

# A invenção da África<sup>1</sup>

V. Y. Mudimbe

O presente texto problematiza o modo como os europeus representavam em ilustrações e pinturas, a partir do Renascimento, os africanos e analisa o conceito mais amplo do “selvagem”. É abordado ainda o momento em que os objetos africanos, inicialmente importados por viajantes europeus, também passam a chamar a atenção da cultura ocidental. Finalmente, é apresentado o fenômeno recente que envolve o artesanato africano, a chamada arte turística.

Pintura europeia, iconografia africana, arte turística.

Tradução Daniela Kern.

1 O presente artigo é uma seleção de *Discourse of power and knowledge of otherness*, primeiro capítulo de Mudimbe, Valentim Y. *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press; London: James Currey, 1988, p. 6-12, publicada em Roos, Stephen D. *Art and its signification. An anthology on aesthetic theory*. 3. ed. New York: State University of New York Press, 1994, p. 600-606. N. T.

2 Ver, por exemplo, Seidman, Ann. *The roots of crisis in Southern Africa*. Trenton: Africa World Press, 1985.

3 Turgot, Anne R. J. *Oeuvres de Turgot et documents le concernant, avec une bibliographie et notes*, v. 1. Paris: G. Schelle, 1913-1923, p. 172.

4 Duchet, Michele. *Anthropologie et histoire an siècle des lumières*. Paris: Maspero, 1971; Hodgen, Margaret T. *Early anthropology in the sixteenth and seventeenth centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.

5 Foucault, Michel. *The order of things*. New York: Pantheon, 1973, p. 3.

6 Idem, p. 16

A estrutura colonial, mesmo em suas mais extremas manifestações – tais como as crises da África do Sul<sup>2</sup> – pode não ser a única explicação para a marginalidade da África hoje. Talvez essa marginalidade possa, mais essencialmente, ser entendida a partir da perspectiva de hipóteses mais amplas sobre a classificação dos seres e das sociedades. Seria fácil demais afirmar que essa condição, ao menos teoricamente, tenha sido uma consequência de discursos antropológicos. Desde Turgot (que na década de 1750 classificou pela primeira vez as linguagens e culturas conforme “as pessoas fossem caçadores, pastores, ou silvícolas”<sup>3</sup> e, em última análise, definiu um caminho ascendente da selvageria para as sociedades comerciais), a marginalidade do não ocidental foi um sinal tanto de um possível começo absoluto quanto de uma fundação primitiva de história convencional. Ao invés de retrair uma já muito bem conhecida alucinação evolucionária,<sup>4</sup> vamos assumir um ângulo diferente examinando tanto o problema derivado de uma pintura do século XV como a alocação de um “objeto africano” pela antropologia do século XIX.

Comentando *Las meninas*, de Velásquez, M. Foucault escreveu: “O pintor está colocado um pouco atrás de seu quadro. Ele está olhando o modelo; talvez queira acrescentar um último toque, mas talvez a primeira pincelada ainda não tenha sido dada...”<sup>5</sup> O pintor está ao lado da tela trabalhando ou meditando sobre como pintar seus modelos. Uma vez terminada a pintura, torna-se tanto um dado como uma reflexão sobre o que a tornou possível. E Foucault pensa que a ordem de *Las meninas* parece ser um exemplo de “uma representação [que] pretende representar a si mesma... em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhos aos quais é oferecida, as faces que torna visível, os gestos a que confere existência”. Ainda assim na impressionante complexidade dessa pintura há uma ausência notável: “a pessoa a que se assemelha e a pessoa em cujos olhos isso é apenas uma semelhança”.<sup>6</sup>

Agora nos deixe considerar a pintura de Hans Burgkmair, *Tribo exótica*. O pintor está sentado atrás contemplando suas exóticas modelos? Quantas? Nem é mesmo certo que um modelo esteja presente na sala onde Burgkmair está pensando sobre meios de subsumir versões particulares de seres humanos. O ano é 1508. Dürer ainda está vivo. Burgkmair era então um respeitado mestre da nova escola de Augsburg, fundada por ele. Ele gostaria de agradar os Fuggers e Welsers e concordou em ilustrar o livro de Bartolomäus Springer sobre suas viagens além-mar.<sup>7</sup> Ele leu cuidadosamente o diário de Springer, provavelmente estudou alguns toscos esboços a lápis ou bico de pena, e decidiu fazer seis imagens de “primitivos”.

7 Kunst, H. J. *L'Africain dans l'art européen*. Cologne: Dumont Presse, 1967.

A primeira imagem da série parece representar a família. Deixe-nos imaginar o pintor no trabalho. Ele recém-acabou de ler a descrição de Springer de sua viagem, e possivelmente, com base em alguns esboços, procurava criar uma imagem dos negros da “Gennea”. Talvez tenha decidido usar um modelo, presumivelmente branco, mas de constituição forte. O pintor está olhando para o corpo pálido, imaginando esquemas para transformá-lo em uma entidade negra. O modelo se tornou um espelho através do qual o pintor avalia como as normas de similitude e sua própria criatividade iriam conferir tanto uma identidade humana como uma diferença racial a essa tela. Talvez o artista já esteja no trabalho. Ainda assim ele tem de parar regularmente, caminhar em torno do modelo, deixar o espaço luminoso diante da janela, e retirar-se para um canto discreto. Seu olhar dirige-se para um ponto que é uma questão: como sobrepôr as características africanas descritas na narrativa de Springer às normas do *contrapposto* italiano? Se ele tiver sucesso, a pintura deve ser, em sua originalidade, uma celebração e um lembrete do elo natural conectando seres humanos e, ao mesmo tempo, uma indicação de diferenças raciais ou culturais. Ela deve testemunhar a verdade das similitudes, analogias, e possivelmente mesmo a violência da antipatia. De qualquer forma, Kunst nota:

O nu africano pintado de trás conforme as regras clássicas do contrapposto expresso no balanço compensatório das partes simétricas do corpo em movimento: um ombro apoiado em uma perna e o outro erguido sobre a perna livre. Imagina-se que esse homem nu foi copiado de um modelo clássico ao qual o artista deu características, joias e espadas, de um povo exótico ainda fortemente ligado à natureza.<sup>8</sup>

8 Idem, p. 19-20.

É fácil desconsiderar minha preocupação com a similitude nesse processo criativo particular. Não estou projetando uma perspectiva do século vinte em técnicas pictóricas do século dezesseis? A estrutura das figuras está ali na primeira pequena pintura, tratada de modo típico. O espalhamento sobre similitude pode ser, afinal, apenas uma hipótese contemporânea sobre o processo de estabelecimento de elos entre seres e coisas a partir de nosso presente ponto de vista. Ainda assim é possível olhar para questões inerentes à representação de Burgkmair. Com efeito, podemos descrever sua filiação artística e sua dependência dos ideais clássicos do Renascimento.<sup>9</sup> Podemos também comparar os

9 Idem, p. 20.

10 Fry, Roger. *Vision and design*. New York: Penguin, 1940, p. 165.

princípios de sua técnica com aqueles aparentes em algumas obras contemporâneas que direta ou indiretamente lidam com figuras negras, como *Dançarinos mouros*, de Erasmus Grasser (1480), o *Jardim das delícias* (1500), de Hieronimus Bosh, *Kathleen a mulher moura* (1521), de Albrecht Dürer, e bem no final do século, *Batseba*, de Cornelisz van Harlem (1594). Especulando sobre ou analisando o contraste entre figuras negras e brancas nessas pinturas, podemos certamente procurar uma visão que se refere a explicações historicamente convencionais – por exemplo, o senso de características e “a ideia do *design*, isto é, da expressão através da pura disposição de contornos e massas, e pela perfeição e ordenamento do ritmo linear”.<sup>10</sup> O complexo jogo de cores em harmonia e oposição, a ordem de sombras entre o branco e o preto são obviamente baseadas em tais referências intelectuais e conscientes. Mas a nossa compreensão da economia do colorido das telas não se refere, de um modo muito insistente, a traços invisíveis?

O contraste entre branco e preto conta uma história que provavelmente duplica uma silenciosa, mas poderosa, configuração epistemológica. *Ex hypothesis* isso pode simplesmente ser uma interrelação de similitude:

*Convenientia, aemulatio*, analogia e simpatia nos contam como o mundo deve desdobrar-se sobre si mesmo, duplicar a si mesmo, refletir a si mesmo, ou formar uma cadeia com si mesmo de modo que aquelas coisas possam se parecer umas com as outras. Elas nos falam o que os caminhos da similitude são e as direções que eles tomam; mas não onde estão, como são vistos, ou por meio de que marca podem ser reconhecidos.<sup>11</sup>

11 Foucault, op. cit., p. 23-24.

Vamos retornar para a pintura acabada de Burgkmair. As três figuras negras – um menino, um homem, uma mulher sentada com um bebê junto a seu colo – têm a correta proporção com relação umas às outras e ao contexto mais amplo. Todas estão nuas e têm ou braceletes em seus braços ou uma corrente em seus pescoços, claros sinais de que pertencem a um universo “selvagem”.<sup>12</sup> O menininho está dançando, sua grande cabeça volta-se para o céu. No centro da tela, o homem, apresentado com linhas claras, fortes, está olhando para um horizonte distante, brandindo uma flecha com sua mão esquerda e segurando duas outras flechas com sua mão direita. Ele encarna o poder, não apenas porque ocupa o lugar central na imagem, mas também porque é o mais bem definido significante nesta cena. Ele é o *locus* que define o relacionamento entre o menino à sua esquerda e a mulher à sua direita, pintado tanto com um toque de sentido hierático como com uma leve força instintual. À direita, a mulher com o bebê está sentada em um tronco. Ela parece estar olhando pensativamente para a área pélvica do homem. As curvas de seu corpo são canonicamente executadas.

12 Kunst, op. cit., p. 20.

Toda a imagem, em sua simplicidade e nos ritmos equilibrados de suas linhas, parece uma pintura verdadeiramente charmosa e decorativa. Ainda assim o que realmente ela

expressa é uma ordem discursiva. A estrutura das figuras, bem como o sentido dos corpos nus, proclama as virtudes da parença: a fim de designar os negros de Springer, o pintor representou brancos enegrecidos. Isso não era raro durante os séculos XVI e XVII, como revela um grande número dos desenhos do período. Este é o caso, por exemplo, das cinco imagens da edição de 1591 de *Relatione del Reame di Congo*, de Filippo Pigafetta, representando três mulheres negras italianizadas, e do rei africano no frontispício do livro de J. Ogilby sobre a África, de 1670. O que é importante na pintura de Burgkmair, bem como em desenhos similares, é sua dupla representação.

A primeira, cujo objetivo é assimilar corpos exóticos na metodologia da pintura italiana do século XVI, reduz e assimila todas as diferenças na mesmidade significada pela norma branca, que, tenhamos em mente, é mais história religiosa do que uma simples tradição cultural. Em linguagem concreta essa referência significa uma “solução bíblica para o problema da diferença cultural [que] foi vista pela maioria dos homens como o melhor que a razão e a fé poderiam propor”;<sup>13</sup> isto é, a mesma origem para todos os seres humanos, seguida pela difusão geográfica e pela diversificação racial e cultural. E acreditava-se que a Bíblia estipulava que a África apenas poderia ser escrava de seus irmãos.

13 Hodgen, op. cit., p. 254.

Há outro nível, mais discreto. Ele estabelece uma segunda representação que une através da similitude e eventualmente articula distinções e separações, classificando assim tipos de identidades. Em suma, posso dizer que na pintura de Burgkmair há duas atividades representacionais: por um lado, signos de uma ordem epistemológica que, silenciosa, mas imperativamente, indica o processo de figuras integradoras e diferenciadoras dentro da mesma semelhança normativa; por outro lado, a excelência de uma imagem exótica que cria uma distância cultural, graças a uma acumulação de diferenças acidentais, nomeadamente, negritude, cabelo crespo, braceletes e colares de pérolas.

Em seus arranjos, essas diferenças são signos pertinentes. Devido à fundamental ordem que revelam, e à qual prestam testemunho, as virtudes da semelhança apagam as variações físicas e culturais, mantendo e postulando diferenças superficiais como significativas da complexidade humana. *Juan de Pareja*, de Diego Velásquez (1648) ainda atualiza essa referência integradora, enquanto grandes pinturas como *Estudo para quatro cabeças negras*, de Peter Paul Rubens (1620), *Dois negros*, de Rembrandt (1697) e *Jovem negro*, de Hyacinthe Rigaud (1697) explicitamente expressam e se relacionam uns com os outros. Um novo fundamento epistemológico estava então funcionando no Ocidente. Teorias da diversificação dos seres, bem como tábuas classificatórias, explicam a origem de construtos taxionômicos e seus objetivos.<sup>14</sup> A estrutura do *Systema Naturae* de Lineu (1735) é apenas uma das paradigmáticas classificações de espécies e variedades do *Homo Sapiens* (*europaeus, asiaticus, americanus, afer*), distinguindo de acordo com características físicas e temperamentais.<sup>15</sup> Seria fácil demais ligar isso, “rio acima”, às formações discursivas da grande cadeia do ser e suas hierarquias, e, “rio abaixo”, primeiro à craniologia de

14 Foucault, op. cit., p. 125-65.

15 Count, Earl W. (Ed.). *This is race: an anthology selected from the international literature on the races of man*. New York: Schuman, 1950, p. 355.



Maneira de se vestir de um nobre e de seu servidor. Fonte: Pigafetta, Filippo; Lopes, Duarte. *Le royaume de Congo & les contrées environnantes (1591)*. Paris: Chandeigne/Unesco, 2002.

16 Lyons, Charles H. *To wash an Aethiopian white*. New York: Teachers College Press, 1975, p. 24-85.

17 Foucault, op. cit., p. 72.

18 Hodgen, op. cit., p.162-203.

19 Idem, p. 167-168.

20 Bal, Willy. *Le royaume du Congo aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Documents d'histoire. Léopoldville (Kinshasa): Institut National d'Etudes Politiques, 1963, p. 67.

Blumenbach e, segundo, ao viés geral antiafricano da literatura filosófica e científica dos séculos dezoito e dezenove.<sup>16</sup>

Duas formações discursivas muito diferentes – a descoberta da arte africana e a constituição do objeto dos *African Studies*, isto é, a “invenção” do Africanismo como uma disciplina científica – podem ilustrar a eficiência diferenciadora de tais dispositivos gerais de classificação como padrão de realidade, designação, arranjo, estrutura e caráter. Já sugeri que a semelhança foi banida das percepções dos negros de Rubens, Rembrandt e Rigaud. O que está ali, dado em detalhada descrição, pode ser considerado uma nomeação e uma análise de uma alteridade e se refere a um novo ordenamento epistemológico: uma teoria de compreensão e análise dos signos em termos do “arranjo de identidades e diferenças em tabelas ordenadas”.<sup>17</sup>

Navegadores portugueses trouxeram à Europa os primeiros *feitiços*, objetos africanos que supostamente tinham poderes misteriosos, no final do século XV. Eles podem ser encontrados na maior parte das vezes em bem organizados gabinetes de curiosidades, juntamente com machadinhas ou flechas indígenas, artefatos egípcios e tambores siameses. Alguns intérpretes os consideram sinais de um estado de barbárie.<sup>18</sup> Ainda assim pode-se seguramente afirmar que eles são vistos com mais frequência como simples curiosidades trazidas em conformidade com as dez tarefas do viajante-observador constantes na tabela da *Geographia generalis* (1650), de Varenius: considerar “homens famosos, artífices, e invenções dos nativos de todos os países”.<sup>19</sup> No conjunto, esses objetos são culturalmente neutros. Devido a seus formatos e estilos, às vezes algo assustadores, eles contribuem para a misteriosa diversidade do Mesmo.<sup>20</sup> É apenas no século



dezoito que, como artefatos estranhos e “feios”, eles realmente entram no quadro da arte africana.

O continente negro ainda estava nos mapas como terra incógnita, mas seus povos e suas produções materiais eram mais familiares para os viajantes, estudantes das espécies humanas, mercadores e estadistas europeus. No começo do século XVIII houve um tremendo aumento no tráfico de escravos e uma lucrativa economia transatlântica que envolvia a maior parte dos países ocidentais. Na África Ocidental, Daomé era um poderoso parceiro comercial dos comerciantes europeus. O império Ashanti se expandiu, dominando os Akans e o reino Oyó mais para o leste e aumentando seu poder à medida que crescia. Escravos libertos e africanos empobrecidos eram estabelecidos por organizações patrocinadas por europeus na atual Serra Leoa. Na costa ocidental, em 1729, os africanos expulsaram os portugueses de seus fortes na região norte de Moçambique; e mais ao sul, em 1770, houve a primeira guerra entre imigrantes holandeses e Bantus. Dois anos mais tarde, James Bruce, viajando da África do Norte para a África Central, atingiu a foz do Nilo Branco no mesmo ano que o Chefe de Justiça Mansfield declarou na Inglaterra que a escravidão era contra a lei.<sup>21</sup>

Nessa atmosfera de intensas e violentas trocas, *feitiços* se tornam símbolos da arte africana. Eles eram vistos como primitivos, simples, infantis e sem sentido. Mary H. Kingsley, no começo do século XX, resumiu isso com uma avaliação axiomática: “O africano nunca fez mesmo quarenta por cento de uma peça de roupa ou cerâmica”.<sup>22</sup> Parece-me que “um processo de estetização”<sup>23</sup> teve lugar do século XVIII em diante. O que é chamado de arte selvagem ou primitiva compreende uma ampla gama de objetos introduzidos pelo

Maneira de se vestir de uma mulher nobre, de uma mulher do povo e de uma escrava. Fonte: Pigafetta, Filippo; Lopes, Duarte. *Le royaume de Congo & les contrées environnantes* (1591). Paris: Chandeigne/Unesco, 2002.

21 Verger, Pierre. *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golf du Benin et Bahia de Todos os Santos du XVe au XIXe siècle*. Paris: Mouton, 1968.

22 Kingsley, Mary H. *Travels in West Africa* (Abridged version of 1900 edition). London: Cass, 1965, p. 669.

23 Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.

24 Idem.

25 Laude, Jean. *L'Art d'Afrique noire*. Paris: Chêne, 1979; Wassing, R. S. *L'Art de l'Afrique noire*. Fribourg: Office du Livre, 1969.

contato entre africanos e europeus durante o intensificado tráfico de escravos no quadro classificador daquele período. Esses objetos, que talvez não sejam de modo algum arte em seus "contextos nativos", tornam-se arte por receberem simultaneamente um caráter estético e um potencial para produzir e reproduzir outras formas artísticas. Tomadas em sua função e significado iniciais, podem eles ter criado uma radical *mise en perspective* da cultura ocidental devotada a classificações?<sup>24</sup> Isto é precisamente uma impossibilidade. Artes são baseadas em critérios, e é difícil imaginar que esses padrões possam emergir fora do campo de "poder-conhecimento" de uma dada cultura, um campo que, em um período histórico, estabelece sua bíblia artística. Além disso, é óbvio que fetiches e outras peças de artes "primitivas" são maravilhosos porque sua estrutura, caráter e arranjo demandam uma designação.<sup>25</sup> Eles são "selvagens" em termos da evolucionária cadeia do ser e da cultura, que estabelece uma correspondência entre avanço no processo civilizatório e criatividade artística, bem como realizações intelectuais.

Neste ponto, paradoxalmente, há uma celebração da artesanaria africana que confirma minha análise. Admirando a beleza de uma "escultura negra", o falecido R. Fry estava intrigado:

É curioso que um povo que produz tão grandes artistas não produza também uma cultura em nosso sentido da palavra. Isso mostra que dois fatores são necessários para produzir as culturas que caracterizam povos civilizados. Deve haver, evidentemente, o artista criativo, mas deve haver também o poder consciente da apreciação crítica e da comparação.<sup>26</sup>

26 Fry, op. cit., p. 90-91.

27 Laude, op. cit.; Delange, Jacqueline. *Arts et peuples d'Afrique noire*. Paris: Gallimard, 1967.

Temo que Fry esteja profundamente enganado. Os dois fatores não vão e não podem explicar tipos de cultura. Eles apenas constituem uma base para a produção de arte e suas possíveis modificações ao longo do tempo.<sup>27</sup> Eles não podem dar conta completamente dos padrões internos das culturas. Em qualquer escala, este é o "poder-conhecimento" de um campo epistemológico que torna possível uma cultura dominadora ou humilde. A partir dessa perspectiva, a afirmação que Fry faz imediatamente depois tem grande sentido: "É bem provável que o artista negro, ainda que capaz de [...] profundamente imaginativa compreensão da forma, iria aceitar a nossa mais barata arte ilusionista com humilde entusiasmo".<sup>28</sup>

28 Fry, op. cit., p. 91.

29 Jules-Rosette, Bennetta. *The message of tourist art*. New York: Plenum Press, 1984, p. 9.

Minha tese se confirma, quase *ad absurdum*, pelo estudo de B. Jules-Rosette da arte africana contemporânea para turista. Ela define essa arte como uma "arte produzida localmente para consumo de estrangeiros"<sup>29</sup> e insiste fortemente na paradoxal interação entre sua origem e sua destinação, isto é, sua produção e seu consumo.

Ainda que o conceito do sistema de arte para turistas enfatize como os artistas e suas audiências percebem as imagens e as convertem em *commodities* econômicas, isso não negligencia os componentes expressivos da interação. Dentro do sistema, tanto as ima-

gens quanto os objetos reais constituem fontes de troca entre produtores e consumidores. Ainda que artistas tenham uma impressão definida da audiência turística, consumidores muitas vezes têm pouco contato direto com os artistas.<sup>30</sup>

30 Idem, p. 10.

Esse conceito de arte para turistas implica, em princípio, uma crítica da compreensão clássica da arte. Isso também significa explicitamente uma relativização do que a autora chama de “suposições sobre a maneira e a qualidade das produções de arte turística”; a saber, seu caráter de produção de massa, a relativa inexperiência dos artesãos atuais, a coletivização da produção artística, e o predomínio da demanda de consumo sobre a criatividade artística.

Um argumento límpido sustenta a tese deste estudo. A arte turística é ao mesmo tempo uma troca simbólica e econômica. Isso pode ser entendido, de acordo com Jules-Rosette, com referência a três modelos: primeiro, as artes tradicionais africanas que têm significado cerimonial e social podem e vão se tornar objetos produzidos primordialmente para comércio externo. Segundo, há, na própria essência da arte turística, sinais de uma grande tensão entre “cultura popular” e “*haute culture*”. Ou, como coloca Jules-Rosette: “A cultura popular é implicitamente contrastada com alguma outra coisa – *haute culture*... Há uma inerente tensão e assimetria entre os ideais da alta cultura e as motivações de lucro e as novas tecnologias reprodutivas que sustentam o crescimento do mercado das culturas populares”.<sup>31</sup> Sobre os horizontes dessa produção artística, Jules-Rosette insiste no fato da leitura ocidental da criatividade africana e de suas proposições para inovações em ateliês africanos:

31 Idem, p. 23.

O mercado internacional de arte turística depende da demanda ocidental de lembranças “exóticas” e itens de presente e da pressuposição de que eles devem ser procurados fora. Os artistas e artesãos utilizam essa demanda como estímulo para criar novas ideias e tecnologias que atendam às necessidades do mercado em expansão.<sup>32</sup>

32 Idem, p. 192.

### Referências bibliográficas

- BAL, Willy. *Le royaume du Congo aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Documents d'histoire. Léopoldville (Kinshasa): Institut National d'Etudes Politiques, 1963.
- BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- COUNT, Earl W. (Ed.). *This is race: An anthology selected from the International Literature on the Races of Man*. New York: Schuman, 1950.
- DELANGE, Jacqueline. *Arts et peuples d'Afrique noire*. Paris: Gallimard, 1967.
- DUCHET, Michele. *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*. Paris: Maspero, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *The order of things*. New York: Pantheon, 1973.
- FRY, Roger. *Vision and Design*. New York: Penguin, 1940.
- HODGEN, Margaret T. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.
- JULES-ROSETTE, Bennetta. *The message of tourist art*. New York: Plenum Press, 1984.
- KINGSLEY, Mary H. *Travels in West Africa* (Abridged version of 1900 edition). London: Cass, 1965.
- KUNST, H. J. *L'Africain dans l'art européen*. Cologne: Dumont Presse, 1967.
- LAUDE, Jean. *L'Art d'Afrique noire*. Paris: Chêne, 1979.
- LYONS, Charles H. *To wash an aethiop white*. New York: Teachers College Press, 1975.
- SEIDMAN, Ann. *The roots of crisis in Southern Africa*. Trenton: Africa World Press, 1985.
- TURGOT, Anne R. J. *Oeuvres de Turgot et documents le concernant, avec une bibliographie et notes*. Paris: G. Schelle, 1913-1923, 5 v.
- VERGER, Pierre. *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golf du Benin et Bahia de Todos os Santos du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Mouton, 1968.
- WASSING, R. S. *L'art de l'Afrique noire*. Fribourg: Office du Livre, 1969.

**Valentim Y. Mudimbe** (Duke University, Durham, USA) é Newman Ivey White Professor de Literature na Duke University. Doutor honoris causa pela Universidade Católica de Leuven (2006) e pela Universidade de Paris VII – Sorbonne (1997), é autor, entre outros, de *L'odeur du père* (1982), *The invention of Africa* (1988) e *The idea of Africa* (1988). É chairman do International African Institute, SOAS, University of London. / vmudimbe@duke.edu

**Daniela Kern** (UFRGS, Porto Alegre, Brasil) é professora adjunta do Departamento de Artes do Instituto de Artes/UFRGS, onde atua junto ao Bacharelado em História da Arte. Traduziu *A distinção*, de Pierre Bourdieu, *O mercado da arte*, de Raymonde Moulin, além de artigos de Arthur Danto, Robert Kudielka, Jacques Leenhardt, Michel Mafesolli, Marc Jimenez, entre outros. / danielapmkern@yahoo.com.br