conhecia, viu-nos chegar sem espanto, sentámo-nos os dois debaixo de uma árvore, os militares com as suas metralhadoras debaixo de outra, e pudemos trabalhar calmamente. Viu o meu artigo sobre os *Mungonge*, não viu? Era justamente isso que eu queria esclarecer, porque tinha fotos antigas, e em 1956, quando lá estive pela primeira vez, já não se realizavam esses ritos de iniciação à idade adulta há mais de 40 anos. Mwasefu ainda tinha assistido a um, mas eram facultativos e deixaram de se fazer.

*HGA – Interessou-se desde sempre pelas questões da educação, estudando estes ritos de passagem dos rapazes e das raparigas Tshokwe. O que é que nós, educadores europeus, podemos aprender com eles?*

**M-IB** – Bom, hoje em dia. De facto, no adolescente a circuncisão é ainda obrigatória, mas agora é mais rápido. O próprio Mwasefu já mandou os filhos ao hospital porque afinal é mais seguro, não é? Mas antigamente, na escola da selva, que podia durar um ano ou dois, os rapazes aprendiam a ser homens, ou seja, aprendiam por exemplo a construir uma casa, a caçar, aprendiam os nomes de todas as plantas, sabiam os nomes de todos os animais. Mwasefu dizia: «Agora... Agora, os novos só sabem o que é uma bananeira pelos livros».

Aprendiam também a dançar, porque nos *Tshokwe*, aliás como em muitos outros povos, fazer amor é como uma dança. Um dia assisti a uma festa folclórica, e havia uma rapariga que fazia uma dança do ventre extraordinária! E Mwasefu, que estava ao meu lado, disse-me: «É assim que nós fazemos amor». Portanto, aprendiam também a dançar, porque dançar é uma maneira de dominar, de aperfeiçoar o corpo. Himmelheber, que

mê precedeu no estudo de alguns aspectos sobre os *Tshokwe*, mas no Congo Belga, dizia que eles eram por vezes verdadeiras bailarinas, porque tinham gestos de extrema graciosidade. Não lhe posso mostrar, porque doei a minha biblioteca a Coimbra, mas há também essa escola da selva nos Yaka. Há um livro com duas fotos de dançarinos Yaka, e é totalmente diferente das danças que fazem os *Tshokwe*, têm uma posição totalmente megalómana! Muitas danças modernas inspiram-se em grande parte nestes ritmos de África, e mesmo se eles perderam um pouco da sua essência, essa graciosidade manteve-se. Aliás, fui uma vez com Olbrechts e a mulher a um teatro ver dançar uma companhia liderada por uma americana. Era um grupo constituído por brancos, alguns mestiços e negros, e pude confirmar que, realmente, o Negro tem uma leveza do corpo, uma flexibilidade, que o Branco não tem nem nunca terá. É impossível, porque o Branco é mais rígido, mais hirtlo!

*HGA – Talvez porque o corpo é muito mais livre, porque o pensamento não domestica o corpo, como acontece na Europa. Há talvez uma maior harmonia entre o espírito e o corpo, entre o que se quer exprimir e o que se exprime.*

**M-IB** – Bom, os *Tshokwe* têm danças verdadeiramente tradicionais e próprias a cada bailarino. Viu certamente no meu livro uma fotografia de *Tshikungu*, a máscara do chefe, a fazer um sacrifício para apaziguar os espíritos dos seus ancestrais, que provocam um mal sério, como uma epidemia, uma fome, etc. Faz então um sacrifício, que agora é uma cabra, e esta máscara é completamente diferente das outras. Mas há máscaras específicas para a iniciação dos rapazes que servem para fazer a ligação entre a escola da selva e as aldeias. Se os alimentos faltam, os rapazes vão procurá-los nas aldeias, vão buscar o que as mulheres lhes preparam, mas devem prevenir que estão a chegar para não serem vistos por elas. E há também as máscaras de dança,

que vão à *Mukanda*. Exactamente porque são máscaras de dança, toda a gente pode vê-las, e cada uma (há principalmente duas: *Tshiongo* e a máscara feminina) ia de aldeia em aldeia, usada por um filho de chefe, e em troca da influência benéfica que trazia à aldeia, porque simbolizava o espírito da riqueza, recebia presentes – era portanto uma espécie de tributo. É sempre um homem que representa a mulher, que dança como uma mulher, e deve mostrar a graça dos modos e a riqueza ao dançar. Aliás, lembro-me que uma vez Vaz Machado tirou umas fotografias à mulher, Dora, e a mim, com um destes bailarinos, e ao olhar para essas fotos dá a impressão de que somos três mulheres que estão a conversar, porque ele tem gestos elegantes, quase femininos.

**HGA** – *Que balanço faz das suas actividades como antropóloga em Angola?*

**M-LB** – Trabalhei em condições ideais. Só assim se compreende que tenha recolhido tanta informação em tão pouco tempo – 5, 6 meses – mas eu tinha uma ajuda extraordinária. Por exemplo, quando eu tirava fotografias e o rolo acabava, mandava-o revelar logo e a seguir, com Mwasefu, podia anotar o que estava em cada fotografia. É uma coisa que hoje em dia é impensável: hoje vamos a África e depois temos de ir a Nova Iorque, a Bruxelas ou a Lyon para as mandar revelar. Beneficiei, portanto, de muitas facilidades.

Mwasefu, no fim da minha estadia, disse-me: «Foi um pouco como se eu fosse um professor e a Marie-Louise a aluna». E é verdade! Então, da última vez, em 1984, quando regressei para estudar os *Mungonge*, fizemos um trabalho verdadeiramente extraordinário, e no fim eu disse-lhe: «Mwasefu, creio que mesmo assim tu também aprendeste muito comigo». E ele respondeu-me: «Sim, mas sem mim não teria compreendido nada, eu é que traduzia!». Ele estava consciente do seu papel no meu

trabalho. Prestou-me serviços importantes, porque era um aristocrata, um filho de chefe, é um notável dos *Tshokwe*. Andava como uma tartaruga, levantando os pés. Quando o conheci, fiquei impressionada com o seu porte, tinha mais ou menos a nossa altura, o que não é habitual nos *Tshokwe*. E o facto de eu ter conseguido reconhecer o significado de todos os pequenos objectos amontoados nos cestos do Museu do Dundo devo-o a ele, porque me bastava ir ver o desenho. Porque quando num Museu preencho uma ficha com os dados informativos de um determinado objecto, se não há fotografias, tenho de fazer um pequeno desenho para o reconhecer depois, não é? Isto é uma influência europeia.

Deve ter sem dúvida recebido *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*

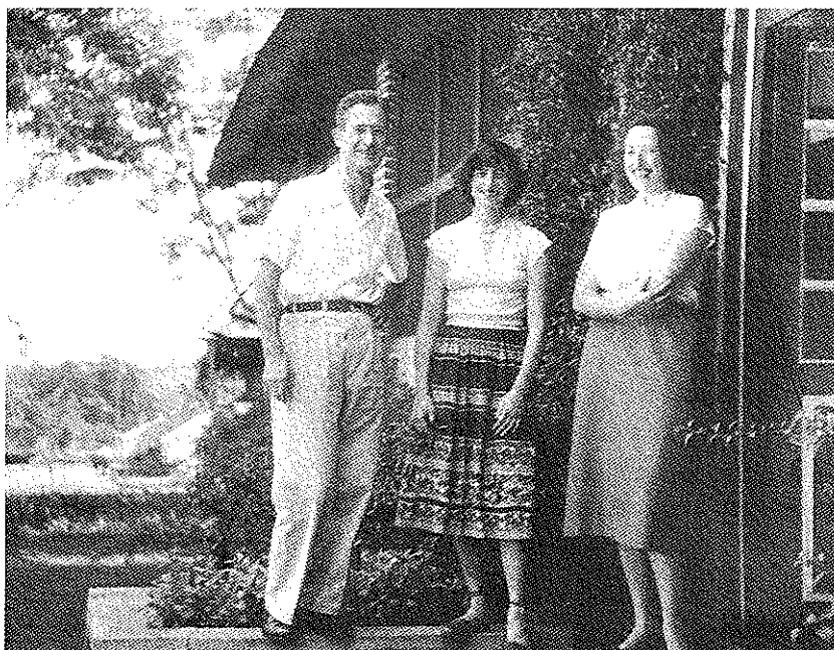


Fig 5 – Fotografia de Marie-Louise (à direita) com Dora e António Barros

**HGA** – *Sim, vem lá uma foto sua*

**M-IB** – Foi justamente Mwasefu que me tirou; era a primeira vez que ele utilizava uma máquina fotográfica, mas eu tinha uma Roleflex, com uma célula – não uma célula incorporada, claro, porque nessa altura ainda não havia, mas era uma máquina fantástica, focava imediatamente, era muito mais fácil

E a entrevista termina com a memória que uma outra fotografia (cf. fig. 5) evoca, tirada em 56, quando Marie-Louise estava só no Dundo e se sentia acolhida e encorajada por António de Barros Machado, biólogo, distinto chefe do Laboratório do Museu do Dundo e neto de Bernardino Machado e, sobretudo, por sua mulher, Dora, de quem lembra as conversas; à varanda de sua casa, nas longas tardes africanas

Porto, Julho de 1999  
*Henrique Gomes de Araújo*