



ISSN: 2595-5713  
Vol. 03 | Nº. 6 | Ano 2020

# BELEZA GREGA VS BELEZA MUNTU-ANGOLANA

BEAUTÉ GRECQUE vs. BEAUTÉ MUNTU-ANGOLAISE

---

**RESUMO:** A beleza em Platão e Aristóteles vista no ângulo estético por Aleksander Baumgarten, retomada por filósofos como Heidegger, Schopenhauer e Hegel versa-se na produção artística num espaço específico. A aceitação de obras-primas oriundas de África nos prestigiosos museus ocidentais contrasta três questões essenciais: (i) suporte material da beleza; (ii) conceito de bom, bem e belo na arte; (iii) produtor da beleza: artista. Este artigo tenta mostrar que a produção artística e o discurso estético precisam partir das realidades endógenas, cuja discussão e ensino nas universidades angolanas é recente. O objectivo é dinamizar a discussão nas salas de aulas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Filosofia; Angola; Bantu; Arte.

---

**Patrício Batsíkama**

**RESUMÉ:** La beauté selon Platon, Aristotes et vue sous l'angle esthétique par Aleksander Boumgarten fut révisée par des philosphes comme Heidegger, Schopenhauer et Hegel du point de vue de sa production artistique et dans un espace spécifique. L'acceptation des oeuvres-primas venues d'Afrique dans les musées prestigieux occidentaux contraste en trois questions essentielles: (1) support materiel de la beauté; (ii) concept du bom, bien et le beau dans l'art; (iii) producteur de la beauté: l'artiste. Cet article tente de montrer que la production artistique et le discours esthétique doivent partir des réalités endogènes dont la discussion et l'enseignement dans les universités angolais sont recentes. Le bute est de dynamiser la discussion dans la classe.

**MOTS CLÉS:** Philosophie; Angola; Bantu; Art.

**Editor Geral**

Ivaldo Marciano de França Lima  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

## BELEZA GREGA VS BELEZA MUNTU-ANGOLANA

Patrício Batsíkama <sup>1</sup>

### Beleza grega

O meio onde se desenvolveu a civilização grega influenciou sobremaneira a noção de «beleza»: o mar terá servido, do modo funcional, de *métron* (medida) definicional (que é o epicentro catalisador). Nos textos de comediógrafos, tragediógrafos, e segundo as *personagens* de Platão, as ondas do mar e sua própria substância foram tidos como a corporização da beleza (valor). O destino não conhecido do mar (o seu movimento) é de igual modo tido como o objectivo da arte (a ponto de, ocasionalmente, a indefinir). O provérbio grego está claro: «Todos os homens são atraídos pelo mar.»<sup>2</sup>

As musas, filhas de Zeus, caracterizam a noção de «beleza». Homero assimilou-a à mulher. Um país é belo porque lá se encontram muitas mulheres. Raras vezes a beleza se referia à forma dos homens.<sup>3</sup> Aquiles tinha beleza porque era valente, vigoroso, inúmeras vezes vitorioso e cheio de bondade. Platão, que é o pioneiro dessa versão, fala da beleza como artista.<sup>4</sup>

Já em Platão, a beleza define-se em três princípios<sup>5</sup>: (1) «a beleza dos corpos»: «A beleza do corpo pertence à beleza inferior. Platão coloca-a entre as qualidades inferiores: a saúde, a força, a riqueza. Aqui, o autor mantém-se no domínio do sensível. Há apenas uma alusão rápida à *beleza* dos costumes e das leis, mas somente a florada»; (2) «a beleza das almas, que encontramos sobretudo no *Fedro*. É a virtude, e a beleza verdadeira só aqui se manifesta.»; (3) «para os sábios, há beleza em si.»<sup>6</sup> A ideia corporizada, que é, *a priori*, bela, não se condiciona pelo exterior. A beleza em Sócrates – antes de estar presente nos seus estimulantes diálogos – veicula na textura da maiêutica, que manifesta a pura intenção de ajudar (bem) o próximo.

### A beleza muntu-angolana<sup>7</sup>

O espaço ocupado pelos muntu-angolanos é uma multiplicidade geográfica: seus habitantes vivem ladeados pelo mar, outros habitam savanas densas; há também aqueles que são

<sup>1</sup> Historiador e antropólogo, Director do Centro de Estudos e Investigação Científica Aplicada do Instituto Superior Politécnico Tocoista – CEICA-ISPT, Luanda (Angola). [23327@ufp.edu.pt](mailto:23327@ufp.edu.pt)

<sup>2</sup> O mar, em Homero e nos tragediógrafos, é uma metáfora para mulher (sedutora).

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, 1967, p. 107-108

<sup>4</sup> Platão era pintor, e provavelmente escultor, embora na sua biografia sejam apenas mencionados os estreitos contactos que manteve com os grandes escultores da sua época.

<sup>5</sup> BAYER, 1995, p. 41; PLATON, 2005, p. 43-49, 189-192, 214-216.

<sup>6</sup> PLATON, 2005, p. 345-356; BEISTEGUI, 2005, p. 143.

<sup>7</sup> Entendemos muntu-angolana, tal como Kagame olhou muntu-ruandês, o conjunto de povo Bantu de Angola (sabendo que existem povo não-Bantu). Os Bantu aqui referenciados são: Kôngo, Lunda, Mbundu, Umbundu.

‘engolidos’ pelas florestas; finalmente, temos os habitantes do semideserto de Kalahari. O conceito de *beleza* alicerça-se na mitologia muntu-angolana sobre a criação do mundo, que seguiu esse aspecto geográfico. Contudo, existem diversas versões cuja convergência inicial é a seguinte<sup>8</sup>:

Ndala Karitanga<sup>9</sup> (Deus que se criou a si próprio) vomitou durante alguns dias, o que resultou na criação do mundo: estrelas, Sol, Terra, plantas, mar, animais, etc. Ele viu que no mundo que tinha criado que faltava coordenador, e começou por fabricar a sua mulher. A esta chamou de Na Kalûnga, por causa da primogénita que se chamou Kalûnga, e Deus passou a ser Sâ Kalûnga. Numa viagem realizada entre pai e filha (contestada pela mãe), esta volta grávida, e Na Kalûnga suicida-se. Kalûnga deu à luz um filho que chegou a casar-se com ela. Desta união, saíram um filho e uma filha, que se multiplicaram até formar uma grande sociedade. Antes de se separar da sociedade primitiva humana, Ndala Karitanga ensinou os usos e costumes sobre o casamento (entre os primos), sobre a arte de caçar e de esculpir, etc.

Logo a partida, a percepção da arte/beleza grega difere da noção muntu-angolana. Na criação do mundo, Nzâmbi (Nyâmbi, Nsâmbi) vomitou e falou. Isto é, o mundo criado é visível e invisível: os ‘vómitos’ são visíveis, ao passo que a ‘fala’ é invisível. Ele ‘fabricou’ o homem com o ‘visível/corpo’ e ‘invisível/espírito’. O hagiónimo de N̄zâmbi deriva de *zâmba*, *samba*, *yâmba*<sup>10</sup>, e significa: «dizer invocação», «esculpir com argila», «executar com rigor», «fazer de forma perfeita», «modelar argila». Aqui temos a origem da *beleza*, tal como foi produzida.

Na versão kôngo, os primeiros falas/vómitos de Nzâmbi deram à luz espíritos e os últimos compuseram a Terra (fauna, flora, águas, etc.). Apesar da grande estima pelo mundo, Nzâmbi refugiou-se para o céu (Suku), e seu espírito criador residiu na Natureza (ar, águas, sol, terra). A partir desse momento, começou a existir o Deus-celestial (Nzâmbi, Suku) e o Deus-terrestre (Kalûnga). Na leitura paradigmática, a viagem cósmica Terra-Céu (Kalûnga) explicita a imensidão, infinidade e grandeza de Kalûnga, isto é o Deus-mar, o Deus-infinito, o Deus-morte, o Deus-subterrâneo.

### **Comparação entre a beleza grega e a muntu-angolana**

A noção de *beleza* homérica e platónica baseia-se na perspeção estética da natureza e a concepção da beleza muntu-angolana fundamenta-se na perspeção teológica da natureza para

<sup>8</sup> MARTIN, 1993. Martin recolheu esse mito em Cambulo, em 1945, Angola, junto de dois velhos que chamavam-se Tchinjamba Sâ Fuca e Sâ Hongo. Em 1962, ele recolheu a mesma lenda junto do Mwatishenge José Sâ Tambi, e dos chefes lundas Ritende e Mwatchyanvwa.

<sup>9</sup> A versão còkwe.

<sup>10</sup> Nesse texto foram citados termos em línguas muntu-angolanas. Na bibliografia estão as referências das lexicografias consultadas, em caso da necessidade do leitor verificar as palavras.

estereotipar a beleza. Esta última está distribuída na natureza enquanto obra de Kalûnga e foi herdada pelo homem em dois aspectos: (i) espírito de Ñzâmbi que existe no homem; (ii) prática constante, aprendizagem assídua, capacidade intelectual.<sup>11</sup>

A beleza dos corpos de Platão relaciona-se com aquilo que chamamos beleza *mutual*. Quer com isso dizer, ela origina de *mutu* (homem: espírito, corpo, vontade). Ter boa saúde, força, riqueza, para Platão, relaciona-se com a *beleza mutual* pelo facto de, entre vários Bantu de Angola, boa saúde, força e riqueza serem sinal de que o *mutu* estaria em harmonia com a natureza.<sup>12</sup> Em ambos, o **prazer** e o **agradável** estão no centro definicional da beleza. Daí que interfira Sócrates que, para não se confundir virtude com prazer, introduz o *métron* (moderação).<sup>13</sup> Entre os *mutu*-angolanos, toda pessoa humana é, a partida, uma *pessoa boa*, dada a sua natureza ôntica oriunda de Karitânga. Isto é, as virtudes na beleza *mutual* não vêm de fora, mas de dentro. Isto é, a produção artística é a manifestação do espírito criador, continuação da obra de Karitanga através do homem pelas suas obras. O tempo mecânico na criação de toda obra é precedido pelo tempo cósmico (herança do espírito da Natureza).

Em relação a beleza das almas em Platão, ela é centralizada pela virtude. Platão separa a beleza das almas e a beleza em si (dos sábios).

Entre os *mutu*-angolanos, *beleza em si* e *beleza das almas* equivale a *beleza simbial*.<sup>14</sup> A equação platónica é: «a beleza suprema (em si) está ligada à Ideia do verdadeiro e do bem».<sup>15</sup> A beleza em si é, segundo os diálogos platónicos, o *bom primitivo* associado ao verdadeiro.<sup>16</sup> É a tese da *kalokagathia*.<sup>17</sup> Uma velha senhora fraca, com rugas, com aspectos repugnantes e com todas as fealdades físicas é chamada de bela/sábua, porque dela pressupõe-se que haja a inteligência: *nya* (beleza, em kikôngo). Será contrário de Artémis/Diana, esculpida como uma jovem atleta, ou de Atena, jovem, inteligente e obcecada pela justiça, ou ainda, Juno, cuja valentia feminina e juvenil simboliza a liderança política. As corporificações de beleza obedecem as diferentes representações que a natureza oferece aos gregos por um lado e, aos *mutu*-angolanos por outro. A tragédia vence o trágico pelo espírito da justiça (e força), e, por outro, a moral é apresentada como o resultado de uma experiência vivencial.

<sup>11</sup> HOUNTONDI, 1976, p. 103; KAGAME, 1956, p. 57; FERRY, 2003, p. 40.

<sup>12</sup> Com os antepassados. Ver: TEMPELS, 1948, p. 17; VAN WING, 1956, p. 63, 113-115.

<sup>13</sup> ARISTOTES, 1967, p. 54; BEISTEGUI, 2005, p. 145.

<sup>14</sup> O adjectivo «kalungueira» deriva de Kalûnga, ao passo que «simbial» vem de *bisîmbi*, tidos como espíritos da natureza. Na hierarquia, a *beleza simbial* vem depois da *beleza mutual*.

<sup>15</sup> BAYER, 1995, p. 42.

<sup>16</sup> FERRY, 2003, p. 28.

<sup>17</sup> Píndaro chamou *tokalon* (beleza) à vitória nas corridas. Isto é, a beleza da glória, felicidade do triunfo, beleza física, o valor e, finalmente, a vitória (PLATON, 2005, p. 97, 131). Os bons são os virtuosos, os justos e os melhores. A beleza em si não existe fora do útil, de acordo com Sócrates. A *kalokagathia* supõe que o que é belo tem valor moral. Num homem fisicamente belo, há a possibilidade de existir uma pessoa com moral.

Resumidamente, a primeira estratificação da beleza platónica relaciona-se com a beleza *muntual*. A beleza das almas e a beleza em si, em Platão, são incluídas na beleza *simbial*. Na estruturação das belezas, a beleza *kalungueira* enquadra-se melhor nas acepções de Aristóteles. Na obra de Aristóteles, a arte é técnica, a beleza é metafísica. Ele questiona as relações entre o *bem*, o *útil* e a *beleza* e, por isso, separa a beleza moral da beleza formal.

- 1) Beleza moral: é bem cósmico, bem prático e bem útil
- 2) Beleza formal: no sentido negativo, é separada do bem porque não tem uma finalidade. Já no sentido positivo, a beleza é racional, embora submersa no sensível.

Reconhece-se que Aristóteles tenha sido o lógico que se fundamentava nas experiências. A linha muntu-angolana, na estruturação da beleza (moral e formal), apresenta uma ruptura lógica, o que dificulta uma comparação crítica com a beleza aristotélica, sem perder as convergências: a beleza moral cósmica é, de facto, a beleza *kalungueira*. Na sua *Metafísica*, Aristóteles inseriu essa beleza na causa final e separou nitidamente esse conceito do resto. Por isso, Leibniz chamou *deus* o que Aristóteles considerou *bem*. Todo o fim pode ser determinado por um fim superior em relação ao qual se torna um meio.<sup>18</sup> Os muntu-angolanos atribuem tudo o que lhes acontece na vida (seja julgado *bom* ou *mau*) à beleza *kalungueira*. No seu pensar, a causa final é sempre o *bem* (algo prático/Aristóteles), mas separam nitidamente o *bem flexível* do *bem ortodoxo*. Historiar isso através de uma obra (ritual ou estética) é o belo (imóvel/Aristóteles). Tal seria o caso da máscara de *mwâna Pwo* que se equipara a Artemis/Diana, jovem bonita e justiceira. O termo muntu-angolano *pwo*, que se traduz-se por *beleza* ortodoxa, em nada padroniza o *nkete*, a arte em si. Dai, cria ruptura entre *beleza simbial* e a *kalungueira*.

Vamos explicar. A inundação de um bairro tem uma significação. As precipitações que casualmente estragam as plantações consistem em algo de natural que escapa à capacidade sensível (inteligência) humana. Uma vez tomada como facto, a inundação passa a ser uma beleza/força da Natureza com o mesmo sentido alemão de *Sache*, enquanto *beleza kalungueira* se identifica como bem flexível. Os mbûndu consideram as inundações como *li/ndûngu* (existência<sup>19</sup>). Quer dizer, realização/obra de arte natural, a favor da semente que irão dar. Os estragos causados serão silenciados pelo valor que a inundação (arte<sup>20</sup>/coisa/*Sache*) terá para essas populações. Ou seja, tratar-se-á de um bem cósmico, o que significa que o ser-no-mundo poderá interpretar o acontecimento como desagradável, sem deixar de ser beleza, mas desta vez atribuída a natureza. Somente Kalûnga executa tal obra (beleza *kalungueira*/natural) ou seus

<sup>18</sup> BAYER, 1995, p. 49

<sup>19</sup> TEMPLES, 1948, p. 13; KAGAME, 1956, p. 42

*sîmbi* (espíritos da natureza). Na compreensão muntual seria um *anti-bem* que pode se explicar a partir da separação de Karitanga e o muntu. O bem ortodoxo é a finalidade do agradável ou desejável, ao passo que o bem *kalungueiro* consiste em estabelecer a *ordem*.

O bem prático é exclusivamente reservado aos actos atribuídos aos seres humanos. Segundo informações recebidas e estudadas por Joseph Van Wing, *muntu* é um ser composto: visível/corpo e invisível/espírito.<sup>21</sup> A lenda da origem explica isso.<sup>22</sup> Partindo de alguns estudos pertinentes<sup>23</sup>, chegámos à conclusão que não existe um só indivíduo, na perspectiva ôntica. Existem, portanto, vários indivíduos que são: indivíduo-natural, indivíduo-vontade e indivíduo-ideia.

1) Indivíduo-natural: trata-se do corpo material que se estuda na anatomia, biologia. Esta substância obedece as exigências fisiológicas: ter fome, sede, cansaço; sentir comiseração por outrem, etc. O indivíduo como matéria é limitado ao espaço, ao tempo e é tridimensional. Nesse aspecto, é a parte ôntica que, no indivíduo, faculta toda a beleza prática, de forma directa. Isto é, o indivíduo-natural é a última parte visível do ser, que, em princípio, é composto pelo corpo (*nitu*), com a força vital que o vivifica. Esta última parte está directamente ligada ao indivíduo-ideia, porém de forma passiva, sendo o indivíduo-vontade quem proporciona as interpretações espontâneas, que nascem coercivamente da concorrência dos três indivíduos. Uma pessoa doente (paralisia) pode ter vontade de mexer a parte paralisada, mas esta não obedece. A explicação básica é que o indivíduo-vontade é excluído da concorrência *muntual*

2) Indivíduo-vontade: as experiências vividas pela substância anatómica permitem, em consequência, termos aspirações peculiares, sonhos singulares, ambições específicas e, acima de tudo, criar um valor, ou conjunto de valores, que identifica o querer-ser. É inevitavelmente influenciado pela substância anatómica, embora ultrapasse o seu espaço. Toda a vontade é temporal e justificada num espaço físico e/ou feérico e é pseudodimensional, porque tanto pode ser medida como não: a vontade de comer e a vontade de felicidade podem ser medidas; mas a vontade de viver para sempre, de corrigir um erro do passado e de prevenir o futuro, não. E como podemos ver, o indivíduo-vontade orienta toda a beleza prática de forma indirecta, e o indivíduo-natural é a entidade executora

3) Indivíduo-ideia: é a entidade que pensa, que faz viver os dois primeiros e é, por conseguinte, alheia à substância anatómica. A pessoa adormecida pode falar sem o saber conscientemente, sonhar (construir um mundo feérico), ou viver idealmente, com um espaço no qual não se encontra (estar em Makela ma Zombo, Angola, e pensar nas quedas do Niágara, Estados Unidos de América). Não se importa com o tempo nem com o espaço porque é omniverso adimensional. A beleza prática alicerça-se no inconsciente do indivíduo-ideia. O indivíduo-ideia é o instrumento da força vital que vivifica o corpo, é imaterial, tal como o indivíduo-vontade, mas difere deste na objectividade. É ele que compreende a beleza, embora os agentes sustentadores da obra não sejam um bem. Se o bem é, em Aristóteles, fundamentalmente o próprio domínio da finalidade, o agente regular deste aspecto seria o indivíduo-ideia (o homem é bom por natureza porque a sua providência é o domínio das finalidades: o bem, assim rezam as tradições muntu-angolanas).

<sup>20</sup> Realização artística da existência (Ndala Karitanga).

<sup>21</sup> VAN WING, 1959, p. 376

<sup>22</sup> ESTERMANN, 1956; DIOP, 1955; HARDY, 1927

<sup>23</sup> HOUNTONDI, 1976; KAGAME, 1956.

Aristóteles classifica os bens práticos em exteriores, interiores e da alma. No que diz respeito aos bens exteriores, a amizade está acima de todos. A composição ótica do *mntu* (indivíduo) implica a amizade como essência vital da saúde social. O bem interior é relativamente diferente daquilo que Aristóteles aborda. O *bem prático* é externo da alma é utilitária, ao passo que o bem prático interior é estética. A *mntu* é *mpwe* (beleza) a partir do seu *homo-ideia* e, ao mesmo tempo, *mntu* é *nya* (beleza) pelas acções (*homo vontade*). Logo, as suas produções – do modo geral – resultam do *mpwenya* (beleza manifestada pelos actos). Razão pela qual o muntu-angolano não pode transgredir as normas a partir das suas intenções. Todo acto é tido como resultado do discernimento. Por isso, o ser humano conhece cinco iniciações fundamentais<sup>24</sup> que calibra a sua personalidade. Podemos comentar com os penteados *mumwila*, que exprimem o bem prático.

Existem diversos termos para dizer penteado. Os «penteados de raparigas pequenas» são chamados de *oncikulu*, *olumbundu* ou *oncilimba*. Mas, depois dos ritos de puberdade, os seus penteados têm diversas designações: para as raparigas crescidas, *ondongo*, *ohundia* ou «*omaphutia*»; para as mulheres casadas, *omankonkha*. O termo genérico é *ocivindo*. Esta tão variada terminologia sobre os penteados femininos muntu-angolanos explica, semanticamente, o lugar da mulher na beleza social. «Pentear» diz-se *-kwaya* ou *-nyaela*<sup>25</sup>, mas quando as mulheres se penteiam, diz-se *liswamuna*<sup>26</sup>: honrar-se. A cabeça precisa de ser educada para honra, prestígio, isto é, fonte da purificação.

Há em nyaneka-umbundu um termo sinónimo, *sañula*, que significa «pentear», mas sobretudo «nivelar, aplanar»; «espalhar, estender-se, alargar-se»; «contrariar as vozes harmoniosas, cadenciar, ritmar, misturar»; «tirar capim ou a telha de uma casa»; «incitar alguém a fazer algo, mas seguindo as normas traçadas», etc. Da cabeça, origina-se a beleza prática. Ela é, antes, interior. Em kimbundu/kikongo, há *samuna* ou *sanula*, com todos os sentidos supracitados. Para o muntu-angolano, a beleza social está em primeiro lugar no inconsciente do ser educado. Beleza prática é «estar em harmonia com os seus ancestrais». Isto é respeitar a lei, respeita o costume é a maior beleza prática. O sentido de «respeitar as leis traçadas por ancestrais» exige que todos sigam o caminho certo (beleza) pelas práticas para o bem-estar de todos e ordem.

Como podemos perceber, nem sempre o bem da orelha é a audição, ou o bem do pé a marcha. A concepção muntu-angolana do bem interior não existe, sendo este o ponto inicial do

<sup>24</sup> Ritos pré-natais, ritos de nascimento, ritos de puberdade, ritos de função sociais e ritos funerários.

<sup>25</sup> *Kwaya* supõe que a mulher perfaça, filtre o conhecimento; *-nyaela* significa «superabundar», «estender».

<sup>26</sup> *Liswamuna* quer dizer «honrar-se», «reverenciar-se», «venerar-se». Esta tradução é relativamente defeituosa porque, na verdade, significa «pentear-se honrando para ser reverenciado porque símbolo da lei respeitada».

bem prático da alma, que consiste na consciencialização subjectiva<sup>27</sup>, cujos pontos de sensibilidade, que são as partes do corpo (humano, vegetal, mineral, etc.), têm um papel indirecto.<sup>28</sup> O *bem* é natureza do *muntu*, logo precede todo acto deste último.

Mena Abrante encenou «Kimpa Vita – Profetisa ardente». Nesta peça, o bem prático da alma é pseudo-subjectivo e intersubjectivo ao mesmo tempo, questionando o bem prático existencial (*factio* tomista e *actio* estóico). Por outras palavras, o bem interior seria antecedente e simultaneamente conseqüente do bem prático: 1) antecedente porque toda a consciencialização é subjectiva, oriunda de um *background* que é suportado pela sociedade; 2) conseqüente porque todo o acto que sucede ao facto é suportado pela sociedade onde está integrado. Kimpa Vita questiona a «boa intenção» nos padres. Ela nega, com isso, não apenas a sua missão evangélica, mas o *ubúntu* do padre Bernardo da Gallo. Este último não tem, no seu inconsciente, o «bem subjectivo». A diversidade de egoísmo natural, egoísmo circunstancial, egoísmo necessário é interpretado por Kimpa Vita e outros kôngo como ausência da bondade natural.

Mena Abrantes introduz o seu génio artístico para moralizar a sociedade. Apesar disso, reproduz ontologia do *muntu* (criado por Nzâmbi/Kalûnga) e nele os dispositivos da beleza cósmica. Falando de beleza formal, Aristóteles divide-a em negativa e positiva<sup>29</sup>:

1) Negativa: a beleza formal é negativa quando visa um fim, embora não tenha uma finalidade. «[...] O belo tem primeiro um sentido negativo. Está separado conceptualmente do bem, que visa sempre fins, e da universalidade teórica que, teleológica, não é senão fim. O belo é o que não é final.»

2) Positiva: «[...] o belo é, em última análise, qualquer coisa de racional, embora mergulhado no domínio do sensível. Daí as exigências de unidade da nossa razão: legalidade, simetria, determinação».

A beleza formal negativa pode-se assimilar à beleza *muntual* necessária. O *bem* da mulher, por exemplo, é engravidar e permitir a continuação humana (procriação, tal como explicada no mito de Ndala Kalûnga). O bem do homem, no entanto, é ser portador da boa semente: há beleza *muntual* necessária no homem quando este é fértil e trabalhador, tal como o serão a sua semente.<sup>30</sup> Assim, a mulher estéril não pode ser bonita apartida, tal como um homem fértil/preguiçoso ou um homem infértil/trabalhador. Por essa razão os rituais pré-natais e ritos de nascimento previnem isso. As cerimónias do rito da puberdade prontificam-se nesse aspecto também. Em caso de esterilidade, o *bem apriorístico* ligado a natureza (procriação) é tido como

<sup>27</sup> «O desinteresse em si é beleza. Por outro lado, dar a si mesmo um objectivo desinteressado tem grandeza. Esta grandeza da acção é, pois, o segundo ponto de contacto com a estética. O desinteresse sozinho, isolado, deriva do bem, cria a sua beleza e é pois estético para Aristóteles.» (BAYER, 1995, p. 50-51).

<sup>28</sup> BETTELHEIM, 2001, p. 11.

<sup>29</sup> BAYER, 1995, p. 53.

<sup>30</sup> OBENGA, 2014, p. 62-63

anti-bem de Kalûnga. O anti-bem passaria a ser origem da *beleza formal negativa* no horizontal social.

A beleza formal positiva é racional, ou melhor, fundamenta-se na razão. Esta corresponde à beleza simbial necessária: o bem-estar do indivíduo completo é o resultado da rigorosa observância dos três mini-indivíduos: o indivíduo-natural precisa de obedecer à ocorrência natural das coisas da natureza; o indivíduo-vontade também obedecerá aos princípios (racionalis)<sup>31</sup> básicos da existência, para o seu querer-ser e, finalmente, o indivíduo-ideia impulsionará a alta obediência a *Kalûnga* (inteligência superior), para simetria dos dois mini-indivíduos precedentes. Daí que o bem-estar do indivíduo (completo) seja fundamentalmente um exercício racional, que obedece à razão e a lógica (básica) das coisas, tal como, a título de exemplo, a edificação de casas numa nova aldeia<sup>32</sup> (arquitectura), a pintura parietal<sup>33</sup> (côkwe), as esculturas chamadas erroneamente de *mintadi*<sup>34</sup> (Kôngo), a conquista das terras ou a caça (*cilômbô*<sup>35</sup>, entre os Umbûndu e Ambûndu), etc. Para um muntu-angolano, trata-se da beleza simbial necessária.

A textura da peça é forçada ao subtexto do *nya*, assim como ao impensado da beleza *simbial* imposto pelo *mpwe*. Podemos olhar o poema de Agostinho Neto, na sua «reinvenção» da mãe. Agostinho Neto criou três sentidos em volta da beleza/*mpwe* da *mãe*<sup>36</sup>: (1) mãe biológica – **Maria da Silva Neto** – o poeta criou três códigos dialógicos: (a) instrução; (b) determinação/coragem; (c) metodologia de acção; (2) mãe topográfica – **Angola profunda** – ele constrói: (a) Angola nos «esperou nas horas difíceis»; (b) Pátria-nação em construção conflituosa além das particularidades; (c) âmago de pertença (de todos angolanos) simbolicamente construído; (3) mãe-revolução<sup>37</sup>: a experiência da vida em si [Revolução]: (a) melhorar o legado; (b) realizar o plano; (c) reinventar o mundo no sentido de melhorar (realizar e reinventar) onde Angola/África é mãe.<sup>38</sup>

O querer-ser *muntual* natural é intermitentemente contrastado pela beleza simbial necessária, em busca da harmonia social. Agostinho Neto mostra-o na sua reinvenção da mãe. Acontece que o querer-ser *muntual* é infra-social, o poeta faz dela uma beleza calungueira: mãe topográfica e mãe-revolução (para o bem social). Isso leva-nos a compreender a dualidade do

<sup>31</sup> O acto consumado, portanto, não será racional, nem tampouco irracional. Ele expressará a combinação simultânea de racionalidade/irracionalidade.

<sup>32</sup> As arquitecturas tradicionais, como são genericamente chamadas, respondem a uma ordem pois obedece a *ordem* da organização territorial que corresponde à organização social e sócio administrativa.

<sup>33</sup> REDINHA, 1956. José Redinha nota que, na verdade, se trata de «arte pela arte»: não tem utilidade comercial e a sua religiosidade não tem senão a função de complementaridade da socialização, com o clã como agente.

<sup>34</sup> Obras em pedras. Existe uma variedade e muitas delas reproduzidas em outras substâncias.

<sup>35</sup> É realmente uma arte que se aprende nas iniciações específicas.

<sup>36</sup> NETO, 2016, p. 25-26

<sup>37</sup> Ele concebeu a *revolução* como mãe ideal para os angolanos.

<sup>38</sup> Ver o poema “Com olhos secos”. NETO, 2016.

*bom*: (i) o resultado de fazer o *bem*; (ii) a intenção de fazer o *bem*, tal como o entenderia Montesquieu.<sup>39</sup>

A beleza grega explora a natureza e as realizações do homem nesta natureza. Por isso, a sua mitologia antropomorfizou e narrou, maravilhosamente, feitos humanos sem fronteiras, com traços sobrenaturais; uma galeria de deuses é criada para dar suporte cognoscitivo à estética (criação sensível). A beleza muntu-angolana é, antes de tudo, basicamente humana com o espírito de Karitanga (figura de Deus). Enquanto indivíduo, a multitemporalidade reparte-o em três. É a partir desta repartição que a beleza muntu-angolana encontra complexa expressividade na natureza, através da antropomorfização de um Deus cujas qualificações são assimiladas às criações humanas. Por esta razão, a beleza muntu-angolana exprime a multitemporalidade de forma elástica na arte.

Convém realçar que Montesquieu<sup>40</sup> percebeu que as origens do belo, do bom e do agradável estão «em nós mesmos» – quer dizer, no indivíduo. Há dois elementos que nos importam sublinhar: 1) a universalidade da beleza pela imaterialidade da beleza; 2) a multiplicidade da beleza pela materialidade. De acordo com Martin Heidegger, a essência da arte é a poesia e a essência desta é a verdade. Baseando-se no conceito grego de *aletheia*, Heidegger sustenta que a obra nasce com a actividade do artista, e este só é considerado desta maneira à medida que cria a obra. É também a obra criada que permite que o artista seja denominado dessa forma, havendo entre ambos uma relação de co-pertinência.

Nesta afinidade artista/obra ainda há um terceiro elemento: o observador, aquele que olha para a obra de arte e para o artista. O terceiro elemento desta tríade reconhece o artista e a obra e só ele tem o direito de o fazer, é o primeiro a saber o artista e a obra, e também o primeiro a ver nisso arte. Mas, desta relação obtém-se apenas a realidade da obra de arte e não a sua origem. A origem da obra de arte se encontra aquém quer do artista, quer da obra, quer do seu observador. A origem da obra de arte só pode ser compreendida desde a própria instauração do mundo – que na obra de arte se deixa e faz ver. Mundo que, como vimos acima, se instaura desde o próprio acontecimento da verdade.<sup>41</sup>

A obra, produção artística, em algum momento passa a ser objeto de investigação da razão, da filosofia. Entre os gregos, Platão e Aristóteles desenvolvem teorias que procuram compreender o lugar da arte na vida humana e no âmbito do conhecimento que o torna *feliz*. A partir destes pensadores, já temos uma longa trajetória na reflexão sobre a arte, explora-se seus

<sup>39</sup> FERRY, 2003, p. 29. «São os diferentes prazeres da nossa alma que formam os objectos do nosso gosto, como o Belo [...]. As origens do Belo, do Bom, do Agradável estão pois em nós mesmos; e buscar a sua razão é buscar a causa dos prazeres da nossa alma».

<sup>40</sup> MONTESQUIEU, 2014

<sup>41</sup> OLIVIERS, 200, p. 2

limites e possibilidades, o seu lugar na hierarquia do conhecimento, embora uma filosofia da arte ou estética se constitua bem tarde.<sup>42</sup> Entre os muntu-angolano, os padrões básicos da produção artística (simetria, grandeza, elegância, etc.) derivam de Ndala Karitanga mesmo para a *beleza muntual* e *beleza simbial*. Iremos ver isso com as modalidades artísticas ligadas ao volume.

A arquitectura e escultura (volume) seriam, nesse caso, o espaço mais visível onde há simetria, unicidade e perfeição pensadas a partir da estrutura de homem vitruviano (Da Vinci). A ideia de *wahrheit* (arte enquanto verdade prática) passa ser o epicentro da consciência social acontecida (*geschehem*) ou ainda correctude (*richtigkeit*). Tudo partiria da *unidade* de medição que projecta a obra enquanto «estrutura» simétrica, pura e bela. A esse aspecto, temos um exemplo, dos Kôngo. Qual terá sido a unidade de medida no antigo Kôngo? Existem três unidades principais, nomeadamente: (i) *mpûsu*; (ii) *sêlalele*; (iii) *nzôka* que, a seguir, descrevemos a origem da ideia que cada um traz:

1. *Vusu*<sup>43</sup>: dimensão de uma ráfia de palmeira com comprimento de 110cm ou 140cm. Também designa o algodoeiro cuja altura é de 100cm a 150cm (*Gossypium herbaceum*)
2. *Sêlela*<sup>44</sup>: quantificar uma extensão, medir a quantidade de uma extensão; cavar um buraco de 115cm de altura e 150cm de comprimento
3. *Zoka*<sup>45</sup>: fazer um buraco, cavar um buraco de 110cm de altura e 130 de comprimento ou levantar uma casa partindo desta medida.

Como podemos notar, todas essas medidas têm em comum o padrão de uma linha de ráfia que mede 100cm e 150cm, consoante a espécie da planta. O *mpûsu* (palmeira) ocupou um lugar especial na cosmogonia kôngo desde a vida financeira, medicina, vida-além-vida, vestimentas, etc.<sup>46</sup> Isto é, *mpûsu* é a medida da própria vida por três razões: (i) medidas das vestimentas; (ii) medida do dinheiro-tributo que as autoridades pagavam a autoridade máxima; (iii) fio de *mpusu*<sup>47</sup> que serve para medir a altura da pessoa ou a diâmetro da cintura da pessoa.<sup>48</sup> Era sinónimo de *ñlûlu* e de *mbâsa* que, geralmente, têm cada 1 metro e 2 centímetros.<sup>49</sup>

*Sêla* – ou melhor *sêlalele* – é a fita métrica mais vulgar para medir as dimensões de vários corpos, nomeadamente: (i) extensões espaciais que o homem pode manusear; (ii) dimensões de corpos botânicos, zoológicos ao alcance do homem. Mas, pode ainda servir para medir as larguras dos rios, dimensões de pequenos lagos. O padrão é 1,15m.

<sup>42</sup> SEIBT, 2008, p. 189

<sup>43</sup> LAMAN, 1936, p. 590

<sup>44</sup> LAMAN, 1936, p. 886-887

<sup>45</sup> LAMAN, 1936, p. 1169

<sup>46</sup> BALANDIER, 2020, p. 278

<sup>47</sup> Laman nos dá o termo de *mpyôso* (LAMAN, 1936, p. 593).

<sup>48</sup> Mpûsu'a moyo: o tempo de vida de alguém.

<sup>49</sup> LAMAN, 1936, p. 429, 411

Finalmente, *nzyôka* era um buraco de 1,10m de altura, 1,30m de comprimento. Presume-se que tenha sido uma medida exclusiva da arquitectura junto de *sêla* para construção. Ele traz a ideia inicial de volume. Isto é, arquitectura e escultura. Por essa razão, *nzyôka* designa a medida de uma cova normal (3x2m). Faz sentido, pois, que a casa seja chamada de *nzo* (termo que deriva de *zôka*). Cavar, por outro, tem dois outros sentidos: (a) estar em harmonia com as leis de Kalûnga, N̄zâmbi e os ancestrais (donos da terra). Por isso, *nsîku* é, as vezes tido como ráfia de 1 metro<sup>50</sup> que serve para medir.

Nas três categorias de medida acima citada havia: (i) uma medição-padrão que é *mpêngo* (mpângu) com «comprimento da mão aberta: 15cm ou 18 cm»<sup>51</sup> e uma meia-unidade chamada *mpâwu*, que é 50cm<sup>52</sup>; (ii) as dimensões genéricas de um quarto são 4x4x4m e constituíam uma unidade chamada de *ñlâsu*<sup>53</sup> (dimensões de um compartimento unitário de uma casa); (iii) dimensões unitárias de uma *aldeia* eram *kômbe* (3x3km<sup>54</sup>). Isto é, uma superfície de 9km<sup>3</sup> determinava a dimensão-padrão de uma aldeia.

Um quintal – *lûmbu* – contém entre três e doze casas, e as suas dimensões são variáveis segundo o número de solteiros, casados, polígamos por um lado. Por outro, o *lûmbu* mudava em virtude de responsabilidades sociais de quem era seu líder máximo e de outros que lá residiam. Por norma, uma aldeia tinha nove *lûmbu*, ao mínimo. Daí, a superfície de 9km<sup>3</sup> era o padrão (o mínimo possível). A dimensão de 3x3km passou a ser a medida convencional de uma aldeia, enquanto espaço político basilar. A comuna tem, por normas, doze aldeias e ela varia em duas perspectivas: (i) extensão geográfica não é uniforme; (ii) divisão territorial é uniforme. O município é constituído por trinta-e-seis aldeias que equivalem a três comunas. Por normas, é tido como o verdadeiro espaço político por conter instituições económicas, financeiras, administrativas, económicas, judiciários, legislativas, etc.

A ideia de *medida* contida em *mpûsu*, *sela* e *nzôka* trazem cinco ideias principais convergentes: (i) simetria; (ii) perfeição; (iii) ordem; (iv) avaliação; (v) unidade. Três destes conceitos sustentam a criação enquanto *geschaffensein*.<sup>55</sup> A criação de *nzo*, casa, é uma mimese que, a partida, o homem herdou do Nzâmbi. «Ser verdade» que é diferente de *diegesis*, associa-se ao *mpûsu* e *nzoka* que pressupõem pré-existir e pós-existir (*sêla*) de quem é detentor das

<sup>50</sup> Laman escreve *ciiku*. LAMAN, 1936, p. 105

<sup>51</sup> LAMAN, 1936, p. 845, 848

<sup>52</sup> Karl Laman escreveu *pau*. LAMAN, 1936, p. 577

<sup>53</sup> LAMAN, 1936, p. 743. O autor limita-se a dizer simplesmente «medida de 4 metros».

<sup>54</sup> LAMAN, 1936, p. 300

<sup>55</sup> MOOSBURGER, 2007, p. 1: «O ser-criado da obra deixa-se abarcar abertamente apenas a partir do transcurso do criar.» Na verdade o «ser-criado» é, na terminologia de Heidegger, a obra e, por conseguinte, criação. Por essa razão, embora o autor limite «ser-criado» a *Geschaffensein*, traduzimos a mesma expressão por criação.

virtudes. Edificar a casa (*nzôka*) e urbanizar (*mpûsu*) associam-se a essência íntima da arte<sup>56</sup> em Karitanga.

O *ociwa/mpwe* (arte) enquanto *-li/ndûngu* (existência) pressupõe pré-existir, existir e pós-existir como razão de *muntu* ser bondade: *mpwe* e *nya* simultaneamente. *Oci/osi/nsi*, tido como suporte mediático entre o mundo dos vivos e o mundo dos antepassados, presume uma estrutura e abrigo como *razão* da felicidade ontológica do *eu*. Os *arquitectos* (artista) são «pessoas com habilidade mental e manual». Uma obra de arte é, para Heidegger, o resultado de uma experiência anterior; essa experiência dá ênfase à realidade material da obra (*das Dinghafte*), que rivaliza com o habitual da natureza. Em kikôngo, trata-se de *mpesa*, beleza material.<sup>57</sup> Pela transformação da natureza, a obra de arte é *ungewöhnlich*. Isto é, algo de admiração. Tal foi Alexandria construída a partir de um pântano sem água potável, e que passou a ser uma megacidade portuária que tinha todos os serviços ao ponto de beneficiar de admiração de milhar de sábios que a visitavam. Tal como a cidade de Mbânza Kôngo como foi encontrada pelos navegadores: com ruas, armazéns, habitações organizadas em ruas, instituições administrativas, mercado, tribunal, etc.

Heidegger decreta a arte como «ser-criado». No universo *muntu-angolano*, situar-se-á entre ser-pré-existido e ser-pós-existente. Quer o criador quer a sua criação existem materialmente, facultando a *admiração* que vai além da matéria. É assim que a arte, fundamentada a partir da *aletheia*, passa a ser, nas análises de Heidegger, uma *Dichtung* (poesia), com a inserção de um terceiro elemento: o observador. Este está mais bem posicionado para falar dos dois primeiros, principalmente da essência da obra.<sup>58</sup> Nasce o cenário que completa o *sache*, objecto não-material que fascina.

Sendo assim, a ideia de construção (casa, cidade) entre os Kôngo apresenta a mesma estrutura da poesia – *Dichtung* de Heidegger e mito de Karitanga – com *ordem*, *simetria*, *unicidade* (perfeição e avaliação).

Por um lado, a poesia (*Dichtung*) e por outro lado, a essência (*Wesen*) coincidem com a *techne* (habilidade prática e intelectual) para transformar a inércia em algo de admiração. Isto o *Handwerk*, tido como pensamento manufacturado e, ao mesmo tempo, sensato (*Vernünftiger*) que justifica a sua longa duração. Quer dizer, arte como ideia que chama atenção pela sua validade cognoscitiva avaliada pela crítica ao longo do tempo: o valor ôntico da obra de arte (*kunst*). Apesar disso, não quer aqui dizer que seja fixa. Citamos a crítica feita sobre o teatro por Costa Andrade (Ndunduma) em 1980<sup>59</sup>:

<sup>56</sup> SCHOPENHAUER, 2013, p. 44

<sup>57</sup> Medida de 2 metros chama-se *mpesa*.

<sup>58</sup> HEGEL, 1993, p. 67-76

<sup>59</sup> ABRANTES, 2005-II, p. 35

Não se trata de maior ou menor brilho na interpretação do personagem ou do papel, porque nada é fixo, nem sequer há uma palavra fixa. Há, diríamos, um mote, ou um conceito, que enriquece, sempre com palavras ou gestos diferentes, que a imaginação ou a ocasião ditam ao indivíduo que vive o facto teatralizado. Melhor diríamos que nunca o espectáculo se repete. Cada vivência teatral de um mesmo facto é um espectáculo único, uma nova criação.

O muntu-angolano não é fixo (*ergo sum*). O *ser*, na visão muntu-angolana, começa com as vontades dos progenitores, onde ele pré-existe (causa da existência de qualquer indivíduo). A vontade feita carne (pessoa humana viva) erguerá a sua própria vontade diferente dos seus pais somente na fase adulta. Depois da morte, ele começa realmente a existir uma vez que os seus feitos testemunharão o que foi sua vontade (*mwêla*, personalidade fôlego). A sua personalidade formata-se consoante a idade, as funções que irá exercer e a posição da família onde nasceu e o lugar simbólico que ocupará. Mas, a sua estrutura ôntica, enquanto ser-existente, permanece a mesma: esta estrutura parte da organização social (*eu, não-eu, nós*) e do equilíbrio existencial (obedecer às normas dos antepassados). Tudo o que é *ociwa* natural deve obedecer à vontade dos antepassados (ordem, simetria, perfeição, etc.). Mesmo que admitamos um *ociwa* artificial, as oito personalidades do criador-modelo<sup>60</sup> não dissociam as relações de ambos mundos, na profunda e variada expressividade da arte/*ociwa* submetida à avaliação de outrem.

Já para Heidegger, tal como Miguel de Beistegui o reinterpretou:

O ser humano é humano somente enquanto «compreender» o ser (como presença), isto é, somente enquanto permanecer numa abertura ao ser. “Ser humano” significa *ser* esta abertura. A linguagem é um modo singular e privilegiado no qual o *Dasein* humano pode ser esta abertura.<sup>61</sup>

Portanto, *ociwa* obedece à três liberdades: quem cria, a criação e quem critica. Um diálogo pluri-ontológica da arte. A língua ou outras linguagens (escritas, escultura, dança, parábola, etc.) são a abertura horizontal<sup>62</sup> (diacrónica). A abertura vertical<sup>63</sup> (sincrónica) consiste na metalinguagem atemporal do destino da arte. O que nos diz Ndunduma sobre o teatro pode se ver nos ritos antigos: de passagem, por exemplo. Podemos citar *kimpasi*, por exemplo cuja arquitectura e os rituais constituem obra de arte.

A arquitectura de *kimpasi* interessa em quatro aspectos. Primeiro: geografia do espaço íntimo, como forma de relembrar a ligação, através de espírito, que há entre o *muntu* e Ñzâmbi.

<sup>60</sup> Ver adiante.

<sup>61</sup> BEISTEGUI, 200, p. 104

<sup>62</sup> Trata-se da linha obrigatória a que a essência humana obedece, como respirar, comer, beber água, etc. Nesta linha, o ser-no-mundo, ou existir-no-mundo, desenvolve-se com a idade, na fisionomia, na inteligência, etc.

Segundo: concepções e conceitos da construção. Terceiro: princípios principais «espaço/homem<sup>64</sup>», «abrigo/homem<sup>65</sup>» e «leis/homem<sup>66</sup>». Quarto: beleza.<sup>67</sup>

A superfície total de *kimpasi* – ver o croqui a seguir – tem geralmente a superfície de *zikômbé zitatu*. Quer dizer 27km<sup>2</sup>, embora parte deste espaço foi realmente utilizada. Cada casa deveria ter as dimensões de 4x4m. A distância entre duas casas vizinhas é, por normas, de 400cm; e entre os *lûmbu* havia ruas de 12 metros, cruzada por uma avenida de 21 metros que separavam os sectores de cada aldeia.<sup>68</sup> Isso leva-nos a pensar que as duas aldeias de *kimpasi* continham, cada uma delas, 3km<sup>2</sup> de superfície. Os rios e os jardins são importantes na organização do *lûmbu* em relação ao casarão chamado *mbôngi*.

---

<sup>63</sup> Antes de nascer e depois da morte, o *ser* (linguagem heideggeriana), ou o *existir* (linguagem muntu-angolana) é definida pelas características da vontade-*mwêla*.

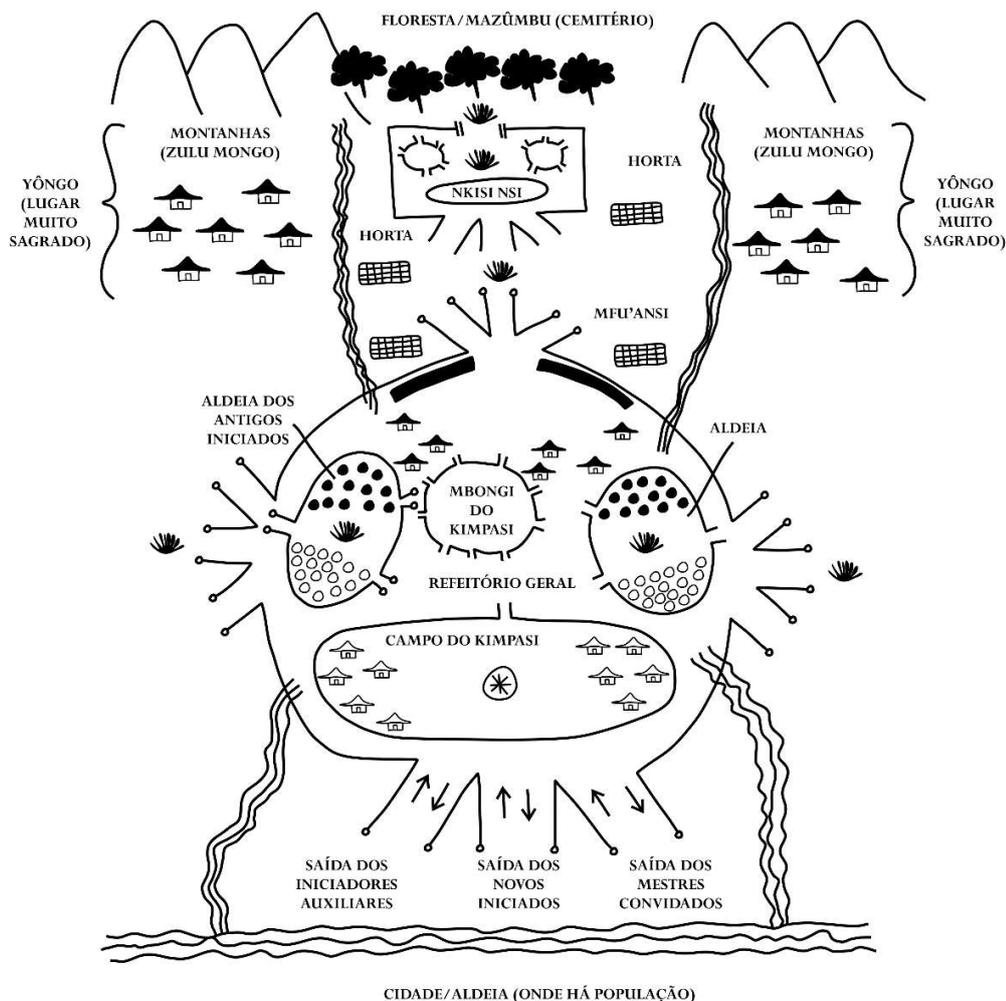
<sup>64</sup> Nem todo espaço é para habitar. Isto é, organizar o espaço, torna-lo útil e inserir-se nele pressupõe-se interpretar a hierarquia que a natureza estabelece por si e interpretá-la.

<sup>65</sup> Alberga-se para se proteger contra o clima, animais selvagens e calamidade. Isto é, habitar pressupõe segurança no meio ambiente, respeito ao ecossistema.

<sup>66</sup> Normas e interdições para habitação; diálogo entre habitat e habitante; etc.

<sup>67</sup> Ordem, simetria, etc. Tornar mais bela a natureza, transformar o *bem* da natureza, etc.

<sup>68</sup> Eram aldeias simbólicas, de pequenas dimensões.



LEGENDA

- |   |   |   |   |
|---|---|---|---|
|  | FOGO ACESO  |  | CASAS CIRCULAS DOS INICIADOS ANTIGOS    |
|  | RIO   |  | CASAS CIRCULAS DOS POSSUÍDOS PELO NKITA |
|  | ENTRADA/SAÍDA   |  | NZO'A NKISI, ESPAÇOS SAGRADOS           |
|  | M'BONG COM 9 OU 12 PORTAS   |  | CASA DE HÓSPEDES                        |
|  | DOMÍNIO DE NDÚNDU, MESTRE DE KIMPASI NGANGA MAYINDA, NGANGA MVUTUKI, ETC. |  | MBONGI DOS RECÉM CHEGADOS               |
|   |   |  | NGÚMBU, MURO DO TEMPLO, LIMITE SAGRADO  |

Fig. #1: Campo de *kimpasi*  
 © Ancestre | Patrício Batsíkama

Arte obedece a uma hierarquia. Na base há quase-arte, no meio temos *simili-arte* e, finalmente, a arte. Nem tudo é arte, nem tão pouco todo fazedor da arte seja artista. Há quase-artista, *simili-artista* e artista. O quase artista aprende a executar de forma perfeita a imitação e ser um observador da simetria. O simili-artista é o mestre recém-consagrado, cuja pouca experiência não lhe permite compreender a relação entre verdade e inverdade. O domínio dos instrumentos epistémicos está ainda ao nível da auto-aprendizagem. A arte é bela e sublime: criação.

Passamos agora a epistemologia da arte, com Nietzsche que é da seguinte opinião:

Teremos ganho muito para a ciência estética ao chegarmos não só à compreensão lógica, mas também à imediata segurança da opinião de que o progresso da arte está ligado à duplicidade do Apolínico e do Dionisíaco; de maneira parecida com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas. Estes nomes tomamos emprestados aos gregos, que manifestam ao inteligente as profundas ciências ocultas de sua concepção artística não em ideias, mas nas figuras enérgicas e claras de seu mundo mitológico. A ambas divindades artísticas destes, Apolo e Dionísio está ligado o nosso reconhecimento de que existe no mundo grego uma enorme contradição, na origem e nos fins, entre a arte plástica – a de Dionísio; – ambos impulsos, tão diferentes, marcham um ao lado do outro, na maior parte das vezes em luta aberta e incitando-se mutuamente para novos partos, a fim de neles poder perpetuar a luta deste contraste, que a palavra comum «arte» somente na aparência consegue anular; até que eles afinal, através de milagroso ato metafísico do «desejo» helénico, aparecem unidos, produzindo por fim, nesta união, a obra de arte, tanto dionisíaca quanto apolínica, da Tragédia Ática.<sup>69</sup>

Para Nietzsche, caso tenhamos percebido bem, Apolo e Dionísio são arquétipos e arte é, na visão epistemológica, uma equação «Apolo/Dionísio». A arte como criação cristaliza-se no arquétipo «Deus-criador». As várias morfologias de Deus (Kalûnga, Suku, etc.) podem fornecer-nos diferentes e convergentes características que nos permite discutir a epistemologia da «criação».

Com esse modelo, os nyaneka têm oito grupos: (1) *Huku, Suku*; (2) *Kalûnga*; (3) *Ndyâmbi, Panga Ndyambi*; (4) *Ekhumbi, Matyisa-Kumbi*; (5) *Omukulami, Nthulame*; (6) *Hamanene, Kamana*; (7) *Muvile-Vile, Muvili wavilo*<sup>70</sup>; (8) *Mphangele, Mphangaile*. Entre os umbûndu encontramos seis grupos: (1) *Chime*; (2) *Ngala, Ngala Njambi*; (3) *Suku*<sup>71</sup>, *Thuku*; (4) *Kalûnga*; (5) *Omalomata*; (6) *Ongombe*.<sup>72</sup>

Notamos que *Hûku (Sûku)* deriva de *hûku* ou *onthûku*, «causar», «originar falando de um problema» (espaço/tempo kantianos). Nos Umbûndu (vizinhos dos Nyaneka), *esûku* ou *ehûku* significa «germe», «embrião» ou «ovário da planta» (Dionísio nietzschiano). Isto é, a origem *a priori*, a exposição transcendental (Kant) e o começo axiológico (Nietzsche). Será por isso que *ekhumbi*, ou *Mutyisa-Kumbi*<sup>73</sup>, é tido como uma das designações atribuídas a Deus pelo facto de designar, analogicamente, o Sol (Apolo nietzschiano), origem de calor (concepções apolónicas?). *Mphangele (Mphangaile)* parece confirmar isso: em kikôngo, *Mbângala* evoca as origens

<sup>69</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 22.

<sup>70</sup> *Mvîdi* significa «grandeza», em kikôngo (*mvîdingi*). Arte = grandeza.

<sup>71</sup> HAUENSTEIN, 1971/1972, p. 78. «*Suku ka pulua kalunga ka minihilua*.»; «Não se pede nada a Deus, a morte [Kalûnga=Deus=Misterioso=Morte] não aceita o presente.» HAUENSTEIN, 1971/1972, p. 79

<sup>72</sup> HAUENSTEIN, 1971/1972, p. 77.

<sup>73</sup> Em nyaneka, *ekumbi* designa «o ancião que sabe tudo»; também a palavra significa «algo que não se revela por nenhum sentido». Em umbûndu e kikôngo, este nome de Deus parece não existir. Portanto, designa (*nkûmbi*) «alguém idoso, que sabe de todas as coisas, usos e costumes», «sábio», «vice-rei», «chefe adjunto», escreve Laman.

ligadas ao sol ou «muito calor» (Dionísio nietzschiano). Nos Lûnda e nos Cômwe, *ngângela* exprime essa origem e é tido como «leste» ou «Sol nascente». Isto é, criação e início. Isso é, todo *mpwe* ilumina pelas novas propostas que traz, revolucionando o *estatuquo* (o solo, fogo modificar).

Em relação a Suku ou Huku, partiremos do facto do termo *tûka* significar «vir», «provir», «originar», «tirar a sua origem». No vocabulário kikôngo, este termo parece mortalizar a criação pura num espaço e associado com uma série de significação entre os nyaneka e umbundu: «Deus», «ascendência», «princípio», «calor que faz ao longo do dia», «muito sol» (*Onthuku*, *Huku*, *Suku*, etc.). Em umbundu o vocábulo *ongômbe* parece ter ligação com a criação sem materiais: o termo *ngômbe* relaciona-se com «segredo» ou «causa», «fonte». <sup>74</sup> Esse sentido reflecte a condição necessária da pró-existência (procriação: beleza artística). Porém, o valor semântico de *Hûku*, *Onthûku* (onde encontramos *tûka*) contém a dimensão histórica, teosófica (cosmológica) e sociológica que permite, normalmente, entender melhor o indivíduo (uni-indivíduo) e a sua origem (não há lugar para a maldade nem para a bondade separadamente). Morfológicamente, o Sol torna-se o *signifié* do pai do Olímpio. <sup>75</sup> Em paralelo ao que diz Leibniz, o muntu-angolano atribui ao seu Deus a essência da existência, que associa com beleza, ordem e grandeza. Isto é, arte. Assim escreveu Leibniz<sup>76</sup>:

Em Deus, a existência não difere da essência, ou, o que vem a ser o mesmo, é essencial a Deus existir. Deus é então um ser necessário. As criaturas são contingentes, o quer dizer que a existência não segue da sua essência. [tradução nossa].

A beleza *mpangaleira*<sup>77</sup> reverte à ideia de origem. O *mukixi* de Ana Clara Marques expressa duplamente: (i) a instituição tradicional de enculturação; (ii) a criação artística contemporânea. Isso faria da coreógrafa uma quase-artista. Masongi Afonso (Mestre Afó), que exibiu *Masivi* (2009), apresentava uma beleza *ngombiana* e a sua expressividade, que agrega o tradicional e o contemporâneo<sup>78</sup>, ilustrava didacticamente: (i) a quebra do que é costume e inserção de novas propostas institucionais; (ii) a atitude intelectualista sobre os fenómenos naturais (beleza *nzambiana*), em detrimento do indivíduo/*muntu*. Já se mostra a fase transitória de Mestre Afó, deixando de ser quase-artista para ser artista. De forma endógena, o pseudo-

<sup>74</sup> A acção que o especialista *ngâng'a Ngombo* usa a fim de descobrir as causas de uma infelicidade ou de qualquer problema.

<sup>75</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 21

<sup>76</sup> LEIBNIZ, 1998, p. 326

<sup>77</sup> Deus= sol, Apolo. Quer dizer, arte enquanto pensamento esclarecedor de ideias nebulosas anteriores.

<sup>78</sup> BALANDIER, 1982, p. 46-48. Utilizamos aqui «tradicional» no sentido de «o que já se tornou hábito, oriundo das dinâmicas das culturas do passado no presente». O que é tido como «contemporaneidade» resulta das dinâmicas das

artista é aquele que reproduz obra com fins comerciais; o quase-artista ‘vende’ conhecimentos; o simili-artista são criadores; o artista cria cuja obra é, na verdade, conjunto de virtudes para a ordem da sociedade. Podemos dar outro exemplo, o *kuduro*. Serão Nagrelha, ou Sebem, ou ainda Tony Amado, que são figuras eminentes do *kuduro*, artistas também? Apesar da sua popularidade, eles não deixam de exibir uma simples beleza *mntual* – alguns críticos reprovam a qualidade musical deles. Outros apontam a falta de tecnicidade nas modalidades artísticas em que atuam. Logo, seriam pseudo-artistas. Referimos Ana Clara Marques e Mestre Afó. Salientamos que ambos tiveram formação superior, que contribuíram para a formação de jovens nas modalidades artísticas em que são profissionais. Além de mostrar firmeza nas suas linhas ao longo do tempo, são detentores de prêmios nacionais e de vasta experiência artística. Com os *kuduristas*, a situação é diferente. Se, na linguagem contemporânea e popular, todos podem ser chamados de artistas (sem diferenciação), pelo mesmo jargão estético endógeno não nos permite isso. Na *beleza mntual*, eles seriam pseudo-artistas. A *beleza simbial* está ligada à quase-artista ao passo que a *beleza kalungueira* esteja ligada à simili-artista e artista.

Apesar de muito poucos *kuduristas* dominarem tecnicamente a música/dança, são muito populares. Os produtos musicais deles têm boa produção comercial. Mais populares ainda que a coreógrafa Ana Clara Marques, mais conhecidos do que o escultor Mestre Afó ou o eminente pintor Viteix. A popularidade aqui não valida a mestria, caso olharmos os arquétipos de Deus-criador. O consumidor de arte em Angola é tido, na sua maioria, analfabeto no conhecimento musical, menos exigente e monocritico. A educação é decisória para a qualidade da produção. Isto pode valer também para outras modalidades. Portanto, mesmo que os *kuduristas* citados não dominassem as noções básicas (práticas/teóricas) da música/dança, é verdade dizer que são impulsionadores de fenómenos artísticos, na ordem da beleza *mntual*. Os *kuduristas* são os mais convidados pelos políticos durante as campanhas eleitorais. Agradam, e de que maneira, a uma vasta população angolana (e internacional) que se identifica com o estilo e, em contrapartida, buscam o seu bem subjectivo (o que justificaria algum traço de profissionalismo). Nos últimos nove anos, a performance dos *kuduristas* ganhou uma dinâmica que nos permite olhar a *beleza mntual* com virtudes (*beleza simbial*).

Nietzsche fez observar o seguinte:

Consideramos até o momento o Apolínico e seu contraste, o Dionisíaco, como forças de arte que emergem da própria natureza sem mediação do artista humano, e nas quais se contentam por enquanto e de modo direto os seus impulsos artísticos, por um lado, como o mundo configurado pelos sonhos, cuja perfeição se encontra sem qualquer relação com a elevação intelectual ou a formação ar-

---

culturas actuais em efervescência. O primeiro tem uma estrutura fixa normativa que dialoga com demais, enquanto o segundo tem várias estruturas dinâmicas em diálogo normativo.

tística individual, por outro lado, como verdade embriagadora, que também não leva em consideração o indivíduo, mas que chega a procurar destruí-lo e redimi-lo por um sentimento místico de união. Com respeito a estes estados artísticos imediatos da natureza, é qualquer artista um «imitador», i. e. ou o artista Apolínicos dos sonhos ou o artista Dionisíaco da embriaguez ou, finalmente – como por exemplo na tragédia grega –, ao mesmo tempo artista do sonho e da embriaguez; como tal devemos imaginá-lo, como ele, na bebedice *dionisíaca* e no místico auto-abandono, cai vacilante, solitário, e separado dos coros entusiastas; e como se lhe revela, por influência do sonho apolínicos, seu próprio estado; isto é, sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo numa visão alegórica.<sup>79</sup>

Das nossas análises aqui resumidas, interessou-nos três dimensões da trajetória artística enquanto produtora da *beleza*:

- 1) **Dimensão subjectiva:** do ponto de vista de quem executa, tudo começa com (i) pseudo-artista: o fazedor da arte domina técnica e nocionalmente a modalidade. Depois passa pelo (ii) *quase-artista*: mostra mestria e grande conhecimento da sua modalidade. A terceira etapa é (iii) *simili-artista*: promotor da arte não só com criação emocional, como também com novas apreciações da sua modalidade (criar estilos com maior receptibilidade intelectualista). Finalmente, passa a ser (iv) artista: criador e crítico emocional, racional da modalidade e elite social pela sua autoridade ética, racional na matéria
- 2) **Dimensão objectiva:** do ponto de vista de apreciação da produção em si, há: (i) existem várias belezas nas quais se pode integrar um produto artístico. Essas belezas devem começar pelo uni-individual, para depois passarem para o pluri-individual; (ii) duas belezas são fundamentais: beleza *mutual* e beleza simbial. Em cada uma, há a necessidade de provas documentais/materiais que permitirão conectar a dimensão subjectiva à dimensão objectiva. Aqui, o crítico deverá prestar mais atenção à evolução gradual da beleza: beleza *simbial* e *kalungueira*. Realçar que, consoante os aspectos externos, a *beleza kalungueira* é precedida pela beleza *sukueira*, *mpângaleira*, etc.<sup>80</sup> Aqui, a obra produzida proporciona *ordem* que perdura em várias gerações.<sup>81</sup>
- 3) **Dimensão universal:** na apreciação filosófica ou estética, nota-se o seguinte: (i) a separação da arte utilitária da «arte pela arte» gerou inúmeras teorias sobre o que seria arte/artista e o que seria artesanato/artesão. Nasce a aceitação internacional da obra de arte e do seu autor nos circuitos internacionais, quer nas arenas académicas/universidades, museus, arenas promocionais/bienais, festivais de arte. Dak'Art, Musée de Quay Branly, Metropolitan Museum of Art, Museu Afro Brasil são arenas propícias onde se insere a produção artística de africanos em geral; (ii) A industrialização da arte – auxiliada pelas novas tecnologias e pela Internet – esvaziou as modalidades artísticas da parte retórica, de maneira que a arte passa a ser neocapitalista (envolvendo a ideia de dinheiro, corruptela de bem-estar, como se o bom e o bem artísticos pudessem ser realmente atingidos através do dinheiro). Talvez seja o impacto da tirania dos financeiros/banqueiros, primeiro, por meio da sua apreciação (moderada ou exagerada) das coisas mais belas que alcançam a alma;

<sup>79</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 28

<sup>80</sup> Partimos do pressuposto que a *beleza kalungueira* seja reservada para as categorias de Nzambi (Ndala Karitanga). É chamado de Suku (sol, eternidade), Mpangala (eternidade, calor). Isto é, os seus criadores 'eternizam' associando as linhagens a que pertencem.

<sup>81</sup> Muitas obras de arte clássica como *mwana pwo*, *cihongo*, *tsibinda Ilunga*, *ñkisi ñkôndi*, etc. personificam as linhagens dos seus criadores e tornaram-se ordem.

segundo, pela comercialização destes productos (criados, geralmente, por pessoas financeiramente mais modestas).

A arte é uma longa trajectória que começa como pseudo-arte, fase de aprendizagem e domínio da técnica da modalidade. Como é óbvio, a beleza aqui é *mntual*, até porque os praticantes desta beleza ainda se servem dela para fins comerciais e para integração no mercado. Depois, a *quase-arte*, com a beleza *mntual*, a levar a tecnicidade para a utilidade social. Notamos a participação na oxigenação do sistema artístico local. Na *simili-arte*, a arte torna-se instrumento de distribuição do bem-estar social: o simili-artista cria emprego e proporciona formação para o bem-estar das demais pessoas. Como é notório, a *simili-arte* veicula a beleza *simbial*. Aqui, o reconhecimento nacional vai além das simples instituições, pois ela veicula a beleza *simbial*. Em relação à arte, esta começa com a base da beleza *kalungueira*: beleza *sukeira* e *mpangueira*. Por isso, o artista, por si só, personaliza a sua própria linha artística (pensamento/filosofia) e torna-se numa autoridade (elite) na sua modalidade. São, na verdade, os artistas que servem de espelho a um país: instituem a riqueza e a constituição artística de uma nação próspera.

## Conclusão

O nosso objectivo foi de abrir uma possibilidade de interpretar a beleza a partir da intelectualidade patente nas obras dos artistas angolanos. Mas, antes, era necessário estabelecer um quadro comparativo de conceitos básicos da estética ou filosofia da arte. Com isso, pensamos introduzir aqui algumas categorias da beleza – que precisam de ser discutidas por vários especialistas – com propósito abrir um programa dialógico entre o que herdamos da estética ocidental e as expressões endógenas. A arte é fiel expressão do *eu-social*. Mesmo quando dissocia-se dos padrões ou paradigmas da razão, o *eu-cósmico* não salta o cerco da bondade. O *mntu* é um ser bondoso por natureza. Isto é, parte inicial de toda produção artística.

Interessa introduzir essa discussão nas universidades angolanas de forma sistemática as produções artísticas ao longo do tempo no espaço chamado Angola, identificar a dinâmica que definiu o conceito da *beleza*. Tivemos a petulância de comparar alguns aspectos da *beleza* grega com a realidade muntu-angolana, quão produtivo é esse exercício na academia. Essa possibilidade abre novas portas para aprofundar a nossa compreensão sobre a produção angolana em diferentes modalidades artísticas.

Angola tem museus que albergam obras de arte estudadas consoante as ferramentas concebidas «fora» delas. Na verdade, o actual conceito do museu terá nascido na Alexandria com

o «mouseion»<sup>82</sup>: espaço das musas [beldades], local do conhecimento. Na Antiguidade, ele foi criado na cidade de Alexandria onde reuniam-se milhares de intelectuais e sábios do mundo. A sua importância foi de criar o conhecimento. Foi na base deste desiderato que debruçamos aqui sobre diferentes questões de arte – cujo espaço de estudo é *museu* – na esperança que a discussão científica seja desenvolvida nas universidades angolanas com trabalhos empíricos, com proposta de novas teorias, se necessário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AKPOROBARO, F.B.O. **Introduction to African Oral Literature**. Ikeja: Princeton Publishing Company, 2012.

ANYGOHO, Kofi. Poetry as Dramatic Performance. In: **African Literature: an anthology to criticism and theory**. Oxford, Blackwell Publishing, 2013

BRATTON, Benjamin. A pilha negra, **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 20 (jan/jun 2016). São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

DIAGNE, Souleymane Bachir. Penser de langue à langue. In: MABANCKOU, Alain (Org.). **Penser et écrire l’Afrique aujourd’hui**. Paris: Seuil, 2017.

DIAGNE, Souleymane Bachir. Pour un universel vraiment universel. In: MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Orgs.). **Écrire l’Afrique-Monde**. Dacar: Jimsaan, 2017.

GILROY, Paul. **O atlântico negro, Modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Kapel Moreira. Centro de Estudos Afro Asiáticos, Universidade Cândido Mendes. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

IDUMA, Emanuel. **A Stranger’s Pose**. Abuja-Londres: Cassava Republic Press, 2018.

MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (org.) **Écrire l’Afrique-Monde**. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. In: MOURA, Sabrina (Org.). **Panoramas do Sul leituras** São Paulo: Editora SESC, 2015.

MBEMBE, Achille. L’Afrique qui vient. In: MABANCKOU, Alain (Org.). **Penser et écrire l’Afrique aujourd’hui**. Paris: Seuil, 2017.

MBEMBE, Achille. Penser le monde a partir de l’Afrique. In: MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (Orgs.). **Écrire l’Afrique-Monde**. Dacar: Jimsaan, 2017.

SARABA. <<http://sarabamag.com/>>. Acesso em janeiro, 2018.

SARR, Felwine; MBEMBE, Achille. Entrevista. In: jornal **L’Humanité**, 23, 24 e 25 de junho. Paris, 2016.

---

<sup>82</sup> *Sarapaeum* (Serapis: junção de Isis egípcio e Hades grego) era o local público e sagrado, onde os reis Ptolemeus investiram para formação do cidadão.

SELASI, Taiye. Bye-bye Babar, <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>. Acesso em junho, 2016.

SUHR-SYTSMA, Nathan. Theories of African Poetry. In: **New Literary History**. Vol.50, Number 4, p. 581-607, 2019.

THIONG'O, Ngugi Wa. The Language of African Literature. In: OLANYIYAN, Tejumola; QUAYSON, Ato (Orgs.). **African Literature, An Anthology of Criticism and Theory**. Malden: Blackwell Publishing, 2013.

THUIN, Antonia Costa de. **Ooyinbo: visões de um continente** Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e contemporaneidade. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC, Rio de Janeiro, PUC, 2019.

TJ DEMA. Botswana. <<http://tjdema.com/>>. Acesso em junho, 2020.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 03/12/2020

Aprovado em: 08/01/2020