UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES DE ESTÉTICA E HISTÓRIA DA
ARTE

LÍGIA MENEGHEL CHAGAS

**Entrelaçando expressividade no têxtil e história contemporânea do Mali desde
criações e percursos de Abdou Ouologuem, Aminata e Aissatan Tolo e Ladji
Barry**

São Paulo
Janeiro de 2020

LÍGIA MENEGHEL CHAGAS

**Entrelaçando expressividade no têxtil e história contemporânea do Mali desde
criações e percursos de Abdou Ouologuem, Aminata e Aissatan Tolo e Ladji
Barry**

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGHEA/USP) para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Denise Dias de Barros.

Linha de pesquisa: História e Historiografia da Arte

São Paulo
Janeiro de 2020

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTA TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E
PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C433e Chagas, Lígia
Entrelaçando expressividade no têxtil e história contemporânea do Mali desde criações e percursos de Abdou Ouologuem, Aminata e Aissatan Tolo e Ladji Barry / Lígia Chagas ; orientadora Denise Barros. - São Paulo, 2020.
181 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Arte. 2. Arte Africana. 3. História . 4. Colonização. 5. Crítica de Arte. I. Barros, Denise, orient. II. Título.

Nome: CHAGAS, Lígia Meneghel

Título: Entrelaçando expressividade no têxtil e história contemporânea do Mali desde criações e percursos de Abdou Ouologuem, Aminata e Aissatan Tolo e Ladjí Barry

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGHEA/USP) para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Denise Dias de Barros

Linha de pesquisa: História e Historiografia da Arte

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Dalmo Ribas e Lia Damasceno por plantarem a semente, despertando essa caminhada para o desafio das pesquisas acadêmicas. Profa. Dra. Denise Dias Barros pelo acolhimento, pelo encorajamento e pelas aberturas para as quais me encaminhou no infinito campo do conhecimento. Profa. Dra. Eliane Dias Castro pelo interesse em meu projeto de pesquisa desde minha entrada no programa. André Ricardo pela parceria na vida e na pesquisa, pela captação e edição das imagens. Aos professores. À Carole Rebafort e Sidiki Traoré por abrirem os caminhos de Bamako. Aminata e Aissatan Tolo, Abdou Ouologuem e Ladji Barry por compartilharem sua arte. Mãe, pai, filha e filho pelo apoio sempre.

ENTRELAÇANDO EXPRESSIVIDADE NO TÊXTIL E HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO MALI DESDE CRIAÇÕES E PERCURSOS DE ABDOU OUOLOGUEM, AMINATA E AISSATAN TOLO E LADJI BARRY

RESUMO

Esta pesquisa se volta para as obras de quatro artistas conhecidos durante viagem da pesquisadora ao Mali no início do ano de 2017: as irmãs Aminata e Aissatan Tolo, Abdou Ouologuem e Ladjji Barry, cujas produções se articulam pela manufatura sobre o tecido de algodão, suporte de base de seus trabalhos. As irmãs Tolo, instaladas em Bamako, capital do Mali, bordam sobre o pano índigo formas que remetem a valores de sua sociedade de origem, dogon. Abdou esculpe máscaras-vestimentas-telas a partir de volumes preenchidos de fios de algodão, técnica conhecida como *gaufrage* que atribui a um conhecimento ancestral da população Tellem. Ladjji pinta, com pigmentos naturais medicinais da região, telas sobre as quais acrescenta volumes e bordados com elementos que remetem ao universo rural dos caçadores, combinados com materiais atrelados ao estrangeiro e industrial. Combinando uma leitura formal a partir dos materiais e formas presentes nas obras com as entrevistas realizadas com seus produtores e informações sobre a história cultural da região, esta pesquisa busca oferecer uma interpretação do conjunto das obras. Para isso, se volta para a trajetória do cultivo e processamento do algodão, para a circulação e apropriação do tecido industrial *wax* como identidade cultural, para a produção do *bogolan*, tecido manual estampado com pigmentos naturais que se tornou símbolo da arte têxtil nacional. A fim de compreender os espaços de atuação de cada artista dentro do cenário de produção de arte malinês e suas possíveis categorizações e hierarquizações, apoio-me no debate de Karin Barber sobre **As artes populares em África**, assim como na pesquisa disponibilizada neste documento sobre a institucionalização dos saberes em território malinês a partir de um sistema colonial. Para discutir as condições de reconhecimento da produção destes artistas no sistema de arte global, trago as críticas sobretudo do filósofo camaronês Achille Mbembe e do antropólogo Alfred Gell.

PALAVRAS-CHAVE

Mali; arte africana; algodão; colonização; hibridismo.

LINKING MALI'S TEXTILE EXPRESSIVITY AND CONTEMPORARY HISTORY FROM CREATIONS AND PATHWAYS OF ABDOU OUOLOGUEM, AMINATA E AISSATAN TOLO E LADJI BARRY

ABSTRACT

The research turns to the work of four well-known artists during a trip to Mali at the beginning of 2017: sisters Aminata and Aissatan Tolo, Abdou Ouologuem and Ladjali Barry, whose productions are articulated by manufacture on cotton fabric, basis of their work. The Tolo sisters, settled in Bamako, capital of Mali, embroider on the indigo cloth forms that refer to the values of their society of origin, Dogon. Abdou sculpted masks-vestments-fabrics from filled volumes of cotton yarn, a technique known as *gaufrage*, which attributes to an ancestral knowledge of the Tellem population. Ladjali paints with natural medicinal pigments from the region, on which she adds volumes and embroidery with elements that refer to the rural world of hunters combined with materials tied to foreign and industrial. Combining a formal reading from the materials and forms present in the works, interviews with its producers, and information about the history of the cultural region, the research seeks to offer an interpretation of all the works. To this end, the research turns to the trajectory of the cultivation and processing of cotton, to the circulation and appropriation of the industrial fabric wax as cultural identity, and also to the production of bogolan, hand-woven fabric stamped with natural pigments that becomes symbol of the national textile art. To understand the spaces of performance of each artist within the Malian art production scene, and its possible categorizations and hierarchizations, I support myself in Karin Barber's debate on "The Popular Arts in Africa", as well as in the research available in this document about the institutionalization of knowledge in Malian territory from a colonial system. To discuss the conditions of recognition of the production of these artists in the global art system, I bring the criticism, especially of the Cameroonian philosopher Achille Mbembe and the anthropologist Alfred Gell.

KEY-WORDS

Mali; art; cotton; colonization; hybridism; Africa.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Ladjí Barry, Ségou, 2017.....	26
Imagem 2. <i>N'gloma</i> de Ladjí Barry, Ségou, 2017.....	27
Imagem 3. <i>N'gloma</i> de Ladjí Barry, Ségou, 2017.....	28
Imagem 4. Camisa de caçador bamanan no Museu Nacional de Bamako, 2017.....	30
Imagem 5. Camisa de proteção sigi dloki no Museu Nacional de Bamako, 2017.....	31
Imagem 6. Camisa de caçador bamanan no Museu Nacional de Bamako, 2017.....	32
Imagem 7. Tecido comemorativo do dia da mulher. Ségou, 2017.....	36
Imagem 8. Vestimenta Baye Fall, 2013.....	41
Imagem 9. Tecido <i>bogolan</i> , no Museu Nacional de Bamako, 2017.....	46
Imagem 10. Tecido tingido no índigo e estampado com estêncil e alvejante 2017.....	50
Imagem 11. Tecido bogolan estampado com pigmentos naturais e alvejante 2017.....	50
Imagem 12. <i>Massa Boulum</i> de Ladjí Barry, Ségou, 2017.....	52
Imagem 13. Margem do rio Níger – agricultura. 2017.....	54
Imagem 14. Ladjí Barry manipula argila. Ségou, 2017.....	55
Imagem 15. Ladjí Barry costura. Ségou, 2017.....	56
Imagem 16. Abdou Ouologuem costura com técnica de <i>gaufrage</i> . Bamako, 2017.....	57
Imagem 17. Tecido de algodão bordado com técnica de <i>gaufrage</i> . Bamako, 2017.....	58
Imagem 18. <i>Roi Gaufrage</i> de Abdou Ouologuem, Fort de France, 2017.....	60
Imagem 19 <i>Roi Gaufrage</i> (detalhe) de Abdou Ouologuem, Fort de France, 2017.....	61
Imagem 20 e 21. Sem Título, de Abdou Ouologuem, Bamako, 2017.....	62
Imagem 22 Máscara com técnica de <i>gaufrage</i> . Bamako, 2017.....	64
Imagem 23. Sem título de Abdou Ouologuem, Fort de France, 2017.....	66
Imagem 24 Aminata e Aissatan Tolo, Bamako, 2017.....	81
Imagens 25 e 26. Máscara Kanaga bordada sobre tecido índigo, Bamako, 2017.....	83
Imagem 27. Aminata Tolo, Bamako, 2017.....	84
Imagem 28.....	87
Imagem 29. Bordado <i>Kanaga</i> sobre tecido de algodão. Bamako, 2017.....	87
Imagem 30. Bordado sobre tecido encomendado. Bamako, 2017.....	91
Imagem 31. Bordado <i>Buraïre</i> sobre tecido de algodão. Bamako, 2017.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Meu percurso.....	11
Preparação do estudo de campo	12
Porquê	13
Estudo de campo	14
Objetivos e instrumentos utilizados para o estudo.....	15
A questão do enquadramento e da definição de arte	18
 CAPÍTULO I. Artistas e leituras das obras	24
Ladji Barry	25
<i>A evocação aos caçadores do Mali através de objetos e formas presentes em N'gloma</i>	28
<i>Wax Fabric em N'gloma como elemento de hibridismo e apropriação.</i>	33
Abdou Ouloguem, máscaras, telas, figurinos e cenografias pelos fios do algodão	57
Aminata e Aissatan Tolo, imagens e bordados sobre indigo	81
 CAPÍTULO II. sistema de educação e sistema de arte como engendrados de diferenças	97
Artes e sistema de educação no Mali	97
Escolas Coloniais	98
Sistema de arte e reconhecimento a partir de artistas do Mali.....	107
 CONCLUSÃO	117
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122
 ANEXOS	129
Entrevista 1	129
Entrevista 2	144
Entrevista 3	148
Entrevista 4	150
Entrevista 5	157
Entrevista 6	168

Entrevista 7	174
Entrevista 8	177

INTRODUÇÃO

Meu percurso

No ano de 2012, enquanto trabalhava para uma empresa francesa em São Paulo pesquisando novos criadores de moda no Brasil com trabalhos autorais, entrei pela primeira vez em contato com um acervo de vestimentas produzidas no Benin. Feitas com o tecido popularmente conhecido como “tecido africano”, as peças chamaram atenção pelo arranjo de formas das estampas e pela combinação de cores de maneira, para mim, inusitada. As peças, todas feitas sob medida por alfaiates beninenses, apresentavam em sua grande parte formas de modelagens “africanas”. Chamo de modelagens “africanas” uma série de cortes comuns entre os alfaiates que posteriormente encontrei também durante visita ao Senegal, Mali e Burkina Faso, evidentemente com variações entre eles, mas com formas recorrentes, quase sempre ilustradas em pôsteres fixados nas paredes dos ateliês. Questões começaram a surgir sobre esses tecidos. Como eram produzidos? Usados? Como eram concebidas aquelas estampas e combinações de cores e padrões? Uma pesquisa superficial inicial, online, com a busca “*african fabric*” resultava em uma diversidade de imagens de tecidos sobretudo industriais, entre outros artesanais. Frequentemente, textos ressaltavam o aspecto comunicacional do tecido africano, afirmando que “os tecidos africanos falam”. Interessada nessa perspectiva, assim como nas questões formais e no processo de feitura destes tecidos, enviei um projeto de pesquisa para o Ministério da Cultura do Brasil, que foi contemplado pelo edital de Intercâmbio e Difusão Cultural.

Entre os inúmeros tecidos que me chamaram atenção, defini alguns processos artesanais para acompanhar de perto no que diz respeito a sua produção e suas histórias. Assim, em abril de 2013, cheguei ao Senegal, onde participei de oficinas com artistas que trabalhavam com o tingimento e estamparia índigo, com o *bogolan* e o *batik*, técnicas sobre as quais entrarei em detalhe mais à frente. Durante os 40 dias que passei de Dacar à Casamance, entre mercados e ateliês, conheci mais uma enormidade de panos e objetos ricamente ornamentados. Tudo era novo, todas as imagens, das cidades, das casas, das ruas, das pessoas, das vestimentas, dos mercados. Nada correspondia, salvo alguns tecidos sobre os quais eu já havia pesquisado

previamente, a qualquer noção que minha imaginação tinha formulado sobre “África”, construída a partir das informações e do imaginário que correm pelos meios de comunicação. Não pude, nessa primeira viagem, de imediato, compreender a força comunicativa desses tecidos; por isso, os processos de feitura e a qualidade estética se tornaram o foco de minha atenção.

De volta ao Brasil, criei as primeiras peças desenvolvidas com tecidos comprados nos mercados senegaleses. Essas vestimentas, feitas com tecidos industriais conhecidos por *wax*, em cuja história me deterei mais adiante, diferiam das peças do acervo de roupas beninense, assim como das vestimentas senegalesas, pela modelagem que criei com um olhar voltado para um modo de vestir por mim idealizado de acordo com minha compreensão com o contexto de minha trajetória. Ao mesmo tempo, em parceria com o ateliê de xilogravura Xilomóvel, passamos a desenvolver um processo de estamparia manual, inspirado nas oficinas de *batik* que cursei em Enampore, Senegal, onde carimbos de madeira com formas abstratas e figurativas eram usados para aplicar cera sobre o tecido, a partir de uma técnica de estampa de reserva, conhecida como *batik*. Nosso processo, ao contrário, consistia em criar os desenhos, cavar os carimbos e aplicar a tinta diretamente sobre a madeira, procedimento também conhecido como *block printing*.

A produção de vestimentas, seja para criação de coleções ou ainda para desenvolvimento de figurinos, cresceu, assim como a oficina de estamparia e o interesse por esse universo. Intrigada pelo valor comunicacional do pano e pelas suas qualidades formais, propus um projeto de pesquisa para abordar esse universo. Assim, ingressei no Programa Interunidades de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo com um projeto que visava pesquisar os tecidos e vestimentas do oeste africano através do figurino do cineasta senegalês Ousmane Sembène. No entanto, a viagem ao Mali realizada no final de 2017 mudou o caminho da pesquisa. O objeto continuou o mesmo - os tecidos. Porém, o novo recorte constituía a produção de artistas que conheci no Mali.

Preparação do estudo de campo

Antes de chegar ao Mali, realizei uma pesquisa *online*, a fim de identificar tecidos, artistas e espaços de produção. A maior parte das informações disponibilizadas eram relacionadas à

produção de *bogolan* e índigo. O tecido conhecido como *bogolan* está fortemente associado ao Mali, como uma forma de símbolo da produção artística têxtil do país. Essas peças estampadas com terra aparecem em imagens de acervos de museus, sobretudo da Europa e dos Estados Unidos, em plataformas de venda como *E-bay*, em sites de viajantes e interessados na produção de tecidos da região, em agências de turismo que vendem experiências através de *workshops* em ateliês renomados. Entre os espaços de produção do tecido, identifiquei o ateliê Ndomo, localizado em Ségou, liderado por Boubacar Doumbia, importante artista malinês formado nas primeiras gerações do Instituto Nacional de Artes e responsável, juntamente com outros artistas de seu coletivo, o grupo *Bogolan Kasobané*, por introduzir nas aulas de pintura da instituição o uso da terra e outros pigmentos naturais da região. O Instituto em si estava igualmente entre os locais a conhecer na pesquisa de campo. Produtores independentes, mais difíceis de serem identificados a partir de busca *online*, foram encontrados durante a viagem, através de indicações de artistas locais.

Em busca de pesquisas de autores sobre a produção de tecido no Mali, encontrei sobretudo informações sobre o *bogolan*. O trabalho da antropóloga Sara C. Brett-Smith (2014), intitulado **The silence of women**, com foco nos sinais criados pelas mulheres bamana¹, assim como a busca pela interpretação dessas estampas nas pesquisas de Pauline Duponchel (1999), como forma de comunicação feminina, despertou interesse por esse meio de expressão. Além do território malinês, e voltando-se para o campo dos tecidos industrializados, os mais populares e em grande circulação nos mercados do continente africano, as pesquisas de Luciane Ramos da Silva (2008) e Tunde Akinwumi (2017) proporcionaram uma contribuição inicial acerca de sua origem, apropriação e significação.

O porquê

A compreensão do tecido enquanto linguagem, ou seja, como forma de comunicação, assim como a dimensão formal de suas composições, associada à uma leitura das estampas e das padronagens dos tecidos, bem como à história de suas criações e usos constituíram, inicialmente,

---

¹ Bamana: sociedade predominante no atual Mali.

os objetivos da pesquisa. Porém, a pesquisa de campo, que permitiu o diálogo com artistas, ampliou esse horizonte. Seus relatos e trajetórias se somaram ao estudo sobre os materiais utilizados e ao contexto histórico do país. Juntos, esses elementos formaram um complexo de possibilidades através das quais se apresentaram novas perspectivas para a leitura daquelas obras e processos criativos.

Dessa forma, a pesquisa assumiu por objetivo discutir as obras de Abdou Ouologuem, Aminata e Aissatan Tolo e Ladji Barry, articulando a análise formal dos materiais empregados e dos discursos anunciados às trajetórias de cada artista, permeadas pela história cultural da região. Durante os percursos de busca dos artistas, obras e tecidos, percorri ateliês, galerias, museus, festas, ruas e mercados. Entre espaços, artistas e produções em que tecido é o principal suporte e material, surgiu uma questão: que elementos confluem para que um trabalho seja qualificado como obra de arte e outro como artesanato (distinção frequentemente encontrada tanto na literatura como na pesquisa de campo)? Que separações ainda operam para se distinguir arte tradicional e arte contemporânea? E, por fim, quais hierarquizações sociais e geográficas se dissimulam por trás dessas classificações?

Estudo de campo

Em janeiro de 2017, cheguei à Bamako, capital do Mali, e me instalei nas colinas do bairro de Lassa. No “Lac” - nome do espaço de Carole Rebafort e Sidiki Traoré, um misto de casa com quartos para hóspedes, galeria de arte e espaço de eventos em fase de construção -, transitavam diariamente artistas, músicos, trabalhadores, críticos de arte, comerciantes, agricultores, crianças, estudantes e intelectuais. A casa estava sempre movimentada pela família que incluía a coesposa de Sidiki, sua rede de relações, funcionários e seus filhos, colaboradores, amigos, enfim, um conjunto de pessoas no qual era difícil identificar de imediato os papéis de cada um. Foi no interior desse círculo que iniciei a busca por informações sobre a produção de tecidos, cujo foco inicial voltava-se para criações artesanais com tecelagem de algodão e tingimento natural, particularmente, o *bogolan* e o índigo.

Minha ideia estava centrada nos tecidos usados como vestimentas cotidianas ou em ocasiões especiais das sociedades locais. Esses tecidos, inicialmente produzidos para uso pessoal e da comunidade, extrapolavam esses espaços, circulando em diversos âmbitos, como nos mercados, entre os turistas, colecionadores e museus dentro e fora do país e do continente. O encontro com Abdou Ouologuem e com Ladjí Barry - artistas que usam o *bogolan* em suas obras - acrescentaria à pesquisa uma outra dinâmica da produção do tecido, voltada, prioritariamente, para o universo das galerias, do teatro e do cinema. Ela não deixava de lado, no entanto, o objeto inicial, presente nas criações das irmãs bordadeiras Aminata e Aissatan Tolo, artistas cuja produção se volta para a confecção indumentária.

Abdou Ouologuem cria figurinos, cenários e esculturas com tecidos de algodão cru ou tingidos com pigmentos naturais recorrentes na região, como o *bogolan*. Ladjí Barry, que conheci em galeria destinada a novos e consagrados talentos do *Festival sur le Niger*², produz telas de algodão tingidas igualmente com os pigmentos naturais locais, sobre as quais acrescenta volumes e bordados extrapolando a tela plana. As irmãs Aminata e Aissatan Tolo bordam com lã colorida sobre os panos índigo usados pela comunidade dogon da qual são descendentes.

Objetivos e instrumentos utilizados para o estudo

O projeto se debruça sobre o conjunto da obra de artistas do atual Mali articulados em torno do tecido como suporte de criação. A fim de compreender a potência expressiva de suas produções, esta pesquisa se volta para as formas e os materiais empregados nas obras como parte da história do oeste africano. História essa, por sua vez, marcada por intercâmbios resultantes em hibridismos, apropriações e ressignificações, características que permeiam as obras dos artistas, ao mesmo tempo em que constituem conceitos determinantes para a compreensão de suas produções e que serão discutidos ao longo deste estudo.

A pesquisa de campo foi realizada entre janeiro e fevereiro de 2017 no atual Mali. Mercados, museus, mostras, galerias, experiências do cotidiano, encontros com artistas,

---

² *Festival sur le Niger*: criado em 2005, o festival é um evento cultural anual que acontece todo mês de fevereiro na cidade de Ségou, Mali. Sua programação pluridisciplinar abrange música, dança, teatro, exposição de arte e conferências. <http://www.festivalsegou.org/2017/info/qui-sommes-nous/>

professores, críticos, fruidores, consumidores, comerciantes e outros interlocutores locais ofereceram caminhos e dados importantes para a pesquisa de campo.

Os mercados de Bamako constituem grandes centros efervescentes de comércio de diversas mercadorias e serviços. Eles extrapolam os espaços físicos dos imóveis destinados aos comerciantes, estendendo-se pelas ruas com estandes protegidos com guarda-sóis coloridos, formando um aglomerado de barracas atravessadas pelo fluxo dos compradores e pelas vozes da oferta e demanda da feira. *Grand Marché*, *marché de Medina Coura*, *marché Rose*, *marché de N'golonina* e a *Maison des Artisans* são alguns dos mercados da capital que concentram tecidos industriais e artesanais, bijuteria e joalheria, acessórios em couro, esculturas em madeira, instrumentos musicais, antiquários, produtos medicinais, cosméticos, serviços de alfaiataria, de cabeleireiro e de decoração da pele com henna. No *marché de N'golonina*, artesãos produzem ao vivo peças como colares e bolsas. O mesmo acontece na *Maison des Artisans*, situada nas proximidades do mercado central, onde a confecção de produtos pode ser acompanhada por aqueles que percorrem o espaço. No *Grand Marché*, costureiros instalam-se entre as lojas de tecidos, oferecendo serviço sob medida para a clientela que já compra o pano na metragem desejada para o modelo a ser desenvolvido. A visita aos mercados oferece uma visão inicial sobre a produção, a oferta e a relação da população com o tecido. Comerciantes de tecidos manuais produzidos em teares, estampados e tingidos artesanalmente disponibilizam, durante a venda, informações sobre modo de produção, origem e uso dos panos. Na *Maison des Artisans*, um artista de estamparia fala de sua formação e seu processo de criação. No *marché N'golonina*, um mercador mostra tecidos tingidos em azul índigo, provenientes da região de Ségou, com lindos bordados coloridos, enquanto joalheiros vindos do Níger confeccionam colares e comercializam bolsas que parecem esculturas em madeira revestidas de couro tingido de vermelho e verde-água intenso, recobertas de bordados e geometrias em baixo relevo. Mercados vivos, pontos de encontro de pessoas e de mercadorias de origens diversas: eis os pontos de partida da pesquisa de campo.

Os espaços públicos, fora de construções ou instituições, são também lugares de produção, por exemplo, de tecelões fula³, que se agrupam desde 1960 com seus teares no chão de areia do bairro *La Medina*. Lá, homens e mulheres amarram tecidos para criar padrongens de estamparia

---

³ Sociedade que se sedentariza ao longo do rio Niger a partir do século XIV e cuja presença se expande através das conquistas de El Hadji Omar. (DAKUO, 2016).

através de tingimentos com pigmentos sintéticos, enquanto um rapaz carimba com cera tecidos para, em seguida, mergulhá-los na tinta e estendê-los pelos varais nas ruas do bairro de *Medina Koura*. Quintais das casas das famílias são verdadeiros ateliês de confecção ou estamparia de tecidos. Assim, os espaços de produção e pesquisa extrapolam instituições ou imóveis destinados ao ensino ou produção de tecido, fazendo parte do cotidiano da cidade e de suas atividades. Esses espaços puderam ser visitados graças à indicação e mobilização de interlocutores locais como Sidiki Traoré e Carole Refabert, assim como Moussa Bagayoko, comerciante de tecidos de tear, e Massira Keyta, artista e pesquisadora do *bogolan*. Instituições e seus profissionais, como o Museu Nacional de Bamako e seu diretor, Samuel Sidibé, o Instituto Nacional de Artes (INA), o artista beninense Ludovic Faraido, bem como os artistas cujas obras são tema desta pesquisa, ofereceram igualmente caminhos e material para a pesquisa.

A partir desses encontros, entrevistas foram realizadas. As entrevistas 1, 2, 4, 5 e 6 aconteceram através de conversas presenciais com os interlocutores em seus espaços de produção ou exposição. Registradas em vídeos, elas foram transcritas em idioma francês (utilizado nas conversas) e, posteriormente, traduzidas para o português, conforme são apresentadas nos Anexos desta dissertação. As transcrições foram realizadas o mais próximo possível das falas dos entrevistados, acrescentadas de pontuações e observações para compreensão dos leitores. A entrevista 3 foi realizada por meio de conversa escrita via rede social (*Facebook*) e diretamente traduzida. A entrevista 7 (não registrada em áudio) é a transcrição de anotações das perguntas e respostas da conversa realizada com o seu interlocutor. A entrevista 8, realizada via ligação de *Whatsapp* com Ludovic Fadairo, foi realizada em novembro de 2019.

A partir das entrevistas e da experiência do campo, surgiram questões relativas à produção dos artistas relacionadas à história cultural da região. Esse conjunto de informações e questionamentos delinearam novas buscas em sites de notícias locais, em arquivos históricos e em obras de autores voltados para esses temas, orientando a presente pesquisa.

Da leitura reiterada dos textos das transcrições, defini algumas palavras-chave e questões - balizadas pelas conversas realizadas com os artistas - referentes a momentos históricos, além de aspectos culturais e políticos, gerando novas pesquisas documentais.

Com Abdou Ouologuem, o registro foi feito por meio de audiovisual, em sua casa-ateliê, enquanto o artista trabalhava sobre peças que selecionava para uma mostra individual ocorrida em março de 2017 na galeria Atrium, na Martinica. Enquanto costurava e apresentava sua

produção, discutia política, economia e cultura em tom de denúncia ao projeto de modernização, ao mesmo tempo em que enaltecia tecnologias manuais.

Ladji Barry concedeu entrevista no *Festival sur le Niger*, onde a galeria expunha algumas de suas obras, selecionadas para a ocasião. As condições dessa entrevista foram dificultadas pelos ruídos da passagem de som, pela falta de luminosidade e pela interferência de seguranças, que impediram a continuidade da conversa. Mais tarde, outras informações e mensagens foram trocadas via redes sociais, gerando um novo documento de registro dessa segunda conversa.

O contato com as irmãs Aissatan e Aminata Tolo foi registrado enquanto produziam em seu espaço de criação e comercialização, na calçada em frente a sua casa. A conversa se desenvolveu em torno dos bordados sobre os quais estavam trabalhando no momento de entrevista.

Do material registrado no campo, foi editado o vídeo “Artistas do têxtil no Mali contemporâneo”, que integra esta dissertação. A partir de uma montagem com até quatro telas simultâneas, os artistas, seus processos de produção e aspirações em comum, se entrelaçam pelos materiais e horizontes da região cultural.

A questão do enquadramento e da definição de arte

Para abordar os artistas e obras apresentados nesta pesquisa, me pautarei em discussões acerca de problemáticas levantadas por Alfred Gell (1996) a propósito da definição de arte em seu artigo intitulado **A rede de Vogel**. O autor defende uma compreensão da produção de culturas não ocidentais a partir de um cruzamento entre as teorias interpretativa e institucional da arte, a fim de ultrapassar ambas para possibilitar um entendimento mais amplo e profundo de objetos de arte. A teoria interpretativa defende uma abordagem de arte alinhada a um sistema de ideias e significados de determinado contexto histórico e cultural que permite sua interpretabilidade. Já a teoria institucional ultrapassa a interpretativa, ao desconsiderar a coerência histórica, o objeto em si e a intencionalidade do autor em produzir um objeto de arte, apontando para o seu reconhecimento a partir da “rede” definidora do que seria ou não uma manifestação artística. Essa rede, constituída por artistas, filósofos, críticos e instituições, seria a responsável por apontar o

que se enquadra ou não no campo das artes, conforme expõe Anne Coquelin (2005, p. 94): “[...] o lugar de exposição torna os objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja”.

Gell aponta os limites da teoria institucional ao questionar os critérios da rede para a validação de um objeto como artisticamente interessante. Formada por um público centrado na cultura ocidental, essa rede não estaria apta a reconhecer, em produções pertencentes a outras sociedades, suas potencialidades expressivas por, entre outras razões, desconhecer o contexto sociocultural e filosófico que envolve a produção de objetos dessas culturas. Nesse sentido, Gell considera que uma aproximação com o outro e seus valores permitiria captar, em diversos objetos, o que nomeia como “intencionalidades complexas”. Segundo o autor:

Uma espécie de meio do caminho entre as teorias "institucional" e "interpretativa" parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à ideia de que obras de arte podem ser "artefatos" que atendam a diferentes propósitos humanos, desde que ao mesmo tempo eles sejam considerados interessantes, como arte por um público de arte. Mas a teoria institucional é problemática, porque não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente "interessantes". (GELL, 1996, p.17).

Gell sugere que a antropologia e a etnografia promovem informações que possam capacitar a rede para o entendimento de manifestações, produções e conceitos nos objetos materializados. Através de um aprofundamento na história social, no contexto econômico, político, cultural e filosófico, objetos poderiam ser acessados como potentes expressões e formas de comunicação. A compreensão da produção dessas sociedades como meios de transmissão de sentidos e de elaboração de ideias permitiria a libertação de uma série de objetos qualificados de artefatos ao domínio da arte.

Uma noção mais ampla de interpretabilidade, abarcando a objetificação de "intencionalidades complexas" em modos pragmáticos e técnicos bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo parece-me superar os problemas contidos em ambas as teorias "interpretativa" e "institucional" da arte. (GELL, 1996, p.17).

A "antropologia da arte" deveria tratar, em minha opinião, de fornecer um contexto crítico que liberasse os "artefatos" e permitisse sua veiculação como obras de arte, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. A antropologia deveria ser parte da própria criação artística, na medida em que a criação artística, a história e a crítica de arte são, hoje em dia, um único empreendimento. Isso seria garantido em parte pela realização de etnografias relevantes [...] e em parte pela descoberta de conexões entre as intencionalidades complexas presentes em obras de

artes ocidentais e os tipos de intencionalidades encarnadas em obras de arte e artefatos (agora recontextualizados como obras de arte) provenientes de outros lugares. (GELL, 1996 p. 17).

Em consonância com a recomendação de Alfred Gell (1996), a presente pesquisa debruça-se sobre cada obra, considerando seus materiais relacionados às dimensões culturais e históricas relevantes para sua compreensão, a fim de viabilizar o entendimento dos conceitos nelas incorporados. Nesse sentido, os materiais empregados nas obras de Ladji Barry, Abdou Ouologuem, e Aminata e Aissatan Tolo são descritos e estudados em relação a sua trajetória histórica, suas alterações e atualizações, paralelamente às significações a eles atribuídos. É pela combinação desses dados, articulados com as entrevistas realizadas em campo, que abordo suas potencialidades expressivas, a veiculação de valores, ideais e anseios dos artistas e suas obras.

A importância de se conhecer o contexto sociocultural está manifestada, também, nos estudos de Karin Barber (2011). Ao discorrer sobre as artes populares no continente africano, a autora defende a importância de sua permeabilidade social e a necessidade de relacionar as manifestações artísticas ao cotidiano sociocultural, viabilizando, a partir dessa interação, a compreensão de ambas, isto é, tanto das culturas como de suas artes. O conhecimento de seu contexto de produção, a disponibilidade material, a situação econômica, o quadro político e ideológico, apresentam-se como imprescindíveis para sua leitura. Para a autora, a

[...] expressão artes populares indica, desde logo, que este campo incorpora duas dimensões estreitamente relacionadas: a sociológica do popular e a estética das artes. Quer o objetivo final do investigador seja abordar a realidade social através das artes, quer seja abordar as artes através do seu contexto social, o procedimento tem de ser o mesmo. Em qualquer dos casos, as artes só podem ser “lidas” se entendermos a sua natureza como constructo estético, com os seus próprios princípios e convenções, e se as situarmos no universo social específico a que elas devem a sua existência. Os métodos da crítica estética devem conjugar-se com os das ciências sociais, não apenas no nível superficial. O ponto de convergência das duas dimensões é a produção das artes: não só na sua vertente material, mas também na da sua concepção. Há que indagar por quem, por que meios, em que circunstâncias, sob que limitações, no interesse de quem e de acordo com que convenções essas artes são produzidas. (BARBER, 1987, p. 5).

O entendimento da produção artística africana foi, por muito tempo, associado ao problemático conceito de “tradicional”, que prendeu o continente e seus atores em uma época pré-colonial idealizada. Associada a um misto de imagens pertencentes ao universo do rural, imutável, a-histórico, tribal, ritual e racial, essa construção resultou em uma valorização de ideais de autenticidade e originalidade. O período das lutas de libertação e o processo de descolonização

durante o século XX, por sua vez, refletiram-se na criação artística do continente, gerando uma produção classificada de modernismo africano (conceito igualmente problemático). Ainda que voltada para o tema da negritude, esta geração de artistas foi acusada de não autenticidade e de imitação das formas de produção artística ocidental. (OKEKE, 2001).

Para começar, o modernismo está associado aqui ao surgimento da modernidade no continente africano, que por seu turno está ligado à experiência colonial. Por outras palavras, à medida que o colonialismo tornou a cultura e as ideias europeias mais acessíveis, os artistas das colônias inventaram novas expressões artísticas que refletiam o encontro de África com a Europa, e ao mesmo tempo com o resto do mundo. Quer através de um nativismo essencialista, quer da opção supostamente progressista de estilos e propostas manifestamente europeias, a obra resultante exibía a marca inconfundível do "século-vintismo" do artista." (OKEKE, 2001).

Visto a partir do Ocidente, um terceiro momento no reconhecimento das artes africanas se insere no contexto da arte contemporânea. A inclusão e valorização de artistas africanos e da diáspora privilegia aqueles que produzem de acordo com técnicas e meios contemporâneos de expressão, uma vez que eles têm suas obras selecionadas para grandes galerias, exposições e museus. Nesse contexto, contudo, os temas selecionados se voltam frequentemente para questões tratando de suas origens ou da questão diaspórica, sendo essa uma abertura e quase que uma condição para sua inclusão. Para além desse horizonte simplificado e resumido sobre os grandes movimentos das artes africanas e seu reconhecimento, existe uma variedade de expressões, caminhos e linguagens que estão mais preocupados em expressar sensibilidades do que em responder aos modos ocidentais de ver África e sua produção.

A fim de rever cristalizações e propor uma visão ampliada, apoio-me no conceito de "afropolitanismo", elaborado por Achille Mbembe (2014), que sinaliza a importância da circulação, dos intercâmbios, das apropriações e atualizações das culturas e suas produções. A produção dos artistas aqui estudados não pode ser discutida fora do contexto da itinerância, das trocas e das atualizações. Através da articulação de cânones da produção rural e local, associados ao tradicional, à apropriação de elementos estrangeiros atribuídos à modernidade, artistas promovem uma transformação, criando formas inteiramente novas e autorais.

Karin Barber (2011) destaca a liberdade possível nessa articulação, que é uma das características das artes populares do continente. Por não terem de se enquadrar em nenhum padrão institucionalizado, nem na arte tradicional (conceito ainda usado sobretudo para a produção rural e ritual), nem arte de elite (definição frequente para a produção de artistas que

receberam formação de artes nas instituições com um programa ocidental), a arte popular, situada neste “entre lugares”, desfruta de intensa liberdade criativa e usa da combinação de elementos internos e externos, pertencentes a diversos tempos, para veicular ideias compatíveis com as realidades de sociedades em constante e acelerada mutação, próprias dos meios urbanos africanos.

As artes não oficiais, por outro lado, parecem regozijar-se na sua liberdade em relação aos constrangimentos dos sistemas oficiais de convenções, ao mesmo tempo que exploram as possibilidades dos elementos abstraídos tanto dos cânones das artes de elite, como das artes tradicionais. (BARBER, 1987, p. 42).

O pressuposto da existência deste tipo de tendências subjacentes permite postular a continuidade das culturas africanas e, ao mesmo tempo, deixar lugar para uma concepção da especificidade da cultura popular moderna que pode, por um lado, conservar paradigmas tradicionais e inspirar-se em impulsos tradicionais, mas que, por outro, se opõe conscientemente à tradição, que explora e recicla, tal como faz com os elementos estrangeiros, com vista a um efeito geral de inovação. (BARBER, 1987, p. 51).

Barber, Okeke e Mbembe apontam para a importância das trocas e intercâmbios, mesmo que em relações assimétricas de poder, assim como as transformações sociais e políticas, como pautas e objetos de indagação e contestação que se manifestam na produção de subjetividade. Assim como os modernistas europeus transformaram a arte moderna ocidental a partir do contato com outras culturas, os artistas africanos são igualmente atravessados pelo contato com formas artísticas do outro.

Instalados em Bamako, capital do Mali, o conjunto de artistas vive em um centro urbano, destino de diversas migrações, procurado pelas possibilidades de trabalho, assim como pela busca por segurança por populações provenientes do norte do país, região cuja crise resulta em movimentações. Os conflitos, cuja origem remonta à ocupação colonial, geraram os movimentos de luta por libertação da população Tamacheque, que perduram após a independência do Mali, cujo governo não reconhece sua autonomia (ADNANE, 2014). A intensificação dos conflitos, em 2012, pela repressão militar malinesa, a intervenção francesa de 2013 e a penetração de grupos extremistas aprofunda a insegurança, que marginaliza as populações, refletindo nos movimentos em direção aos centros urbanos.

Esses espaços centrais de interligação entre o interior do continente e o estrangeiro configuram, segundo Barber (2011), pontos geográficos e culturais de conexão entre local e global. Nesses espaços, há efervescência e intercâmbios múltiplos, caracterizados pela

heterogeneidade, não apenas pelas ideias estrangeiras em circulação, como também pelo trânsito de africanos e africanas de origens e culturas diversas, criando um espaço propício para a convivência e a combinação de diversos elementos que, apropriados, se materializam nas produções dos artistas.

Karin Barber (2011), ao investigar as manifestações das artes populares no continente africano, aponta para a dificuldade de delimitá-las, haja vista sua heterogeneidade e volatilidade, em consonância com os espaços urbanos onde se manifestam. Sua tendência à mudança e à impossibilidade de enquadrá-la, encerrá-la em uma definição fechada, constitui uma de suas características essenciais. A dificuldade de classificação não é exclusiva da cultura popular: toda definição de arte, seja tradicional, moderna, popular ou de elite, está sujeita a redefinições e novas problematizações.

Não pretendo, aqui, classificar as produções dos artistas apontados como arte popular. Categorizações restritas e suas consequentes hierarquizações, criando binariedades, como arte/artesanato, tradicional/contemporâneo, autêntico/popular, não oferecem um caminho para a melhor compreensão e leitura das obras dos artistas abordados. Esses atuam a partir de perspectivas que necessitam de uma visão ampliada e distanciada de dualidades, em acordo com os contextos históricos e socioculturais que se manifestam através de combinações marcadas por hibridismos, atualizações e ressignificações.

CAPÍTULO I. Artistas e leituras das obras

Este estudo se concentra na produção dos artistas conhecidos durante pesquisa de campo realizada entre janeiro e fevereiro de 2017 no Mali. Integram a discussão dessa dissertação o trabalho de Abdou Ouologuem, artista de origem dogon formado em belas artes, cuja produção multidisciplinar inclui pintura, escultura, cenografia, figurino e performance. O conjunto de sua obra tem por base o tecido, através do qual constrói roupas-máscaras, telas-máscaras, todas a partir de algodão cultivado e processado no Mali. A pigmentação usada na sua produção é igualmente originária da região e está associada aos saberes e conhecimentos da flora e das ervas da medicina tradicional. Nas palavras de Abdou, a coloração obtida através desses processos é “magia”. Abdou faz ainda uso de técnicas de costura que atribui à população ancestral Tellem⁴ para criar volumes em suas obras. Sua produção, um híbrido de conhecimentos locais de longa data, sempre atuais, e conceitos de arte associados ao Ocidente, circula entre as instituições de arte, os filmes e as peças teatrais do diretor francês Peter Brooke, com quem colabora como figurinista e ator.

Ladji Barry, está conectado com a produção de Ouologuem pelos materiais e história de vida. Criado por Kandioua Coulibaly, importante figurinista malinês com quem Abdou trabalhou no cinema nacional, Ladji faz uso do *bogolan*, processo de estamparia e tingimento dos meios rurais, que tem por base a terra, as ervas e as raízes. Ladji afirma encontrar no meio ambiente as cores necessárias para sua produção. Formado em Artes Plásticas no INA (*Institut National des Arts de Bamako*) Ladji cria telas de algodão de tear manual revestidas de fios fiados à mão, criando volumes a partir de bordados e costuras. Misturadas com panos industrializados, suas peças evocam a história da produção de tecidos como materializações de histórias híbridas e em constante atualização.

Para abordar a produção de Ladji Barry e Abdou Ouologuem, é preciso visitar as vestimentas dos caçadores do Mali⁵, a produção de *bogolan* das mulheres dos meios rurais e sua

---

⁴ Tellem: sociedade que habitou as falésias de Bandiagara entre o século XI e XVI, região hoje ocupada pela população dogon.

⁵ Caçadores do Mali: entidade sociocultural presente em todo o oeste africano, cujos participantes compartilham um complexo de práticas sociais, econômicas e mágicas. O caçador atua como um protetor da sociedade.

releitura através de projetos como o Ndomo e o coletivo de artistas do grupo Bogolan Kasobané. Esses movimentos, originados após a independência nos anos 1970, agregam novas perspectivas para a produção desse tecido, que se torna um bem material e imaterial associado à identidade nacional.

Algodão, tecido e bordado entrelaçam os trabalhos de Abdou, Ladj, e das irmãs Aissatan e Aminata Tolo, bordadeiras descendentes de pai e mãe dogon, nascidas na capital Bamako. As irmãs trazem para o espaço urbano os conhecimentos de sua sociedade de origem, criando bordados em cores vibrantes sobre os tecidos de tear tingidos e estampados no índigo do “país dogon”. Ao bordar nas calçadas de Missira, bairro de intensa atividade artística e reduto da comunidade dogon, as irmãs Tolo ressignificam seu espaço, rompendo fronteiras geográficas e temporais através das imagens e simbolismos que retomam e transformam segundo sua subjetividade.

Ladji Barry

Ladji Barry é artista malinês formado no *Institut National des Arts* e no *Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia*. Sua produção é caracterizada pelo uso da terra e de pigmentos naturais da região, matérias-primas próprias do *bogolan*, tecido que se tornou um ícone da arte têxtil malinesa. Sua origem está associada ao universo das mulheres em meios rurais e às vestimentas de caçadores, atores incontornáveis na abordagem da história desse tecido e sobre os quais me aprofundarei no decorrer da exposição das obras do artista. O suporte de base de sua produção é o algodão tecido nos teares manuais horizontais⁶ e agrupado com costuras, sobre o qual o artista introduz corantes naturais e acrescenta volumes através de bordados de linhas e objetos coloridos em suas obras de fundo em tons terra.

---

⁶ Tear manual masculino horizontal à pedal encontrado em todo o oeste africano.

Imagem 1. Ladji Barry, Ségou, 2017. Tela com volumes bordados.

Fonte: Ladji Barry, 2017.

Filho adotivo Kandioura Coulibaly, Ladji cresceu em um ambiente rodeado de artistas reconhecidos pela renovação e promoção do *bogolan*. Sucessor da primeira geração formada em uma instituição de ensino de belas artes no país, Ladji atua entre vestimentas e telas, propondo mais um uso ao *bogolan*, extrapolando a planaridade da pintura (característica de seus antecessores) e criando novas aberturas.

Na obra *N'gloma*, cuja tradução é Pilar, Ladji cria uma série de volumes em forma de pequenos quadrados revestidos de tecidos coloridos. Esses objetos são uma referência direta aos amuletos bordados nas vestimentas dos caçadores, nos quais elementos protetores são revestidos de couro em formato similar ao da obra de Ladji. Uma breve descrição acerca das sociedades de caçadores pode oferecer pistas interessantes para o aprofundamento em sua produção.

Imagem 2. *N'gloma* de Ladjí Barry, Ségou, 2017. Tela com volumes bordados.

Fonte: Ladjí Barry, 2017

Imagem 3. *N'gloma* de Ladji Barry, Ségou, 2017. Tela com volumes bordados.

Fonte: Ladji Barry, 2017

A evocação aos caçadores do Mali através de objetos e formas presentes em N'gloma

A origem da confraria de caçadores, entidade sociocultural presente em todo o oeste africano, remonta, segundo Youssouf Tata Cissé (2000)⁷, há mais de seis mil anos, com os Diaruw, caçadores nômades que percorriam os territórios que iam do vale do rio Nilo até o Níger e Senegal. Seu código de ética, proclamado por Soundjata Keita, fundador do Império do Mali, data de 1222. Pertencer à confraria significa mais do que ser um caçador de animais, mas aderir a um complexo de práticas sociais, econômicas e mágicas. O caçador é um protetor da sociedade, tendo por obrigação garantir sua segurança, alimentação (através da caça) e a saúde. Os caçadores são grandes conhecedores das plantas medicinais. Youssouf Tata Cissé (2000) afirma quase

⁷ Youssouf Tata Cissé (1935- 2013): historiador e etnólogo malinês, professor na Sorbonne, pesquisador de cultura oral do oeste africano, colaborou com Germaine Dieterlen.

nunca ter conhecido um caçador que não fosse curandeiro, “depositários de forças mágicas”, os grandes caçadores são considerados também feiticeiros. (ARSENIEV, 2007). Em constante relação com a vida e a morte, devem se proteger não apenas dos animais, mas também do *nyama*, força vital própria aos seres vivos que se dispersa na morte e pode representar um perigo para aqueles que não se protegem.

Dizemos que o corpo de uma vítima se irradia e envia a seu agressor uma espécie de fluxo vital que vai penetrá-lo, perfurá-lo até suas profundezas [...] é isso, o *nyama*. [...]. Dizemos que o sangue do caçador se modificou, sobretudo se ele começou muito jovem a abater animais. Ele pode colocar no mundo crianças com deficiências ou ele não terá filhos. Atribuímos tudo isso a esse *nyama*. [...] para o *nyama* dos animais e dos seres vivos, como as grandes árvores dos ancestrais ou os espíritos tutelares da aldeia, ele não se apagará até que a vingança seja feita. Se você é poderoso e tem proteções mágicas e outras, se sua mente é sólida, você não será atingido [...] Todas as proteções dos caçadores, os banhos rituais, as rezas, o luto, são destinados a apaziguar esse *nyama* das vítimas do caçador. (CISSÉ, 2000)

A indumentária dos homens de caça incorpora essa preocupação de proteção não apenas dos animais, pelas suas cores que se misturam com a paisagem rural, mas também com o *nyama*. As cores predominantes são o amarelo proveniente do *ngalama* e o marrom, adquirido com o *npékou*, ambas plantas com propriedades medicinais que emanam forças da natureza. Abdou Ouologuem (2017), chama a coloração da vestimenta de caçador de *zoroblé*, um nome que designa a cor marrom e avermelhada das marcas de sangue dos animais e da terra. Assim como as esculturas rituais, Ouologuem afirma serem vestimentas “patinadas”, de suor, sangue, terra e proteção, que não devem ser lavadas,

[...] porque a planta na qual eles tingem, ela só já é uma proteção, porque é uma raiz que pegamos de uma árvore robusta, a coisa que protege a árvore, a coisa que protege a árvore aqui, se você pega, e que você consegue extrair o suco, e o coloca sobre você, da mesma maneira que a árvore gigantesca está protegida, você também está protegido. (OULOQUEM, 2017, tradução nossa).

Os objetos bordados sobre as vestimentas de caçadores acentuam sua função protetora. Uma série de amuletos como búzios, espelhos, garras de animais e minerais acumulam-se sobre as roupas de caça. Versos de proteção extraídos do Alcorão em língua árabe revestidos de couro

ou inscritos sobre os tecidos, intercalados com quadros mágicos, desempenham a função de preservar o caçador dos perigos da caça.

As imagens abaixo, fotografadas na Exposição *Textiles du Mali*, no Museu Nacional em Bamako, configuram exemplares de trajes de caça. As descrições que as acompanham foram extraídas do catálogo da exposição.

Imagem 4. Camisa de caçador bamanan no Museu Nacional de Bamako, 2017⁸. 160 x 85 cm.

Algodão tingido com *bogolan*.

Fonte: Museu Nacional de Bamako, 2017.

---

⁸ Descrição segundo Museu Nacional de Bamako: 206 amuletos. Franjas em couro e algodão. Espelho. Gola decorada com fileira de búzios. Região de origem: Koulikoro, 1978.

Imagem 5. Camisa de proteção sigi dloki no Museu Nacional de Bamako, 2017⁹.

78 x 78 cm. Algodão estampado com *bogolan*.

Fonte: Museu Nacional de Bamako, 2017

---

⁹ Descrição segundo Museu Nacional de Bamako: local de aquisição: Zambala (região de Doïla), 50 quadros mágicos. Composição simétrica. 7 faixas de 11 cm. Fio fiado à mão. Texto em árabe frequentemente repetitivo. Camisa teria sido usada nos tempos de Samory, antes de 1898.

Imagem 6. Camisa de caçador bamanan no Museu Nacional de Bamako, 2017¹⁰.

100 cm. Algodão estampado com *bogolan*.

Fonte: Museu Nacional de Bamako, 2017

---

¹⁰ Descrição segundo Museu Nacional de Bamako: local de aquisição: Segou, 1954. Sobre as costas encontram-se crostas, marcas de sacrifícios. Objeto de culto.

O Museu da Música de Ontem e de Hoje, situado no *Boulevard de la Révolution*, em Bobo Dioulasso, Burkina Faso, expõe uma vestimenta de caçador repleta de búzios cuja legenda afirma que cada *cauri*¹¹ representa uma caça. Alexandre Mensah (2007) identifica algumas estampas associadas ao universo dos caçadores:

Alguns desses desenhos servem tradicionalmente à identificação dos caçadores. *Filen Kolonin*, a cabaça quebrada, é uma trama regular de pequenos triângulos brancos sobre fundo preto. Era privilégio dos guerreiros caçadores de Bèlédougou. Chamado também de *waraba wolo*, a pele do leão. *Sogosen*, em forma de V, é um outro exemplo de desenho muito comum evocando as pegadas da caça. (MENSAH, 2007, tradução nossa)

A partir dos elementos relacionados à sociedade de caçadores e sua indumentária, podemos compreender melhor a presença dos volumes em forma de quadrados bordados sobre o tecido de algodão marrom tingido no *ngalama* e *npékou*, presentes na obra de Ladji. No entanto, seus amuletos estão envolvidos não com couro, (como nas vestimentas de caça), mas com o pano industrial, conhecido popularmente como “tecido africano”, cujo percurso detalharei a seguir, para melhor apreensão de sua simbologia.

Wax Fabric em N’gloma como elemento de hibridismo e apropriação

O mais popular tecido do continente africano, sobretudo nos centros urbanos, foi introduzido pelos europeus, que reproduziram pela primeira vez industrialmente os *batiks* javaneses, originários da Índia. Sucesso nos mercados do continente, o tecido veio, ano após ano, vestindo a população e se tornou um símbolo de africanidade.

Majoritariamente feito de algodão, podendo, também, ser produzido em poliéster e comercializado em cortes de 5,5 ou 11 metros, esses tecidos caracterizam-se por suas estampas exuberantes, com uma combinação de cores ousada. A impressão é feita com cilindros rotativos por onde o pano passa, recebendo de cada cilindro uma das cores que, no final do processo,

---

¹¹ Cauri: búzio.

comporá a estampa. Nas barras laterais da orela, são impressos a marca do fabricante e seu número de série.

Conhecido também como “tecido africano”, sua trajetória está associada a uma complexa história de intercâmbios e hibridismo que se origina nos *batiks*, tecidos artesanais estampados com a técnica de reserva de cera de origem Hindu, um tecido sacralizado, associado às etapas de vida das mulheres, à sua fertilidade e atuando enquanto forma de identificação de clã. (Newman, 1977). Essa técnica, difundida igualmente no Japão e na Indonésia, foi aprimorada pelos javaneses, reconhecidos por seus ricos tecidos altamente ornamentados. Quando, no século XVII, Java se tornou colônia holandesa, o tecido passou a ser comercializado para a Europa. Interessados em produzi-los industrialmente, fabricantes se instalaram em possessões coloniais como Índia, Java, Sumatra, Ceylon e Moluccas (ROBINSON, 1969). No entanto, a cópia industrial do *batik* foi recusada pela população local e encontrou no continente africano seu mercado consumidor. Às referências javanesas, os europeus mesclaram imagens de natureza e, depois de voltarem-se para os mercados africanos, passaram a inserir também os designs presentes em diversos objetos das culturas desse continente.

Beving, um comerciante têxtil de Manchester viajou muito para a África coletando tecidos manuais indígenas para formar uma importante fonte para a produção de estampas africanas exportadas para a África durante o meio do século XX”. (LUBELL, 1976, p. 35, tradução nossa).

A partir de 1920, retratos de chefes locais passaram a estampar também os tecidos (PICTON, 1995) e, a partir de 1950, tecidos comemorativos imprimiram personagens da cena política. Nos anos 1960, objetos relacionados às culturas nacionais começaram a aparecer nos tecidos, a fim de identificar os novos estados-nação. (AKINWUMI, 2008).

Nomeado pelos europeus como *wax fabric*, por conta do material empregado no pano que deu origem ao tecido industrial (os *batiks* estampados com reserva de cera), o pano tinha como característica a impressão dos dois lados do tecido, não havendo diferenciação entre avesso e direito. Com a entrada de países asiáticos, sobretudo da China, nessa produção, versões mais baratas e de menor qualidade passaram a ser fabricadas, lançando nos mercados tecidos com impressões em apenas um dos lados.

A partir das independências, os países africanos desenvolveram suas indústrias locais, passando a internalizar a produção de “seus” tecidos. No Mali, nasceu a Comatex (*Combinat*

malien du textile), fábrica estatal construída no governo socialista do primeiro presidente Modibo Keita no ano de 1968. O artigo “*Mali d’hier: Inauguration du Comatex*” retrata a abertura da empresa, fruto de um acordo com a China maoísta fixado em 3 de novembro de 1964, em Pequim, que resultou no fornecimento de 20.000 fusos têxteis de fiação e torção e um ateliê de tingimento e lavanderia. Em 21 de maio de 1968 a empresa foi inaugurada em Segou, cidade escolhida pela sua proximidade com Niono, grande centro de produção de algodão, pela presença do Rio Níger e pela oferta de mão de obra local. Lieou Ho Lin, diplomata chinês, compareceu na cerimônia de abertura e em discurso, afirmou que a Comatex:

[...] é também uma vitória que o povo malinês conquista contra o imperialismo e bloqueio econômico deste contra o Mali. [...] A economia desenvolvida dos países imperialistas é construída a preço de sangue e suor dos povos de nossos três continentes. (LIN, 1968, tradução nossa).

Durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de visitar a Comatex, onde realizei uma entrevista com o diretor comercial da empresa (disponibilizada nos Anexos desta dissertação), quando pude conhecer as etapas de produção do tecido, desde a concepção da estampa, a fiação do algodão, passando por sua confecção em tecido, estamparia, engomagem, até o momento em que o pano é embalado para comercialização.

A Comatex que, no momento da entrevista, tinha 80% de seu capital chinês, produz tecidos estampados em apenas um lado, com imagens que reproduzem tecidos artesanais, como é o caso da estampa *bogolan*, e sobretudo tecidos encomendados para eventos comemorativos e institucionais. O tecido mais vendido, segundo o diretor, é o de comemoração do dia internacional da mulher, sua estampa e a frase que a acompanha é definida pelo Ministério de Promoção da Mulher, atento a questões reivindicadas pela população feminina que representa. O pano de 2017 anunciava: “Para uma maior tomada de consciência da igualdade para as mulheres e meninas”. Assim, o diretor afirma ser o tecido um meio de comunicação através das mensagens sobre ele inscritas.

Imagem 7. Tecido comemorativo do dia da mulher. Ségou, 2017.

Algodão estampado.

Fonte: Comatex, 2017.

No entanto, outras pesquisas apontam para o fator comunicação através de estampas abstratas ou figurativas, com ou sem frases. O artigo publicado por Raoul Germain Blé (2012) conta como mulheres comerciantes dos mercados de Abidjan, Costa do Marfim, nomeiam os tecidos através de uma interpretação do desenho impresso, associando a provérbios locais e questões que dizem respeito ao seu meio sociocultural. “O pano *wax*, tornado hoje um produto industrial, nos convida a percorrer sua rastreabilidade social, política, afetiva, domesticada pela magia de diferentes nomes a ele associados”. (BLÉ, 2012, tradução nossa)

A partir de entrevistas realizadas nos centros comerciais, o autor selecionou 14 tecidos sobre os quais abordou os títulos atribuídos, assim como os temas por eles comunicados. “Esse tecido se torna linguagem, pois ele ‘anuncia’ mensagens que exprimem os acontecimentos, os desejos, as lembranças” (BLÉ, 2012).

A produção holandesa Vlisco, uma das primeiras indústrias de *wax fabric*, atuando desde 1846, reserva uma seção de seu site, a “*Vlisco stories*”, para as histórias associadas às estampas. Nesse espaço, informações coletadas nos mercados sobre os tecidos são disponibilizadas, ao mesmo tempo em que o público é convidado a compartilhar seus conhecimentos sobre cada um desses panos, formando um banco de dados das mensagens veiculadas.¹²

O tecido industrial transmite ainda outra mensagem, talvez menos aparente, por não se expressar sob forma de estampa ou frase escrita, mas associada a sua origem e à forma de produção. Por sua tecnologia industrial, sua origem ocidental e sua forte presença nos centros urbanos africanos, o tecido veicula uma mensagem associada a um ideal de modernidade. Essa relação entre o *wax* e o atual está explicitada em depoimento de Ladji, quando o artista afirma ter utilizado o tecido industrial para revestir os amuletos, com objetivo de dar um ar contemporâneo à obra.

A intenção de Ladji em inscrever sua obra na produção de arte contemporânea pode parecer, inicialmente, uma preocupação em atender às demandas de um mercado de arte que admite certas linguagens e exclui outras, o que reenvia às discussões já introduzidas na anunciação desta pesquisa acerca de clivagens entre arte/artesanato, tradicional/contemporâneo, que manifesta uma tendência a reconhecer como arte aquela que é praticada nos meios urbanos, espaço geográfico associado à modernidade e lugar de forte contato com valores da cultura ocidental. Na verdade, toda categorização que coloca de um lado ocidente (urbano, industrial, avançado, moderno, razão, riqueza material), inscreve em um campo oposto todo o mundo, exceto o ocidental, por sua vez, identificado como exótico, rural, artesanal, agrícola, primitivo, subdesenvolvido e mágico. A relação entre o tecido industrial e o contemporâneo se estabelece a partir dessa associação de conceitos classificatórios em oposição. Mas, ao invés de apartar esses dois universos, Ladji os une em uma só peça, na qual coexiste a combinação e interação de elementos referentes a mundos que seriam distintos segundo a classificação ocidental. Essa coexistência não é infundada, ela expressa uma realidade para além da obra, que materializa através da escolha e uso dos materiais o encontro de culturas característico do local e momento histórico a partir de onde o artista produz.

Ao embrulhar as formas associadas aos amuletos, Ladji poderia estar comentando sobre as tecnologias e o ideal de modernidade ocidental sobrepondo-se à filosofia local. Porém, há

---

¹² Disponível no endereço eletrônico: <https://stories.vlisco.com/en/>

muito que o *wax fabric* foi apropriado pelos africanos, no uso, na simbologia, na produção e no título “tecido africano”. Talvez a interpretação mais correta seria a de um apoderamento de modernidade segundo valores locais, que se transformam e se reinventam, uma modernidade em acordo com determinado espaço geográfico e sua história. Apesar de a modernidade estar associada a um projeto ocidental, que emana do ocidente, ela encontra experiências distintas em diferentes territórios e culturas, adquirindo suas particularidades e expressões próprias.

O hibridismo desse tecido industrial é abordado igualmente nas obras do nigeriano-britânico Yinka Shonibare. Nascido em Londres e criado na Nigéria, o artista voltou para Inglaterra, onde realizou sua formação artística. Autointitulado Yinka Shonibare MBE (*Member of British Empire*) o artista se define como um híbrido pós-colonial. Na instalação “*The British Library*”, 6.225 livros, também encapados com o “tecido africano”, compõem uma biblioteca britânica, símbolo do saber institucionalizado e da história escrita pela Europa. As capas dos livros revestidas de tecidos podem questionar não apenas a detenção dos saberes, mas também trazer uma reflexão sobre a contribuição de imigrantes na constituição da sociedade britânica e suas ciências. Colonialismo, pós-colonialismo, migrações e hibridismos são temas recorrentes em sua produção (MUSEU AFRO BRASIL, 2015).

Assim, o *wax*, ao mesmo tempo em que constitui um signo de africanidade, não só no continente, mas também na diáspora, é reflexo de trocas históricas que alteram não só o modo de vestir, como também de identificação, tornando-se um elemento incontornável na compreensão da criatividade africana e sua aptidão para a apropriação e reformulação de sentidos.

Se, em sua origem, o tecido não é africano, este passa a ser considerado enquanto tal. Através do uso feito pela população no cotidiano, pelos significados que lhes são atribuídos e pela internalização da produção como parte de um projeto de industrialização da política econômica dos países africanos no momento das independências. Isso faz com que ele se torne expressão de um constante processo de apropriação, que faz com que, hoje, o tecido seja reivindicado como identidade cultural, sobretudo pelas populações afro diaspóricas.

É interessante notar algumas diferenças que a simbologia do tecido adquire dentro e fora do continente. Para as populações vivendo no continente, o tecido industrial é o mais popular graças ao seu preço acessível, logo após as roupas de segunda mão provenientes de doações da Europa. É certo que existem diferentes qualidades de *wax* e, conseqüentemente, diferentes preços. Este é apreciado não somente pela sua acessibilidade, mas também pela sua beleza e por remeter

ao ideal de modernidade: estar vestido com uma bela peça de *wax* sob medida é uma referência do estar bem-vestido nas cidades. O *wax* é o tecido da vestimenta sobretudo do cotidiano. Por outro lado, as classes artísticas e representantes das culturas locais mostram uma tendência a preferir se apresentar com tecidos manuais, produzidos em teares e/ou tingidos artesanalmente, como o *bogolan*, o índigo ou mesmo o *bazin*, cuja origem é europeia e industrial, mas passa por uma transformação interna a partir do tingimento e estamparia. Nessa mesma camada social, o *wax* pode ser mesmo acusado de não ser africano e, conseqüentemente, por vezes, desvalorizado. De um outro ponto de vista, fora do continente, o tecido é reivindicado como signo de africanidade e sujeito de diversas discussões sobre ditos de uso e apropriação cultural. Essas diferenças de ponto de vista devem ser consideradas ao olhar para obras de artistas atuando dentro ou fora do continente e os respectivos valores que são atribuídos ao tecido industrial segundo seu local de vida e produção.

A complexa relação que se estabelece com o *wax* aparece na obra da artista Keli-Safia Maksud, assim como na fala de apresentação de sua obra por Julia Rebolças, integrante da equipe curatorial do 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc VideoBrasil. Ao falar sobre o material usado na instalação *Mitumba*, Julia o descreve como “aquela padronagem que atribuímos a culturas africanas de uma maneira distante, quase naïf” (REBOLÇAS, 2015). A descrição da obra no site do festival retoma a ambiguidade do tecido:

***Mitumba* | 2015, instalação**

Uma trouxa de tecidos supostamente africanos é lavada em uma tina com sabão e água sanitária. A obra alude ao processo de “branqueamento” de identidades nacionais e à simbologia do sabão no comércio colonial entre África e Europa: anunciado pela publicidade vitoriana como indício da superioridade britânica, ele tomou a forma de uma tecnologia de purificação social, entrelaçada à semiótica do racismo imperial. Produzidos na Holanda, os tecidos são referência de uma identidade africana genérica; *mitumba*, palavra suaíli para “pacote”, designa também as roupas de segunda mão doadas por países ricos a africanos pobres. Aqui, o tecido ressurgue como instrumento de poder, que ajuda a construir - ou dissolver - as identidades africanas contemporâneas. (VIDEOPRASIL, 2015)

A apropriação de conceitos e materiais surgidos do contato, sua seleção e transformação, é um dos temas desenvolvidos por Mary Pratt, professora de literatura latino-americana e literatura comparada na Universidade de Dúke. Pratt (1999) chama atenção para o que surge a partir do que ela chama de “zonas de contato”, espaços sociais onde culturas diferentes coexistem

em relações desiguais de poder e subordinação, como, por exemplo, o colonialismo. Improvisações e interações muitas vezes caóticas aparecem como características próprias da coexistência espacial e temporal de sujeitos antes distantes. Nessa dinâmica de relações assimétricas de poder, Pratt introduz o conceito de transculturação, usado para pensar a flexibilidade na construção e reconstrução cultural das sociedades envolvidas no contato.

Etnógrafos têm usado este termo para descrever como grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana. Se os povos subjugados não podem controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam. Transculturação é um fenômeno da zona de contato. No contexto desse livro, o conceito serve para levantar diversos conjuntos de questões. Como modos metropolitanos de representação são recebidos e apropriados pela periferia? Essa questão engendra outra, talvez menos herética: no que se refere à representação, como se falar de transculturação das colônias para a metrópole? Os frutos do império, sabemos, foram constantes na elaboração da cultura, história e sociedade doméstica europeias. Em que medida as construções europeias sobre outros subordinados teriam sido moldadas por estes últimos, através da construção de si próprios e de seu ambiente, tal como eles os apresentaram aos europeus? Poderia o mesmo ser dito sobre seu modo de representação? (PRATT, 1999, p. 31)

Mbembe, ao refletir sobre a miscigenação decorrente do que o autor chama de “circulação de mundos” dentro e fora do continente africano, chama atenção para a capacidade de adaptação, uso e transformação a partir do contato.

Além disso, nossa maneira de ser no mundo, nossa maneira de “ser-mundo”, de habitar o mundo – tudo isso sempre se efetuou sob o signo da mestiçagem cultural ou pelo menos da imbricação dos mundos, numa lenta e, às vezes, incoerente dança dos signos, a qual não tivemos praticamente a autonomia de escolher livremente, mas que conseguimos, de uma maneira ou de outra, domesticar e fazer uso. (MBEMBE, 2013, p.184).

Entretanto, os tecidos industriais de *N’gloma* não dizem respeito apenas a trocas com o Ocidente, dialogam também com significados que emanam do contato com culturas no interior do continente africano. Ao observar as estampas selecionadas por Ladji, percebemos que não se trata de um único pedaço de pano, cada um apresenta uma estampa diferente, formando uma estampa a partir de retalhos. Este *patchwork* remete às vestimentas usadas pela comunidade *Baye*

*Fall*¹³, construídas com reaproveitamento de tecidos, uma técnica conhecida como *melangé*, palavra de língua francesa cuja tradução é “misturada”, remetendo à mistura de retalhos de tecidos na construção do novo pano.

Imagem 8. Vestimenta Baye Fall, 2013.

Fonte: Vila de Ndem, Senegal, 2013

Durante viagem ao Senegal, no ano de 2013, visitei a comunidade *Baye Fall* de Ndem, onde permaneci por 10 dias. Membros do movimento relataram sua origem e importância como resistência ao projeto colonial. Seu líder, Amadou Bamba, cujas imagens aparecem frequentemente estampadas sobre os muros de Dacar, é conhecido popularmente por comandar uma resistência pacífica e apoiada no Alcorão contra o projeto “civilizatório” assimilacionista. Amadou Bamba recusou a teoria da superioridade racial do branco sobre o negro, aparecendo como um precursor dos movimentos da negritude.

Interessada na vestimenta usada por grande parte dos moradores, perguntei sobre sua produção. Aziz, um membro do grupo, me explicou que um dos princípios do movimento é o

¹³ Baye Fall: tem suas origens no mouridismo, viés do Islã associado ao misticismo. O movimento Baye Fall foi originado por Ibrahima Fall, discípulo do líder mouride Amadou Bamba, tem como característica a devoção através do trabalho manual (anotações de pesquisa de campo realizada na Vila de Ndem, Senegal, 2013).

desprendimento da vida material em prol da espiritual. A roupa de retalhos aparece como uma consequência de um modo de vida, ao mesmo tempo em que a estética do reaproveitamento cria peças elaboradas a partir da imaginação e do talento em costura. Com restos de tecidos, hábeis costureiros recortam formas geométricas precisas agrupadas em combinações de cores e estampas que resultam em ricas peças de vestuário. A indústria, atenta ao *melangé*, passou a produzir estampas representando o *patchwork Baye Fall*, disponibilizando nos mercados uma série de tecidos estampados com uma mistura de desenhos de outros tecidos antes lançados. A sequência de formas geométricas de Ladji em tecidos diversos aponta, em sua obra, para os movimentos da indústria da moda e do modo de vestir que se populariza nas ruas, inspirado na estética e resistência *Baye Fall*.

A ideia de atualização sugerida em *N'gloma* não se restringe ao sentido evocado através do tecido industrial, mas atravessa igualmente a produção de *bogolan*, termo utilizado para se referir ao tecido estampado com terra e pigmentos naturais, desenvolvido pelas mulheres em meios rurais e que ganhou os espaços urbanos e institucionais.

Bogolan

Patrimônio cultural do Mali, o tecido se tornou um ícone da produção têxtil nacional. Em idioma bambara, a tradução da palavra *bogolan* é, segundo Boubacar Doumbia (2017, entrevista 5)¹⁴, “feito de terra”, correspondendo *bogo* à terra e *lan* a feito de. O processo de tingimento e estamparia de tecidos de algodão faz parte de conhecimentos ancestrais das mulheres das regiões rurais. Desenhos e sinais, que mudam segundo as regiões, foram elaborados por essas mulheres como uma forma de comunicação interna. Segundo pesquisa de Sara C. Brett-Smith (2014) e Boubacar Doumbia, esse tecido representa uma alternativa de comunicação para as mulheres bamana, cujo espaço de fala seria reduzido nas sociedades patriarcais. Presente na produção de enxovais das jovens noivas e nos tecidos usados nos processos de incisão, o *bogolan* aparece

---

¹⁴ Boubacar Foufana: membro do coletivo artístico Bogolan Kasobane, fundador do projeto Ndomo e pesquisador do bogolan.

como um meio de materializar conselhos, e seu uso seria uma forma de expressar ideias na nova família¹⁵ e na comunidade.

[...] é uma técnica que pertence exclusivamente às mulheres, porque antes eram as pessoas mais velhas que tinham o direito de fazer esse trabalho, porque na sociedade tradicional mandingue, assim que uma mulher atinge os 60 anos, normalmente dizemos que ela não deve mais cozinhar, ela não cozinha mais, são as noras que vão substituí-la, e nesse momento ela está aposentada, para não ficar de braços cruzados ela vai criar uma ocupação, se ela sabe desenhar, ela vai fazer o enxoval para a próxima geração, e através desse enxoval ela vai veicular mensagens de sabedoria, o objetivo visado é como manter a paz no lar conjugal, e como manter a paz na comunidade, sem portanto que as pessoas falem. Por quê? Porque nessas sociedades tradicionais, bom, as mulheres não falam na presença de todos, entendem? (DOUMBIA, 2017, entrevista 5, tradução nossa).

A potência comunicacional desse conhecimento é ressaltada em “*Textiles du Mali*” livro editado pelo Museu Nacional do Mali, resultado da exposição permanente de mesmo nome. Pauline Duponchel (1999), afirma, no capítulo dedicado ao *bogolan*, que:

As mulheres das aldeias conservam ainda os princípios tradicionais da fabricação e o vocabulário simbólico herdado de suas avós. Suas estampas têm valor de comunicação que transmitem o conhecimento paralelamente à tradição oral. Cada desenho tem um nome, seu conjunto tem um sentido. É assim que surgem verdadeiras metáforas de onde emerge um discurso, um sistema de comunicação estritamente feminino. [...] As mulheres consideram que todos os elementos na composição de um pano tingido na terra, *bogolanfini*, tem propriedades mágicas e terapêuticas paralelamente à sua função de médium. (DUPONCHEL, 1999, p. 223, tradução nossa).

Os símbolos elaborados por essas mulheres estão associados a uma série de valores dessas sociedades. Em entrevista, Boubacar Doumbia nos esclarece alguns desses significados, descritos abaixo:

Quando vemos sobre o tecido tradicional a linha reta, isso quer dizer, chamamos isso *sarankele* [*]¹⁶, *sarankele* em bambara, o caminho direto. Todos os sinais são utilizados num sentido positivo, mas não negativo, é para dar conselhos. Isso quer dizer, é preciso sempre tomar um caminho direto na vida, *sarankelê*. E quando vemos duas linhas paralelas, isso quer dizer *serafilatanaba* [*], o caminho seguido, isso quer dizer, evite de seguir dois caminhos ao mesmo tempo, evite seguir dois caminhos ao mesmo tempo. Quando vemos um caminho, cortado por outro caminho, quer dizer o cruzamento de dois caminhos, criando uma encruzilhada, e a encruzilhada é chamada em bambara *tanpou* [*], a intersecção, e intersecção, bom é uma coisa que é muito, muito importante na cultura mandingue, e aí, é ali onde depositamos de certa maneira os sacrifícios. [...]. E no sentido literal, se dizemos você é um cruzamento, isso quer dizer que você é a imagem de um cruzamento, uma pessoa frequentável, uma pessoa aberta aos outros, uma pessoa sociável, uma pessoa que se sacrifica pela causa dos outros, esta é a significação deste símbolo. E quando vemos o círculo, mais o ponto, chamamos de

¹⁵ Nestas sociedades, as mulheres, após o casamento, costumam mudar-se para a casa da família do marido.

¹⁶ Os asteriscos indicam termos em idioma local.

solimail [*], a casa bonita, que quer dizer, apenas a família, e a família que é sempre considerada nessa zona como a coisa mais preciosa, e esse símbolo representa igualmente tudo que é precioso para o homem. Isso pode representar a riqueza, isso pode representar o amor, isso pode representar tudo que é precioso. Tem o círculo igualmente, mais o pequeno serrilhado e um ponto no meio, que quer dizer a unidade da família, a família unida, vocês vêem? Tem igualmente um símbolo apresentado dessa maneira, uma sucessão, que significa a espinha dorsal do peixe, a espinha dorsal do peixe, isso quer dizer o apoio, o pilar, porque dizemos que a sustentação do homem é sua coluna vertebral, e partindo daí dizemos, a sustentação de uma família é o homem e a mulher, a sustentação da família. E então, esse símbolo que é utilizado, isso simboliza não apenas a sustentação, isso simboliza igualmente a responsabilidade, entendem? Tem outro igualmente que vemos, e o sentido muda de acordo com a região, com o ponto, assim, isso quer dizer a pegada da pata do camelo, e os rastros da pata do camelo. Outros o chamam a cabeça do lagarto, em algumas localidades, mas a pata do camelo, isso quer dizer, a viagem, viagem física, viagem espiritual. Outro igualmente vemos representado dessa maneira [desenha no chão], e tem uma sucessão...chamamos... podem ter vários, chamamos em bambara *nantiguimari* [*], que significa a pegada do passo do crocodilo, os rastros dos passos do crocodilo, e os rastros dos passos dos crocodilos, isso simboliza a boa vizinhança, a amizade, as relações humanas. Por quê? Porque no Sahel, na criação das aldeias, procuramos sempre o lugar onde podemos encontrar água sem dificuldades, e a pessoa que vai se instalar na beira de curso de água, na maioria das vezes essa pessoa vai encontrar um primeiro habitante na água, que é o crocodilo, e ela não tem o direito de matar esse crocodilo, isso é totalmente proibido. Ela vai domesticá-lo ao longo dos anos, e esse crocodilo se torna o totem da aldeia, e dizemos que o crocodilo é testemunha de tudo que se passou antes da criação da aldeia, e o crocodilo será testemunha de tudo que virá no futuro, porque o crocodilo vive mais tempo que o homem, vocês vêem? Tem um outro igualmente, um serrilhado, assim, que quer dizer o caminho percorrido por uma pessoa que não quer pagar suas dívidas, e isso quer dizer: evite pegar um mau caminho na vida. (DOUMBIA, 2017, entrevista 5, tradução nossa).

No entanto, é importante ressaltar que a leitura desses tecidos só é possível por aqueles que pertencem à essa sociedade e compreendem os valores ali inscritos. É provável que toda tentativa de interpretação externa esteja sujeita a confusões e simplificações, e a descrição acima sugere apenas uma ideia dos temas que aparecem nos tecidos através de *designs* para enfatizar seu caráter comunicacional.

Outro valor associado ao tecido se relaciona com a matéria-prima ali impregnada. O *bogolan* faz parte de um conjunto de tingimentos naturais cujo processo inclui o uso de plantas medicinais com forte concentração de tanino, uma substância que garante a fixação do tingimento e age, ao mesmo tempo, como antisséptico. Conhecido como *basilan*, uma redução de *basilanfini*, cuja composição do nome é detalhada por Boubacar: *basi* significa cura, *lan*, um sufixo de derivação em bambara, associado à ação de obter um resultado, e *fini* o tecido. Assim, *basilanfini* é o resultado da planta medicinal sobre o tecido, e esse tecido é, ao mesmo tempo, um antisséptico natural que protege a pele, o que explica seu uso nos rituais de circuncisão e incisão.

Basi, quer dizer planta medicinal, porque essas plantas são muito utilizadas no domínio da medicina tradicional, o *ngalama* é muito utilizado como antisséptico para tratar as feridas, e para tratar as infecções internas, preparamos como tisana e tomamos [...]. É a razão pela qual nas nossas tradições, antigamente, os jovens circuncidados usavam sempre os tecidos tingidos no *ngalama*, porque contém antisséptico, que em contato com a pele facilita a cicatrização, ou então, eles usam um tecido em azul índigo, porque tem tanino, contém antisséptico, essas são as razões. (DOUMBIA 2017, entrevista 5, tradução nossa).

Antes de receber a terra que tingi o tecido, o algodão precisa passar pelo banho de *ngalama*, obtido a partir de folhas de uma planta que leva o mesmo nome e dá ao tecido coloração amarela. Depois de seco, o pano recebe a aplicação de argila. A reação da argila, rica em óxido de ferro, com o *ngalama* fixador, resulta na cor cinza escuro. Para intensificá-la, novas camadas de terra devem ser aplicadas. O tecido em preto e branco é resultado de um complexo processo de desenho em “negativo”, o que significa que o desenho visível em branco é realizado a partir do preenchimento do fundo em preto, deixando sem argila os espaços que formam o branco.

Imagem 9. Tecido *bogolan*, no Museu Nacional de Bamako, 2017.

Algodão tingido com *bogolan*

Fonte: Museu Nacional de Bamako, 2017

Uma história conta que a técnica foi descoberta por acidente, quando um caçador, vestindo uma roupa tingida no *ngalama*, carregava no ombro um veado sujo de lama que havia caçado. Ao chegar em casa, sua mulher não conseguiu retirar a mancha e, percebendo a possibilidade de tingimento, decidiu criar desenhos com argila sobre o tecido, dando origem, assim, o *bogolanfini*, ou seja, o resultado da terra sobre o tecido, popularmente conhecido por *bogolan*. (DOUMBIA, 2017).

Sobre o tecido, pertencente não apenas ao universo das mulheres, mas também dos caçadores, conforme exposto anteriormente, Pauline Duponchel (1999) afirma:

O pano tingido na terra, *bogolanfini*, veste os homens (curandeiros-caçadores), as mulheres, as crianças. Além de função de cobrir as partes do corpo, esses tecidos são um obstáculo às agressões externas. Proteção, roupa, o tecido banhado e tingido é igualmente um receptáculo. Ele absorve e acumula as urinas dos bebês, o sangue da menstruação, o da excisão e da defloração, a transpiração dos adultos, o sangue dos ferimentos da caça ou dos combates, enfim, as matérias da decomposição do corpo após a morte. O bogolan é para cada um uma segunda pele. (DUPONCHEL, 1999, p. 223, tradução nossa).

Assim, o tecido *bogolan* atua como uma forma de proteção por meio das matérias que o constituem. A proteção aparece através dos sinais inscritos pelas mulheres, veiculando mensagens de sabedoria, pelos versos de proteção e amuletos da indumentária da caça, assim como pelas propriedades medicinais das plantas usadas em seu tingimento. Com esse universo simbólico da produção de tecidos, alinhado com as questões filosóficas e cotidianas, coexiste, a partir dos anos 1970, uma produção voltada para o comércio nos centros urbanos africanos e no exterior. Samuel Sidibé (2017), diretor do Museu Nacional do Mali, acredita que a difusão do *bogolan* para além do território malinês ocorre graças a artistas que colocaram o tecido em evidência e transformaram sua produção. Sidibé cita três principais atores: o estilista Chris Seydou, a quem a exposição “*Textiles du Mali*” presta homenagem, primeiro grande criador de moda africano em Paris. (CISSOKO, 2003). Segundo Cheick Oumar Cissoko, ex ministro da cultura, Seydou inovou ao adaptar o tecido africano às exigências de qualidade, acabamento e modelagem da alta costura ocidental, sendo responsável pela revalorização do tecido malinês nos anos 1990 através de seus desfiles.

Outro pioneiro na popularização do *bogolan*, o figurinista, cenógrafo e pintor Kandioura Coulibaly, inseriu o tecido nas principais produções cinematográficas malinesas. Junto com Kletigui Dembele, Boubacar Doumbia, Souleymane Goro, Baba Keita, e Nene Thiam, criou o grupo *Bogolan Kasobane*. Formados no *Institut National des Arts de Bamako* nos anos 1970, os integrantes do *Kasobane* reivindicaram o uso dos pigmentos naturais do *bogolan* na produção de pintura acadêmica. Os participantes do coletivo de artes encabeçaram uma pesquisa nas aldeias sobre as técnicas de produção, assim como acerca das simbologias inscritas nos tecidos. A libertação da obrigatoriedade de uso de tinta acrílica e a óleo, que era importada, deu nome ao grupo: *Kasobane* é traduzido como “a prisão acabou”.

Do grupo *Kasobane*, faz parte Boubacar Doumbia, também criador do projeto Ndomo, responsável pela produção e formação em *bogolan* nesse imponente ateliê de arquitetura sudanesa construído em adobe, na entrada da cidade de Ségou. Em entrevista, Doumbia conta que Ndomo é a primeira etapa de iniciação dos jovens na sociedade *mandengue*, palavra *bambara* que significa a busca de conhecimento, *ndo*, conhecimento e *mo* busca. A transmissão dessa sabedoria é simbolizada pela máscara *Ndomokou* que aparece na arquitetura da entrada do ateliê com cinco chifres. O número de chifres da máscara está associado ao gênero; assim dois chifres representam os dois sexos, masculino e feminino, três é o símbolo do homem e quatro da mulher,

cinco, como aparece na construção do edifício, está relacionada ao andrógono. Boubacar conclui que Ndomo é o espaço de formação para homens e mulheres, um agrupamento de jovens, uma forma de iniciação para inserção na atividade profissional e na vida adulta a partir do aprendizado na técnica de estamparia. Assim, o *bogolan* manifesta-se não somente como um processo de tingimento, forma de comunicação, proteção e expressão artística, mas também configura, igualmente, uma forma de manutenção de valores e conhecimentos atrelados à cultura das sociedades que compõem o atual Mali, fazendo parte de uma política cultural e econômica nacionais.

O interesse nesses sinais e no universo de sua produção como elemento da tradição, pelos alunos de belas artes do Instituto Nacional, aconteceu em um período em que Modibo Keita, primeiro presidente do Mali independente, realizou uma série de iniciativas culturais, a fim de restaurar a identidade africana, afirmar a liberdade não apenas da ocupação física francesa, mas também intelectual.

A valorização e difusão do *bogolan* ocorreu por vias múltiplas. Um exemplo disso, no caso dos artistas, é o grupo *Bogolan Kasobane*: por meio de suas releituras, o coletivo se inspira em seus signos, história e técnica para criar telas com novos designs e símbolos mesclados com pinturas figurativas e abstratas. As instituições museológicas ocidentais também contribuíram para essa difusão, ao exibirem os tecidos e vestimentas coletadas nas expedições coloniais, e os museus nacionais, a exemplo da exposição permanente no Museu Nacional de Bamako. Há, ainda, instituições de ensino, como o *Institut National des Arts*, que incluem o ensino do *bogolan* em seu currículo formando não só gerações de artistas, mas também pesquisadores que se voltam ao seu estudo em programas acadêmicos, além de pesquisadores estrangeiros, estendendo a produção de conhecimento sobre o tecido para as universidades no Ocidente. Organizações independentes, associações de mulheres, ONGs entre outros projetos apoiam-se igualmente no *bogolan* para defender produções sustentáveis e geração de renda, fazendo do pano uma importante mercadoria, através de seu comércio para estrangeiros, galerias, turistas e artistas. O consumo do *bogolan* não se limita ao produto, mas inclui experiências de produção como as oficinas oferecidas pelos *workshops* que recebem turistas que desejam vivenciar um fragmento de sua história.

Outras políticas de promoção e valorização da produção local contribuem para firmar seu espaço de tecido ícone do Mali, como os projetos de Aminata Traoré, ministra da cultura entre

1997 e 2000, que decorou com os tecidos o restaurante e galeria SanToro. Outros espaços emblemáticos de Bamako, frequentados por ícones da música nacional e mundial, contribuem igualmente para sua popularidade, como o Estúdio *Bogolan*, que além de ser inteiramente decorado com o pano, recebeu o nome do tecido.

Esse processo de releitura e promoção do *bogolan* altera sua relação com sua função inicial. No grupo *Kasobane* ou no projeto *Ndomo* a produção de *bogolan* em centros urbanos e aquela voltada para o estrangeiro acontece de forma diferente do que se dá entre as mulheres nos meios rurais. Das roupas como linguagem feminina ou proteção dos caçadores, o *bogolan* passa a existir também nas telas de pintura expostas nas galerias, nos tecidos que decoram casas ocidentais comercializados em ateliês distribuídos pela cidade, juntamente com echarpes, nécessaires, bolsas e uma série de produtos prontos para o consumo e uso daqueles que não fazem parte das comunidades rurais nem saem para a caça.

Junto com esse movimento de popularização do *bogolan*, novos métodos de manufatura que aceleram sua produção são utilizados, como o uso do estêncil no lugar do desenho à mão livre, a inversão do método de estamparia em negativo, o uso de alvejante para descoloração do tecido, a fim de formar as padronagens em branco, e a criação de novos designs derivados ou não daqueles criados pelas mulheres.

Imagem 10. Tecido tingido no índigo e estampado com estêncil e alvejante 2017.

Fonte: Atelier Ndomo, Ségou, 2017

Imagem 11. Tecido bogolan estampado com pigmentos naturais e alvejante 2017.

Fonte: Atelier Ndomo, Ségou, 2017

Apesar de não pertencer mais a um domínio exclusivamente feminino, o título da obra de Ladj, *N'gloma*, cuja tradução é Pilar, é, segundo o artista, uma homenagem à mulher africana e está associado a um provérbio local que afirma que a mulher é o pilar da família. Essa imagem da mulher como coluna já aparecia nos signos das mulheres apresentados por Doumbia (2017). A atenção ao feminino anunciado por Ladj pode prestar uma homenagem às mulheres à origem da criação da técnica, mas também abordar questões de ordem cultural em torno da importância acordada à família, à mulher e à maternidade, questões centrais para grande parte das culturas africanas e definidoras das principais etapas de constituição da vida feminina. O pilar, ainda como uma estrutura fundamental da fundação de uma construção, aparece materializado na obra através de uma sequência de fios tintos agrupados formando cordões coloridos, como uma exibição das possibilidades em uma cartela de cores naturais, indicando a importância dos conhecimentos dominados pelos caçadores, curandeiros, mulheres e artistas como base da riqueza material e imaterial dessa sociedade.

A força da manutenção de valores locais aparece também em *Massa Boulum*, título de outra obra de Ladj Barry. Traduzida por “Corte Real”, evoca, segundo o artista, questões como resistência e liberdade. Sobre as faixas de algodão pretas tingidas na argila, Ladj desenha com relevos a forma de um portal, que lembra também uma fechadura, descrita pelo artista como a “porta da resistência”. A silhueta em forma de arco desse portal é construída por uma série de linhas paralelas de tecidos preenchidos por fios de algodão em seu interior, técnica conhecida como *gaufrage* (relevo, em francês) associada a itens do vestuário *tellem*¹⁷. Há algo de arquitetural na construção do arco e do portal, rementendo à famosa arquitetura sudanesa da região, legado da engenharia dos grandes impérios que se edificaram a partir do barro.

Entre o arco e a porta, fios de algodão tingidos em pigmentos naturais bordados sobre a tela desenharam um *degradé* que vai do cinza ao azul céu, passando por tons de ocre, terra e areia. Na parte de baixo do interior do arco, a cor cinza é obtida pelo tingimento na argila; o tom marrom alaranjado, a partir do *npékou*; o *ngalama* tinge os fios de amarelo, seguidos de linhas de algodão brancas que, no topo, recebem coloração azul escuro, sequenciado por um tom mais claro proveniente do índigo, que se esmaece em um branco nuvem. Ladj borda como quem pinta uma paisagem. A sensação de um horizonte que parte da terra, passa pela água e chega ao céu cria a

---

¹⁷ Abdou Ouologuem afirma que o *gaufrage* é uma técnica de costura ancestral da sociedade Tellem.

ilusão de uma abertura, como uma janela cortada na parede sobre a qual a obra se exhibia. Pergunto sobre essa abertura em sua obra e Ladjí responde “é a liberdade”.

Imagem 12. *Massa Boulum* de Ladjí Barry, Ségou, 2017.

Tela com relevos bordados em algodão.

Fonte: Ladjí Barry, 2017

A liberdade, aberta por Ladji na parede de concreto branca da galeria que expunha obras de artistas africanos selecionados pelo *Festival sur le Niger*, se dá através de materiais específicos. O algodão (cultivado no Mali), o fio (fiado à mão pelas mulheres) e as plantas medicinais que colorem o algodão. Além dos materiais, são presentificados ali conhecimentos e tecnologias, como a agricultura, a tecelagem, a identificação das plantas, a produção de corantes naturais, a costura, a pintura, o tingimento e a combinação de todos esses itens para a construção de uma imagem emanadora do que o artista Ladji Barry chama de liberdade.

É frequente, nas produções dos artistas da diáspora e do continente africano, a imagem e tema da *kalunga* grande, do oceano atlântico como divisor, como caminho sem volta ao desconhecido e a associação à escravidão. O mesmo pode ser evocado como a conexão entre os continentes americano e africano. A imagem que se constrói pelas linhas e cores de Ladji, remetendo a uma paisagem de terra ou areia e água até um horizonte cujo limite se estende sem se identificar o que se encontra do outro lado, poderia remeter a esse tema, mesmo o Mali não sendo um país litorâneo. No entanto, há na geografia, economia e história das culturas presentes no território malinês a presença de um grande e imponente rio, o Níger. A partir de suas bacias, nasceram grandes impérios, suas águas navegáveis são fonte de subsistência e atividade econômica através da pesca e da agricultura dos campos cultivados ao longo de suas margens, pirogas retiram do fundo do rio o sal para a construção. Mesmo na capital, Bamako, onde a população cresce e o controle dos dejetos descartados no rio se perde, causando preocupação sobre a qualidade de sua água, as atividades de pesca e cultivo permanecem possíveis. Comparado com os rios que atravessam as grandes capitais do mundo, o rio Níger se mantém vivo. Em Ségou, mulheres e crianças se enfileiram, caminhando entre hortaliças e legumes com seus grandes regadores de metal, regando suas plantações com a água que coletam diretamente do Níger ao nascer e ao pôr do sol. Nas suas margens, elas areiam suas panelas, lavam seus utensílios, roupas e filhos. A borda do rio é ainda o espaço do lazer. Malick Sidibé, fotógrafo malinês, registrou os encontros da juventude nos anos que sucederam a independência. Em Ségou, as margens do rio recebem o *Festival sur le Niger* anualmente. É ainda nas bordas e alagados dos cursos de água que se recolhe a argila rica em ferro que colore os tecidos de algodão nas cores cinza escuro e negra.

Imagem 13. Margem do rio Níger – agricultura. 2017.

Fonte: Ségou, 2017

A liberdade evocada por Ladji se constrói através dos materiais e técnicas relativos a saberes locais de longa data, associados ao que se convencionou chamar tradição e sua constante transformação, assim como pela matéria-prima e recursos naturais da região, como as ervas e terra usadas na pigmentação. No momento das independências, as iniciativas culturais promovidas por Modibo Keyta se projetavam igualmente no que se denominou tradicional, como determinadas manifestações e conhecimentos pré-coloniais, porém através de procedimentos associados ao moderno, como a pesquisa científica, as instituições de ensino e a organização de festivais. Ladji enfatiza ainda a compra de sua matéria-prima com o que ele chama de “velhos” conhecedores das medicinas, dos vendedores de ervas locais, preocupado em movimentar a circulação monetária local, de modo a não importar pigmentos. Esse é um outro aspecto relevante quando se pensa na questão das relações globais de extração e exportação de recursos naturais e matéria-prima de baixo valor, e na importação de produtos manufaturados com alto valor agregado. Ladji opera sua liberdade através de um consumo consciente e local, no qual a maior parte de seu material de produção é cultivado e transformado na região, escolha que está alinhada

às políticas adotadas pelos governos africanos nos momentos de independência, a exemplo da experiência de Thomas Sankara, sobre a qual farei um relato adiante.

Imagem 14. Ladjí Barry manipula argila. Ségou, 2017.

Fonte: Ladjí Barry, 2017

Imagem 15. Ladjí Barry costura. Ségou, 2017.

Fonte: Ladjí Barry, 2017

Abdou Ouologuem, máscaras, telas, figurinos e cenografias pelos fios do algodão

Imagem 16. Abdou Ouologuem costura com técnica de *gaufrage*. Bamako, 2017.

Fonte: Bamako, 2017

Artista multidisciplinar nascido em Timbuctu, filho de mãe e pai *dogon*, Abdou Ouologuem é formado em belas artes, costura, tece, pinta, esculpe e tinge. O artista produz máscaras, telas, figurinos e cenografias interligadas pelo fio de algodão e pelo trabalho manual da costura e dos tingimentos naturais. Sua produção caracteriza-se pelo cruzamento entre vestimentas, máscaras e telas que se misturam sem que possam se desvincular ou se definir por apenas uma dessas categorias.

A base material de seu trabalho é o algodão, assim como pigmentos naturais popularmente utilizados na coloração de tecidos na região, conhecidos como *basilan*. Sua principal ferramenta é a agulha, com a qual faz e desfaz costuras, criando volumes que Abdou chama de *gaufrage*, uma técnica que, segundo o artista, é ancestral e atribuída aos *Tellem*. Esse termo designa os

povos conhecidos popularmente como “aqueles que habitavam aqui antes de nós” (SIDIBÉ, 2017) e é uma forma de se referir à população que ocupava até o século XI a região hoje povoada pela sociedade Dogon. Usado como decoração, mas, sobretudo, como uma forma de proteção, o *gaufrage* consiste na união de dois tecidos por costuras paralelas forradas de fios de algodão, formando linhas em relevo. Abdou afirma que os Tellem usavam essas peças como roupas-escudo para se protegerem de ataques de flechas. Essa técnica teria sido transmitida à população Dogon, da qual o artista é originário e dá continuidade através de releituras e ressignificações.

Aqui são peças de *gaufrage*. As mandalas tecidas são feitas a partir de uma técnica muito antiga que as mulheres usavam para as vestimentas de algodão. Era um trabalho minucioso que se fazia unicamente à mão. É um entrelaçamento de milhares de fios organizados de maneira a criar toda espécie de formas geométricas em três dimensões. São horas e horas de trabalho para cada uma das peças. (OUOLOGUEM, 2017, entrevista 1, tradução nossa).

Imagem 17. Tecido de algodão bordado com técnica de gaufrage. Bamako, 2017.

Fonte: Abdou Ouologuem, 2017

O *gaufrage* sobre o algodão cru ou tingido no *basilan* e terra atravessa grande parte das obras de Abdou, seja nos figurinos e cenários criados para o cinema e peças de teatro do diretor francês Peter Brooke, com quem colabora, seja nas telas, máscaras e vestimentas que apresenta em exposições de arte. O trabalho manual que forma as geometrias em relevo do *gaufrage* é lento e laborioso, demanda paciência e tempo, pontilhando com agulha e linha centímetro a centímetro a construção dos traços que lembram labirintos. Esses canais em formas abstratas e figurativas moldam obras como *Roi Gaufrage* (Rei Gaufrage), uma espécie de manto bordado em algodão branco do qual emerge do centro um volume em forma de máscara. Essa peça, que lembra as onerosas vestimentas de Djenné, conhecidas pelo seu rico trabalho de bordado com fios de seda brancos, estabelece uma relação com a realeza, atribuída ao título da obra, que remete à nobreza da vestimenta e ao valor conferido pelo artista à técnica ancestral.

Exposta sobre a parede da galeria Atrium na Martinica, a obra, cuja forma lembra a modelagem de uma vestimenta masculina comum na região (a comparação mais próxima com a indumentária ocidental seria um caftan), apresenta-se aberta. Isto é, sem as costuras que finalizariam a peça enquanto vestimenta, possibilitando ver o que seria a parte da frente e das costas, ligadas pelos ombros e cabeça, que se encontram no centro, dando a impressão de um objeto flutuante, quase fantasmagórico, todo branco, com a iluminação focada na cabeça-máscara. Repleta de bordados de *gaufrage*, tanto a máscara quanto seu entorno mais próximo estão adornados de formas geométricas. Relacionando os bordados à proteção, conforme expôs o artista, é interessante notar que o trabalho de *gaufrage* se concentra na máscara, que se posiciona sobre a cabeça, e na altura do peito, frente e costas, protegendo órgãos vitais (da consciência e afetividade) e que, juntos, produzem subjetividade. O formato da máscara, que retoma as produções escultóricas *dogon*, tem seu material, construção e uso ressignificado. Abaixo da peça suspensa, mas integrando a obra, encontra-se uma tira de algodão cru enrolada. Essas faixas encontram-se com frequência nos comércios. Produzidas por tecelões nos teares sudaneses, as faixas são usadas posteriormente para construção da peça de tecido, alinhavadas paralelamente por costuras manuais. Após o trabalho de tingimento e ou bordados, ela é transformada em vestimenta por um costureiro. Indico todas esses ofícios no masculino, pois esse trabalho de tecelagem é reservado aos homens, embora a costura possa ser feita por mulheres igualmente.

Contudo, há uma onipresença masculina nessa atividade. Essa banda de tecido expõe o material algodão e uma das etapas de transformação para a construção do pano ou vestimenta. Trata-se de uma tecnologia e um fazer local, evidenciando a importância da transformação e agregação de valor no interior do país. É interessante lembrar que essas tiras de algodão foram usadas como formas de pagamento de impostos pela população para a administração francesa. Imagens desses rolos aparecem em cartões postais que se espalharam durante a ocupação. No Museu Nacional de Bamako, elas se encontram igualmente expostas ao lado de tecidos manuais como, por exemplo, o *bogolan*.

Imagem 18. *Roi Gaufrage* de Abdou Ouologuem, Fort de France, 2017.

Tecido em algodão com bordados.

Fonte: Abdou Ouologuem, 2017

Imagem 19 *Roi Gaufrage* (detalhe) de Abdou Ouologuem, Fort de France, 2017.

Tecido em algodão com bordados.

Abdou Ouologuem, 2017

Conforme indica o título da obra, *Rei gaufrage*, essa técnica constitui um dos eixos de sua produção e aparece em diversos outros objetos. Em visita ao seu ateliê na cidade de Bamako, Mali, em janeiro de 2017, Abdou estava trabalhando sobre uma peça que parecia ser a parte da frente, o torso de uma vestimenta, repleta de volumes protetores construídos com fios de algodão, remetendo a um escudo. A mesma peça estava sendo formatada como uma máscara, esculpida com algodão (enrijecido com volumes e costuras), da qual se abriam no centro duas formas

circulares paralelas remetendo aos olhos. Essa obra, que parecia, ao mesmo tempo, uma peça de figurino, um escudo, uma escultura em forma de máscara, concentra a característica multifacetada da obra de Abdou, materializada em um objeto indefinível por um único fim ou formato.

Imagem 20 e 21. Sem Título, de Abdou Ouologuem, Bamako, 2017.

Tecido em algodão com relevos bordados.

Fonte: Abdou Ouologuem, 2017

A opção de Abdou em criar objetos não passíveis de uma categorização única e precisa expressa mais do que sua multidisciplinaridade: revela uma extrapolação das binaridades originadas pela classificação da produção de arte e da forma como o Ocidente interpretou, conceitualizou e propagou informações sobre as sociedades africanas e suas produções.

No que se refere à produção de conhecimento sobre a sociedade *dogon*, da qual Abdou é originário, sua documentação e difusão concentraram-se, sobretudo, na etnografia do antropólogo francês Marcel Griaule, que liderou a Missão Etnográfica Dacar-Djibuti entre 1931 e 1933, apoiada pelo Instituto de Etnologia da Universidade de Paris e pelo Museu Nacional de História Natural. Seu livro, *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemmêli*, publicado em 1948 “revelaria” a cosmogonia Dogon a partir de conversas com o sábio Ogotemmêli. O acesso à sociedade *dogon* a partir da etnologia francesa atraiu ao planalto central nigeriano pesquisadores, curiosos e turistas, gerando uma série de publicações e documentários, a exemplo dos curtas, exibidos no início das seções dos cinemas europeus, difundindo informações sobre a cultura local. (BARROS, 2004). O diário de Michel Leiris, integrante da equipe que acompanhou Griaule nessa missão, narra o cotidiano da expedição. Os registros de negociações e, sobretudo, de furtos de estátuas e máscaras rituais, evidenciam a forma como se constituíram os patrimônios museológicos ocidentais e oferecem uma ideia das relações de poder e violência dessas expedições. O desejo e o valor atribuído às esculturas ritualísticas como símbolos da autêntica arte africana original e mágica respondiam igualmente a uma sede de exotismo e de validação de teorias primitivistas. A busca por uma suposta inocência do “primitivo” não corrompido pela razão e pela civilização, cujos fundamentos estavam em xeque desde a primeira Guerra Mundial, levou para as expedições artistas e intelectuais como Georges Bataille e Antonin Artaud. O contato com as resoluções formais da arte escultórica africana possibilitou à arte moderna ocidental uma saída inovadora para a representação não naturalista, como atesta o movimento cubista liderado por Picasso.

A valorização da escultura em madeira e para fins rituais, e sua validação pelas instituições de arte e pela teoria ocidental, é subvertida na produção de Abdou, ao substituir a madeira por algodão, tecelagem e bordado, processos e materiais associados e classificados pela história da arte ao artesanato, arte menor ou arte popular. Essa inversão de materiais, valores e funções expressa a negação do artista a se encaixar nos condicionamentos estrangeiros e cria, a partir da recusa e do confronto, o “incategorizável”.

Em um momento a ideia me atravessou, é uma ideia que eu tenho ainda, eu sou filho de dogon, eu disse a mim mesmo que a madeira, usamos demais a madeira, e vendemos tudo, todas as madeiras estão nos museus no Ocidente, e num momento eu tive a ideia, que esse tecido é possível de esculpir, e eu comecei à esculpir máscaras dogon, com a mesma técnica, olha aqui, eu estou esculpindo aqui, é uma matéria que você esculpe, depois lhe dá a forma que você quer, eu estou fazendo os olhos, eu vou ver como vou entrar nisso para esculpir depois. (OUOLOGUEM, 2017, entrevista 1, tradução nossa).

Imagem 22 Máscara com técnica de gaufrage. Bamako, 2017.

Fonte: Abdou Ouologuem, 2017.

Essa recusa de determinação acaba por afrontar uma série de dualidades através das quais se condicionou interpretar as diferentes sociedades e, conseqüentemente, suas produções. A proposta de discussão dessas obras escapa de polaridades, as fronteiras entre os campos artísticos se mostram fluidas e se manifestam pelo trânsito, interação e atualização.

Não pode haver uma demarcação definitiva do que é tradicional, nem do que é de elite. Os conceitos de tradicional, popular ou de elite não devem ser considerados categorias

empíricas de produtos culturais; eles representam campos expressivos que têm os seus próprios centros de gravidade, as suas próprias tendências características, as suas próprias zonas de influência e os seus próprios modos de orientação. Mais do que categorias definitivas, são concentrações de determinados tipos de expressão que ocupam posições diferentes no mapa social. (BARBER, 1987, p. 23).

Abdou afirma se inspirar em suas raízes, articulando elementos atribuídos aos conhecimentos ditos tradicionais, empregados em uma leitura nova. A obra *Sem Título*, de formato retangular, lembrando a forma da tela ocidental, apresenta uma borda de algodão em relevo contornando a peça, geometrias criadas com *gaufrage* constroem uma moldura, dentro da qual Abdou insere novamente figuras geométricas em relevo, indicando que a obra é a própria geometria, tecido, algodão e pigmento. Essa peça, assim como a obra *Sem Título*, apresentada anteriormente, é colorida com pigmentos naturais originários de plantas da região cujo processamento é um antigo conhecimento das mulheres rurais e dos caçadores. A cor marrom terra remete às vestimentas dos caçadores, sua cor se camufla na paisagem rural e sua propriedade medicinal e mística protege os homens de caça. Os fios soltos da obra remetem igualmente a essa indumentária, lembrando as tiras de couro bordadas juntamente com uma série de objetos e amuletos de proteção. A proteção, nessas peças, está igualmente enunciada pelo *gaufrage*, como signo do escudo *Tellem*, aparecendo como uma forma de barreira em uma combinação de proteção física, espiritual e filosófica.

Imagem 23. Sem título de Abdou Ouologuem, Fort de France, 2017.

Algodão com relevos bordados

Fonte: Abdou Ouologuem, 2017

O olhar para o rural se dá igualmente na relação com o tempo desacelerado do processo de feitura de seus objetos, um tempo não industrial que freia a velocidade das produções de massa otimizadas. Durante toda a entrevista, Abdou permanece costurando, desfazendo, recortando,

moldando e recosturando sentado sobre uma pele de animal contra a parede terracota. Sua obra extrapola a materialidade e permeia sua apresentação como se fosse uma fala-*performance* que atrela o fazer ao discurso, ao gesto e ao seu corpo, que se colocam sobre a obra. Uma crítica anti-imperialista guia sua fala, voltando-se para a valorização dos materiais e conhecimentos por ele herdados e transformados, ao enaltecimento de cada ponto e linha costurados, do tempo da agulha, do plantio e colheita do algodão, da fiação, da tecelagem manual e da pigmentação natural. Mais do que uma descrição formal das suas obras, Abdou concentra seu discurso em uma crítica social tanto aos ocidentais quanto aos africanos. “São horas e horas de trabalho para cada uma das peças. Ao recuperar esse conhecimento ancestral, eu permito que ele continue seu caminho, se perpetue e sobretudo não se perca.” (OUOLOGUEM, 2017, entrevista 1, tradução nossa).

A base material de sua produção é o algodão, matéria-prima cuja história, atravessada pelo período colonial, transforma a relação das sociedades presentes no Mali com o material, gerando mudanças profundas que impactam a economia atual. O foco de Abdou nesse material se relaciona com a importância da trajetória do algodão nas sociedades do oeste africano. Um projeto de transformação do país em fornecedor da matéria-prima para a indústria europeia desfaz a agricultura familiar de subsistência. O produto vendido a preço baixo volta, após transformação industrial, com valores elevados. A produção manual por tecelões locais usada por Abdou em suas peças, assim como sua costura à mão, voltam-se para agregação de valor ao algodão dentro do país. Esta postura, alinhada com as políticas econômicas de promoção da transformação local da matéria-prima, incorpora também uma crítica ao projeto de modernização importado do Ocidente.

A compreensão do contexto histórico e social aparece como base para a leitura de obras e o entendimento da concepção dos artistas (Gell 1996; Barber, 2011). A seguir, serão apresentados momentos históricos, partindo dos primeiros espaços de produção e transformação do algodão no Mali, atestando a antiguidade e importância dessa matéria-prima e os produtos dela derivados para as sociedades em questão, atravessando o período colonial até os dias atuais.

Algodão, tecendo tramas e história em suporte têxtil

O artista Ouloguem reivindica criar baseando-se na história para falar de sua produção e da reflexão que desenvolve, considerando a importância e os sentidos dos materiais que utiliza. Disse ele:

Eu me inspiro muito nas minhas raízes. Minha história é realmente minha fonte de inspiração. Nós não temos em comum um início de história com a escravidão? Todos meus antepassados que partiram para cá, isso cria laços! Talvez não seja muito conhecido, mas muitos malineses foram enviados ao Novo Mundo. Vocês veem aqui, um trabalho em torno do algodão. Algodão no geral, o algodão trabalhado ou o algodão que serve de tela. O algodão que mostra até onde os homens estavam dispostos a ir por essa matéria, que mostra até onde o algodão pode levar os homens à violência. (OUOLOGUEM, 2017, entrevista 1, tradução nossa)

Nas falésias de *Bandiagara*, foram encontrados alguns dos mais antigos exemplares de tecidos da região saariana. Datados do século XI, os fragmentos têxteis foram localizados nas grutas necrópoles *Tellem*. (BEDAUX, 2003). Entre os anos 1960 e 1970, uma expedição arqueológica realizada pela Universidade de Utrecht, em colaboração com o Instituto de Ciências Humanas de Bamako, identificou e classificou uma série de tecidos e vestimentas que haviam sido usadas para envolver os corpos nos ritos funerários. Segundo Bedaux (2003), o conjunto de têxteis encontrados atesta a importância do algodão e da tecelagem na região do delta do Níger. A diversidade de formas, tramas, cores, tingimentos e padrões foi registrada por Rogier Bedaux e Rita Bolland, em 1980, no **Journal des africanistes** em artigo intitulado “*Tellem, reconnaissance archéologique d’une culture de l’ouest africain au Moyen-Age: les textiles*”, revelando o nível de desenvolvimento da produção de tecido e a importância de seu uso, assim como de suas trocas comerciais.

Entre os exemplares encontrados, 84% dos tecidos presentes nas grutas eram de algodão cru ou tingido, grande parte em índigo, com diferentes tonalidades de azul, e outros de coloração marrom. As padronagens de estamparia dos tecidos variavam entre quadriculados e listrados, além de formas circulares irregulares adquiridas através de técnicas de estamparia de reserva¹⁸.

---

¹⁸ Processo que consiste em amarrar ou costurar espaços do tecido afim de proteger essas áreas da coloração em que o tecido é banhado. Ao retirar essas amarras, áreas determinadas do tecido permanecem em sua cor original, formando padrões em oposição à parte do tecido tingida.

Raros tecidos eram totalmente lisos. Diferentes modelos de roupas e acessórios compunham a indumentária *Tellem*. Túnica, em corte trapézio e ângulo reto, ambas com mangas largas, foram atribuídas às vestimentas masculinas. Construídas a partir de faixas de algodão costuradas, com um bolso ao lado da gola em direção ao ombro esquerdo e com algumas golas apresentando detalhes de algodão trançado. Uma das túnicas levava um bordado similar à máscara *kanaga*¹⁹ *Dogon*. A maioria das túnicas tinha padronagem quadriculada produzida a partir da alternância de fios de algodão cru e tingido no índigo. Entre os acessórios, estavam pequenas bolsas, toucas (algumas decoradas com bordados e tingimento de reserva) e faixas, provavelmente usadas como cintos para as calças, encontradas apenas nas grutas de datação mais recente, entre os séculos XIV e XV. Botas e sandálias em couro completavam a vestimenta masculina.

A vestimenta feminina era composta de tapa sexo em cordas, preso na cintura por fibras trançadas, sendo apenas uma dessas peças produzida em algodão. Fragmentos de tecidos construídos com até seis faixas unidas pela urdidura, com franjas, provavelmente mantos, cobertores, chales e *pagnes*²⁰ eram usados por homens e mulheres. A largura da maioria das faixas de tecido de algodão variava entre 18cm e 25cm, sugerindo, segundo Bedaux (2003), que essas teriam sido produzidas pelos teares masculinos horizontais a pedal, os mais comuns ainda hoje no oeste africano.

Apesar de tecidos e vestimentas terem sido localizados com os corpos nas grutas, não foi identificado nenhum instrumento de tecelagem, o que não significa imediatamente que os *Tellem* não transformassem o algodão ou não produzissem suas vestimentas. Conforme assinala Bedaux (2003), teares e instrumentos auxiliares poderiam apenas não fazer parte dos objetos que os *Tellem* tinham por hábito enterrar junto aos corpos ou armazenar nas grutas. A quantidade de tecidos sugere que havia uma produção local e a variedade indica, também, trocas e comércio com outras populações. Uma hipótese levantada por René Boser-Sarivaxévanis (1972) afirma que o tear masculino seria originário do Oriente Médio e teria chegado ao oeste africano através de migrações *Fula*, partindo do deserto do Saara nos anos 800 d.c. em direção ao *Sahel*, na região em torno do delta do rio Níger, atual Mali. O tear, facilmente transportável pelas populações

---

¹⁹ *Kanaga*: máscara representando o criador *Amma*.

²⁰ *Pagne*: palavra francesa, derivando no português “panaria” (CARREIRA, 1968).

nômades e, conseqüentemente, a tecelagem, teriam se espalhado pelo oeste africano, pelos territórios onde se cultivava o algodão, nos séculos IX e X. (GARDI, 2003)

A presença do algodão e da vestimenta na região aparecem nos relatos de viajantes árabes, no século XI, El Bekri (1068, p. 396) afirma que “quase toda casa tem seu algodoeiro”. Em **Voyages d'Ibn Batoutah**, o autor descreve tanto vestimentas oriundas de trocas comerciais quanto a produção local de tecidos. Ao relatar sua passagem por *Îouâlâten* em 1352, afirma “As roupas dos habitantes são bonitas e importadas do Egito”. (BATTUTAH, 1352 p. 387) Mais adiante, descrevendo seu trajeto rumo a cidade *Mâlli*²¹, distante 24 dias de caminhada de *Îouâlâten*, impressionado com a grandeza das árvores que encontrava no trajeto, Ibn Battutah (1352 p. 391) relata: “Uma vez eu passei em frente a uma dessas árvores perfuradas, e eu vi no seu interior um tecelão; ele havia montado ali seu tear, e ele tecia: eu fiquei bem surpreso”.

O tecido de algodão, além de presente nas vestimentas e nas atividades de transformação dos habitantes da região, constituía ainda importante objeto de comércio, conforme atesta a presença dos *Diakhanké*, conhecidos mercadores de roupas e tecidos na África ocidental. Salvaing (1983) se refere à presença dos *Diakhanké* em *Dia* entre os séculos IX e XII e Murray (2003) sugere que a produção de têxteis entre os *Tellem* poderia estar relacionada ao contato com esses mercadores. A presença *Diakhanké* no comércio de tecidos atravessa o período colonial, Amadou Diop (2007) e Aminata Niang Diene (2007), ao retratarem a maneira como negociantes locais criaram rotas alternativas após a ocupação europeia, a fim de permanecer em suas atividades, mencionam a atuação *Diakhanké*:

Eles têm numerosas comunidades nos países wolof, no médio e alto Senegal, e da Gambia até o Fouta Djallon. Eles vendem os tecidos (fabricados e comprados nas suas próprias vilas), assim como a cola e a manteiga de karité compradas nas regiões malinesas (Ségou e Sikasso). (DIOP e DIENE, 2007, p. 34, tradução nossa).

Se o cultivo do algodão, assim como sua transformação e comercialização, faziam parte do cotidiano das populações do oeste africano, sua produção em larga escala e a conversão do Mali em fornecedor de matéria-prima acontece a partir da ocupação francesa e está diretamente associada à revolução industrial, à busca por matéria-prima e força de trabalho com custos mais baixos possíveis, assim como à procura de mercados consumidores.

---

²¹ Ortografia reproduzida do texto original do livro traduzido para o francês.

Em uma das entrevistas realizadas durante pesquisa de campo em Bamako, o professor de tecelagem no *Institut National des Arts de Bamako* desde 1977, ao apresentar um pano de tear tecido em equipamento vietnamita, nomeou sua padronagem de *Sansanding*. Também conhecida por *Sizani*, essa comunidade, fundada em 1891 a 42 km de *Ségou*, foi governada na época por Mademba Seye, ou Sizani Fama, sendo *fama*, a palavra para indicar o título de chefe em idioma bambara. O título da matéria “Um servidor leal da França”, publicada no **Le Petit journal parti social français** em 22 de setembro de 1906, referia-se a Mademba Seye como colaborador dos franceses. A matéria relatava a recepção de Mademba em visita à França para expor seus projetos e receber apoio para o cultivo do algodão em *Sansanding*, empreitada que deveria “dotar a França de uma nova fonte de riquezas consideráveis” (LE PETIT JOURNAL, 1906). O artigo realçava seu “francês puro”, sua lealdade e modéstia. Mademba exaltava a fertilidade do Sudão francês e seu projeto para substituir o algodão local pelas sementes americanas que produziam fibras mais longas de melhor qualidade. “[...] o antigo tenente de Archinard se ocupa do cultivo de algodão no Sudão francês. Uma fonte de riquezas futuras.” (LE PETIT JOURNAL, 1906, tradução nossa).

O jornal **Le Figaro** (1906) anunciou igualmente a visita do chefe Mademba, para “tratar uma das mais importantes questões coloniais” o cultivo de algodão, negociar 120 *balles*²², volume mais importante até então proveniente do continente africano, cultivado em um campo de 100 hectares em Sizane, com grãos americanos. Além da comercialização do algodão, Mademba tinha por objetivo encontrar compradores, visitar tecelagens, *indienneries*²³ e fábricas de fiação em Rouen.

A região de *Sansanding* já havia sido mencionada por viajantes que fizeram relatos sobre seus mercados e tecidos. As anotações de viagem de Paul Soleillet (1887), que percorreu a região de *Ségou* entre 1878-1979, trazem alguns registros:

Tem uma vintena de qualidade de panos, ao menos trinta desenhos diferentes. Alguns tem a leveza de uma gaze, outros mais fortes, grossos. As cores são bem bonitas e compreendem todas as nuances de azul, de amarelo, de vermelho e de laranja. (SOLEILLET, 1987, p. 426, tradução nossa).

No tempo dos reis bambaras, esse mercado era muito bem abastecido de tecidos e de objetos europeus que vinham de Tunes e do Marrocos pelo Níger, Timbuctou e

²² Medida em fardo, onde 1 fardo equivale a 217,72 kg.

²³ Tecido indiano estampado conhecido no Brasil como chita. Produzido inicialmente de forma artesanal na Índia, é reproduzido industrialmente em países europeus, como a França.

Sansanding. Timbouctou era abastecido pelas caravanas do grande deserto, Sansanding pelos balcões europeus da costa. (SOLEILLET, 1987, p. 426, tradução nossa).

Anos depois, a publicação **L'Agronomie coloniale**, que circulava entre 1913 e 1939, informou sobre o cultivo local de algodão no então Sudão, bem como trouxe observações sobre a produção e circulação de tecidos na região.

No Sudão, o cultivo do algodão era mais importante que no Senegal. A indústria da tecelagem tinha mesmo adquirido um certo desenvolvimento no vale do Níger, em Ségou, Sansandig, Djenné, assim como entre os Mossi e o Yatenga. Nessas regiões, sobretudo na última, encontrava-se uma produção que excedia as necessidades familiares e que os tecelões utilizavam para a fabricação de tecidos populares ou de luxo. Os dioulas, ou seja, os comerciantes ambulantes, vendedores desses países, iam vender nas comunidades das regiões onde se produzia pouco algodão, até a Costa do Marfim e nas colônias estrangeiras do sul. Os cobertores de Ségou eram muito estimados, vendia-se a preços altos e constituíam uma fonte importante de renda para o país. (JARDIN D'AGRONOMIE TROPICALE, 1925, p. 209, tradução nossa).

Em 1900, Hacquard, vigário apostólico do Saara e do Sudão francês, em **Monografia de Tombouctou** comentou sobre a produção de tecidos e tingimentos em Sansanding.

Os tintureiros formam uma classe à parte. São geralmente as pessoas de Sansanding, no sul. Eles tingem os panos e os fios para tecer de azul claro ou escuro, e em vermelho. A criança atingindo 9 ou 10 anos inicia o aprendizado com um amigo, raramente no ateliê de seu pai. Ele trabalha para seu patrão, para o qual de tempos em tempos sua família oferece um presente, até que ele aprenda suficientemente seu ofício. Então ou ele volta para trabalhar com seu pai, ou então, depois de seu casamento, ele funda seu próprio ateliê. (HACQUARD, 1900, p. 43, tradução nossa).

No final do século XIX, Henri Loran, geógrafo francês, já havia explorado a região e publicou, em 1901, uma avaliação geográfica e social do território para a exploração do algodão. *Sansanding*, assim como *Nyamina*, *Ségou* e *Djenné*, foi retratada como uma das principais cidades da populosa extensão entre o rio Níger e seu afluente, *Bani*. O geógrafo ressaltou que em *Baninko* o cultivo de cereais, carité (*Vitellaria paradoxa*) e algodão eram abundantes, além dos rebanhos de carneiros e da apicultura. O autor, atento à prosperidade agrícola e aos mercados frequentados por mais de 5.000 pessoas, descreveu a população *Bamana* como essencialmente camponesa, agrícola, e elegeu o Sudão ocidental como o local para a lavoura colonial. Afirmou, ainda, que ao longo do Níger, de *Ouassoulou* ao *Macina*, havia produção de algodão, fato que atraiu a câmara de comércio francesa que, em 1898, examinou amostras para avaliar as possibilidades de exploração no local. O resultado definiu que o algodão nativo era cultivado irregularmente, que sua fibra era curta e não resistente ao transporte, mas considerando a fertilidade do solo acreditava poder melhorar a qualidade através de formação especializada. As

pesquisas geográficas, de fato, visavam encorajar os colonos a investir em plantações de algodão, apontando-as como uma atividade rentável, principalmente após a implantação da estrada de ferro. [...] o cultivo do algodão, bem orientado, proporcionará uma nova potência de exportação; os indígenas, enriquecidos assim pelo trabalho da terra, se tornarão consumidores dos produtos da Europa. (LORIN, 1901, p. 293, tradução nossa).

No mesmo ano de publicação das avaliações de Henri Loran, foi fundado o Sindicato Geral da Indústria Algodoeira francesa (*Syndicat Général de l'Industrie Cotonnière*), que tinha por objetivo desenvolver o cultivo do algodão, a fim de criar independência da importação norte-americana. O Boletim da Associação expunha a preocupação de M. Esnault-Pelterie, diretor do sindicato, quanto à ameaça à economia local, consumidora de 800.000 *balles*²⁴ de algodão americano. Além do alto custo de 250 milhões de francos, adicionava-se o problema da possível monopolização do algodão pelos Estados Unidos, que aproveitavam a melhor qualidade e vendiam para a Europa o restante. A solução apresentada consistia na implantação do cultivo de algodão nas então colônias francesas, que deveriam ser fornecedoras de matéria-prima.

Um único meio se apresenta: implantar o cultivo do algodão nas nossas colônias às quais nós devemos solicitar as matérias-primas que elas são passíveis de nos fornecer. É preciso utilizar esse vasto domínio colonial que a França tão valiosamente adquiriu. Essa será a recompensa dos pesados sacrifícios que ela se impôs e que ela se impõe ainda. (ASSOCIATION COTONNIÈRE COLONIALE, 1903, p. 13, tradução nossa).

Entre as organizações e esforços para implantação do cultivo do algodão, criou-se a Associação Algodoeira Colonial (*Association Cotonnière Coloniale*), fundada em 14 de janeiro de 1903, na Associação Geral do Comércio e da Indústria dos Tecidos e das Matérias Têxteis (*Association Générale du Commercer et de l'Industrie des Tissus e des Matières Textiles*), situada na rua d'Aboukir, número 6, em Paris. O desafio, além das condições técnicas e climáticas para o sucesso da empreitada, estava voltado para o convencimento da população local à participação no projeto colonial. O plano da associação almejava a criação de um mercado consumidor. Além de fornecedor de matéria-prima a baixo custo, as sociedades africanas deveriam alterar sua forma de produção e de trabalho, além de tornarem-se consumidoras dos bens materiais processados pela França. Para isso, o colonizador buscava desencadear nas populações locais um desejo pelo modo de vida europeu e uma aspiração pelos então chamados progresso e modernização.

---

²⁴ *Balles* : unidade de medida. Cada *balle* equivale a 217,72kg.

A Associação Algodoeira é uma empresa de paciência e perseverança, ela tem por objetivo desenvolver o cultivo do algodão nas nossas colônias, [...]. Habituar o negro a nossos procedimentos, cativá-lo, criar necessidades para ele, mostrar que o cultivo algodoeiro é um de seus maiores interesses, empurrá-lo no caminho do progresso, fazer dele um cultivador quase moderno, incentivá-lo a semear os grãos, a cultivar as plantas que não são espécies indígenas, fazer com que ele irrigue suas terras para dobrar as colheitas, persuadi-lo de que esse aumento de trabalho que pedimos a ele é uma coisa indispensável para seu bem-estar, aí está a tarefa árdua, toda paciência e energia, que se impõe a Associação Algodoeira Colonial. (ASSOCIATION COTONNIÈRE COLONIAL, 1903, p. 67, tradução nossa).

O colono empreendedor não cultivaria seus campos, a mão de obra não seria europeia, ele contava com o trabalho da população local, o que não significava que essa seria contratada ou remunerada como funcionária, o trabalhador seria pago em moeda ou espécie, apenas após a colheita por um preço fixado pelo colono. Para convencer os trabalhadores, os membros do sindicato contavam com o apoio da Administração e dos chefes locais para influenciar a população.

Seja um colono vigoroso, são e robusto, que estadias precedentes não o cansaram. Ele chega no Sudão, sustentado por uma subvenção, e, calorosamente apoiado pelo Governo geral, ele se coloca em um distrito, em um centro populoso, com dois ou três agentes negros, inteligentes, nos quais ele tem confiança. A cada um deles ele reparte dois, três ou quatro centros de cultivo, ele lhes dá as indicações necessárias para residir durante a semeadura, [...]. Os chefes de aldeias, de casa ou de distrito são assegurados, informados que, uma vez a colheita terminada, eles serão pagos segundo uma taxa fixa e bem determinada, em presença do comandante de território, seja em espécie, seja em objetos de troca; o trabalhador entra na via da confiança. Durante esse tempo, a estação das chuvas se aproxima, o europeu vigia seus campos ele mesmo se eles são restritos; se não ele soma ao seu cansaço o controle de seus agentes negros, que vão de um campo a outro enquanto sua vigilância se exerce um pouco por todo lugar [...]. É um esforço penoso; mas o algodão cresce, as chuvas cessam, a colheita se aproxima. O indígena, que não enxerga além de seu próprio nariz e que, depois de várias semanas, trabalha baseado na fé das promessas, vê a retribuição num futuro nebuloso. Esse cultivo quase o obcecou; ele colhe mesmo assim; os agentes negros o levam até a balança com suas fibras e, estupefato, ele se encontra com um ganho quase inesperado. Nesse dia, a mão de obra está criada e uma parte da obra da Associação Algodoeira Colonial é concluída. (ASSOCIATION COTONNIÈRE COLONIAL, 1903, p. 56, tradução nossa).

Os projetos coloniais de implantação de monoculturas agrícolas para satisfação das demandas de matéria-prima, a fim de alimentar as indústrias e a economia europeia, transformaram os meios de produção das populações africanas. Mais do que isso, modificaram sua relação com os produtos que cultivavam e, conseqüentemente, com a produção de bens baseada nesse cultivo, como é o caso do algodão. Se antes era comum, segundo relataram viajantes árabes, a presença de algodão em quase todas as casas e, conseqüentemente, sua

transformação em tecidos e vestimentas, hoje, a maior parte da produção de algodão transformou-se em matéria-prima destinada à exportação.

O planejamento colonial para a transformação do então Sudão em campo agrícola francês ultrapassava a implementação de um sistema de produção, mas contava igualmente com iniciativas de promoção para atrair investidores. Para isso, organizaram-se feiras, como a Exposição Têxteis das Colônias, realizada em 1909. O objetivo era mostrar ao público e aos industriais o que poderia ser explorado nos territórios ocupados, assim como promover as fibras têxteis coletadas nas colônias. Um Catálogo Planejado de plantas têxteis (indígenas ou introduzidas), e produtoras de papéis (*papyrifères*) das colônias francesas realizado por Jules Grisard (1909), então conservador do museu comercial do serviço colonial, foi apresentado na exposição, que exibiu ainda produtos manufaturados com o algodão e amostras de lotes do mesmo, além da classificação de uma série de tecidos e fibras organizados por região.

Para atender as demandas coloniais em torno do cultivo do algodão e outras matérias-primas, iniciou-se um ambicioso projeto de irrigação, o *Office du Niger*. O planejamento hidro-agrícola para desviar o curso de rios afluentes do Níger e a construção de uma barragem foram projetados em 1920 pelo engenheiro francês Emile Belime. Segundo o site da empresa, (hoje malinesa), que gerencia a continuação desse projeto, esse extenso território foi “organizado a partir dos anos 1930 no delta interior do rio Níger, ele deveria se tornar, segundo os primeiros projetos elaborados, o principal fornecedor de algodão das indústrias têxteis da França colonial [...]”. (OFFICE DU NIGER, 2018).

A Associação Algodoeira passou por diversas fases e novas nomenclaturas. Em 1941, dando continuidade ao projeto, a França criou a União Algodoeira do Império Francês (*Union Cotonnière de l'Empire Français*). Essa, por sua vez, se transformou no Instituto de Pesquisas do Algodão e dos Tecidos Exóticos (*Institut de Recherches du Coton et des Textiles Exotiques*) tendo suas atividades estendidas a todas as fibras têxteis passíveis de produção na União Francesa. Essas organizações respondiam às inquietações europeias relativas à concorrência em torno da matéria-prima e às penúrias resultantes de crises do algodão geradas, por exemplo, durante as grandes guerras. Em 1949, foi criada a Companhia Francesa para o Desenvolvimento das Fibras Têxteis (*Compagnie Française pour le Développement des fibres Textiles* - CFDT) para reduzir a dependência frente ao algodão importado dos Estados Unidos e da Inglaterra. A CFDT criou toda uma rede na África Ocidental, com mais de 100 unidades. Após a

independência, no Mali, a CFDT se tornou a Companhia malinesa para o desenvolvimento têxtil – CMDT (*Compagnie malienne pour le développement du textile*) em 1974, que até, em 2005, tinha 40% de seu capital nas mãos da francesa GEOCOTON. Hoje, grupos chineses se tornaram os parceiros da CMDT, principal fornecedora de algodão para a Comatex.

O resultado desse empreendimento colonial é o posicionamento do Mali entre um dos maiores produtores de algodão do continente africano. A campanha agrícola de 2017-2018 previa uma produção de 750.000 toneladas de algodão, segundo matéria publicada em 30 de maio de 2017 no site Maliactu.net, o que posicionaria o país em segundo lugar, atrás apenas do Egito. Nas estradas rurais, a paisagem de campos de algodão e de famílias camponesas transportando em carroças a colheita é frequente. Primeiro produto de exportação, o algodão, conhecido como “ouro branco” representa 15% do PIB do país, envolvendo mais de três milhões de pequenos produtores. No entanto, apenas 2% da produção de algodão são transformados no local, sendo esse o desafio econômico do setor: a produção de produtos de valor agregado superior ao do algodão bruto. Assim, uma série de iniciativas se volta para o desenvolvimento de técnicas de transformação, sejam artesanais (através da tecelagem, acompanhada dos processos de tingimento, bordado e criações manuais sobre o tecido), sejam elas via indústria têxtil. Diversas notícias disponíveis nos portais de atualidades do país chamam atenção para esse objetivo. **Mali: Transformação do algodão: O outro desafio do festival Daoulaba**, título da matéria publicada em 02 de maio de 2017 no portal Maliactu, aponta para essa questão. O festival *Daoulaba* é um entre outros eventos de incentivo da produção e venda de produtos locais para valorizar a manufatura, voltado não apenas para a população da região, mas também para o turismo e comércio exterior, em um esforço conjunto com a indústria local. A importância dessas iniciativas pode ser entendida pelo envolvimento de empresários e figuras políticas. O festival organizado por Awa Méité, representante do artesanato malinês, contou com a presença de Baba Berthé, presidente da CMDT, assim como a do ministro do desenvolvimento industrial Mohamed Ali Ag Ibrahim. Ao mesmo tempo, acontecia o “Colóquio sobre a valorização do algodão”, organizado pela Associação dos Jovens, com a presença da ministra do Artesanato e do Turismo, Nina Wallet Intallou, e do diretor adjunto da CMDT, Cheick Oumar Tidjane Doucouré. Esses encontros foram uma continuidade do Festival Panafricano do Algodão (FEPAC- *Festival Panafricain de la Cotonnade*), que havia sido realizado em 4 de fevereiro em *Koutiala*. Durante minha estadia no Mali, visitei a feira de artesanato realizada no Palácio da Cultura em Bamako, que fazia parte da

agenda do evento Cúpula África-França. O artigo **Cúpula África-França: uma aldeia artesã se instala no Palácio da Cultura** ressaltava a iniciativa do ministério do artesanato e do turismo para promover o artesanato local,

[...] essa aldeia artesanal é também a ocasião de colocar em contato os visitantes em busca de exotismo, os conhecedores de obras de artes, os criadores e inventores para oferecer os objetos utilitários, de decoração, em uma palavra os presentes e outras lembranças do Mali. (TRAORÉ, 2017, tradução nossa).

No evento, havia tecidos tingidos em índigo, estampados em *bogolan*, ricos bordados de *Djenné*, peças em couro e prata *Tamacheq*, que haviam sido trazidos por expositores selecionados por todo o país para representar a arte malinesa. Outra feira similar aconteceria no mês seguinte como parte da programação do *Festival sur le Niger*, chamando atenção para o grande número de eventos e a importância da transformação artística do algodão como parte das políticas econômicas e culturais malinesas.

A nota de divulgação do encontro França-África, que oferece “exotismo” ao visitante ocidental em uma feira de exposição com exemplares de objetos de diversas regiões do Mali, lembra de alguma forma as feiras coloniais que exibiam exotismo e oportunidades de investimento. No entanto, a organização atual é gerida por representantes do governo malinês, que retoma muitas vezes posturas da política colonial para promover objetivos nacionais. A sensação de continuidade, por vezes apreendida nas iniciativas e discursos, pode ser compreendida pela classe que ocupou as posições de liderança política após a independência. Filhos das elites africanas, os líderes pós-coloniais foram educados nas escolas de programa ocidental e posteriormente nas universidades europeias, fazendo carreira na administração colonial, frequentemente perpetuando as relações entre Europa e África. Ao mesmo tempo, foi essa mesma elite que liderou os movimentos de independência e se apropriou de conceitos ocidentais para reivindicar autonomia e identidade.

Essa transferência de poder realizada durante a colonização e a herança pós-independência geram, na atualidade, discussões sobre a governança local, conforme atesta o coloquio, “*Entre tradition et modernité, quelle gouvernance pour l’Afrique?*”, realizado em Bamako, em 2007. Universitários, políticos, tradicionalistas, líderes religiosos e atores internacionais se reuniram para discutir a tensão entre tradição e modernidade e o papel das elites neste cenário complexo:

Mas essa lacuna esconde um mal ainda mais profundo: a extrema dificuldade, ou mesmo a incapacidade na qual se encontram as elites africanas em trabalhar para uma modernização de suas sociedades a partir de uma nova metodologia de ação, conservando os valores tradicionais positivos que permitem a suas sociedades preservarem sua identidade cultural. (*Entre tradition et modernité, quelle gouvernance pour l'Afrique?* 2007, p. 59, tradução nossa)

O algodão na produção de Abdou Ouologuem

A postura crítica de Abdou Ouologuem a propósito da produção do algodão no país é uma crítica direta não apenas ao sistema de exploração implantado no Mali, mas igualmente à extensão do projeto colonial através da importação de valores ocidentais de modernidade. Por trás da denúncia do projeto algodoeiro, existe uma crítica ampliada ao sistema econômico, político e cultural.

[...] somos um grande produtor de algodão, mas produzimos para quem? Não para nós, o algodão malinês que produzimos, não produzimos para nós, produzimos...o camponês que cultiva o algodão é o mais pobre, porque para esse camponês disseram: pare de cultivar o painço, pare de cultivar o sorgo, pare de cultivar batatas, venha cultivar algodão. E ele vai cultivar o algodão, ele vai utilizar produtos químicos. Então a terra malinesa, em nome do algodão, está empobrecendo. E esse camponês, quando vai pesar o quilo, é o banco mundial, são eles que vão fixar o preço do algodão, não é ele quem vai dizer, meu algodão o quilo custa tanto, não, [...], qual é a vantagem do algodão para nós? Eu não vejo, honestamente eu não vejo. (OUOLOGUEM, 2017, entrevista 1, tradução nossa).

Ao especificar a origem do algodão com o qual trabalha e seu processo de transformação através dos teares manuais, Abdou, assim como Ladji, estão a valorizar e incentivar a produção artesanal local e não sua exportação a baixo custo, refletindo uma preocupação com a economia nacional, participando de uma ação concreta de transformação do algodão. Essa atitude faz parte de um princípio pós-independência de autossuficiência e de valorização de saberes e identidades locais, que reverbera no discurso e postura dos artistas e em suas produções, fazendo com que o material, as tecnologias de transformação e coloração por eles escolhidas expressem não só uma escolha estética, mas também uma postura política.

Algodão, anti-imperialismo e emancipação feminina

“Produzir e consumir burquinense”, *slogan* que ficou popular durante a revolução sankarista no país vizinho, Burkina Faso, nos anos 1980, aponta para essa orientação dos países ao se tornarem independentes. O discurso de Thomas Sankara sobre a dívida externa na cúpula de Adis Abeba, em 1987, esclarece seu posicionamento referente à importância do uso do tecido do Faso:

Façamos igualmente com que o mercado africano seja o mercado dos africanos: produzir na África, transformar na África e consumir na África. Produzamos aquilo que precisamos, e consumamos o que nós produzimos, ao invés de importar. O Burkina Faso veio mostrar aqui a fabricação do algodão: produzido no Burkina Faso, tecido no Burkina Faso, costurado no Burkina Faso, para vestir os burquineses. Minha delegação e eu mesmo estamos vestidos por nossos tecelões, nossos camponeses. Não tem um único fio vindo da Europa ou da América! Isso não é um desfile de moda, mas eu gostaria simplesmente de dizer que nós devemos aceitar viver como africanos, é a única forma de viver livres e de viver dignos. Eu agradeço, senhor presidente. A pátria ou a morte, nós venceremos! (SANKARA, 1987, tradução nossa).

O discurso defende o consumo de bens, no caso o tecido e a vestimenta, cujo ciclo de produção, do plantio do algodão, passando pela fiação, tecelagem e costura são realizados dentro do país de forma independente. O projeto de cunho anti-imperialista, de valorização da cultura e economia locais, tinha por objetivo promover a emancipação e real libertação do recém renomeado Burkina Faso. Sankara adota o *Faso Dan Fani* como símbolo da vestimenta nacional, funcionários do governo foram intimados a usar o traje durante horário de trabalho, assim como todos aqueles que se diziam revolucionários. O nome do tecido, *Faso Dan Fani*, ou seja, panos tecidos do Faso, revela sua contemporaneidade com a revolução: o país era, até então, chamado Alto Volta, mas foi Sankara quem alterou seu nome para Burkina Faso, cuja tradução é “terra das pessoas íntegras”. A adoção da vestimenta visava não apenas enfrentar o terno e gravata e outros trajes ocidentais simbolicamente, mas também aumentar a demanda, consumo e produção do tecido local, a fim de impulsionar a economia. Nessa nova política, um novo agente passou a receber atenção: a mulher.

Como poderia a revolução ser efetiva se praticamente metade da população adulta do país não estivesse engajada no processo? Assim, as mulheres pela primeira vez passam a ser mencionadas e convocadas politicamente. Elas deveriam ser alfabetizadas, formadas e incluídas

nas atividades econômicas. Surgiram, a partir desse momento, diversas organizações de proteção dos direitos das mulheres e em favor da emancipação feminina, como por exemplo a Convenção para a eliminação de todas as formas de discriminação feminina (CEDEF), em 1984; a Direção de mobilização das mulheres (DMOF); em 1985, a União das mulheres do Burkina (UFB) em 1985. A Cooperativa de produção artesanal das mulheres de Ouagadougou (COPAFO), criada em 1984, tem por objetivo reagrupar mulheres em torno de atividades econômicas artesanais como a produção do *Faso Dan Fani*. A reforma agrária (*Réforme Agraire et Foncière* - RAF), também de 1984, permitiu que mulheres fossem titulares, proprietárias de terras, independentemente de serem casadas e autorizadas pelos respectivos maridos. Em 08 de março de 1985, Sankara decretou feriado nacional em comemoração ao dia da mulher no Burkina Faso e convidou cada homem a realizar, neste dia, todas as tarefas domésticas efetuadas no cotidiano pelas mulheres. Durante uma semana, eventos em prol das mulheres e da conscientização da importância de sua liberação foram realizados. Abaixo, são reproduzidos alguns trechos selecionados do discurso de 08 de março de 1987, cuja transcrição alcança não menos que 22 páginas:

Também essa (a mulher) deve se engajar na aplicação das palavras de ordem anti-imperialistas, produzindo e consumindo burquinense, se afirmando sempre como um agente econômico principal, produtora e consumidora dos produtos locais.

Juntos nós devemos sempre velar pelo acesso da mulher ao trabalho. Esse trabalho emancipador e liberador que garantirá à mulher a independência econômica, um maior papel social e um conhecimento mais correto e completo do mundo.

Camaradas, não há verdadeira revolução social até que a mulher seja liberada. Que jamais meus olhos vejam uma sociedade, que jamais meus passos me levem à uma sociedade onde a metade do povo é mantido no silêncio. (SANKARA, 1987, tradução nossa)

Valorização das culturas presentes nos territórios nacionais, auto-suficiência econômica através da transformação local da matéria-prima, absorção de determinados elementos do contato com o ocidente e emancipação feminina nortearam determinadas iniciativas políticas dessa região do continente africano.

O uso do tecido de algodão e seus processos de transformação através da tecelagem, pigmentação, bordados, e a criação de sentido através dessas intervenções, ultrapassam a questão de gênero, assim como as geografias sociais dos artistas formados nas instituições de belas artes (a exemplo de Ladji Barry e Abdou Ouologuem) e fazem parte do cotidiano de artistas

independentes dos meios oficiais de produção e circulação de arte, conforme atestam as produções das irmãs *dogon* Aminata e Aissatan Tolo, às quais dedico o capítulo seguinte.

Aminata e Aissatan Tolo, imagens e bordados sobre índigo

As irmãs *dogon* Aminata e Aissatan Tolo bordam imagens abstratas e figurativas com linhas de lã em cores vibrantes sobre o pano índigo, criando volumes coloridos sobre fundo azul escuro. Suas peças produzidas para vestuário inscrevem sobre o tecido que envolve o corpo imagens, histórias e valores compartilhados pela sociedade *dogon* no espaço urbano de Bamako, além de criarem simbologias próprias de seus percursos e do espaço geográfico em que habitam.

Imagem 24 Aminata e Aissatan Tolo, Bamako, 2017.
Irmãs Tolo exibem tecidos bordados.

Fonte: Aminata e Aissatan Tolo, 2017

O suporte material de suas obras provém da região de origem de sua família, localizada nas proximidades de *Mopti*. Os panos são produzidos segundo um processo de divisão do trabalho retratado pelas irmãs em entrevista realizada com as bordadeiras em fevereiro de 2017. O algodão cultivado pelo agricultor é transformado em fio pelo trabalho manual das mulheres fiadoras. A partir do fio., tecelões (termo que indica não somente aquele que tece, mas também o pertencimento a uma determinada classe social praticante dessa atividade, denominada pelas irmãs Tolo de casta) tecem nos teares manuais masculinos faixas que, unidas, constituirão o pano. Após a formação da base em algodão cru, tintureiros e tintureiras (mulheres de artesãos do couro) se ocupam do tingimento e estamparia, que pode ser realizada através de coloração lisa no banho de índigo, adquirido com uma planta local que, processada, resulta no pigmento azul marinho, ou criando padrões de estampas a partir de diferentes processos de reserva especificados a seguir:

- 1) linhas: um conjunto de linhas é passado pela agulha para desenhar com o alinhavado padrões de estampas. Ao final, essas linhas são puxadas para franzir o tecido, comprimindo-o ao máximo, para vedar os espaços perpassados pelos fios. Em seguida o tecido é colocado no banho de índigo, que não colore os espaços protegidos. Após a secagem as linhas são retiradas e os espaços reservados formam os desenhos na cor original do tecido, em contraste com o azul escuro do pigmento.
- 2) cera: conhecido também como *batik*, consiste em processo no qual a cera é aplicada com carimbos de madeira ou com pequenos bastões usados para delinear os desenhos. Em ambos os processos a cera é derretida e depositada sobre o tecido, a fim de proteger áreas do tingimento. Dos espaços reservados pela cera, emergem os desenhos, em contraste com as áreas tingidas.

Após as etapas de tecelagem e tingimento, as irmãs Tolo, integrantes de uma família *dogon* de linhagem de agricultores, muitas vezes referida como nobre para diferenciar das linhagens de artesãos, focam sua criação nos bordados. Isso explica o fato de não realizarem o tingimento de tecidos. O prestígio da família está baseada no tipo de inserção social, ocupação religiosa e intelectual dos homens da família. Desse modo, Aminata e Aissatan afirmam serem “nobres” por pertencerem à uma família de *Imãs*. Dos seus bordados - atividade exercida também por outras mulheres da família que vivem em sua cidade de origem -, emergem formatos emanados da estética e cosmogonia *dogon*, sejam abstratos, como as sequências geométricas, ou

figurativos, como a aranha e máscara *Kanaga*²⁵, ou ainda bordados livres, cujo resultado formal não remete a figuras reconhecíveis em outras produções de origem *dogon*.

Imagens 25 e 26. Máscara Kanaga bordada sobre tecido índigo, Bamako, 2017.

Fonte: Aissatan Tolo, 2017

Aissatan inicia a apresentação de seu tecido descrevendo o bordado sobre o qual estava trabalhando, uma teia de aranha, criado frequentemente para meninas em idade de se casar, a fim de atrair um bom e próspero casamento. Ainda que existam diferenças regionais expressivas e as dinâmicas de mudanças sejam constantes, podemos dizer que o casamento na sociedade *dogon* representa uma das importantes etapas da vida da mulher, que pode ser ainda marcada por passagens como a excisão²⁶, os cuidados referentes à menstruação, a gravidez e o parto (BARROS, 2004). Ainda na adolescência, por volta de 12 anos, a menina se instala na casa de uma mulher mais velha, que a prepara para o casamento, fazendo a passagem entre sua família de nascimento e a do futuro marido, idealmente um primo uterino. (BARROS, 2004)

²⁵ *Kanaga*: máscara representando o criador *Amma*.

²⁶ Prática não uniforme, nem todas as linhagens a realizam.

Além da teia e da aranha bordada, a atribuição de significado se estende à agulha e ao ato de costurar. Sentada sobre uma cadeira na calçada em frente de sua casa, Aissatan borda a aranha e sua teia com a parte de trás da agulha, afirmando que a aranha é “boa e não pica”, razão pela qual não usa a ponta da agulha, que machuca, na construção da aranha. O processo de bordado e o manuseio da agulha compõem a produção de significado em torno da simbologia da aranha, fazendo do processo e do discurso também sua obra. A agulha, enquanto objeto, e sua função de unir as faixas de algodão para construção do pano, também é simbolizada. Aissatan afirma que a agulha é um objeto de união, não apenas do tecido, mas também da família, o que explica o fato de jovens noivas receberem uma agulha como parte do enxoval, não apenas para a costura em si, mas como um símbolo da relação familiar.

Imagem 27. Aminata Tolo, Bamako, 2017.

Bordado com parte de trás da agulha.

Fonte: Aminata Tolo, 2017

Aissatan explica que, na sociedade *dogon*, a aranha simboliza sorte, ao mesmo tempo em que seu incessante construir e desconstruir da teia é associado ao trabalho do tecelão e ao cotidiano das mulheres:

Ela não para nunca de trabalhar, a mulher também na sua casa não para nunca de trabalhar, trabalhar, da manhã à noite, quando o galo cacareja a mulher se levanta, tudo que ela faz é trabalhar, trabalhar, trabalhar sem repouso. Quando não pila ela está

preparando comida, quando ela não prepara ela está lavando, quando ela não lava ela está limpando, [triturando – Aminata fala] de varrer (risos), de buscar água, de tirar água... ou então bordando, fazendo seu bordado, ou então fazendo índigo, tingindo no índigo. (TOLO, Aissatan, 2017, entrevista 4, tradução nossa).

Entre as atividades femininas, além das tarefas domésticas, as mulheres *dogon* se ocupam da fiação do algodão, da produção de cerâmica, do cultivo de alguns alimentos de consumo familiar, como o amendoim, do comércio de madeira e especiarias, além da fabricação de cerveja de milhete, cujo faturamento constitui um bem próprio e individual. Os homens, entre outras atividades, se ocupam da agricultura, sendo a repartição do cereal, base da alimentação, controlada por eles (BARROS, 2004). Ao apresentar um tecido, Aissatan diz “dar a legenda”, e associa pontilhados e pequenas geometrias repetidas aos campos de cultivo agrícola, onde identifica o arroz, o painço, o milhete, o amendoim e assim por diante, descrevendo os principais cereais cultivados na região, em que as mulheres estão implicadas na produção. Os bordados em formato de linhas remetem, segundo Aissatan, a caminhos e rios, delimitando espaços desérticos e inóspitos em oposição ao “país *dogon*”, indicado como local da prosperidade e segurança.

Então Burairê criou, ela diz que isso é o caminho para ir ao país dogon. Você vem no Mali, o verde, o amarelo e o vermelho, você vai ao país dogon obrigatoriamente porque tem comida, tem arroz, tem grão de bico, tem o cereal que a gente faz o *degas*²⁷, um pouco do sorgo, a gente faz o *tchapalo*²⁸. É por isso que ela fez essas linhas aqui, bom, as linhas azuis e a cor azul que ela traçou aqui quer dizer que se você deixa o país dogon você pode entrar no deserto assim, você vê, é isso você vê, no deserto, no deserto imediatamente você vê aqui, você segue o rio, você vai ao deserto, você vê, é por isso ela usou o azul bic que vai ao deserto, é isso. (TOLO, Aisstan, 2017, entrevista 4, tradução nossa).

A descrição de Aissatan aponta para a importância da agricultura, que ocupa 93% da população, seu cultivo e distribuição na sociedade refletem uma organização social, econômica e política baseada em um sistema de linhagem patrilinear, em que o poder se concentra no homem mais velho.

Os Dogon têm conservado uma organização social que se ergue com base em um sistema de linhagens que se decompõem em segmentos e grupos domésticos, sendo patrilinear e virilocal. A família extensa é a primeira unidade social que encontramos; a ginu-na ou gin’na (casa do patriarca da linhagem) é constituída pelo ancestral masculino, seus filhos, filhas e os filhos de seus filhos. A linhagem define uma ordem piramidal a partir do vértice da autoridade do mais velho da geração mais antiga. A ele

²⁷ Referente a prato da culinária local.

²⁸ Cerveja de milhete.

cabe repartir as tarefas e competências, distribuir os cereais e a carne, presidindo juntamente com os mais velhos os trabalhos do campo e as decisões importantes. Tem, também, obrigações múltiplas no sentido de promover a coesão, fazer reinar a paz e a justiça entre os familiares. Assim, seus direitos e autoridade devem conformar-se às decisões do conselho integrado pelos homens adultos. (BARROS, 2004, p. 30).

A descrição dos alimentos cultivados em solos *dogon*, sua importância na alimentação, a repartição dos espaços do feminino e do masculino entre as atividades de plantio, bem como a distribuição do alimento e sua preparação, estão contidas no tecido entre as estampas, os bordados e a descrição da bordadeira, ao materializar o cotidiano do qual a produção artística não se separa.

Outro símbolo presente nos bordados é a parte superior da máscara *Kanaga*, descrita por Aissatan como a união, e cujos braços levados ao alto significam segundo suas palavras “graças a Deus”, ou a “graça de Deus”. Marcel Griaule (1950) descreve a figura como o gesto final do deus *Amma*²⁹, mostrando a criação do universo, levando os braços em direção ao céu e baixando para a terra. A máscara *kanaga* é usada pelos membros da sociedade iniciática masculina *Awa*³⁰ em danças que remetem à criação do mundo, sobretudo nas cerimônias de culto aos antepassados *dama*³¹. O símbolo, conta Aissatan, já esteve na primeira bandeira do Mali, mas foi suprimido por estar associado a uma única sociedade, a *dogon*, e a bandeira do Estado nacional não deveria se identificar com nenhuma cultura específica, o que explica sua retirada. A observação de Aissatan diz respeito à construção da identidade nacional do Mali, quando o primeiro presidente Modibo Keita (1960) implementou um plano cultural de valorização como elemento estratégico da construção nacional para restaurar o que seria uma cultura africana, adaptada ao novo contexto atravessado pela experiência colonial. A cultura deveria ser valorizada, contanto que não representasse um impedimento à unidade nacional nem ao desenvolvimento econômico da nação, mas contribuindo para a construção nacional, a união dos povos e validando a ideologia socialista.

²⁹ *Amma*: deus criador *dogon*.

³⁰ Mais informações em LEIRIS, Michel. Mission Lebaudy-Griaule. **Journal de la Société des Africanistes**, vol. 9, n° 2, 1939, p. 217-221. Disponível em: < http://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1941_num_11_1_2516_t1_0229_0000_2 >.

³¹ Mais informações em DIETERLEN, Germaine. Mythologie, histoire et masques. **Journal des Africanistes**, 1989. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1989_num_59_1_2276 >.

Imagem 28. Bordado *Kanaga* e aranha sobre tecido de algodão tingido no índigo. Bamako, 2017.

Fonte: Aissatan Tolo, 2017

Imagem 29. Bordado *Kanaga* sobre tecido de algodão. Bamako, 2017.

Fonte: Aminata Tolo, 2017.

Assim, o partido oficial US-RDA (União Sudanesa – Agrupamento Democrático Africano) criou e financiou a Semana Nacional da Juventude, na qual jovens pré-selecionados de diversas regiões apresentavam peças de teatro, balés e músicas contando as histórias de glória, sobretudo dos antigos impérios. Formatados segundo o padrão de apresentação ocidental, com iluminação, amplificadores, tempo de duração determinado e plateia, os espetáculos deveriam veicular o pensamento socialista e educar a população, em grande parte analfabeta, para a construção nacional, fazendo da arte e da cultura ferramentas a serviço da política. (FOUGÈRE, 2016).

Foi recorrente entre os governos desenvolvimentistas marxistas, a exemplo de Sékou Touré na Guiné, a rejeição de práticas associadas ao não moderno, nas quais a produção de esculturas rituais foi proibida e penalizada, por remeter à “superstições” associadas a culturas específicas e a um suposto obstáculo rumo ao progresso. (DIAWARA, 1998).

O bordar do símbolo *Kanaga*, uma escultura usada em rituais *dogon*, inscreve, na capital do estado nacional, uma particularidade: o culto e a tradição de uma cultura específica. As irmãs comercializam produtos expostos sobre uma mesa e narram sua produção em uma *performance* onde o bordar e discursar complementam o sentido da obra. Elas o fazem instaladas sobre a calçada em frente de sua casa localizada no bairro Missira de Bamako. A calçada, entre o espaço da casa e o da rua, configura um território intermediário que conecta não somente privado e público, mas também seu local e cultura de origem (*dogon*) e a cidade, espaço de concentração de poder político do Estado nacional.

Magnani (2002) forjou o conceito de *pedaço* como o território entre o público e o privado onde há apropriação do espaço segundo relacionamento e criação de sentido por um determinado grupo de pessoas. Barros (2012), ao tratar das migrações no oeste africano, traz a experiência de deslocamentos entre a aldeia de Songo (*Songho*) e a cidade de *Bamako*, capital do país. A transportação da aldeia para a cidade, através de novos círculos de organização e convivência, transfere valores do local de origem para o novo espaço. Ao ocupar a calçada e atuar sobre ela, Aissatan e Aminata tornam permeáveis as fronteiras entre rural e urbano, entre a sociedade *dogon* e a cidade de *Bamako*, com sua heterogênea povoação, e inscrevem nesse seu *pedaço*, juntamente com imagens e valores singulares de sua identidade .

Eu sou nascida aqui, mas tenho toda a família no país dogon, não fico 2 anos sem ir na casa de meus pais no país dogon e eu falo corretamente dogon, minha mãe é dogon, meu pai é dogon, eu sou 120% dogon, eu me comunico bem em dogon também, mas eu nasci

em Bamako, cresci em Bamako, mas eu vou na casa dos meus pais todos os anos, e meus pais vem também na nossa casa todos os anos, em todo caso eu gosto muito do meu país, o país dogon. (TOLO, Aminata, 2017, entrevista 4, tradução nossa).

Ao falar sobre o pano *dogon*, as irmãs contam que seu uso se transforma e adquire novas formas que se justapõem, Aissatan destaca que os *dogon* estão no meio rural, e o uso do tecido como vestimenta feminina era sobretudo amarrado na altura da cintura, mas com o contato com outras formas de vestir, peças de roupa e de decoração, passaram a ser manufaturadas, a fim de comercializá-las para outras culturas. O bordado aparece também como um fenômeno recente, cujo objetivo, além de ornamentar, é de acrescentar valor.

Tudo isso é a modernização que trouxe. Os dogon estão no meio rural, e nossos panos, realmente, visto a etapa da roca, a etapa do tecelão, e o índigo. E a gente apenas amarrava e não era aberto para o mundo inteiro. Então a gente tentou revalorizar, ver como a gente pode entrar e dar um valor rentável para o pano dogon. São modelos que a gente criou e realmente a gente quer que isso seja conhecido mundialmente. Não apenas para amarrar, e podemos fazer tudo, toalhas redondas, lençóis, e tudo, tudo, tudo, então a gente cria, a gente cria, não apenas para a vestimenta. Todo mundo tem que se vestir em dogon tradicional. E isso faz também entrar dinheiro no país e para a mulher que vende, para aquela que cria, e para o país também. Adicionar bordado assim é algo da modernidade, não faz mais de 20 anos que as pessoas se lançaram nisso, mas antes era bruto, minimalista.” (TOLO, Aminata, 2017, entrevista 4, tradução nossa).

A associação entre modernidade, revalorização e rentabilidade na produção de tecidos se opõe ao rural, bruto e minimalista. Essa relação pode estar associada, por um lado, ao momento histórico em que se desenvolve uma produção de tecidos para além do uso e trocas no interior da sociedade *dogon*. A extensão da produção para estrangeiros como pesquisadores, antropólogos, turistas, galeristas, cria uma manufatura baseada nos processos locais, mas para outros fins. Por outro lado, o material que passa a ser empregado no bordado, a lã industrializada tingida em corante químico e importada, é um produto industrial associado à modernidade. Essa conjunção de materiais, por um lado, produzidos e processados segundo práticas locais e, por outro, apropriados do estrangeiro, cria uma nova combinação.

Karin Barber (2011) fala da associação de elementos pertencentes a dois espaços até então distintos: um atribuído ao local, tradicional, rural, e outro ao estrangeiro, dando origem a algo novo e híbrido, uma das principais características do que se denomina artes populares africanas. O local geográfico também importa, visto que as capitais e centros urbanos africanos aparecem como o espaço de intercâmbio e conexão entre o interior do continente e as outras cidades globais, por onde chegam novos materiais, ideias, pessoas, criando um ambiente de aceleradas

transformações. A entrada de linhas tingidas pode ter sido realizada através de Mopti, importante centro comercial na região, ocupada pelos *dogon* e em contato direto com a Europa, desde a construção de linha de trem no início do século XX. (MARC, 1910).

A combinação de elementos aparece também no discurso das irmãs. A simbolização dos bordados, associados a valores e cotidiano *dogon*, como o casamento, a família o espaço da mulher, a estabilidade financeira, a agricultura, a geografia, dialogam com referências externas e a atualização da produção segundo mudanças sociais e históricas, como o intercâmbio com o Ocidente, através da produção para o comércio externo, acrescentando formas e funções para os tecidos e vestimentas e a introdução de materiais. Adiciona-se a isso o fato de viverem em Bamako e empreenderem no mercado informal, enquanto autônomas, desvinculadas da ordem social de origem, mas reproduzindo certos valores. A continuidade e transportação das atividades das mulheres *dogon* vivendo em meios rurais para a capital implica permanência e alteração. Altera-se o espaço geográfico, a relação com a comunidade, o público-alvo (mesmo se o bairro onde vivem concentra importante migração *dogon*), e adiciona-se um público consumidor urbano e heterogêneo, composto de turistas ocidentais, estrangeiros africanos e outras sociedades vivendo em território malinês, além de intermediários comerciantes que conectam as irmãs a possíveis compradores. Nesse cenário, novas formas aparecem em suas peças, a exemplo do tecido por mim encomendado cuja única solicitação foi um bordado colorido e abundante. O resultado: um pano recoberto de formas abstratas de cores intensas com pontos de bordado praticados pelas irmãs, porém com formas totalmente inesperadas, abstratas, livres de repetição de padrões recorrentes.

Imagem 30. Bordado sobre tecido encomendado. Bamako, 2017.

Fonte: Aissatan e Aminata Tolo, 2017.

A simbolização e produção de significado através dos processos e resultados, assim como a nomeação dos tecidos, atestam uma tendência a interpretar e atribuir subjetividade às suas obras, combinando valores e sentidos de sua cultura de origem associados ao espaço geográfico presente. A nomeação dos tecidos revela a continuidade da produção segundo antigas divisões de trabalho que permanecem no presente, ao mesmo tempo em que interage com o cotidiano e manifestações da arte popular. Um dos tecidos, intitulado *Oumou Sangaré*, refere-se ao nome de uma cantora célebre no Mali, que se apresentou com vestimenta da mesma padronagem daquela realizada pelas irmãs. Outro, nomeado *Buraîrê*, refere-se ao nome *dogon* de Aminata, autora do bordado. Assim, criam-se nomes, na espontaneidade e no momento presente, desestabilizando uma imagem de que tudo se faz e se reporta a um tempo ancestral e imutável, refletindo uma

inscrição no tempo atual, em que se dá um entrelaçamento de passado que permanece presente no novo que se cria e se altera constantemente, mantendo vivo o passado. Uma articulação de tempos caracteriza a descrição das obras de Aminata e Aissatan Tolo. Essa relação entre momentos diversos, inapreensíveis e dificilmente separáveis, mas sempre em movimento, traz um passado presente no momento atual, que escapa de uma cronologia fixa e datada, ao mesmo tempo em que aspira a um devir ainda não descritível. É o que Agabem chama de contemporaneidade.

Imagem 31. Bordado *Buraire* sobre tecido de algodão. Bamako, 2017.

Fonte: Aminata Tolo, 2017.

A contemporaneidade se inscreve no presente marcando-o sobretudo como arcaico, e só quem percebe no mais moderno e recente os indícios e as assinaturas do arcaico pode ser seu contemporâneo. Arcaico significa: próximo do “*arché*”, ou seja, da origem. [...] A distância e, ao mesmo tempo, a proximidade que definem a contemporaneidade têm seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto bate com tanta força como no presente. [...] (AGABEM, 2009).

Um bom exemplo dessa experiência especial do tempo que chamamos de contemporaneidade é a moda. O que define a moda é que ela introduz uma descontinuidade no tempo, que o divide segundo sua atualidade ou falta de atualidade, seu estar e seu não estar mais na moda. [...]. Mas se tratarmos de objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico ela se revela inapreensível. Sobre o “agora” da moda, o instante em que começa a ser, não é identificável por nenhum cronômetro. (AGABEM, 2009).

Se, por um lado, a produção das irmãs bordadeiras pode ser compreendida como contemporânea, a visão cristalizada pela etnografia ocidental tende a olhar para o continente como símbolo do passado ancestral, buscando nele uma série de provas e signos originais. O discurso do tradicional e da simbolização do mundo criado por essa veiculação de informação se volta para a valorização do que seria uma produção e cultura mítica, exótica, cujos cânones permaneceriam indefinidamente no seio de sociedades impermeáveis. Essa prisão temporal associa-se a uma visão que, quando aceita e compreende o outro, o faz apenas na sua diferença. A incapacidade de apreensão do outro como alter ego (MBEMBE, 2001) dificulta igualmente a percepção de sua capacidade de subjetivação e criação artística. É Samuel Sidibé, diretor do Museu Nacional de Bamako que, em entrevista realizada em janeiro de 2017, afirma:

Também faz parte da história dos etnólogos, é preciso ter cuidado, nem tudo é simbólico, nem todo desenho em um tecido é uma simbolização do mundo, faz parte de um discurso da época colonial, um discurso de evolução que nega o potencial artístico e criativo e busca razões para as criações. Até hoje os dogon reproduzem o discurso de Griaule, foi ele quem disse, falando sobre os dogon, que o ato de tecer inventa a palavra, no entanto a palavra já existia muito antes do tear. (SIDIBÉ, 2017, entrevista 7, tradução nossa).

Vários estudos foram publicados a respeito do patrimônio material das culturas africanas, voltando-se para questões relacionadas à tradição, à simbolização através de grafismos, a exemplo da pesquisa de Sarah C. Brett-Smith (2014), que se dedicou à produção de *bogolan* entre as mulheres nos meios rurais, seus segredos e simbologias. Durante minha pesquisa de campo e experiência, tanto no Mali quanto no Burkina Faso e no Senegal, com frequência me encontrava frente a discursos de valorização simbólica e monetária de objetos ditos tradicionais, antigos,

produzidos através de processos artesanais. Essa valorização parece dar continuidade, se apropriar e reproduzir o discurso colonial, e responder às demandas ainda presentes nos desejos ocidentais de autenticidade e originalidade (KARIN, 2011; AMSELLE, 2010). Adiciona-se a política pós-colonial de resgate e valorização das culturas africanas como forma de anti-colonialismo e anti-imperialismo.

Retomando o conceito de circularidade de Pratt, esse aparece como elemento central para pensar as influências tanto dos colonizadores na construção do imaginário do colonizado para um público externo, como no caminho inverso, ou seja, no que o colonizador leva para a metrópole e como esta se constrói a partir do “outro”, e mais, como o colonizado se autorepresenta a partir de termos do colonizador elaborando uma “autoetnografia”.

Emprego tais expressões para me referir a instâncias nas quais os indivíduos das colônias empreendem a representação de si mesmos de forma *comprometida com* os termos do colonizador. (...) Assim sendo textos auto-etnográficos não são o que usualmente se denomina como formas “autênticas” ou autóctones de auto-representação (...). Na verdade, a auto-etnografia envolve colaboração parcial com a apropriação do léxico do conquistador. (...). Textos auto-etnográficos são tipicamente heterogêneos também no âmbito de recepção, são normalmente endereçados tanto aos leitores metropolitanos como aos setores letrados do grupo social a que pertence o narrador; e estão fadados a ser recebidos de maneira muito diferente por eles.. (PRATT, 1999, p. 33)

Um outro ponto dessa questão é que simbolizar o mundo faz parte da faculdade humana de criar sentidos, o simbolismo só se torna exótico quando associado à cultura do outro, quando é vista pelo olhar daquele que acredita que sua própria cultura e suas formas de subjetivação do mundo são universais e não particulares (GELL, 1996). A produção artística, enquanto forma de criação de significado e elaboração de sentido, assim como sua descrição e narrativa, faz parte dessa característica humana. A questão não é se há ou não simbolização, ou ainda se há uma produção considerada artística, mas o que veiculam essas produções. De forma geral, independente da cultura a qual se pertence, a produção, material e imaterial, reflete e ao mesmo tempo constrói o contexto social, cultural, filosófico e econômico no qual se insere. Nas culturas africanas não é diferente, a produção e discurso dos artistas materializam e verbalizam diferentes e justapostos momentos históricos, e suas respectivas complexidades culturais, econômicas, produtivas, subjetivas, através das quais compreendem, elaboram e ressignificam, segundo suas

formas de entender e interpretar. Ludovic Fadairo, artista beninense, afirma que há, de fato, a presença de diferentes esferas do cotidiano e do extraordinário no “objeto” artístico.

Na arte está a filosofia, a história, a política (...) a arte é ao mesmo tempo continente e conteúdo de toda a existência humana, de tudo o que se faz, de tudo o que se pensa, porque a arte engloba a filosofia, a psicologia, a literatura, as ações culturais, a ação religiosa, as ações intelectuais. É um todo a arte na verdade, a arte deve influenciar o mundo, a criação deve poder nos fazer refletir sobre o mundo e tudo o que se cria se faz a partir de uma reflexão artística e cultural. Tudo o que se cria parte de uma reflexão artística e nessa reflexão artística não materializada se encontram questões científicas. Assim a arte é um conteúdo vivo e uma embalagem viva de tudo o que pode nos fazer refletir. (FADAIRO, 2019, entrevista 8).

Ao dar a legenda da estampa do tecido, Aissatan pode estar atendendo a um desejo de uma consumidora estrangeira (eu), se apropriando de um discurso etnográfico ou nacionalista e/ou criando significado a partir de aspectos reais de um espaço cultural e geográfico (*dogon*) com o qual se relaciona afetivamente. A escolha desses aspectos, no caso a agricultura, a geografia e a fertilidade e, conseqüentemente, a prosperidade, diz respeito a questões relevantes para as irmãs, assim como para as mulheres de sua sociedade. Os bordados de aranhas e sua função, assim como a descrição da simbologia do processo de bordado e da agulha, expressam a importância do casamento, da família e do papel e espaço da mulher na sociedade *dogon*, segundo a visão de quem tem suas origens nessa sociedade, mas vive em Bamako. Afinal, o título de um dos tecidos, *Oumou Sangaré*, está relacionado com esse universo urbano, popular e atual, onde a expressão de sociedades específicas encontra espaços de compartilhamento e de interação, unindo origens e identidades particulares à complexa massa urbana.

Oumou Sangaré canta sobre a liberdade feminina e a escolha livre do casamento. Ora, na sociedade *dogon* os casamentos fazem parte de uma organização entre as famílias. O discurso de Sangaré e o de Aissatan se cruzam através desse tema. Mesmo que não saibamos a opinião de Aissatan sobre essa questão, seu bordado concentra as alusões às práticas de matrimônio de sua comunidade e a canção de emancipação feminina de Sangaré, expressando tempos, conceitos e locais distintos e intercalados em uma nova compreensão e veiculação de sua própria trajetória materializada em seu tecido.

Material, trajetória histórica e produção artística

O material, algodão e seu processamento local, atravessa as obras dos quatro artistas, assim como a pigmentação natural, a partir de ervas e plantas da região, suas tecnologias de transformação e seus equipamentos. A materialidade, ou os materiais selecionados pelos artistas para sua produção, assumem importante papel. Ludovic Fadairo, reflete sobre o impacto da “matéria como discurso”:

A matéria para mim é muito importante porque quando queremos nos referir à história, quando queremos aprofundar a história, o que interrogamos, o que os antropólogos interrogam? É a matéria, porque a matéria aglutina toda uma vida, toda uma história (...). É a partir de reflexões como essa que os iniciados deram força à matéria, como viva (...). Quando é preciso interrogar a história é pela matéria que se passa, não pelos homens, porque os homens passam e deixam uma vida e essa vida se encontra na matéria. (FADAIRO, 2019, entrevista 8, tradução nossa)

O conjunto de obras dos artistas apresentados se articula pela escolha do material, o algodão, seu processamento e possibilidades de intervenção através de tingimentos, bordados, e modelagem, transformando-se em esculturas, vestimentas ou telas. As matérias-primas utilizadas pelos artistas, seja o algodão ou os pigmentos, carregam em si histórias de culturas presentes na região, assim como da ocupação colonial e da construção do país e suas políticas culturais. Apesar dessas proximidades, os espaços de produção, circulação e comercialização de obras e seus criadores refletem diferenças expressivas. Enquanto Ladji e Abdou atuam no circuito das instituições de arte, as irmãs Tolo têm suas atividades associadas à produção dita artesanal com valores monetários evidentemente diferentes. Para compreender essa clivagem entre obras que, em suas leituras, parecem merecer o mesmo *status*, proponho uma passagem pela institucionalização dos saberes pelo projeto colonial.

CAPÍTULO II. Sistema de educação e sistema de arte como engendrados de diferenças

Artes e sistema de educação no Mali

Os artistas apresentados, a partir de caminhos, formações e redes sociais distintas, se articulam pelos materiais, história nacional e tecnologias de manufatura. Através de formas expressivas complexas, cuja base material é o tecido de algodão e o trabalho manual, nos permitem um acesso às transformações sociais, culturais, econômicas e políticas que ocorrem em território malinês. Através de seus objetos, *performances* e discursos, combinados com uma pesquisa sobre os materiais e processamentos, suas obras atuam como potentes veículos de comunicação nos quais conceitos e filosofias se materializam.

Ladji e Abdou operam nos circuitos de galerias e exposições nacionais e internacionais, enquanto as irmãs Tolo se preocupam com a comercialização direta de suas peças para um público independente do circuito de arte oficial. Os espaços distintos de atuação e comercialização parecem ter suas raízes na formação dos artistas e suas redes sociais mais do que na materialização de subjetividades nos tecidos.

A produção de arte africana pré-colonial foi descrita diversas vezes como não distinta da vida e do cotidiano, acontecendo juntamente com a participação da população em ambientes públicos, mesmo que destinada a uma comunidade específica. Fadairo relembra as escolas iniciáticas pré-coloniais, nas quais artistas passavam por uma longa formação associada à iniciação espiritual e intelectual para a vida. Os artistas ali formados em pintura, escultura e tecelagem produziam com maestria, porém não visando um mercado de arte.

Antes da colonização a pintura existia, não desta forma, sobre um cavalete e uma tela, não voltada à especulação, não; a pintura existia, tinha uma escola, quando olhamos por exemplo as máscaras, as estátuas, da Cidade do Benin, os bronzes do Benin, com a exatidão das formas, a vida que damos ao bronze, são pessoas que fizeram uma escola, mas uma escola iniciática (...). (FADAIRO, 2019, entrevista 8, tradução nossa)

O mesmo formato de educação é mencionado por Boubabacar Doumbia, ao apresentar seu ateliê, *Ndomo*, contruído em 2004, mas retomando em seu discurso princípios filosóficos das escolas iniciáticas, porém, em outra proposta e funcionamento, voltado para um tempo mais acelerado e permeado por experiências do contato:

É um ateliê de tingimento natural, e o ateliê se chama Ndomo, e *ndomo* é a primeira etapa de iniciação dos jovens no meio mandingue. E esta escola tradicional para a juventude existiu antes da penetração francesa. O objetivo era como formar os jovens para que eles pudessem ser responsáveis por si. (DOUMBIA 2017, entrevista 5, tradução nossa)

Dessa forma, é importante ressaltar que a educação e a formação de artistas já era uma prática antes da ocupação europeia, e essa era indissociável da vida, conforme atestam as afirmações de Fadairo e Doumbia a propósito das escolas iniciáticas como espaços de formação para as artes e cidadania. Os conceitos de arte e artesanato que se criaram posteriormente é que não faziam parte dessa dinâmica, assim como a desassociação entre arte e sociedade através de espaços expositivos, se desenvolvendo no continente a partir do contato colonial. Uma passagem pelo sistema de ensino permite uma melhor compreensão dessa questão.

Escolas Coloniais

As primeiras escolas coloniais no Sudão francês datam do final do século XIX. Data de 1886 o pedido do coronel Gallieni para a criação de escolas primárias cujo apoio financeiro foi oferecido pela Aliança Francesa (HOMBERG, 1929). O documento, que retrata a evolução da implementação do sistema de ensino entre 1886 e 1905, revela as dificuldades financeiras e a falta de profissionais qualificados para a realização do projeto educacional. Na ausência de professores, foram empregados indivíduos que falavam a língua francesa, independentemente de sua aptidão para o ensino. Assim, escolas foram confiadas à suboficiais nos territórios militarizados, enquanto monitores locais, filhos de chefes que haviam aprendido o francês, ficaram responsáveis pelas aulas nas aldeias, e professores franceses dirigiam e lecionavam nos principais centros.

Aberturas, fechamentos e reaberturas a partir de reinvestimentos se sucederam. Entre 1895 e 1898, vinte escolas foram inauguradas. Entre elas, algumas direcionadas para os filhos de chefes locais, como atesta a escola de Kayes (antiga escola de refêns), onde diretores europeus formaram futuros instrutores. Exemplar, segundo relatório da missão de inspeção, era a escola de Filhos de Chefes de Kayes, que a ganhou medalha de ouro da Exposição Universal de 1900, tendo sua reputação estendida por todo o Sudão e fornecendo para a administração funcionários africanos.

De forma geral, as escolas estavam voltadas, no plano teórico, para o estudo da língua francesa e noções de história e geografia do Sudão e das outras colônias africanas. As aulas práticas compreendiam trabalhos manuais e técnicos, voltados para a agricultura e para a construção. As escolas de Kayes e Timbucto, por exemplo, forneciam operários para a construção da linha férrea. O objetivo era ensinar o idioma para viabilizar a comunicação e formar trabalhadores, seja para a administração, para a construção civil, para o cultivo agrícola, entre outras operações que servissem às demandas dos colonizadores. No documento de inspeção do desempenho educacional colonial, o autor aponta para a necessidade de mais escolas com ateliês voltados para os trabalhos manuais:

[...] apenas uma escola profissional não pode ser suficiente para uma colônia tão vasta como a do Alto-Senegal. É admissível que de Kayes – situada na extremidade ocidental do Sudão – à Timbuctu – sentinela avançada da colônia no nordeste –, nenhum estabelecimento ofereça aos escolares indígenas os meios de se exercitar nos trabalhos manuais? Por exemplo, os ateliês da via férrea, em Timbuctu, não são úteis para preparar bons operários ajustadores? [...] aliás, se o trabalho da madeira e do ferro é fundamental para todas as indústrias, ateliês correspondentes às indústrias locais poderiam também ser instalados. (UNION COLONIALE FRANÇAISE, 1905, p. 505, tradução nossa)

Outra publicação, no Boletim do Comité da África francesa, ressalta a importância da disseminação da língua e da formação de mão de obra e de trabalhadores a serviço da administração colonial:

Essas escolas devem ter por objetivo principal propagar o conhecimento da língua francesa e criar o mais rapidamente possível uma classe numerosa que se ocupará de nossas obras. Elas fornecerão os funcionários inferiores de diversos empregos e funções que temos na nossa administração, nosso comércio, nossa agricultura, nossa indústria. [...] É preciso colocá-los mais ou menos completamente a serviço dos franceses da colônia. (BULLETIN DU COMITÉ DE L'AFRIQUE FRANÇAISE, 1987, p. 85, tradução nossa)

A formação institucional tinha por objetivo não apenas preparar operários, como também propagar o modo de vida europeu. A disseminação da cultura ocidental através das escolas coloniais, usadas como ferramentas de assimilação, fica evidente no relato disponível no Boletim do Comité da África francesa publicado em 1897, em que o então tenente-governador declara:

Se é justo e natural esperar das escolas francesas benefícios imediatos, quer dizer se, através delas, nós devemos poder encontrar os empregados indispensáveis aos diferentes serviços do Estado, ao comércio, e à indústria, seria um erro acreditar que é esse o objetivo principal a perseguir. Na realidade, nós vimos, essas escolas são criadas para disseminar nossa civilização, instruir os indígenas nos direitos e deveres dos indivíduos na sociedade, mostrar a alguns os esplendores da filosofia, da ciência e da história, levá-los ao respeito e ao amor de nossa bela pátria francesa. (BULLETIN DU COMITÉ DE L'AFRIQUE FRANÇAISE, 1897, p. 85, tradução nossa)

Mais do que aprender e assimilar a filosofia de vida francesa, o aluno, uma vez formado, deveria agir enquanto multiplicador desses ensinamentos em seu meio social. Para isso, necessariamente, ele deveria ocupar uma posição importante na sua vila, ser ouvido como um líder, por um lado, por receber educação em uma instituição francesa e, por outro, por ser em seu meio de origem um sujeito respeitado. Consequentemente, foi dada prioridade, para desempenhar essa função, aos filhos das lideranças locais.

[...] a escolha dos alunos deve ser objeto de toda vossa atenção. Já os alunos da Escola dos filhos de chefes, o nome do estabelecimento o indica, só podem ser pegos nas famílias dos personagens mais importantes da colônia. (BULLETIN DU COMITÉ DE L'AFRIQUE FRANÇAISE, 1897, p. 85, tradução nossa)

Além do ensino nas escolas coloniais, um programa previa o envio de filhos dos mais notáveis chefes para prosseguir os estudos nos *lycées* franceses da metrópole. Assim, uma pequena elite passa a viver em território francês e deveria, no futuro, constituir uma classe instruída de acordo com os valores ocidentais profundamente influente em seu meio social.

As primeiras escolas para meninas datam de 1904 e 1905. Instaladas em *Ségou* e *Kayes*, eram na verdade orfanatos. As ocupações ensinadas estavam voltadas, sobretudo, para o aprendizado de atividades domésticas, cuidados maternos e de higiene. Em alguns casos, essas instituições formavam também operárias, sendo o ensino de conhecimentos gerais elementar. Em paralelo às escolas laicas, as missões cristãs, estabelecidas desde o final do século XIX na região, recrutavam crianças que passavam a viver nos internatos aos cuidados dos missionários.

A relação das escolas dos missionários com a administração era instável: por um lado, a administração se mostrava descontente com seu desempenho, acusando a priorização do ensino religioso em língua local em detrimento do programa francês; outro problema seria a resistência das famílias de *marabus*³² e da população muçulmana em enviar seus filhos para as escolas cristãs. Por outro lado, as escolas coloniais não tinham estrutura para todos os seus alunos, necessitando, assim, das instituições religiosas. Havia ainda uma expectativa, por parte da administração, de conversão ao cristianismo das populações não islamizadas.

Diversos são os cartões postais dos missionários *Pères Blancs e Soeurs Blanches* com imagens de crianças e adultos trabalhando nos ateliês, tanto no então Sudão quanto no antigo Alto Volta. No livro **Religions, pouvoir et violence**, de Michel Bertrand (2005), o autor denuncia o trabalho forçado nas instituições religiosas dissimulado sob o discurso da educação. Em 1922, no ateliê de *Ségou*, entre centenas de crianças trabalhando, meninas de quatro anos faziam a triagem de fios de lã. Em 1931, seis meninas foram enviadas à Paris para tecer frente aos visitantes na Exposição Colonial. Os resultados do ateliê de tecelagem fizeram com que o bispo de Bamako dispensasse das aulas as meninas cristãs para fornecer mão de obra aos ateliês de costura. (BERTRAND, 2005).

O Jornal Oficial da República Francesa (1951) ressaltou a importância das missões no que foi chamado de modernização do trabalho artesanal. A longa duração da estadia dos padres (de 7 a 12 anos), e o fato de falarem as línguas locais, permitia o estabelecimento de um trabalho contínuo com os habitantes e um aprimoramento das técnicas aproveitando, ao mesmo tempo, a matéria-prima local. O objetivo do programa estabelecido entre os padres e a população local seria melhorar as técnicas existentes, desenvolvendo uma formação profissional.

Traçando um apontamento sobre o panorama do trabalho artesanal no Sudão Francês, o relatório retratou o processo de aprendizado profissional segundo o que chamava de modo “tradicional”. Durante um período de 10 anos em média, um aprendiz iniciava sua formação ainda criança, junto ao seu pai ou outro artesão experiente. Durante esses anos de formação, ele acompanhava diariamente seu mestre, primeiro observando e, aos poucos, começando a manipular as ferramentas do ofício. Recebendo alimentação e um salário modesto, apesar de livre, não tinha muitas vezes condições financeiras de se instalar em ateliê próprio. Esse formato cada vez menos comum nos centros urbanos predominava no interior e, segundo administradores

---

³² Chefe religioso muçulmano.

coloniais, apesar de garantir um conhecimento aprofundado sobre o ofício, o método tornava o aprendiz “impermeável às técnicas modernas” (JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, 1951, p.176)

Pilot (1951), vice-diretor do Instituto Francês da África negra, ao divagar sobre o futuro do artesanato, não acreditava no seu crescimento, tendo em visto os limites técnicos e o desinteresse dos artesãos em absorver técnicas “modernizadas”. Lamentava, ainda, em suas palavras, a falta de evolução na criação artística e afirmava não ter sido proveitoso o contato com a civilização europeia pela arte “indígena”. O pensamento corrente era de que, se bem direcionada e com técnicas mais modernas, a produção artesanal local poderia ser útil. Assim, acreditava-se na produção realizada junto aos artesãos da casa artesanal de Bamako, cujos trabalhos, comercializados nos mercados ao redor, eram acompanhados pelo diretor da instituição.

A escola de artesanato de Bamako, ou escola de ofícios de arte indígena, uma das primeiras instituições coloniais voltadas para a formação de mão de obra e produção artesanal, deveria profissionalizar os trabalhadores de artes (*ouvriers d'art*). Entre as atividades citadas, realizava oficinas de joalheria, escultura em madeira, marcenaria e metalurgia. O Boletim da Agência Geral das Colônias, publicado em 1934, destacava a criação da Casa dos Artesãos Sudaneses (*Maison des artisans soudanais*), propondo uma “renovação dos ofícios e das artes indígenas” (BULLETIN DE L'AGENCE GÉNÉRALE DES COLONIES, 1934, p. 1081). Em torno da escola, mercados foram criados para os artesãos formados pela instituição comercializarem seus trabalhos, de certa forma controlados pela escola. O desenvolvimento do artesanato estava voltado para a profissionalização, com uso de técnicas europeias, vistas como um fator de progresso. Apesar disso, os temas trabalhados deveriam se voltar para as “tradições”, conforme sugere o Jornal Oficial da República Francesa publicado em 1951:

[o artesanato de arte] tem já uma certa importância econômica, mas suas chances e suas possibilidades de desenvolvimento são limitadas pela falta de saídas (compradores). Sem querer fazer um paradoxo, essas poderiam aumentar na medida em que a criação artística africana, que tem uma tendência muito forte a se cristalizar, conseguirá se livrar das preocupações comerciais imediatas e sua inspiração buscará seus temas no sentido de uma tradição ancestral no momento esquecida, ou ao menos misturada àquilo que a arte europeia produz de menos relevante. (JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, 1951, p.178, tradução nossa)

O artesanato de arte era definido no documento pelas atividades de joalheria, escultura, tapeçaria e trabalho com couro. A tecelagem e tinturaria foram classificadas como artesanato tradicional, juntamente com o trabalho com ferro, a cerâmica e o encordoamento (*coordonnerie*).

A Casa dos Artesãos (*Maison des artisans*), criada em 1933 como Escola Artesanal do Sudão (*École Artisanale du Soudan*), foi renomeada, em 1948, passando a se chamar Casa dos Artesãos do Sudão (*Maison des Artisans du Soudan*). Esse mesmo espaço se tornou, após a independência do Mali, a primeira instituição nacional voltada para o ensino de artes, o Instituto Nacional de Artes de Bamako - INA (*Institut National des Arts de Bamako* - INA). O instituto foi inaugurado em dezembro de 1963, no governo de Modibo Keita, marcado por investimentos na promoção da cultura nacional, dos quais a produção artística constituiu um dos pilares. Em julho de 1986, foi criada uma nova casa para o artesanato, a Casa dos Artesãos do Mali (*Maison des Artisans du Mali*), evidenciando uma distinção entre arte e artesanato promovida pelas instituições. Outras Casas de Artesãos foram projetadas nas demais regiões do Mali e, com isso, na capital a Casa existente passou a se chamar Casa dos Artesãos de Bamako (*Maison des Artisans de Bamako*), estando sua localização e produção voltadas para o comércio em grande parte proveniente do turismo.

A distinção entre os campos de produção artística passa pela institucionalização dos saberes. As escolas coloniais que formaram filhos de chefes para reproduzir a filosofia francesa formaram uma elite colonial que passou a ocupar os espaços de poder político e intelectual. Na categorização da produção de arte, esse grupo ocupou o espaço que se convencionou chamar de arte de elite, constituído por aqueles que se formaram em instituições ocidentais ou delas derivadas. Em oposição, estava a população rural não formada nas escolas, cujo aprendizado do idioma francês não foi transmitido e cujo modo de vida foi menos permeado pelo pensamento francês. Essa seria a camada população envolvida na produção de arte tradicional.

Entre essas duas esferas, as produtoras de arte de elite e de arte tradicional, estaria a massa sobretudo urbana, aquela que, durante o período colonial, fora formada para a construção civil, a produção de objetos, e que assimilou o idioma francês e foi instruída para produzir e operar nos serviços solicitados pelo colonizador através das escolas coloniais.

As massas urbanas, hoje operando no mercado informal, são as envolvidas, segundo Karin Barber (2011), na produção de uma arte que se encontra igualmente nesse espaço entre a elite e a tradição, cujo nível de formação é baixo, assim como o investimento financeiro. Suas atividades

são caracterizadas pela fluidez e podem mudar de acordo com as novidades e demandas do mercado. Essa produção está voltada, assim como os mercados artesanais criados pela administração colonial, para o comércio. Sua produção, muitas vezes inspirada na tradição, (conforme sugeria o documento colonial Jornal Oficial da República Francesa de 1951), interage com técnicas importadas, formato característico da política cultural de Modibo Keita, que elegeu determinadas expressões artísticas como representantes da cultura nacional, com um olhar na tradição e outro na modernidade.

Keita definiu a cultura e a produção artística como um dos pilares de seu governo, a fim de criar uma união entre as diferentes culturas presentes no interior da fronteira do novo estado-nação que, através da história colonial, compartilhavam experiências em comum. As Semanas da Juventude, iniciadas em 1962, reuniram em Bamako grupos de jovens de diferentes regiões do país, em concursos nacionais financiados pelo estado, para recontar e exaltar determinadas narrativas e manifestações culturais eleitas como tradições. (FOUGÈRE, 2016). Com o objetivo de criar uma identidade nacional, a cultura deveria unir a população na construção do Mali socialista, cujo projeto de progresso como meio de independência estava, ao mesmo, tempo associado a ideais de modernidade, semeados pela experiência colonial e apropriadas pelos novos chefes e lideranças políticas nacionais.

O discurso pronunciado na Assembleia Nacional em janeiro de 1961, reproduzido pelo site Malictu, aponta como o novo presidente aliava, em sua política cultural, a valorização de elementos que associou a tradição a formatos ocidentais relacionados à modernidade.

Nosso folclore e nossas tradições orais e escritas, nossa música que é ao mesmo tempo pensamento e ação, constituem as manifestações as mais intensas e mais vivas da nossa cultura. Mas toda cultura contém dois tipos de elementos: os elementos positivos que impulsionam e contribuem para seu enriquecimento e elementos negativos que freiam sua evolução e a esclerosam para em seguida destruí-la.

Um duplo esforço de busca e reflexão é então necessário para revalorizar nossa cultura nacional: é preciso, em primeiro lugar, desfazer-se das contribuições estrangeiras inadequadas para sua essência e inapropriadas ao seu desenvolvimento e analisar, em segundo lugar, as particularidades culturais de nosso país para tirar os componentes mais dinâmicos e então mais suscetíveis de serem integrados no processo de evolução moderno.

Para fazer isso não preciso destacar toda a importância que reveste, para nós africanos, o conhecimento aprofundado da filosofia, das artes, da música e das religiões respectivas de nosso país. Nos domínios mais diversos do pensamento e das atividades africanas, os pesquisadores e pensadores devem exercer seu espírito de curiosidade e criar um inventário completo de nossas conquistas, de nossas forças e de nossas fraquezas, com uma preocupação de objetividade científica.

[...] Isso não exclui, certamente, a necessidade para elas (massas rurais)³³ de aprender a língua francesa que facilitará sua adaptação às correntes de ideias modernas.

Nossas artes plásticas, cinicamente exploradas para fins comerciais por estrangeiros, podem ainda renascer das cinzas sob o pincel de nossos escultores, de nossos pintores e de nossos gravadores modernos; nosso folclore constitui para nossos artistas do teatro e do cinema uma fonte importante de inspiração. (MALIACTU, 2016, tradução nossa)

O folclore, as tradições orais e escritas, assim como a música, as artes plásticas e a filosofia deveriam ser resgatadas. Esse resgate e difusão deveriam ser feitos não apenas pelas manifestações cotidianas, mas a partir de pesquisas e produção de conhecimento científico, procedimentos de institucionalização dos saberes associados ao Ocidente. O renascimento das artes pelos pinceis e “gravadores modernos” remetem igualmente à ferramentas e a conceitos de modernidade importados, assim como o uso da língua francesa, associada pelo então presidente à veiculação de ideias modernas. A institucionalização dos saberes operava uma continuação, mesmo que com alteração de conteúdo, de iniciativas coloniais. Dentro desse projeto de modernização, algumas sociedades foram incluídas e outras não: associadas ao arcaico, passaram a representar um obstáculo ao progresso e ao projeto de estado-nação.

No caso da experiência *tamacheque*, por exemplo, sua resistência à colonização francesa e a luta pela manutenção de sua estrutura política, econômica e cultural permaneceu no governo de Keita, que a associou ao mundo feudal a ser combatido - uma perspectiva, por sua vez, alinhada ao pensamento francês evolucionista: “Modibo acreditava ser o modo de vida nômade um alvo a ser sacrificado em nome da ideia de desenvolvimento e modernidade que animou igualmente as lideranças africanas.” (ADNANE, 2014, p. 83)

Por trás do discurso de promoção da diversidade cultural das semanas da juventude, havia também uma narrativa central unificadora, colocando em risco a pluralidade e ambivalência das diversas sociedades, modos de vida e manifestações culturais, a serviço de uma determinada visão de progresso, alinhada à modernidade a partir de ideais traçados por princípios europeus.

A repressão militar foi reforçada por outra forma de desqualificação igualmente destruidora: a desqualificação cultural e histórica da sociedade tamacheque, considerada como paradigma do atraso feudal e de relações internas hierarquizadas e sem mobilidade que deveriam ser imediatamente impedidas como parte do projeto de modernidade/colonialidade de Modibo Keita. (ADNANE, 2017, p. 85)

---

³³ Parêntes meu.

O reconhecimento e a validação das expressões culturais e artísticas passavam por um caminho específico, o das instituições, da unidade nacional e a partir de um ponto geográfico, os centros urbanos, no caso Bamako, local de contato com o Ocidente, das instituições modernas, da circulação e concentração de capital, por onde aqueles que desejavam participar do projeto de modernidade precisariam passar.

As aspirações presentes nos discursos de Ladji, Abdou e as irmãs Tolo, de certa forma, estão envolvidas com essas categorizações definidas pelas instituições coloniais e em seguida nacionais que, por um lado, recusam a educação ocidental assimilacionista mas, por outro, dão a ela continuidade. Ladji e Abdou, formados nas instituições oficiais de arte, se preocupam em produzir uma arte “verdadeira”. Aminata e Aissatan querem que suas produções sejam conhecidas no mundo todo, atentando para o lado financeiro.

Eu uso o bogolan dentro da minha visão de arte contemporânea [...] mas apesar disso a técnica não é considerada como obra de arte. É uma luta que estou travando para que o mundo possa ver que o bogolan ou o basilan não são apenas artesanato. Podemos nos expressar através deles para dar nosso ponto de vista sobre o mundo atual. (BARRY, 2017, entrevista 2, tradução nossa)

Abdou Ouologuem afirma seu empenho em usar a tradição de outro modo, a fim de produzir uma verdadeira arte.

Após minha formação em Belas Artes e princípios de pintura mais clássica eu tive vontade de voltar para nossas técnicas tradicionais africanas. Temos cores, pigmentos naturais... eu bebo nesses conhecimentos, eu tenho vontade de dar vida novamente ao *gaufrage*, de utilizar o *bogolan* diferentemente da tradição para fazer verdadeiras obras de arte. (OUOLOGUEM, 2017, entrevista 3, tradução nossa)

Já as irmãs Tolo preocupam-se com a comercialização e um conhecimento mundial de suas produções, porém não expressando diretamente um desejo de reconhecimento pela crítica de arte ou intenção de exibí-las em galerias. “São modelos que a gente criou e realmente a gente quer que isso seja conhecido mundialmente [...]. E isso faz também entrar dinheiro no país e para a mulher que vende, para aquela que cria, e para o país também.”. (TOLO, Aissatan, 2017, entrevista 4, tradução nossa).

Nas declarações de Abdou e Ladji, palavras explicitam seu modo de ver a produção artística, voltada para um reconhecimento de arte segundo um padrão internacional. Ladji fala de

“arte contemporânea”, “obra de arte”, em oposição a “apenas artesanato”. Abdou afirma “voltar para as técnicas tradicionais africanas” e retomá-las para fazer “verdadeiras obras de arte”. Enquanto isso, as irmãs Tolo não mencionam as palavras arte, ou verdadeira, ou ainda obra. Falam de criação, reconhecimento mundial e retorno financeiro.

Se os discursos envolvem conceitos diferentes referentes ao meio social e educacional, a forma como cada um dos artistas resolve a expressão subjetiva de suas aspirações elimina distinções. O desejo de reconhecimento também atravessa todos; se a fala das mulheres está assumidamente associada ao “dinheiro”, há que se reconhecer que o mercado de arte também opera nesse sentido, movimentando enormes somas. Se os meios sociais e caminhos percorridos por cada um tem suas especificidades, o material articula, em suas produções têxteis, a materialização de histórias, a busca por reconhecimento e a inscrição de suas subjetividades.

A importação de distinções ocidentais através do sistema educacional e a decorrente separação parcial entre arte e cotidiano em diferentes níveis responde a questões de diferenciações reproduzidas dentro do continente. Para as reivindicações de reconhecimento internacional, há também de se olhar para o sistema de arte global e sua constituição alinhada com a crítica histórica da arte.

Sistema de arte e reconhecimento a partir de artistas do Mali

O reconhecimento da produção africana, segundo a história da arte ocidental (BARROS, 2011), se inicia com o modernismo, através de três aspectos fundamentais para a teoria e crítica. Primeiramente, pelas resoluções formais das esculturas ritualísticas valorizadas pela sua capacidade de abstração e sintetização livre da reprodução da natureza, aspecto que libertou artistas ocidentais e permitiu o florescimento de inovações a exemplo do movimento cubista. Ao aspecto formal, caro aos modernistas, adiciona-se o fator conceitual, essencial à arte contemporânea. As máscaras, receptáculos de uma série de valores filosóficos e transcendentais das sociedades africanas, materializam e presentificam conceitos e ideias compartilhados pelos membros de sua sociedade. Finalmente, a corrente ocidental que, a partir da década de 1960, questionou instituições e defendeu uma arte além das paredes dos museus e em interação com o

público pôde observar que os rituais mascarados continham todos os quesitos da arte de vanguarda ocidental: em sua manifestação alia-se o objeto de arte a suas qualidades formais, veiculação de ideias e conceitos, *performance* e interação com o público de forma independente dos espaços institucionais.

Apesar de contemplar uma série de pré-requisitos para qualificação enquanto obras de arte totalmente alinhadas, se não adiantadas em relação às “descobertas” e vanguardas do sistema de arte ocidental, as manifestações artísticas africanas foram denominadas primitivas, classificação que até o momento atual permanece, se não no vocabulário, no olhar que se cristalizou no imaginário ocidental.

Célia Maria Antonacci Ramos (2012), em **Geografias da África em Tempos de Globalização**, aponta a insistência do sistema de arte em condicionar a criatividade africana a um momento histórico criado pela colonização, no qual exotismo, ruralismo e tradicionalismo impenetrável constituem condições para uma produção original pautada na necessidade de expressão de elementos da alteridade.

O mito da originalidade, do “verdadeiro”, do “autêntico” e do retorno às origens vem baralhando muitos estudos e pesquisas, tanto nas academias quanto no mercado de arte das galerias e exposições, que ainda conservam o interesse pelas culturas exóticas no contexto da colonização, que seguiam filosofias positivistas classificando nós e os outros. (RAMOS, 2012, p. 152).

A insistência na diferença, por um lado, subjuga e, por outro, romantiza e idealiza sociedades não corrompidas pelo mundo capitalista, individualista e mecanizado (também estereotipado). Todos os signos do global devem ser apagados para que a imagem do “verdadeiro africano”, reduzido a um ser imaginado, apareça.

A ancestralidade a que foi submetida a cultura africana foi registrada nas artes e na história e permanece. (...) Entre as publicações sobre a África, percebe-se anualmente um número significativo de obras sobre os usos e os costumes da África rural, ilustradas por fotos de camponeses e pastores, que são solicitados a remover seus tênis Nike e seus relógios Timex para fazer uma história mais autêntica. (RAMOS, 2012, p. 153)

Essa categorização, a divisão entre o eu ocidental e o outro, não permite a compreensão da contribuição a partir de diversos deslocamentos e intercâmbios na construção das culturas e sociedades em diversos espaços geográficos de contato. A mesma identificação, através da

diferença que constrói e delimita a subjetividade, africana determina as regras de aceitação da sua produção cultural e artística nas redes de arte. Ao mesmo tempo em que a produção e a difusão de conhecimento se fecham e perpetuam a imagem da antropologia colonial, o sistema de arte se deixa seduzir por essa idealização como critério de seleção e valoração de obras e artistas do continente africano e mesmo da diáspora.

A África como mito de origem e de mistério, expresso ainda nas políticas de muitas exposições e pesquisas acadêmicas, impede a integração de artistas africanos em diáspora no sistema das artes contemporâneas e a África e os cidadãos africanos na globalização. Espera-se deles e de suas estéticas uma complexidade ancestral, que talvez nunca tenha existido e, provavelmente, tenha sido registrada nas fantasias coloniais. Esquecemos que, como disse Enwerson, também a tradição muda, não está registrada na lápide mortuária das culturas. (RAMOS, 2012, p. 14)

Achille Mbembe (2010), ao relatar sua experiência com as agências de doadores internacionais para o financiamento de artes no continente africano, expõe a falta de preparo desses agentes em compreender a África, resultando em uma negação de contemporaneidade. A redução das cotas de investimentos, a alta burocracia, uma visão da arte condicionada à redução da pobreza e à insistência de representação de uma suposta “tradição” resultam em uma “manipulação de autenticidade e alteridade africana através da distribuição de doações” (MBEMBE, 2010).

Por fim, põe-se o problema da associação entre a arte, a cultura, a estética africana e a etnicidade, a comunidade ou o comunalismo, a ideia dominante mas falsa (e partilhada por muitos africanos e outros tantos doadores) de que o acto de criatividade é necessariamente um acto colectivo, que as formas artísticas africanas não são objectos estéticos em si, mas códigos secretos que dão acesso a um nível do “real” mais abstracto, fundamentalmente etnográfico e representativo da diferença cultural ontológica da África, isto é, a sua autenticidade. É esta “diferença” africana e esta “autenticidade” africana que os doadores buscam, mantêm e, se for necessário, fabricam. (MBEMBE, 2010)

O resultado dessa obrigatoriedade de etnicidade, autenticidade, alteridade e pureza é uma desvalorização de artistas e obras atuando fora desse escopo, acusados de corromper-se pela realização de cópias do que se definiu como estilo ocidental.

Ao valorizar as estatuetas e máscaras africanas como inspiradoras do seu movimento artístico, os modernistas primitivistas congelaram-nas no tempo. Simultaneamente criticaram, nas obras de artistas africanos, o espírito inventivo e a diversidade, responsáveis pela sua originalidade. (DIAWARA, 1998, p. 13)

As possibilidades aceitas pelo Ocidente para a produção africana parecem restritas a algumas determinações: ou se trata de arte escultórica ritual, ou não tem originalidade e autenticidade. Por consequência, não desperta interesse, sendo reduzida a artesanato/artefato, conceito usado como inferior em relação ao de arte. Outra possibilidade abre espaço para artistas da diáspora, em grande parte filhos das elites africanas, formados nos institutos de arte ocidentais, vivendo no Ocidente, mas cuja produção deve expressar sua condição diaspórica, a partir da qual emergiria sua africanidade.

Característica de um número crescente de artistas africanos contemporâneos que vivem no estrangeiro consiste em considerar a história dos usos discursivos e da valorização estética da ideia de uma diáspora africana em arte. Isto é importante pois que aquilo a que se tem chamado “arte africana contemporânea” pertence muitas vezes à diáspora. Como resultado desta história de amálgamas, os artistas africanos atualmente na Europa e na América, experimentando novas formas de diáspora, vivem simultaneamente como um privilégio e como um fardo a sua crescente visibilidade nas realizações de elite da arte internacional. Muita da nova arte procura deslocar a diáspora de uma posição de sujeito-que-fala para passar a ser um objeto-em-questão. (PEFFER, 2003)

A pintura de Sidney Amaral, *Gargalheira ou quem falará por nós?*, de 2014, expõe essa expectativa violenta dos curadores e consumidores de arte de que os artistas negros tenham como tema de suas produções sua condição afrodescendente que, por um lado, dá voz mas, por outro, condiciona sua produção e visibilidade no circuito de artes.

Okeke, em *Arte Africana Moderna*, aborda a problemática que insiste em acompanhar a arte moderna africana no decorrer da história e sua suposta dependência ao projeto colonial. Dependência essa que associa igualmente a entrada do continente africano na era moderna ao Ocidente. Ao contrário do que se defendeu, a produção de arte moderna por africanos não pode ser considerada fruto da educação colonial, como afirmaram alguns autores. Conforme atestam os documentos apresentados nesta dissertação, as escolas coloniais estavam preocupadas com a formação de mão de obra para atender às demandas da administração colonial e não à formação de artistas. Os espaços de formação voltados para as artes foram realizados graças a iniciativas individuais e de líderes locais.

Parece, portanto, que a arte africana moderna se tornou realidade não tanto devido à introdução da educação ao estilo ocidental, mas sobretudo devido a algumas pessoas para quem a arte como prática autônoma se tornou um meio de

expressão da sua individualidade e de tomada de consciência das suas circunstâncias socio-políticas com as suas próprias modernidades emergentes. Se o desenvolvimento da arte moderna na África colonial parece ter sido bastante lento (isto é, se desprezarmos algumas das já referidas práticas indígenas no domínio da escultura e da performance), isso pode dever-se ao facto de a subjectividade artística moderna estar associada à independência política. A ideia de liberdade artística era a antítese do espírito do colonialismo. (OKEKE, 2001).

A prática artística associada à modernidade no continente africano aparece também ligada a um determinado momento histórico e político, o das independências, quando os novos estados-nação emergem e têm possibilidade de fazer parte, com certa autonomia, do espaço global enquanto países independentes.

Para começar, o modernismo está associado aqui ao surgimento da modernidade no continente africano, que por seu turno está ligado à experiência colonial. Por outras palavras, à medida que o colonialismo tornou a cultura e as ideias europeias mais acessíveis, os artistas das colónias inventaram novas expressões artísticas que reflectiam o encontro de África com a Europa, e ao mesmo tempo com o resto do mundo. Quer através de um nativismo essencialista, quer da opção supostamente progressista de estilos e propostas manifestamente europeias, a obra resultante exibía a marca inconfundível do "séculovintismo" do artista. (OKEKE, 2001).

É justamente do contato, de itinerâncias, intercâmbios e atualizações que se constituem as culturas. Rotas transaarianas, navegações através do oceano Índico, ocupação europeia, diáspora através do comércio triangular e migrações atuais fazem circular mercadorias, ideias e pessoas, gerando constantes atualizações em todos os sentidos, tanto provenientes de outras culturas alterando as sociedades africanas, como a “criolização”, conforme aponta Mbembe, de territórios não africanos.

Um processo inédito de crioulização é posto em marcha e resulta num intenso tráfego de religiões, tecnologias e culturas. A consciência negra na era do primeiro capitalismo emerge em parte de tal dinâmica do movimento e da circulação. Deste ponto de vista, é o resultado de uma tradição de viagens e de deslocações e apoia-se numa lógica de desnacionalização da imaginação. (MBEMBE, 2014, p.18).

John Pepper (2003) cita W.E.B. Du Bois e Robert Farris para falar da construção da cultura norte-americana a partir de contribuições africanas, resultado de diversas migrações.

É também possível ler esta história em sentido inverso uma vez que, como uma longa genealogia de comentadores tão diversos como W.E.B. Du Bois e Robert Farris Thompson convincentemente demonstraram, a própria cultura americana de massas é sob muitos aspectos definida pela experiência afroamericana e foi criada em grande parte pelas contribuições culturais afro-americanas. (PEFFER, 2003).

Achille Mbembe (2015) ultrapassa a noção de local, tradicional, original, de separação entre África e global, pela ideia de itinerância e troca, tanto dos africanos vivendo fora do continente, como de chineses, indianos, europeus e outros vivendo na África. Essa história de movimentações repercute na produção artística do continente, criando o que ele chama de “estética do entrelaçamento”

Quando se trata da criatividade estética na África contemporânea, ou mesmo da questão de quem e o que é “africano”, a crítica política e cultural tende a silenciar o fenômeno histórico da *circulação de mundos* [...]. Historicamente, a dispersão das populações e culturas não foi causada apenas pelos estrangeiros que vieram se estabelecer na África. Na verdade, a história pré-colonial das sociedades africanas foi do início ao fim uma história de gente movimentando-se incessantemente pelo continente. [...]. A história cultural do continente não pode ser compreendida fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento. (MBEMBE, 2015, p. 229).

A partir de contatos e deslocamentos, práticas e ideias atualizam e reorganizam a tradição. Mbembe (2015) sugere uma “antropofagia” indicada pelo termo “afropolitanismo” no fazer africano ao se apropriar de elementos associados ao estrangeiro para recriar com novas formas questões que lhes são relevantes.

Além disso, seu modo de estar no mundo, seu modo de “ser mundo”, de habitar o mundo, sempre esteve marcado, se não pelo signo da mestiçagem cultural, ao menos pelo da sobreposição dos mundos, em uma dança lenta, e às vezes, incoerente com signos que eles não tiveram sequer o privilégio de escolher livremente, mas que conseguiram, de alguma forma, domesticar e colocar a seu serviço. A consciência da sobreposição do aqui e do outro lugar, a presença do outro lugar no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e das pertencas primárias e essa maneira de abraçar, com todo conhecimento de causa, o estranho, o estrangeiro e de valorizar os traços do distante no próximo, de domesticar o não familiar, de trabalhar com tudo que parece contrário – é essa sensibilidade cultural, histórica e estética que o termo “afropolitanismo” indica.” (MBEMBE, 2015, p. 231).

Les maîtres fous (1955), filme de Jean Rouch, exhibe administradores coloniais representados em um ritual com imagens sagradas pintadas de branco, atestando a presença dos colonizadores europeus, bicicletas e armas de fogo, entre outros objetos provenientes do

Ocidente, comentam as transformações sociais através de sua produção de arte, reinventando a tradição e atestando sua abertura às mudanças.

Ao acompanharmos essas transformações estéticas, aprendemos mais sobre os artistas e as sociedades em que viveram. (DIAWARA, 1998, p. 16)

Lembramo-nos dos artistas que a tradição tentou tornar invisíveis: revelamos o papel do talento individual na reformulação da tradição. (DIAWARA, 1998, p. 17)

As “sobreposições dos mundos”, como sugere Mbembe (2015), as articulações de referências, denotando hibridismos e as negociações com elementos materiais e conceituais, associados ao local e ao estrangeiro, estão presentes nas obras dos artistas abordados na pesquisa, refletindo seu pertencimento à história e à geografia do local a partir de onde produzem, vivem e circulam.

As obras de Ladjali materializam a tecnologia de tecelagem e de processamento de plantas em pigmentos naturais, (tendência que tem orientado o mundo da moda ocidental na busca de processos desacelerados e menos prejudiciais ao meio ambiente). Esse conhecimento atribuído às mulheres e caçadores é associado a outras formas de uso e expressão artística, decorrentes de trocas e apropriações, refletindo processos históricos, econômicos, sociais e culturais de constante transformação das sociedades e indivíduos.

Ladjali entrelaça o que se popularizou denominar tradicional, representado pelo *bogolan* como arte entrelaçada com a vida, do pano ritual sem autoria, porém não menos potente forma de veiculação de ideias, à produção de arte independente do cotidiano e assinada. Uniu urbano e rural, apontando o hibridismo como forma de expressão e reflexo das sociedades africanas, tornando simplistas e incapazes de abarcar a produção “pluriversal” separações geográficas, étnicas e eurocentristas que consideram o local e específico referente ao Ocidente como universal. Sua forma de expressão decorre de sua formação em instituição de arte, porém, não apenas. Ladjali, vivendo entre *Bamako* e *Ségou*, faz parte de um ambiente urbano onde *wax* e terra (*bogolan*) coexistem. Sua forma de pensar e se expressar acompanha essa teia emaranhada de referências diversas, por ele organizada e retraduzida nas suas produções através da combinação de materiais, ideias, associações e representações.

Da mesma forma, Abdou Ouologuem, com suas peças livres de predeterminações, ao mesmo tempo em que escapam de categorizações em máscaras, figurinos ou telas, transita entre

todas essas possibilidades de produção de arte. Nem máscara ritual associada ao tradicional, nem tecido associado ao artesanal, nem tela atribuída ao ocidental moderno. O trânsito entre categorias por si já questiona definições rígidas estabelecidas pela crítica histórica e abre espaço para uma nova forma de ler e entender a produção de Abdou e do continente africano.

A produção de sentido e a *performance* através do bordado e instalação em espaço público das irmãs Tolo, que estendem fronteiras entre rural e urbano, *dogon* e identidade nacional, simbolização etnográfica associada ao passado e simbolização no espaço urbano e moderno criado em tempo real também deixa sem referências classificatórias sua produção. Se, conforme sugere Gell, podemos compreender, através de informações da história dessas sociedades, a potência expressiva de objetos que contém ideias e veiculam conceitos, conforme demanda a elite artística, essas, assim como inúmeras obras nos acervos dos museus etnográficos categorizadas como artefatos, podem ser apreciadas como legítimas obras de arte.

A diferenciação não parece estar associada às obras em si, nem a sua produção, mas a questões mais profundas inerentes ao sistema de arte e ao entendimento do conceito de universalidade. Anne Coquelin (2005) oferece uma resposta à questão do sistema de arte e à inclusão ou exclusão de artistas e obras segundo o que chama de rede de arte. Trata-se de um conjunto de artistas, críticos, filósofos, historiadores, *merchants*, curadores, instituições (de ensino, museológicas) e público que direcionam através de exposições, entrevistas, publicações o que é ou não arte. “Embriantes”, como Duchamp e Andy Warhol, teriam evidenciado essa rede ao exibirem obras de arte que não poderiam ser diferenciadas de objetos ordinários se não fosse o conceito por eles atribuídos a essas peças e ao espaço das galerias como lugar da validação do caráter artístico dessas produções. A confusão de papéis se torna uma característica da arte, onde o artista não é necessariamente aquele que cria ou que tem habilidades para produzir algo, mas aquele que aponta o que é arte a partir de uma criação conceitual. O público, também envolvido nesse jogo, participa da criação da obra ao reconhecer o valor artístico do objeto. Esse envolvimento da rede e a articulação de seus participantes na criação de arte movimenta e orienta a definição e seus limites.

Centrada no Ocidente, a rede se volta para ela mesma, muitas vezes se encerrando em um espaço geográfico delimitado, mas também conceitualmente específico. As determinações que regem seu entendimento, quando não excluem, categorizam, refletindo algo mais profundo do que definições de arte.

A crítica de Mbembe (2001) volta-se para a forma como foi construída a história africana pelo Ocidente e para a forma como africanos se inscrevem na história do continente e do mundo. Em **Formas Africanas da Escrita de Si**, narra períodos históricos e teóricos que discutiram a posição da África e africanos na sociedade global. A corrente iluminista afirmava a existência de uma identidade universal, na qual seres humanos, dotados de razão, compartilhavam direitos e valores garantidores de liberdade e autonomia. A questão que se colocou no momento da abolição da escravidão era se africanos eram seres humanos capazes de serem inseridos no “universal”.

Seria possível considerar o corpo, a linguagem, o trabalho e a vida dos africanos como produtos da actividade humana, como manifestações de uma subjectividade - ou seja, de uma consciência como a nossa - que nos permitiria considerar cada um deles, individualmente, como um outro eu (alter ego)? (MBEMBE, 2001, p. 8)

Três respostas foram oferecidas para essa dúvida. A primeira, defendida por filósofos como Kant e Hegel, apontava uma “diferença ontológica” baseada na raça e modo de vida das sociedades africanas que não poderiam ser incluídas na esfera do universal.

Segundo este lado mais sombrio das Luzes, os africanos teriam desenvolvido concepções únicas de sociedade, do mundo e do bem que não partilhariam com qualquer outro povo. Acontece que essas concepções não testemunhariam, de forma alguma, o poder criativo e a universalidade próprias da razão. Devido a esta diferença radical, considerava-se legítimo excluí-los, de facto e de jure, da esfera da cidadania humana total e completa: em nada teriam contribuído para o trabalho do universal. (MBEMBE, 2001, p. 8)

A segunda opção, ocorrida durante a colonização, acreditava que, apesar de diferente, o africano poderia ser “civilizado”. A sua diferença, no entanto, seria institucionalizada, a fim de estabelecer diferenças de direitos e hierarquizações. Por fim, a política de assimilação condicionou o reconhecimento do negro como parte da humanidade a partir da eliminação da diferença e da assimilação de valores ocidentais, como a língua, a religião, o capitalismo e o estado nacional. “O três vectores deste processo de domesticação seriam a sua conversão ao cristianismo, a sua integração numa economia de mercado e a adopção de formas racionais e esclarecidas de governo. (MBEMBE, 2001, p.10)

As perguntas e repostas formuladas sobre a humanidade de africanos e sua inserção no global oferecem caminhos para compreender a forma como são vistos e interpretados, incluídos ou não no circuito universal das artes. A resposta oferecida pela filosofia kantiana e hegeliana de forma direta e simples exclui sua participação, pois não acredita na possibilidade de criação ou de produção de qualquer forma de subjetividade que possa ser partilhada com a “humanidade”.

A posição que se volta para a diferença como fator de hierarquização insere no campo das artes tendências classificatórias desvalorizantes como artefato e artesanato, associadas a formas de artes menores, atribuídas a uma categoria da população supostamente menos educada e menos intelectualizada, segundo o sistema ocidental e, por isso, impossibilitada de elaborar conceitualizações complexas.

A terceira resposta, que admite a inclusão do africano no mundo universal, o faz através da assimilação, operada no período colonial por meio da educação institucional ocidental.

CONCLUSÃO

A partir dos materiais e das narrativas que os acompanham, associados à história da cultural região, assim como à biografia e aos discursos dos artistas, foi possível nos aproximarmos das intencionalidades e das subjetividades impressas nas obras, que passam a se dar a partir dessa compreensão formas de expressão e conhecimento. É Sabrina Moura quem nos diz que

a arte é uma forma de conhecer, de conhecimento que muitas vezes não obedece ao protocolo da ciência por exemplo, das ciências duras, ou mesmo das ciências humanas, então a arte se permite tratar de questões que a ciência também trata, mas de uma outra forma, justamente rompendo esses protocolos, justamente propondo outras metodologias para a gente entender a sociedade, metodologias que envolvem não só o intelecto, mas que envolvem experiências sensoriais. (MOURA, 2019)

Ao nos aproximarmos da sociedade e da cultura a partir de onde o artista produz, é possível acessar questões que emanam de sua obra. A fim de viabilizar uma aproximação do artista e obra é comum, sobretudo na arte contemporânea, além do título e especificações técnicas, um paratexto, a fim de contextualizar o público e viabilizar uma conexão com as interrogações colocadas pelo artista, questões essas que dizem respeito a indagações vitais que o inquietam e à sociedade.

No caso dos artistas e obras apresentados nesta dissertação, deu-se um questionamento comunicado através das escolhas dos materiais e do aspecto formal da obra, sobre temas como tradição, modernidade, colonização, classificações do sistema de arte, globalização, emancipação feminina, migração, patrimônio imaterial; além de questões atuais e compartilhadas por outros indivíduos de sua sociedade, como teóricos, cientistas, filósofos, economistas, agentes culturais e outros, cada um com sua linguagem, que contribuíram igualmente para a construção deste estudo. Assim, obras aqui discutidas interrogam através de suas produções, ao mesmo tempo em que são questionadas pelos receptores, fazendo de suas produções objetos que se relacionam com o público numa construção contínua.

Aminata e Aissatan Tolo produzem para um tecido de significados que geram prestígio e investimento nas relações. Seu bordado se descola de sua cena, local e função de origem, para

um circuito econômico e urbano, mas isso não modifica a plenitude de seu significado e sua beleza, ao mesmo tempo em que suas obras são capazes de conversar com o mundo cultural *dogon* do qual se originam, resistindo ao deslocamento e à viagem entre culturas. Migração, condição feminina e globalização são algumas das questões que seus bordados colocam.

Abdou Ouologuem contesta, com suas máscaras, esculturas, figurinos de algodão, moldados pela costura do *gaufrage tellem*, a prisão temporal, conceitual e formal, construída pela crítica de arte ocidental em torno das artes rituais continuamente atreladas à ideia de primitivismo, exotismo ou originalidade. A rígida categorização e segmentação para se analisar a produção artística se mostra inadequada e interrogada a partir de sua produção, que evoca esculturas e máscaras, porém com material e processo de feitura associado ao artesanato, intersectando o que se denominou arte com o que se inferiorizou no artesanato. Ao mesmo tempo, cruza o tempo pré-colonial da tecnologia *tellem*, exibida no Museu Nacional de Bamako como tradição ou material arqueológico, rumo a uma forma de produção e exibição associada à arte contemporânea e global.

Ladji, assim como as irmãs Tolo e Ouologuem, sobrepõe tempos, conhecimentos, tecnologias e geografias. Ao mesmo tempo que evoca a produção de *bogolan* das mulheres rurais e dos caçadores, suas tecnologias de pigmentação, saberes associados ao rural, pesquisados pela etnografia e relacionados ao mágico, os envolve pelo signo do moderno, o tecido industrial. Questões sobre o que é o moderno, como ele aparece em sentido oposto à imagem construída sobre sua sociedade e através de quais conhecimentos se caminha para liberdade, são algumas das relações que ele tece com o público.

A pergunta formulada no início deste estudo, acerca da distinção entre arte e artesanato, pode ser estendida por outras que a circundam, como, por exemplo, as categorizações dentro da produção de arte do continente africano entre tradicional, moderna, popular, de elite e contemporânea. No caso da experiência malinesa e dos artistas abordados, a diferença que se estabelece entre eles poderia estar associada à forma como o entendimento de arte a partir das instituições ocidentais reaparece nos territórios africanos. Mesmo quando questionado e reformulado, aponta para um ideal de modernidade e progresso associado ao urbano, ocidental e institucional, que tende a considerar como arte as produções deste centro geográfico e intelectual. Ao mesmo tempo, inscreve o que vem das comunidades e que remete a identidades coletivas, a um mundo étnico, pertencente a um passado a ser esquecido em nome dessa modernidade, de

historicidade linear. A diferenciação entre arte e artesanato apresenta-se associada à oposição que se faz entre a produção das aldeias e a produção da cidade, sendo esta última a que passa pela academia e por uma formalização do conhecimento em termos da escola europeia. Assim, a produção que se aproxima de concepções de arte ocidentais, mesmo que com conteúdo local e/ou crítico ao sistema, tende a ser considerada arte; por oposição, aqueles que produzem fora desses termos são associados ao universo do tradicional. Mas afinal, o que significa tradicional, quando falamos de sociedades africanas? N'Goné Fall, curadora senegalesa, comenta sobre a dificuldade do termo:

Eu nunca me sinto confortável com a palavra tradição, eu não tenho certeza do que isso quer dizer, como eu defino tradição? Qual a minha tradição enquanto uma cidadã nascida no século XX e vivendo no XXI? Como outras pessoas em outras partes do mundo me vêem e definem minha tradição? Então ao invés de tradição vou falar de cultura (...) (FALL, 2015).

Mbembe vai além, afirmando que o conceito de tradição, assim como o de negro enquanto raça, é uma construção ideológica ocidental:

Contra os fundamentalistas do “costume” e da “autoctonia”, pode-se chegar a afirmar que, no fundo, aquilo que designamos como “a tradição” não existe. Quer se trate do islã, do cristianismo, das maneiras de se vestir, de fazer negócio, de falar, mesmo dos hábitos alimentares - nada disso sobreviveu ao rolo compressor da mestiçagem e da vernacularização. Já era esse o caso muito antes da colonização. Com efeito, há uma modernidade africana pré-colonial que ainda não foi considerada pela criatividade contemporânea. (MBEMBE, 2005)

Dominic Zinkpé, artista beninense, aborda a questão da mestiçagem, do trânsito, das fronteiras e das trocas culturais com seus taxis-instalações, a exemplo da obra encomendada pelo Museu Nacional de Bamako. Ao comentar a produção de Zinkpé, N'Goné Fall afirma acreditar que:

(...) as fronteiras são todas falsas e as pessoas sempre estiveram viajando, por diferentes razões, por todo o mundo, e a gente acha que isso é um fenômeno novo hoje porque precisamos de passaportes, vistos (...) mas o que eu sei sobre a história do meu continente desde a idade média é graças a esses viajantes (...). (FALL, 2015)

As instalações de Zinkpé trazem as experiências dos transportes, carregados de pessoas e suas bagagens sobre o teto amarradas, comentando sobre a forma de viajar no oeste africano. O artista refaz uma das grandes rotas das caravanas transaarianas, de Marrocos até Timbuctu,

grande templo de conhecimento do Sahel. A paisagem registrada em vídeo e as falas entre as pessoas de origens diversas no micro-ônibus em diferentes línguas, replicada nesta instalação, faz questionar as fronteiras que hoje separam Marrocos, Mauritania, Mali, Senegal, e chama atenção para as trocas culturais, a cultura que emerge da mestiçagem conforme aponta Mbembe. Assim, a separação, a categorização entre raças e seus desdobramentos, como no caso da experiência africana, uma idealização de uma tradição congelada se mostram inadequadas.

Não existindo a tradição, como diferença e oposição da modernidade e da contemporaneidade, não existindo a raça, como construção ocidental da alteridade, como poderão se sustentar as categorizações por oposição e hierarquias criadas a partir de teorias ocidentais sobre outras culturas e suas produções? Para descolonizar a compreensão sobre África, africanos e suas produções, seria preciso desracializar o pensamento. já que a racialização foi um dos pontos centrais da colonização?

Assim como N’Goné Fall pergunta o que é tradição, Ludovic Fadaïro pergunta aos críticos de arte o que é arte africana. Afinal, o que isso quer dizer? Questões levantadas por Sabrina Moura, curadora do festival de arte contemporânea VideoBrasil, em mesa do seminário *Lugares e Sentidos na Arte: Debates a Partir do Sul*, com o tema *Repensar tradições: arte, gesto e contemporaneidade*, parte da agenda da mostra, se preocupa em como se afastar da ideia de que existem identidades ou territórios com identidades essencializadas ou pré definidas, como é o exemplo das discussões que se centram e focam em arte africana. Moura relata a situação vivenciada por um curador camaronês ao levar um crítico de arte para o ateliê de um artista local. O crítico afirmou ser o trabalho do artista interessante, porém não contemporâneo e concluiu não haver nada de contemporâneo vindo da África. Assim, Sabrina Moura questiona:

Quem define o que é contemporâneo? E a partir da onde se constrói esse projeto contemporâneo? Pensando que a gente pode até fazer uma analogia com a modernidade também. Se a modernidade se projetava no futuro e utilizava noções como a questão do universal para se justificar, o contemporâneo, será que as vezes, ele também não usa essa retórica do global para se projetar como um projeto inclusivo e amplo quando na verdade ele é definido muitas vezes por um discurso central? Então essa é uma questão que eu queria colocar. Será que existem pessoas, projetos, ou ideias que são mais contemporâneas ou são mais globais que outras? (MOURA, 2015).

Ao mesmo tempo em que as questões acima se formulam, também oferecem um caminho de resposta: a categorização como sinal da diferença faz parte do projeto, conforme aponta Mbembe, de fabulação e hierarquização, partindo de um espaço geográfico e filosofia

específicos, a partir dos quais se constroem a noção de moderno, seus opostos e suas consequentes determinações e categorizações. Assim, essa separação não só não se mostra útil, como complica o entendimento dos artistas e produções aqui abordados, cujas obras se articulam em seus processos de produção, assim como, através das questões que levantam, as segmentações que se operam dizem mais respeito aos seus espaços de circulação e exposição, das construções das chamadas redes de arte, e de suas aproximações com questões de classificações criadas pelo sistema de arte ocidental. As fusões entre os diferentes campos das artes, música, dança, escultura, pintura, *performance*, já faziam parte de uma modernidade africana pré-colonial. A intersecção, absorção e reinvenção de formas de expressões artísticas continuam na presença colonial e nas trocas estabelecidas com o Ocidente, que se expressam nas produções que materializam as indagações de cada artista a partir de sua trajetória pessoal, atravessada pela perspectiva social de seu momento, que carrega em si experiências acumuladas do passado, o tempo atual e perspectivas futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos Editora, 2009.

ADNANE, Mahfouz. Ichúmar: da errância à música como resistência cultural Kel Tamacheque (1980-2010). **Raízes históricas e produção contemporânea**. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/12846/1/Mahfouz%20Ag%20Adnane.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2018.

ADNANE, Mahfouz. **Movências tamacheque além-fronteiras**: conexões, performances em narrativas insurgentes em festivais culturais saarianos (2001-2017). Tese de doutorado. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22224/2/Mahfouz%20Ag%20Adnane.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2020.

AGENCE ÉCONOMIQUE DES TERRITOIRES AFRICAINS SOUS MANDAT: **Bulletin de l'Agence générale des colonies**. Paris, 1934. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6425598q/f31.image.r=%C3%89cole%20Artisanal%20du%20Soudan?rk=107296;4>. Acesso em: 10 nov. 2017.

MUSEU AFRO BRASIL, 2015. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/programacaocultural/exposicoes/temporarias/detalhe?title=%22Africa+Africans%22+>>>. Acesso em: 03 maio 2018.

AKINWUMI, Tunde. **The “African Print” Hoax**: Machine Produced Textiles Jeopardize African Print Authenticity: The Journal of Pan African Studies, vol.2, no.5, 2008. Disponível em: <http://www.jpanafrican.org/docs/vol2no5/2.5_African_Print.pdf>. Acesso em 18 out. 2017.

AMSELLE, Jean-Loup. **Retour sur “l’invention de la tradition”**: L’Homme, 2010. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/lhomme/24146>>; DOI: 10.4000/lhomme.24146>. Acesso em 19 maio 2018.

ARSENIEV, Vladimir. **Les chasseurs Donso du Mali à l’épreuve du temps**. Afrique contemporaine. 2007. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2007-3-page-341.htm>>. Acesso em 13 mar. 2018.

ASSOCIATION COTONNIÈRE COLONIALE. **Bulletin N° 1**. Paris: Imprimerie Typographique Jean Gainche. 1903. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9744131r/f1.image>>. Acesso em: 12 out 2017.

BARBER, Karin. “**As Artes Populares em África**”. Arteafrika Online, 2011. Disponível em: <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714ded84c6d5.pdf>; Acesso em 20 jun. 2018.

BEDAUX Roger. **Les Textiles Tellem in Textiles du Mali**. Bamako: Musée National du Mali, 2003. Acesso em 10 maio 2018.

BARROS, Denise. **Itinerários da loucura em território Dogon**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

BARROS, Denise. Spaces in movement: Town–village interconnections in West Africa in GRAW, Knut; SCHIELKE, Samuli. **The Global Horizon: Expectations of Migration in Africa and the Middle East**. Lovaina: Leuven University Press, 2012.

BARROS, J. D. A. **As Influências da Arte Africana na Arte Moderna**. Afro-Ásia, 44 (2011), 37-95. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21236> >. Acesso em: 29 mar 2017.

BATTUTAH, Ibn. **Voyages Ibn Battutah in Voyages d'Ibn Batoutah**, texte arabe, accompagnée d'une traduction, Volume 4. Paris: Imprimerie Impériale, 1858. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2LoHAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 19 abril 2018.

BETRAND, Michel; CABANEL, Patrick. **Religions, pouvoir et violence**. Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, 2004.

BLÉ, Raoul. **Le pagne**. Un moyen de communication en Côte d'Ivoire: Open Edition, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/communication/3026>>. Acesso em 22 mar. 2017.

BLECK, J.; DEMBELE, A.; GUINDO, S. **Malian Crisis and the Lingering Problem of Good Governance**. 2016. Disponível em: <<https://www.stabilityjournal.org/articles/10.5334/sta.457/>>. Acesso em 8 jul. 2018.

BOLLY, Moussa. **Le Mali détrône le Burkina Faso dans la production du coton en Afrique subsaharienne**. AA. 2018. Disponível em: < <https://www.aa.com.tr/fr/afrique/le-mali-d%C3%A9tr%C3%B4ne-le-burkina-faso-dans-la-production-du-coton-en-afrique-subsaharienne/1019853?amp=1> >. Acesso em 10 mar. 2018.

BRETT-SMITH, Sara. **The silence of women**. Milão: 5 Continents Editions, 2014.

BULLETIN DU COMITÉ DE L'AFRIQUE FRANÇAISE. 1897. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106624w/f558.image.r=ecoles%20peres%20blancs%20Soudan>>. Acesso em 07 nov. 2017.

CARREIRA, António. **Panaria Cabo-verdiana guineense**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1968.

CARTIER, Diana. **Mali Crisis: A Migration Perspective**. 2013. Disponível em: <https://www.iom.int/files/live/sites/iom/files/What-We-Do/docs/Mali-Migration-Crisis_June-2013_EN.pdf>. Acesso em 07 jul. 2018.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CISSÉ, Youssouf. **La confrérie des chasseurs de l'Ouest-Africain, une histoire plus que millénaire** - entrevista com Alexandre Mensah. 2000. Disponível em: <<http://africultures.com/la-confrerie-des-chasseurs-de-louest-africain-une-histoire-plus-que-millenaire-1620/>>. Acesso em 05 abril 2018.

CISSÉ, Youssouf. **Soundjata, la Gloire du Mali**. Paris: Karthala, 2009.

CISSÉ, Youssouf. **La pharmacopée et la connaissance de la nature**. Africultures, 2000. Disponível em: <<http://africultures.com/la-pharmacopée-et-la-connaissance-de-la-nature-1636/>>. Acesso em 05 abril 2018.

DAKOUO, Ambroise. **Les communautés peules au Mali**. 2016. Disponível em: <<http://africansecuritynetwork.org/assn/wp-content/uploads/2016/11/les-communaut%C3%A9s-peules-au-Mali.pdf>>. Acesso em 10 abril 2018.

DIAWARA, Manthia. **A arte da resistência africana**. Artafrika Online, 2007. Disponível em: <<http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=6>>. Acesso em 20 mar 2018.

DIAKTÉ, Khalifa. **Mali: Coton malien: Réflexion sur la transformation locale**. Maliactu. 2017. Disponível em: <<http://maliactu.net/mali-coton-malien-reflexion-sur-la-transformation-locale/>>. Acesso em 10 mar. 2018.

DIOP, Amadou; DIENE, Aminata. **Les Etats-nations face à l'intégration régionale en Afrique de l'Ouest - Le cas du Senegal**. Paris: Karthala, 2007.

DUPONCHEL, Pauline. **Peinture à la terre, bôgòlan du Mali**. Journal de Africanistes, 1999. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1999_num_69_1_1196>. Acesso em 22 abril 2018.

EL-BEKRI, Abou. **Description de l'Afrique septentrionale**. Tradução SLANE, Mac. Paris: Imprimerie Impériale, 1859. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56091900.texteImage>>. Acesso em 15 mar. 2018.

FALL, N'Goné. **Lugares e Sentidos na Arte: Debates a Partir do Sul (seminário)** in 17o Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nAtqurAbUcs>>. Acesso em 17 mar. 2018.

FESTIVAL SUR LE NIGER. **Communiqué de presse**. La foire internationale de Ségou. 2017, p. 13. Disponível em:

http://www.festivalsegou.org/files/8714/8362/6959/Telecharger_le_Communique_de_presse_Francais__2.pdf. Acesso em 05 mar. 2018.

FIGARO. Paris: Figaro, 1906. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k287490k/f5.item.r=%22fama%20Mademba%22>>.
Acesso em 22 jan. 2018.

FOUGÈRE, Pauline. **La politique culturelle: porte-étendard de l'État et de la nation malienne**: Université de Sherbrooke, 2016. Disponível em:
<https://savoirs.usherbrooke.ca/bitstream/handle/11143/8762/Fougere_politique_culturelle.pdf?sequence=3>. Acesso em 15 maio 2018.

GARDI, Bernhard. **Textiles du Mali**. Bamako: Musée National du Mali, 2003.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Arte e Ensaios. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro**: Escola de Belas Artes da UFRJ, v. 8, nº 8, 2001, pp. 174-191. [Tradução do original publicado em Journal of Material Culture, v. 1, nº 1, 1996, pp. 15-38].

GRAVIER, Gabriel. **Voyage à Ségou – 1878-1879** - redigido através das notas e diário de viagem de Paul Soleillet. Paris: Challamel aîné, 1887. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5696530n/f451.image.r=pagne%20sansanding>>. Acesso em 21 set. 2017.

GRIAULE, Marcel. **Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1975. Disponível em: < <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/DIEU-DEAU-Marcel-GRIAULE.pdf>>. Acesso em 12 jun 2017.

GRIAULE, Marcel. **Un système soudanais de Sirius**: Journal des Africanistes, 1950. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1950_num_20_2_2611?q=kanaga>. Acesso em 18 set. 2017.

GRISARD, Jules. **Catalogue Raisonné des Plantes Textiles & Papyrifères**. Paris: Mesmaeker – Froment, 1909. Disponível em:
<<http://www.manioc.org/gsd/collect/patrimon/archives/FRA11178.dir/FRA11178.pdf>>.
Acesso em 23 jan. 2018.

HACQUARD, Augustin-Prosper. **Monographie de Tombouctou**. Paris: Société des études coloniales et maritimes, 1900. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103743p/f50.image.r=Mgr%20A>>. Acesso em 28 set. 2017.

HOMBERG, Octave. **L'école des colonies**. Paris: Plon, 1929. Disponível em:
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k147383w/f228.image.r=Gallieni%20%C3%A9cole%20coloniale%20soudan%201886>>. Acesso em 23 out. 2017.

IMAGES & MEMOIRES. **Bulletin nº 29**: Contribution de la Mission des Pères Blancs d'Ouagadougou à l'iconographie de la Haute-Volta colonial. Disponível em:

<<http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B29richemondouagadougou.pdf>> Acesso em: 20 set. 2017.

JEUNE AFRIQUE. **Coton: la CMDT va investir 42 millions d'euros dans ses usines au Mali.** 2016. Disponível em < <http://www.jeuneafrique.com/317635/economie/coton-cmdt-va-investir-42-millions-deuros-usines-mali/>>. Acesso em 10 mar. 2018.

L'AGRONOMIE COLONIALE. Paris: Imprimerie nationale, 1925. Mensal. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6433214n.r=yatenga?rk=21459;2>>. Acesso em 20 jan. 2018.

LE PETIT JOURNAL. **Um servidor leal da França.** Paris: Le Petit Journal, 1906. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6176580/f1.item.r=Fama%20Mademba%20Seye%20Sy>> Acesso em 22 jan. 2018.

LIN, Lieou Ho. **Mali: Mali d'hier: inauguration du Comatex.** Maliactu, 2015. Disponível em: < <https://maliactu.net/mali-mali-dhier-inauguration-du-comatex/>>. Acesso em 13 mar. 2018.

LORIN, Henri. **A África - a entrada do século vinte - O país e os indígenas - A penetração européia.** Paris: CHALLAMEL, 1901. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65414392/f1.image.r=fama%20mademba%20saye>>. 10 nov. 2017.

LUBELL, Cecil. **Textile Collection of the World**, vol. 2 London: Studio Vista, 1976.

MAGNANI, J. G. C. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana:** publicado originalmente na Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 17, n. 49. São Paulo, 2002. Disponível em: <http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/de_perto_de_dentro.pdf>. Acesso em 22 mai 2018.

MALIACTU. **Mali: Campagne agricole 2017-2018: 750 tonnes de coton attendues.** 2017. Disponível em: < <http://maliactu.net/mali-campagne-agricole-2017-2018-750-tonnes-de-coton-attendues/>>. Acesso em 10 mar. 2018.

MALIACTU. **Mali: Le Président Modibo Kéita:** La question culturelle: Extrait du discours prononcé à l'Assemblée Nationale du 20 janvier 1961. In Maliactu, 2016. Disponível em: <http://maliactu.net/mali-le-president-modibo-keita-la-question-culturelle/>. Acesso em 19 jul. 2018.

MARC, Lucien. Mopti et le commerce du moyen Niger. In: **Annales de Géographie**, t. 19, n°103, 1910. pp. 42-47. Disponível em: <<https://doi.org/10.3406/geo.1910.7915>>. Acesso em 20 nov. 2017.

MBEMBE, Achile. **Formas Africanas da Escrita de si**. 2001. Disponível em: <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df750dff.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2018.

MBEMBE, Achile. **Afropolitanismo**: Panoramas do Sul leituras, org. MOURA, Sabrina. São Paulo, Sesc São Paulo, 2015.

MBEMBE, Achile. **Afropolitanisme**. Artigo publicado originalmente no jornal *Le Messenger de Douala*, Camarões, 20 dez 2005. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4248>. Acesso em 20 nov. 2019.

MBEMBE, Achile. **Arte contemporânea de África: negociar as condições do seu reconhecimento** - conversa de Vivian Paulissen com Achille Mbembe. Tradução: Maria José Cartaxo. Disponível em: <[http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-contemporanea-de-africa-negociar-as-condicoes-do-seu-reconhecimento-conversa-de-vivian->](http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-contemporanea-de-africa-negociar-as-condicoes-do-seu-reconhecimento-conversa-de-vivian-)>. Acesso em 04 jun. 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa, Antlgona, 2014. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/mbembe-critica-da-razacc83o-negra.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2018.

MENSAH, Alexandre. **Le costume du chasseur**. Africultures. 2007. Disponível em: <<http://www.soninkara.com/histoire-geographie/geographie/le-costume-du-chasseur.html>>. Acesso em 27 abril 2018.

MOURA, Sabrina. **Lugares e Sentidos na Arte**: Debates a Partir do Sul (seminário) in 17o Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nAtqurAbUcs>>. Acesso em 17 mar. 2018.

MOURA, Sabrina. **A Arte Contemporânea**. Casa do Saber. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S3jRywWQH8>>. Acesso 10 dez. 2019.

MURRAY, S. Medieval cotton and wheat finds in the middle Niger Delta (Mali) in CAPPERS, René ed. **Fields of Change: Progress in African Archaeobotany**. Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 2003.

NEWMAN, Thelma. **Contemporary southeast Asian Arts and Crafts**. New York: Crown Publishers, 1977.

OFFICE DU NIGER. Disponível em < <http://www.on-mali.org/on/index.php/historiques>>. Acesso em 25 jan. 2018.

OKEKE, Chika. **Arte africana moderna**, 2005. Disponível em http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_2-pt.pdf. Acesso em out. 2019.

OUOLOGUEM, Abdou. Guadeloupe. 2017. Entrevista disponível em: <<http://www.guadeloupe.franceantilles.mobi/actualite/culture/portrait-d-artistes-avec-uka/aboutaye-ouologuem-je-veux-apporter-la-terre-de-l-afrique-a-mes-freres-antillais-419803.php>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

OULOGUEM, Abdou. 2017. Entrevista disponível em:
<<http://www.martinique.franceantilles.mobi/actualite/culture/les-techniques-ancestrales-sublimees-par-abdou-ouologuem-404657.php>>. Acesso em 13 mar. 2017.

PEFFER, John A diáspora como objeto: Artafrica. Originalmente publicado em Laurie Ann Farrell (ed.), Looking Both Ways. **Art of the Contemporary African Diaspora**, Nova Iorque, Museum for African Art, 2003. Disponível em
<<http://artafrika.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e87070f5e.pdf>>. Acesso em 25 abril 2018.

PICTON, John. **Technology, Tradition and Lurex: The Art of Textiles in Africa**, in J. Picton (ed.), The Art of African Textiles. London: Barbican Art Gallery and Lund Humphries Publishers, 1995.

PILOT. **Avis et rapports du Conseil économique**: Journal Officiel de la République Française. Paris: Direction des journaux officiels, 1951. Disponível em :
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763938n/f8.image.r=maison%20artisanal%20de%20bamako>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

PRATT, Mary. **Os olhos do Império**. Bauru: Edusc, 1999.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Geografias da África em tempos de globalização**. Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 141-161, jun. 2012. Disponível em
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9480>>. Acesso em 09 maio 2018.

REBOLÇAS, Julia. **Lugares e Sentidos na Arte**: Debates a Partir do Sul (seminário) in 17o Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=nAtqrAbUcs>>. Acesso em 17 mar. 2018.

ROBINSON, Stuart. **A History of Printed Textiles**. London: Studio Vista, 1969.

SANKARA, Thomas. **La libération de la femme**: une exigence du future. 1987. Disponível em: <http://thomassankara.net/wp-content/uploads/2005/09/La_liberation_de_la_femme.pdf>. Acesso em 17 out. 2019.

SANKARA, Thomas. **Cúpula de Adis Abeba**. Disponível em:
<<http://www.thomassankara.net/il-faut-annuler-la-dette-29-juillet-1987-sommet-de-loua-addis-abeba/>>. Acesso em 17 out. 2019.

SILVA, Luciane Ramos da. **Trilhas e tramas**: Percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano A experiência da África oriental. Tese de mestrado. Campinas, 2008. Disponível em:
<http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279145/1/Silva_Lucianeda_M.pdf>. Acesso em 10 jul. 2018.

SOGOBA, Bréhima. **Transformation du coton**: L'autre défi du festival Daoulaba. Maliactu. 2017. Disponível em: <<http://maliactu.net/mali-transformation-du-coton-lautre-defi-du-festival-daoulaba/>>. Acesso em 10 mar. 2018.

TOURÉ, B. **Mali d'hier**: Inauguration du Comatex: L'Essor, 2015. Disponível em: <<http://malijet.co/societe/mali-dhier-inauguration-du-comatex>>. Acesso em 27 mar 2017.

TRAORÉ, M. **Sommet Afrique-France**: Un village artisanal s'installe au Palais de la Culture. Maliweb. 2017. Disponível em: <<https://www.maliweb.net/art-culture/sommet-afrique-france-village-artisanal-sinstalle-palais-de-culture-1989762.html>>. Acesso em 05 mar. 2018.

UNION COLONIALE FRANÇAISE. **La Quinzaine coloniale** : organe de l'Union coloniale française, 1905-07 Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314060/f117.image.r=Ecole%20coloniale%20soudan>>. Acesso em 05 nov. 2017.

ANEXOS

Entrevista 1 Abdou Ouologuem

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Janeiro 2017 Bamako, Mali

Entrevista 1. **Abdou Ouologuem**. Bamako, Mali. Janeiro de 2017. Tradução do francês a partir de registro em áudio. Duração: 42 min 12s. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP.

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

AO: Abdou Ouologuem (entrevistado)

Questão do Bazin e trabalho de melhores

L: Então, estávamos discutindo a propósito da exposição Textiles du Mali, tem tecidos bordados à mão, tem também *bazin*, esse...

AO: (risos) Você sabe, não é a primeira vez que eles fazem essa exposição aí, eu sei que exposição é. Uma vez eles fizeram uma exposição sobre o têxtil no museu, eu me lembro bem

disso, e eu fui ver na época. Era irritante, não era têxtil malinês. Houve muita crítica, as pessoas criticaram muito, disseram, os tecidos não são tecidos africanos, era *bazin*, os tecidos...não era...

L: Mas, na verdade a exposição começa com o *bazin*, afirmando que o que faz com que o *bazin* seja malinês é o trabalho das mulheres, [é] que os malineses fazem sobre o *bazin*. Pois, eles utilizam as técnicas tradicionais de tingimento sobre um novo suporte, o *bazin*, desse modo as pessoas transformam um tecido que não era malinês em um tecido malinês.

AO: Aí eu não estou de acordo, isso é mentira... focar no *bazin*. Não, não. Teve gente em um momento que colocou produtos químicos, as pessoas que fizeram isso, que fazem o [trabalho sobre o] *bazin* nunca utilizaram [as técnicas tradicionais], é preciso perguntar às mulheres o que elas fazem com o *bazin*.

L: Eles não usam as técnicas de reserva?

AO: Eles nunca usaram essas técnicas tradicionais, nunca na vida.

L: [técnica] de costura?

AO: Nunca.

L: De dobradura?

AO: Todas as mulheres que fazem *bazin*. fazem business; 100%, business. Elas aprenderam uma técnica, elas sabem como misturar as cores químicas, como colocar uma quantidade de pó, como colocar a soda cáustica. Eles possuem empregadas (chamamos empregadas as mulheres que deixam a aldeia), elas as formam e elas mesmas não tem contato com a coisa. Então, essas mulheres mergulham os tecidos, os lavam, e, elas fazem business e pronto. Eu conheço uma que fica no fim da rua; uma mulher que veio, foi ela que estragou a rua. Você viu a rua? Como tem água na rua? É uma mulher que faz o *gala*, foi ela quem começou, ela fazia o *bazin* fora. Ela começou a sujar a rua, a água escorre, a água escorre de lá até lá, e na rua todo mundo reclama. Finalmente eles chamaram, teve gente que convocou a polícia. Mas ela, o que ela faz? Ela faz um *bazin*, você a convoca à polícia, ela vai ao comissário de polícia, ela vai oferecer a ele um grande *boubou* de *bazin*... isso é corrupção (risos). É assim que funciona.

Mas dizer que as mulheres, as mulheres que fazem *bogolan*, no geral essas técnicas...você já foi para Segou?

L: Ainda não, mas vamos.

AO: Eu gostaria que vocês fossem, eu não gosto muito de me pronunciar...

L: Vamos visitar Ndomo.

Boubacar Doumbia - grupo Kasobané - e a renovação do bogolan

AO: Vão à Segou, em Segou tem uma associação de mulheres que fazem, elas fazem *bogolan* da maneira delas. Tem o Boubacar Doumbia que faz parte do grupo Kasobané, ele trabalhou o *bogolan*, ele tentou renovar um pouco, tem até uma casa de artesanato. Ele faz coisas artesanais, ele fez o *bogolan* evoluir. Tem um outro também que se chama Zorobl³⁴, ele também fica em Segou, é um jovem, que evoluiu, ele utilizou as técnicas tradicionais para fazer evoluir, tem Boubacar Doumbia, tem que ver em Segou.

Projeto Ndomo

L: Não é ele que faz o ateliê Ndomo? O projeto Ndomo?

AO: Talvez seja ele, talvez eu ache que é ele. Boubacar Doumbia, tem que ver ele, ele tem algo a dizer, porque ele também trabalha bastante com coisas artesanais, ele faz coisas. Bom, tudo isso, são pessoas interessantes para ver.

Construtivismo russo, Comatex

L: Sim, e outra coisa que achei interessante, também, quando estávamos discutindo, em um momento, ele [Samuel Sidibé: diretor do museu] conta que o Mali se posicionou mais ao lado da União Soviética, e então teve gente da Rússia, da União Soviética, soviéticos, que vieram trabalhar nas usinas, e então eu estava me perguntando se não teve influência nas usinas têxteis, do Construtivismo russo, porque isso era forte com os tecidos.

AO: Mas é claro.

L: É claro?

AO: A China, o presidente que levou o Mali à independência, Modibo Keita, fazia visita à China, ele estava à procura de tecnologia, ele queria que o têxtil malinês tivesse um nível... veja, são os primeiros [malineses] que dizem aos chineses: vamos fazer uma cooperação! Na época, cada um queria formar seus técnicos, eram os anos 60, os anos da independência, então

---

³⁴ Dúvida sobre a compreensão e transcrição do nome do artista mencionado por Abdou na entrevista.

em Segou teve a Comatex. A Comatex foi dirigida... Em um momento as estampas eram feitas por desenhistas malineses, mas todo o sistema, o funcionamento da usina, era um conhecimento chinês. Não eram os malineses que dominavam, a não ser os grafistas e precisava validar as estampas, teve isso. Com a União Soviética, evidentemente houve relações. Em um certo momento todos os estudantes malineses, vários estudantes malineses estudaram na União Soviética. Na época a União Soviética dava bolsas. Desde que o bloco soviético quebrou a África sofreu muito porque eles abriam portas...

Cooperação, tecido industrial, Thomas Sankara

L: Isso funcionava bem? Essa cooperação?

AO: Isso funcionava muito bem, essa cooperação com a União Soviética. Eu tenho muitos amigos que estiveram na União Soviética. Você estudava bem, você tinha os melhores meios, você tinha uma bolsa, União Soviética ou Cuba (risos). União Soviética, Cuba, na época eram nossos grandes parceiros. Mas, a evolução do tecido industrial, isso é, negócio com os soviéticos é *lobby*, os soviéticos que geriam isso, não os malineses. É preciso pegar o exemplo do Burkina, quando Thomas Sankara chegou ao poder, o jovem pupilo que fez a revolução, o que ele disse aos burkinabê? Ele disse, escutem aí, as roupas que vocês usam, esse *levis* que você usa, *levis* é o que? O dinheiro que você dá aos americanos, sua camiseta aí, o que está escrito aí você sabe, o que está escrito aqui? Na época foi um presidente provocador. Ele dizia aos burkinabê, consumam burkinabê, consumamos o que produzimos. E a primeira conferência de chefes de estado africanos, Sankara fez um discurso. Ele era um jovem revolucionário, seu discurso... todo mundo tinha medo, ele mesmo disse. Ele disse, depois dessa cúpula, se vocês não me seguirem eu não farei a próxima cúpula, porque ele estava ameaçado pelo Ocidente, pela França. Foi a França que o matou, isso está claro. Eles disseram à Blaise Compaoré: esse aí atrapalha nossos interesses, mate-o. Sankara revolucionou o Burkina. Então, os tecelões burkinabês ... (telefone toca).

AO: O que a gente dizia, falávamos do que?

L: Da colaboração com a União Soviética...

AO: Sim, a ideia de que os soviéticos ajudaram bastante o Mali, isso é claro. Tivemos influências de toda parte, tivemos influência da França, da União Soviética, dos chineses,

porque é um país assim, não podemos esquecer os regimes sob os quais o país foi submetido também. Em um momento houve os socialistas, depois teve um golpe de estado, as coisas mudaram, todas as usinas foram por água abaixo, tudo o que o Mali havia como progresso... Teve um militar que veio em nome da França, ele estragou tudo, ele ficou 23 anos, ele dirigiu o Mali. Assim, ele deixou o país de joelhos. Depois, com a democracia, ele disse não. Na época éramos estudantes, era preciso sair pela democracia, saímos pela democracia. Hoje estamos no caos, estamos nesse mesmo caos, porque culturalmente, nada se faz nesse país. O Mali é um país onde havia as bienais artísticas e culturais, desde que nós nascemos, crescemos nisso, nascemos no momento das comunas. As pessoas fizeram da cultura algo de muito forte, e hoje a cultura malinesa não é mais isso, ela não é mais isso, são indivíduos que amam que fazem o trabalho. E eu lhes digo, quando digo para ir à Segou visitar esse e aquele, é porque são indivíduos, não é o Estado que faz qualquer coisa por eles, são indivíduos como eu, não é o estado que faz isso para a promoção do Mali, é por amor, e são pessoas assim que é preciso encontrar. As instituições como os museus, as coisas, eles estão aí para mentir, eles estão a serviço de alguém, e pronto. Eu me lembro quando Peter Brooke veio à Bamako, ao Mali, pela primeira vez. Ele veio aqui, ele disse, vamos fazer pesquisas para meus figurinos. Ele me disse, vamos ao museu tem uma exposição sobre o têxtil. Ele entrou no museu e ele saiu imediatamente. Ele me disse: é uma merda, o que eles apresentaram não tem nada a ver com o Mali autêntico. Porque ele tinha as imagens de arquivo, ele viu o *bazin*, sobretudo isso não, não são as cores que ele quer, não tem a riqueza de... o Mali estava em sua evolução com o índigo, com as cores terra. Mas hoje eu sinto muito, o que se diz, é muita coisa, muitas pessoas querem falar, mas para não dizer nada.

Filme Mogoshi

L: Você pode falar do trabalho que você faz para o filme?

AO: Para o filme *Mogoshi*? Mostrar o trabalho que eu faço para esse filme?

L: Sim

AO: Podemos falar disso. É um jovem diretor que veio me ver com um filme de época, um filme histórico dos anos 1800, sobre os primeiros escravos libertados nos Estados Unidos que decidiram voltar para a África. Eles estavam em um barco que naufragou, tinha uma criança que eles jogaram no mar, achando que estava morto, ela foi encontrada às margens

[praia] de um país africano, um caçador africano recolheu essa criança e a adotou. Em um Mali profundo, nesse Mali que não tinha nada a ver com o Ocidente. Então o filme pede isso também, é ... é o passado. São os colonos que vêm com os novos habitantes, pessoas novas com os habitantes novos que entram em um cenário... e o que mais? Tem um trabalho de material para fazer esse filme, eu me baseei sobre... o material da época, a concha era dinheiro, o búzio por exemplo, isso representava, tinha um valor de mercado. O búzio fala, ao mesmo tempo o búzio era, também, moeda na época. Eu me foquei sobre tudo isso para tentar imaginar e, ao mesmo tempo com minhas referências, as imagens de arquivo, e me referindo também ao que eu vi. Quando nasci nesse país, eu vi minhas irmãs em casa, sem blusas, elas não usavam coisas para se proteger, elas estavam ali...de saia³⁵, elas pilavam. Você não tinha nenhuma intenção do sexo, não é isso, isso não tem nada a ver com o sexo, é um povo que é assim, é como você vê, o Brasil, a Amazônia, você vai ver os índios eles estão sem blusas, mas, isso não tem relação com o sexo, uma coisa, é, eles são assim... a natureza é assim. A natureza malinesa, você acha que com essa natureza malinesa precisa-se de blusa? O clima que temos em Bamako, precisamos usar blusas? Não (risos). As pessoas antes se vestiam em harmonia com a natureza, com o clima. Os costumes era [usar] couro, eram as contas, o tapa sexo...

L: E quando isso muda?

AO: Quando isso muda? Isso muda quando teve a influência, quando os outros, quando os colonos chegaram.

Isso não nada a ver com... isso começa a mudar... isso muda sempre quando um estrangeiro vem com alguma coisa, quando descobrimos alguma coisa, as coisas mudam, as coisas evoluem. E nós, depois de 1800 quando a África foi colonizada, o que mudou? Nada mudou, continuamos nós mesmos, nos bloquearam. Nos disseram: escuta, o feitiço não é bom, não é mais para venerar, venha para a igreja, vem, vem rezar para descobrir Jesus. Tem o outro, não, não, não, o que você faz não é bom, vem à mesquita, você vai fazer como os árabes. É essa a triste realidade do nosso país. Seguimos outras culturas, não seguimos as religiões, mas seguimos as culturas. Os cristãos vieram com a cruz para nos dizer eis o cristianismo, vistam-se como europeus, usávamos roupas europeias, era um orgulho. Eu me lembro quando éramos jovens, poucas pessoas usavam calças, quando tinha as noites dançantes... (telefone toca).

---

³⁵ Abdou usa a palavra *pagne*, para designar o pano amarrado na cintura.

Wax, bordado à mão, índigo e as cores que vem da terra

AO: Eu falava da influência de impor sua cultura sobre a outra, que faz que a outra se esqueça, e quando se esquece, se esquece também o saber-fazer. Hoje se eles desenvolveram o *wax*³⁶, é para que nos esqueçamos. Nos esquecemos, nos agarramos no *wax*, afirmando que é uma vestimenta africana entre aspas...quem vai à usina que vai ver como isso funciona você sabe que (risos) a África não fez nada da usina, não é uma tecnologia africana, não é... nós nada...são apenas estampas frequentemente, qualquer um pode fazer. Hoje você pega as estampas africanas, você vai na China, você faz um pedido de panos africanos, eles vão fazer. É o que os comerciantes estão fazendo, os comerciantes hoje procuram estampas, eles vão na China, eles vão ver os negócios, eles encomendam os tecidos, eles vêm, é como uma loteria isso funciona, mas isso não tem nada a ver conosco. Nós, é esse conhecimento aqui que é a costura à mão, o bordado à mão, o índigo natural, eu falo do índigo natural, de tudo o que é terra, as cores que vêm da terra. Eu, tudo o que eu utilizo como cor pertence à terra, isso não me pertence. São plantas, é a argila, o índigo são plantas, não é uma cor... são plantas que crescem, retiramos as folhas, pilamos, fazemos bolas, colocamos em um pote, fervemos e tem as bactérias que funcionam e tem essa magia do azul que sai, é o verdadeiro índigo. Hoje onde você vai ver o índigo?

Roupa tradicional

L: Sim, parece que é cada vez mais raro o índigo natural.

AO: Mas não, isso não é cada vez mais raro, a gente faz, eu o faço aqui, se eu tiver vontade de usar índigo amanhã mesmo eu o faço, eu faço a montagem, eu tenho amigos também, eu tenho um outro amigo também que só faz índigo hoje, ele está em Bamako, ele faz apenas índigo também. Então, temos as nossas cores, as pessoas não devem se enganar, para se concentrar nesses tingimentos para dizer que é a África, é totalmente falso, a África que evolui, eu falo de uma África que evolui com seu conhecimento e seu saber-fazer. O que nós conhecemos? Conhecemos o algodão, conhecemos o couro, conhecemos, é isso que conhecemos...e hoje quem são os malineses que se vestem com o algodão malinês? Contamos

---

³⁶ Tecido estampado industrial.

na mão, nem o vemos, eles são...você não os vê, você pode sair na rua, você vai levar o dia todo, você vai ver as roupas árabes, você não verá jamais alguém usando uma roupa tradicional africana, é raro.

L: Como é uma roupa tradicional?

AO: É raro. Não, uma roupa tradicional, mesmo o tecido, eu estou falando do material, de ver a mulher com seu belo pano de tear, as mulheres não se vestem mais assim, estamos em uma globalização, em uma mundialização que está estragando os pequenos. Mas apenas algumas pessoas informadas sabem, é isso, isso é de qualidade.

Grande produtor de algodão

L: No entanto o Mali é um grande produtor de algodão.

AO: Ah sim, somos um grande produtor de algodão, mas produzimos para quem? Não para nós, o algodão malinês que produzimos, não produzimos para nós, produzimos... o camponês que cultiva o algodão é o mais pobre, porque para esse camponês disseram: pare de cultivar o painço, pare de cultivar o sorgo, pare de cultivar batatas, venha cultivar algodão. E ele vai cultivar o algodão, ele vai utilizar produtos químicos. Então a terra malinesa, em nome do algodão, estamos empobrecendo a terra. E esse camponês, quando vai pesar o quilo, é o banco mundial, são eles que vão fixar o preço do algodão, não é ele quem vai dizer, meu algodão o quilo custa tanto, não. Qual é a vantagem do algodão para nós? Eu não vejo, honestamente eu não vejo.

AO: Eu tenho a impressão que é a França que explora o algodão, (...) não são os malineses, em todo caso, não são os malineses que o exploram. Os malineses cultivam, eles fazem a maquinaria, eles fazem o... o algodão bruto, é o algodão bruto que é embalado, que parte para fazer algodão de cirurgia. Dou um exemplo mais simples, no mundo todo, as mulheres, as mulheres do mundo inteiro têm o mesmo problema, a menstruação é um momento íntimo onde tem o sangramento, você acha que as meninas, que muitas meninas malinesas podem pagar o algodão na farmácia? Não, elas não têm condições para isso porque o preço do algodão é muito alto e, no entanto, somos o primeiro país na produção de algodão. Eles não pensam nem mesmo nessas mulheres que precisam do algodão, é uma coisa básica, não no nosso país. Então as pessoas falam de evolução, isso me faz mal. Tem indivíduos que estão

evoluindo, individualmente, tentando promover, fazer alguma coisa, fazer as coisas avançarem... Senão, no plano global, todos caíram na armadilha da mundialização.

L: mas agora se fala de algodão orgânico, fala-se bastante disso aqui.

AO: O algodão orgânico, eu tive a sorte de nos anos 2000 ir para a Suíça, de dar oficinas, com uma organização (...). Eu dei aulas, oficinas por toda a Suíça, a Suíça românica, a Suíça italiana, a Suíça francesa, com as escolas, (...), nesse momento tínhamos falado do algodão orgânico, para evitar o empobrecimento de nossas terras, pensamos no algodão orgânico porque eu me coloquei... Antes nossas mães cultivavam o algodão em casa, em um canto da casa, eles plantavam os grãos. Tem o algodão que dá uma árvore... Tem dois tipos de algodão aqui na África, temos uma planta que é uma árvore, que você nem corta, cada ano ela dá algodão, você planta o algodão, como uma árvore, uma mangueira, e as mulheres faziam o algodão, mas quando a industrialização veio com a utilização de produtos químicos. A ONG ibetas [?]³⁷, eles vieram, ah sim, podemos fazer isso em pequena escala, vamos ver o camponês, vamos dizer bom, precisamos de algodão orgânico, você vai cultivar meio hectare de algodão orgânico, você não utilizará produto químico, você vai utilizar o método antigo, o antigo método com os pesticidas naturais, com cinzas...eles começaram isso, mas só que é caro demais, e na Suíça eu vi lojas que vendem coisas orgânicas (risos) são casacos de 1000 euros, 3000 euros...é...é esse algodão aí!

Pigmentações naturais, pureza e magia

L: Era o que vocês faziam antes...

AO: É o que fazíamos antes normalmente, era o que usávamos antes.

L: E eu acho que é isso também, os tingimentos, porque é o índigo que cresce naturalmente, é a argila que está aí, é o *ngalama*...

AO: ...que está aqui, são as raízes que estão aqui, o índigo que é uma planta que cresce e as mulheres faziam. É a coisa também, o índigo em todo lugar no mundo, que seja no Japão, o índigo não gosta da sujeira, o índigo é uma coisa muito pura, honestamente é puro, uma mulher menstruada, ela toca ali, o pote de índigo estraga, eu te falo seriamente, o índigo perde o efeito, o índigo quer pureza, água pura. No Japão é ainda mais puro, tem água limpa, não água suja,

---

³⁷ Interrogação indica dúvida sobre o nome da ONG.

não tem produtos químicos na água...e você consegue esse azul céu, você pode olhar ele como água, você pode...é isso que falta (risos) é tudo isso que falta. Hoje com toda poluição que temos, com tudo que jogamos no Níger [rio], os produtos químicos que eles usam para tratar a água da torneira, você acha que o índigo pode funcionar com isso? Não, o índigo precisa de água pura também, ele precisa e uma alma pura, de pessoas puras, que tem uma alma pura porque é uma magia. O índigo para mim, o índigo e o *ngalama*, tem um lado mágico neles, porque são plantas, que você pega, você ferve, ou você pila, você coloca na água, você acrescenta água, você nem precisa ferver, se você quiser você nem ferve, você pila o *ngalama*, você coloca em um pote, você coloca água, e a cada vez que você quiser mergulhar, você mergulha o tecido branco e você obtém a cor amarela ocre. E com a argila, você desenha, e faz as estampas que você precisa. Essa é a força desse...você vê, é a força dessa coisa também, de poder...e é isso você tem resultados assim por exemplo, aqui você tem a força de...isso é o *bogolan*.

L: É argila

AO: Isso é um trabalho de argila.

L: E você não trabalha com alvejante? O espaço em branco é a cor do algodão?

AO: Não, é a cor do algodão. Porque as pessoas trabalham com alvejante hoje? Porque eles são preguiçosos. Eu posso trabalhar...teve um tempo em que eu utilizava água sanitária, mas eu me disse não, não é bom, porque a água sanitária tem consequências, é a água sanitária que você mistura, com sabão e que você deposita, e que vai corroer a cor para retirar. Mas em compensação, você pode desenhar já com o *ngalama*. Por exemplo, eu quero fazer uma estampa, eu a desenho com *ngalama* e eu passo a argila sobre o *ngalama*, então quando eu lavo, não é todo o tecido que é tingido, você vê? É a parte onde você colocou o *ngalama*, é essa parte que vai pegar a argila.

L: Ah, entendi! Por exemplo se você desenha com o *ngalama*, e você mergulha o tecido na argila, é apenas sobre os desenhos que você fez com o *ngalama* que a argila vai pegar?

AO: É exatamente isso, isso não pega em outro lugar, é o *galama* o fixador.

Culturas e conhecimentos ancestrais

AO: Aqui [mostra pintura] eu quis falar de uma cultura que teve muito tempo atrás, uma cultura africana, são sinais do *komo*. O *komo* é uma sociedade secreta, isso são escrituras do *komo*, todos esses sinais têm um sentido. Isso [mostra sinal] é o sinal da riqueza, dos dois mundos, o mundo do céu, o mundo do além, o sinal do casamento, os sinais têm um sentido, é uma cultura africana que tínhamos. E aqui é como o tingimento, aqui estou no terceiro tingimento, quer dizer que aqui eu passei uma camada.

L: de *ngalama*?

AO: de *ngalama*, eu lavei, eu coloquei a terra, quando eu acabei eu lavei, eu mergulhei de novo no *ngalama*, para ter nuances, para ter...por exemplo quando, logo quando eu quero ter uma nuance, eu quero por a terra aqui, e eu paro, então eu posso ter uma nuance de *degradé*, porque lá vai ser mais escuro que aqui. E o verdadeiro preto do *ngalama*, quando você obtém o verdadeiro preto, a argila, é um preto, é diferente desse preto aqui, você vê esse tecido preto, se eu pego um verdadeiro tecido preto *bogolan*, você tem a impressão que você pode mergulhar no preto.

L: Mas não é isso?

AO: Não, aqui ele foi “quebrado”, porque eu mergulhei no *ngalama*, é preciso que eu faça uma outra camada ainda, para que isso seja...mais camadas você coloca, mais é escuro, mais você tem a impressão que você está no espaço, é assim que eu vejo a cor da argila, que vai muito longe, que vai nas profundezas.

L: E da outra vez você nos contou também que é uma técnica tellem.

AO: Uma técnica tellem, o *gaufrage*, é uma técnica que encontramos nas pesquisas, eram os tellem que a utilizavam, na época, e os tellem não costuravam com a agulha, a costura se fazia com penas de pássaros (risos).

AO: (pega uma pena para tentar mostrar como era feita a costura) é grossa, é muito grossa essa, eles faziam bem fino, é como a agulha, o sistema da agulha, você passa e volta, é como eu faço com a agulha, é exatamente igual, e com isso eles costuravam, antes de chegar a agulha, então eram pessoas que tinham um outro conhecimento, eles eram muito avançados. Eu vejo um povo que conheceu mesmo o...que tinham conhecimentos de outros planetas, porque a conexão entre os dogon e os tellem dava o que? Dava um outro saber, eles não estavam no mundo, eles estavam...eles sabiam as distâncias de outros planetas, eles sabiam que tem outros planetas, isso foi visto. Dizemos que os dogon viram Sirius, que os cientistas, nós chamamos

Sigui, os cientistas, as pessoas da Nasa chamam de Sirius. Os dogon a viam a olho nu, em um período determinado, durante ciclos de anos, a estrela ia aparecer, eles iam vê-la. É de qualquer forma muito avançado, todas essas formas de ciências, que deixamos fazer com que hoje sejamos vítimas...tínhamos as ciências...muito profundas, que as pessoas deixaram. Eu sei que o *bogolan* é bom até para a vista.

L: Para a vista?

AO: Sim, eu sei, isso ajuda muito para a vista. Se você tem uma tela em frente que você olha o tempo todo, é bom até para a vista. Porque não é químico, não tem nada de químico nas suas cores. É apenas a terra, as raízes, que falam com você, é tudo, é preciso saber utilizá-las, e você tem um resultado mágico. Olhe isso mesmo, [mostra uma peça com relevos de *gaufrage*] toque, imagine você isso na época, eu estou usando-os apenas para fazer minhas obras, mas imagine quando usávamos isso para fazer escudos, e que com uma flecha, que eles atiram a distância, a flecha ela vem, ela não pode ir longe aqui, ela é amortecida, é como uma armadura, e apenas alterando alguma coisa, para fazer obras de arte hoje. É uma técnica que data de antigamente que eu quis redirecionar, mas ao mesmo tempo se você vê, tem tudo nela, tem arquitetura, tem (risos) tem uma construção, tem tudo aí, é como, para mim é como uma arquitetura que eu vejo aqui, frequentemente eu vejo arquitetura, eu vejo imóveis, eu vejo ideias de ponte...

Roupas-máscaras-esculturas

L: E então você faz esculturas com isso, enfim, máscaras, as roupas são roupas-esculturas....

AO: Em um momento a ideia me atravessou, é uma ideia que eu tenho ainda, eu sou filho de dogon, eu me disse que a madeira, usamos demais a madeira, e vendemos tudo, todas as madeiras estão nos museus no Ocidente. E num momento eu tive a ideia, me disse que esse tecido é possível de esculpir, e eu comecei a esculpir máscaras dogon, com a mesma técnica. Olha aqui, eu estou esculpindo aqui, é uma matéria que você esculpe, depois lhe dá a forma que você quer, eu estou fazendo os olhos, eu vou ver como vou entrar nisso para esculpir depois. Mas não é muito fácil, é um trabalho duro. É isso, é a agulha, é o dedo, essa manhã e me espetei mais de três vezes, eu vejo meu sangue (risos) que acompanha as obras.

AO: [Pega uma tela-máscara em *gaufrage* e pendura].

L: Então é uma máscara também?

AO: É uma máscara também, se vê sempre nas danças dogon, é uma máscara que eles fazem tocar o chão. A partir daqui você dobra, você tem a forma, você vai pegar o rosto, levar os olhos em direção ao céu, e aqui é a boca para respirar, e os andares.

L: E o *boubou*? É uma obra sua, não é, para o filme?

AO: As roupas do filme não estão aqui, não tem nada para o filme que está aqui agora, talvez no sábado vamos fazer uma sessão de fotos, no sábado vocês não estarão aqui... No sábado vamos fazer uma sessão de fotos com os atores, para fazer a ficha do filme, precisamos fazer as sessões de fotos.

Mostra individual na Martinica e o trabalho com a agulha

L: Certo, e todas estas são obras que você leva para a Martinica agora para a exposição?

AO: Para a Martinica eu estou vendo, faz dois dias que eu estou esquentando a cabeça com isso, pensando o que devo levar, o que não devo levar, se está pronto. Então estou vendo.

L: É sobre seu trabalho essa exposição?

AO: Na Martinica é sobre meu trabalho, é sobre meu trabalho, e eu devo levar isso, na Martinica. Eu quase levei outra coisa, mas, é isso, é isso que eu vou levar na Martinica. Eu tenho vontade de mostrar isso, o trabalho da agulha, é isso, a arte da agulha, porque a agulha faz muitas coisas (risos) esse pequeno pedaço de coisa aqui. É isso aqui, é isso que leva o mundo, as pessoas não entenderam, o mundo está numa agulha, o mundo é isso. Se deixarmos isso estamos todos nus, é essa técnica que faz com que hoje estejamos todos vestidos. Se estamos vestidos hoje, se o homem está vestido é graças a isso (mostra a linha e a agulha), pronto. Se você tira isso não tem roupa, ficamos todos como no nascimento, (risos).

E todo mundo, por mim todo mundo deve conhecer a agulha, todo mundo normalmente, em uma época em todas as famílias, mesmo antes era assim, em todas as famílias todo mundo sabia costurar. Que seja no Ocidente, que seja no Brasil, havia as avós que tinham agulhas para pregar botões, para tirar coisas, isso é normal, no mundo todo, e é igual, e é a mesma coisa em todo lugar. Exceto que é mais desenvolvido em alguns lugares que em outros, outros puderam

costurar eles mesmos suas vestimentas, quando você tem o algodão você é feliz, você se senta, você costura. E as pessoas não vão estudar para dizer, ok, eu vou aprender a costurar, não, não tem uma escola, eles fazem porque está aí, você faz na família, você faz. É isso que eu te...eu, não me ensinaram a usar a agulha, foi uma vontade que me pegou, e então isso, eu o faço. Desde antes eu fazia a botoeira, sabe, para colocar o botão, eu fazia as botoeiras, eu adicionava cores diferentes das outras, eu colocava coisas nos jeans, eu os recortava. As pessoas me diziam...você é louco, é um negócio, é um...e mesmo amanhã eu posso continuar fazendo, retomá-lo, e o retrabalhar, agora, o jeans, o velho jeans. Quando um jeans está rasgado eu coloco um pedaço de tecido, eu costuro e posso dar outra vida, isso permite, isso evita muito consumo.

Penteados e adornos como vestimentas versus boubous

L: Tem coisas sobre as quais não falamos, que você acha que é bom, que você gostaria que falássemos?

AO: As coisas sobre as quais discutimos...é... falamos de nós, de nossa identidade, outro dia eu mostrei os penteados, os penteados das mulheres, vocês disseram “uau, que bonito”, vocês enquanto estrangeiros vocês disseram “uau”, e porque hoje nós não os fazemos mais? Por que as pessoas não fazem mais? É, perdemos alguma coisa, perdemos um conhecimento. Hoje se não é uma escola, se não é uma pessoa que tem uma ideia, se alguém tem uma ideia hoje ... Eu digo o seguinte, eu vou fazer uma escola de costura, mas costura à mão, eu tenho vontade de fazer isso no Mali, uma escola de costura à mão, ensinar as pessoas a costurar à mão. Se conseguir ter pessoas que sejam pacientes para isso, muito melhor, você vai conseguir alguma coisa, você vai mudar as coisas, sem isso...

Você não vê nem mesmo os penteados, porque os penteados vão com as vestimentas, não estamos nunca nus e, África, não estamos nunca nus, você vê uma pessoa que está com o torso nu, mas ele está vestido, ele tem um colar que o veste. O colar que ele usa aqui, para você é um...é um colar, mas é uma vestimenta. É como com os índios, você vê alguém com um negócio que ele amarra e ele está vestido, não precisa.

Não são os grandes *boubous*, imagina você as pessoas com os grandes *boubous* de *bazin*, eles vão trabalhar lá, é feito para os trabalhadores isso? Eu coloco a questão, quando

você vê as pessoas com os grandes *boubous*, você acredita que é feito para os trabalhadores? Você acredita que isso seja a África? Não, não, não viaja, não é para nos tomar por idiotas, os grandes *boubous* eram os sábios que os usavam, os reis, ou o, em volta do rei tinham as pessoas sábias, eles usavam esses grandes *boubous* para se sentar. Mesmo hoje os funcionários do Estado, os engenheiros usam grandes *boubous*, com os grandes *boubous* como é que eles vão trabalhar, eu não vejo como...isso quer dizer que...é uma coisa de louco, sobre a qual não refletimos.

Vestimenta da caça – proteção

Os caçadores na época, eles não usavam muita roupa. Eles tinham que passar pela lama e as coisas, eles não precisavam usar muita coisa, eles eram simples, túnicas simples, um simples *boubou*, com um buraco, eles não usam... Eles têm os *gris-gris* [amuletos], eles têm uma calça que se ajusta na pele, eles vão à caça. Mas hoje fazemos toda uma coisa, uma magia, as pessoas inventaram, reinventaram as coisas.

L: Mas por exemplo as vestimentas de caçador que vemos hoje é diferente de antes? Porque quando vejo, eu vejo as vestimentas em *bogolan*, e com os *gris-gris*, talvez com inscrições...

AO: Os caçadores nem usam *bogolan*.

L: Eles não usam o *bogolan*?

AO: Os caçadores usam o *zoroblé*, *zoroblé* é isso, eles nem lavam, não é nem lavado. O vermelho aqui, um dia se você vir um caçador com esse tipo de cor, escura, ou a cor da terra escura, que está patinada, com o tempo, eles usam, eles mesmos não lavam. Porque a planta na qual eles tingem, ela só já é uma proteção, porque é uma raiz que pegamos de uma árvore robusta. A coisa que protege a árvore, a coisa que protege a árvore aqui, se você pega, e que você consegue extrair o suco, e o coloca sobre você, da mesma maneira que a árvore gigantesca está protegida, você também está protegido.

Origem do bogolan

A origem do *bogolan*, hoje muitas pessoas falaram muitas coisas sobre o *bogolan*, tem uma história que é um conto, uma espécie de conto, não é ruim. Dizem que um caçador, ele

estava vestido de algodão branco, ele atirou sobre um veado, o veado correu, o veado caiu num alagado, o alagado tinha muita lama, muita argila, e o caçador atravessou entre os arbustos. Ele veio, ele pegou o veado na lama, e o colocou sobre ele, ele o levou para sua casa. Mas quando sua mulher lavou sua roupa, tinha partes de onde a cor não saía, ficou preto, a mulher disse ao caçador, "eu não entendo, sua roupa, o que você fez?". Então ele ficou espantado... "o que é isso? Eu apanhei um veado e isso gruda". Ele voltou sobre o mesmo caminho, para chegar lá onde ele pegou o veado, ele viu que a planta que ele esbarrou, essa planta, e a argila dá esse resultado, a técnica nasceu.

Mas porque tem o *bogolan*? Tem o *bogolan* porque tem óxido de ferro, só isso, é científico, porque na argila, a argila que contém óxido de ferro com o *ngalama* fica preto, na hora. Você pega o *ngalama*... porque eu utilizo os bambus [para pendurar os tecidos]? Por que não uso fios de ferro? É mais prático, eu posso colocar várias fileiras de fios de ferro, mas o que vai acontecer? Uma vez que você tinga o tecido, você coloca sobre o fio de ferro, vai fazer marcas, porque tem a ferrugem...o *ngalama* não gosta do ferro, o ferro em contato com o *ngalama* se torna preto, na hora. E é o *ngalama* o fixador, e o *bogolan* contém óxido de ferro, é magia, é isso. É preciso pesquisar, tem explicações para tudo. E o *ngalama* também, tem também outras plantas, que tem o mesmo valor que o *ngalama*...

Entrevista 2 **Ladji Barry**

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Janeiro 2017 Segou, Mali

Entrevista 2. **Ladji Barry**. Ségou, Mali. Janeiro de 2017. Tradução do francês a partir de registro em áudio. Duração: 10 min 08s. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel, PGEHA-USP.

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

AO: Ladji Barry (entrevistado)

Formação cotidiana e formação institucional

LB: Eu me chamo Ladji Barry, eu sou artista plástico e eu trabalho bastante com os materiais...o bogolan, as cores naturais. Então, eu fiz o Instituto Nacional de Artes no Mali e o Conservatório de Artes, então eu fiz 9 anos de estudos em artes plásticas.

L: E o *bogolan*, você havia dito, sua família trabalhava já com isso, é isso?

LB: Isso, eu fui adotado por um dos fundadores do *bogolan*, que colocou o *bogolan* em destaque. Ele se chama Kandiouura Coulibaly, ele fazia figurinos para cinema, mas ele faleceu há um ano e eu decidi continuar com o trabalho.

Então como é um trabalho que é daqui, isso permite que eu encontre tudo o que eu preciso para fazer meu trabalho segundo os estudos que eu fiz e artes plásticas. Então isso me permite também contribuir na nossa economia, de ir ao mercado, por exemplo, e permitir aos vendedores de medicamentos tradicionais, como as pessoas velhas, que vendem os medicamentos tradicionais, de poder ganhar dinheiro através do meu trabalho.

L: Porque as folhas do *bogolan* são plantas medicinais, é isso?

LB: Isso, as folhas do *bogolan* são plantas medicinais, como são plantas medicinais que servem para curar as doenças, então é a partir disso. Agora, eu me disse que, porque seguir sempre a pintura acrílica e a pintura a óleo, sendo que nós mesmos podemos encontrar as cores naturais aqui, que podemos utilizar, a nossa técnica, em artes plásticas. Então eu me disse que como são materiais locais, isso me permite poder ter mais cores que eu procuro no meu trabalho.

Espaços de uso do bogolan

L: Como você pensa que tem uma ligação entre as artes plásticas que você aprendeu no INA e os conhecimentos tradicionais, como você trabalha isso?

LB: Então, bom, na verdade eu fazia esse trabalho com meu pai adotivo, que me ensinou a desenhar, a fazer os figurinos, as camisetas, as camisas, os coletes, mas, isso para mim era mais artesanal, que me permite ganhar dinheiro e... Mas em artes plásticas eu decidi

agora ver como eu posso utilizar essas mesmas coisas em artes plásticas. Porque eu vi que o *bogolan* se tornou mais artesanal. Bom, nas artes plásticas, é um pouco isolado, porque a pintura tem mais influência que o *bogolan*. Então eu me disse que é um combate também de poder colocar isso em valor, que as pessoas possam ver que é possível também usar o *bogolan* em...no domínio das artes plásticas e isso pode ir mais longe.

L: O que você pensa dessa separação, artes plásticas e artesanato?

LB: Bom, a separação é tudo...hum...em artesanato...porque o *bogolan*, antes as pessoas usavam isso aqui. Mesmo no nosso primeiro governo, o chefe de estado tinha imposto o uso de roupas de *bogolan*, as nossas roupas tradicionais. E agora as pessoas estão mais atraídas por roupas de brechó (de ocasião), e... os regimes mudaram. Assim as pessoas se voltaram para as roupas mais modernas, e as pessoas tendem hoje a esquecer o que é a nossa própria...o que nos pertence, sobretudo o *bogolan*. Então... agora, isso não tem muita influência porque as pessoas não compram...aqui as pessoas não compram muito o que é daqui, eles preferem as roupas que são... que vem de outro lugar. E eu decidi, bom, porque eu vi que existem duas possibilidades, eu peguei as artes plásticas também para trabalhar com o *bogolan*, e assim se eu consigo vender alguns quadros ... e eu uso o *bogolan* dentro da minha visão de arte contemporânea ...mas apesar disso a técnica não é considerada como obra de arte. É uma luta que estou travando para que o mundo possa ver que o *bogolan* ou o *basilan* não são apenas artesanato. Podemos nos expressar através deles para dar nosso ponto de vista sobre o mundo atual.

Promoção do bogolan: política e moda

L: Qual foi o chefe de estado que colocou isso em...

LB: Bom, foi o primeiro chefe de estado, era Modibou Keïta, então ele, ele estabeleceu isso... estava na história, ele estabeleceu que todo mundo usasse nossas roupas, a que nos pertence, como no Burkina, Thomas Sankara tinha imposto o uso das roupas.

L: Que ano foi?

LB: Foi nos anos 60, desde 1960, até os anos 70 as pessoas usavam essas roupas.

L: Isso tem uma relação com as independências?

LB: Isso, isso tem uma relação com isso, porque antes eram sobretudo as mulheres que faziam isso, eram as mulheres. Porque na história, eu não sei se eu expliquei um pouco para vocês, a história do *bogolan*, bom, desde o século VIII o *bogolan* existia, então, eram as mulheres que usavam isso, e assim as mulheres usaram os padrões decorativos, os sinais, para dar conselhos na sociedade. Então, a partir disso agora, isso se expandiu, e teve um estilista nos anos 80, um estilista que veio da Costa do Marfim que se chama Chris Seydou, ele valorizou o *bogolan* também, porque ele fez as mulheres das aldeias trabalharem para criar suas vestimentas, suas roupas e fazer os desfiles com elas (vestimentas). Bom com o passar do tempo, as coisas mudaram, e agora as pessoas não usam mais. Eu me disse também que é tempo que a gente se volte para as artes plásticas, se aí houver possibilidades.

Processo de criação e leituras

L: Você pode mostrar um pouco suas telas?

LB: Eu trabalho com o fio...eu compro esse tecido aqui em Ségou, tem os tecelões que estão aqui, que fazem esse tecido de algodão. E eles tecem, eu compro o fio também, eu mergulho esses fios em diferentes cores naturais e eu teço sobre a tela para a qual eu criei um fundo especial puramente artes plásticas, então, que permite de me expressar na tela.

L: E eu acho que tem uns quadrados, parecem bastante com os *gris-gris* dos caçadores.

LB: Sim, é isso, efetivamente, isso, é justamente aqui, sobretudo eu trabalho com esses *gris-gris* que eu encontrei nos trabalhos. Porque os *gris-gris* eles também ... é um elemento muito importante nos nossos costumes, na nossa tradição, então e o introduzi para mostrar uma presença da nossa tradição nos meus trabalhos.

L: Você quer mostrar outra?

LB: De acordo.

Aqui eu trabalho com isso, aqui é o homem e a mulher, então eu quero exprimir aqui o lar, nosso lar, é tudo, a família. Então, quando você já é casado, aqui (na nossa sociedade), bom, tem muitas coisas que você não pode mais fazer, sendo solteiro. Então é por isso que eu coloquei os fios para amarrar um pouco a parte homem. Então aqui isso representa a criança, que mostra a felicidade do casamento sobretudo.

L: Existe uma relação entre o azul e a felicidade?

LB: Isso, sobretudo, sim, o azul...é uma cor, sobretudo da felicidade, para mim nas minhas criações, é uma cor de felicidade apesar das dificuldades que podemos encontrar se temos uma criança e é um sinal de felicidade.

L: Podemos dizer que a amarra, ele está ligado (preso no sentido emocional) à família?

LB: Isso ele está unido à família, é para mostrar que ele estará ligado à família, porque a mulher e a criança são muito importantes.

Entrevista 3 **Ladji Barry**

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel, PGEHA-USP)

Março 2017 São Paulo, Brasil

Entrevista 3. **Ladji Barry**. São Paulo, Brasil. Março de 2017. Tradução do francês a partir de registro em texto via rede social. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP.

LB: O primeiro é *N'gloma* que quer dizer pilar em bambara.

O segundo *Massa Boulum* que quer dizer corte real.

L: Por que você deu esses nomes?

LB: Se trata do pilar de uma casa, uma estaca (de fundação)

L: Ok!

LB: É para homenagear a mulher africana. Dizemos em um provérbio aqui que a mulher é o pilar da família.

L: São *gris-gris*? Com o tecido industrializado? Aqui?

LB: Sim

L: Ok, tem um motivo? Para fazer os *gris-gris* com esse tecido, ao invés do couro?

LB: É apenas para deixar a técnica mais contemporânea.

L: Ok.

Você conhece Ynka Shonibare?

LB: Não. Quem é?

L: (envio link com imagem das obras *British Library* e *How to Blow Up Two Heads at Once (Ladies)*). Yinka Shonibare MBE (Member of British Empire).

LB: Sim, eu conheço as imagens.

L: Ele se diz um híbrido, nasce em Londres, vive na Nigéria, volta para Londres...

LB: Ok.

L: Ele trabalha bastante com *wax*, tecido “africano”, mas frequentemente produzido fora do continente para falar em suas obras de intercâmbios, mobilidade, migrações, hibridismo.

LB: Seus trabalhos são fascinantes.

L: Quando eu vi sua obra *Pilar*, com as técnicas de *bogolan*, os *gris-gris* com o *wax*, eu pensei nisso, na proposição de Yinka Shonibare, e no Mali, como um país em constante movimento e intercâmbios com outras culturas e tecnologias, mas que mantém muito forte seus conhecimentos.

LB: Sim.

L: Eu vi sua obra um pouco nesse sentido também, eu não sei se você concorda.

LB: Sim, exatamente é essa ótica.

L: Ok, obrigada.

LB: Mas eu preciso de uma residência artística para me expressar melhor.

L: Você fala do seu discurso?

LB: Eu tenho muita inspiração nesse sentido. Mas é o investimento que me falta. Sim, minha técnica e meu discurso.

L: Entendo.

E isso? *Corte Real*, por que esse nome?

LB: O rei tem sempre seus discípulos ao seu redor, mas nem todos estão com ele.

L: É como um provérbio?

LB: Sim.

L: Bambara? Dogon? Ou não é específico?

LB: Não, é de todas as etnias do Mali.

L: E o que é esse formato? Que você fez com o *goffrage*? É um pouco como uma porta? Janela? Eu não sei. Se eu falo besteiras você me corrige por favor.

LB: É a porta da resistência.

L: O que é a porta da resistência?

LB: A resistência do rei. Como em uma família, uma empresa, uma associação, etc.

L: Você fala de um rei específico? De uma história? Ou não?

LB: Não, da vida cotidiana que demanda uma responsabilidade.

L: E as cores? Você utilizou as cores do *bogolan*, mas começa por uma cor terra e sobe até um azul céu. Eu vejo como uma paisagem...tem isso? Eu tinha pensado em uma janela através da qual você vê fora, terra, céu, não sei, mas na realidade é uma porta?

LB: É a liberdade.

L: Sim. Você pensa que tem uma relação entre resistência (a porta da resistência do rei) e a liberdade?

LB: Sim porque é preciso saber gerir e suportar para o bom andamento do reino, da empresa ou da associação.

Entrevista 4

Aissatan e Aminata Tolo

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Janeiro 2017 Bamako, Mali

Entrevista 4. **Aissatan e Aminata Tolo**. Bamako, Mali. Janeiro de 2017. Tradução do francês a partir de registro em áudio. Duração: 21 min. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

AS: Aissatan Tolo (entrevistada)

AM: Aminata Tolo (entrevistada)

Bordados e simbologias

AS: Lília, o desenho que estou fazendo agora, isso, é a teia da aranha. A teia da aranha, no país dogon, fazemos isso para nossas meninas, que estão na idade de procriar. Você sabe que a aranha é um animal que ... seu trabalho é unicamente o tecer. A aranha tece, tece. Eu estou trabalhando sobre um tecido, que foi tecido por um tecelão. O que quer dizer que, ao vir ao mundo, somos acolhidos em um pano, toda sua vida você usa um tecido, e ao partir sua mortalha é um tecido, o tecido significa muitas coisas, não andamos por aí nus, é a proteção. A aranha...é por isso, a aranha é muito respeitada no país dogon, e quando vemos a aranha é um bom sinal, a aranha na sua casa, dizemos que é um bom sinal, é a prosperidade, você vê. Agora, isso que eu estou fazendo aqui é um desenho da aranha. Não é todo mundo que usa isso.

L: Quem usa?

AS: Quem é que usa? As meninas, as meninas jovens na idade de se casar. A gente faz elas usarem isso para ter um... realmente... um genro bem rico que poderá oferecer-lhe alimentação, vestimentas, que ela seja bem feliz no seu lar.

O cotidiano das mulheres

L: Agora há pouco você havia dito que a aranha não para nunca de trabalhar.

AS: Ela não para nunca de trabalhar, a mulher também na sua casa não para nunca de trabalhar, trabalhar, da manhã à noite. Quando o galo cacareja a mulher se levanta, tudo que ela faz é trabalhar, trabalhar, trabalhar sem repouso. Quando não pila ela está preparando comida, quando ela não prepara ela está lavando, quando ela não lava ela está limpando, (triturando – Aissatan fala) de varrer (risos), de buscar água, de tirar água (do poço)... ou então bordando, fazendo seu bordado, ou então fazendo índigo, tingindo no índigo.

L: As meninas jovens bordam também?

AS: Sim

L: Sim?

AS: Sim

AM: Agora se tornou lucrativo.

AS: Sim, porque a agulha também é boa.

AM: A agulha reúne.

L: Como?

AS: A agulha, trabalhar com a agulha é muito bom, manda embora o stress, enquanto uma mulher está realmente bordando ela esquece o stress, ela esquece tudo. A agulha trabalha, isso descarrega o cérebro.

AM: É um agrupador, isso une.

AS: A agulha une também, você vê, esses são tecidos que reunimos com a agulha, quando a menina vai se casar, quando vai para casa de seu marido damos a ela uma agulha também. Para criar a união entre os membros da família, porque a agulha une, um agrupador. Você vê, essa teia de aranha, eu não faço com a ponta da agulha mas (mostra o outro lado da agulha) você vê, aqui isso não pica, isso não pica. Quer dizer que essa que trabalha com... aqui... realmente, o animal aqui, a aranha ela é realmente inocente. A aranha é inocente, ela não pica, você vê? Aqui, os outros pontos, eu os faço picando, mas com aquele não é picando. Você não vê a maneira que eu estou fazendo? Então. A mulher dogon trabalha 24 horas sobre 24 horas à Kasaberdousou Trabalhamos 24 horas sobre 24 horas sem descanso. Depois da hora de comer em Kasa, não fazemos outra coisa se não bordar, o bordado, e com qualquer fio podemos fazer, qualquer ponto, podemos fazer.

Origem e organização social

L: Vocês são de onde?

AS: Eu venho de Kasaberdousou

L: Onde fica?

AS: Eu sou de ...Kassaberdousou é na região de Mopti, no círculo de Koro, a 5 km de Koro está minha aldeia, eu sou de uma família de Iman, na nossa casa somos notáveis. Nós somos Tolo, eu trabalho com minhas irmãs, nós somos numerosas e nós todas fazemos artesanato. Aquela que criou o desenho que você está segurando na mão, ela se chama Aminata

Tolo. Seu nome dogon é Burairê, então esse pano você pode nomear de Burairê. O pano se chama Burairê a partir desse momento (risos).

L: E todos podem fazer (o bordado)? Porque por exemplo, ontem Pedro estava me contando que ele não pode tecer.

AS: Sim

L: Porque são “castas” diferentes?

AS: São as castas que fazem a tecelagem, as castas fazem o índigo, a tecelagem, e nós, nós viemos de famílias notáveis, nós somos da nobreza, mas o bordado é para todo mundo. Que você seja de casta ou não, o bordado é para você, mas o índigo é para as castas, por isso nós mesmas não fazemos índigo, mas eles fazem. Agora, com a vida moderna, todos todos todos, realmente, todo mundo se volta para aquilo que o alimenta, ali onde ele ganha seu pão, é isso.

L: Existe uma relação entre o trabalho da aranha e a tecelagem?

AS: Sim, porque a aranha não para, ela faz assim, você viu a teia de aranha? Você viu a teia? Sempre lá suspensa, você não vê? Ela não para. O tecelão, quando ele começa, ele não para, ele fica jogando sua lançadeira, ele não para, a não ser que ele esteja fazendo outra coisa. De manhã quando ele se senta, ele não se levanta, o ofício do tecelão é outra coisa, ele não faz nada além de, você sabe, vai e vem, esquerda à direita, da esquerda à direita, a aranha também, só faz isso. Eu te mostrei agora há pouco, o animal aranha sobre isso, ele estava correndo, não importa onde ele pare ele está tecendo (risos). Pergunte à Aminata agora o que ela está fazendo.

Processo de produção

L: E como se faz esses desenhos? (Aponto para um tecido).

AS: Os desenhos assim, isso antes de colocar no tingimento, bordamos antes, todo branco, assim, depois colocamos no tingimento, depois tiramos, tiramos os fios, os restos. Bom, isso por exemplo, é dupla face isso, você vê, então isso (desenho) é feito com a vela (cera).

L: Com um carimbo? Um pincel?

AS: Sim, isso é feito com a vela (cera). Tem os carimbos, que não são esse desenho, esses desenhos são feitos com pauzinhos, se não, tem os carimbos, que são os desenhos grandes.

L: Vocês trabalham com carimbos?

AS: Não, tudo é feito com a tintureira e o tintureiro, isso vem diretamente da aldeia.

L: Os desenhos, as estampas assim, vêm de onde?

A Bom, isso veio de Bandiagara, círculo de Mopti também, a capital dos dogon, Bandiagara, a cidade das falésias. Bandiagara, você nunca esteve em Bandiagara? Nunca foi ver? É muito bonito. O país dogon começa em Bandiagara.

Nomeação dos tecidos

L: Os desenhos têm nomes? Ou então significados?

AS: Os desenhos têm nomes, as vezes dos artistas que os usam... ontem por exemplo ele (Pedro) falou do (pano) *kaïalele*. Não temos o desenho *kaïalele*, bom... tem o desenho Oumou Sangare, são eles mesmos, os artistas que gostam. Mas, por exemplo, eu acabei de nomear esse desenho Buraïrê, que é o nome de minha irmã. Aqui, esse é Buraïrê, aquela que criou isso é Buraïre, seu nome dogon é Buraïre, o pano é dogon.

AS: Os pontos (de bordado) mesmo, o nome desse ponto, é ponto de corrente, mas nos dogon fazemos os pontos corrente, o ponto picado, o ponto troco, trabalhamos sobre esses pontos.

L: O que é o (ponto) corrente?

AS: Entrelaçado, parece uma corrente, na Europa...

A presença de elementos históricos e do cotidiano nos bordados

AS: Tem sinais que falam, sobre o tecido, agora eu te mostrei esse sinal, por exemplo, o kanaga que quer dizer união, os dois braços ao alto, isso quer dizer graças à Deus, isso é a graça de Deus. Esse sinal aqui, por exemplo, eu te digo que isso, com os dois braços levantados, assim, isso é graças a Deus.

AS: Eu te disse que isso é graças à misericórdia de Deus, isso é a união, quer dizer unamo-nos, anteriormente, no Sudão francês, isso existia sobre a bandeira do Mali, o kanaga, mas foi suprimido, a bandeira se tornou lisa, se não estava na bandeira, o sinal kanaga.

L: Na primeira bandeira do Mali isso?

AS: Isso, a primeira bandeira do Mali tinha um sinal kanaga e eles tiraram isso; agora se tornou lisa, o verde, o amarelo ouro, vermelho.

L: E o kanaga quer dizer o que?

AS: O kanaga é dogon, é a união dogon, o país dogon nas falésias, isso é a união dogon, isso representa a união dogon, uma única etnia, é por isso que foi retirado, para que não haja divisão, foi a união dogon que propôs isso ao Mali. Mas eles pegaram o kanaga.

AS: Você vê isso, isso representa o arroz, são folhas de arroz, quer dizer que tem arroz, isso é o painço, no país dogon tem o painço. Cultivamos o arroz, você não vê o sinal de mais, quer dizer o arroz mais o cereal, o sorgo, você não vê? Tem isso tudo no país dogon, você vê, isso é a ervilha. Eu posso te dar a legenda, isso é ervilha, o grão de bico, nós temos um tipo de amendoim que parece a ervilha, maior que a ervilha de vocês, é isso, isso é o cultivo. O mais quer dizer simplesmente mais, tem isso, isso e isso.

L: São os campos?

AS: Sim, são os campos.

Então Buraïrê criou, ela diz que isso é o caminho para ir ao país dogon. Você vem no Mali, o verde o amarelo e o vermelho³⁸, você vai ao país dogon obrigatoriamente porque tem comida, tem arroz, tem grão de bico, tem o painço, que a gente faz o *degas*, um pouco do sorgo, a gente faz o tchapalo³⁹. É por isso que ela fez essas linhas aqui, bom, as linhas azuis e a cor azul que ela traçou aqui, quer dizer que se você deixa o país dogon você pode entrar no deserto assim, você vê? É isso, você vê? No deserto, no deserto imediatamente você vê aqui, você segue o rio você vai ao deserto, você vê? É por isso ela usou o azul bic que vai ao deserto, é isso.

AM: Para fazer isso⁴⁰ primeiro a gente pega o algodão do campo, fazemos com a roca, fazemos o fio, o fio tradicional, em algodão. Depois disso a gente leva no tecelão, que tece, aí o tecelão faz isso, o tecido de algodão, as faixas. É a partir desses fios, isso é feito na roca, assim o algodão bruto, isso é feito na roca, depois disso a gente leva no tecelão que nos faz os panos. Depois de acabar as tiras de pano a gente reúne isso, o agrupamento em pano, isso é o agrupamento, agora na mão cada tira a gente junta, para fazer um pano ou um cobertor, é faixa

---

³⁸ Linhas bordadas nessas cores

³⁹ Cerveja de milhete

⁴⁰ Pano

por faixa, fazemos na mão, para formar um pano grande ou um cobertor. Depois de acabar essa etapa levamos no índigo, para fazer o azul, mergulhamos isso no índigo, é depois de mergulhar que temos um pano dogon, chamamos de azul. Bom, os africanos chamam de preto, mas vocês, vocês dizem que é o azul, o índigo africano, vocês sempre falam azul, o azul, mas nós falamos preto.

AM: É raro ver as mulheres usando branco⁴¹ assim, usamos sempre o preto.

L: Mas costurado ou o pano?

Intercâmbios e atualizações

AM: O pano, mas agora a modernização chegou, a gente começou a costurar para fazer vestidos e tudo, tudo. Mas antes a gente só amarrava o pano. Porque a cor preta, isso significa muita coisa entre os dogon, principalmente para uma mulher. A cor preta esconde as manchas, para uma mulher, é para todas as impurezas, das mulheres, é por isso. Mas é raro ver uma mulher amarrar um pano branco de algodão, é muito raro, se você vir é uma exceção, você deve se perguntar porquê.

L: Eu conhecia o pano preto, mas não conhecia o pano bordado.

AM: Tudo isso é a modernização que trouxe. Os dogon estão no meio rural, e nossos panos, realmente, visto a fase da roca, a fase do tecelão, e o índigo... e a gente apenas amarrava, e não era aberto para o mundo inteiro. Então nós, a gente tentou revalorizar, ver como a gente pode entrar e dar um valor rentável para o pano dogon. São modelos que a gente criou e realmente a gente quer que isso seja conhecido mundialmente. Não apenas para amarrar, podemos fazer tudo, toalhas redondas, lençóis, e tudo tudo tudo, então a gente cria, a gente cria, não apenas para a vestimenta. Todo mundo tem que se vestir em dogon tradicional. E isso faz também entrar dinheiro no país e para a mulher que vende, para aquela que cria, e para o país também. Adicionar bordado assim é algo da modernidade, não faz mais de 20 anos que as pessoas se lançaram nisso, mas antes era bruto, minimalista.

L: E Bamako? É bom? Para viver? Ou melhor lá?

AM: Eu sou nascida aqui, mas tenho toda a família no país dogon, não fico 2 anos sem ir na casa de meus pais no país dogon e eu falo corretamente dogon, minha mãe é dogon, meu

---

⁴¹ Tecido no algodão sem tingimento

pai é dogon, eu sou 120% dogon, eu me comunico bem em dogon também, mas eu nasci em Bamako, cresci em Bamako. Mas eu vou na casa dos meus pais todos os anos, e meus pais vem também na nossa casa todos os anos, em todo caso eu gosto muito do meu país, o país dogon.

Entrevista 5 Boubacar Doumbia

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Janeiro 2017 Segou, Mali

Entrevista 5. **Boubacar Doumbia**. Segou, Mali. Janeiro de 2017. Tradução do francês a partir de registro em áudio. Duração: 25 min 06s. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP.

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

B: Boubacar Doumbia (entrevistado)

C: Carole Rebafort (intermediária)

Apresentação do Ndomo: espaço de formação

B: É um ateliê de tingimento natural, e o ateliê se chama Ndomo, e *ndomo* é a primeira etapa de iniciação dos jovens no meio mandengue. E esta escola tradicional para a juventude existiu antes da penetração francesa. O objetivo era como formar os jovens para que eles pudessem ser responsáveis por si. *Ndomo* é uma palavra bambara, com o tempo houve uma deformação de pronúncia. *Ndo* quer dizer o conhecimento, *mo* quer dizer a busca, *ndomo* quer dizer a busca do conhecimento. A busca do conhecimento ou então, a procura do conhecimento, e essa busca de conhecimento era uma obrigação para todos os jovens da aldeia,

dizendo respeito à toda aldeia. E o *ndomo* era esse conhecimento, quer dizer a transmissão desse conhecimento. Era simbolizado por uma máscara, que era o símbolo da formação, que chamamos *kourama*⁴², a máscara *ndomo*, ou *ndomokou*⁴³, e essa é a máscara, esta aqui (aponta). E tem várias variantes de máscara *ndomo* no meio bambara. Tem a máscara *ndomo* com dois chifres, até oito. Quando vemos a máscara com dois chifres, se trata dos dois sexos, masculino e feminino, se vemos com três, três é o símbolo do homem e quatro é o símbolo da mulher, se vemos com três chifres é o masculino, se vemos com quatro chifres é o feminino. Se vemos com cinco é andrógino, os dois ao mesmo tempo. Se vemos com seis é o masculino, porque temos três multiplicado por dois, se vemos com sete, são os dois ao mesmo tempo, é andrógino, três para o homem, quatro para a mulher, dá sete. Se vemos com oito, é o feminino, porque temos quatro multiplicado por dois, estão vendo? E as sete variantes de máscara *ndomo*, correspondem aos sete dias da semana, e os sete dias da semana, [...] e depois volta, isso se repete, então é para dizer que o conhecimento é algo que buscamos perpetuamente sem parar.

Então, *ndomo* é um agrupamento de jovens, um tipo de iniciação de jovens, e em seguida, sua inserção na vida ativa. Bom, como esta escola tradicional desapareceu, nós julgamos útil retomar isso adaptando a realidade atual, razão pela qual o centro leva o nome de Ndomo. E são os mesmos objetivos que visamos hoje, formação de artesãos, sua inserção na vida ativa, com uma continuação. Sendo assim, como logo da empresa pegamos a máscara *ndomo*, com cinco apêndices, porque aqui são artesãos e artesãs que trabalham para terem autonomia. E na construção arquitetural, incorporamos a máscara *ndomo* na arquitetura, que temos aqui (aponta imagem da fachada em quadro) com os cinco chifres. Todos que conhecem muito bem o meio bambara vendo os cinco chifres dizem é o Ndomo, um espaço para formar e para acompanhar.

L: E essa iniciação desaparece quando?

B: Logo depois das independências, dos anos 60 aos nossos dias isso começa a desaparecer e agora essa iniciação *ndomo* para os jovens não existe mais, mas seus valores, quer dizer os valores que eram usados no *ndomo*, os valores sociais, esses valores sociais existem ainda. [...]

C: E quanto tempo durava a formação?

---

⁴² Termo em língua local

⁴³ Termo em língua local

B: Antigamente a formação levava 10 anos, 10 anos de formação, os jovens entravam com 10 anos e terminavam com 20 anos, eram 10 anos de formação.

L: Apenas meninos?

B: Aí era voltado, bom, para a formação dos meninos, mais que para a formação das meninas. E aí, durante esses 10 anos de formação, cada classe durava dois anos, eram cinco classes de formação, dois anos cada classe, era assim. Então como o *ndomo* desapareceu, nós retomamos esse valor social, e no que diz respeito à essa empresa Ndomo nós trabalhamos a partir das potencialidades que existem no local, para criar empregos para os artesãos para que eles possam continuar aqui.

Bom o país produz muito algodão, e apenas 1% desse algodão é transformado, todo o resto vai embora assim. E fora isso tem essas técnicas tradicionais de tingimento que existem há séculos e séculos. E aqui essas técnicas foram exploradas pelas mulheres, então é um benefício que pudemos usar, tentando trazer inovações, para que no domínio do artesanato nós pudéssemos explorá-lo com o algodão.

Processos de tingimentos naturais com plantas medicinais

B: E então para o trabalho, bom são plantas que são utilizadas, e essas plantas encontramos em todos países do Sahel. E aqui temos as folhas de uma planta que chamamos *ngalama* em bambara, chamamos o *boulo*⁴⁴ da África, e pegamos as folhas, pilamos, colocamos água sobre, e em uma hora dá a cor amarela, um amarelo pálido assim (mostra tecido tingido com *ngalama*). Se quisermos podemos ferver as folhas e dá um amarelo mais acentuado. Depois temos a raiz de uma outra árvore que chamamos *npékou*, *npékou*, que vem das uvas silvestres, uma grande árvore que dá frutas que parecem muito uma uva, e seus frutos são comestíveis. E aqui pegamos suas raízes e fazemos ferver na água, e dá a cor ocre, ocre vermelho. E para fazer o trabalho são os tecidos 100% algodão que são utilizados, quando mergulhamos o tecido na solução dá esse amarelo e quando mergulhamos na cor ocre, dá uma cor ocre vermelha. Mas geralmente a imersão se faz três vezes seguidas, mergulhamos, colocamos no sol, assim que seca mergulhamos no mesmo banho uma segunda vez e uma terceira vez, e podemos ter gamas de cor progressivamente. Aqui por exemplo, quando

---

⁴⁴ Termo em língua local

mergulhamos uma vez no amarelo, dá um amarelo pálido assim, o sol age sobre esse lado, e o sol não toca o outro lado, e é o sol que dá o brilho à cor, quando não tem sol é muito difícil de conseguir cores boas. Quando mergulhamos uma segunda vez, a cor se torna um pouco mais escura, uma terceira vez ainda mais forte.

E com o *npékou* é o mesmo princípio, uma vez dá uma cor ocre assim, uma segunda vez se acentua, uma terceira vez se acentua ainda mais, uma quarta vez se acentua, e podemos continuar tanto quanto quisermos. E tem uma série de gama de cores vegetais obtidas assim a partir dessas plantas. E tem um nome dado ao conjunto dessas cores vegetais sobre tecido, chamamos frequentemente em bambara *basilanfini*, se escreve assim, (escreve no chão com um giz), *basilanfini*. *Basilanfini* é o nome dado a esses tecidos, mas geralmente as pessoas, ao invés de dizerem *basilanfini*, as pessoas dizem *basilan* simplesmente.

L: Um pouco como o *bogolan*? *Bogolanfini*, porque o *bogofanfini* é a vestimenta feita com o *bogolan*? O tecido?

B: Com a argila, e não podemos nunca fazer *bogolan* sem passar por esta etapa.

L: Mas *basilan* então é o tingimento natural?

B: Esses corantes naturais de cor terra, são chamados...

C: *Basi*?

B: *Basi* quer dizer planta medicinal.

L: Planta medicinal?

B: Isso, porque todas essas plantas utilizadas, são plantas que contém muito tanino, e essas plantas que contém tanino são correntemente utilizadas na África do oeste como antissépticos, como antibiótico natural.

B: *Basi*, quer dizer planta medicinal, porque essas plantas são muito utilizadas no domínio da medicina tradicional, o *ngalama* é muito utilizado como antisséptico para tratar as feridas, e para tratar as infecções internas, preparamos como tisana e tomamos. É muito usado para tratar início de hepatite, doença de fígado, no início, sob forma de tisana e tomamos, mais o limão, [...]. E aí bom, se tem feridas, as feridas são tratadas igualmente com *ngalama*. E a razão pela qual nas nossas tradições, antigamente, os jovens circuncidados usavam sempre os tecidos tingidos no *ngalama*, porque contém antisséptico, que em contato com a pele facilita a

cicatrização, ou então, eles usam um tecido em azul índigo, porque tem tanino, contém antisséptico, essas são as razões.

Conto sobre a origem do bogolan

B: Chamamos de *basi*, *basi*, que bom, tentando traduzir em língua bambara, é: o que serve de cura.

L: Como?

B: Um tecido que serve de cura, para tratar.

L: Isso é o *basia*?

B: *Basia*

L: É isso que as mulheres utilizavam?

B: Os circuncidados utilizavam...

L: Certo, e tinha um desenho específico para isso (nesse tecido)?

B: Sim, sim, com o círculo e o ponto. E então *lan*, é um sufixo de derivação em bambara, que quer dizer: o que permite obter um resultado. Por exemplo dizemos *lan*, [...] que permite obter um resultado, o que quer dizer que é resultado. E *fini* quer dizer tecido, bom, agora, *basilanfini* quer dizer: resultado da planta medicinal sobre o tecido. E esse tecido é ao mesmo tempo antisséptico natural que protege a pele, era assim. Com o tempo teve uma outra técnica que veio por acidente, e tem duas versões para isso.

B: A primeira diz que um caçador estava vestido com uma roupa *basilan* e ele matou veado, e o veado caiu em uma zona argilosa onde havia muita lama, o caçador entrou na lama para pegar seu veado sujo de argila e o colocou sobre seu ombro, e a lama que estava no veado fez manchas sobre sua roupa amarela. Chegando em casa sua mulher lavou sua roupa para tirar a terra, a terra saiu mas a mancha mesmo continuou sobre a vestimenta. Vendo isto, sua mulher disse a si mesma, olha! Ela experimentou, ela mergulhou um tecido no *ngalama* e desenhou sobre ele com a terra, e esse nome ganhou o nome de *bogolanfini*. Tem uma segunda versão

que diz que não, que uma mulher tinha um pano amarelo ocre, mas essa versão é improvável, porque na tradição mandingue uma mulher não usa nunca uma cor vegetal, não, não, isso não está na tradição.

C: As mulheres não usam ?

D: Não as mulheres não usam...

C: Elas usam o que?

D: O índigo, ou então os panos tecidos com fios (de algodão), mas uma cor única, em tingimento natural, não.

C: Porque?

D: Elas não fazem isso.

C: Certo.

L: Elas usam o *bogolan*?

D: Sim elas usam o *bogolan*, mas o *basilan* cor única não, não, não mesmo as mulheres não usam isso. São os homens principalmente, os homens usam os tecidos ocre, como roupa de trabalho, e a cor ocre vermelho não é usada por todos os homens, a cor ocre vermelho é usada pelos caçadores e detentores dos saberes, e as outras cores são usadas por qualquer pessoa, era codificado dessa maneira na sociedade tradicional.

Bogolan como sistema de comunicação feminina

B: *Lan*, é o mesmo *lan* que está aqui, que quer dizer resultado, e *fini* é tecido, *bogolanfini* quer dizer resultado da terra sobre o tecido, mas as pessoas ao invés de dizerem *bogolanfini*, elas param em *bogolan*, *basilan*, entende? Mas é uma técnica que pertence exclusivamente às mulheres, porque antes eram as pessoas mais velhas que tinham o direito de fazer esse trabalho. Porque na sociedade tradicional mandingue, assim que uma mulher atingia os 60 anos, normalmente, dizemos que ela não deve mais cozinhar, ela não cozinha mais, são as noras que vão substituí-la, e nesse momento ela se aposenta. Para não ficar de braços cruzados ela vai criar uma ocupação, se ela sabe desenhar, ela vai fazer o enxoval para a próxima geração, e através desse enxoval ela vai veicular mensagens de sabedoria. O objetivo visado é

como manter a paz no lar conjugal, e como manter a paz na comunidade sem, no entanto, que as pessoas falem? Por quê? Porque nessas sociedades tradicionais, bom, as mulheres não falam na presença de todos, entendem?

B: Na sociedade tradicional bambara, o lugar...bom, por exemplo, se tem problemas que dizem respeito à família são os homens que vão debater isso, e é no interior da casa que esse debate acontece, entre o marido e a mulher, mas não na presença de todos. Como maneira delas se expressarem, como são suas filhas que vão, ao se casar, para [a casa da] outra família, bom, elas vão acompanhadas do enxoval de casamento, sobre os quais elas vão veicular mensagens de sabedoria. Vemos nesses panos usados com mensagens visuais, compreendidas por toda sociedade, e isso acompanha de alguma forma as meninas, entendem? E para este trabalho, bom, elas inventaram, as mulheres inventaram símbolos, muitos sinais para se expressar.

C: E isso muda de região para região?

B: Sim, sim.

C: Ou para o mandingue é...

B: Não, não é a mesma coisa, temos os sinais, bom, a significação varia de uma zona social para outra zona social.

L: Você conhece um pouco os sinais?

B: Ah, então esses sinais nós vamos ver agora, alguns sinais, frequentemente utilizados. Quando vemos sobre o tecido tradicional a linha reta, isso quer dizer, chamamos isso *sarankelê*⁴⁵, *sarankelê* em bambara, o caminho direto. Todos os sinais são utilizados num sentido positivo, mas não negativo, é para dar conselhos. Isso quer dizer, é preciso sempre tomar um caminho direto na vida, *sarankelê*. E quando vemos duas linhas paralelas isso quer dizer *serafilatanaba*⁴⁶, o caminho seguido, isso quer dizer, evite de seguir dois caminhos ao mesmo tempo, evite seguir dois caminhos ao mesmo tempo. Quando vemos um caminho cortado por outro caminho, quer dizer o cruzamento de dois caminhos, criando uma encruzilhada, e a encruzilhada é chamada em bambara *tanpou*⁴⁷, a intersecção, e intersecção, bom é uma coisa que é muito, muito importante na cultura mandingue, e aí, é ali onde

---

⁴⁵ Termo em língua local

⁴⁶ Termo em língua local

⁴⁷ Termo em língua local

depositamos de certa maneira, os sacrifícios. [...]. E no sentido literal, se dizemos você é um cruzamento, isso quer dizer que você é a imagem de um cruzamento, uma pessoa frequentável, uma pessoa aberta aos outros, uma pessoa sociável, uma pessoa que se sacrifica pela causa dos outros, esta é a significação deste símbolo. E quando vemos o círculo, mais o ponto, chamamos de *solimail*⁴⁸, a casa bonita, que quer dizer apenas a família, e a família que é sempre considerada nessa zona como a coisa mais preciosa, e esse símbolo representa igualmente tudo que é precioso para o homem. Isso pode representar a riqueza, isso pode representar o amor, isso pode representar tudo que é precioso. Tem o círculo igualmente, mais o pequeno serrilhado e um ponto no meio, que quer dizer a unidade da família, a família unida, vocês vêem? Tem igualmente um símbolo apresentado dessa maneira, uma sucessão, que significa a espinha dorsal do peixe, a espinha dorsal do peixe, isso quer dizer o apoio, o pilar, porque dizemos que a sustentação do homem é sua coluna vertebral, e partindo daí dizemos a sustentação de uma família é o homem e a mulher, a sustentação da família. E então esse símbolo que é utilizado, isso simboliza não apenas a sustentação, isso simboliza igualmente a responsabilidade, entendem? Tem outro igualmente, que vemos, e o sentido muda de acordo com a região, com o ponto, assim, isso quer dizer a pegada da pata do camelo, e os rastros da pata do camelo. Outros o chamam a cabeça do lagarto, em algumas localidades, mas a pata do camelo, isso quer dizer, a viagem, viagem física, viagem espiritual. Outro igualmente vemos representado dessa maneira [desenha no chão], e tem uma sucessão...chamamos... podem ter vários, chamamos em bambara *nantiguimari*⁴⁹, que significa a pegada do passo do crocodilo, os rastros dos passos do crocodilo, e os rastros dos passos dos crocodilos, isso simboliza a boa vizinhança, a amizade, as relações humanas. Por que? Porque no Sahel, na criação das aldeias procuramos sempre o lugar onde podemos encontrar água sem dificuldades, e a pessoa que vai se instalar na beira de curso de água, na maioria das vezes essa pessoa vai encontrar um primeiro habitante na água, que é o crocodilo, e ela não tem o direito de matar esse crocodilo, isso é totalmente proibido. Ela vai domesticá-lo ao longo dos anos, e esse crocodilo se torna o totem da aldeia, e dizemos que o crocodilo é testemunha de tudo que se passou antes da criação da aldeia, e o crocodilo será testemunha de tudo que virá no futuro, porque o crocodilo vive mais tempo que o homem, vocês vêem? Tem um outro igualmente, um serrilhado, assim, que quer dizer o caminho

---

⁴⁸ Termo em língua local

⁴⁹ Termo em língua local

percorrido por uma pessoa que não quer pagar suas dívidas, e isso quer dizer: evite de pegar um mau caminho na vida.

B: [os sinais] são específicos para o *bogolan*, e não usados em outro lugar que não seja o *bogolan*. E esses sinais pertenciam exclusivamente às mulheres, como meio de expressão, e as mulheres sempre usaram esses símbolos para fazer unicamente as decorações sobre os tecidos. São temas que foram concebidos durante o tempo, e são esses mesmos temas que foram traduzidos de geração em geração, tratados a partir desses símbolos. Então era assim. Simplesmente, bom, aqui [...] com a iniciação, bom, fizemos um pequeno exercício simplesmente que não tem nada a ver com a verdadeira composição dessas mulheres, foi simplesmente para dar uma ideia, aos visitantes de compreender como os sinais eram utilizados pelas mulheres, sobre o pano.

Outros espaços de uso do bogolan

B: Para voltar à sua questão, tem símbolos que foram utilizados pelas sociedades secretas, muitos símbolos, e esses símbolos não têm nada a ver com os símbolos utilizados pelas mulheres. Os sinais da geomancia são à parte, os sinais utilizados pelas sociedades secretas da qual os caçadores fazem parte, são à parte igualmente, entendem? Então aí, nunca mesmo ... os símbolos que encontramos no *bogolan*, não tem nada a ver com os símbolos que foram utilizados na geomancia, ou então que foram utilizados, bom, por exemplo, pelas sociedades tradicionais. Mas, por exemplo os caçadores, os caçadores usam os tecidos *bogolan* igualmente, mas às vezes eles fazem, bom ... como traços sobre ele [*bogolan*], para ... traços de proteção, mas são os caçadores, eles mesmos que fazem isso, mas não as mulheres. Bom, tem um tecido que se encontra atualmente no [museu] Quai Branly, em Paris, decorado com sinais de geomancia, por um caçador. Mas isso não quer dizer que esse tecido seja realizado pelas mulheres, não, seguramente esse tecido foi realizado pelo caçador ele mesmo para sua própria proteção.

L: Então os sinais de geomancia que encontramos sobre o *bogolan*, são os caçadores que fazem...

B: Os caçadores, mas as mulheres não usam nunca, de forma alguma.

L: E são eles também que fazem os *gri-gris* (amuletos de proteção)?

B: Exatamente, os *gris-gris* sobre os tecidos *basilan*.

B: Tem, por exemplo, nesse país, bom, uma espécie de confraria, que chamamos .... o *marabu*, eles fazem escrituras em árabe sobre os tecidos, dizendo que esses são tecidos que te protegem contra o fogo, contra as armas, e são os caçadores que os usam.

Grupo Bogolan Kasobané

L: O grupo Kasobané trabalha também com sinais, ou são desenhos...?

B: Bom, o grupo Kasobané se deu como missão a preservação dessa tradição, ao mesmo tempo a inovação técnica, além de utilizar como meio de expressão contemporâneo.

C: E você fundou em que ano o Kasobané?

B: Kasobané é de 79, em 1979.

Processos de pigmentação e reaproveitamento

L: Vocês fazem o índigo aqui?

B: Temos a 8km daqui, Sekoro, as mulheres fazem índigo lá, achamos que não vale a pena concorrer com elas, se precisamos tingir o tecido no índigo levamos para elas.

L: Vocês tingem lá?

B: Sim, sim.

L: Como se chama a aldeia?

B: Sekoro

L: Sekoro?

B: Sim, a capital do antigo reino bambara de Ségou.

L: E agora vocês trabalham com criações de vocês?

B: Sim, sim, [criação] contemporâneo, damos liberdade para as criações, às vezes utilizamos os símbolos, às vezes deixamos livre para a inspiração.

B: E aqui, mergulhamos as folhas na água, e ao final de uma hora isso dá a cor amarela. E para reutilizar a cor usamos um cesto, como peneira, recuperamos, depois de ter reutilizado a cor, então essas folhas não contêm mais cor, ao invés de jogar fora reciclamos. Bom, para reciclar colocamos todas essas folhas aqui, e as folhas vão apodrecendo aos poucos, durante três meses, para virar compostagem, e essa compostagem é colocada na horta. Eles [agricultores]

vêm regularmente recuperar isso, isso dá uma ótima compostagem. E ali lavamos todos os tecidos, e nós consumimos excessivamente a água, ultrapassamos mil litros por dia, e por isso, bom, para não desperdiçar essa água, assim que lavamos o tecido jogamos a água, e a água entra em um primeiro poço, e tem uma decantação. A argila vai para baixo e a água fica por cima da argila. Chegando em um certo nível tem uma pequena janela e a água é despejada em um segundo poço onde tem carvão e sal que filtram a água. E essa água filtrada vai para um grande reservatório atrás, onde temos uma bomba manual que puxa a água, e temos uma torneira que abrimos embaixo, e essa água é sempre utilizada para regar as plantas que estão no local, porque não tem produtos químicos.

Sobre o índigo

B: Misturamos o índigo sintético apenas para ter ... acentuar a cor azul.

L: As pessoas dizem que o índigo natural é muito difícil...

B: É muito difícil, dá uma cor apagada, antigamente o índigo natural dava uma cor apagada, era assim, mas quando teve o índigo sintético no mercado africano, as mulheres que fazem o tingimento adquiriram esse hábito de adicionar uma pequena quantidade de índigo sintético ao índigo natural, para ter um azul bem bonito de se ver.

Distinções entre arte e artesanato

L: Qual é a diferença, porque chamamos isso de artesanato e o que ele [Abdou Ouologuem] faz arte?

B: Bom, é a mesma técnica do *bogolan* que é utilizada, não somente no domínio do artesanato de arte, eu digo bem, do artesanato de arte, mas no domínio das artes. No domínio das artes é para fazer peças únicas, e no domínio do artesanato podemos fazer 100, 200 peças assim. Bom, enquanto que com a mesma técnica, bom, apenas criações contemporâneas, bom, então essas são peças únicas e reservadas no [...] como as telas de arte, essa é a diferença. Às vezes, bom, por exemplo, se pegamos um grande pintor daqui que se chama...Konaté, Konaté, bom, que pega tecidos, é Abdoulaye ... tecidos por tecelões, e ele compõe sobre isso ainda.

Entrevista 6
Comatex

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Fevereiro 2017 Segou, Mali

Entrevista 6. **Comatex**. Segou, Mali. Janeiro de 2017. Tradução do francês a partir de registro em áudio. Duração: 16 min 03s. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP.

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

C: Carole Rebafort (intermediária)

D: diretor Comatex (entrevistado)

B: Badian (acompanhante)

Tecidos comemorativos e suas mensagens

D: Você pode ver, isso, esse é o Burkina [Faso].

L: Ah, esse é para o Burkina?

D: Isso é para o Burkina, e esse é o 08 de março do Mali, esse ano, esse ano os malineses vão se vestir...

L: É o mesmo em duas cores? É isso?

D: Não, é apenas esse, porque nós propusemos duas variantes, o azul e o verde, mas a [ministério de] promoção da mulher aceitou o verde.

L: Tem uma comissão então?

D: Sim tem uma comissão no Ministério de Promoção da Mulher para escolher as amostras.

L: É um grupo de mulheres?

D: Sim, é um grupo de mulheres que escolhem, então aqui elas escolheram essa estampa, este ano para o 08 de março de 2017, é isso.

D: Bom, isso são eventos festejados no Mali, você vê aqui o *Mariage de Banamba* (Casamento de Banamba), onde acontecem em torno de 500 casamentos, tem 500 casamentos em uma aldeia, cada ano. Cada ano eles fazem os casamentos em um único dia, você verá que esse dia aqui tem mais de 500 que vão se casar, 500 noivos. [Mensagem sobre o tecido: *mariage collectif du cercle de banamba* 2015]

L: Eles se reúnem ...

D: Sim eles se reúnem, eles fazem seus uniformes, eles se vestem da mesma forma, da mesma maneira, é isso.

L: Eles encomendam isso?

D: Isso, eles fazem os pedidos conosco, pedidos que podem chegar até 200 *balles*⁵⁰, 200, 250 *balles*. Isso são eventos, 250 *balles*, você vê, a embalagem dá em torno de 300 panos vezes 2, você vê o quanto dá? É isso. Além disso tem outras coisas que eu quero te mostrar, ainda do Ministério da Mulher, esse, é a festa do 31 de julho, a panafricana das mulheres.

L: Ah, panafricana das mulheres?

D: Das mulheres, o Dia Panafricano da Mulher, elas fazem isso e...

L: E tem uma mistura também com estampas de outros panos, porque essa flor eu tinha visto...

D: Isso, isso, nós, nós pegamos essas estampas nos mercados e tentamos melhorar, de ver como é preciso melhorar para vender melhor. E você vê aqui, esse tecido, você vê o carneiro?

L: Sim

D: Isso quer dizer o que, a Festa de *Tabaski* [carneiro], no Mali a festa de *Tabaski* é também um grande acontecimento para nós, então colocamos o carneiro, você vê o carneiro

---

⁵⁰ Medida em fardo, onde 1 fardo equivale a 217,72 kg

está aqui, festa dos carneiros, *Seliba*, colocamos *Seliba Dunman*: “ uma boa festa de *Tabaski*”, a *Tabaski* é uma festa onde degolamos muitos carneiros.

L: E *Seliba Dounman* é em qual língua?

P: *Seliba Dounman* é em bambara. E você vê aqui, além desses eventos tem também os sindicalistas, o Comité Sindical, os sindicatos, isso é o CSTM (Confederação Sindical dos Trabalhadores do Mali), a CSTM que também faz seu tecido, eles também fazem seu tecido de evento.

[Bandeira: *Emploie et Justice Sociale*

Logo : C.S.T.M. : *Confederation Syndicale des Travailleurs du Mali – Unir, Agir, Ameliorer*

Imagem logo : duas mãos sob mapa do continente Africano, com território do Mali destacado em amarelo, acima cores da bandeira do Mali : verde, amarelo, vermelho]

D: Então, você vê, esse tecido, que chamamos *Sangue mô*, *Sangue mô*, isso é a festa, cada ano essa festa é celebrada à San, San que fica à 210km de Segou, e eles fazem a pesca tradicional. Você vê, essas imagens que mostram a festa tradicional, cada ano eles fazem essa festa aqui, tem pedidos, eles mandam, o pedido deles se aproxima de 200 *balles* também.

[Bandeira: *Fête Traditionnelle de Sangue mô 2016*

Imagem circular com um homem e uma mulher dentro do rio com utensílios de pescaria, atrás imagem de um peixe.]

D: Bom, para o 08 de março podemos chegar até 3 mil *balles*.

L: 3 mil *balles* é uma quantidade isso?

D: É uma quantidade, *balle* são os pacotes de tecidos aqui. Se fazemos a embalagem de por exemplo 50 peças, as 50 peças na embalagem, é o que chamamos de *balle*, *balle* de tecido.

E nós temos também outras coisas que eu quero mostrar, todas as amostras estão guardadas aqui, numeradas, quando o cliente nos diz por exemplo, eu quero tal tecido, ele dá o número.

D: Os tecidos escolares por exemplo, praticamente todas as escolas usam o tecido escolar, vestimos as escolas, cada escola faz seu tecido. Veja aqui por exemplo, *Lycée Ba Aminata Diallo*, tem vários escolares, mas não é apenas isso que fazemos, nós fazemos, nós

temos impresso. Nós, em todo caso decoramos o salão, com algumas estampas somente, se não, temos muitas outras estampas, do Burkina, do Mali, da Guiné, um pouco de todo lugar.

L: Sim, eu tinha visto isso [tecido escolar] em Bamako, eu fiquei bem interessada porque eu achei o tecido muito bonito. E quem foi Aminata?

D: Aminata, bom, ela fez muito pela educação no Mali, então...ela mesma não está mais viva.

L: E eu vejo que vocês trabalham também com estampas de tecidos...

D: Nós temos também estampas *bogolan*, você vê, esse é o *bogolan*. O *bogolan* foi a Comatex que lançou esse tecido no mercado, foi desde 1988. Mas os costa-marfinenses vieram, bom, eles mudaram, eles desnaturalizaram o *bogolan*, eles colocaram outras cores, que não são o *bogolan*. Então pouco a pouco eles começaram a ganhar o mercado, sendo que a Comatex que tinha começado, mas coincidiu com o fechamento da fábrica. Então, as fábricas que estão na África, outras, pegaram o lugar da Comatex, porque a Comatex não existia, a Comatex estava fechada

A participação chinesa

L: Ah, ficou fechada durante um período?

D: Ficou fechada, porque a abertura mesmo da Comatex foi desde 1967, de 1967 até 1988. 1990 eles fecharam a fábrica, então em 1994 os chineses voltaram, eles pegaram a fábrica, então é de 1994 até agora que a fábrica está nas mãos dos chineses, 80%, e o Estado malinês tem apenas 20%.

L: Antes era 100% malinês?

D: 100% estatal, mas agora se tornou uma sociedade anônima, onde o Estado tem apenas 20%, e os chineses, COVEC tem 80%.

L: E quando nasceu a empresa? Foi nos anos 1960 é isso?

D: A empresa é dos anos 1960, a empresa mesmo foi criada em 1967 com a cooperação chino-malinesa.

L: Ah entendi, desde o início?

D: Desde o início, e isso continua até agora, são os chineses que estão aqui, é isso.

A escolha das estampas

C: Quem faz os designs?

D: Os desenhistas estão aqui na fábrica, que fazem os designs, eles estão aqui, no computador, eles passam o tempo escolhendo, fazendo o design.

L: Como eles escolhem o design?

D: Bom, nós por exemplo, nós temos pessoas que passam frequentemente no mercado, para procurar estampas bonitas, trazem essas estampas, se inspiram a partir dessas estampas para fazer desenhos bonitos.

L: Não tem obrigatoriamente uma relação com as estampas tradicionais, como o *bogolan*?

D: Tudo que encontramos no mercado que parece ser bonito, trazemos, e os clientes também, que pedem, que fazem seus eventos, nos trazem também seus desenhos, eles trazem suas estampas e dizem, bom, imprimam essa estampa aqui. Como estampa comemorativa.

O tecido como forma de comunicação

L: Ouvimos frequentemente que os panos falam, você concorda com isso?

D: Sim, o tecido fala, como eu disse, o tecido antes era um tecido comum, onde não havia escrita, não tinha nada, agora o tecido vai além disso tudo, é preciso agora exprimir, exprimir aquilo que queremos dizer, é um meio de publicidade, um meio de comunicação, o tecido é um meio agora. Você vê por exemplo a festa do 08 de março, você vê aqui “Para uma maior tomada de consciência da igualdade para as mulheres e meninas” é isso, é o que a mulher malinesa quer dizer agora, é o que preocupa agora as mulheres malinesas. Depois elas disseram que é preciso uma igualdade 50 / 50, até o ano 2030, a paridade entre homens e mulheres...é por aí. Bom o Comité Sindical é simples, se você vê aqui por exemplo...

D: As mensagens inscrevem-se sobre os tecidos, as mensagens que passam. Você vê aqui também, sobre o tecido: “Como promover a participação comunitária no saneamento do Mali”.

L: Entendo, então as mensagens estão sobretudo nos panos comemorativos?

D: Isso nos panos de eventos.

L: De eventos, perdão, então os panos com os desenhos [sem mensagens escritas] assim não comunicam?

D: Isso não comunica geralmente, porque vemos flores, caramujos, vemos outra coisa, é unicamente estético, mas para que o tecido possa falar, precisará ainda colocar a mensagem.

B: Perdão senhor. Quando dizemos que o tecido fala, aqui no mandengue, entendemos isso, isso é o búzio, se isso é o sinal do búzio, o búzio, em várias línguas dizemos que na época era o dinheiro, mas hoje procuramos outros meios de significação sobre o búzio, e são esses mesmos sinais quadrados, esses sinais abertos, com o diagrama de quatro aqui, então isso é para nós um pano que fala. Isso se adapta com nossas antigas tradições.

D: Eu posso dizer que sobre isso, quando você vê o búzio, na África, aqui, no Mali sobretudo, é o sinal do dinheiro. Mas o que fala realmente é a mensagem, é preciso escrever a mensagem sobre o tecido.

L: Vocês exportam?

D: Nós exportamos, bom, não para toda a África, nós exportamos para a Guiné [Conakry].

Questão da diferença entra *wax* e *fancy*

D: ...*fancy*, não é a mesma coisa.

L: Qual é a diferença? Porque os dois são de algodão?

D: Isso aqui, é algodão, isso é mais pesado, é um algodão mais pesado que o suporte de *fancy*, o suporte pesado, como seu nome indica é o mais pesado dos dois. O suporte pesado, nós fazemos unicamente para a embalagem do algodão da CMDT (Companhia Malinesa para Desenvolvimento do Têxtil). Porque nós compramos o algodão da CMDT, mas como eles precisam da nossa embalagem, eles disseram bom, não precisa mais comprar o nosso algodão, vamos fazer um negócio de parceria, vocês nos oferecem a embalagem e nós damos o equivalente em algodão. Você vê, então, fazemos a embalagem do algodão sobre o suporte pesado, e vendemos à CMDT, uma parte que sobra que os clientes usam para se vestir, nós imprimimos.

L: Certo, mas então o que define o *wax* são as cores dos dois lados e não realmente a cera?

D: Isso, é isso.

L: Porque o nome *wax* então? Porque tem esse nome, com o termo *wax*?

D: Porque o nome *wax*...quando eu digo *wax* por exemplo é o suporte, a densidade da trama e a urdidura do tecido, você verá que a densidade da trama e a urdidura é maior do que no *fancy*, a densidade do *fancy* é um pouco menos que a densidade do *wax*. [...]. E quando você pesa, você verá que o *wax* é mais pesado, você pega isso, a peça de 6 jardas do *wax* é mais pesada que a peça de 6 jardas do *fancy*, e quando você olha a impressão você verá que o interior e o exterior são a mesma coisa, a forma de imprimir, porque imprimimos o interior como imprimimos o exterior, isso se faz assim, mas para o *fancy*, você verá, o interior é branco, não é tão bom.

D: Isso é a maquete, MBP (Movimento Patriótico do Burkina), MBP é o partido no poder no Burkina, então eles querem fazer seu congresso, eles trouxeram um tecido. Não podemos fazer o tecido sem a maquete, e essa maquete é transferida para gravar, e uma vez que os designs são gravados sobre o cilindro, então levamos para a impressão e fazemos a impressão.

[designer criando estampa no computador com mensagem: *Honorable Mohamed Tounkara député élu à Kita*. Imagem dentro de círculo do deputado de terno e gravata].

Entrevista 7 Samuel Sidibé

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Janeiro 2017 Bamako, Mali

Entrevista 7. **Samuel Sidibé**. Bamako, Mali. Janeiro de 2017. Tradução do francês a partir de entrevista presencial. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP.

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

S: Samuel Sidibé (entrevistado)

L: Quais tecidos foram selecionados para representar o Mali nessa exposição e por quê?

S: A exposição é resultado de anos de pesquisa e coleta pelo território malinês feita pela equipe de pesquisadores do museu que viajou pelo país coletando e registrando tecidos, vestimentas e histórias. O objetivo era também aumentar a coleção do museu com uma tradição ainda viva nos dias de hoje. Os tecidos presentes na exposição são tecidos tradicionais que fazem parte da história do Mali, como o índigo dos dogon, o bogolan dos caçadores, os tecidos de tear como os *Arkilla Kerka* dos fula, alguns fragmentos de tecidos encontrados nas grutas dos Tellem e o *bazin*, que apesar de industrial e produzido pela Alemanha ganha nova significação com os tingimentos feitos pelos malineses.

L: Qual espaço as artes têxteis ocupam hoje em dia na vida econômica, social e artística?

S: Os tecidos dos tecelões fula, por exemplo, como o *Arkilla Kerka*, ou como é chamado, pano de casamento, eram produzidos principalmente para compor o enxoval da noiva. É comum que peças sejam produzidas para serem oferecidas como presente à família do noivo, ou para serem usadas no casamento, e principalmente como um objeto de valor para ser guardado, e caso necessário, usado como moeda de troca em tempos difíceis. Hoje em dia roupas produzidas em teares são usadas em raras ocasiões. Outro fator que impulsionava a produção de tecidos tradicionais era o turismo, hoje em baixa. Esta tradição está morrendo, ainda resiste um pouco nas cidades, graças aos poucos turistas, nas aldeias não há mercado, é um produto caro. Antigamente a população local se vestia com tecidos tradicionais de tear, hoje os jovens não se vestem assim, a não ser para atrair turistas. É uma questão de moda, eles querem se parecer com os outros jovens, de NY, a globalização uniformiza e as técnicas se perdem. O ciclo da tecelagem incluía as mulheres mais velhas que filavam o algodão e os tecelões, mas hoje já não há mais mercado, os utensílios de produção também vão desaparecendo. É entre os dogon que esta tradição se encontra mais preservada, eles ainda usam os tecidos de tear estampados com índigo e bordados, talvez, o uso tenha se mantido por mais tempo lá por conta de um forte turismo que movimentou por anos o mercado local, no entanto o índigo usado hoje em dia por eles não é mais natural.

L: E porque o *bazin* faz parte da exposição?

S: É por conta do *bazin* que a tradição de tingimento de reserva se mantém, é um novo suporte com tintura química onde técnicas antigas de estamparia são usadas. O *bazin* se apresenta como potencial de criação e econômico, é exportado para o Senegal, Congo, entre outros. É um tecido caro, que começa a ter visibilidade nos anos 1970, 1980, a população gosta do seu aspecto brilhante.

L: E o *bogolan*? Ainda tem seu espaço?

S: O *bogolan* é uma técnica rural, usada por ferreiros e caçadores, que se torna um fenômeno urbano quando Chris Sedou, designer de moda malinês instalado em Paris, adapta o tecido tradicional às exigências da alta costura ocidental e cria artigos de moda ocidentais como mini-saias e jaquetas. Antes ninguém se vestia com esse tecido, a não ser nas zonas rurais, afinal, sua estamparia é feita a base de argila, plantas e raízes encontradas nessas regiões. O grupo Kassobane contribuiu igualmente para sua popularidade, formados no Instituto Nacional de Artes, os artistas do grupo criaram quadros contemporâneos com a técnica da argila e pigmentos naturais, substituindo as tintas da academia. Tem ainda o trabalho do figurinista Kandjura, que criou grandes *boubous* de *bogolan* para o cinema. Assim o *bogolan* ganhou popularidade e chegou até o Japão.

L: E os fragmentos de tecidos dos Tellem?

S: Foram encontrados nas grutas junto com ossadas dos Tellem, exames mostraram que não há ligação entre os Tellem e a população atual, os dogon. Porém muitos entre os dogon se dizem descendentes dos Tellem, de fato a identidade é mais importante do que a biologia, é a consciência de identidade que prevalece. A palavra Tellem significa “aqueles que estavam aqui antes de nós”. Mas a verdade é que toda essa classificação étnica é uma invenção colonial do século XIX.

L: Porque sempre que pesquisamos tecidos africanos, de forma geral, nos deparamos com textos afirmando que os tecidos africanos falam?

S: Também faz parte da história dos etnólogos, é preciso ter cuidado, nem tudo é simbólico, nem todo desenho em um tecido é uma simbolização do mundo, faz parte de um discurso da época colonial, um discurso de evolução que nega o potencial artístico e criativo e

busca razões para as criações. Até hoje os dogon reproduzem o discurso de Griaule, foi ele quem disse, falando sobre os dogon, que o ato de tecer inventa a palavra, no entanto a palavra já existia muito antes do tear.

L : Grande parte do material que temos acesso sobre a história das culturas do continente africano foi escrita pelo ocidente, até que ponto este material é confiável?

S : Justamente, muitas vezes a população local cria um discurso para satisfazer a vontade ocidental de compreender o universo local, o que eu digo é, se você quer saber algo sobre nossa cultura não diga que você é etnólogo.

L: Mas as vestimentas dos caçadores contêm escritas e significados, certo?

S: Sim, são roupas usadas em situação de conflito e de caça, muitas trazem escrituras e versos corânicos de proteção, além dos inúmeros amuletos bordados, no entanto ainda não conseguimos decifrar as escritas sobre as vestimentas de caçadores expostas no museu, ainda estamos a procura de alguém que possa traduzir os versos.

Entrevista 8 **Ludoviv Fadairo**

(Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP)

Novembro 2019 São Paulo, Brasil

Entrevista 8. **Ludovic** Fadairo, São Paulo. Novembro de 2019. Tradução do francês a partir de entrevista gravada por telefone. Pesquisa de mestrado de Lígia Meneghel Chagas, PGEHA-USP.

L: Lígia Meneghel Chagas (entrevistadora)

S: Samuel Sidibé (entrevistado)

Sobre a distinção entre arte e artesanato a partir da experiência do Mali.

L: Como você vê essa separação arte/artesanato? Porque nas produções que percorri, vejo a expressão de uma história, de uma vida, a materialização de um conjunto de subjetividades da história de cada um, mas também de uma sociedade.

F: Sim, eu concordo um pouco com você, porque é verdade, tudo parte, mesmo o artesanato, parte da criação, porque quando alguém de repente cria algo, se ele não o reproduz e que ali contenha sua alma...

Vocês, os especialistas da arte, vocês encontrarão os critérios necessários que definem realmente a arte, é apenas o visual que faz sentir a arte? Porque eu penso como Hegel, que quando a arte não contém questionamento não é arte, quando é apenas bonito, não é arte, mas quando coloca uma questão, quando toca o interior, quando toca o físico, toca a espiritualidade, toca a alma e perturba, é isso, é na inquietação para mim que está a arte, porque para mim a arte deve ser um complemento da alma, no meio em que ela é recebida, é assim um pouco como eu defino.

L: A arte é sempre política?

F: A arte não é politizada, mas tem uma espécie de segregação entre aqueles que pensam a arte, porque hoje, eu volto sobre a questão, mas o que é a arte finalmente, com tudo que vemos hoje todo mundo é um artista, todo mundo pratica arte, todo mundo pode fazer, basta ter uma

filosofia. A arte se tornou uma prática a serviço da filosofia. Deixemos os escritores escreverem, deixemos os filósofos filosofarem e o artista é tudo isso, porque na arte tem filosofia, tem a história, tem política, tem todo esse mundo na verdade.

L: Poderia falar mais sobre esse conceito que trabalhou com os artistas no Institut Koré, da “matéria como discurso”?

F: A matéria para mim é muito importante, porque quando queremos nos referir à história, quando queremos aprofundar a história, o que nós interrogamos? O que os antropólogos interrogam? É a matéria, porque a matéria aglutina toda uma vida, toda uma história. Porque nós a utilizamos hoje, jogamos ela fora, mas ela continua vivendo com a nossa história, enquanto nós partimos. Eu reflito a questão material como algo que contém a história de toda uma vivência.

A matéria é importante na vida do homem, é através de uma matéria que agora nós conversamos, é pela matéria que podemos nos vestir, é através de uma matéria que fazemos nossas refeições, não é? E a maior matéria é a Terra, que nos alimenta, que nos protege, que nos veste, que conserva nossa vida e que nos toma de volta. É a partir de reflexões como estas que os iniciados atribuíram poder à matéria, como viva, porque todo mundo partirá, mas a matéria continua.

Quando é preciso interrogar a história é pela matéria que passamos, não pelos homens, porque os homens passam e deixam uma vida, e essa vida se encontra na matéria, e foi nisso que eu pensei no início, e eu comecei a trabalhar com a matéria para lhe dar uma outra vida, mais “animada⁵¹” para que ela transporte mensagens. Para mim a matéria é importante, não enquanto materialismo, mas como arte materialista.

Antes da colonização a pintura existia, não dessa forma, sobre um cavalete, sobre uma tela..., para especulação, não, a pintura existia, tinha uma escola, quando olhamos por exemplo as máscaras, as estátuas da cidade do Benin, os bronzes do Benin, com a exatidão das formas, a vida que damos ao bronze, são pessoas que fizeram uma escola, mas uma escola iniciática, e que trabalharam com essa matéria que era o bronze, que trabalharam com a madeira, não com qualquer madeira, que trabalharam com o algodão, mas o algodão tecido, não por uma máquina. Porque dizemos que o algodão tecido tem toda uma vida, desde aquele que o semeou, aquele

---

⁵¹ animada se refere a alma, a vida atribuída a matéria, do francês *animé* que deu origem ao termo animismo.

que o colheu, aquele que o trabalhou, aquele que o teceu, veja o número de vidas que passaram por aí.

Então a matéria que alguns artistas usam em uma obra deve ser pensada, porque essa matéria como eu dizia tem uma vida animada, discurso que o artista não tem, porque frequentemente dizemos que os artistas plásticos não falam e colocam todas suas palavras nas pinturas, essas matérias revelam seus discursos, essas matérias falam em seu lugar.

Então o trabalho sobre o material algodão é um trabalho muito importante, muito forte no plano espiritual e metafísico, que não passa apenas pelo lado beleza plástica, mas por um lado mais profundo, que é a beleza interior, o algodão é muito importante, o trabalho com a matéria já ocidentalizada, eu acredito que não precisamos.

Eu tenho o hábito de dizer que quando colocamos um artista no deserto ele deve conseguir trabalhar, porque ele deve conseguir comungar com todas as matérias que estão no deserto, escutar o discurso, escutar seus corpos e os introduzir na sua matéria, no seu trabalho, nesse momento a matéria se torna viva (animada). E é aí que eu acho interessante o trabalho de vários artistas que nós somos, com a matéria, e o trabalho sobretudo desses jovens de hoje que acreditam em um retorno para extrair o profundo da vida e da espiritualidade de seu ambiente para se expressar com a matéria viva, porque essa matéria fala deles e de suas histórias.

Então o algodão é muito importante, é a matéria primeira com a qual trabalhamos todos como suporte, ao invés de usar a tela de juta.

L: Você fala de um guia, quando está criando...

F: Não existe acaso, somos sempre guiados, quando eu trabalho eu sinto, como um olhar, um instrutor, um mestre visível ou não, que eu seja consciente ou não, que guia o trabalho, para levar o trabalho até o final. Depende da elevação de cada um, para entender. Bom, é verdade que o mundo se tornou tão científico hoje que quando não conseguimos provar alguma coisa cientificamente não acreditamos, mas eu não peço que acreditem em mim, eu apenas quero viver isso por mim mesmo. Eu não trabalho para agradar, não, eu faço o que eu sinto, eu faço o que me comandam, não obrigatoriamente para ser o maior do mundo, não para ser o menor do mundo, não.

L: Você vê isso como uma forma de descolonização, uma resistência à lógica racional cientificista?

F: Sim! É o que os colonos esquecem, eles acreditaram que eles haviam nos tirado tudo, não! Eles não tiraram a parte espiritual. É verdade que a religião veio para colonizar nosso espírito, mas não colonizaram nossa alma, eu nasci no vodum, seja pelo lado do meu pai ou da minha mãe, eu nasci inteiramente no vodum, eu me recuso ser religioso, eu sou, como dizem, espiritualizado e eu acredito nisso, eu não tenho como não acreditar que exista uma mão invisível, ou um olhar invisível, ou uma força invisível que me guia, eu creio nisso absolutamente, enquanto iniciado eu acredito, porque o acaso não existe. E hoje no mundo ocidentalizado, se não for provado cientificamente por máquinas, por raciocínios... mas eles esquecem que o raciocínio não é divino, o raciocínio é humano, mas o que é divino está no interior, e tudo o que eles produzem hoje vem da não razão, por que é preciso algo que os guie...

O vodum, por exemplo, nunca criou armas, é sobre o amor, é a união, a consideração, a concórdia, a paz. Mas hoje para ser o mais forte você tem que ser o criador das armas, tem que ter o exército mais forte, são os países que chamamos de primeiro mundo... Então, que a criação se torne mais leve, mais educativa, que nos traga algo para refletir, não apenas para o prazer dos olhos, que ela faça refletir, porque hoje não tem mais reflexão, apenas aplicação.

L: Você vê a arte como um reflexo de contexto social, político, filosófico, religioso e vice versa? Como uma engrenagem que se modifica junto? A arte ao mesmo tempo que materializa um contexto, cria e influencia a sociedade?

F: Você disse tudo, porque a arte é um conteúdo e ao mesmo tempo um continente de toda a existência humana, de tudo que se faz, de tudo que se pensa, porque a arte engloba a filosofia, a psicologia, a literatura, as ações culturais, a religiosidade, o pensamento intelectual, é um todo a arte na verdade, a arte deve influenciar o mundo, a criação deve poder fazer o mundo refletir. Tudo que se cria se faz a partir de uma reflexão artística e cultural, e é nessa reflexão artística não materializada que encontramos as questões científicas. Assim, a arte é um conteúdo vivo, é uma embalagem viva (animada) de tudo aquilo que pode nos fazer refletir.