

## Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial?

**Kwame Anthony Appiah**

Tradução de Maria José Tavares

(Revisão de Manuela Ribeiro Sanches)

*Tu t'appelais Bimbircokak*

*Et tout était bein ainsi*

*Tu es devenu Victor-Emilie-Louis-Henri-Joseph*

*Ce qui*

*Autant qu'il m'en souviene*

*Ne rappelle point ta parenté avec*

*Roqueffèlère*

Yambo Ouologuem, "A Mon Mari"

Em 1987, o Centro de Arte Africana de Nova Iorque organizou uma exposição intitulada "Perspectivas: ângulos sobre a arte africana". A curadora, Susan Vogel, trabalhara com vários "co-curadores", cujos nomes refiro de acordo com a ordem de apresentação no índice do catálogo da exposição: Ekpo Eyo, antigo diretor do Departamento de Antiguidades do Museu Nacional da Nigéria; William Rubin, diretor do Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna e organizador da controversa exposição, "Primitivismo e arte do século XX"; Romare Bearden, pintor afro-americano; Ivan Karp, curador de etnologia africana no Smithsonian Institute; Nancy Graves, pintora, escultora e realizadora euro-americana; James Baldwin, que certamente dispensa apresentações; David Rockefeller, colecionador de arte e amigo dos poderosos; Lela Kouakou, artista

baule e adivinho da Costa do Marfim (justaposição deliciosa, o mais rico e o mais pobre lado a lado); Iba N'Diaye, escultor senegalês e Robert Farris Thompson, professor em Yale e historiador de arte africana e afro-americana.<sup>1</sup> No seu ensaio introdutório, Vogel descreve o processo utilizado para selecionar as obras de arte para a exposição. À única mulher e aos nove homens foram apresentadas mais de cem fotografias de “arte africana tão variadas quanto nos foi possível encontrar quer em termos de tipo quer de origem e com a melhor qualidade” e foi-lhes pedido que escolhessem dez para a exposição. Ou, para ser mais exato, isto foi o que foi pedido a oito dos nove homens. Pois Vogel acrescenta que “no caso do artista baule, um homem apenas familiarizado com a arte do seu povo, só foram incluídos objetos baule no conjunto das fotografias selecionadas” (*P*, p. 11). É então que somos remetidos para uma nota de rodapé do ensaio onde se lê:

Se lhe tivéssemos mostrado a mesma seleção de fotografias que os outros viram, teria sido interessante, mas confuso em termos das reações que procurávamos. Estudos de estética realizados no terreno por mim e outros investigadores mostram que os informantes africanos criticam as esculturas de outros grupos étnicos de acordo com os seus próprios critérios tradicionais, considerando, frequentemente, que esses trabalhos são simplesmente manifestações desajeitadas das suas tradições estéticas próprias. [*P*, p. 17 n. 21]

Voltarei a esta irresistível nota de rodapé dentro em pouco. Mas deixem-me fazer uma pausa para continuar a citar, desta vez as palavras de David Rockefeller, alguém que, com certeza, nunca “criticar[ia] esculturas de outros grupos étnicos de acordo com os [seus] próprios critérios tradicionais,” ao comentar o que o catálogo designa por uma “figura fanti feminina”:

Tenho objetos semelhantes a este, e sempre gostei deles. Este é uma versão ligeiramente mais sofisticada dos que tenho visto, e pensei que era muito bonito... a composição total tem um aspeto muito contemporâneo, muito ocidental. Acho que é o tipo de coisa que fica bem com... objetos ocidentais contemporâneos. Ficaria muito bem num apartamento ou numa casa moderna. [*P*, p. 138]

Podemos supor que Rockefeller ficara encantado por descobrir que a sua avaliação final coincidia com as intenções dos criadores da escultura. Pois uma nota de rodapé relativa à lista anterior – a lista das peças definitivamente escolhidas para a exposição – revela que o Museu de Arte de Baltimore deseja “tornar público o facto de ter sido posta em causa a autenticidade da figura fante da sua coleção.” De facto, o trabalho de Doran Ross sugere

que este objeto é quase de certeza uma peça moderna produzida na minha cidade natal de Kumasi, na oficina de um certo Francis Akwasi, que “se especializa em produzir esculturas para o mercado internacional segundo o estilo tradicional. Muitas das suas obras estão agora espalhadas por museus ocidentais e foram apresentadas como autênticas por Cole e Ross” (sim, o mesmo Doran Ross) no catálogo clássico, *As artes do Gana* (P, p. 29).

Mas é difícil ter a certeza do que agradaria a um homem que justifica a escolha de outra peça, desta vez um capacete senufo, da seguinte maneira: “Devo dizer que escolhi esta porque é minha propriedade. Foi-me oferecida pelo presidente Houphouet Boigny da Costa do Marfim” (P, p. 143); ou que comenta “relativamente ao mercado de arte africana”:

as melhores peças estão a ser vendidas por preços muito altos. De forma geral, as peças mais mediócras em termos de qualidade não estão a subir de preço. E esta é uma ótima razão para escolher as boas em vez das más. As boas tornam-se mais valiosas.

Olho para a arte africana como objetos que seriam apelativos para decorar uma casa ou um escritório... Considero que «a arte africana» não fica necessariamente bem com tudo – embora a melhor das melhores talvez fique. Mas penso que combina bem com a arquitetura contemporânea. [P, p. 131]

Há algo de surpreendentemente despretensioso neste oscilar fácil de Rockefeller entre as considerações financeiras, as estéticas e as decorativas. Encontramos nestas reações, certamente, uma reprodução de um microcosmos do lugar da arte africana na América contemporânea – o que equivale certamente a dizer, na América pós moderna.

Se fiz tantas citações de Rockefeller não foi para enfatizar o facto sobejamente conhecido de que as questões relacionadas com o valor ‘estético’ estão crucialmente ligadas ao valor de mercado, nem para chamar a atenção para o facto de isto ser do conhecimento de todos aqueles que se movem no mercado da arte. Quero antes lembrar claramente que David Rockefeller está autorizado a dizer *tudo o que quiser* sobre as artes africanas, porque é um *comprador* e está no centro, enquanto Lela Kouakou, que apenas cria arte e que vive nas margens, é um africano pobre cujas palavras apenas contam como parte do processo de mercadorização<sup>2</sup> – quer para aqueles, entre nós, que constituem o público dos museus, quer para os colecionadores, como Rockefeller – de arte baule.<sup>3</sup> Resumindo, quero lembrar-vos da importância de a arte africana ser uma *mercadoria*.

Mas o co-curador cuja escolha nos colocará no nosso caminho é James Baldwin, o único co-curador que escolheu uma peça que não estava dentro dos moldes da África do

“primitivismo”. A escultura que será a minha pedra-de-toque é uma peça yoruba com a legenda de museu, *Homem com uma bicicleta* (fig. 1). Eis parte do que Baldwin disse sobre ela:

Isto é qualquer coisa. Tem de ser contemporâneo. Ele vai mesmo para a cidade! Está cheio de confiança, de autoridade. A sua incumbência pode revelar-se impossível... Está a desafiar alguma coisa – ou qualquer coisa desafiou-o. Está preso à realidade imediata pela bicicleta. É aparentemente um homem muito orgulhoso e silencioso. Veste-se como que à poliglota. Nada parece assentar-lhe muito bem. [*P*, p. 125].

A leitura de Baldwin desta peça é feita, claro e inevitavelmente, de acordo “com os [seus] próprios... critérios”, uma reação tão só contextualizada pelo conhecimento de que as bicicletas são recentes em África e que, de qualquer forma, esta peça não se assemelha a nenhum dos trabalhos que se lembra de ter visto na sua infância no Museu Schomburg no Harlem. Esta resposta torpedeia o argumento de Vogel de que só o Africano “autenticamente tradicional” – o único cujas reações, de acordo com ela, já podiam ter sido encontradas um século atrás – deve ser impedido de fazer uma selecção entre as culturas artísticas africanas, porque – ao contrário do resto dos co-curadores, que são americanos e africanos educados na Europa – usará os seus “próprios... critérios”. A mensagem é que este adivinho baule, este aldeão autenticamente africano, não sabe o que *nós*, autênticos pós-modernistas, agora sabemos: que o primeiro e último erro é julgar o Outro de acordo com os nossos próprios critérios. E assim, em nome desta perspicácia relativista, impomos o nosso julgamento: Lela Kouakou não pode avaliar esculturas para além da zona cultural baule, pois, como todos os ‘informantes’ africanos que conhecemos no terreno, lê-las-á como se tivessem sido criadas para ir ao encontro dos padrões baule. Pior do que isto, é absurdo explicar as reações de Kouakou como o resultado da ignorância de outras tradições – se realmente for, como sem dúvida se pressupõe que seja, semelhante à maioria dos atuais artistas tradicionais, se for, por exemplo, como Francis Akwasi de Kumasi. Kouakou pode avaliar outros artistas de acordo com os seus padrões (o que mais poderia ele, poderia qualquer outra pessoa fazer, a não ser não avaliar de todo?), mas supor que não tem consciência de que existem outros padrões em África (sem falar fora dela) é ignorar uma parte absolutamente básica do conhecimento cultural, comum à maioria das culturas pré-coloniais, assim como à maioria das culturas coloniais e pós-coloniais do continente: o conhecimento cultural que explica por que razão o povo que designamos por “baule” existem. Ser baule, por exemplo, é, para um baule, não ser branco, não ser senufo, não ser francês.<sup>4</sup>



**Fig. 1. – *Homem com uma bicicleta*. Yoruba, Nigéria século XX. Madeira e tinta, altura 35<sup>3/4</sup> polegadas. Coleção do Museu de Newark. Compra em 1977 do Wallace M. Scudder Bequest Fund e de The Members' Fund. Fotografia: Jerry Thompson, 1986.**

Mas o *Homem com uma bicicleta* de Baldwin faz mais do que desmentir a estranha nota de rodapé de Vogel; proporciona-nos uma imagem que pode servir como porta de entrada para o meu tema, uma peça de arte africana contemporânea que nos permitirá explorar a articulação do pós-colonial com o pós-moderno. *Homem com uma bicicleta* é descrito da seguinte forma no catálogo da exposição:

Homem com uma bicicleta.  
Yoruba, Nigéria século XX.  
Madeira e tinta, altura 35<sup>3/4</sup> polegadas.  
Colecção do Museu de Newark.

A influência do mundo ocidental revela-se na indumentária e bicicleta desta escultura neo-tradicional yoruba que provavelmente representa um comerciante a caminho do mercado.

[P, p. 23]

É esta palavra neo-tradicional – uma palavra que está quase certa – que proporciona, penso, a pista fundamental.

Mas não sei como explicar esta pista sem primeiro explicar como mantive o meu rumo nas águas infestadas de tubarões que rodeiam a ilha semântica do pós-moderno. A tarefa de correr atrás da palavra pós-modernismo pelas páginas de Jean-François Lyotard, Frederic Jameson e Jürgen Habermas, dentro e fora do *Village Voice*, do *Times Literary Supplement* e mesmo do *New York Times Book Review* é certamente extenuante. No entanto, há, penso, uma estória a contar sobre todas estas estórias – ou, claro, poder-se-ia dizer, há muitas, mas esta, neste momento, é a minha – e, como sou eu a contá-la, o ciclista yoruba voltará, eventualmente, a aparecer.

Não tenho (e isto não será uma surpresa) uma definição do pós-moderno para substituir a de Jameson ou de Lyotard, mas há agora um consenso vago sobre a estrutura da dicotomia moderno/pós-moderno nos muitos domínios – da arquitetura à poesia, à filosofia, à música rock, ao cinema – em que tem vindo a ser invocada. Em todos estes domínios há uma prática anterior que reivindicou de uma certa exclusividade de discernimento, e em cada um deles “pós-modernismo” é o nome para a rejeição dessa reivindicação de exclusividade, uma rejeição que é quase sempre mais lúdica, mas não necessariamente menos séria, do que a prática que pretende substituir. Que isto não sirva como uma definição de pós-modernismo advém do facto de, em todos os domínios, esta rejeição de exclusividade assumir uma forma particular que reflete as especificidades do seu contexto. Compreender desta forma os vários pós-modernismos é deixar em aberto a questão de se saber como as suas teorias sobre a vida social, cultural e económica contemporânea se relacionam com as práticas efetivas que constituem essa vida – deixar em aberto, assim, as relações entre pós-modernismo e pós-modernidade.<sup>5</sup>

É importante compreender *por que razão* este distanciamento dos nossos antepassados se tornou um traço tão central nas nossas vidas culturais. A resposta está certamente relacionada com o modo como a arte está a ser cada vez mais mercadorizada. Para se

vender a si mesma e aos seus produtos no mercado, uma pessoa tem, acima de tudo, de abrir um espaço em que se distinga dos outros produtores e produtos – e isto faz-se através da construção e marcação de diferenças. Para criar um mercado para águas engarrafadas, por exemplo, foi necessário, primeiro, estabelecer que as diferenças subtis (mesmo imperceptíveis) no conteúdo mineral e fonte de carbono correspondiam a formas essenciais de distinção.

É esta necessidade de distinção no mercado que contribui para uma certa intensificação do individualismo há muito presente na produção artística do pós-renascimento: na era da reprodução mecânica, o individualismo estético, a caracterização da peça artística como pertencente à obra de um indivíduo e a incorporação da vida do artista na conceção do seu trabalho podem ser vistos, precisamente, como formas de identificação dos objetos para o mercado. O escultor do homem com uma bicicleta, pelo contrário, não será conhecido pelos que vão comprar este objeto; a sua vida individual não fará diferença nenhuma para a história futura da sua escultura. (De facto, ele sabe-o, no sentido em que uma pessoa sabe uma coisa, cuja negação nunca sequer levou em consideração). Contudo, há *alguma* coisa no objeto que serve para o consagrar no mercado: a presença da cultura yoruba e de histórias sobre a cultura yoruba que rodeiam o objeto e o distinguem da “arte popular” de outros lugares.

A cultura pós-moderna é a cultura em que todos os pós-modernismos operam, umas vezes em sinergia, outras em competição; e, porque a cultura contemporânea é, num sentido a que voltarei, transnacional, a cultura pós-moderna é global – apesar de isto não significar enfaticamente que é a cultura de todas as pessoas no mundo.

Se o pós-modernismo é o projecto de transcender alguns tipos de modernismo, o que equivale a dizer um projeto de modernidade relativamente consciente de si, uma modernidade privilegiada que se privilegia a si mesma, o nosso escultor *neo-tradicional* de *Homem com uma bicicleta*, deve ser, presumivelmente, compreendido, por oposição, como pré-moderno, isto é, tradicional. (Estou a supor, então, que ser neo-tradicional é uma forma de ser tradicional; o papel do *neo* é um assunto que fica para mais tarde.) E as narrativas sociológicas e antropológicas sobre a tradição, segundo as quais ele ou ela foi objecto de discurso teórico são dominadas por Max Weber, claro.

A caracterização de Weber da autoridade tradicional (e carismática) *por oposição* à autoridade racional está de acordo com a sua caracterização geral de modernidade como correspondendo à racionalização do mundo; e Weber insistiu na importância deste processo caracteristicamente ocidental para o resto do mundo:

O filho da civilização europeia moderna, ao estudar qualquer problema da história universal, vê-se obrigado, de modo inevitável e justificado a questionar-se sobre a que combinação de circunstâncias se deve atribuir o facto de no Ocidente, e apenas no Ocidente, terem surgido fenómenos culturais que (como gostamos de pensar) se ajustam, contudo, a uma linha de desenvolvimento com significado e valor *universais*.<sup>6</sup>

Não existe, certamente, qualquer dúvida de que a modernidade ocidental tem hoje em dia uma importância *geográfica* universal. O ciclista yoruba – como Sting com os seus chefes ameríndios da floresta tropical amazónica ou Paul Simon com os seus músicos Mbaqanga de *Graceland* – é prova disso. Mas se me for permitido tomar de empréstimo um empréstimo de outrém, o Império dos Signos contra-ataca. A observação de Weber “como gostamos de pensar” reflete as suas dúvidas relativamente a saber-se se o *imperium* ocidental sobre o mundo tinha um *valor* universal equivalente à sua óbvia *importância* universal; e o pós-modernismo subscreve em absoluto a sua resistência a esta pretensão. O homem com uma bicicleta entra nos nossos museus para o valorizarmos (Rockefeller diz-nos *como* deve ser valorizado), mas a mera *presença* do objeto lembra-nos este facto, o seu *conteúdo* lembra-nos que a troca é recíproca.

Quero aqui argumentar que, para se compreender a nossa modernidade – humana –, temos primeiro de compreender por que razão a racionalização do mundo não pode continuar a ser encarada como uma tendência quer do ocidente, quer da história, ou simplificando, porque é que a caracterização modernista da modernidade deve ser posta em causa. Compreender o nosso mundo é rejeitar o apelo de Weber à racionalidade daquilo que ele designou de racionalização e a previsão da sua inevitabilidade; é, assim, ter uma conceção de modernidade radicalmente pós-weberiana.

T. S. Eliot abomina o desencantamento e a secularização da sociedade moderna, a disseminação do racionalismo iluminista por todo o mundo. Partilha a descrição da modernidade de Weber e lamenta-a ainda mais. Le Corbusier aprova a racionalização – uma casa é uma “máquina para se viver” –, mas também partilha a visão de Weber da modernidade. E, claro, os grandes racionalistas – os crentes numa razão trans-histórica triunfante no mundo – desde Kant, são a fonte da visão kantiana de Weber. Modernismo na literatura, arquitetura e filosofia – a versão da modernidade que, segundo o meu modelo, o pós-modernismo nestas áreas tenta subverter – pode ser-se a favor ou contra, mas em todos os domínios a racionalização, a ubiquidade da razão, é vista como uma dinâmica distintiva da história contemporânea.



Mas a sabedoria pós-moderna inicia-se com questão de se saber se a racionalização weberiana ocorreu efectivamente a nível histórico. Para Weber, a autoridade carismática – a autoridade de Estaline, Hitler, Mao, Che Guevara, Kwame Nkrumah – é anti-racional; no entanto, a modernidade tem sido dominada por este carisma. A secularização dificilmente parece vingar: as religiões crescem em todas as partes do mundo; mais de noventa por cento dos americanos ainda professam algum tipo de teísmo; o que designamos “fundamentalismo” está tão vivo no Ocidente como em África, no Médio Oriente ou no Extremo Oriente; Jimmy Swaggart e Billy Graham têm negócios tanto na Louisiana e na Califórnia como na Costa Rica e no Gana.

O que estes casos evidenciam, na minha opinião, não é o triunfo da Razão iluminista – que teria levado precisamente ao fim do carisma e à universalização do secular – nem sequer a penetração de uma razão instrumental mais estreita em todas as esferas da vida, mas o que Weber, equivocado, tomou por tal, nomeadamente, a incorporação de todas as áreas do mundo e mesmo de todas as áreas anteriormente pertencentes à vida “privada” na economia do dinheiro. Mesmo em domínios como o da religião, em que a razão instrumental reconheceria que o mercado é, na melhor das hipóteses, um lugar ambíguo, a modernidade transformou todo e qualquer elemento do real num signo onde se lê “à venda”.

Se o discurso de Weber sobre o triunfo da razão instrumental pode agora ser visto como um erro, o desencantamento do mundo, isto é, a penetração de uma visão científica das coisas, descreve, no máximo, o mundo ínfimo – que nos Estados Unidos é bastante marginal – da academia esclarecida e algumas poucas ilhas sob a sua influência. Aquilo a que assistimos recentemente nos Estados Unidos não é à secularização – o fim das religiões – mas à sua mercadorização; e, com essa mercadorização, as religiões alargaram a sua influência e cresceram – os seus mercados expandiram-se – em vez de terem desaparecido.

O pós-modernismo pode ser, assim, visto como a reterorização da proliferação de distinções que reflete a dinâmica subjacente da modernidade cultural, a necessidade de cada um conquistar um espaço para si mesmo. O modernismo via a economização do mundo como o triunfo da razão; o pós-modernismo rejeita esta pretensão, permitindo a mesma proliferação de distinções, no reino da teoria, que a modernidade iniciara.

É, assim, creio, o modo como esta questão se coloca, vista daqui. Mas qual é a forma que assume do ponto de vista dos espaços pós-coloniais habitados pelo *Homem com uma bicicleta*?

Vou falar sobre África, com a certeza de que algumas das coisas que tenho para dizer se aplicarão a outros locais do chamado Terceiro Mundo e que não se aplicarão de todo a

outros. Vou falar primeiro sobre os produtores destes chamados trabalhos artísticos neo-tradicionais e depois sobre o caso do romance africano, pois acredito que, ao concentrarmo-nos exclusivamente no romance (como muitos teóricos das culturas africanas contemporâneas se têm inclinado a fazer) equivale a distorcer a situação cultural e a importância da pós-colonialidade relativamente a ela.

Não sei quem criou, nem quando *Homem com uma bicicleta* foi criado; a arte africana, até recentemente, foi colecionada como sendo própria de grupos “étnicos”, não de indivíduos ou de ateliers; por isso não é de estranhar que nenhuma das peças na exposição “Perspectivas” tenha sido identificada na lista das obras seleccionadas pelo nome de um artista individual, apesar de muitas delas serem trabalhos do século XX. (E, pelo contrário, ninguém ficará surpreendido que, nas legendas das peças, *sejam* simpaticamente referidos os nomes das pessoas que possuem as coleções predominantemente privadas de que agora fazem parte). Consequentemente, não posso dizer se a peça é literalmente pós-colonial, produzida depois da independência da Nigéria em 1960. Mas ela pertence a um género que tem vindo certamente a ser produzido desde então: o género que aqui é designado de *neo-tradicional*. Simplificando, o que é distintivo neste género é o facto de ser produzido para o Ocidente.



**Fig. 2 – Em Agosto de 1990, depois de ter terminado este artigo, encontrei esta peça à venda no Centro Cultural Nacional do Gana em Kumasi. Ela exemplifica e exprime o meu argumento de forma tão óbvia que dispensa explicações. Trata-se de uma boneca Akan Akuaba ‘tradicional’, um género frequentemente vendido aos turistas. Quando perguntei quem era o seu autor, a vendedora apontou para um homem que estava a passar à frente da loja. Ele deu-me o seu cartão e, por isso, posso registar que esta peça (“da coleção de Anthony Appiah”, como o mundo dos museus a teria apresentado) é antes de mais o trabalho de Gyau Apraku, diretor da Acarv Enterprise, um escultor de Foase-Atwima em Ashanti. Fotografia: CCI Photographics.**

Tenho de justificar. Claro que muitos dos principais compradores vivem em África; muitos são legalmente cidadãos de estados africanos. Mas os consumidores burgueses africanos de arte neo-tradicional são educados de acordo com o estilo ocidental, e, se querem arte africana, geralmente preferem ter uma peça 'genuinamente' tradicional, ou seja, uma peça que julgam ter sido feita em tempos pré-coloniais, ou pelo menos, de acordo com um estilo e métodos que se estabeleceu como sendo pré-coloniais. Estes compradores são uma minoria. A maior parte desta arte – *tradicional* por se terem usado técnicas pré-coloniais ou supostamente pré-coloniais, mas neo (para quem se interessar, esta é a explicação que prometi acima e que vale o que vale), porque faz referência a elementos que são reconhecidamente coloniais ou pós-coloniais – foi feita para turistas ocidentais e outros colecionadores.

Claro que a inserção destas obras na cultura museológica ocidental e no seu mercado de arte pouco tem a ver com o pós-modernismo. De maneira geral, a ideologia segundo a qual são inseridas é modernista: é a ideologia que trouxe uma coisa chamada “Bali” até Antonin Artaud, uma coisa chamada “África” a Pablo Picasso e uma coisa chamada “Japão” a Roland Barthes. (Esta inserção como um Outro oficial foi, claro, criticada desde o início: daí a observação de Oscar Wilde que “todo o Japão é uma invenção pura. Tal país não existe, tais pessoas não existem.”).<sup>7</sup> Aquilo que o pós-modernismo é é a convicção confusa de Vogel de que a arte africana não deve ser julgada “de acordo com os critérios tradicionais [de outras pessoas].” Para o modernismo, a arte primitiva devia ser julgada por critérios estéticos supostamente *universais* e, foi finalmente possível valorizá-la de acordo com estes padrões. Os escultores e pintores que acharam possível fazê-lo estavam, em grande medida, à procura de um ponto de Arquimedes fora das suas próprias culturas para fazerem uma crítica da modernidade weberiana. Para os pós-modernismos, por oposição, estas obras não podem, independentemente do modo como devem ser compreendidas, ser vistas como tendo sido legitimadas segundo padrões que transcendem a cultura e a história.

O objeto *neo-tradicional* é útil como um modelo, apesar da sua marginalidade na maior parte das vidas dos africanos, pois a sua inserção no mundo dos museus (por oposição aos muitos objetos que habitam pacificamente casas não burguesas feitos pelas mesmas mãos: cadeiras, por exemplo) lembra-nos que, em África, pelo contrário, a distinção entre cultura erudita e cultura de massas, se é que esta distinção faz sentido, corresponde, de maneira geral, à distinção entre os que têm e os que não têm uma educação formal de estilo ocidental enquanto consumidores de cultura.

O facto de se fazer a distinção desta forma – na maior parte da África subsaariana, excepto na República da África do Sul – significa que a distinção entre cultura erudita e

cultura de massas só existe em áreas com um corpo significativo com formação ocidental formal. Isto exclui (na maior parte dos sítios) as artes plásticas e a música. Existem distinções de género e de público na música africana, e, para diversos objetivos culturais, há o que chamamos música “tradicional” que ainda tocamos e valorizamos; mas em tanto os habitantes de aldeias como de cidades, sejam eles burgueses ou não burgueses, ouvem, através de discos, e de modo mais importante, na rádio, reggae, Michael Jackson e King Sonny Adé.

E isto significa que, de maneira geral, a área onde esta distinção faz mais sentido é a área em que aquela é mais poderosa e omnipresente: nomeadamente, na literatura africana escrita em línguas ocidentais. Assim, é aqui que encontramos, penso, um lugar para considerar a questão da *pós*-colonialidade na cultura africana contemporânea.

A *pós*-colonialidade é a condição daquilo que poderíamos designar, sem generosidade, da intelligentsia de intermediários: um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental, com formação ocidental, que medeiam o comércio das mercadorias culturais do mundo capitalista na periferia. No Ocidente, são conhecidos pela África que oferecem; os seus compatriotas conhecem-nos quer pelo Ocidente que oferecem a África, quer por uma África que inventaram para o mundo, para cada um e para África.

Todos os aspetos da vida cultural africana contemporânea – incluindo a música, alguma escultura e pintura, e mesmo alguns textos com os quais o Ocidente não está, praticamente, familiarizado – foram influenciados, frequentemente de uma forma muito poderosa, pela transição das sociedades africanas *através* do colonialismo, mas esses aspectos não são, de modo algum, *pós*-coloniais, em sentido relevante. Pois o *pós* em *pós*-colonial, tal como o *pós* em *pós*-moderno, é o *pós* do gesto afirmativo que visa conquistar espaço que caracterizei acima, e muitas áreas da vida cultural africana contemporânea – que teoricamente veio, em particular, a ser identificada com a cultura popular – não estão, assim, preocupadas em transcender, em ir além da colonialidade. De facto, poderia dizer-se que uma marca da cultura popular é que os seus empréstimos de formas culturais internacionais são notavelmente indiferentes, menos depreciativos que cegos, à questão do neo-colonialismo ou do “imperialismo cultural”. Isto não significa que as teorias do *pós*-modernismo sejam irrelevantes para estas formas de cultura, pois tanto a internacionalização do mercado como a mercadorização dos trabalhos artísticos são centrais para elas. Mais, isto *significa* que estas obras não são entendidas pelos seus autores ou pelos seus consumidores nos termos do *pós*-modernismo: não existe nenhuma prática antecedente, cuja pretensão à exclusividade seja rejeitada através

dessas obras de arte. O que se denomina “sincretismo” é, aqui, uma consequência da troca internacional de mercadorias, mas não do gesto afirmativo.

Pelo contrário, os intelectuais pós-coloniais africanos estão quase totalmente dependentes do apoio de duas instituições: a universidade africana, uma instituição cuja vida intelectual é esmagadoramente concebida como ocidental, e o editor e leitor euro-americano. Mesmo quando estes escritores procuram escapar ao Ocidente – como Ngugi wa Thiong’o fez, ao tentar construir um enredo dramático rural kikuyu – as suas teorias sobre a sua situação estão irremediavelmente influenciadas pela sua formação euro-americana. A conceção de Ngugi sobre o potencial político do escritor é essencialmente a mesma que a da vanguarda, que a do modernismo de esquerda.

Esta dependência dupla da universidade e dos editores europeus significa que a primeira geração dos romances africanos modernos – a geração de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe e de *L’Enfant Noir* de Camara Laye – foi escrita dentro do contexto das noções políticas e culturais dominantes nas universidades e mundos editoriais franceses e britânicos dos anos 50 e 60. Isto não significa que estes romances sejam como os que foram escritos na Europa ocidental desta época, pois parte daquilo que era tido como óbvio quer por parte destes escritores quer da cultura erudita europeia de então era a noção de que as novas literaturas das novas nações deviam ser anti-coloniais e nacionalistas. Neste sentido, estes primeiros romances pareciam pertencer ao mundo do nacionalismo literário dos séculos XVIII e XIX; são teorizados como a recriação imaginativa de um passado cultural comum que é trabalhado de acordo com a tradição partilhada pelo escritor. Seguem a tradição de Sir Walter Scott, autor de *Minstrelsy of the Scottish Border*, que, como afirma o próprio na introdução, é um romance que pretende “contribuir de alguma forma para a história do meu país natal; as características particulares daqueles costumes e temperamento estão a dissipar-se e a misturar-se com os da sua irmã e aliada [a Inglaterra].”<sup>8</sup> Os romances deste primeiro período são, assim, legitimações realistas do nacionalismo: autorizam um “regresso às tradições”, ao mesmo tempo que reconhecem as exigências da modernidade racional weberiana.

A partir de finais dos anos 60 em diante, tais romances celebratórios tornaram-se raros.<sup>9</sup> Por exemplo, Achebe passa da criação de um passado utilizável em *Things Fall Apart* (*Quando tudo se desmorona*) para uma acusação cínica à política na esfera moderna em *A Man of the People* (*Um homem popular*). Mas gostaria de me concentrar num romance francófono do final dos anos 60, um romance que aborda de uma forma extremamente poderosa muitas das questões que tenho vindo a colocar sobre a arte e a modernidade: refiro-me, claro, a *Le Devoir de Violence* de Yambo Ouologuem. Este romance, como

muitos da segunda geração à qual pertence, representa um desafio em relação aos da primeira: identifica o romance realista como parte da tática de legitimação nacionalista e por isso é – se me é permitido começar a catalogar as formas de ser *pós* isto e aquilo – *pós-realista*.

Claro que o pós-modernismo também é pós-realista. Mas o pós-realismo de Ouologuem tem motivações bastante diferentes das de outros escritores pós-modernos, como Thomas Pynchon. O realismo naturaliza-se: o “romance africano” original, como *Things Fall Apart* de Achebe ou *L’Enfant noir* de Laye, é “realista”. Por isso, Ouologuem é contra ele; rejeita, mais, agride, as convenções do realismo. Tenta tornar ilegítimas as formas do romance realista africano, em parte, certamente, porque o que este tentou naturalizar foi o nacionalismo, que em 1968, obviamente falhara. A burguesia nacional que passou a empunhar o bastão da racionalização, industrialização e burocratização em nome do nacionalismo, revelou ser uma cleptocracia. O seu entusiasmo pelo nativismo era uma racionalização da sua urgência em neutralizar as burguesias nacionais de outras nações e, particularmente, as das nações industrializadas poderosas. Como Jonathan Ngate afirmou, o mundo de *Le Devoir de violence* é um mundo “em que a *eficácia* do chamamento dos Antepassados, assim como os próprios Antepassados, é posta seriamente em causa.”<sup>10</sup> O facto de o romance ser pós-realista neste sentido permite que o autor tome de empréstimo, quando delas precisa, as técnicas do modernismo, que, como vimos com Jameson, são frequentemente também as técnicas do pós-modernismo. É útil, neste momento, lembrar como Ouologuem é apresentado na contracapa da primeira edição das Éditions du Seuil:

Nascido em 1940 no Mali. Frequência da École Normale Supérieure de Paris. Licenciado em Letras. Licenciado em Filosofia. Diploma de estudos superiores em Inglês. Prepara uma tese de doutoramento em Sociologia.<sup>11</sup>

Usar empréstimos do modernismo europeu dificilmente constituirá um problema para alguém tão qualificado. Ser um aluno da École Normale Supérieure de Paris, é, de acordo com a sedutora definição de Christopher Miller, “praticamente equivalente a ter sido batizado por Bossuet.”<sup>12</sup>

A discussão de Miller de *Le Devoir de violence* em *Black Darkness* concentra-se proveitosamente nas questões teóricas da intertextualidade levantadas pelo persistente aflorar persistente de um texto a seguir ao outro até à superfície do próprio corpo do romance. O livro de Ouologuem contém, por exemplo, uma transcrição do romance *It’s a Battlefield* de Graham Green de 1934 (traduzida e melhorada de acordo com alguns

leitores!) e empréstimos de *Boule de Suif* de Guy de Maupassant (dificilmente desconhecido para os leitores francófonos; se este último é um plágio, é o plágio aventureiro de um cleptomaníaco que nos desafia a apanhá-lo). A primeira frase do livro introduz engenhosamente o modo oral, nessa altura, uma convenção incontornável da narração africana, com palavras que Ngate acertadamente descreve como tendo a “concisão e a assombrosa beleza e poder de um provérbio” (FAF, p. 64), e, nesse momento, troça de nós, pois a frase ecoa o início do romance de *Holocausto* decididamente não-africano de André Schwarz-Bart de 1959, *Le Dernier des justes*, um eco que empréstimos subsequentes mais substanciais confirmam.<sup>13</sup>

*Nos yeux boivent l'éclat du soleil, et, vaincus, s'étonnent de pleurer. Maschallah! oua bismillah! ... Un récit de l'aventure sanglante de la négraille – honte aux hommes de rien! – tiendrait aisément dans la première moitié de ce siècle; mais la véritable histoire des Nègres commence beaucoup, beaucoup plus tôt, avec les Saïfs, en l'an 1202 de notre ère, dans l'Empire africain de Nakem. [D, p. 9]*

*Nos yeux reçoivent la lumière d'étoiles mortes. Une biographie de mon ami Ernie tiendrait aisément dans le deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle; mais la véritable histoire d'Ernie Lévy commence très tôt, ... dans la vieille cité anglicane de York. Plus précisément: le 11 mars 1185.<sup>14</sup>*

O leitor que esteja adequadamente preparado esperará um holocausto africano. Estes ecos têm certamente como objectivo ironizar o estatuto dos governantes de Nakem como descendentes de Abraham El Héït, “le Juif noir” [o Judeu negro] (D, p. 12).

O livro começa, assim, com uma piada de mau gosto contra o nativismo às custas do leitor inadvertido. E a agressão ao realismo é – e aqui encontra-se o meu segundo indicador – pós-nativista; este livro é um antídoto mortal contra a nostalgia das *Raízes*. Como Wole Soyinka disse, numa leitura justificadamente respeitada, “a Bíblia, o Corão, a solenidade histórica griot estão reduzidos à histrionia de rapazes libertinos disfarçados de seres humanos.”<sup>15</sup> É tentador ler o ataque aqui feito à história como um repúdio não das raízes, mas do Islão, como Soyinka faz, quando continua, dizendo:

Uma cultura, que reivindicou a antiguidade indígena em partes de África a ponto de a submeter às suas inegáveis atrações, é comprovadamente imperialista; pior, fica demonstrado que é essencialmente hostil e negativa para com a cultura indígena... Ouologuem condena a incursão muçulmana na África negra por ser corrupta, cruel,



decadente, elitista e insensível. No mínimo, tal gesto funciona como uma grande vassourada na operação de limpeza do convés, podendo assim iniciar-se a recuperação racial.<sup>16</sup>

Mas parece-me muito mais plausível ler o repúdio como o repúdio da história nacional, ver o texto tanto como pós-colonialmente pós-nacionalista, como anti (e, assim, claro) nativista. De facto, aqui, a leitura de Soyinka parece ser mais motivada pela sua própria tendência igualmente representativa para em tudo ver a África como raça e lugar.<sup>17</sup>

Raymond Spartacus Kassoumi – que é, se alguém o é, o herói deste romance – é, apesar de tudo, um filho da terra, mas as suas perspetivas políticas no fim da narrativa são menos que edificantes. Mais ainda, o romance tematiza explicitamente, através da figura do antropólogo Shrobénius (uma referência óbvia ao nome do africanista alemão Leo Frobenius, cujo trabalho é citado por Léopold Senghor) o mecanismo através do qual a nova elite veio a inventar as suas tradições, usando a “ciência” da etnografia.

Saïf fabula et l'interprète traduisit, Madoubo répéta en français, raffinant les subtilités qui faisaient le bonheur de Shrobénius, écrivisse humaine frappée de la manie tâtonnante de vouloir ressusciter, sous couleur d'autonomie culturelle, un univers africain qui ne correspondait à plus rien de vivant; ... il voulait trouver un sens métaphysique à tout... Il considérait que la vie africaine était art pur. [D, p.102]

Saïf efabulou e o intérprete traduziu, Madoubo repetiu em francês, refinando as subtilezas que faziam a felicidade de Shrobénius, lagosta humana atravessada pela tateante mania de querer ressuscitar sob a forma da autonomia cultural, um universo africano, que já não correspondia a nada de vivo; ... queria encontrar um significado metafísico em tudo ... Considerava que a vida africana era arte pura.<sup>18</sup>

No início, havia-nos sido dito que “existem poucos testemunhos escritos e que as versões dos anciões divergem das dos *griots* que, por sua vez, divergem das dos cronistas” (BV, p. 6). Agora somos postos de sobreaviso em relação ao discurso supostamente científico dos etnógrafos.<sup>19</sup>

Dado que *Le Devoir de violence* é um romance que procura questionar a legitimidade não apenas da forma do realismo, mas do conteúdo do nacionalismo, parecer-nos-á, nessa medida, enganadoramente pós-moderno: enganadoramente, porque o que aqui temos não é pós-modernismo, mas pós-modernização; não uma estética, mas uma política, no sentido mais literal do termo. Depois do colonialismo, disseram os modernistas, vem a racionalidade; esta é a possibilidade que o romance exclui. O romance de Ouologuem é

típico dos romances desta segunda fase, na medida em que não é escrito por alguém que esteja confortável com a nova elite, a burguesia nacional, ou seja aceite por ela. Assim, longe de ser uma celebração da nação, os romances da segunda fase, pós-colonial, são romances de questionamento da legitimidade: não rejeitam apenas o *imperium* ocidental, como também o projeto nacionalista da burguesia nacional pós-colonial. E a base deste projeto de ilegitimização não pode, parece-me, ser pós-modernista: funda-se, antes, num apelo a uma ética universal. De facto, baseia-se, como se baseiam a maioria das reações intelectuais à opressão em África, num apelo a uma espécie de simples respeito pelo sofrimento humano, uma revolta fundamental contra a interminável miséria dos últimos trinta anos. Ouologuem dificilmente poderá pactuar com a causa comum de um relativismo que poderia permitir que a terrível nova-velha África da exploração seja compreendida, legitimada, nos seus próprios termos locais.

Os romancistas africanos pós-coloniais, romancistas ansiosos por escapar ao neo-colonialismo, já não estão comprometidos com a nação; neste aspeto, parecerão, enganadoramente, pós-modernos. Mas aquilo que escolheram no lugar da nação não é um tradicionalismo antiquado, mas África – o continente e o seu povo. Isto está suficientemente claro, penso, em *Le Devoir de violence*. No fim do romance, Ouologuem escreve:

Frequentemente, é verdade, a alma quer sonhar o eco sem passado da felicidade. Mas, lançados no mundo, não podemos impedir-nos de pensar que Saïf, chorado três milhões de vezes, renasça sem cessar para a História, sob as cinzas quentes de mais de trinta repúblicas africanas. [BV, pp. 181-82]

Se nos identificarmos com alguém, é com “la négraille,” a ‘pretalhada’, que não tem nacionalidade. Para eles uma república é tão boa (o que equivale a dizer tão má) como outra qualquer. A pós-colonialidade tornou-se, creio, numa condição de pessimismo.

Escrita pós-realista, política pós-nativista, uma solidariedade mais *transnacional* do que *nacional* – e pessimismo: um tipo de pós-otimismo para equilibrar o entusiasmo inicial por *Suns of Independence* de Ahmadou Kourouma. A pós-colonialidade está depois de tudo isto: e o seu pós-, como o de pós-modernismo, é também um pós que desafia as anteriores narrativas de legitimação. E desafia-as em nome das vítimas sofredoras de “mais de trinta repúblicas africanas.”

Se há uma lição a extrair da forma alargada desta circulação de culturas, é certamente a de que já estamos todos contaminadas uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana autêntica completamente autóctone à espera de ser resgatada pelos nossos

artistas (da mesma forma que, obviamente, não existe uma cultura americana sem raízes africanas). E existe um sentido claro nalguma literatura pós-colonial de que o postular de uma África unitária contra um Ocidente monolítico – o binarismo Eu e Outro – é o último dos xiboletes dos modernizadores, a que temos de aprender a renunciar.

Em *Le Devoir de violence*, na fulminante crítica de Ouologuem à “Shrobénusologia”, já estavam os princípios desta crítica pós-colonial que podemos designar de “alterismo”, a construção e celebração do próprio como Outro: “voilà l’art nègre baptisé ‘esthétique’ et marchandé – oye! – dans l’univers imaginaire des ‘échanges vivifiants!’” (*D*, p.110) [“eis a arte negra batizada de ‘estética’ e comercializada – oye! – no universo imaginário “das trocas vivificantes” (*BV*, p. 94)]. Depois de descrever a elaboração fantasmática de alguns disparates interpretativos “inventados por Saïf”, Ouologuem anuncia que “l’art nègre se forgeait ses lettres de noblesse au folklore de la spiritualité mercantiliste, oye oye oye” (*D*, p.110) [“a arte negra forjava os seus títulos de nobreza a partir do folclore da espiritualidade mercantilista, oye oye oye” (*BV*, p. 94)]. Shrobénus, o antropólogo, enquanto apologista do “seu” povo; um público europeu que absorve este Outro exotizado; os comerciantes africanos e os produtores de arte africana que compreendem a necessidade de manter os “mistérios” que constroem o seu produto como “exótico”; as elites tradicionais e contemporâneas que requerem um passado sentimentalista para que o seu poder actual seja autorizado: todos eles estão expostos, com as suas cumplicidades mútuas e complexas.

“témoin: le splendeur de son art –, la grandeur des empires du Moyen Age constituait le visage vrai de l’Afrique, sage, belle, riche, ordonnée, non violente et puissante tout autant qu’humaniste – berceau même de la civilisation égyptienne”

Salivant ainsi, Shrobénus, de retour au bercail, en tira un double profit: d’une part, il mystifia son pays, que, enchanté, le jucha sur une haute chair sobornicale, et, d’autre part, il exploita la sentimentalité négrillarde – par trop heureuse de s’entendre dire par un Blanc que “l’Afrique était ventre du monde et berceau de civilization”.

La négraille offrit par tonnes, conséquemment et gratis, masques et trésors artistiques aux acolytes de la “shrobénusologie”. [*D*, p. 111]

“testemunha: o esplendor da sua arte – a grandeza dos impérios da Idade Média constituía o verdadeiro rosto da África, sábia, bela, rica, ordenada, não violenta e tão poderosa quanto humanista – o próprio berço da civilização egípcia”.

Assim salivando, Shrobénus, de regresso ao berço, (re)tirou dele um duplo benefício: por um lado, mistificou o seu país, que, encantado, o colocou no pedestal de uma cadeira da

Sorbonne e, por outro, explorou o sentimentalismo da pretalhada – tão feliz por ouvir um branco dizer que “a África era o ventre do mundo e o berço da civilização”

Consequentemente, a pretalhada ofereceu toneladas, gratuitamente, de máscaras e tesouros artísticos aos acólitos da “shrobénusologia” [BV, pp. 94-95]

Um pouco mais adiante, Ouologuem articula de forma mais precisa a interligação das mistificações africanas com o turismo e a produção, a promoção e o marketing das obras de arte africanas.

Une école africaniste ainsi accrochée aux nues du symbolisme magico-religieux, cosmologique et mythique, était née: tant et si bien que durant trois ans, des hommes – et quels hommes!: des fantoches, des aventuriers, des apprentis banquiers, des politiciens, des voyageurs, des conspirateurs, des chercheurs – “scientifiques”, dit-on, en vérité sentinelles asservies, montant la garde devant le monument “shrobénusologique” du pseudo-symbolisme nègre, accoururent au Nakem.

Déjà, l’acquisition des masques anciens était devenue problématique depuis que Shrobénus et les missionnaires connurent le bonheur d’en acquérir en quantité. Saïf donc – et la pratique est courante de nos jours encore – fit enterrer des quintaux de masques hâtivement exécutées à la ressemblance originaux, les engloutissant dans des mares, marais, étangs, marécages, lacs, limons – quitte à les exhumer quelque temps après, les vendant aux curieux et profanes à prix d’or. Ils étaient, ces masques, vieux de trois ans, chargés, disait-on, du poids de quatre siècles de civilisation.

Assim nascera, uma escola africana suspensa nas nuvens do simbolismo mágico-religioso, cosmológico e mítico: tanto que durante três anos, homens – e que homens!: fantoches, aventureiros, aprendizes de banqueiros, políticos, viajantes, conspiradores, investigadores – da ciência, dizia-se, mas na verdade sentinelas escravizadas, montavam a guarda diante do monumento “shrobénusológico” do pseudo-simbolismo negro, acorreram a Nakem.

Mas a aquisição de máscaras antigas tornara-se problemática desde que Shrobénus e os missionários tinham tido a felicidade de as adquirir em quantidade. Então Saïf – e a prática ainda é corrente nos nossos dias – mandou enterrar centenas de quilos de máscaras apressadamente esculpidas à semelhança das originais, em charcos, pântanos, lagos, lodaçais, lagoas, lamaçais – para as exumar algum tempo depois e as vender a curiosos e profanos a peso de ouro. Estas máscaras, com três anos de idade, carregavam, dizia-se, o peso de quatro séculos de civilização. [BV, pp. 95-96].

Ouologuem expõe aqui claramente as relações que vimos antes, nalguns dos momentos de iluminação de Rockefeller sobre o sistema internacional do comércio da arte, o mundo internacional da arte: vemos de que forma uma ideologia de valor estético desinteressado – o “batismo” da “arte negra” como “estética” – se enreda na mercadorização internacional da cultura expressiva africana, uma mercadorização que requer, segundo a lógica do gesto afirmativo que visa conquistar espaço, a criação/ fabricação da Alteridade. (É um bónus significativo que também se enquadra bem na decoração de interiores dos apartamentos contemporâneos.) Shrobénius, “ce marchand-confectionneur d’ideologie,” [esse mercador-confeccionador de ideologia], o etnógrafo aliado de Saïf – imagem da casta africana ‘tradicional’ no poder – inventou uma África que é um corpo oposto à Europa, a instituição jurídica; e Ouologuem instiga-nos vigorosamente a recusar sermos o Outro.

Sara Suleri escreveu recentemente, em *Meatless Days*, sobre como é ser-se tratada como uma “máquina de alteridade” e como está profundamente cansada disso.<sup>20</sup> Talvez a situação difícil do intelectual pós-colonial seja simplesmente a de que *como* intelectuais – uma categoria instituída em África pelo colonialismo – estejamos, de facto, sempre à beira de nos tornarmos máquinas de alteridade, sendo o nosso principal papel o de fabricar alteridade. A nossa única distinção no mundo dos textos, ao qual chegámos tardiamente, é que podemos servir de intermediários entre ele e os nossos companheiros. Isto torna-se particularmente verdadeiro, quando o pós-colonial converge com o pós-moderno; pois o que o leitor pós-moderno parece exigir de África está muito próximo daquilo que o modernismo – na forma dos pós-impressionistas – lhe exigiu. O papel que a África, assim como o resto do Terceiro Mundo, desempenham no pós-modernismo euro-americano – bem como a sua bem documentada importância para a arte moderna – tem de ser distinguido do papel que o pós-modernismo poderia desempenhar no Terceiro Mundo; o que este será é, na minha opinião, ainda muito cedo para dizer. O que acontecer, acontecerá, não por nos pronunciarmos em teoria sobre o assunto, mas através das práticas quotidianas na vida cultural africana em mutação.

Entretanto, haverá sempre, nas culturas africanas, aqueles que não se verão como Outro. Apesar da avassaladora realidade do declínio económico; apesar da pobreza inimaginável; apesar das guerras, da malnutrição, das doenças e da instabilidade política, a produtividade cultural africana cresce a bom ritmo: as literaturas populares, as narrativas orais e a poesia, a dança, o teatro, a música e as artes visuais, todas elas florescem. A produção cultural contemporânea de muitas sociedades africanas e as

muitas tradições, cujas evidências permanecem tão vigorosas, são o antídoto à visão sombria do escritor pós-colonial.

E estou grato a James Baldwin pela sua apresentação de *Homem com uma bicicleta*, uma figura que é, como Baldwin corretamente o formulou, poliglota – fala Yoruba e Inglês, provavelmente um pouco de Hausa e um bocadinho de Francês para as suas viagens a Cotonou ou aos Camarões, alguém a quem as “roupas não assentam bem.” Ele e os outros homens e mulheres entre os quais passa a maior parte da sua vida, sugerem-me que o lugar onde devemos procurar esperança não é apenas o romance pós-colonial, com o seu esforço por alcançar os discernimentos de Oulougou ou Mudimbe, mas todas as visões intensas desta criatividade menos ansiosa. Pouco importa para quem a obra foi feita; devemos antes aprender com a imaginação que a criou. *Homem com uma bicicleta* é criado por alguém que não se importa que a bicicleta seja uma invenção do homem branco: não está ali para ser o Outro do Eu yoruba; está ali porque alguém se preocupou com a sua solidez; está ali porque nos leva mais longe do que os nossos pés; está ali porque as máquinas são agora tão africanas como os romances ... e tão fabricados como os do reino de Nakem.<sup>21</sup>

**Kwame Anthony Appiah**, professor de filosofia e literatura na Universidade Duke, é autor de numerosos livros, incluindo *For Truth in Semantics* (1986), *Necessary Questions* (1989), e *In My Father's House* (no prelo), uma coleção de ensaios sobre a política cultural africana. O seu primeiro romance, *Avenging Angel*, foi publicado em 1990.

(1) *Perspectives: Angles on African Art* (catálogo da exposição, Centro de Arte Africana, Nova Iorque (1987), [p.9]; a partir de agora abreviado como *P*.

(2) Tenho de insistir, agora, quando uso esta palavra pela primeira vez, que não partilho a avaliação negativa generalizada da mercadorização; os seus méritos, acredito, devem ser avaliados caso a caso. Certamente, críticos como Kobena Mercer (por exemplo, no seu “Black Hair/Style Politics,” *New Formations* 3 [Winter 1987]: 33-54) criticaram de forma persuasiva qualquer rejeição reflexiva da [forma da] mercadoria, que tantas vezes reitera a oposição humanista anacrónica entre “autêntico” e “comercial”. Mercer explora os caminhos através dos quais grupos marginais manipularam artefatos mercadorizados de modos culturalmente novos e expressivos.

(3) Tendo Vogel recusado dar voz a Kouakou, é menos surpreendente que os seus comentários também sejam complexos. Um olhar mais atento revela que não existiu um único Lela Kouakou que tivesse sido entrevistado como os outros co-curadores. Kouakou é, finalmente, uma invenção, dando assim sentido literal ao modo como “nós”, e mais exatamente os “nossos” artistas, somos indivíduos, enquanto que “eles” e os “deles” são grupos étnicos.

(4) Algo absolutamente crucial é [saber-se] que Vogel não traça a linha de separação de acordo com categorias raciais ou nacionais: foi permitido aos co-curadores nigeriano, senegalês e afro-americanos estar do “nosso” lado da grande divisão. O que está aqui em causa é algo menos óbvio do que o racismo.

(5) Onde a prática é teoria – literária ou filosófica – o pós-modernismo como uma teoria da pós-modernidade adequa-se apenas se refletir, minimamente, as realidades de tal prática, pois a prática em si mesma é completamente teórica. Mas quando um pós-modernismo se dirige, por exemplo, à publicidade ou à poesia, pode ser adequado como uma versão das mesmas, mesmo se entrar em conflito com as suas próprias narrativas, as suas teorias sobre elas próprias. Pois, contrariamente à teoria filosófica e literária, a publicidade e a poesia não são maioritariamente constituídas pelas suas teorias articuladas de si mesmas.

(6) Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trad. Talcott Parsons (Londres, 1930), p13.

(7) Oscar Wilde, *The Decay of Lying: An Observation*, Intentions (Londres, 1909), p. 45.

(8) Walter Scott, *Minstrelsy of the Scottish Border: Consisting of Historical and Romantic Ballads* (Londres, 1883), pp. 51-52.

(9) De alguma forma, Neil Lazarus oferece, nestas páginas de *Resistance in Postcolonial African Fiction* (New Haven, Conn., 1990), pp. 1-26, uma útil periodização da ficção africana em relação às “grandes expectativas” da época da independência e ao “luto subsequente”.

(10) Jonathan Nagte, *Francophone African Fiction: Reading a Literary Tradition* (Trenton, N.J., 1988), p. 59; abreviado para *FAF* daqui em diante.

(11) Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence* (Paris, 1968), contra-capas; abreviado *D* daqui em diante.

(12) Christopher Miller, *Black Darkness: Africanist Discourse in French* (Chicago, 1985), p.218.

(13) A concentração de Ngate nesta primeira frase segue Aliko Songolo, “The Writer, the Audience and the Critic’s Responsibility: The Case of Bound to Violence,” in *Artist and Audience: African Literatur as a Shared Experience*, ed. Richard O. Priebe and Thomas Hale (Washington, D.C., 1979); citado em *FAF*, p. 64.

(14) Para esta comparação, fiz a minha própria tradução, que é tão literal quanto possível: *Os nossos olhos bebem a carne do sol, e, conquistados, espantam-se por chorar. Maschallah! oua bismillah! ... Uma descrição da sangrenta aventura da escumalha – desonra aos homens de nada! – poderia facilmente*

começar na primeira metade deste século; mas a verdadeira história dos negros começa muito, muito antes, com os Saïfs, no ano 1202 da nossa era, com o império de Nakem. [D, p. 9; destaque meu]

Os nossos olhos recebem a luz de estrelas mortas. Uma biografia do meu amigo Ernie *poderia facilmente começar* no segundo quarto do século XX; mas a verdadeira história de Ernie Levy começa muito antes, ... na antiga cidade inglesa de York. Mais precisamente: a 11 de Março de 1185. [André Schwarz-Bart, *Le Dernier des justes* (Paris, 1959), p. 11, destaque meu]

(15) Wole Soyinka, *Mith, Literature and the African World* (Cambridge, 1976), p. 100.

(16) *Ibid.*, p. 105.

(17) Discuti este assunto em “Soyinka and the Philosophy of Culture”, in *Philosophy in Africa: Trends and Perspectives*, ed. P. O. Bodunrin (Ile-Ife, Nigeria, 1985), pp. 250-63.

(18) Ouologuem, *Bound to Violence*, trad. Ralph Manheim (Londres, 1968), p. 87; a partir de agora abreviado para *BV*.

(19) Aqui encontramos a tematização literária da teoria de Foucault proposta por V. Y. Mudimbe na sua importante e recente intervenção, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington, Ind., 1988).

(20) Sara Suleri, *Meatless Days* (Chicago, 1989), p. 105.

(21) Aprendi muito ao discutir versões prévias destas ideias no NEH Summer Institute sobre “The Future of the Avant-Garde in Postmodern Culture”, sob a direção de Susan Suleiman e Alice Jardine em Harvard, Julho de 1989; na Associação de Estudos Africanos (com o patrocínio da Sociedade para a Filosofia Africana na América do Norte) em Novembro de 1990, onde a reação de Jonathan Ngate foi particularmente útil; e como convidado de Ali Mazrui, no Centro Braudel da SUNY-Binghamton em Maio de 1990. Como sempre, gostaria de saber como inserir mais ideias dos participantes, nessas ocasiões.