



MÃE PRETA

Exposição e pesquisa de
Isabel Löfgren & Patrícia Gouvêa

Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.)

MÃE PRETA

1ª EDIÇÃO

SÃO PAULO

FRIDA PROJETOS CULTURAIS

2018



Intervenção em um mapa-múndi escolar que pontua a relação oceânica entre a América do Sul e a África unindo os rios São Francisco e Níger por meio de uma fita de Moebius com um verso do poema "Vozes-Mulheres" (1990) de Conceição Evaristo.

Intervention on a world map used in school assignments that traces the relationship of Brazil and Africa by way of the ocean, and uniting the flows of the São Francisco and Niger Rivers by way of a fragment of poem "Voices-Women" (1990) by Conceição Evaristo written on a Möbius strip.

Modos de Navegar - A Grande Água
Ways of Navigating

2016
Colagem sobre papel e carvão (detalhe)
Collage on paper and charcoal (detail)

Fragmento do poema "Vozes-Mulheres" de Conceição Evaristo, 1990
Fragment of poem "Voices-Women" by Conceição Evaristo, 1990

MÃE PRETA

Exposição e pesquisa de Isabel Löfgren & Patrícia Gouvêa

de 4 de outubro a
25 de novembro de 2018
FUNARTE SP | GALERIA MARIO SCHENBERG
São Paulo

de 12 de dezembro de 2018
a 9 de fevereiro de 2019
CHÃO SLZ
São Luís do Maranhão

BLACK MOTHER

Exhibition and research by
Isabel Löfgren & Patrícia Gouvêa

October 5 – November 25, 2018
FUNARTE SP | GALERIA MARIO SCHENBERG
São Paulo

December 12, 2018 - February 9, 2019
CHÃO SLZ
São Luís do Maranhão



Mãe Preta
Black Mother

2015

Intervenção fotográfica em porta de sobrado
Photographic intervention on colonial door

Em colaboração com |
In collaboration with:
Thiago Van Tyler, Margo Margot

Exposição coletiva "Crossover" |
Group show "Crossover"
Galeria Monique Paton

Curadoria | Curator:
Osvaldo Carvalho

Rio de Janeiro
Julho - setembro 2015 |
July-September 2015

TEXTOS

TEXTS

Das Dores Invisíveis 7

On Invisible Pain

ISABEL LÖFGREN & PATRICIA GOUVÊA

O que cabe em nosso olhar 13

What is in Our Gaze?

TEMI ODUMOSU

O passado é o presente 31

The Past is the Present

ALEX CASTRO

A filha de Thereza 39

Thereza's Daughter

JÚLIO CÉSAR MEDEIROS DA SILVA PEREIRA

Visível e invisível 47

Visible and Invisible

LILIA MORITZ SCHWARCZ

Modos de encantar 57

Ways of Enchanting

ISABEL LÖFGREN & PATRICIA GOUVÊA

Encantaria 61

Enchantedness

MARTINA AHLERT

Fotografia e maternidade negra:

vislumbrando uma autoridade

para a maternidade negra 67

Photography and Black Motherhood:

Envisioning a Black Maternal Authority

QIANA MESTRICH

OBRAS

WORKS

Modos de Navegar 2, 102-103

Ways of Navigating

Modos de Olhar 6, 19-29, 46

Ways of Seeing

Modos de Revelar 30

Ways of Revealing

Modos de Habitar 34-37

Ways of Dwelling

Vênus da Gamboa 38, 43

Venus of Gamboa

Modos de Reportar 44-45, 66

Ways of Reporting

Modos de Apagar 52-55

Ways of Forgetting

Modos de Encantar 56, 59-60, 65

Ways of Enchanting

Modos de Fala e Escuta 77-79

Ways of Speaking and Listening

Modos de Recordar –

Mural de Heroínas Negras 80-85

Ways of Remembering –

Black Heroines Mural

Itinerâncias 86

A Travelling Exhibition

Imagens de arquivo 97

Archival images

Biografias 98

Artist Biographies

Ficha técnica 100

Credits



Modos de Olhar
Ways of Seeing
2016

Interferência sobre gravura
de Johann Moritz Rugendas
Interference on print by
Johann Moritz Rugendas

Negras do Rio de Janeiro, c. 1835
Negresses of Rio de Janeiro, ca. 1835
Em | In *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, 1835

ON INVISIBLE PAIN

Being a mother is something that tears through the skin, leaving deep scars. It means to inhabit one's own history, while living outside oneself.

Some of the most painful stories in the history of humanity are those of the 'Black mothers': enslaved women who became wet nurses tasked with offering society its primal nourishment – enslaved women turned into pure Black milk. When looking at images of wet nurses from visual archives on Brazilian slavery, it becomes clear that what separates us from them is more than a lapse of time: it is a bloody red wound of extreme violence.

For every gesture of affection between the wet nurse and her white charge, there is a Black child who would have been torn away from her mother's breast and placed in a baby hatch or left to die. The more fortunate ones might have had the privilege of their mothers' embrace until they were old enough to be sold or even rented as a premature pair of potential lactating breasts.

Women born from free wombs¹ may have been able to envision life with freedom, at least by decree. However, we are all too aware of the consequences of decrees on Brazilian women's bodies.

///

The artistic research and exhibition project *Mãe Preta* (Black Mother) began in 2015 with an invitation to create a new piece for a group show in a gallery located in Rio de Janeiro's colonial centre. On the gallery's door, we found a fragment of a print by travelling painter J. M. Rugendas called *Negresses of Rio de Janeiro* (1835), which portrays a Black woman carrying her baby using an African wrap-cloth. At this time, the debate around intersectional feminism in Brazil was beginning to dominate the public sphere, and in light of new archaeological evidence found during urban regeneration in preparation for the 2016 Olympics, the city of Rio de Janeiro confronted its own past as the largest slave port in the world. The uncovering of major landmarks related to slavery brought forth a renewed interest in the memories and legacies of our slave past, which had been buried beneath successive layers of urban modernisation. These findings have provided channels to access memories of great value to Black populations, even

DAS DORES INVISÍVEIS

ISABEL LÖFGREN & PATRICIA GOUVÊA

Ser mãe é algo que rasga a pele e inscreve cicatrizes profundas. É habitar sua própria história e, ao mesmo tempo, viver fora de si mesma.

Uma das mais dolorosas histórias da humanidade é a história das *mães pretas*, as amas de leite que a escravidão criou por necessidade do alimento primordial, tornaram as mulheres escravizadas em puro leite negro. Há, nas imagens de amas de leite encontradas nos arquivos visuais sobre a escravidão no Brasil, um lapso que não é só de tempo; existe nelas uma fenda de sangue vermelho que é da ordem da violência extrema.

Para cada afeto consentido entre uma ama e sua pequena *filha* branca, houve uma bebê negra arrancada do seio materno, depositada na roda dos expostos¹ ou entregue ao azar para morrer. Aqueles que foram mais afortunadas puderam, talvez, conhecer o colo da mãe antes de serem lançadas ao mercado como mais um par de seios lactantes em potencial.

As mulheres que já nasceram de ventres livres puderam almejar, quiçá, uma vida em liberdade, ao menos por decreto; sabendo que os decretos ainda não têm poder de conferir à mulher brasileira soberania completa em relação a seu corpo.

////

O projeto de exposição e pesquisa *Mãe Preta* nasceu em 2015, quando fomos convidadas a criar uma obra para uma exposição coletiva em uma galeria no centro colonial do Rio de Janeiro. Na porta da galeria, nos deparamos com um fragmento de imagem do pintor-viajante J. M. Rugendas, datada de 1835, retratando uma mulher negra que carrega seu filho em um pano-da-costa, em contraponto a outra mulher negra, sentada ao lado de um baú e de um livro aberto. Naquele momento, o debate público sobre o feminismo interseccional se intensificava, assim como o enfrentamento do passado da cidade

como o maior porto de escravizados do mundo. Com as obras de reurbanização para as Olimpíadas de 2016 vieram à tona marcos urbanos da escravidão até então soterrados pela modernidade, trazendo um interesse renovado pela memória e o legado do passado escravocrata da cidade. Esses achados são formas de acesso a uma memória de valor inestimável para a população negra, ainda que falte muito para que reparações mais substanciais sejam feitas.

A imagem de Rugendas, ilustrativa da complexidade das relações do *campo negro*² no Brasil, deu início a uma pesquisa sobre a relação delicada entre a representação da maternidade dentro da memória da escravidão, na história visual do nosso país, e a luta das mulheres e mães negras na história da sociedade brasileira.

Em 2016, *Mãe Preta* materializou-se em uma exposição, a convite da Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea, situada dentro do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos – memorial na zona portuária do Rio de Janeiro onde outrora existiu o Cemitério dos Pretos Novos, e onde foram encontrados, à flor da terra, vestígios de cerca de trinta mil corpos de africanos escravizados que morreram logo após desembarcar no Cais do Valongo.

////

Em cada cidade onde a exposição *Mãe Preta* é montada, buscamos nos contextos locais pontos de inflexão capazes de alimentar novas obras. Em 2017, quando a exposição viajou para o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, incorporaram-se a ela aspectos da escravidão em Minas Gerais. Com o Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais, foi possível ampliar a pesquisa, em 2018, para dois novos contextos: São Paulo e São Luís do Maranhão.

Em São Paulo, pesquisamos a história do *Monumento Mãe Preta*, erguido em 1953 no Largo do Paissandú. Desde o colapso do edifício Wilton Paes, no mesmo largo, em maio de 2018, alojam-se ao redor do monumento dezenas de desabrigados, compondo um cenário distópico e desolador – que revela a desigualdade habitacional extrema na cidade mais rica do país. O monumento configura um marco urbano importante na memorialização da escravidão. Juntamente com o monumento *Zumbi*, erguido na Praça Antônio Prado em 2016, mostra uma tentativa de reinserir as memórias negras na região central da cidade, apesar do apagamento lento e sistemático que aconteceu ao longo da sua história moderna.

though there is still a long way to go before more substantial reparations are made.

Within the ‘Black field’ – a term coined by historian Flávio dos Santos Gomes to define the field of complex social and race relations in the history of the enslaved population in Brazil² – Rugendas’ image became the trigger to investigate the fragile relationship between the representation of motherhood within the memory of slavery in Brazilian visual history and the struggle of Black women and mothers in contemporary Brazilian society.

In 2016, *Mãe Preta* became an exhibition project following an invitation to exhibit in what is known as the largest slave cemetery in the Americas, the Pretos Novos Cemetery in Rio de Janeiro, which is today the site of Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos – a research centre – and Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea – a contemporary art gallery. It is estimated that thirty thousand bodies of African captives, many of them children, are buried there. These were enslaved people who did not survive the transatlantic journey and whose bodies were deposited only inches from the ground, a few hundred meters from Valongo Wharf, one of the main places of landing and trading of African slaves in the continent.

///

In each new city where *Mãe Preta* is shown, we look for new points of inflection in the local context to uncover new aspects in the relationship between motherhood and slavery. In 2017, *Mãe Preta* was shown in Belo Horizonte with additions taken from the context of Minas Gerais. In 2018, thanks to the art prize Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais, we were able to expand the research to São Paulo and São Luís do Maranhão. These two cities present two vastly different contexts in the memorialization of slavery in Brazil.

In São Paulo, we examined the history of the *Mãe Preta* Monument located at Largo do Paissandu, a major landmark for the memory of slavery in the city centre, which is going through a period of urban degeneration along with the slow yet forceful erasure of significant Black memories. This square is today a dystopic scenario where dozens of homeless people huddle around the statue, following the collapse of the Wilton Paes building in May 2018, which made the acute housing crisis in the continent’s richest city all the more apparent.

The statue forms a link to the monument *Zumbi dos Palmares* located in the nearby Praça Antônio Prado, as a poor attempt to re-inscribe the Black memories that modernist urban planning has torn asunder.

In São Luís, we engaged with maroon communities where the struggle for Black memory is strongly connected to the struggle for land and the respect for diverse ways of living in the Amazon region, which is continuously being threatened by large-scale mining and logging companies. Maranhão's *encantaria* – rooted in an unique array of Afro-Brazilian social and religious practices that permeate all forms of local resistance – is embodied in the centuries-old knowledge of 'enchanted' midwives, who are responsible for both physical and spiritual healing in these communities.

///

In the archival images of wet nurses, we see portraits of urban characters and family albums, which have been normalised in the Brazilian imagination. Newspapers from the 19th century feature ads offering Black milk as if it were any other commodity in a time when the country was entirely moved forward by the energy of Black bodies.

When we look at images of enslaved women carrying their babies wrapped with a cloth on their backs in the coffee plantations or in the city, we are able to see their struggle for the survival of their offspring, conceived with a life partner or through rape perpetrated by their masters. In the images of women breastfeeding their infant masters there is, according to anthropologist and historian Lilia Schwarcz, "affection *and* revolt, affection *with* revolt. The situation was meant to symbolise an affective relationship, which paradoxically revealed the contradiction of a system marked by violence and the affirmation of a rigid hierarchy."³ These are subtle details that the series *Ways of Seeing* has brought to the fore with archival images – images that are so well known in the public imagination, which paradoxically disables a critical gaze upon them.

As Susan Sontag points out, the issue is not that we are looking at the past through images, but the fact that all we remember are the images. Images may certainly shock and haunt us, but are images enough for a deeper understanding of history?⁴

The perversity of the Brazilian system is that the ignorance surrounding the history of slavery is not due to a lack of visual evidence: the world's richest archive about slavery can be found there. The brutality lies in the fact that, instead of bringing awareness to the

Em São Luís, nos aproximamos de comunidades quilombolas nas quais se entrelaçam as lutas pela memória negra, pelo direito à terra e pelo respeito à diversidade de modos de vida frente às políticas desenvolvimentistas. A *encantaria* maranhense, que permeia todas as ações de resistência e está fortemente enraizada em práticas e religiões de matriz africana únicas no país, incorpora-se aos saberes centenários das parteiras *encantadas*, que são, em suas comunidades, igualmente responsáveis pelos processos de cura física e espiritual e pela passagem dos espíritos pelos ciclos de vida e morte.

////

Na pesquisa sobre as imagens de amas de leite do século XIX, destacam-se os retratos urbanos e de álbuns de família, exemplos de como essa prática se incorporou ao imaginário da sociedade como algo normal. Em uma época em que o país era totalmente movido pela energia de corpos negros, os jornais anunciavam o leite negro como mais uma mercadoria – entre outros tantos viveres necessários à sobrevivência.

Nas centenas de imagens em arquivos históricos de mulheres, escravizadas ou libertas, com seus bebês amarrados em panos-da-costa, nas lavouras ou nas ruas das cidades, existe a tentativa de fazer virar aquele fruto, feito do amor com um parceiro de vida ou mesmo do estupro dos *senhores*. Já nas imagens de mulheres aleitando seus pequenos *senhores* o que há, segundo a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz, é uma "dualidade entre afeto e revolta, afeto *com* revolta diante de situações que deveriam simbolizar uma relação afetiva, mas que, paradoxalmente, demonstravam as contradições de um sistema marcado pela violência e pela afirmação da hierarquia estrita"³. São sempre detalhes sutis que tornamos explícitos na série *Modos de Olhar* – em imagens que, de tão vistas, já não são mais enxergadas.

O problema, no entanto, como nos ensina a pensadora norte-americana Susan Sontag, não é enxergar o passado por meio de imagens, mas sim nos lembrarmos somente delas; são imagens que nos chocam e assombram, mas seriam elas o suficiente para garantir um entendimento mais pleno da história?⁴

A perversidade do Brasil é que a ignorância sobre a história da escravidão não se deve à ausência de imagens, já que temos o arquivo visual mais rico do mundo sobre o tema. O brutal é que, em vez de ampliar a consciência da monstruosidade do sistema escravista, o

olhar habitual sobre estas imagens reproduz a cegueira coletiva que impede a sociedade brasileira de enxergar a si mesma.

////

Como podemos revisitar as imagens históricas das amas de leite do século XIX na contemporaneidade e refletir sobre suas existências? Como podemos desabituar o olhar normalizado sobre os arquivos da escravidão e revelar novos aspectos da formação da sociedade brasileira? De quais maneiras a arte pode ser uma encruzilhada do olhar, da fala e da escuta? De que maneiras a arte pode ser um lugar onde as diversas vozes das mães negras de hoje possam ecoar e se amplificadas?

Talvez a solidariedade na fala e na escuta, além do olhar, possam mudar o estado das coisas. A começar pela nova ordem que já está em curso, de forma intensa, nas universidades, nos museus, nos palcos, na política, nas redes sociais, nas escolas, nos muros da cidade, nas rodas e terreiros, nos quilombos e em tantas outras arenas. Mas, sobretudo, nas páginas ainda em branco nas quais a mulher negra escreve sua própria vivência para, assim, criar um lugar no mundo, fazendo de sua história particular uma revolução.

////

Ao buscar uma imagem incomum, capaz de revelar os dilemas das amas e das mães negras, destacando sua existência singular, encontramos a reprodução de um negativo deteriorado do fotógrafo Marc Ferrez, do final do século XIX. O fundo vermelho e líquido, com a silhueta de uma mulher, que se vê em *Modos de Revelar* provou ser o avesso de uma das imagens mais conhecidas de Ferrez. Ele revela uma visão inédita desta jovem mãe icônica, com o filho em encaixe singular.

No vídeo *Modos de Fala e de Escuta*, sete mães negras contemporâneas relatam suas vivências de maternidade, ancestralidade e lugar no mundo em depoimentos. Em *Modos de Navegar*, um verso de Conceição Evaristo entrelaça as águas que unem América e África, e fazem da memória do exílio uma busca pela terra ancestral. Em *Modos de Encantar*, lideranças quilombolas maranhenses tocam caixas em suas terras vulneráveis, como uma forma de proteção e de afirmação de coletividade. Em *Modos de Reportar*, o cotidiano da economia escravocrata se revela nos anúncios de amas de leite, enquanto artigos de jornais abolicionistas denunciam os abusos deste sistema.

monstrosity of the slave system and its consequences, the familiarity with these images reproduce, instead, a collective blindness that prevents former slave societies from looking at themselves.

///

How can we revisit historical images of wet nurses today and reflect on their existence? In which ways can we un-train the gaze projected onto these archives so that new aspects of the formation of Brazilian society may be revealed? In which ways can art be a crossroads from which to look at, speak to, and listen to the diversity of voices of Black mothers so they can echo and be amplified?

Beyond the gaze, perhaps a greater solidarity in terms of listening and speaking could help alleviate the numbness. A powerful energy is being mobilised through loud voices in universities and art galleries, from politics to social media, in schools, on stages and city walls, as well as in *terreiros*, *quilombos* and in so many other arenas. More than that, Black women today are filling blank pages with their own life experiences and knowledge as a way of carving out a singular place in the world with the fury of a revolution.

///

While searching for an atypical image that could reveal the dilemmas and singular existence of wet nurses and Black mothers, we found the scan of a damaged late 19th century negative plate by photographer Marc Ferrez. The liquid red background with a female silhouette in *Ways of Revealing* is in fact the reverse of one of Ferrez's most iconic images of a young mother balancing a basket of fruit with her baby fitting perfectly around her hips.

In the video *Ways of Speaking and Listening*, seven Black women give personal accounts of their experiences of motherhood, ancestry and their place in the world, taking turns speaking and listening to each other. In *Ways of Navigating*, a verse by Afro-Brazilian author Conceição Evaristo interlaces the waters that unite the African and South American continents, turning the memory of exile into a search for motherland. In *Ways of Enchanting*, maroon community leaders chant powerful songs as a way of collectively protecting their vulnerable land and traditions. In *Ways of Reporting*, the everyday workings of the slave economy are revealed through advertisements of wet nurses, whilst abolitionist

publications denounce the abuses of such economy, claiming Black motherhood as a human right. In *Ways of Dwelling*, the front and side images of a pregnant Black woman float in the composition, like a baby floats in amniotic fluid – bridging past and future amidst images of the ocean as a symbol of her ancestors. The gallery of portraits featuring Black heroines inspired by Afro-Brazilian writer and poet Jarid Arraes highlights the act of inscribing into the history of the country the stories of Black women who are symbols of Black struggles.

///

bell hooks reminds us that writing, speaking, ideas and art often cannot handle the fact that before words, there is pain. The pain of hunger, exhaustion, neglect and dehumanisation; the pain of abuse, loss, isolation, racism and dispersion; the pain of exile; physical, mental, and spiritual pain⁶; and so many other Black pains which still pulsate in vivid red colour.

Beyond images, a full awareness of the past will require spaces where the memory of this pain can be felt.

1 The “Law of the Free Womb” (Lei do Ventre Livre) was enacted on 28th September 1871, instituting that from that point in time every child born from a slave mother was born free. Abolition would not happen until 13th May 1888. In the 1920s and 1930s, the Black community in São Paulo, along with some Black newspapers, made significant efforts to create a Black Mother National Day, on 28th September, in honour of the sacrifices made by wet nurses and their pivotal role in the construction of the Brazilian nation.

2 According to Gomes, the ‘Black field’ (*campo negro*, in Portuguese) is a complex social network permeated by several aspects including, in certain Brazilian regions, social movements and multifaceted economic practices. Like a social arena, a common thread connects runaway communities, plantation captives, and freed urban workers, small farmers, police authorities and many other subjects that experienced the ‘worlds of slavery’ as a stage of struggle and solidarity. Flávio dos Santos Gomes, *Histórias de Quilombolas - Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro, Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 45.

3 Schwarcz, Lília M., 2018. ‘Visible and Invisible’ In: I. Löfgren & P. Gouvêa (orgs.) *Mãe Preta*. São Paulo: Frida Projetos Culturais, pp. 47-51.

4 Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2004.

5 hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black. Between the Lines*. New York: South End Press, 1989, p.45.

Em *Modos de Apagar*, imagens do monumento *Mãe Preta* aparecem contrapostas à paisagem distópica de São Paulo, junto a artigos da imprensa negra da cidade, nas décadas de 1920 e 1930, que recontam as tentativas de transformar a figura da *mãe preta* em um símbolo nacional. Em *Modos de Habitar*, a imagem de uma mulher grávida vista de frente e de perfil nos coloca em suspensão entre mundos ancestrais e mundos futuros – como o feto flutuando dentro da barriga – e em meio a imagens do mar, a grande Kalunga, lugar dos ancestrais na cosmologia bantú. A coleção de retratos de heroínas negras, inspirada na série de cordéis criada pela escritora Jarid Arraes,⁴ reforça o ato de inscrever, na história do país, as vidas de mulheres negras que simbolizam atos de resistência.

////

Há momentos, no entanto, em que a escrita, a fala, a arte e as ideias não dão conta do fato de que, como nos lembra a pensadora feminista negra norte-americana bell hooks, antes das palavras, há a dor.⁵ A dor da fome, do cansaço, do descaso, da desumanização, dos maus tratos, da perda, do isolamento, da dispersão e do exílio. A dor física, mental e espiritual, além de tantas outras dores negras que pulsam ainda, vermelhas.

Para produzir uma consciência plena do passado, além da imagem, ainda faltam espaços nos quais a memória dessa dor possa ser sentida.

OUTUBRO DE 2018

1 A roda dos expostos, ou roda dos enjeitados, era um mecanismo utilizado para abandonar recém-nascidos em instituições de caridade. Consistia em um tambor ou portinhola giratória embutido em parede ou muro, de tal forma que aquele que expunha a criança não era visto pelos que a recebiam.

2 “Defino, aqui, campo negro como uma complexa rede social permeada por aspectos multifacetados, envolvendo, em determinadas regiões do Brasil, movimentos sociais, assim como práticas econômicas com interesses multifacetados. Tal qual uma arena social, constituiu-se palco de lutas e solidariedade conectando comunidades de fugitivos, cativos nas plantações e nas áreas urbanas vizinhas, libertos, lavradores, fazendeiros, autoridades policiais e outros tantos sujeitos que vivenciaram os mundos da escravidão.” Flávio dos Santos Gomes, *Histórias de Quilombolas - Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro, Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 45.

3 SCHWARCZ, Lília M., 2018. ‘Visível e invisível’ Em: I. Löfgren & P. Gouvêa (orgs.) *Mãe Preta*. São Paulo: Frida Projetos Culturais, pp. 47-51.

4 SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2004.

5 ARRAES, Jarid, *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis*. São Paulo: Pólen Livros, 2017.

6 HOOKS, bell, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black. Between the Lines*. New York: South End Press, 1989, p. 45.



Georges Leuzinger

Fazenda de Quititi, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, c. 1865
Quititi Plantation, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, ca. 1865

Georges Leuzinger/ Coleção Gilberto Ferraz/Acervo Instituto Moreira Salles
Georges Leuzinger/Gilberto Ferraz Collection/ Moreira Salles Institute Collection

WHAT IS IN OUR GAZE?

There is a burden of in images that I want to unfold.

Ways in which looking at the remains of slavery and colonialism make us dependent on, even implicated in, the same pain that brought them into being. The situation is very complex. Enslaved people originally entered visual culture as ciphers, embodying conquest and acquisition within Europe's performance of imperial power. But in the present day we try to revive the represented into full subjects, to liberate them from the structures in which they have been historically imprisoned. So, we pay more attention: we research, we look, we write, we cry, we critique, we explain. We reproduce typologies, and the bodies of unnamed people, over and over again, online and in public space. And we do all this without permission from the original subjects. Still, we continuously conjure ghosts, and then try our best to appease the dead, to give them a more honourable place – perhaps in a book or an exhibition – a 'hospitable memory', in which to finally rest¹. But there are just so many. So many ghosts. We even make new stories, through artistic and cultural practices, in an attempt to temporarily suspend all the damage caused to humanity². African humanity. Then (after all this effort) I think what happens is that we surrender. In spite of what we know, and how we feel in this eternal mortuary. The skin of the images feeds us somehow, tempting our eyes with the hope of some answers; perhaps even the mirage of a family member. We become, like the originally intended audience, a visual tourist; looking for lost property. We surrender to the images, in silence.

I do not think we surrender easily. It's just that the stress and strain, which naturally emerges in response to repeating violence, is unsustainable³. Over time we have accepted that these images are an important tool for recognition; indisputable evidence of crimes committed, but more importantly signs of Black/African and Indigenous

O QUE CABE EM NOSSO OLHAR?

TEMI ODUMOSU

Existe uma carga de/em imagens que eu, aqui, gostaria de revelar.

Os modos como olhamos para os vestígios da escravidão e do colonialismo nos torna dependentes, e mesmo implicados na mesma dor que os trouxeram à tona. A situação é extremamente complexa. No princípio, pessoas escravizadas entraram para a cultura visual como cifras, incorporadas dentro do modelo de conquista e aquisição no *modus operandi* do poder imperial europeu. No entanto, hoje em dia, tentamos transformá-las em sujeitos plenos para que sejam libertados das estruturas que, historicamente, os aprisionaram. Portanto, prestamos mais atenção: pesquisamos, olhamos, escrevemos, choramos, criticamos, explicamos.

Reproduzimos tipologias e corpos de pessoas anônimas, repetidas vezes, tanto online quanto nos espaços públicos. E fazemos isso sem a permissão dos sujeitos originais. Assim, estamos sempre invocando fantasmas para depois fazer de tudo para apaziguar os mortos, para lhes oferecer um lugar mais honrável – talvez em um livro ou em uma exposição –, uma “memória acolhedora” na qual poderão, enfim, jazer em paz¹. Mas são tantos, são tantos os fantasmas. Criamos até histórias novas, por meio de práticas artísticas e culturais, em uma tentativa de suspender, ainda que temporariamente, os danos causados à humanidade². À humanidade africana. Depois disso (e de todo esse esforço), acabamos por nos render, apesar do que sabemos e de como nos sentimos nesse eterno mortuário. De certo modo, a pele das imagens nos nutre, seduzindo o nosso olhar com a esperança de alguma resposta, talvez até a miragem de um membro da família. Nós nos tornamos, tal como o espectador original, um turista visual procurando por propriedade perdida. Nós nos rendemos às imagens, em silêncio.

Mas não acredito que nos rendamos com facilidade. É só que o estresse e o desgaste que, naturalmente, emergem em resposta à violên-

cia repetida, são insustentáveis³. Com o tempo, passamos a aceitar que essas imagens são uma importante ferramenta para o reconhecimento, e a prova irrefutável dos crimes cometidos, e, ainda mais importante, são os sinais da presença negra/africana e indígena que foi negada ou esquecida. Dessa forma, essas imagens europeias que documentam condições de escravidão ganham um novo significado, para assim reconciliar memórias degradadas e de tudo aquilo que desapareceu com o rastro do navio negreiro⁴. Portanto, lidamos com esses corpos da mesma forma como os percebemos em obras de arte e fotografias: tensos, capturados, posados e posicionados, fixos e detidos⁵. Codificados.

Comecei a repensar meu próprio papel como historiadora da arte dedicada à investigação compulsiva do imaginário colonial. Pessoas africanas (normalmente escravizadas) são o foco de minha atenção. Com base nessa experiência particular, várias vezes me pergunto: o que guarda o futuro? Como continuaremos a conviver e a escrever sobre todas essas imagens emprestadas e roubadas de nossos ancestrais? Por exemplo, como usaremos fotografias coloniais em nossos futuros museus ou filmes documentários? Que papel as obras de arte (pinturas, gravuras, esculturas) terão no desenvolvimento de nossas identidades futuras? E quais serão as consequências de olhar esse material difícil nos próximos cinquenta, ou cem anos⁶?

A atenção a essas questões será fundamental para o nosso bem-estar.

///

A única forma de demonstrar as dificuldades de olhar para esse material colonial é se eu começar por descrever e depois analisar uma única imagem com cuidado. Como pesquisadora, muitas vezes uso o ato da descrição de uma maneira performativa, para ajudar a retrair passos e destacar coisas que podem passar despercebidas. Como uma mulher negra, também descrevo para traçar linhas ficcionais (o artifício) contidas nessas imagens. E faço isso para todas nós que nos encontramos “dentro da sala torta” das representações distorcidas tentando “entender qual é a direção correta”⁷. A descrição é para fins de clareza. A análise é para o entendimento.

Olhemos juntos para os detalhes de uma fotografia de Georges Leuzinger, intitulada *Fazenda de Quititi* (c.1865), representando

presences that have been previously denied, or forgotten. In this way European images, documenting conditions of enslavement, are re-signified, in order to reconcile with degraded memories and what has gone missing ‘in the wake’ of the slave ship⁴. So, we deal with bodies as we find them in artworks and photographs: tense, captured, posed and poised, held under ‘arrest’⁵. Coded.

I have started to rethink my own role as an art historian engaged in compulsive looking at colonial imagery, where African people (usually enslaved) are the focus of my attention. Informed by this peculiar experience, I often wonder what the future will hold, and how we will continue to live with and write about all these borrowed and stolen images of our ancestors. For example, how will we use colonial photographs in our future museums or documentaries? What role will artworks (paintings, prints, sculptures) have in the development of our future identities? And what will be the consequences of looking at this challenging material, over the next fifty, even one hundred years⁶?

Attentiveness to these questions will be critical for our well-being.

///

The only way I can demonstrate some of the trouble involved in looking at colonial material, is if I describe and then analyse an image carefully. As a researcher I often use the act of description performatively, to help retrace steps, and pinpoint the things that might be missed. As a Black woman, I also describe to trace the lines of fiction (the artifice) in these images; and I do this for all of us who have been ‘standing in a crooked room’ of distorted representations trying to ‘figure out which way is up’⁷. Description is for clarity. Analysis is for understanding.

Let us look closely together at a photograph by Georges Leuzinger called *Fazenda de Quititi* (c.1865), representing a small coffee farm and its occupants, in the hills of Jacarepaguá, Rio de Janeiro. An unsettling, staged image of Brazilian rural life still under the grip of slavery. Most of the photograph is taken up by the geographical

setting, with rocky imposing hills in the background that frame a central house surrounded by stairs and pathways. This is not a vibrant landscape being presented here, a 'settled' and 'timeless' exotic idyll, but rather a place that is ageing and isolated⁸. Even in sepia, the trees and land look ragged and overworked, the house has broken windows, and the walls are heavily weathered. Various coffee baskets decorate the ground to the left of the image. In different places clothes and fabric are hanging out to dry. The people in the photograph further accentuate this atmosphere of desolation. In the foreground of the photograph, on a stone patio, several figures are spread out, along the horizon line of the composition, in different poses unique to their role in this community. Two Afro-Brazilian men are raking a pile of coffee beans spread on the ground for drying. One to the left is standing barefoot on the beans, focussed on his work. Another opposite him, to the right, is in the act of shovelling the beans forward but he partially raises his head as if to address the camera, although we cannot see his eyes. Perhaps he is checking he is in the right position? Their long raking tools together create a V-shape that mirrors the valley pictured above them. Between them, in the centre of the whole scene, an Afro-Brazilian woman stands in profile, head lowered, with a child resting in fabric on her back, in the classic African way. She is looking down, blurred but still. Just being. In front of her a group of five children sit on the ground in rags, with hunched shoulders, looking towards the ground and not engaging with one another. There is nothing to do or play with. In contrast, to the right of this scene, a well-dressed European boy of similar age is seated inside a wooden play-horse with wheels. The child knows he is being photographed and poses his body towards the camera. Beside him, his Black nanny stands in an "obedience" pose, with her hands in front of her. Her head is also lowered, and it even looks like her eyes are closed. At the back of this constellation of figures, close to the house, two formally dressed white women stand as accessories to this composition. One standing at the bottom of the stairway to the right is holding the bannister

uma pequena lavoura de café e seus habitantes na serra de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. A imagem inquietante é uma encenação da vida rural brasileira ainda sob as garras da escravidão. A paisagem geográfica domina grande parte da foto, com imponentes morros de pedra ao fundo que enquadram uma casa-grande ao centro rodeada por escadas e atalhos. A paisagem representada não é vibrante, nem um idílio exótico "colonizado" e "atemporal", mas um lugar em degradação e isolado⁸. Mesmo em sépia, as árvores e o solo parecem esfarrapados e sobrecarregados. A casa tem janelas quebradas, e as paredes mostram graves sinais de desgaste. Várias cestas de café decoram o chão na parte esquerda da imagem. Em diferentes lugares, roupas e panos estão estendidos para secar. As pessoas na fotografia acentuam ainda mais o clima de desolação. No primeiro plano, sobre o pátio pavimentado, várias figuras estão espalhadas na linha horizontal da composição e em poses diferentes, segundo seu papel nessa comunidade. Dois homens afro-brasileiros ajuntam uma pilha de grãos de café espalhados no chão para secagem. O homem da esquerda pisa descalço no café, concentrado em sua tarefa. Do lado oposto, à direita, o outro homem varre os grãos para a frente, mas levanta parcialmente sua cabeça como que para olhar para a câmera, embora não possamos ver seus olhos. Talvez esteja em dúvida se está na posição correta. Juntas, as duas longas ferramentas de trabalho criam um formato em V, que espelha o vale retratado na parte superior. Entre eles, no centro da cena, uma mulher afro-brasileira encontra-se de perfil, com a cabeça abaixada e uma criança dormindo amarrada em suas costas, em estilo típico africano. Ela olha para baixo, desfocada, mas imóvel. Simplesmente sendo. À sua frente, um grupo de cinco crianças está sentado no chão por cima de tapetes, com ombros curvados, olhando para o chão, sem interagir umas com as outras. Não há nada para fazer ou com que brincar. Em contraste, no lado direito da cena, um menino branco da mesma idade aparece bem-vestido e sentado em um cavalete de madeira sobre rodinhas. A criança sabe que está sendo fotografada e posa com seu corpo em direção à câmera. A seu lado, a babá negra permanece em posição de "obediência", com suas mãos na frente do corpo. Sua cabeça também está abaixada e parece até que seus olhos estão fechados. Ao fundo dessa constelação de figuras, perto da casa, duas mulheres brancas, com roupas formais, aparecem

como acessórios da composição. Uma delas, que se encontra de pé na base da escada à direita, segura o corrimão e olha para baixo de maneira contemplativa. A segunda mulher, à esquerda, aparece em movimento, andando em direção à casa, mas parece ter mudado de posição para ser vista de perfil. A fotografia captou seu movimento, o que significa que ela aparece duas vezes, seguida de seu fantasma, que continua até sair de cena.

Não tenho dúvidas de que Leuzinger encenou essa composição para ser vista por observadores em outro contexto. Mas o que pretendia transmitir sobre essa fazenda em Quititi? Cada corpo representado ali parece estar sozinho, embora sejam interdependentes. Essas figuras, e esse espaço, não estão ali para nos acolher para dentro da imagem, mas apenas para demonstrar sua função. Nesse sentido, por que a ama negra aparece como um personagem central da cena? O que ela representa? Como ela ressoa na foto e para além dela? Acredito que, no sentido literal, a figura da “mãe preta” incorpora a esperança de continuidade: seu laboro reprodutivo fará com que a terra e o país sejam férteis. A “mãe preta” gera a vida e cuida dela. Ela nutre a terra, depois a cultiva. As crianças no chão ao seu redor representam os frutos de seu trabalho. São apresentadas como o produto de encontros íntimos com homens afro-brasileiros, cuja energia fálica é ali representada, de modo simbólico, pelas longas ferramentas que usam no trabalho – cuja leitura atual se concentra no trabalho manual. O grupo isolado de cinco crianças é a nova força de trabalho à espera da maturidade, assim como os grãos de café estão à espera da moagem. Na imagem, elas já são “vigiadas” pela criança branca montada em um cavalo de brinquedo, que, com o tempo, provavelmente se tornará seu senhor. O menino carrega o poder estrutural, e o legado da herança colonial. Entretanto, é a “mãe preta” que exerce o poder reprodutivo. Sem ela e seus filhos, a terra estaria coberta de vegetação selvagem que, por fim, devoraria a colheita.

///

Uma fotografia, mesmo que alegue ter uma função documental, nunca é inocente. Apesar dos progressos na tecnologia fotográfica na década de 1860, os sujeitos ainda precisavam parar e posar para obter o tempo de exposição necessário, o que significa que

and looking down contemplatively. The second woman on the pathway to the left, is in motion, walking towards the house, but it seems like she has shifted position to be seen in profile. The photograph has captured the movement, which means she appears twice with her ghostly double continuing to leave the scene.

I am in no doubt that Leuzinger staged this composition for viewers in another context, but what did he want to convey about this farm in Quititi? For each body represented here seems to stand alone, even though they are interdependent; these figures, and this space, does not welcome us in, only demonstrate their function. In this sense, why is the “Black mother” featured as a character in the centre of the whole scene? What does she represent? How does she resonate in and beyond the photograph? I think in a literal sense *mãe preta* embodies the hope of continuity, that she will make the land and the country fertile through her reproductive labour. *Mãe preta* creates life and cares for it. She nourishes the land, and then she tills it. The fruits of her work are demonstrated by all the children on the floor in front of her. They are presented as the product of intimate encounters with Afro-Brazilian men whose phallic energy is here symbolically represented by the long rakes they work with – currently directed towards their manual labour. The five lonely children are a new labour force waiting to mature, much like well grown coffee. And in this image, they are already “overseen” by the European child on a pretend horse, who in time will likely become their master. He holds the structural power, the legacy of a colonial inheritance, but *mãe preta* wields reproductive power. Without her and her children the land will become overgrown, and the crops will eventually die.

///

Even a photograph, claiming to have a documentary function, is not innocent. And developments in the technology of photography in the 1860’s, still required its subjects to stop and pose for proper exposure, which means Leuzinger’s image is not a “snapshot” but rather a composed impression. If we insist on looking at the past through the lens of colonial representatives, then we also have to accept the biases and concepts being institutionalised

through images. If we are to look at the enslaved people represented here, at all, then our gaze cannot be empty of knowing what we are being called to witness. That said, at the very least, there are ways in which we can subvert the representational logic invested in topographical imagery (the overview), which extended the 'sovereign authority' of the plantation as a 'system of visualized surveillance'⁹. For example, we can offer gestures (soft gestures) from the present to the past that signal how we recognise presence, spirit, and sentience through veiled images; although our attention needs to be contextualised. This work is a matter of representational ethics, justice, and care. And so, what if we read or listened to Leuzinger's photograph, by inhabiting the gaze (or bodily positions) of the subjected¹⁰? What do these Afro-Brazilian people see and feel? Coffee. Hands. Earth. Feet. Light. Camera lens. Inner landscape. Surely *this* is the true description for this photograph? Coffee. Hands. Earth. Feet. Light. Camera lens. Inner landscape.

TEMI ODUMOSU is a British-Nigerian art historian, creative educator, and curator at Malmö University in Sweden. She is the author of *Africans in English Caricature 1769-1819: Black Jokes, White Humour* published by Brepols (2017). Her international research and curatorial practice is concerned with the visual and affective politics of slavery and colonialism, Afro-Diaspora aesthetics, decolonial praxis, archival re-enactment(s), critical strategies for digitisation, and more broadly exploring how art mediates social transformation and healing. Recent curative interventions in Scandinavia include *What Lies Unspoken: Sounding the colonial archive* (National Gallery & Royal Library of Denmark, 2017-2018); *Milk & Honey* (Botkyrka Konsthall, Sweden, 2017); and *Possession: Art, Power & Black Womanhood* (New Shelter Plan, Denmark, 2014). Temi Odumusu's research is currently funded by the Riksbanken Jubileumsfond in the School of Arts and Communication, at Malmö University.

a imagem de Leuzinger não é uma imagem instantânea, mas sim uma impressão altamente composta. Se insistirmos em continuar a olhar para o passado através das lentes dos representantes coloniais, também teremos que aceitar os preconceitos e conceitos que essas imagens institucionalizam.

Se nossa intenção for realmente olhar para as pessoas escravizadas representadas ali, nosso olhar não pode deixar de conter o entendimento daquilo que nos pedem que testemunhemos. Portanto, no mínimo, temos que pensar em modos de subverter a lógica representacional investida no imaginário topográfico (a visão geral) que estendia a "autoridade soberana" da fazenda como um "sistema de vigilância visualizada"⁹. Por exemplo, podemos oferecer gestos (gestos leves) do presente para o passado que sinalizem como reconhecemos presença, espírito e sentimento em imagens veladas, embora nossa atenção tenha que ser contextualizada. Este trabalho é uma questão de ética, justiça e cuidado representacionais. E se, então, lêssemos ou ouvíssemos a fotografia de Leuzinger habitando o olhar (ou a posição corporal) dos retratados¹⁰? Como veem e sentem esses afro-brasileiros? Café. Mãos. Terra. Pés. Luz. Lente da câmera. Paisagem interna. Certamente *esta* sim é a verdadeira descrição dessa fotografia? Café. Mãos. Terra. Pés. Luz. Lente da câmera. Paisagem interna.

TEMI ODUMOSU é historiadora da arte, educadora criativa e curadora de nacionalidade britânica e nigeriana que trabalha na Universidade de Malmö, na Suécia. Ela é autora do livro *Africans in English Caricature 1769-1819: Black Jokes, White Humour* [Africanos na Caricatura Inglesa 1769-1819: Piadas Negras, Humor Branco], publicado pela editora Brepols (2017). Sua pesquisa internacional e sua prática curatorial lidam com a política visual e afetiva da escravidão e do colonialismo, bem como com a estética da diáspora africana, a práxis decolonial, as reencenações de arquivo, as estratégias críticas de digitalização e, de maneira mais ampla, examina maneiras em como a arte é capaz de mediar a transformação social e processos de cura. Suas intervenções curatoriais recentes na Escandinávia incluem *What Lies Unspoken: Sounding the colonial archive* (Galeria Nacional e Biblioteca Real da Dinamarca, 2017-2018); *Milk & Honey* (Botkyrka Konsthall, Suécia, 2017) e *Possession: Art, Power & Black Womanhood* (New Shelter Plan, Dinamarca, 2014). A pesquisa de Temi Odumusu é, atualmente, financiada pelo Riksbankens Jubileumsfond na Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Malmö.

1 GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. 64.

2 Esta frase foi inspirada no ensaio de TUCK, Eve. *Suspending Damage: A Letter to Communities*. Harvard Educational Review, v. 79, nº 3, 409-27, 2009.

3 Frantz Fanon escreveu evocativamente sobre a tensão muscular nos corpos de pessoas oprimidas. Ver FRANTZ, Fanon. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963, p.53.

4 Para uma extraordinária teorização do conceito de “rastros”, ver SHARPE, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. London: Duke University Press, 2016.

5 Ver CAMPT, Tina M. *Listening to Images*. Durham; London: Duke University Press, 2017, p. 49-60. Ao escrever sobre um conjunto de retratos etnográficos de sul-africanos dos anos 1890, Campt teoriza e descreve de maneira convincente a sua “estase” como uma tensão que mostra “um esforçado equilíbrio de compulsão, restrição e recusa” (p.57). Ver também SEKULA, Allan. The Body and the Archive. *October*, 39, Winter, 1986, p. 7. Sekula argumenta que qualquer fotografia concebida para identificar um “alvo”, tais como perspectivas aéreas militares ou retratos criminais, são “produzidas, literalmente, para facilitar a detenção do retratado”.

6 Olhar é algo doloroso e também é político. No contexto do Holocausto (com várias posições bem argumentadas sobre esse assunto), ver CRANE, Susan A. Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography. *History and Theory*, v. 47, nº 3, 309-30, 2008. Crane usa a recusa do olhar para perguntar de forma crítica: “Para as vítimas sobreviventes do Holocausto as atrocidades não acabaram, mas persistem na memória corporal e no trauma psíquico. Se a dor perdura nas pessoas, podem as fotografias tiradas contra a sua vontade algum dia serem vistas a não ser pelo prisma do olhar nazista?” (p. 321).

7 HARRIS-PERRY, Melissa V. *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 29.

8 Para uma discussão sobre o ponto de vista imperial clássico, ver a seção de Derrick Price sobre “fotografia no colonialismo”, em WELLS, Liz. Ed. *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2004, p. 82-6.

9 MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. North Carolina: Duke University Press, 2011, p.10.

10 CAMPT, 2017, p. 42. Campt escreve que “ouvir exige uma sintonia com frequências sônicas de afeto e impacto. É uma combinação de ver, sentir, ser afetado, contactado e movido para além da distância da visão e do observador”.

1 Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. 64.

2 This sentence was inspired by the essay Tuck, Eve. “Suspending Damage: A Letter to Communities.” *Harvard Educational Review*. 79.3 (2009): 409-427.

3 Franz Fanon spoke evocatively about muscular tension in the bodies of oppressed peoples. See Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963, p.53.

4 For a wonderful theorisation of “wake work” see Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. London: Duke University Press, 2016.

5 See Campt, Tina M. *Listening to Images*. Durham; London: Duke University Press, 2017, pp. 49-60. Writing about a group of ethnographic portraits of South African people from the 1890’s, Campt convincingly theorises and describes their ‘stasis’ as a tension that displays ‘an effortful balancing of compulsion, constraint, and refusal’ (p.57). See also Sekula, Allan. “The Body and the Archive.” *October*. 39 (Winter, 1986), p. 7. Sekula argues that any photographs designed to identify a “target” like military aerial views or criminal portraits, are ‘designed quite literally to facilitate the arrest of their referent’.

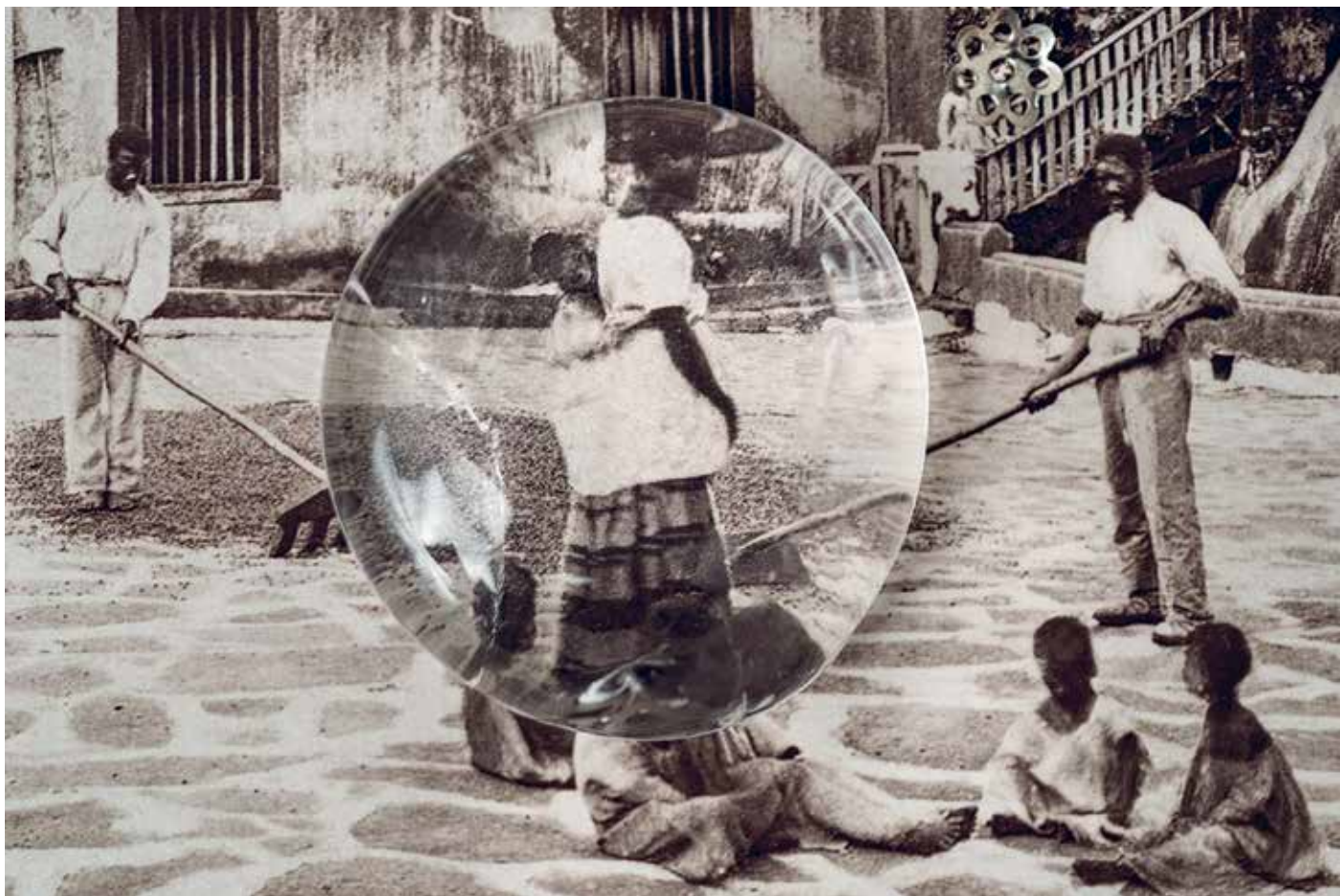
6 Looking is painful and also political. In the context of the Holocaust (which has many well-argued positions on this subject) see Crane, Susan A. “Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography.” *History and Theory*. 47.3 (2008): 309–330. Crane critically asks in her argument for not looking: ‘For surviving victims of the Holocaust, the atrocities are not “over” but endure through body memory and psychic trauma; if the pain lingers in them, can the photographs taken against their will ever be viewed except in the way the Nazi gaze enabled?’ (p.321).

7 Harris-Perry, Melissa V. *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 29.

8 For a discussion of the classic imperial viewpoint see Derrick Price’s section ‘photography within colonialism’ in Wells, Liz. Ed. *Photography: A Critical Introduction*. 3rd ed. London: Routledge, 2004, pp. 82–86.

9 Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. North Carolina: Duke University Press, 2011, p.10.

10 Campt, 2017, p. 42. Campt writes that ‘listening requires an attunement to sonic frequencies of affect and impact. It is an ensemble of seeing, feeling, being affected, contacted, and moved beyond the distance of sight and observer.’



Na série *Modos de Olhar*, a complexidade das relações das amas de leite na luta pela sobrevivência de seus filhos e a obrigação de aleitar os filhos de seus “senhores” são destacadas por meio de objetos óticos, guias e joias simbólicas sobre gravuras e fotografias bastante conhecidas de importantes artistas e fotógrafos viajantes do século XIX. O protagonismo materno é enfatizado, enquanto diamantes e vidros são usados para ocultar o rosto dos colonizadores.

In the *Ways of Seeing* series, the duplicity and complexity of the different relationships entertained by the wet-nurses with both the white children they took care of and their own children, are highlighted in archival images from the 19th century with optical objects, ritual beads, and symbolic jewellery, causing a shift of perception that makes the Black mother the protagonist of each scene, whereas diamonds and glass beads obscure the gaze of the colonizers.

Modos de Olhar Ways of Seeing

2016

Interferência sobre fotografia de Georges Leuzinger
Interference on photograph by Georges Leuzinger

Fazenda de Quititi, c. 1865, Jacarepaguá, Rio de Janeiro

Quititi plantation, c. 1865, Jacarepaguá, Rio de Janeiro

Georges Leuzinger/ Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



**Modos de Olhar
Ways of Seeing**

2016

Interferência sobre fotografia de Marc Ferrez

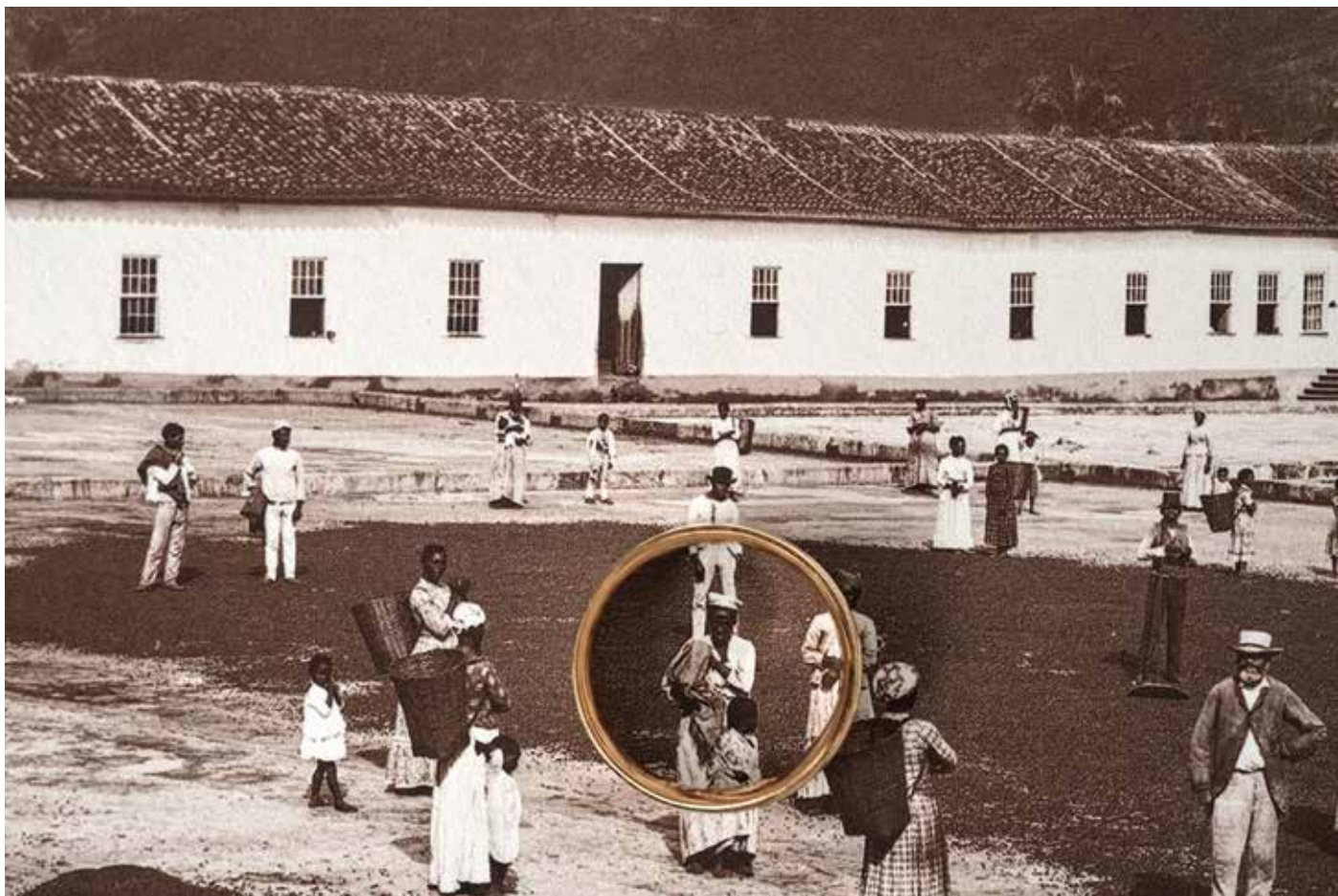
Interference on photograph by Marc Ferrez

Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba, c. 1882 Vale do Paraíba

Slaves on coffee yard of a coffee plantation in the region of the Paraíba River valley, c. 1882 Paraíba Valley

Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



Modos de Olhar
Ways of Seeing

2016

Interferência sobre fotografia de Marc Ferrez

Interference on photograph by Marc Ferrez

Fazenda Monte Café, c. 1890, Sapucaia, Rio de Janeiro

Monte Café Plantation, ca. 1890, Sapucaia, Rio de Janeiro

Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



Modos de Olhar
Ways of Seeing

2016

Interferência sobre fotografia de Marc Ferrez

Interference on photograph by Marc Ferrez

Partida para a colheita do café, c.1885, Vale do Paraíba, Rio de Janeiro

Leaving to the coffee harvest, c. 1885, Paraíba Valley, Rio de Janeiro

Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



Modos de Olhar
Ways of Seeing

2016

Interferência sobre fotografia de Marc Ferrez

Interference on photograph by Marc Ferrez

Partida para a colheita do café com carro de boi, c. 1885, Vale do Paraíba

Leaving to the coffee harvest with ox cart, c. 1865, Paraíba Valley

Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



Victor Frond (Fronç)

Imp. Americana, Paris

Ph. Renard, id.

LA CUISINE A LA ROÇA

Modos de Olhar Ways of Seeing

2016

Interferência sobre fotografia de Victor Frond
Interference on photograph by Victor Frond

A cozinha no campo, c. 1858

The Kitchen in the Field, c. 1858

Victor Frond/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Victor Frond/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



Modos de Olhar
Ways of Seeing

2016

Interferência sobre gravura de Johann Moritz Rugendas, detalhe
Interference on print by Johann Moritz Rugendas, detail

Em | In *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, 1835



PETER LUDWIG e FREDERICO GUILHERME BRIGGS

THE BRASILIAN SOUVENIR, A SELECTION OF THE MOST PECULIAR COSTUMES OF THE BRASIES. RIO DE JANEIRO: LUDWIG & BRIGGS LITHOGRAPHERS, 1846-1849.

32,5 X 26,5 cm

182 | FOLHA DE ROSTO DO ÁLBUM

183 | SELLING FRUITS (QUITANDEIRA)

Modos de Olhar Ways of Seeing

2016

Interferência sobre gravuras de Peter Ludwig e Frederico Guilherme Briggs, c. 1846

Interference on prints by Peter Ludwig and Frederico Guilherme Briggs, ca. 1846

Do álbum/From the album *The Brazilian Souvenir: a Selection of the Most Peculiar Costumes of Brazil* (1846);
e/and *Brazil and the Brazilians Portrayed in Historical and Descriptive Sketches*, Philadelphia (USA), 1857.



Modos de Olhar

Ways of Seeing

2016

Interferência sobre gravuras de João Cândido Guillobel
Interference on prints by João Cândido Guillobel

De Figuras populares do Rio de Janeiro; s/d
From Popular Figures in Rio de Janeiro, undated



Modos de Olhar

Ways of Seeing

2018

Interferência sobre gravura de Carlos Julião
Interference on print by Carlos Julião

Arquivo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, final do século 18
National Library Archive, Rio de Janeiro, end of 18th century



Modos de Olhar Ways of Seeing

2016

Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
Interferences on prints by Jean-Baptiste Debret

Acima | Top:

Uma visita à casa de campo
A visit to the country house

À esquerda | Left:

O Jantar
The Dinner

Próxima página | Next page:

Acima | Top:
Liteira para viagem no interior das erras
Sedan for travel in the hinterlands

Abaixo à direita | Bottom right:

Queima de efigie de Judas no Sábado Santo
Burning of a Judas effigy on Holy Saturday

Abaixo à esquerda | Bottom left:

Uma dama brasileira em seu interior
A Brazilian lady at home

De | From *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.
Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35





A série *Modos de Revelar* expõe uma reprodução do negativo de uma das imagens mais icônicas de Marc Ferrez (1843-1923), raramente visto em público. A imagem, que revela as tessituras e impurezas do processo fotográfico analógico, serve como metáfora para todas as imagens e vidas que, ao longo dos anos, ficaram confinadas às memórias individuais. Ao torná-lo público, o negativo expõe a materialidade da fotografia e o que ela é capaz de revelar ou de esconder – proporcionando uma reflexão sobre o papel da fotografia na escrita e interpretação da história.

Ways of Revealing shows a rarely seen scan of the negative plate of one of the most iconic images by photographer Marc Ferrez (1843-1923). The image reveals the edges and impurities of the analogical photographic process and is a metaphor for all the images, which, through the years have been confined to individual memory. In making the photograph public in this state, we understand what photography is capable of revealing or concealing, which invites a discussion about the role of photography in writing and interpreting history.

Modos de Revelar

Ways of Revealing

2016

Diptico | Diptych

Intervenção sobre placa de negativo deteriorada de Marc Ferrez

Intervention on deteriorated negative plate by Marc Ferrez

Negras, c. 1884, Salvador – BA

Negresses, c. 1884, Salvador – BA

Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection

THE PAST IS THE PRESENT

Brazil considers itself a good and peaceful nation if only because it forgets having been one of the greatest slave economies of all times.

Many times, a clear conscience helps one sleep soundly, or, in our case, it is a sheer lack of memory.

///

African slavery in the Americas is perhaps the greatest tragedy of the Modern Era.

Around eleven million people were transported by force from Africa to the Americas. Among the many nations responsible for this lucrative trade, Portugal was the main one. Among the many nations that bought these persons and generated wealth at their expense, Brazil was the main one. Among the many Brazilian ports that received this disgraced human mass, Rio de Janeiro was the main one.

The history of African slavery in the Americas is a Portuguese enterprise from beginning to end. In 1441, Portugal brings the first enslaved persons to Europe. In 1888, Brazil becomes the last country in the continent to abolish the horror of slavery.

This crime against humanity is, above all, Portuguese, Brazilian, carioca.

///

In Germany, even those young persons whose parents were born after the Second World War lower their heads in silence, and feel ashamed and sad when they hear about Nazism, the Holocaust or Auschwitz.

In Brazil, if we had more shame and a longer memory, we should react similarly when we hear the words slave quarters, slave ship, and slavery.

This is our crime.

///

O PASSADO É O PRESENTE

ALEX CASTRO

O Brasil se considera uma nação boa e pacífica. Mas é só porque esqueceu ter sido a maior economia escravocrata de todos os tempos.

Muitas vezes, o sono tranquilo não é consciência limpa: é falta de memória.

///

A escravidão africana nas Américas foi talvez a maior tragédia da Era Moderna.

Estima-se que cerca de 11 milhões de pessoas tenham sido transportadas à força da África para as Américas. Dentre as muitas nações responsáveis por esse lucrativo tráfico, a maior foi Portugal. Dentre as muitas nações que compraram essas pessoas e que construíram sua riqueza em suas costas, a mais insaciável foi o Brasil. Dentre os muitos portos brasileiros que receberam essa massa humana desgraçada, o principal foi o Rio de Janeiro.

A História da escravidão africana nas Américas começa e termina lusófona: em 1441, Portugal traz para a Europa as primeiras pessoas escravizadas; em 1888, o Brasil torna-se o último país do continente a abolir o horror.

Um crime contra a humanidade que é, antes de tudo, lusófono, brasileiro, carioca.

///

Na Alemanha, mesmo entre adolescentes cujos pais e mães nem eram nascidos durante a guerra, basta uma menção a nazismo, Holocausto ou Auschwitz para fazê-las abaixar a cabeça em silêncio, envergonhadas, tristes.

Nós, no Brasil, se tivéssemos vergonha na cara, se tivéssemos um pouco mais de memória, faríamos a mesma coisa ao ouvir menções a senzala, navio-negreiro, escravidão.

Essa vergonha é nossa.

///

No Rio de Janeiro, o principal porto de desembarque de pessoas escravizadas foi o Cais do Valongo, desativado e aterrado em 1843 por um Império que tinha vergonha da escravidão que lhe sustentava.

Hoje reformado e reembalado para turistas, esse cenário de horror foi inserido no *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana*, ao lado de outras atrações como a Pedra do Sal, o Jardim Suspenso do Valongo e o Cemitério dos Pretos Novos — que apesar de cemitério, mais parecia um valão onde eram jogadas as vítimas da travessia atlântica.

Mas o que falta ao Brasil e ao Rio de Janeiro não são novas atrações turísticas, e sim espaços que promovam uma verdadeira compreensão dos horrores que aconteceram (e ainda acontecem) debaixo dos nossos olhos, nesse nosso chão, na nossa senzala, no nosso quartinho de empregadas, nas nossas comunidades.

///

O Holocausto perpetrado pela Alemanha durante as décadas de 1930 e 1940 matou cerca de seis milhões de pessoas judias, um terço da população judaica mundial. Além de incontáveis milhões de outras pessoas.

Esse horror não deve nunca ser suavizado.

Mas não foi nem de longe o único horror perpetrado pela civilização europeia em sua longa história de horrores.

É impossível visitar lugares de tortura e morte como Auschwitz, Treblinka, Sobibor sem uma atitude de respeito e reflexão, sem pensar na memória das centenas de milhares de pessoas que sofreram ali.

Auschwitz matou 1,1 milhão de pessoas; Treblinka, 900 mil; Sobibor, 200 mil.

Enquanto isso, o Brasil recebeu 4 milhões de pessoas escravizadas, sendo que um milhão só pelo Cais do Valongo, logo ali ao lado, no centro do Rio.

In Rio de Janeiro, the main port of arrival for enslaved populations in the early 19th century was the Valongo Wharf. In 1843, it was deactivated and landfilled by an Imperial government deeply ashamed by the enterprise of slavery that made it so wealthy.

Today, the Valongo Wharf has been rediscovered and repackaged for tourists. This scenery of horror is part of the “Historical and Archaeological Circuit for the Celebration of African Heritage” along with other attractions such as Pedra do Sal, the Valongo Suspended Gardens and the Cemetery of the New Blacks, the latter being rather a mass grave where the victims of the transatlantic voyage were thrown into. While there is no shortage of tourist attractions in Brazil and in Rio de Janeiro, what is missing are spaces that promote a true understanding of the horrors that occurred (and keep occurring) under our eyes, on our soil, in our slave quarters, in the maid’s quarters inside our apartments, in our poor communities.

///

The Holocaust perpetrated by the German government in the 1930s-40s killed approximately six million Jews, one third of the world’s total Jewish population, along with countless hundreds of thousands other people.

This horror should never be understated.

And it was by no means the only horror perpetrated by European civilization in its long history of horrors.

It is impossible to visit places of torture and death such as Auschwitz, Treblinka, and Sobibor without respect and reflection, or without thinking about the memory of hundreds of thousands of people who suffered there.

Auschwitz killed 1.1 million people. Treblinka, 900,000. Sobibor, 200,000.

Brazil received four million enslaved persons, and one million entered the country through the Valongo Wharf in central Rio de Janeiro.

Why do we, Brazilians, not have the same attitude of respect and reflection when we visit former slave quarters in colonial sugar mills, or when we walk past the ruins of whipping posts in our town squares?

///

I am now standing on the Valongo Wharf, trying to forget these haunting figures and focusing on the individual and indivisible experience of stepping off a slave ship right there on these rocks, on this ground.

I imagine being separated from my family and from everything I knew, with no personal belongings and crossing the ocean huddled together with hundreds of people agonising in an infectious ship, not knowing if I would see my homeland ever again. I imagine being condemned with an infinite curse as my enslaved condition will be inherited by my descendants for all time.

I imagine Rio de Janeiro as an unknown place full of horror for a recently arrived enslaved African like myself. It is the place where my weakest fellow countrymen come to die. It is the ground whereupon the enslavement of my body begins. It is my first experience on this new world where I am treated and exploited as a captive.

I imagine that Rio de Janeiro continues to be a place of horror for my descendants, and the descendants of my descendants, for the people who share my blood and my skin color - those who still are today the main homicide victims and also the largest prison population - and who still have to hear that there is no racism in Brazil.

All of this happened yesterday, and keeps happening today.

The police does not enter the penthouses of the descendants of the enslavers in the same way they invade the shacks of the descendants of slaves.

The past, like a stone thrown in water creates concentric circles that reverberate in the present. The past is the present.

ALEX CASTRO is a writer. In 2015, he published the *Autobiography of the Slave-Poet* by Juan Francisco Manzano in Brazil. In the following year, he was invited to the International Book Biennial in Havana, where the Spanish edition of the same book was launched. In 2018, the *Autobiography* was one of the books selected by the Brazilian Government for the National Programme of Books and Educational Resources. He also wrote *Otherphobia: Militant Texts* (2015), and his next books "Attention" and "The Prisons" are due in 2019 and 2020 by Editora Rocco. www.alexcastro.com.br

Por que nós, pessoas brasileiras, não temos a mesma atitude de respeito e reflexão ao visitar uma senzala, um engenho, um pelourinho?

///

Estou no Cais do Valongo, tentando esquecer os números e somente imaginar como teria sido a experiência individual, una, indivisível, de pisar em terra firme ali, naquelas pedras, naquele chão.

Imagino que fui arrancado de minha família e de tudo que conheci; que atravesssei o oceano cercado de pessoas agonizantes em um navio infecto; que não pude trazer nenhum objeto pessoal; que não sabia se jamais veria minha terra; que estava condenado a um castigo literalmente e potencialmente infinito, pois a escravidão não seria apenas minha, mas sim herdada por toda a minha descendência até o fim dos tempos.

Imagino que o Rio de Janeiro, para mim, escravo recém-chegado, era um lugar desconhecido e cheio de horrores. Era o porto onde colegas de viagem mais fracos vinham morrer. Era o chão onde começava a escravidão do meu corpo. Era minha primeira experiência nesse novo mundo onde seria cativo e explorado.

Imagino então que hoje o Rio de Janeiro continua sendo um lugar de horror para as pessoas que descendem de mim e dos meus, para as pessoas que têm o meu sangue e a minha cor, que são ao mesmo tempo a maior parte das vítimas de assassinato e também a maior parte da população carcerária, e ainda têm que ouvir que racismo não existe no Brasil.

Tudo isso aconteceu ontem, e continua acontecendo hoje.

A Polícia Militar não invade do mesmo jeito a cobertura do descendente do escravista e o barraco do descendente do escravo.

O passado, como uma pedra jogada na água, cria ondas concêntricas que repercutem no presente. O passado é o presente.

ALEX CASTRO é escritor. Em 2015, publicou no Brasil uma edição da *Autobiografia do poeta-escravo*, de Juan Francisco Manzano. No ano seguinte, foi autor convidado da Bienal Internacional do Livro de Havana, onde lançou a edição cubana da *Autobiografia*. Em 2018, a *Autobiografia* foi um dos livros selecionados pelo PNLD Literário (Programa Nacional do Livro e do Material Didático) do Governo Federal. Escreveu também *Outrofobia: textos militantes* (2015). Seus próximos dois livros, *Atenção* e *Prisões*, serão publicados pela Editora Rocco em 2019 e 2020. alexcastro.com.br



Na série *Modos de Habitar*, uma das imagens contrapõe um fragmento de uma fotografia de uma mulher grávida escravizada com a paisagem da Gamboa, bairro onde se localizava o Cemitério dos Pretos Novos, na região portuária do Rio de Janeiro no final do século XIX, onde hoje se encontra o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos. A imagem do porto retrata o ponto de chegada de milhões de africanos escravizados no período em que ali atracavam navios negreiros. As montagens fotográficas traçam um elo com a travessia transatlântica desde a África por meio da Grande Água, ou *Kalunga* na cosmologia banto. A série também traz o simbolismo da árvore vital e do oceano como lugar dos ancestrais, bem como o ventre materno como o lugar de gestação e abrigo.

In one of the images of the *Ways of Dwelling* series, a pregnant belly is shown against an archival image of Gamboa, where the Pretos Novos Cemetery is located near the Valongo Wharf in Rio de Janeiro, showing the landing spot of slave ships which brought millions of enslaved Africans to Brazil. The photomontages make a connection between the Brazil and the African motherland by way of the ocean. The symbolism of the tree as a vital element of life, and the ocean as a site of ancestors according to Bantu cosmology, mark the cycle of life and death connected to the child yet to be born.

Modos de Habitar

Ways of Dwelling

2016-2018

Triptico | Triptych

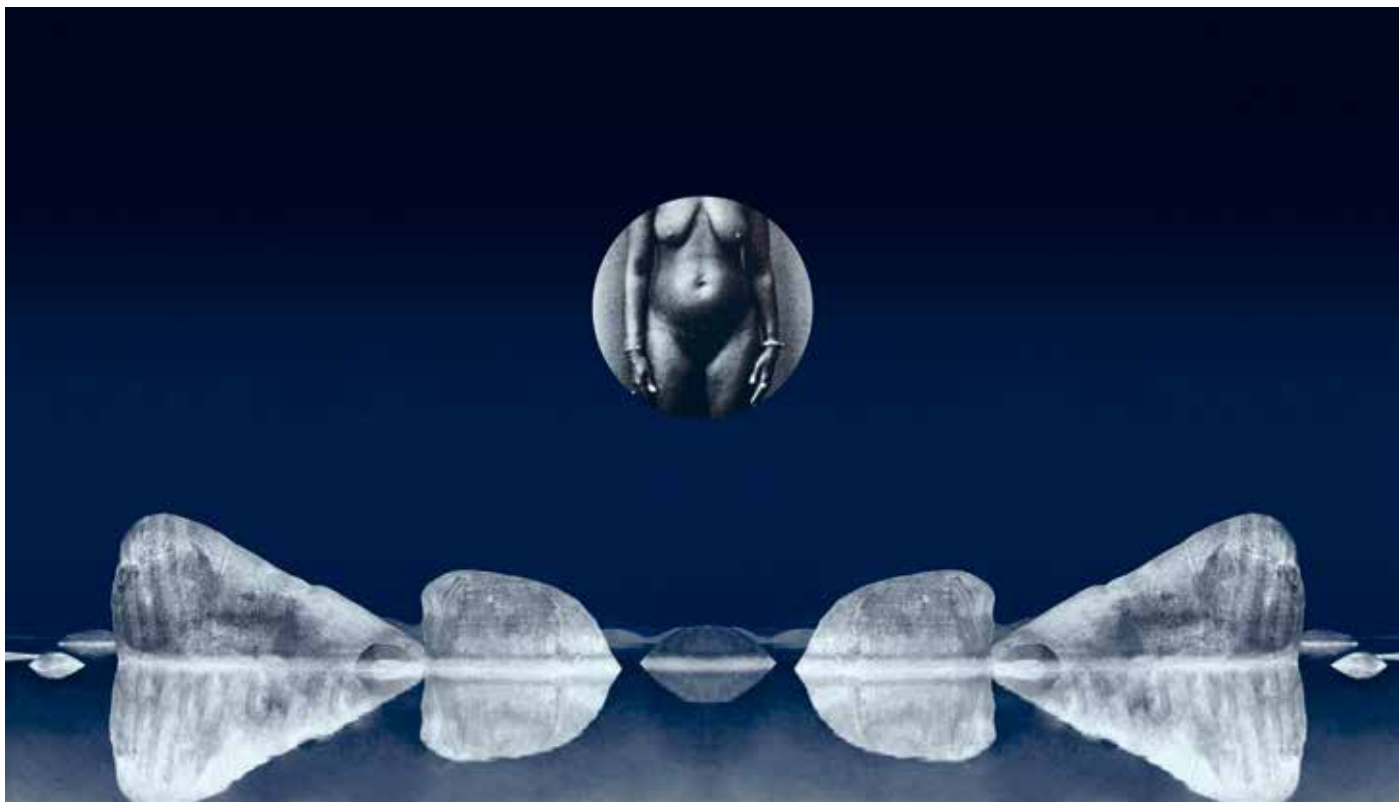
Fotomontagem | Photomontage

Vista do bairro portuário da Gamboa, c. 1865, Rio de Janeiro

View of the harbor in Gamboa, c. 1865, Rio de Janeiro

Georges Leuzinger/Acervo Instituto Moreira Salles

Louis Agassiz Photographic Collection/Série "Raça Pura", "Pure Race" Series, c. 1865
Peabody Museum of Archaeology & Ethnography, Harvard University



[Acima | Above] 2016-2018

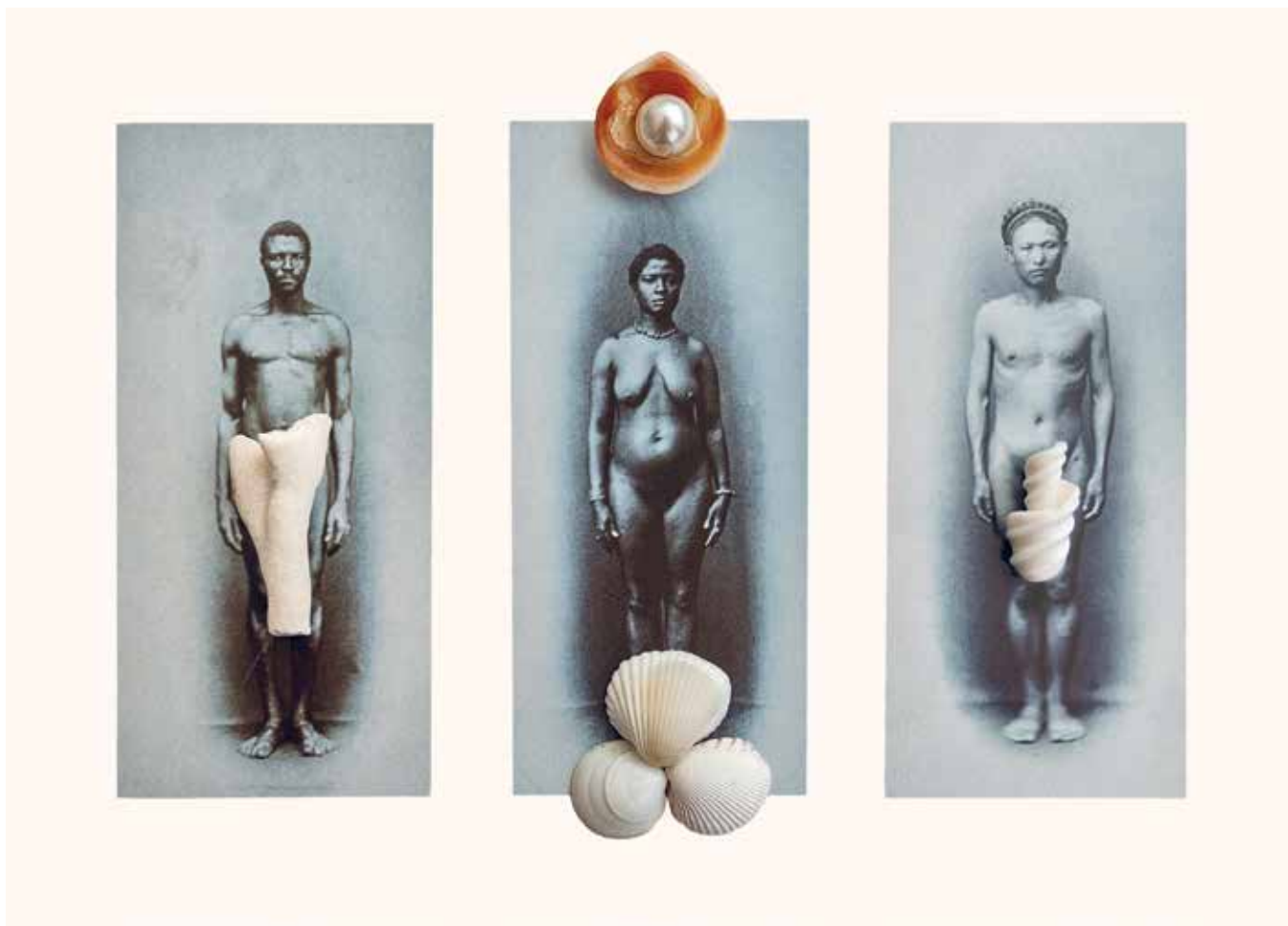
Baía de Guanabara, c. 1885 Paquetá, Rio de Janeiro
Guanabara Bay, c. 1885, Paquetá, Rio de Janeiro
 Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles
 Louis Agassiz Photographic Collection/Série "Raça Pura", "Pure Race" Series, c. 1865
 Peabody Museum of Archaeology & Ethnography, Harvard University

[Próxima página | Overleaf]

Arquipélago de Anavilhanas, Amazonas, 2017/autoria das artistas
Anavilhanas archipelago, Amazon, 2017/image by the artists
 Louis Agassiz Photographic Collection/Série "Raça Pura", "Pure Race" Series, c. 1865
 Peabody Museum of Archaeology & Ethnography, Harvard University







Em *Vênus da Gamboa*, vê-se fotografias de uma mulher grávida escravizada, de homens escravizados e migrantes feitas por August Stahl em 1885. Essas imagens que foram usadas como modelo para os estudos do eugenista suíço Louis Agassiz, um dos principais defensores do racismo científico no século 19, são ressignificadas aqui com intervenções de diversos objetos simbólicos ligados à fertilidade, como por exemplo conchas - material muito significativo em rituais, assim como nas histórias visuais tanto da história da arte ocidental quanto em iconografias da arte da costa dourada, na África Ocidental. Os objetos se relacionam com as joias que aparecem no pulso da mulher fotografada com gravidez avançada, e remetem a um sentido de identidade e singularidade da mulher anônima em contraponto ao objetivo desumanizante da fotografia.

In *Venus of Gamboa*, the photographs of a pregnant enslaved woman and enslaved and migrant men, are resignified with symbols of fertility and of the sea, reminiscent of Western and West African visual traditions. The photographs were originally commissioned by the race biologist Louis Agassiz who travelled to Brazil in the mid-19th century aiming to document all the African and Indigenous types and creating an archive of racial types to support the theory of racial hierarchies. What is impressive in these photographs, is that if one looks closely, the woman portrayed is wearing jewellery, necklaces and rings that establish her singular identity despite the dehumanizing objectives of the photograph.

Vênus da Gamboa
Venus of Gamboa

2016

Interferência sobre fotografia "Retrato de Escravos" de Augusto Stahl
Interference on photographs "Slave Portraits" by Augusto Stahl

Louis Agassiz Photographic Collection/Série "Raça Pura",
"Pure Race" Series, c. 1865
Peabody Museum of Archaeology & Ethnography,
Harvard University

THEREZA'S DAUGHTER

*"Take off your shoes, for the ground
you tread is sacred."*

– EXODUS, 3:5

This epigraph reminds of Moses' call on Mount Sinai that would change the history of the Semites for all time. I cite this passage as a reverence to the room where we now stand¹. Even though it is located across the ocean from Africa, we may find the remains of thousands of enslaved Africans who died after the Atlantic crossing in this small plot of land of 100 square meters once called a cemetery.

Once forced out of motherland Africa, the diaspora spread across the world and irrigated with their blood those places where fresh human black flesh was bought and sold cheaply. In Brazil, this place was called Valongo.

The greed of slave traffickers did not spare even the youngest. During the slave trade, Africa became incapable of supplying the growing demand for adult labor in farms and started shipping off more and more children, many of whom are buried in the old Pretos Novos Cemetery in Rio de Janeiro, the largest slave cemetery for newly arrived enslaved persons in the Americas. Curiously, bodies were never properly buried cemetery. They were piled on top of one another above ground, something which would have been unacceptable for Africans since it would mean a permanent separation from the ancestors.

A report from a burial held on December 18, 1827 is a testament to this. Joaquim Antônio Fernandes de Sá had sent the body of an enslaved child whose name and age are unknown. On page 146 of the yellowing death records from the Parish of Santa Rita, the organization in charge of the cemetery, we can

A FILHA DE THEREZA

JÚLIO CÉSAR MEDEIROS DA SILVA PEREIRA

*Descalce os teus pés, pois o solo em
que você está pisando é sagrado.*

ÊXODO, 3-5

A frase da epígrafe remonta à chamada de Moisés no Monte Sinai: a dramaticidade dos acontecimentos que se sucederiam mudaria para sempre a história do povo semita. Gostaria de justificar a aplicação, aqui, dessa citação, em relação à reverência que devemos ter ao solo do qual falamos¹. Geograficamente distante do continente africano, este pequeno pedaço de terra (cerca de cem metros quadrados) guarda entranhados, em seu meio, os restos mortais de milhares de africanos que, uma vez transformados em escravizados, sucumbiram após a dramática travessia do Atlântico.

Retirados a fórceps da Mãe África, foram espalhados pelo mundo em diáspora, regando com seu sangue todos os lugares onde se comprava e se vendia carne humana preta, fresca e barata. No caso do Brasil, esse lugar chamava-se Valongo.

A sanha dos traficantes de africanos escravizados não poupou nem sequer as crianças. No transcorrer do tráfico negreiro, a África tornou-se incapaz de suprir a crescente demanda por mão de obra adulta para as lavouras coloniais, e passou a enviar contingentes cada vez maiores de crianças; em solo brasileiro, ao morrer, elas eram lançadas ao solo em que estamos, o antigo Cemitério dos Pretos Novos. Trata-se do maior cemitério de escravizados recém-chegados das Américas. Sua característica principal foi o fato de que, nele, os escravizados jamais eram sepultados. Antes, tinham seus corpos lançados à flor da terra, insepultos, em uma prática que, para as culturas africanas, era inconcebível, pois significava um corte definitivo na linhagem ancestral desses mortos.

O relato do sepultamento ocorrido em 18 de dezembro de 1827 é emblemático a este respeito. Joaquim Antônio Fernandes de Sá mandou sepultar uma criança escravizada da qual não sabemos nem o nome, nem a idade. O registro amarelado pelo tempo, lavrado na folha 146 do livro de óbitos da Freguesia de Santa Rita, responsável pelo Cemitério dos Pretos Novos, apenas dá conta de uma breve descrição: trata-se da filha de uma escrava Thereza.

De Thereza, mãe desta criança, a documentação deixa-nos saber muito pouco. Não temos o local de onde foi retirada da África, nem o navio que a trasladou para esta terra. Era ladina, batizada e talvez fosse mãe solteira. O que se sabe, a partir daí, é apenas o que podemos inferir a partir do sentimento materno universal. Era mãe e, uma vez escravizada, sofrera uma dupla perda na vida: primeiro, perdera a sua liberdade para homens ávidos pelos altos lucros gerados pelo tráfico negreiro; depois, vira a sua filha ser levada pela morte. E esta criança, por sua vez, como se indigente fosse, acabara por ser lançada à flor da terra neste Cemitério dos Pretos Novos, sem vida, sem nome, sem respeito e sem dignidade.

Como milhares de outras mulheres que já haviam chegado debaixo da pecha de escravizadas, e outras milhares que ainda estavam por chegar, Thereza foi subjugada e violentamente atacada em sua condição humana. Deve ter chorado a perda da sua identidade ao receber um nome que não era o seu; deve ter se lamentado, não por ter dado à luz, mas sim por estar sozinha e longe de seu povo. Viu sua raiz ancestral ser cortada, viu um sepultamento digno ser negado à sua prole, e viu-a fenecer assim como um broto novo e frágil, deitado ao solo já inebriado pela seiva vermelha e fresca que é incansavelmente derramada sobre ele.

Thereza lamentou tal estado de coisas pois, como era de costume, fosse adulto ou criança, uma vez jogados à flor da terra, sem nenhum cuidado mortuário, os corpos dos escravizados eram amontoados no centro do terreno para depois serem queimados, quebrados, retorcidos, desarticulados, desmembrados...

Entrementes, da *filha de Thereza*, uma coisa a mão do algoz não pode retirar: sua filiação. Como filha de uma mulher africana, ela fora alçada ao patamar do pertencimento materno. Esta raiz de pertencimento a embeleza, a dignifica e lhe basta. Afinal, não é o nome que nos dão, nem a consideração que nos têm, que nos satisfazem em nossa humanidade, já que esta está, antes de tudo, vinculada à

only find a short description of this child: "daughter of a slave named Thereza".

We know very little about Thereza, the mother of this child. We don't know where she came from in Africa, nor the name of the ship that brought her, but we do know she was baptized and was probably a single mother. After that we may only infer facts from a universal sentiment of motherhood. She was a mother, and once enslaved she suffered a double loss. First, losing her freedom by the hands of men greedy for the slave trade's high profits. Then she saw death take away her daughter who was laid to rest as an indigent in this cemetery, lifeless, nameless, with no respect or dignity.

Like thousands of other enslaved women who arrived and thousands still to arrive, Thereza was subjugated and violently attacked in her human condition. She must have wept for losing her identity when she received a name that wasn't hers, she must have lamented being alone and far from her people when giving birth, she must have suffered seeing her ancestral roots being cut by denying her offspring a decent burial, let alone seeing the little body wilt away in a ground inebriated by all the life blood left to dry there.

According to custom, the body of adults or children deposited there without appropriate death rituals would be piled in the center of the plot to be burned, broken, disarticulated and dismembered, thus clearing space for new arrivals.

Nonetheless, there is one thing that the executioner's hands could not take from Thereza's daughter: her filiation. As the daughter of an African woman, she becomes elevated to a maternal belonging which makes her beautiful and dignified - and this alone could suffice. We are given our humanity by the origin of our existence more than by a name or reputation. It is connected to the person that bore us and who first fed us from breasts not always full of milk, but nonetheless true.

Like Thereza's daughter, at least ten percent of all enslaved souls buried in this holy ground were aged between zero and eight years old. It

is estimated that from 1808 until 1830, at least fifteen thousand enslaved persons were buried in this cemetery. Most of these bodies are nameless. Records show that “crias” was the name given to children up until age four, and “molecas” or “moleques” given to all those until age fourteen.

This is the case of a child who was brought from a brigantine from the African port of Benguela on December 18, 1824 who did not survive the mistreatment nor the infectious ship during the Atlantic crossing. After perishing in the Valongo Market, she was buried under the inscription “a new moleca”. Another little one had an equally descriptive but more painful record: “a nursing ‘cria’”, as babies under age two were called.

Death was far from democratic, especially at the Pretos Novos Cemetery. Among the thousands of enslaved Africans trafficked into Brazil, children and pregnant women had a high mortality rate, and what killed the mother usually killed the child. One of the death records show that in 1828 “mother and daughter” from Luanda did not resist the hardships of slavery and also had their bodies deposited there.

Thousands of other children whose names we will never know rest on these grounds. They are a reminder of a not so distant past where people bought and sold human lives regardless of gender or age - whose bodies were discarded, rotting in piles of stench, becoming a burden for the local population who wished to get rid of a most undesirable neighbour.

We still have thousands of Thereza’s sons and daughters who have lost and still keep losing their lives in the alleys and ditches of the city. Their lives are nipped at the bud and their bodies not properly buried.

It is impossible to ignore the thousands of Therezas born in this country and who, like their African mother, agonized in slavery during their lives, feeling prejudice on their skins, and losing their children to our social ills. This ground is sacred not because someone has been ordained to liberate their captive people. Rather, it has been consecrated by children like

origem de nossa existência. Aquela a quem primeiro fomos ligados, de quem primeiro nos nutrimos, mamando em seios nem sempre fartos, mas verdadeiros: nossa progenitora.

Como a filha de Thereza, pelo menos dez por cento do total das almas escravizadas e sepultadas neste campo santo tinham, ao morrer, oito anos ou menos – estima-se que, entre 1808 e 1830, pelo menos 15 mil escravizados foram sepultados no Cemitério dos Pretos Novos. A maioria dessas crianças nem nome recebeu. Eram chamadas de “crias” quanto tinham menos de quatro anos; a partir daí, e até os 14, recebiam a designação de “moleques” e “molecas”.

Como foi o caso de uma criança que, em 18 de dezembro de 1824, foi trazida em um bergantim, oriundo do porto de Benguela, no continente africano. Ela não suportou os maus tratos da viagem e o acondicionamento no interior do fétido tumbeiro e, após falecer no mercado do Valongo, foi sepultada sob a inscrição “uma moleca novinha”. Outro pequenino ganhou, em sua anotação fúnebre, a descrição mais longa, mas talvez mais dolorosa, de “uma cria de peito”. Era assim que se chamavam as crianças de até dois anos.

A morte, definitivamente, não é democrática; pelo menos não o foi no Cemitério dos Pretos Novos. Entre os milhares de africanos escravizados traficados para o Brasil, crianças e mulheres grávidas eram as que mais morriam; e, costumeiramente, o que matava a mãe levava também a filha. O relato a seguir nos ajuda a dimensionar a situação: em 1828, “mãe e filha”, vindas de Luanda, não suportaram as agruras da escravidão e, ao morrer, também tiveram seus corpos lançados no Cemitério dos Pretos Novos.

Outras milhares de crianças das quais tampouco saberemos o nome jazem neste solo, como testemunhas de um passado não muito distante em que pessoas vendiam e compravam seres humanos, indiferente de sexo ou idade, e descartavam seus corpos inertes em um espaço apertado, cada vez mais amontoados, para apodrecer e cheirar mal. Para serem lembrados como o estorvo de uma vizinhança ávida por livrar-se do incômodo próximo.

Ainda temos milhares de outros filhos de Thereza, que perderam suas vidas, e ainda perdem, nos becos e valas da cidade, tombando qual brotos cortados, e cujos corpos nem sepultados são.

É impossível não pensar nas milhares de Therezas que brotaram neste país, e em como elas amargaram a escravidão em vida, sentiram na pele a dor do preconceito e perderam seus filhos para nos-

sas mazelas sociais. Este solo é sagrado não porque algum homem tenha sido comissionado para libertar seu povo em cativeiro, mas porque crianças como a filha de Thereza consagraram, com sangue inocente, o solo de um país que reluta em dar-lhes o devido valor.

JÚLIO CÉSAR MEDEIROS DA SILVA PEREIRA Doutor em História da Ciência e da Saúde pela Fiocruz, mestre em História Social pela UFRJ e graduado em história pela UERJ/FFP, é professor-adjunto de História Contemporânea da UFF. É autor das obras *À Flor da Terra: o Cemitério dos Pretos Novos no Rio de Janeiro* (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro/Editora Garamond, 2014) e *Kijane Kueza: um Guerreiro Muito Capaz* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/Universo dos Livros, 2014). Diretor de pesquisa histórica do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), coordena o Núcleo de Estudo e Pesquisa Sankofa, que pesquisa saúde e adoecimento de populações remanescentes, escravidão, morte e sepultamento de escravizados.

1 NOTA DAS EDITORAS: O texto foi originalmente publicado em ocasião para a primeira montagem da exposição em 2016, no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, que abriga a Galeria de Arte Contemporânea Pretos Novos e o Memorial Pretos Novos.

Thereza's daughter whose innocent blood still remains in this tiny plot of land, in a country that resists in giving these lives their due worth.

JÚLIO CÉSAR MEDEIROS DA SILVA PEREIRA is a Ph.D. in History of Science and Health by Fiocruz, Master's in Social History from UFRJ, and a B.A. in History by UERJ/FFP. He is a Senior Lecturer of Contemporary History at Universidade Federal Fluminense, in Rio de Janeiro. He is the author of *Above ground: The Pretos Novos Cemetery in Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro City's General Archive, Editora Garamond, 2014, 2nd ed.), and *Kijane Kueza: a Very Able Warrior* (National Library in Rio de Janeiro and Universo dos Livros, 2014). He is also the director of historical research at the Pretos Novos Institute for Research and Memory (IPN), in Rio de Janeiro, and he is the coordinator of the Sankofa Study and Research Center, that researches health and disease in remaining communities, slavery, and the death and burial of the enslaved.

1 EDITOR'S NOTE: the text was originally published for the first exhibition held at Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos in 2016.



Vênus da Gamboa

Venus of Gamboa

2016

Interferência sobre fotografia *Retrato de Escrava Feminina* de Augusto Stahl, 2016

Interference on photographs *Female Slave Portrait* by Augusto Stahl, 2016

Louis Agassiz Photographic Collection/ Série "Raça Pura", "Pure Race" Series, c. 1865

Peabody Museum of Archaeology & Ethnography, Harvard University

rua do Pedregulho n. 164 mudou-se
ella de S. Christovão n. 60, e contin-
nas, tanto pensionistas como meias
se a ler, escrever, contar, coser,
ar roupa de homem e de Sra., fazer
o de louver; e tambem a dançar,
no, querendo os pais: prometendo
sinar com todo o mimo possível.

um habil calceiro para qualquer
na pratica de commercio e escripta,
conducta; quem delle precisar pode
esmo jornal para ser procurado.

bom preto de roça, sem vicio al-
to; quem o pretender dirija-se a rua
da venda se dirá ao comprador.

para sua companhia huma mulher,
a quem convier dirija-se a rua

noleque bom cozinheiro: na rua de

vender, na botica da rua de
ada agua resolutiva para
muito applicada
Pio de Moraes
uma coiza para aliviar dores
dentes, cujo
medico para as mais
e muita força de hu-
mancia; pastilhas para fra-
ga de appetite, diias de ipeca-
pos contra vermes.

MUSICA.
ensa de musica de P. Laforge, rua
38, acaba de se imprimir as pe-
es: — Nova quadrilha de contra-
cizas para piano, preço 400 rs. —
s para piano, 240 — A separação
posta por J. Mazzotti. 240 — Nova

cravas, numa de nação e outra crioula, ambas pren-
dadas.

— ALUGA-SE, na rua dos Pescadores n. 93, hum preto
bom cozinheiro.

— PRECISA-SE de hum negro de meia ida-
de, que saiba ler e escrever, e que possa administrar hu-
ma estalagem nesta cidade; procure no jornal dos Ciga-
nos n. 32.

— Quem perdesse dous vigesimos da presente seria
de N. da Gloria, dirija-se a rua da Misericórdia n. 33,
que tendo os sinais certos, lhe serão entregues.

— PRECISA-SE alugar hum sobrado, com bons co-
mos e quintal, ou huma casa terrea; trata-se na
alfandega n. 1.

— ALUGA-SE huma ama com bom leite e novo, que
seja, engomma muito bem, e sabe tudo mais que
é proprio de seu trabalho; na rua do Hospicio n. 239,
amanha até as 8 horas, e de tarde das 3 em diante.

— A. LAWRIE e Comp. tem para vender, no seu ar-
dem, rua Direita n. 6, huma rica mesa elastica in-
ta, para 40 pessoas, toda de jacarandá; assim como
tem cinco taboas que tem de sobrecoliente.

— Vendem-se duas moradas de casas de sobra-
do de 2 andares, em huma das melhores ruas
da cidade, as quaes estão livres e desocupadas
para tratar, na rua da Cadêa n. 32. Na
mesma casa vende-se dinheiro a premio sobre valores de
ouro, prata, diamantes e hypothecas de bens no centro
da cidade.

— VENDEM-SE algumas encaras e sitios nos arredor-
des da cidade, com casa de vivenda e recreios; para as-
mostrar e tratar, na rua da Cadêa n. 32.

— SE ALGUMA senhora viuva e sem filhos, tendo com-
que passar, quizer unir-se a outra senhora viuva, dan-
do-lhe casa de graça, pode procurar defronte do Passeio
Publico, casa n. 1, rua de Vasconcellos.

— VENDEM-SE, por 20.000 rs., na rua do Ouvidor n.
133, loja de papel, as seguintes obras: Curso de Direi-

GÔA por AFRICA — Brig. portu-
tons., M. Bernardino Dias E
carga farinha, e varios gene-
RIO DA PRATA — Corv. inglez
Russell.

CAMPOS — Brig. escuna Correl
M. Domingos José Caetano
varios generos.

— Sum. S. Antonio Bem Feliz
Monteiro de Souza, equip.

— Sum. S. João da Graça, 58
co Gonçalves Ramos, equi-

passag. André Avelino Pe-

— Sum. Sra. da Penha, 70
Ferreira dos Santos, equi-

generos; passag. Manoel
4 escravos.

— Sum. Dous Irmãos, 76 tor-
drigues das Neves, equip.

sag. o Portuguez João José
— Sum. Novo Tejo, 55 tons.

Silva, equip. 6: carga val-

ITAGUAHY — Sum. Flor do Ri-
thias Gomes dos Santos,

rios generos; passag. o l-
vador de Oliveira Bastos e

ENTRADAS NO

NORFOLK por CABO VERDE —
to, Transp. americano N

Acompanha as corvetas ás
do S.

BALTIMORE — 44 d., Brig.

—
o dos Leilões do Com-
orta d'Alfandega nos
manhã do presente mex-
ranjo de escravatura,
do do mesmo que
longo.
exta feira 9 do
spicio n. 11, de
los de 12 Jardes
storios, 20 peças de
de pellon, tudo
guro, e huma gr-
será vendido por
meia.
a feira 8 do co-
spicio n. 3, de
'agao do mar, por-
toquo, jacarandá e
roquins, de cores,
ia de rosa, moinhos
oleo, quadros, es-
r qualquer preço;
dia 7 do corrente

— Na rua do Sabão n. 23a precisa-se comprar hum
instrumento rural chamado — arranca toco — quem o tiver
e o quizer vender, dirija-se ao Jornal, ou faça favor
de mostrar a quem abre dita casa.

Amas de Leite.

13 Quem quizer alugar huma muito boa e perfeita
de leite, mui sadia, sem molestia e sem vicio algum; quem
della precisar dirija-se a rua do Aljube n. 17, que achará
com quem tratar.

14 Quem precisar de huma ama de leite, preta nova,
com duas crias, sem achique algum, nação Mina, dirija-se
a rua do Rosario n. 150, que ali achará com quem tra-
tar, pois vende-se porque seu dono quer-se ausentar desta
Capital.

15 Precisa-se com muita brevidade de huma preta ama
de leite, que sendo boa não haverá duvida de se lhe dar
um bom preço; quem a tiver dirija-se ao Escriptorio des-
to Jornal.

16 Quem quizer alugar huma ama parida de tres me-
sentes, na rua dos Siganos n. 10.

17 Na rua dos Siganos n. 100, se precisa de hum bom
cozinheiro branco, ou preto e se for cativo melhor; quem
se achar nestas circunstancias pode dirigir-se ao n. acima para

A série *Modos de Reportar* apresenta uma pesquisa em jornais do século XIX sobre artigos de venda e aluguel de amas-de-leite em algumas das principais cidades e vilas brasileiras, assinaladas por guias e objetos óticos. Ao mesmo tempo, são mostradas matérias e artigos publicados em jornais abolicionistas da década de 1880 em diante, que denunciavam crimes praticados contra as amas-de-leite e artigos em que os direitos das amas-de-leite e das mulheres negras por uma maternidade plena e justa são defendidos.

In *Ways of Reporting*, ads for wet nurses from newspapers in the 19th century show the extent in which Black milk was treated like any other commodity in main Brazilian cities, highlighted by ritual objects and magnifying lenses. As a counterpoint, articles published in abolitionist newspapers from 1880 onwards took on the task of denouncing crimes committed against wet nurses and Black women and publishing editorial articles claiming the human right for a dignified Black motherhood.

gular a digestão. Opera da maneira a mais sã e efectiva sobre o fígado, rins, regula as secreções, fortifica o systema nervoso, e enfiço todo o corpo humano. Mesmo aquellas pessoas da mais delicada constituição podem, sem receio, experimentar os seus efeitos salutar e corroborantes, regulando as doses conforme as instruções que se encontram nos livrinhos impressos em que cada caixa está enrolada.

AMA DE LEITE.

**UNGUENTO DE HOLLO-
WAY.**

Achão-se á venda, em latas e potes, e na loja do proprietario O. HOLLOWAY, n. 244, Strand, Londres.

la geral da instru-
to publica.

deverão apresentar dentro do prazo
arbitrários documentados na forma
dos artigos 37 e 38 do regulamento n. 56
deste ano.

THEATRO.
Empresa e direcção

XAROPÉ

DE CASCAS DE LARANJAS AMARGA

DE J.-P. LAROZE, PHARMACEUTICO EM PARIS.
35 annos de successos attestão a sua efficacia,
como:

com uns arames, para defender a Patria, a Constituição e os Fluminenses, qualquer que seja o ponto, em que se reclame o sacrificio de suas vidas, e fadiga! Já me pedem, que lhes nomeie chefe de J. c. Tenho-o accostumado, como me é possível, até a recepção de novas noticias. Se houver pois (o que Deus não permita) precisão de gente para defender a Patria, conte com não pequeno numero deste lugar, mareando-nos logo ponto de reunião.

São Soc.

J. F. d'Oliveira.

EXTERIOR.

HOLLANDA. — As hostilidades contra a Potencia contra a Belgica estarão a desenvolver como se esperava. Em Antuerpim, se fallava de grandes reforços, e que a renovação do bloqueio conforme as ordens do Governo Hollandez.

ROMA. — O Cardeal Mauro Capovilla foi eleito Papa com o título de Gregório XVI, tem 65 annos de idade, é Italiano.

OURO-PRETO. 1831. NA TIPOGRAFIA PATRICK UNIVERSAL. Rua do Carmo. 11.

Ulysses Carneiro Viriato Calas.

ASSUNCIÓN

Desappareço da Casa de Opera um par de esporas de prata; quem dell' souber, pode trazer a esta Typografia que se lhe dará boa recompensa.

Peixoto, filho de Constante e Mariana, casou-se com Rutha de Almeida, filha de Joaquim e Maria, e nasceu-lhe um filho, o sr. José Peixoto de Souza, nesta Cidade, em 18 de março de 1870. O sr. Peixoto, na rua Direita de Marianna, e receberá alviegas.

O Major do Batalhão N. 11. de Caçadores de 1. Linha; tem para vender uma preta de 15 annos, (com uma cria de 2 meses), que sabe cozer, lavar, engomiar, cozinhar, e todo o arrazajo de uma coza, muito propria para ama de leite, por ser muito saudavel &c.

Também pretendo vender um preto de 16
anos, próprio para todo o serviço.

Modos de Reportar Ways of Reporting

2017

Interferências sobre páginas de jornais de época, objetos diversos
Interferences on newspaper pages, objects

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro 1826-1855

Diário de Minas, 1845-1865

Diários Associados, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional
diversas datas/several dates



**Modos de Olhar
Ways of Seeing**

2018

Interferências sobre fotografia
de Alberto Henschel
Interference on photography
by Alberto Henschel

*Babá com o menino Eugene Keller
em Pernambuco, Brasil, 1874
"Nanny" with boy Eugene Keller
in Pernambuco, Brazil, 1874*

Arquivo | Archive G. Ermakoff Casa Editorial

VISIBLE AND INVISIBLE

Records verifying the existence of enslaved men and women in São Paulo date back to the beginning of colonisation. However, in the 16th and 17th centuries, and for much of the 18th century, the presence of Africans was immaterial, mostly because of widespread multi-crop agriculture for subsistence purposes, which was largely based on indigenous labour. The distinction between the two workforces was so pronounced that the latter were known as 'Negroes from the land', while Africans were called 'Negroes from Guinea' or 'Negroes from Angola'. As early as the 1540s, the Captaincy of São Vicente imported slaves from Guinea to complement the indigenous workforce used in sugar production. However, in comparison with the competing large-scale plantations in Pernambuco and Bahia, the presence of enslaved labour in the capital of São Paulo remained discreet.

According to data from that era, in 1765, São Paulo's total population was 20,873 people, of whom 5,988 or 28.6% were enslaved. These figures did not vary greatly during the whole of the 1700s. Based on the 3,398 death records found in São Paulo's Metropolitan Curia Archives, 489 deceased slaves in the capital of the Province and its surrounding areas were identified as 'slaves from Guinea', which is where the majority of local Africans came from.

In any case, it is clear that at this point São Paulo was less a place of landing and settling and more a place of passage for Africans. In the first half of the 18th century, the majority of Africans registered in the Province were heading to the mines of Minas Gerais, Mato Grosso or Goiás. It was only in the second half of the 18th century that there was a significant increase in the numbers of enslaved people, mainly due to recession in the mining economy.

However, the Province's economy was still based on a budding agriculture mainly for exports, and was therefore not a particularly attractive place for slave traders. São Paulo was known as a place organised around smallholdings, which were maintained by a small number of captives, who were usually busy with

VISÍVEL E INVISÍVEL

LILIA MORITZ SCHWARCZ

Registros sobre a existência de escravizados e escravizadas em São Paulo remontam aos primórdios da colonização. Nos séculos xvi e xvii, e na maior parte do xviii, a presença de africanos era basicamente inexpressiva, sobretudo devido à prática da policultura voltada para a subsistência, largamente baseada na mão de obra indígena. A divisão era tão marcada que esses últimos eram conhecidos como “negros da terra”, enquanto que os africanos eram denominados “negros da Guiné” ou “negros d'Angola”.

A Capitania de São Vicente, na década de 1540, chegou até a importar escravos da Guiné para complementar o trabalho indígena utilizado na produção açucareira. Diante da competição com a grande lavoura de Pernambuco e da Bahia, porém, a presença de escravizados na capital paulista continuou discreta.

Segundo dados da época, em 1765 a população total de São Paulo era de 20.873 pessoas, das quais 5.988 eram escravos, ou seja, 28,6%, taxa que não variou muito durante todo o período setecentista. Tomando como base os 3.398 registros de óbitos localizados no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, nesse mesmo contexto, pode-se afirmar que 489 cativos falecidos na capital da Província e arredores foram identificados como “escravos provenientes da Guiné”, local de onde vieram, aliás, a maior parte dos africanos locais. De toda maneira, o certo é que, nesse momento, São Paulo era antes lugar de passagem; não de pouso e parada. Na primeira metade do século xviii, a maior parte dos africanos registrados na Província tinham como direção as minas das Gerais, o Mato Grosso ou Goiás. Foi só a partir da segunda metade do século xviii que a população escravizada contou com um aumento significativo, sobretudo por conta do refluxo da economia mineradora.

A Província continuava praticando, no entanto, uma economia agroexportadora incipiente, o que fazia dela um local pouco inte-

ressante para os comerciantes negreiros. São Paulo guardava fama de ser um reduto organizado na base de sítios e chácaras, que eram mantidos com um número reduzido de cativos, em geral ocupados na produção de alimentos. E, seja na cidade, seja em seus arredores, a maioria dos senhores possuía poucos escravos, numa conformação típica desse período paulistano de transição para a grande propriedade exportadora.

E se a escravidão urbana de São Paulo ganhou certa importância no início do XIX, logo refluuiu, após o final do tráfico, em 1850, quando a alta dos preços fez com que os cativos fossem todos drenados para a lavoura cafeeira. Isso sem esquecer que, na década de 1870, tomaram força uma série de movimentos abolicionistas que fizeram da capital paulistana um verdadeiro inferno para os senhores, e uma alternativa para os escravizados e escravizadas fugidos, que acabavam encontrando refúgio por lá.

Com essa conformação especial, disseminou-se a escravidão por ganho ou aluguel. Os escravizados de ganho eram aqueles que partiam para as ruas em busca dos ganhos de cada dia, prestando contas a seu senhor ou sua senhora no final da jornada. A dinâmica desse tipo de trabalho criou, porém, uma categoria bastante autônoma, já que a mão de obra era empregada a curto prazo e andava basicamente livre pelas ruas. Isso sem esquecer das demais profissões, com os cativos sendo empregados como ferreiros, carregadores, pedreiros, barbeiros, sapateiros, alfaiates, quitandeiras, curandeiros ou em manufaturas.

O certo é que, diferentemente de outras grandes “cidades negras” que foram se formando durante a vigência do sistema escravocrata, em São Paulo a escravidão urbana ficou caracterizada por seus núcleos de pequenas posses, tendo como chefes de foros viúvas, mulheres solteiras e famílias de poucas posses. Além do mais, a cidade acompanhou a tendência geral de “criolização”, tanto por conta da reprodução natural positiva, como devido à dificuldade dos proprietários de comprar mais cativos, a essas alturas muito valorizados como mão de obra. Assim, se nas grandes propriedades cafeeiras havia alta concentração de mão de obra escravizada, na cidade o número destes por casa não passava de cinco. Já o proprietário típico era aquele que possuía apenas um escravo.

Mas é preciso sublinhar uma especificidade: nesses pequenos plantios, a grande maioria dos empregados eram mulheres e crianças. Essa característica se explica por conta do menor poder aquisiti-

the production of food. Both in the city and surrounding areas, the majority of landowners only had a few slaves. This was a typical scenario throughout this period in São Paulo, which was shaped by an economic transition to large-scale enterprises for exports.

Even though urban slavery in São Paulo gained significance in the beginning of the 19th century, this was quickly retracted following the end of international slave trafficking in 1850, when the rise in prices meant that those enslaved would be sent to coffee plantations. It should also be mentioned that in the 1870s, a series of abolitionist movements gained momentum, and São Paulo became both a stumbling block for slave owners and an alternative for runaway enslaved men and women who found refuge in the capital.

Under this particular configuration, we see the emergence of the category of slavery by profit or for rent. Slaves by profit were those who headed to the streets in search of daily earnings, and then reported back to their masters at the end of the working day. The dynamics of this type of work created a fairly autonomous group, as the workforce was employed short-term and moved around the streets practically freely. Enslaved people were also hired as blacksmiths, porters, builders, barbers, cobblers, tailors, greengrocers, healers and as workers and craftsmen in small factories.

The fact is that, in contrast to other large ‘Black cities’ that developed around slavery, in São Paulo urban slavery was characterised by small property clusters headed by widows, single women and modest families. Furthermore, the city followed the general trend of ‘creolisation’, both via natural reproduction and because of the difficulties faced by owners in the context of buying new slaves, which at this point were a highly valued workforce. Whereas there was a high concentration of slave labour in large coffee plantations, in the city the number of slaves per household was typically not more than five, and the average master owned only one slave.

However, it is important to highlight one aspect: in these smallholdings, the majority of workers were women and children. This is explained by the fact that in São Paulo, the population was not as wealthy, and therefore purchased enslaved women and children, who were cheaper. As expected, the great majority of these women carried the heavy burden of domestic work and were subjected to highly degrading treatment. On one hand, many enslaved

women worked selling low-value items, such as eggs, bacon, fresh fish, flour, cheese and vegetables, mostly at Rua da Quitanda, Ladeira do Carmo, Rua do Cotovelo, and in the surrounding areas of Juquery, Anhangabaú and Luz – becoming the famous *quitadeiras* (market sellers) who spent the day at their stalls or sold their products door to door. On the other hand, recent research shows that if the choice of roles for an enslaved woman was extensive, then becoming a wet nurse was in highest demand. An abundance of rental and sales ads published in newspapers at the time reveals this side of slavery, which was deeply embedded in the imaginary of that era. The wet nurses represented – at least according to official narratives – the more ‘romantic’ image of slavery, as they were tasked with ‘offering’ the gift of milk to their little (white) masters or ladies.

The idea of kindness and abnegation was associated with these servants without acknowledging the feelings of exasperation they must have suffered. Firstly, in this type of iconography, there is always one person missing: the slave’s child, abandoned in a baby hatch or, with any luck, cared for by an older friend – the person who showed *real* kindness in this case. Furthermore, when looking at these pictures we seldom question who must have been standing right in front of the wet nurse at the moment the photo was taken: typically her master or mistress, who demanded her to hold the child tightly to ensure the photograph was not blurry. Finally, we could argue that, at least formally, they were included in the picture not as characters but as extras. After all, in the great majority of cases, these ladies’ identities are unknown. In the pictures they are simply fulfilling their role: they are Black wet nurses. At the click of the camera, all we know about the identity of these enslaved women is the place and position they occupy within the domestic sphere.

In this true visual politics — that oppose the visible and the invisible — the rationale behind this set of documents becomes almost evident. On one side, we see the young masters and, on the other, their enslaved servants. The child’s name and surname is carefully written down, allowing them to embody the future of the families that they proudly represent in the pictures. Nonetheless, their nannies are just nannies: a face, a body, an outfit, an accessory or even a tool to restrain the child and ensure a successful portrait.

vo da população paulistana, que optava por escravizadas e crianças, adquiridas por um preço menor no mercado. E, como se pode imaginar, a grande maioria dessas cativas era drenada para os trabalhos domésticos, e sujeita, igualmente, a tratamentos muito degradantes.

Ou seja, por um lado, muitas cativas trabalhavam como vendedoras de produtos de pequeno valor – ovos, toucinho, peixe fresco, farinha, queijo, hortaliças –, sobretudo na rua da Quitanda, na Ladeira do Carmo, na rua do Cotovelo, nos arredores do Juquery, no Anhangabaú e na Luz. Eram as famosas quitadeiras, que passavam o dia em suas barracas ou saíam vendendo seus produtos de casa em casa.

De outro lado, porém, se o universo de funções era amplo, as pesquisas vêm mostrando como uma das funções mais demandadas era a de ama de leite. Anúncios de aluguel e de venda abundavam nos jornais paulistanos de então, revelando essa face da escravidão, tão explorada no imaginário de época. As amas representariam, ao menos nas narrativas oficiais, a imagem mais “romântica” da escravidão, uma vez que, de forma dadivosa, “ofereciam” seu leite ao pequeno senhor ou senhora, brancos.

A ideia de bondade e abnegação se vinculou a essas serviçais sem que se anotasse o mundo de vexações que a função exigia. Em primeiro lugar, nesse tipo de iconografia, falta sempre uma pessoa na representação: o filho da escravizada, deixado na roda dos expostos ou, com sorte, cuidado por uma amiga mais velha, essa sim dadivosa. Além do mais, ao observar essas fotos, pouco se indaga acerca de quem deveria estar postado bem à frente das amas, no momento em que a fotografia era tirada; em geral seus proprietários, que exigiam que elas segurassem seus filhos com força, para garantir que a foto não saísse tremida. Por fim, é possível dizer que, ao menos formalmente, elas estavam incluídas nas fotos apenas como figurantes, e não como personagens. Afinal, na imensa maioria dos casos, não se conhece a identidade dessas senhoras, que aparecem nas imagens exclusivamente cumprindo seu papel; elas são amas negras. Nesta circunstância precisa, o momento da foto, a identidade dessas escravizadas vem apenas da relação: do lugar e da posição que ocupam na esfera doméstica.

Nessa verdadeira política visual, que opõe visibilidade a invisibilidade, é quase evidente a lógica que preside o conjunto destes documentos. De um lado estão os pequenos amos e amas; de outro, suas escravizadas. As crianças têm seu nome e sobrenome cuidadosamente anotados, e encarnam o futuro das famílias que orgulhosa-

mente representam nas fotos. Já suas amas são apenas amas: um rosto, um corpo, um traje, um adereço, ou até mesmo um suporte para conter as crianças e garantir o sucesso da foto.

De tão reiteradas, as fotos de amas acabaram por conformar um modelo, uma espécie de convenção visual sempre presente nos países escravocratas americanos e caribenhos que tomaram parte desta que foi a maior diáspora dos tempos modernos. E seu papel era estratégico: essas fotos de duplas que diferiam na origem, na condição social e na cor conformaram uma espécie de orquestração romântica da escravidão africana, como se um sistema que supõe a posse de uma pessoa por outra pudesse ser definido como romântico...

Por isso mesmo, elas guardaram uma relação ambivalente com a realidade que pretendiam representar. Se, no momento de sua realização, esse tipo de documento visual cumpria papel exemplar – ou ao menos não deveria gerar qualquer mal-estar diante da violência assim naturalizada –, no tempo presente essas imagens causam um grande incômodo. Incômodo diante da patente desigualdade da situação, da artificialidade da cena e, ao mesmo tempo, da certeza de que essas senhoras existiram no passado, e que a única forma de lembrar delas é anotando suas expressões, seus pequenos gestos, os detalhes inscritos em seus corpos.

E é justamente essa forma ambígua e proteica que vale explorar aqui. Se existia afeto ou revolta entre a ama e seu pequeno senhor, não há como saber. Com certeza havia afeto e revolta, afeto *com* revolta diante de situações que deveriam simbolizar uma relação afetiva, mas que, paradoxalmente, demonstravam as contradições de um sistema marcado pela violência e pela afirmação da hierarquia estrita.

Diz o antropólogo Didier Fassin que, exposto a determinadas situações, “o corpo lembra”; ou seja, reage diante de ocasiões que lhe recordam o trauma, a violência e, no caso dessas mães, a separação de seus filhos.¹ Marcel Mauss, em ensaio hoje clássico, revela como todos nós praticamos técnicas corporais que compõem gramáticas tão legíveis como aquelas que são escritas.² Ademais, da repetição basicamente idêntica desse gênero de fotografia vem a sensação de um catálogo de amas, ou mesmo a certeza da tensão que a fotografia criava e cria entre sujeito e objeto.³

Nessas fotos, hoje perdidas no passado, os corpos das amas parecem dizer muito a respeito do presente. Elas recontam, a seu modo, a história de um país que não escapa da sina de ter sido o último a

These pictures were so common that they became standard: a sort of visual convention always present in countries in the Americas and the Caribbean where slavery was prevalent, and which received the majority of the largest-scale diaspora of modern times. The role of these photos was strategic: two people of different origins, social status and colour are conjured into a sort of romantic orchestration of African slavery, if ever a system that posits the ownership of one person by another could be defined as ‘romantic’.

Therefore, these images have an ambivalent relationship with the reality they attempt to represent. If, in the moment of its creation, this type of visual document served as a model — or at least its naturalised violence did not trigger any sort of unease — today these images cause a great level of discomfort. A discomfort elicited by the blatant inequality of the situation, the scene’s artificiality and, at the same time, the confirmation that these ladies existed in the past and that the only way to remember them is to note down their expressions, their small gestures, and the details inscribed in their bodies.

It is precisely this ambiguous and protean element that is worth exploring here. We will never know if there were feelings of affection or revolt between the wet nurse and her young master. But undoubtedly there was affection *and* revolt, affection *with* revolt. The situation was meant to symbolise an affective relationship, which paradoxically revealed the contradiction of a system marked by violence and the affirmation of a rigid hierarchy.

According to anthropologist Didier Fassin, in certain situations, “the body remembers,” that is, it reacts to instances that recall trauma, violence, and in the case of these mothers, the separation from their children.¹ Marcel Mauss, in an essay that is considered a classic today, explains how all of us perform bodily techniques that create a grammar that is as legible as written grammars.² Furthermore, faced with the repeated, almost identical photos of this genre, we feel that we are looking at a catalogue of wet nurses, grasping the tension that these photos created and create between subject and object.³

In these photos — which are today lost in the past — the wet nurses’ bodies say a great deal about the present. In their own way, they are retelling the story

of a country that cannot escape the fate of being the last nation to abolish slavery in the Western world and of having received more than 45% of the African men and women who were forcibly taken away from their homelands. Therefore, these images look somewhat like ghosts: they haunt us to reveal that the present is — as a matter of fact — weighted by the past.

LILIA MORITZ SCHWARCZ is Full Professor at the Department of Anthropology at Universidade de São Paulo (USP). She was Visiting Professor at Oxford, Leiden, Brown, and Columbia and was nominated Global Scholar at Princeton in 2010. She was granted the John Simon Guggenheim Foundation Fellowship in 2007 and the highest honour from the Brazilian National Order of Scientific Merit in 2010. She is the author of amongst others, *Retrato em branco e negro* (Companhia das Letras, 1987), *O espetáculo das raças* (Companhia das Letras, 1993; Farrar Strauss & Giroux, 1999), *Racismo no Brasil* (Publifolha, 2001), *As barbas do imperador* (Companhia das Letras, 1998; Farrar Strauss & Giroux, 2004), *A longa viagem da biblioteca dos reis* (Companhia das Letras, 2002), *O sol do Brasil* (Companhia das Letras, 2008), *Brasil: uma biografia*, with Heloisa Murgel Starling (Companhia das Letras, 2015, shortlisted to Jabuti Prize/Social Sciences) and *Lima Barreto triste visionário* (Companhia das Letras, 2017). She coordinated, amongst other publications, volume 4 of *História da vida privada no Brasil* (Companhia das Letras, 1998) and the collection *História do Brasil nação* (Mapfre/ Objetiva). She published, *A batalha do Avaí* (Sextante, 2013), with Lucia Stumpf and Carlos Lima; *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão* (Companhia das Letras/Cobogó, 2014), with Adriana Varejão; the exhibition catalogue *Histórias Mestiças* (Cobogó/Instituto Tomie Ohtake, Jabuti Prize/ Art book 2016), with Adriano Pedrosa; and *Dicionário da escravidão e da liberdade* (Companhia das Letras, 2018), with Flávio Gomes. She curated the exhibitions: *A longa viagem da biblioteca dos reis* (Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2002), *Nicolas-Antoine Taunay e seus trópicos tristes* (Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro and Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008) and *Traições: Nelson Leirner leitor de si e leitor dos outros* (Galeria Vermelho, São Paulo, 2015); and co-curated *Histórias mestiças* (Instituto Tomie Ohtake, 2015), *Histórias da infância* (MASP, 2016), *Histórias da sexualidade* (MASP, 2017) and *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018). She is Associate Curator of history and narrative at MASP and a columnist for Nexa newspaper.

1 Fassin, Didier. *Enforcing order. An ethnography of urban policing*. New York: John Wiley & Sons, 2013.

2 Mauss, Marcel. "As técnicas corporais". In *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

3 Sekula, Allan. "The Body and the Archive". In *October* 39, 1986, pp. 3-64.

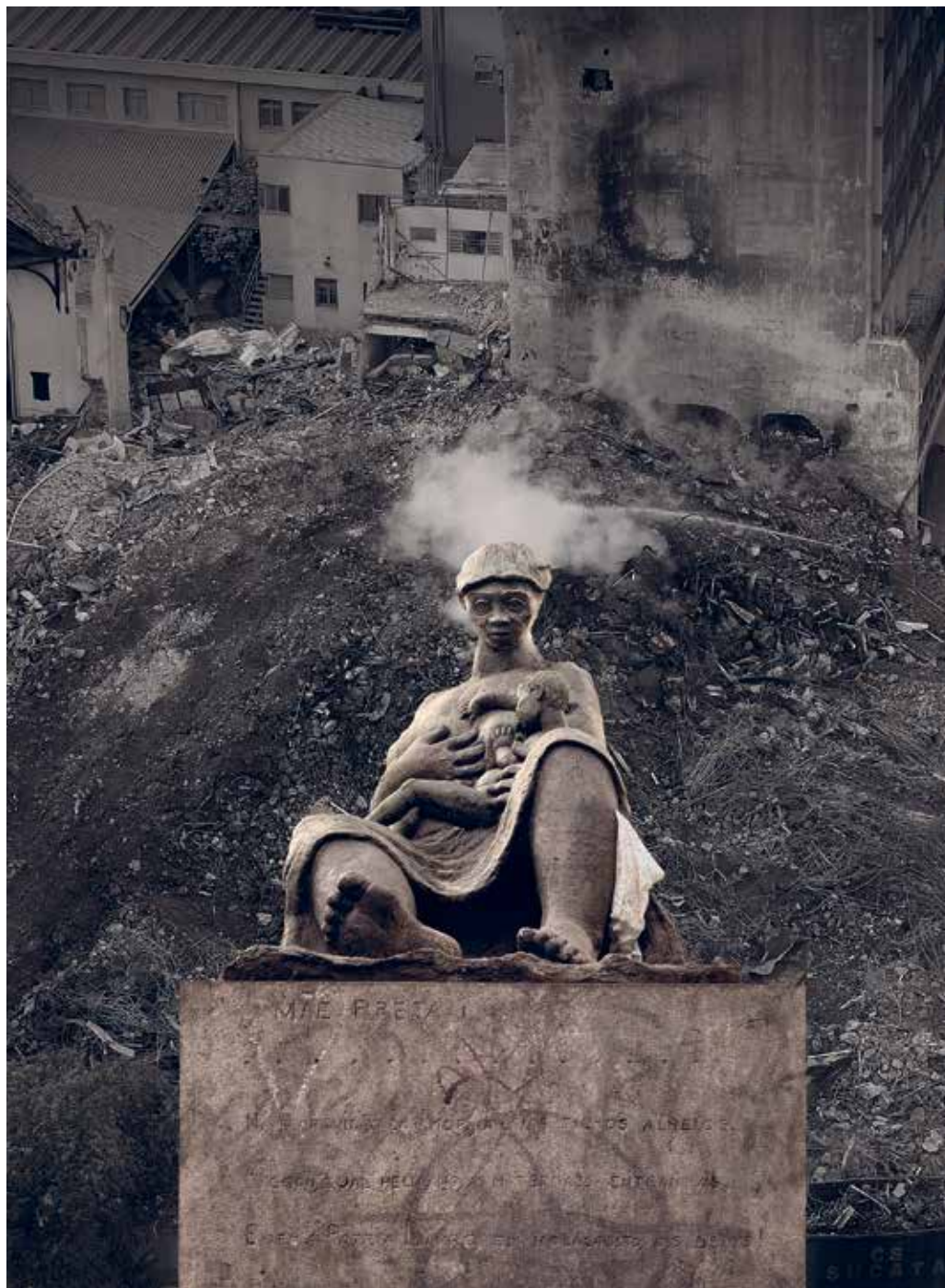
abolir a escravidão mercantil no Ocidente, e de ter recebido mais de 45% dos africanos e africanas que foram retirados forçadamente de suas nações. Por isso, essas imagens parecem-se um pouco com fantasmas; carregam com elas a assombração de revelar que o presente anda mesmo lotado de passado.

LILIA MORITZ SCHWARCZ é professora-titular no Departamento de Antropologia da USP. Foi professora-visitante em Oxford, Leiden, Brown, Columbia e é *global scholar* em Princeton desde 2010. Obteve a John Simon Guggenheim Foundation Fellow (2007) e a Comenda da Ordem do Mérito Científico Nacional (2010). É autora, entre outros, de *Retrato em branco e negro* (Companhia das Letras, 1987, prêmio APCA), *O espetáculo das raças* (Companhia das Letras, 1993; Farrar Strauss & Giroux, 1999), *Racismo no Brasil* (Publifolha, 2001), *As barbas do imperador* (Companhia das Letras, 1998, prêmio Jabuti/Livro do ano; Farrar Strauss & Giroux, 2004), *A longa viagem da biblioteca dos reis* (Companhia das Letras, 2002), *O sol do Brasil* (Companhia das Letras, 2008, prêmio Jabuti/Biografia), *Brasil: uma biografia*, com Heloisa Murgel Starling (Companhia das Letras, 2015, indicado ao prêmio Jabuti/Ciências Sociais) e *Lima Barreto triste visionário* (Companhia das Letras, 2017). Coordenou, entre outros, o volume 4 da coleção *História da vida privada no Brasil* (Companhia das Letras, 1998, prêmio Jabuti/Ciências Humanas) e a coleção *História do Brasil nação* (Mapfre/ Objetiva, prêmio APCA). Publicou, com Lucia Stumpf e Carlos Lima, *A batalha do Avaí* (Sextante, 2013, prêmio ABL); com Adriana Varejão, *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão* (Companhia das Letras/Cobogó, 2014); com Adriano Pedrosa, o catálogo da exposição *Histórias Mestiças* (Cobogó/Instituto Tomie Ohtake, prêmio Jabuti/livro de arte 2016); e, com Flávio Gomes, *Dicionário da escravidão e da liberdade* (Companhia das Letras, 2018). Foi curadora de exposições como *A longa viagem da biblioteca dos reis* (Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2002), *Nicolas-Antoine Taunay e seus trópicos tristes* (Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008) e *Traições: Nelson Leirner leitor de si e leitor dos outros* (Galeria Vermelho, São Paulo, 2015) e co-curadora de *Histórias mestiças* (Instituto Tomie Ohtake, 2015), *Histórias da infância* (MASP, 2016), *Histórias da sexualidade* (MASP, 2017) e *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018). É curadora-adjunta para histórias e narrativas do MASP e colunista do jornal Nexa.

1 FASSIN, Didier. *Enforcing order. An ethnography of urban policing*. Nova York: John Wiley & Sons, 2013.

2 MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

3 SEKULA, Allan, "The Body and the Archive". In *October* 39, 1986, pp.3-64.



Na série *Modos de Apagar*, é revelada, por meio de artigos da imprensa negra, o debate público e a mobilização da comunidade negra em torno da memorialização da escravidão que antecedeu a construção do atual Monumento Mãe Preta. O jornal *O Clarim d'Alvorada* teve a ideia de homenagear o papel fundamental da raça negra na formação do país através de um monumento e do estabelecimento do Dia da Mãe Preta todo 28 de setembro no calendário oficial da cidade, em memória à Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871. O primeiro monumento proposto na década de 1920 nunca vingou, mas a ideia ressurgiu no final dos anos 40, e o monumento foi finalmente erguido em 1953, obra do escultor Júlio Guerra, no largo do Paissandú na região central da cidade.

A obra fotográfica busca evidenciar a deterioração e/ou apagamento da memória da escravidão na malha urbana paulistana. Desde maio de 2018, o *Monumento Mãe Preta* e a praça ao redor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Largo do Paissandú tornou-se um refúgio para dezenas de pessoas desalojadas pelo desmoronamento do edifício Wilton Paes, tornando ainda mais aparente a crise habitacional na cidade mais rica do continente, criando um ambiente distópico e desolador.

The series *Ways of Erasing* presents one of the histories connected to the erasure of the memory of slavery in the city of São Paulo. By way of newspaper clippings from the Black press in the 1920s and 30s, we are able to witness the campaign towards creating the *Black Mother Monument* as a means of recognizing the Black population as a fundamental cornerstone in the formation of Brazilian society. The press also called for a *Black Mother Day* to be celebrated on September 28th, to be included in the city's official calendar. The monument, which can be seen in the photographic works, would not be built until 1953. Today the *Black Mother Monument* stands before the ruins of a skyscraper that crumbled to the ground in May 2018, and has become a refuge for homeless people in the area, creating a dystopic scenario.

Modos de Apagar
Ways of Erasing

2018

Fotomontagem | Díptico
Photomontage | Diptych

Imagens do primeiro plano | Foreground images:
Monumento Mãe Preta / imagem das artistas
Mãe Preta Monument / image by the artists
www.mikepeel.com / Wikimedia Commons
Planta Geral da Cidade de São Paulo, 1905
General plan of the City of São Paulo, 1905



Modos de Apagar

Ways of Erasing

2018

Páginas de jornais de época, lupas, objetos

Newspaper pages, magnifying glasses, objects

Monumento à Mãe-Preta

Publicamos abaixo, a maquete de um monumento à "Mãe Preta", trabalho artístico executado pelo nosso distinto amigo, Y. Mallorzi, escultor brasileiro, que, de há muito vem se impondo com as suas obras de arte, um dos concor-

rentes do projecto pró-monumental ao grande architecto paulista Ramos de Azevedo.

Esperamos desta indicativa do prezado artista, a realidade do que almejamos.



MAE-PRETA — Sobre tres columnas se ergue o monumento racial da nossa nacionalidade: sobre a clara columna de porphyro latina, sobre o bronze columna india, e sobre a vigorosa e negra columna de onix, talhada na terra de Cham, sob o sol d'Africa, traçada ao dantesco porão do Navio Negro...

Seu fuste negro é a crystallisção de toda a angustia escrava. É o dor do cabana, a lagrima do bangüela, o banho do pongo, a tragedia do exilio e da servidão, sob a vergasta do feitor carniceiro e sob os ralhos das sinhas froudas, impoavel como um tormento.

Ergue-se do chão, empenachado de camuflados dos engenhos do Norte, dos cafezais das fazendas paulistas, illustrada pelo suor e pelo sangue. Na barbara terra americana, indisciplinada e bravia, auxilia ella a sustentar a cupula formidavel da radiosa nação paraiso de todas as liberdades e agasalho de todas as promessas.

Suggesta-se, e com opportunidade a erecção de um monumento á

Raça africana, symbolizada pela Mãe Preta, a mucama de silos cberrimos que alietaram a heroica geração destes creadores de um novo mundo. Ideia generosa e feliz, encontrou em toda a parte adhesão e enthusiasmo.

Cyro Costa, o poeta de "Pae João" e "Mãe Preta", já havia ha tempo, idédo esse altar santo ao negro escravizado. E para deixar, com o becos da rima, esculpida a gloria do obscuro holocausto, cantou a egeipa do escravo num sono to o maravilhoso. Esse soneto deve ser relembado no instante em que, retomada a sua idéa, scacha-se ver numa praça, altar-se o vulto da Mãe Negra, a humilde escrava que cruzo generosamente uma "progenie de senhores.

Os lindos versos de Cyro Costa bem merecem figurar no altar da ara ritual d'essa gente sofredora que, da tuta negra de escravidão, fez gl'ar a rutila aurora da nossa nacionalidade.

Ahi fica a suggestão: Oxala seja ella aproveitada.

HELIO

O Clarim, 19 de outubro de 1929, São Paulo

Artigo de Menotti del Picchia, "Helios"

Diários Associados, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O Clarim d'Alvorada

Organ literario noticioso, pelos interesses dos homens de cõr, de S. Paulo

Direcção: Jayme de Aguiar & José O. Leite

Anno IV

São Paulo, 13 de Maio de 1927

Num. 33

MÃE PRETA

O Brasil,
um gigante
que hoje
vive a ver-
tigem de sua
civilização e de
suas energias,
cresceu au-
cãr do teu
carinho, ou-
vindo o teu
iluminado
lertura hu-
mana, que
não fala se-
não pelas lagrimas
e pelos sorrisos, e
tudo expressa num

olhar, numa ben-
cam e num gemido.
o Brasil gigantesco foi
acalento no teu collo, bus-
cou a salva de seus seios
opulentos, tu o crãste.
Sim, du-
tumo de esca-
va e martyr,
de mãe por
instincto e pelo
devotame-
no, hebemos
o leite pa-
nos foi ali-
mentado para o
orgulhoso e para a alma,
porque d'esse leite gene-
rosamente d'ado dama-
naa nossa bondade,

que nos si-
ngulariza
como mea-
adfectiva,
que tem o
grãdo e a
virtude su-
perna do p-
criado, se-
A minha ge-
ração ainda
conheceu o
luxo de sua
maternal gra-
deza e de
sua capic-
tude ch-
stã de sacrifi-
cio, recebendo
no berço e na
infância o
degrã de seus
olhos t-
ristes, que sempre
chora vana-
mes no que
quã o vultu
a legria
que abre o
clarão de
um sorriso.
Foste a
imagem da
abrega-
ção e da b-
ondade
humana.
Essa im-
agem ha-
via, en-
tu, o teu
suave
encan-
to o sur-
vivo mil-
gre de

leu stol-
cismo le-
minimo
porque o-
ras um pa-
cãr de de-
dição, u-
ma existencia
votada ao ho-
locaustio, alma
que difundia as
claridades divi-
nas, como um
lyrio que flores-
cessem noite.
Nabuco, que foi
accolq-
centia
attica do
abolicionismo
glorificou-se
na
preta, quando
escrev eu com
o corã
ção as
pagina a ma-

villosas
que eva-
cam a sua
nervose
em Ma-
sanganã,
e o seu
engosto
patriar-
chal em
Pernam-
buco.
Os ho-
mes milie-
res po-
tões can-
tam, essa
raça es-
cura e o-
bscura;
sua sol-
fredora,
sua alma
ardente

tem a ex-
tercan e a
doresca ex-
pressão dos
vults e des-
ertos a-
fricanos; ma-
que vibram o
verso de
Petrócino,
que se eleva
no estir de
Cruz e
Souza, esse
negro que
traz a
na sua h-
este o
turbilh-
ão dos
sões e d-
as que-
rellas es-
Er-
gamos u-
monu-
mento y
clivo à
Mãe Preta,
que ujo san-
gue cur re-
em
nosso vincto-
leite nos deu
vigor e alma
de bons.

Por SAUL DE NAVARRO

O monumento à mãe preta Como repercutiu, nos Esta- dos Unidos, a generosa idéa brasileira

A generosa iniciativa da erecção de um monumento à "mãe-preta" no Brasil não encontrou réplica na cultura dos Estados Unidos.

O Clarim, 26 de setembro

de 1929, São Paulo

Diários Associados, Hemeroteca

Digital da Biblioteca Nacional

O Clarim d'Alvorada,

13 de maio de 1927, São Paulo

Diários Associados,

Hemeroteca Digital da

Biblioteca Nacional



A série *Modos de Encantar* apresenta retratos e um vídeo com as lideranças dos Quilombos Santa Rosa dos Pretos e Santa Joana, no Maranhão, onde as artistas realizaram pesquisa de campo em julho de 2018. Em ambas comunidades, o protagonismo feminino é crucial na luta pela preservação da terra e dos rituais espirituais, bem como na atuação de parteiras que perpetuam o parto natural sob a benção e guia das "encantadas". Os cuidados maternos são realizados de forma coletiva.

The series *Ways of Enchanting* shows portraits and a video piece of female leaders of the maroon communities of Quilombos Santa Rosa dos Pretos and Santa Joana, in the state Maranhão in Northern Brazil, as well as portraits of "enchanted" midwives active in these communities.

Modos de Encantar
Ways of Enchanting

2018

Video loop 5'5"

Com | With

Anacleto Pires da Silva e
Maria Dalva Pires Belfort

O vídeo está disponível em |
Video available on
www.maeprreta.net

WAYS OF ENCHANTING

Maroon communities are ethno-racial enclaves based on a communalistic use of land based on ancestry, kinship and specific cultural traditions. They express the resistance to different forms of domination, and the regulation for land ownership is guaranteed by the Brazilian constitution.

The maroon community Santa Rosa dos Pretos (or Santa Rosa do Barão) is located in the municipality of Itapecuru-Mirim, in the state of Maranhão. The territory extends for 6km along federal highways, 100km from the state capital, São Luiz. The Santa Rosa plantation once belonged to Joaquim Raimundo Nunes Belfort, the Baron of Santa Rosa (1820-1898). After the abolition of slavery in 1888, the ex-slaves continued to work on the property, and became associates, and after the Baron's death, they were granted permanent use of the land for themselves and their descendants.

Known for social cohesion, plurality and strong cultural belonging, this community is considered a national and regional reference among the surviving maroon communities. In 2008, 326 families were officially registered in a territory of 7,500 hectares. Even though the land ownership process is at an advanced stage according to recent legislation, there is still a struggle until the property title is officially transferred to the community.

The female leaders of this community fight to keep families together and owning their own land which are constantly being threatened by pressure from land speculators and mining companies. The extraordinary resilience of these women is a key in the struggle for maintaining a collective use of the land, and in maintaining ancestral knowledge alive through generations.

The Quilombo Santa Maria dos Pretos, located nearby, consists of five communities: Santa Maria dos Pretos, Piqui, Santa Joana, Morros and Mandioca. The quilombo was formed along the banks of the Itapecuru River in the 1830s, when the plantation owner Maria Rita Gomes Belfort transferred part of

MODOS DE ENCANTAR

ISABEL LÖFGREN & PATRICIA GOUVÊA

As terras de quilombos são territórios étnico-raciais com uma ocupação coletiva baseada na ancestralidade, no parentesco e em tradições culturais próprias. Elas expressam a resistência a diferentes formas de dominação, e sua regularização fundiária está garantida pela Constituição Federal de 1988.

A comunidade quilombola Santa Rosa dos Pretos (ou Santa Rosa do Barão) está localizada no município de Itapecuru-Mirim, no estado do Maranhão. O acesso ao território é feito pela BR-222, a partir da sede do município, até o entroncamento com a BR-135, na qual percorrem-se seis quilômetros no sentido de São Luís, situada a cem quilômetros de distância. A Fazenda Santa Rosa pertenceu, até 1898, a Joaquim Raimundo Nunes Belfort (1820-1898), o Barão de Santa Rosa. Após a abolição da escravidão, em 1888, alguns ex-escravizados do barão continuaram trabalhando em sua propriedade, passando de cativos a agregados. Ao morrer, ele deixou a área ocupada por seu último centro de lavoura para usufruto perpétuo desses ex-escravizados e de seus descendentes.

Por suas características mais notáveis, como a coesão, a pluralidade e a qualidade de suas manifestações culturais, a comunidade de Santa Rosa dos Pretos é uma espécie de referência no campo das comunidades remanescentes de quilombos, tanto em âmbito regional quanto nacional. Em 2008, o INCRA cadastrou 326 famílias e delimitou seu território em 7.496,9184 hectares. Embora o processo de regularização esteja avançado, com a publicação da Portaria de Reconhecimento do Território, em julho de 2014, e dos decretos de desapropriação, por interesse social, dos imóveis que se sobrepuseram ao território nas duas últimas décadas do século passado, ainda há muito o que lutar até que o título definitivo seja expedido em favor da comunidade.

Neste território, lideranças femininas lutam para manter a coesão das famílias e a posse das terras, que são alvo de especulação constante, por parte de instâncias governamentais, e de pressões da mineradora Vale S.A. Dona Anacleto Pires da Silva, dona Dalva Pires Belfort, dona Severina Silva, Zica Pires da Silva e Josiane do Espírito Santo Pires da Silva são exemplos da força extraordinária destas mulheres em prol da manutenção do uso coletivo da terra e dos saberes da ancestralidade.

O Quilombo Santa Maria dos Pretos fica no mesmo município e é composto por cinco povoados: Santa Maria dos Pretos, Piqui, Santa Joana, Morros e Mandioca. A formação do quilombo, às margens do rio Itapecuru, começou na década de 1830, cinquenta anos antes da abolição formal da escravidão, quando a fazendeira Maria Rita Gomes Belfort transferiu parte de suas terras e equipamentos, em testamento, para seus escravizados e os descendentes deles. Hoje, tal como no passado, os quilombolas dizem que seus antepassados receberam as terras como uma compensação pelo uso de sua mão de obra escravizada, e não como doação ou ato de bondade por parte da antiga proprietária.

Com uma tradição de consciência de seu direito ao território ancestral e de resistência frente às sucessivas invasões e apropriações indevidas, os quilombolas desses povoados reuniram-se em 2003 para reivindicar a titulação de suas terras. Em 2004, obtiveram da Fundação Cultural Palmares o certificado de auto-reconhecimento como comunidade remanescente de quilombo. Dez anos depois, tiveram 607,5252 hectares titulados em nome da Comunidade Quilombola.

Os saberes terapêuticos à base de ervas, folhas, cascas e paus são tão importantes e difundidos entre os quilombos dessa região que o senhor João Batista Souza Pereira, pai de santo mestre de um terreiro de Mina em Santa Joana, além de parteiro, foi convidado em 2003 a participar de um seminário promovido pela UNICEF em São Luís. Na ocasião, foram discutidas propostas de retomada e ampliação do uso da medicina fitoterápica nas comunidades quilombolas. Maria Catarina Sousa dos Santos é uma das parteiras em atividade em Santa Joana, onde os saberes das *encantadas* regem o ensinamento das tradições ligadas aos cuidados com a saúde.

Tecendo um fio de pertencimento entre estes quilombos e a capital do estado, São Luís, dona Elzita Viera Martins exerce há cinquenta anos uma importante liderança à frente do Terreiro Fé em Deus. Nascida em 1934, ela foi iniciada no tambor de Mina por Mãe Denira Ferreira de Jesus e, após a morte da mestra, assumiu sua responsabilidade, ou *obrigação*, como ela diz, com as entidades espirituais, fundando o terreiro no bairro de Sacavém. A importância de Mãe Elzita está relacionada a seu atendimento da comunidade do bairro como benzedeira. Enquanto líder religiosa, ela consegue chegar a um lugar que a medicina oficial não alcança, com uma prática que serve de apoio àqueles que recorrem ao seu conhecimento, em busca de soluções para questões emocionais, psicológicas e espirituais, confiando que suas palavras e seus gestos possuem o dom da cura.

her property and farming equipment to 83 enslaved and their descendants upon her death. Today, as before, the maroons claim that their ancestors received the land as compensation for slave labour, and not as a donation or an act of good will from their former mistress.

With a tradition of awareness about their right to ancestral lands coupled with the constant invasions and unlawful occupations of their territories, the maroons from these communities united in 2003 to claim the official ownership of their land. They succeeded in obtaining a certificate of self-recognition as a maroon community by the Palmares Cultural Foundation one year later. In 2014, permanent property titles were issued to the communities.

The knowledge of medicinal plants is so important and well known among maroons in the region, that in 2003 João Batista Souza Pereira, a midwife and priest at the *Terreiro de Mina* in the Santa Joana community, was invited to a Unicef symposium on the subject. On this occasion, proposals for expanding the use of phytotherapeutic medicine in the communities were discussed. Maria Catarina Sousa dos Santos is one of the midwives in Santa Joana, who combines medicinal plants with knowledge from the traditions of *encantaria*, which is connected with traditional Afro-Brazilian practices of spiritual and physical healing.

The connection between these rural communities and the capital city can be made through Dona Elzita Vieira Martins, the leader and priestess at Terreiro Fé em Deus for the last 50 years. Born in 1934, she was initiated on the tradition of Tambor de Mina by her predecessor Denira Ferreira de Jesus, and upon her death took over leadership as an “obligation” to the deities by founding a new terreiro in the neighbourhood of Sacavém. Mãe Elzita’s importance as a healer is connected to the care provided in the local community. As a religious leader, she can reach beyond traditional medicine and offer support and care for her followers in alleviating their emotional, psychological and spiritual ailments.



Josiane do Espírito Santo Pires da Silva



Maria Dalva Pires Belfort

Modos de Encantar
Ways of Enchanting

2018

Fotografia

Photographic prints

Quilombo Santa Rosa dos Pretos, Município de Itapecuru-Mirim, Maranhão
Quilombo Santa Rosa dos Pretos, Itapecuru-Mirim municipality, Maranhão



Modos de Encantar
Ways of Enchanting

2018
Fotografia
Photographic prints

Quilombo Santa Joana, Município de Itapecuru-Mirim, Maranhão
Quilombo Santa Joana, Itapecuru-Mirim municipality, Maranhão

Acima | Top row: Deusimar Souza dos Anjos, Josélia da Conceição Rodrigues, Eleisa Gomes Pereira e Emily Victoria Pereira, Maria Ribamar Souza dos Santos e a bebê Lusiella dos Santos Mendes, Domingas do Espírito Santo da Conceição
Abaixo | Bottom row: Jacira dos Anjos dos Santos, Maria Catarina dos Santos de Souza, João Batista Souza Pereira*, Maria Souza da Conceição (Gracinha), Hiolanda Maria Gomes Pereira

*Pai de santo do Terreiro Nossa Senhora Aparecida
*Priest at Terreiro Nossa Senhora Aparecida

ENCHANTEDNESS

MARTINA AHLERT

In the numerous possible ways of understanding the world (or worlds), there are people who are never alone. In their journeys, battles, celebrations and daily experiences, they mobilise relationships with other human and non-human beings, establishing partnerships, caring exchanges and bonds. They are equally touched by these encounters and affections, which prompt them to rethink issues of identity and materiality as well as ways of perceiving and appreciating existence. We can use this idea when thinking about the relationship between people and 'the enchanted' in the context of Afro-Brazilian religions found in Maranhão, a state in Northern Brazil.

The overarching term *encantaria maranhense* ('enchantment' from Maranhão) incorporates regional Afro-Brazilian religions such as *pajelança*, *tambor de Mina* and *terecô*. These religions have traditionally fostered encounters and interactions between multiple beings and people. Their local presence dates back to the time of slavery. It is worth mentioning that just before Independence in 1822, Maranhão was the "Brazilian province with the largest proportion of enslaved people (78 thousand or 55% of its population)"¹. This region enjoys a pantheon of entities generically called 'the enchanted'. They are seen as spirits or beings that have not yet experienced death but rather have disappeared by 'enchantment'².

Encantaria (or *encantoria*, as it is commonly referred to) is another type of world, another dimension of experience where the enchanted live. In different ways, this dimension is connected to, or intersected with, human experience. It takes place in certain natural environments (such as woods, waterfalls and streams) and religious places dedicated to rituals (such as tents, *terreiros*, halls and *quartos de*

ENCANTARIA

MARTINA AHLERT

Nas diversas formas possíveis de conceber o mundo (ou os mundos), existem pessoas que estão constantemente acompanhadas. Em suas andanças, lutas, celebrações e experiências cotidianas, elas mobilizam relações com outros seres, humanos e não humanos, com os quais estabelecem parcerias, cuidados e obrigações. São, elas mesmas, igualmente mobilizadas por esses encontros e afetos que fazem repensar questões de identidade e materialidade, as formas de perceber e conceber a existência. Podemos falar nesses termos quando pensamos as relações entre pessoas e encantados no contexto das religiões de matriz africana encontradas no Maranhão.

Conhecidas como *encantaria maranhense*, a *pajelança*, o *tambor de Mina* e o *terecô* mobilizam, historicamente, encontros e engajamentos entre seres diversos e pessoas. Sua presença local remonta ao período da escravidão; é importante lembrar que o Maranhão foi, às vésperas da independência, a "província brasileira com maior percentual de escravizados (78 mil, ou 55% da população)"¹. Essas religiões possuem um amplo panteão de entidades chamadas genericamente de encantados, que são percebidas como espíritos ou, ainda, como pessoas que não passaram pela experiência da morte, mas desapareceram, *encantando-se*².

A *encantaria* – ou *encantoria*, como é costumeiramente chamada – é uma espécie de outro mundo, ou outra dimensão da experiência, onde vivem os encantados. De formas variadas, essa dimensão se conecta ou se cruza com a experiência humana: em determinados espaços naturais (como árvores, cachoeiras e igarapés), locais religiosos constituídos para a realização de rituais (como as tendas, terreiros, salões e quartos de santo), ou, ainda, a partir dos corpos que recebem e carregam encantados em situações de incorporação.

Além da incorporação, os encantados podem ser percebidos em sensações corpóreas ou vistos como espíritos ou, ainda, em sonhos. Suas manifestações costumam incidir sobre corpo e mente, indican-

do a necessidade de criar relações com eles por intermédio de obrigações, promessas e cuidados. *Carregar encantado*, *ter mediunidade* ou *ter encantoria* são algumas formas de aludir à presença dos encantados na vida de uma pessoa, algo que é considerado uma grande responsabilidade, uma *brincadeira séria*, que exige compromisso e dedicação.

Ao marcar a vida das pessoas com sua presença, os encantados as transformam: acontecimentos são ressignificados, novas atividades passam a compor o cotidiano, planos de vida são redimensionados. Mais do que habitar um contexto distante e intocável ou constituir uma espécie de mundo ou narrativa exótica, os encantados se enredam com pessoas em experiências rituais, mas também em situações ordinárias, cotidianas, domésticas. Eles se entrelaçam com as pessoas de formas diversas, constituindo família, compadrio, companhia. Assim, um encantado recebido por uma avó pode ser deixado como herança para uma neta ou neto; outro pode ser padrinho de batismo de uma das crianças da casa; outro, ainda, pode ser considerado marido ou esposa. Nesses termos, a própria ideia de religião se espraia, não podendo ser contida ou circunscrita a espaços ou momentos específicos da vida.

Os encantados também questionam enquadramentos relativos à corporalidade. Corpos masculinos podem ser ocupados por encantadas femininas e, da mesma forma, corpos femininos podem ser habitados por encantados masculinos. Pessoas idosas podem receber encantados jovens ou mesmo crianças, enquanto pessoas jovens podem carregar encantados velhos. Problemas de saúde e dificuldades de mobilidade desaparecem diante de corpos preenchidos com vitalidade e força, que dançam nas longas noites de ritual. Homens e mulheres *carregando encantados* não sentem fome, sede ou cansaço quando são embalados pelos sons de tambores e cabaças nos rituais das religiões de matriz africana do Maranhão.

Os encantados podem redimensionar, ainda, o saber dos brincantes que os recebem, como quando conhecem curas e tratamentos terapêuticos e os utilizam no enfrentamento de aflições físicas, psicológicas e espirituais. Seus saberes e sua companhia estão presentes também em momentos de passagem: nas situações de morte eles sentem, choram e se despedem; nos nascimentos, eles benzem, assistem e, não raro, cumprem a função de parteiros e parteiras, incorporados em seus cavalos. Em algumas histórias de vida, todas essas dimen-

santo) or through the bodies of those who 'receive' and 'carry' the enchanted during instances of embodiment.

As well as states of embodiment, the enchanted can be felt in bodily sensations or seen as spirits or in dreams. Their manifestation tends to strike body and mind, indicating the need to build relationships with them through the intermediation of duties, promises and tasks of care. To 'carry the enchanted', to be a 'medium' or to have '*encantoria*' are some ways of referring to the presence of the enchanted in the life of a person. This is considered a great responsibility, a 'serious game': something that requires commitment and dedication.

By marking people's lives with their presence, the enchanted transform them: events are re-signified; new activities start to compose daily living; and life plans gain a new dimension. More than inhabiting a distant and untouchable context or constituting a sort of exotic world or narrative, the enchanted are enmeshed with people in ritual experiences and also in ordinary, daily and domestic situations. They connect with people in multiple ways, constituting a family, as a godparent or companion. Therefore, an enchanted received by a grandmother can be left as inheritance to a grandchild; another enchanted can become a child's godfather; or can even be considered a husband or wife. In these circumstances, the notion of religion is expanded and cannot be contained or circumscribed to specific places or life moments.

The enchanted also challenge norms related to corporality. Male bodies can be 'occupied' by the female enchanted and vice-versa. Younger or even enchanted children can be 'received' by older people, while older enchanted forms can be 'carried' by young people. Health problems and mobility issues disappear in bodies filled with vitality and strength dancing throughout long nights of ritual. Men and women who 'carry' the enchanted do not feel hungry, thirsty or tired when they are rocked by the sounds of drums and calabashes in the Afro-Brazilian rituals of Maranhão.

The enchanted can also bring a new dimension to the knowledge of players who receive them, for instance, by gaining skills in healing and

therapeutic treatment for physical, psychological and spiritual ailments. Their knowledge and companionship are also present in rites of passage: when someone dies they feel, mourn and say good-bye; when someone is born, they give blessing, and often play the role of midwife. All these dimensions are carefully articulated in some life stories: a young *pai de santo* (male priest) called Pedro, who lives in inland Maranhão, inherited a female enchanted entity from his grandfather when he died. In fact, Pedro and his entity knew each other since birth, when she played the role of midwife by incorporating his grandfather.

Historically, Afro-Brazilian religions in Maranhão have suffered prosecution and sanctions imposed by official bodies through the police. Some practitioners still suffer religious intolerance coupled with racial prejudice. In many cases, intolerance is often disguised by the idea that these religions belong to the past or are symbols of deprivation, poverty or backwardness. In other instances, this is materialised through physical violence; discrimination in the workplace; verbal abuse and misguided interpretations.

Forms of resistance and struggle have long been used to preserve interactions with the enchanted, as well as to reassert the importance of their presence and to validate the fight against violence. In the past, the enchanted protected drum rituals that took place in the forest by confusing persecutors, making them lost so they would never find the right direction; or even by taking control of their bodies when their presence was threatening. When we listen to the narratives told by older people about these chases, on the one hand, they emphasise strategies used to protect the rituals, such as moving around and choosing places designed to draw minimal attention. On the other hand, they highlight the audacity of some enchanted entities, who sang *pontos* (religious songs) to face up to police chiefs and lieutenants, showing no fear at their presence.

Nowadays, the care and strength provided by the enchanted help people deal with spiritual and material difficulties, in their struggle to keep their land and traditional territories and against the inequalities that often typify the clash between development enterprises and traditional ways of

sões se articulam cuidadosamente: um pai de santo jovem, chamado Pedro, que vive no interior do Maranhão, herdou a encantada de seu avô quando este faleceu. De fato, Pedro e a entidade se conheciam desde o nascimento, quando ela, incorporada no avô, fez o seu parto.

Historicamente, as religiões de matriz africana do Maranhão sofreram perseguições e sanções dos órgãos oficiais de polícia; não raro, ainda sofrem com diferentes formas de intolerância religiosa, articuladas ao preconceito racial. A intolerância se traveste, em diversos casos, de leituras que consideram essas manifestações como pertencendo ao passado, ou como signos de falta, pobreza ou atraso. Em outros momentos, ela incide sobre corpos e casas religiosas por meio da violência física; funciona como discriminação no mercado de trabalho; e justifica afrontas verbais e interpretações equivocadas em relação às práticas religiosas.

Formas de resistência e enfrentamento foram e continuando sendo pensadas para manter a relação com os encantados, reafirmar a importância de sua presença e dar sentido à luta contra a violência. Antigamente, os encantados protegiam rituais de tambor que eram realizados dentro das matas, fazendo com que aqueles que os perseguiam perdessem a direção e não encontrassem seu destino; ou, ainda, tomando seus corpos quando ameaçavam os toques. Quando ouvimos as narrativas de pessoas mais velhas sobre essas perseguições, por um lado elas enfatizam as estratégias utilizadas para a realização dos rituais, como as formas de deslocamento e os locais escolhidos para não chamar atenção; por outro, destacam a ousadia de alguns encantados, que cantavam pontos (as músicas religiosas) para enfrentar delegados e tenentes, não demonstrando medo diante de sua presença.

Atualmente, os cuidados e a *força* dos encantados auxiliam no enfrentamento de dificuldades espirituais e materiais, nas lutas pela manutenção da terra e dos territórios tradicionais e também contra as desigualdades que marcam o encontro entre projetos de desenvolvimento e modos de vida tradicionais. Eles são, portanto, companhia em bloqueios de estradas e trilhos de trem, fornecem ânimo e força aos corpos cansados em protestos e lutas, dão coragem e tornam as pessoas “grandes”, nas palavras usadas por dona Dalva, mineira (como é chamado quem participa do tambor de Mina) do interior do Maranhão. Encantados participam, com mulheres e homens, de enfrentamentos políticos diante da ameaça aos territórios,

como acontece em diversas comunidades quilombolas do estado, que têm seu lugar ameaçado pelos supostos proprietários das terras, por obras e empreendimentos.

Ancestrais – e, ao mesmo tempo, contemporâneos –, os encantados nos falam das formas de existir e resistir em um mundo onde mulheres e homens negros sofrem diversos processos de silenciamento e violência. Falam, ainda, das questões relacionadas à ancestralidade e à ocupação das terras no Maranhão, estado no qual a militância negra feminina tem tido papel importante, de destaque. Os corpos das mulheres – que *recebem* encantados e *recebem* filhos e filhas – são, por excelência, *locus* de cuidado e afeto, mas também de enfrentamento político. Esses corpos e suas formas de ação não são, entretanto, apenas respostas à opressão, porque não estão capturados nas lógicas da violência. Mais do que isso, tal qual os encantados que os habitam, eles são potência criativa.

MARTINA AHLERT é antropóloga, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Maranhão. Desenvolveu seu interesse por antropologia da política e pelos assuntos da encantaria durante o doutorado em Antropologia Social na Universidade de Brasília, e o pós-doutorado no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1 RÖHRIG ASSUNÇÃO, Matthias, “A memória do tempo de cativo no Maranhão”. In *Tempo*, vol.15, n.29, 2010, pp.67-110.

2 FERRETTI, Mundicarmo. *Desceu na guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti*. São Luís: EDUFMA, 2000.

life. As such, they accompany people in barricades on roads and train tracks; they offer encouragement and strength for tired bodies in protests and struggles; they fill people with courage and make them “great”, according to Dona Dalva, a *mineira* (designation given to people who take part in the religion *tambor de Mina*) from inland Maranhão. The enchanted participate, with men and women, in political confrontations against threats to their territories. For example, the fate of many *quilombola* communities (communities of descendants of runaway slaves) is threatened by landowners, major works and large enterprises.

As our ancestors — and, at the same time, our contemporaries — the enchanted tell us about ways of existing and resisting in a world where black women and men face a plethora of silencing mechanisms and violence. They also tell us about issues linked to the ancestral nature and occupation of Maranhão, a Brazilian state where female black militancy has played an important and prominent role. The female body — which ‘receives’ both the enchanted and offspring — is the locus of care and affection *par excellence* but also of political struggle. However, these bodies and their actions are more than a response to oppression, as they are not enclosed in the logic of violence. More than that, just like the enchanted that inhabit them, they are creative power.

MARTINA AHLERT is an anthropologist, lecturer and researcher at Universidade Federal do Maranhão. She developed her interest in political anthropology and *encantaria* during her PhD in Social Anthropology at Universidade de Brasília and her post-doctorate at Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1 Röhrig Assunção, Matthias. “A memória do tempo de cativo no Maranhão”. In *Tempo*, vol.15, n.29, 2010, pp.67-110.

2 Ferretti, Mundicarmo. *Desceu na guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti*. São Luís: EDUFMA, 2000.



Modos de Encantar
Ways of Enchanting
 2018
 Fotografia
 Photographic prints

Acima | Top: Severina Silva*, Zica Pires da Silva, Anacleto Pires da Silva
 *Mãe de santo da Tenda Nossa Senhora dos Navegantes
 *Priestess at Tenda Nossa Senhora dos Navegantes
 Quilombo Santa Rosa dos Pretos, Município de Itapecuru-Mirim, Maranhão
 Quilombo Santa Rosa dos Pretos, Itapecuru-Mirim municipality, Maranhão

Abaixo | Below: Elzita Vieira Martins Coelho
 Mãe de santo do Terreiro Fé em Deus, São Luís do Maranhão
 Priestess of the Fé em Deus temple, São Luís do Maranhão



AS AMAS DE LEITE

1

Ha uma questão que poucas vezes tem sido agitada pela imprensa e que, no entanto, é de immensa importancia, por isso que affecta extraordinariamente, não só os sentimentos generosos de um povo, como também a sua propria dignidade! — a questão da mulher escrava convertida em ama de leite.

No Brazil, desde que começou o escravo a ser importado da Costa d'Africa, principiou também a grande industria que ainda hoje, infelizmente, alimenta não pequeno numero de familias.

O filho da mulher escrava é arrancado, ao nascer, dos braços maternos para ser levado para a casa dos expostos e a infeliz, a mulher que é mãe, sahe do leito de parturiente, para ir, suffocando os soluços, restando as lagrimas, aleitar o filho alheio, porque, escrava, roubaram-lhe até o direito de ser mãe.

E' um desterrar esse de todos os sentimentos bons; é um proceder esse tão vil, que só a generosidade da misera faz com que ella não faça cessar a vida d'aquele pelo qual sonharam-lhe as caiejas do filho, cuja existencia não é rodeada por seus cuidados, cujo futuro ignora!

É isso que se dá só em todo o Brazil, como em plena cidade do Rio de Janeiro.

E o governo não cõra.

O direito natural foi rasgado.

Um protesto unico se levanta: o escravo não tem coração, por isso não tem direito de ter filhos!

Comu se Ismael, o filho de Agar, não fosse igual a Isaac, o filho de Sara.

A mulher escrava não pôde ser mãe!

É isso diz-se em uma sociedade que se jacta de ter por livro—o Evangelho.

Se o Evangelho marca, registra mesmo em suas paginas semelhante injustiça, rasgue-se o Evangelho, pois elle não pode servir de código a uma sociedade civilisada.

Pois que sangram o coração da mulher? Os olhos serenos de uma criança não podem ser estrellas a rutilar no horizonte da sua vida; o filho que alimentou em si, como a mulher biblica, durante nove meses vai ser o engeitado da sorte, e o osculo de mãe, que deveria orvalhar-lhe a fronte, vai ser substituido pela aflição da irmã de caridade, que no seu desluzido nunca foi mãe, e, por conseguinte, não pode comprehender tão grande sentimento.

Já o dissemos: esta folha é de combate. Collocada nas fileiras da vanguarda, lere a batalha em nome do povo—seu maior auxilar.

Em nome desse mesmo povo protestou contra a industria baixa que nos aviltava.

Citou as casas de commissões de escravos onde se dão crimes immensos.

Chamou a attenção do governo contra o caftinismo que permite que o senhor cêve a ganancia no corpo da mulher escrava.

Levantou a questão que consente que o mesmo senhor muitas vezes envie seu proprio filho espurio para a roda afim de obter os 50\$ ou 80\$ mensaes do aluguer da ama de leite.

O que fez o governo?

Callou-se diante dos factos.

A industria que nos legrada avulta.

O interesse substituiu a lei.

O pseudo direito de propriedade transformou o homem em tigre.

O trafico continuava com todo o seu cortejo de miserias.

Soltamos o grito de alarma, o governo que se acautele.

O esmagamento da nossa dignidade não pode continuar.

Inutilisar o filho para fazer da mulher-mãe fonte de renda, é um crime hediondo e nós o demonstraremos.

Modos de Reportar
Ways of Reporting
2018

Gazeta da Tarde*, 3 de novembro de 1883, Rio de Janeiro
Diários Associados, Hemeroteca
Digital da Biblioteca Nacional

*Jornal abolicionista do Rio de Janeiro, iniciado por Ferreira de Menezes em 1880, e depois sob direcção de José Patrocínio até 1887, onde importantes figuras politicas e intellectuais colaboraram com artigos contra a escravidão e em prol dos direitos das pessoas livres e libertas.

*Abolitionist newspaper in Rio de Janeiro founded in 1880 by Ferreira de Menezes in which several foremost politicians and intellectuals contributed with anti-slavery articles in defense of the rights of free and freed peoples.

PHOTOGRAPHY AND BLACK MOTHERHOOD: ENVISIONING A BLACK MATERNAL AUTHORITY

The enduring legacy of slavery on Black women's bodies in the Americas has notably resulted in some of the lowest rates of breastfeeding and even worse, a crisis of infant and maternal death. Persistent racial disparities today (particularly in healthcare) are the ripple effects of untold physical, psychological and sexual violence suffered by Black women for centuries as they performed domestic and agricultural roles as chattel slaves.

In the United States, a North Carolina midwife recently uncovered one reason why breastfeeding has been and still is shunned by Black American mothers: a desire to disassociate themselves from the past, from slavery and the wet-nursing or the "Mammy" stereotype. This widely held but "fixed" and oversimplified image of a Black female slave feeding white babies their precious breastmilk is a revolting representation that was propagated by American visual art mediums.

Early representations of the forced role of wet nurse were crafted into etchings and prints that functioned as political cartoons in newspapers and propaganda flyers. As the U.S. Civil War raged and the slave economy was threatened, the wet-nurse image was used for a variety of overlapping political views both against and in support of abolition.

White America's future was being nourished by these Southern earth mothers who were forced to abandon (the needs of) their own children but who despite their bondage, led nuanced and complex lives as sources of wisdom, comfort, discipline, advice and mediation. Despite the central (and powerful) role of the Black enslaved woman both inside and outside the plantation home, it's this psychological, social, commercial and racist caricature that loomed large in the American consciousness and was later upheld by early photographic representations.

FOTOGRAFIA E MATERNIDADE NEGRA: VISLUMBRANDO UMA AUTORIDADE PARA A MATERNIDADE NEGRA

QIANA MESTRICH

O legado duradouro da escravidão nos corpos das mulheres negras nas Américas resultou, de forma visível, em algumas das taxas mais baixas de amamentação e, o que é ainda pior, em uma crise de mortalidade infantil e materna. As disparidades raciais que persistem ainda hoje (sobretudo na área da saúde) são efeitos em cascata da propagação das incontáveis violências físicas, psicológicas e sexuais sofridas pelas mulheres negras por séculos, enquanto desempenhavam funções domésticas e agrícolas na condição de escravizadas.

Nos Estados Unidos, uma parteira da Carolina do Norte descobriu recentemente uma razão pela qual a amamentação foi e ainda é evitada por mães negras americanas: o desejo de se desassociar do passado, da escravização e do estereótipo da ama de leite ou mãe preta. Essa imagem, amplamente aceita, ainda que fixa e simplista, de uma escravizada negra que alimenta bebês brancos com seu precioso leite materno é uma representação revoltante que foi propagada pelos meios visuais norte-americanos.

As primeiras representações da função forçada de ama de leite foram feitas em gravuras e impressões que funcionaram como charges políticas em jornais e panfletos de propaganda. Enquanto a Guerra Civil nos Estados Unidos se intensificava e a economia escravocrata se via ameaçada, na década de 1860, a imagem da ama de leite foi usada em uma variedade de visões políticas sobrepostas, tanto contra quanto a favor da abolição da escravatura.

O futuro da América branca estava sendo nutrido por essas mães negras do Sul do país, forçadas a abandonar (as necessidades de) seus próprios filhos, mas que, apesar de sua condição de escraviza-

das, levaram vidas diferenciadas e complexas, como fontes de sabedoria, conforto, disciplina, aconselhamento e mediação. Apesar do papel central (e poderoso) da mulher negra escravizada tanto dentro quanto fora da casa grande, é essa caricatura psicológica, social, comercial e racista que pairava na consciência americana e que foi posteriormente reproduzida em suas primeiras representações fotográficas.

///

Em meados do século XIX, a câmera é introduzida no mundo como uma extensão do domínio e do patriarcado branco masculino. Daguerrotipos, cartões de visita e fotografias de mulheres negras americanas escravizadas imitavam as poses e o olhar das gravuras litográficas que vieram antes. Essas imagens enfatizavam a importância dos corpos das mulheres negras, especificamente seus ventres e seios, para (o futuro da) escravidão.

Uma imagem recorrente no álbum da família colonial era a ama de leite “fiel” posando com a criança (branca) de quem cuidava. Ironicamente, essas fotografias de família tornaram as escravizadas negras tecnicamente visíveis, ainda que fossem socialmente *invisíveis*. Mesmo com as evidências materiais e visuais oferecidas por essas fotografias, pouca atenção tem sido dedicada historicamente ao trabalho escravizado não masculino. Sabe-se muito pouco sobre a violência reprodutiva e materna que as mulheres brancas praticavam contra suas escravizadas. O que é visível, e ainda hoje (digitalmente) colecionável, em plataformas como Pinterest, leilões online e mercados de pulgas, são essas imagens posadas que um dia fizeram parte do álbum de família do senhor de escravizados.

O retrato de estúdio da ama de leite é produzido para ser sentimental, como visto no *Retrato de Eliza Benson Conhecido como Mãe Preta com Criança* (sem data). Olhar esses retratos é uma experiência dolorosa, especialmente se atentamos aos olhos da mulher



ARTISTA ANÔNIMO
Caricatura de Mãe Preta, sem data. Extraído de <https://www.etsy.com/shop/TheGrandReview>.

ARTIST UNKNOWN
The Mammy Caricature. (n.d.). Retrieved from <https://www.etsy.com/shop/TheGrandReview>

///

In the middle of the 19th century, the camera is introduced to the world as an extension of dominance and white male patriarchy. Daguerreotypes, *cartes de visites* and photographs of Black American enslaved women mimicked the poses and gaze of the lithographic prints that came before. These images emphasized the importance of Black women's bodies, specifically their wombs and breasts, for (the future of) slavery.

A common photograph within the colonial family album was the “faithful” wet nurse posing with her (white) charge. Ironically, these family photographs made Black bondswomen technically visible yet socially *invisible*. Even with the material and visual evidence of these photographs, historically little attention has been paid to non-masculinized enslaved labor. Very little is known about the reproductive and maternal violence white women perpetrated against their slaves. What is visible and still (digitally) collectible today via such platforms as Pinterest, online auctions and flea markets, are these posed images that were once a part of the slave holder's family album.

The wet nurse studio portrait is styled to be sentimental, as seen below in the “Portrait of Eliza Benson known as ‘Mammy’ with Child” (Undated). Viewing these portraits is a painful experience, especially if you look at the Black woman's or girl's eyes. They are rarely smiling and more often than not their eyes are glassy as if from perpetually crying. These eyes represent a life without choices. They are dejected and downcast, afraid and obedient, bored and anxious, ashamed, weary or sometimes, downright defiant.

As in the case of Eliza “Mammy” Benson (1836-1921), wet nurse to pioneer American female photographer Emily Spencer Hayden (1869-1949) and her family. Born into slavery and given to a white baby girl at age 4 in 1840, at the time of this photograph, Benson was a considered freed slave. She worked for Hayden's parents (for free) with the understanding that she was a member of the family. Benson would eventually become the legal guardian of the Hayden children after both parents

died in 1883. It is unclear if Benson ever bore children of her own.

Within the Emily Spencer Hayden Photograph Collection, housed at the Maryland Historical Society, there are at least 10 photographs of Eliza “Mammy” Benson. She is pictured holding her charges and performing household duties. In at least two photographs she is holding children (legally left to her care), posed in the same manner as if to suggest there is no relationship between her and the child, that she is just there to perform a service.

Not visible in the “wet nurse with her charge” portraits are the harsh reality and daily horrors in the life of these Black women: fourteen to sixteen hour work days, single motherhood, not being allowed to see their own children everyday, having to act as playmate to the white child or children with no actual authority, washing/dressing/feeding the child(ren) during the day and attending them at all hours of the night, other physical labor and household duties when required.

One of the most unspeakable horrors was being subjected to rape and repeated sexual abuse by slave owners. For the the wet nurse studio portrait, Black women were commonly posed with their breasts out or breastfeeding a child, theirs or their master’s. Photographs functioned as colonial objects that not only caricatured the Black mother but also reinforced white (male) fantasies of these women as the “Jezebel”, governed by her libido and thus subsequently bearing the master’s children.

Early photography rarely visualized a respect for Black motherhood. Instead it dehumanized and commodified women who ultimately engaged in the most human of acts, childbearing and rearing. In the case of Eliza “Mammy” Benson, the Emily Spencer Hayden Photograph Collection reveals other candid shots which pose Benson as a photographic subject rather than a still life object. There is one image in particular in which she holds what looks like a Folding Pocket Kodak camera, introduced by the company in 1898.

Benson holds the travel camera with care in her lap, as if it too is a child. She’s looking down at

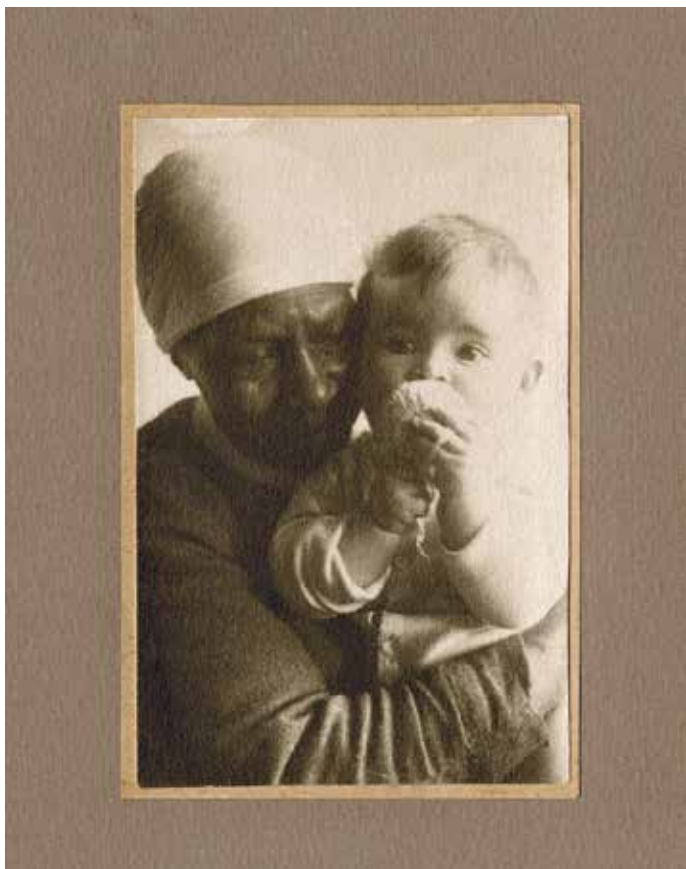
ou menina negra. Elas raramente sorriem e, na maioria das vezes, seus olhos são vítreos, como se estivessem sempre chorando. Esses olhos representam uma vida sem escolhas. São abatidos e desalentados, medrosos e obedientes, entediados e ansiosos, envergonhados, exaustos ou, às vezes, claramente desafiadores.

É como no caso de Eliza “Mammy” Benson (1836-1921), ama de leite da pioneira fotógrafa americana Emily Spencer Hayden (1869-1949) e de sua família. Nascida na escravidão, aos quatro anos de idade ela foi dada a uma menina branca; à época desta fotografia, já era uma liberta considerada. Trabalhou (gratuitamente) para os pais de Hayden, no entendimento de que era membro da família. Benson acabaria se tornando a guardiã legal das crianças Hayden depois que ela perdeu os pais, em 1883. Não está claro se Benson teve filhos próprios.

Dentro da Coleção Fotográfica Emily Spencer Hayden, abrigada na Sociedade Histórica de Maryland, há pelo menos dez imagens de Eliza “Mammy” Benson. Ela é retratada segurando as crianças de quem cuidava e realizando tarefas domésticas. Em pelo menos duas fotografias, segura as crianças (das quais já era guardiã legal), mas posando da mesma forma que antes, como que para sugerir que não tinha relação com elas, que estava ali apenas para realizar um serviço.

O que não fica aparente nos retratos de amas de leite com suas “crias” é a dura realidade e os horrores diários da vida dessas mulheres negras: jornadas de trabalho de catorze a dezesseis horas ininterruptas; filhos próprios criados sem pai e sem que a mãe tivesse permissão para vê-los diariamente; ter de ser a companheira de brincadeiras da criança ou das crianças brancas sem nenhuma autoridade real sobre elas, ter de banhar, vestir e alimentar a(s) criança(s) durante o dia, e assisti-los a noite toda; além de outros trabalhos físicos e tarefas domésticas, sempre que fossem exigidas.

Um dos horrores mais indescritíveis era serem submetidas repetidamente a estupros e abusos sexuais praticados pelos proprietários de escravizados. No retrato de estúdio, era comum que as amas de leite posassem com os seios de fora ou amamentando uma criança – sua própria ou de seu senhor. As fotografias funcionavam como objetos coloniais que não só transformavam a mãe negra em caricatura como também reforçavam as fantasias brancas (masculinas) sobre essa mulher como sendo uma *Jezebel*, governada pela libido e, portanto, carregando no ventre a criança de seu senhor.



EMILY SPENCER HAYDEN *Retrato de Eliza Benson Conhecido como Mãe Preta com Criança*, sem data. Coleção Fotográfica Emily Spencer Hayden. Cópia do original, que pertence à Sociedade Histórica de Maryland.

"Portrait of Eliza Benson known as 'Mammy' with Child". Not dated. Emily Spencer Hayden Photograph Collection. Copy of original owned by the Maryland Historical Society.



EMILY SPENCER HAYDEN *Retrato de Eliza Benson com Câmera*, sem data. Coleção Fotográfica Emily Spencer Hayden. Cópia do original, que pertence à Sociedade Histórica de Maryland.

"Portrait of Eliza Benson with camera". Not dated. Emily Spencer Hayden Photograph Collection. Copy of original owned by the Maryland Historical Society.

the camera, her back hunched in a protective position. The camera holds her attention or perhaps she is staring into the lens, looking at her own reflection. We can only imagine what she is thinking. Perhaps she is just waiting quietly, posing as she has been told. Regardless of the circumstances, in this image, the children that Benson is so used to carrying have been replaced with a camera. There is some allusion here to Benson caring for photography and valuing this creative medium.

By placing the all-powerful (and expensive) camera in Benson's hands, the photographer (whom we assume is Emily Spencer Hayden) creates a contradictory moment within the history of photography. "Mammy" Benson is now in a position of power, although still bound to the photographer's (Hayden) command. We know from Jeanne Moutoussamy-Ashe's book, *Viewfinders*¹, that Black female photographers existed as early as the mid-1800s, but it is this particular image of Benson that may illustrate a break away from the "Mammy" stereotype and a move towards Black women picturing themselves.

BLACK MOTHERS BEHIND THE CAMERA

Moving into 20th century America, post-Civil Rights era, there's a new group of Black women photographers reclaiming the medium. A vast number of Black mothers and daughters raised in both the Western imperial powers and their colonies claim their place behind the camera. Women like Carrie Mae Weems (USA), Lorna Simpson (USA), Renee Cox (USA), Maria Magdalena Campos Pons (Cuba), Adrian Piper (USA), Clarissa Sligh (USA), Joy Gregory (UK), Maud Sulter (UK), Ingrid Pollard (UK) and others who wield the camera to reframing their historically oppressive representation.

Photographic series of note include Carrie Mae Weems' *Kitchen Table Series* (1990) which depicts Weems as a modern matriarch who holds center court with the camera. Although this photographic series is situated within the domestic space, the subject is not bonded. Weems' self portraits (re)define a Black woman who easily moves between various identities of power and compassion.

Essas primeiras representações fotográficas raramente mostravam respeito pela maternidade negra. Ao contrário, desumanizavam e transformavam em mercadoria mulheres que se dedicavam ao mais humano dos atos, a gestação e a criação de filhos. No entanto, no caso de Eliza "Mammy" Benson, a Coleção Fotográfica Emily Spencer Hayden revela imagens espontâneas, que colocam Benson como um sujeito fotográfico, e não um objeto de natureza morta. Há uma imagem em particular em que ela segura o que parece ser uma câmera Kodak Folding Pocket, lançada pela empresa em 1898.

Benson segura a câmera de viagem com cuidado no seu colo, como se também a máquina fosse uma criança. Ela olha para a câmera, as costas curvadas em uma posição protetora. A câmera prende sua atenção, ou talvez ela esteja encarando as lentes, olhando para o seu próprio reflexo. Só podemos imaginar o que ela está pensando. Talvez ela esteja somente esperando em silêncio, fazendo a pose que lhe foi pedida. Independentemente das circunstâncias, nesta imagem as crianças que Benson está tão acostumada a carregar foram substituídas por uma câmera. Há, aqui, alguma alusão ao fato de Benson se importar com fotografia e valorizar esse meio criativo.

Ao colocar a câmera toda poderosa (e cara) nas mãos de Benson, a fotógrafa (que supomos ser Emily Spencer Hayden) cria um momento contraditório dentro da história da fotografia. "Mammy" Benson está em uma posição de poder aqui, embora ainda sob o comando da fotógrafa (Hayden). Sabemos pelo livro *Viewfinders*, de Jeanne Moutoussamy-Ashe, que existiam fotógrafas negras desde meados do século XIX, mas é essa imagem em particular de Benson que ilustra uma ruptura com o estereótipo da mãe preta e um movimento em direção a mulheres negras que se autorretratam.

MÃES NEGRAS ATRÁS DAS CÂMERAS

Chegando à América do século XX, na era pós-Direitos Civis, um novo grupo de fotógrafas negras reivindica este meio expressivo. Um grande número de mães e filhas negras, criadas tanto nas potências imperiais ocidentais quanto em suas colônias, reivindicam um lugar atrás das câmeras. Mulheres como as norte-americanas Carrie Mae Weems, Lorna Simpson, Renee Cox, Adrian Piper e Clarissa Sligh, a cubana Maria Magdalena Campos-Pons e as britânicas Joy Gregory, Maud Sulter e Ingrid Pollard, entre outras, empunham a câmera para reformular as representações opressivas que receberam longo da história.

Séries fotográficas de destaque incluem a *Kitchen Table Series* (1990), de Carrie Mae Weems, que retrata Weems como uma matriarca que se mantém no campo central das imagens. Embora a série se situe dentro do espaço doméstico, o sujeito não está amarrado a ele. Os autorretratos de Weems (re)definem uma mulher negra que transita facilmente entre várias identidades de poder e de compaixão.

A série *Yo Mama*, de Renee Cox, do final dos anos 1990, documenta a fotógrafa em toda a sua glória na gravidez, enquanto retratos de estúdio da mesma série a mostram nua, pós-parto, com um físico magro e atlético, segurando os filhos em uma postura que imita a de uma guerreira destemida. Em sua *Pietà*, de 1994, a imagem de uma Madona negra com o Cristo, Cox se coloca como a figura materna máxima (a Virgem Maria). Vale notar que a apresentação desses dois sujeitos, a Madona e a criança, ou a Virgem e a criança, uma representação tão central para as igrejas católica e ortodoxa, estranhamente imita o posicionamento dos sujeitos nos retratos da ama de leite negra com a criança branca de quem ela cuida, nos retratos da família colonial mencionados anteriormente.

No século XXI, duas fotógrafas criam, dos dois lados do Atlântico, novas visões maternas que deliberadamente consideram a história e os códigos visuais das representações racistas da maternidade negra, dando atenção especial à relação entre mãe e filha. A série *Mitocôndria*, de Nona Faustine (EUA), é uma coleção de imagens de “três gerações de mulheres que vivem juntas em uma família”. Nela, a fotógrafa mostra sua mãe, sua filha e ela mesma; o título se refere ao DNA mitocondrial codificado em genes humanos, e que é herdado exclusivamente da mãe.

Há duas imagens em particular, na série *Mitocôndria*, que mostram Faustine e a filha, aparentemente brincando (ou descansando) na praia. Em uma delas, o corpo de Faustine está sobre as rochas irregulares da praia de Coney Island, no Brooklyn, enquanto sua filha está sentada, olhando para o céu azul claro. Na outra, Faustine carrega a filha nas costas enquanto atravessam juntas as ondas agitadas. Embora não haja documentação visual da *passagem atlântica* (a jornada na qual boa parte dos 12 a 14 milhões de africanos trazidos à força para a América entre os séculos XVII e XIX morreram no mar), as imagens de Faustine podem ser interpretadas como uma homenagem a essas vidas negras. Usando seu próprio corpo e os corpos de suas familiares, Faustine dá vida àquelas que foram

Renee Cox's *Yo Mama* series of the late 1990s documents the photographer in all her pregnant glory while postpartum studio portraits within the same series show Cox nude with a slim, athletic physique, holding her children in a stance mimicking that of a fearless female warrior. Cox's 1994 “*Pietà*” image of the Black Madonna and Christ positions her as the ultimate maternal figure (the Virgin Mary). It's worth noting that with its posing of two subjects, the “*Madonna and Child*” or “*The Virgin and Child*” representation so central to the Catholic and Orthodox churches, strangely mimics the subject positioning of the “*Black wet nurse and her white charge*” in the colonial family portraits mentioned earlier.

In the 21st century, two photographers from both sides of the Atlantic are creating new maternal visions that willfully consider the history and visual codes of racist imagery while paying particular attention to the mother/daughter relationship. Nona Faustine's (USA) *Mitochondria* series is a collection of images of “three generations of women living together in one family.” In it she depicts her mother, daughter and herself, and the series' title refers to the mitochondrial DNA encoded in human genes which is inherited solely from the mother.

There are two *Mitochondria* images in particular that show Faustine with her daughter, seemingly at play (or rest) at the beach. In one image Faustine's body is draped on the jagged rocks of Brooklyn's Coney Island beach while her daughter sits up, looking up to the clear blue sky. In the other, Faustine carries her daughter on her back as they traverse the rough waves together. Although there is no visual documentation of the Middle Passage (the journey through the Atlantic's waters where an estimated 12-14 million Africans were lost at sea), Faustine's images can be interpreted as a tribute to these Black lives. Using her body and that of her female family members, Faustine's images breathe life to those un-lived or cut short and acknowledges the untold stories of Black American bondswomen that preceded her.

A GAZE BETWEEN MOTHER AND DAUGHTER

Marcia Michael's (UK) *The Object of My Gaze*

(2015-2017) series is a "dialogue of matrilineage" expressed through the lens. This series is a documentation and culmination of a unique collaborative performance between Michael and her Jamaican-born mother. It is worth noting that both women have been daughters and mothers to their own children. Never in the history of photography have we seen this (flesh-to-flesh) exchange of a Black daughter photographing and subsequently becoming her mother.

This mother/daughter metamorphosis has been addressed in popular culture and literature, but Michael's work takes reign of a privileged photographic authorship previously denied to women like her. Familial domestic spaces, intricate textiles, and shared wardrobes become the foundation for images that foretell the passing on of generational wisdom, hidden narratives and lived experience across their matrilineal line. In "Partus Sequitur Ventrem" Michael's body and that of her mother fills the frame. Michael employs both B&W and color imagery as a marker for time. She arranges images on top of others, creating a complex, layered narrative that allows space for interaction, sharing, collaboration and contribution between them.

As photographic author Michael responds to previous visual cultures that designated the Black maternal body as a device unworthy of admiration and preservation. Instead of using the camera to see, Michael uses hers to listen. It is in this process and proof of listening that we witness an act of consent historically denied to women of color. Michael's and her mother's bodies are gracefully compared and contrasted, her gaze concentrates on the thighs, breasts, the back, the folds and marks of the skin. This is an unspoken dialogue and as the viewer we are allowed to witness an intimate moment, a familial observation as a process of bonding that often occurs between mothers/daughters/grandmothers.

///

The image of the dark-skinned Black woman as caregiver of white children still resonates today and is a common sight in large, affluent American cities like Brooklyn, New York where I live - although

anuladas ou interrompidas, e reconhece as histórias não contadas das escravizadas negras norte-americanas que a precederam.

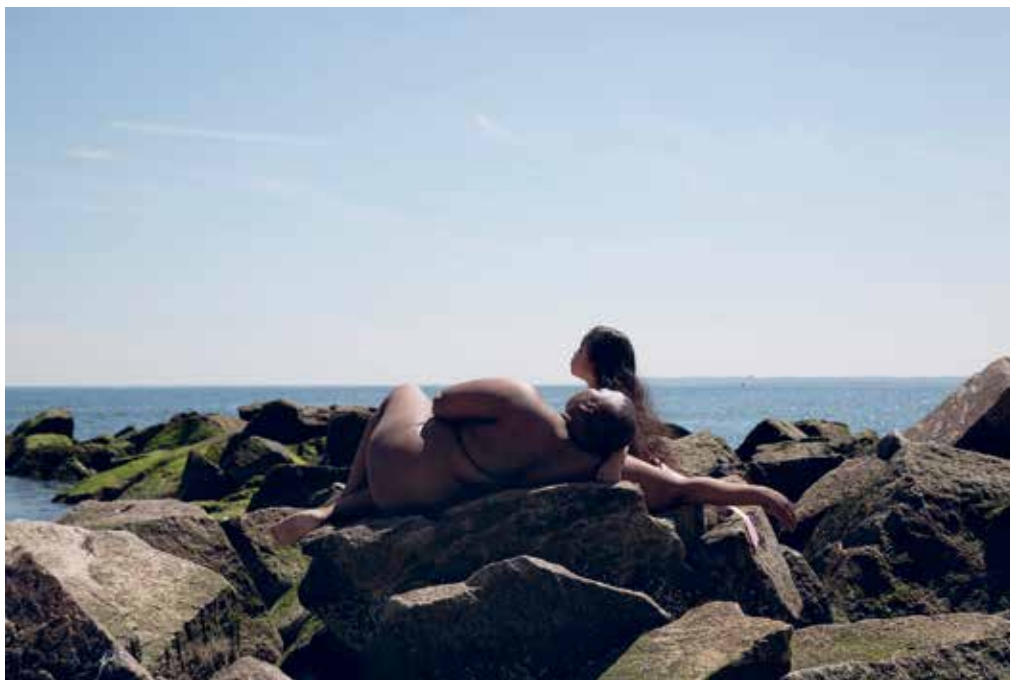
UM OLHAR ENTRE MÃE E FILHA

A série *O Objeto do Meu Olhar* (2015-2017), de Marcia Michael (Reino Unido), é um "diálogo matrilinear" que se manifesta pelas lentes. Esta série é a documentação e a culminação de uma performance colaborativa única entre Michael e sua mãe, nascida na Jamaica. Vale notar que as duas mulheres foram filhas e também mães de suas próprias filhas. Nunca na história da fotografia vimos essa troca (carne-com-carne) de uma filha negra que ora fotografa a própria mãe, ora transforma-se nela.

Esta metamorfose mãe/filha tem sido abordada pela cultura popular e a literatura, mas o trabalho de Michael tira proveito de uma autoria fotográfica privilegiada, anteriormente negada a mulheres como ela. Espaços domésticos, tecidos intrincados e guarda-roupas compartilhados se tornam a base para imagens que pressagiam a passagem geracional, através da linhagem matrilinear, da sabedoria, das narrativas ocultas e das experiências vividas. Em *Partus Sequitur Ventrem*, o corpo de Michael e o de sua mãe preenchem o quadro totalmente. Michael emprega tanto imagens em preto-e-branco quanto coloridas, como um indicativo da passagem do tempo. Ela dispõe as imagens umas por cima das outras, criando uma narrativa complexa em camadas, que abre espaço para a interação, o compartilhamento, a colaboração e a contribuição entre elas.

Como autora fotográfica, Michael reage às culturas visuais anteriores, que designavam o corpo materno negro como um dispositivo indigno de ser admirado e preservado. Em vez de usar a câmera para ver, Michael usa a sua para ouvir. É nesse processo e nessa prova de escuta que testemunhamos um ato de consentimento historicamente negado às mulheres de cor. Os corpos de Michael e de sua mãe são graciosamente comparados e contrastados, seu olhar se concentra nas coxas, seios, costas, nas dobras e marcas da pele. Este é um diálogo silencioso e, como espectadores, podemos testemunhar um momento íntimo, uma observação familiar como processo fundamental de criação de vínculo que ocorre frequentemente entre mães/filhas/avós.

///



NONA FAUSTINE
Sem título, da série
Mitocôndria (2008-). Cortesia
 da artista.
Untitled from the
Mitochondria series, (2008 -).
 Courtesy
 of the artist.



NONA FAUSTINE
Sem título, da série
Mitocôndria (2008-). Cortesia
 da artista.
Untitled from the
Mitochondria series, (2008 -).
 Courtesy
 of the artist.

nowadays the “nannies” are Caribbean immigrants. Raising the children of others is still an unfairly held societal expectation for Black mothers.

It's only recently with the advent of photo-sharing platforms like Instagram that have launched initiatives like @blackmomsbreastfeed, @blackmomsblog and the #blackmothers hashtag that we've seen a mass movement towards an owned representation of Black motherhood. These digital counter-archives allows and encourages open participation, by way of free access to content and admission to its structure and organization. These new digital tools operate and reach others in a way that analog photographic objects cannot.

We must grant a maternal authority to those long silenced by valuing the expression of Black motherhood in photography. Let's continue to mine institutional archives to uncover dormant images of Black mothering that have existed as disembodied narratives within a dominant visual culture. Through artistic research, let's create a living archive of Black motherhood that addresses past issues of content and inclusion. Let's move forward in championing and exhibiting contemporary Black women artists and photographers worldwide who dare to (re) envision the details of their lives.

QIANA MESTRICH is an American (by way of Panama and Croatia) visual artist, writer, educator, digital marketer and mother of two from New York City, USA. Mestrich makes conceptual photographs, books, and installations by working primarily within autobiography while also employing archival and found photography, texts, and ephemera. Her critical writing on photography has been published in art journals like *Light Work's Contact Sheet*, *En Foco's Nueva Luz*, *ARC Magazine* and the *Society for Photographic Education's* exposure journal. She is the founder of *Dodge & Burn: Decolonizing Photography History* (est. 2007), an arts initiative that aims to diversify the medium's history by supporting photographers of color.

In January 2017, Mestrich published an interview with the artists about Mãe Preta in the *Dodge&Burn: Decolonizing Photography History* website.

1 Moutoussamy-Ashe, Jeanne. *Viewfinders: Black women photographers*. Dodd, Mead: New York, 1986

A imagem da mulher negra de pele escura como cuidadora de crianças brancas ressoa ainda hoje, e é uma visão comum em grandes cidades americanas abastadas, como no Brooklyn, em Nova York, onde vivo – ainda que, hoje em dia, as babás sejam imigrantes caribenhas. Criar os filhos de outras ainda é uma expectativa social injustamente mantida pela sociedade em relação às mães negras.

Foi só recentemente, com o advento de plataformas de compartilhamento de fotografias, como o Instagram, onde surgiram iniciativas como os perfis @blackmomsbreastfeed e @blackmomsblog, e a hashtag #blackmothers, que temos visto um movimento em massa em direção a uma representação própria da maternidade negra. Esses contra-arquivos digitais permitem e incentivam uma participação aberta, por meio do acesso livre ao conteúdo, à estrutura e à organização. Essas novas ferramentas digitais operam e alcançam públicos de maneiras que a circulação de objetos fotográficos analógicos nunca seria capaz.

Devemos conceder uma autoridade materna àquelas mulheres que há muito foram silenciadas, valorizando a expressão da maternidade negra na fotografia. Sigamos explorando arquivos institucionais para descobrir neles imagens dormentes de mães negras, que existem como narrativas descorporificadas dentro da cultura visual dominante. Pela pesquisa artística, criemos um arquivo vivo da maternidade negra, que confronte questões antigas de conteúdo e inclusão. Continuemos defendendo e promovendo a exibição, no mundo inteiro, de artistas e fotógrafas negras contemporâneas que se atrevem a (re)imaginar os detalhes de suas vidas.

QIANA MESTRICH Artista visual, escritora, educadora, empresária digital e mãe de dois filhos, é norte-americana, de origem panamenha e croata. Faz fotografia conceitual, livros e instalações, trabalhando principalmente com sua autobiografia, arquivos, imagens apropriadas, textos e itens efêmeros. Suas críticas de fotografia foram publicadas em revistas de arte como *Light Work's Contact Sheet*, *En Foco's Nueva Luz*, *ARC Magazine* e no jornal *Society for Photographic Education*. Fundou em 2007 a *Dodge & Burn: Decolonizing Photography History*, iniciativa artística voltada à diversificação da história do meio fotográfico e apoia fotógrafos de cor. Em janeiro de 2017, publicou uma entrevista com as artistas de *Mãe Preta* no site *Dodge & Burn: Decolonizing Photography History*. Vive em Nova York, EUA.

1 MOUTOUSSAMY-ASHE, Jeanne. *Viewfinders: Black Women Photographers*. Nova York: Writers & Readers Publishing, 1993.



MARCIA MICHAEL
*Partus Sequitur
 Ventrem*, da série
*O objeto do meu
 olhar* (2015-2017).
 Cortesia da artista.



"Partus Sequitur
 Ventrem" from the
 series, *The Object
 of My Gaze*, 2015 - 2017.
 Courtesy of the artist.

WAYS OF SPEAKING AND LISTENING

The exhibition's central piece is a video with seven contemporary Black women's and Black mother's voices, which echo in the exhibition room. In their testimonials, issues of racism, violence, the genocide of young Black lives, early motherhood, ancestry, the abandonment by partners and the struggle for respect in an unequal society where the consequences of the country's slave past can still to be felt come to the surface. The testimonies also shed light on matrilineage, memories of lullabies and advice for future generations.

MODOS DE FALA E ESCUTA

A obra central da exposição é um vídeo com relatos contemporâneos de sete mulheres e mães negras, cujas vozes ecoam por todo o espaço da montagem. Nos depoimentos ficam evidentes questões ainda não superadas da herança do passado escravocrata da sociedade brasileira, como o racismo, a violência, o extermínio de crianças e de jovens negros, a maternidade precoce, o abandono dos companheiros e a luta pela conquista de respeito numa sociedade desigual e o respeito às suas práticas ancestrais. Em igual medida, os depoimentos relembram cantigas de ninar, memórias das próprias mães, e conselhos a gerações futuras.





CARLA

NIDIA



JESSICA

NIDIA



JESSICA

GABRIELA



MICHELLY

GABRIELA



MICHELLY

CRISTIANA



GLAUCE

CRISTIANA



GLAUCE

CARLA



JESSICA

CARLA

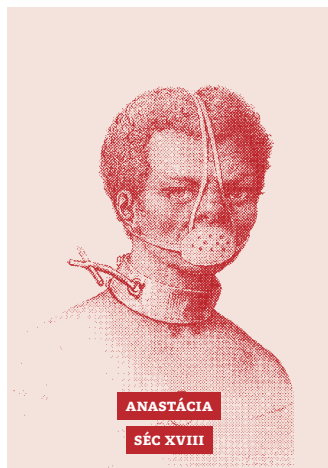
Modos de Fala e Escuta
Ways of Speaking and Listening

2016

Video 27'

Video stills

Com | With: Carla Gomes, Cristiana Rosendo da Silva, Gabriela Azevedo, Glauce Pimenta Rosa, Jessica Castro, Michelly Ferreira Alves, Nidia Mara Santos
Em colaboração com | In collaboration with: Mats Hjelm. O vídeo está disponível em | Video available on: www.maepreta.net



ANASTÁCIA

SÉC XVIII



ANTONIETA DE BARROS

1901-1952



BEATRIZ NASCIMENTO

1942-1995



CAROLINA DE JESUS

1914-1977



CLEMENTINA DE JESUS

1901-1987



DANDARA DOS PALMARES

?-1694



DONA IVONE LARA

1921-2018



ESPERANÇA GARCIA

SÉC XVIII



JOVELINA PÉROLA NEGRA

1944-1998



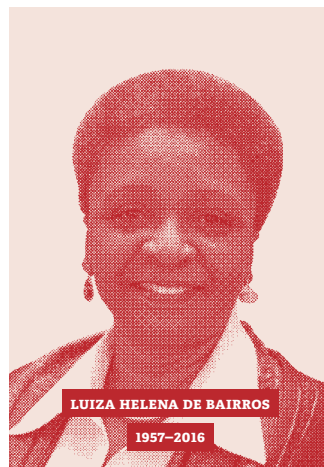
LAUDELINA DE CAMPOS

1904-1986



LÉLIA GONZALEZ

1935-1994



LUÍZA HELENA DE BAIRROS

1957-2016



LUÍSA MAHIN

SÉC XIX



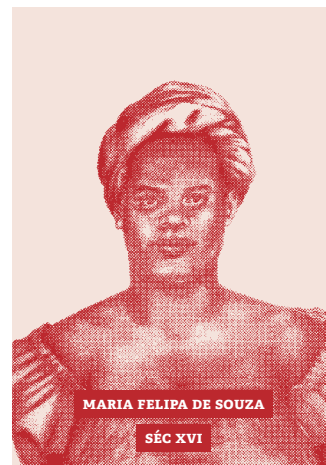
MÃE ANDRESA

1850-1954



MÃE MENINHA DO GANTOIS

1894-1986



MARIA FELIPA DE SOUZA

SÉC XVI



MARIA FIRMINA DOS REIS

1825-1917



TIA CIATA

1854-1924



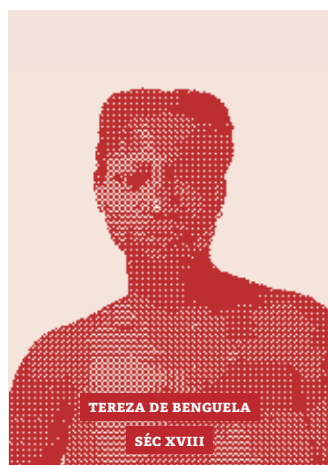
NZINGA MBANDI NGOLA

1582-1663



ROSA MARIA EGIPCÍACA

1719-?



TEREZA DE BENGUELA

SÉC XVIII



MARIELLE FRANCO

1979-2018

Com um recorte de 22 mulheres dentre centenas de heroínas negras, o mural conta com imagens e biografias, de Anastácia a Marielle Franco - muitas delas ainda pouco reconhecidas pela história "oficial" brasileira, apesar de terem exercido papel fundamental nas lutas e nas conquistas de direitos não só para as mulheres negras, mas para todas as mulheres brasileiras, e para a população negra em geral.

The mural shows twenty-two of hundreds of Black heroines from Brazil, with their images and biographies, from Anastácia to Marielle Franco. Many of them are still not fully recognized by mainstream history for their achievements in the struggle for rights and visibility of Black women, Black populations and women at large.

Modos de Recordar - Mural das Heroínas Negras

Ways of Remembering - Black Heroines Mural

2016-2018

Foto de Marielle Franco de autoria de Mídia Ninja

Pedimos desculpas aos autores das outras imagens que não foram localizados.

Esta obra é inspirada na série de cordéis "Heroínas negras" de Jarid Arraes.

Photograph of Marielle Franco by Mídia Ninja

We regret to inform that we were not able to locate all the authors of the images used.

The mural is inspired by author Jarid Arraes' series of pulp fiction poetry series "Black Heroines".

ANASTÁCIA (SÉCULO XVIII) Figura de devoção religiosa e popular no Brasil e na África, é cultuada como milagreira. Estudiosos questionam sua existência, por ausência de provas materiais. Seu culto nasceu em 1968, quando uma exposição em homenagem aos oitenta anos da abolição da escravidão, realizada na Igreja do Rosário, no Rio de Janeiro, apresentou um desenho de Étienne Victor Arago de uma escravizada do século XVIII usando uma máscara de Flandres, mordaça de ferro que impedia o castigado de falar e de comer. No imaginário popular, a Escrava Anastácia era uma negra bantu de olhos azuis que chamava a atenção pela beleza rara. Alti, negou-se a ir para a cama com seu senhor, preferindo manter-se intocada. Por isso foi espancada e sentenciada a usar a máscara de ferro a vida toda. Teria sobrevivido por pouco tempo, sofrendo verdadeiros martírios. Quando morreu, tinha o rosto inteiramente deformado. A fama de seu dom de cura espalhou-se e ainda hoje ela é evocada em situações de doença.

ANTONIETA DE BARROS (1901-1952) Jornalista e política catarinense, foi pioneira no combate à discriminação de negros e mulheres no Brasil. Nascida em uma família muito pobre, trabalhou como professora, alfabetizando crianças e adultos. Eleita para a Assembleia Legislativa de Santa Catarina em 1934, tornou-se a primeira deputada estadual negra do país e a primeira parlamentar mulher da história do estado. Fundou o jornal *A Semana*, que dirigiu entre 1922 e 1927, veiculando suas ideias arrojadas em crônicas que defendiam a educação para a população de baixa renda e falavam dos desmandos políticos do país, da condição feminina e de preconceito racial. Destacou-se por lutar pela população menos favorecida e pela coragem de opinar, em um contexto histórico que não permitia às mulheres se expressar livremente.

BEATRIZ NASCIMENTO (1942-1995) Historiadora, professora, roteirista e poeta, militou pelos direitos de negros e mulheres a vida toda. Nascida em Aracaju (SE) e graduada em história no Rio de Janeiro, lutou para que a temática étnico-racial ganhasse visibilidade na universidade, fortalecendo o discurso político do movimento negro e influenciando os estudos raciais no Brasil. Ajudou a criar o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), que reivindica atenção para a população negra também como povo livre, em 1975. No documentário *Óri* (1989), apresenta sua trajetória pessoal para tratar da comunidade negra em sua relação com o tempo, o espaço e a ancestralidade. Sua obra poética evoca a experiência de ser negra. Morreu assassinada, aos 52 anos, ao defender uma amiga de um companheiro violento. Deixou uma filha.

CAROLINA MARIA DE JESUS (1914-1977) Uma das mais importantes escritoras negras do Brasil, nasceu em uma comunidade rural em Minas Gerais, filha de meeiros, e mudou-se em 1947 para a favela do Canindé, na zona norte de São Paulo, onde trabalhava como catadora. Apesar de ter pouquíssimo estudo, começou a registrar o cotidiano da comunidade em folhas de revistas e de cadernos usados que achava no lixo. Em mais de vinte diários, descreve sem rodeios o que via da vida da favela, mostrando como a pobreza e o desespero podem levar gente de bem a trair seus princípios. Descoberta por um jornalista, publicou em 1960 seu primeiro livro, *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, que vendeu mais de 100

mil cópias no Brasil e foi traduzido para dez idiomas. Por ter presenciado muita violência doméstica, nunca quis se casar; teve três filhos, cada um de um homem diferente, um deles rico e branco.

CLEMENTINA DE JESUS (1901-1987) Rainha do partido alto, de timbre de voz inconfundível, a cantora foi uma espécie de elo perdido entre a cultura negra brasileira moderna e uma África Mãe diluída em nossa memória. Nascida na comunidade do Carambita, periferia de Valença (RJ), mudou-se com a família para o Rio de Janeiro aos oito anos. Começou a cantar entoando os cânticos que aprendeu com a mãe, filha de escravizados. Trabalhou como doméstica por mais de vinte anos, sendo descoberta apenas aos 62, em 1964, pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho, que criou para ela o musical *Rosa de Ouro*, apresentado em capitais importantes do Brasil e transformado em disco pela Odeon. Além de jongs, como o conhecido *Benguelê*, Clementina gravou corimás e cantos de trabalho, recuperando a memória da conexão afro-brasileira com o peso ancestral de sua voz. Morreu pobre, aos 86 anos.

DANDARA DOS PALMARES (?-1694) Guerreira negra, foi mulher de Zumbi de Palmares, o último líder do quilombo que desafiou a ordem escravagista da colônia por mais de 200 anos, abrigando até 30 mil pessoas em uma região de geografia acidentada na Serra da Barriga, atual estado de Alagoas. Esparsos e desconexos, os relatos sobre Dandara a envolvem em mistério. Não se sabe se nasceu no Brasil ou na África, mas teria se juntado ainda menina aos quilombolas. Mãe de três filhos, inteligente e versada nas técnicas de capoeira, ela teria lutado ao lado de homens e mulheres para defender o quilombo, ajudando a traçar estratégias de resistência. Presa após a rendição de Palmares, suicidou-se saltando de uma pedra para não ser escravizada.

DONA IVONE LARA (1921-2018) Compositora, ficou órfã ainda criança e foi criada por tios e tias, que lhe ensinaram a tocar cavaquinho e a ouvir samba. Mesmo trabalhando em hospitais psiquiátricos como enfermeira e assistente social, o que faria até 1977, começou a compor cedo, na escola de samba Prazer da Serrinha, presidida pelo sogro. No começo, um tio, Mestre Fuleiro, apresentava seus sambas e partidos-altos aos demais sambistas como se fossem da autoria dele, para driblar o preconceito contra a mulher sambista. Mais tarde, seu talento se imporia, em sambas como *Sonho Meu* e *Alguém me Avisou*. Gravada por Clara Nunes, Gilberto Gil, Gal Costa, Paulinho da Viola e Maria Bethânia, entre muitos outros, foi a primeira mulher a integrar a ala de compositores de uma escola de samba, a Império Serrano, em 1965.

ESPERANÇA GARCIA (SÉCULO XVIII) Em memória de Esperança Garcia, o Piauí tem seu próprio Dia da Consciência Negra, celebrado em 6 de setembro. Nessa data, em 1770, a escravizada alfabetizada escreveu ao presidente da Província de São José do Piauí, Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, denunciando os maus-tratos que sofria e reivindicando tratamento humano para ela e o filho. Arancada da Fazenda Algodões, da Companhia de Jesus, após a expulsão dos jesuítas do país, em 1759, ela passara a cozinhar para o capitão Antônio Vieira de Couto, que

impunha aos escravizados uma rotina de violência. “Em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas”, escreve. “Tanto que caí uma vez do sobrado abaixo, peada, por misericórdia de Deus escapei”. Em 2017, o Conselho Estadual da Ordem dos Advogados do Brasil e sua Comissão da Verdade da Escravidão Negra deram a Esperança o título simbólico de primeira advogada do Piauí.

JOVELINA FÉROLA NEGRA (1944-1998) Cantora e compositora brasileira, é reputada como uma das grandes damas do samba e do pagode. Com sua voz rouca, forte e amarfanhada, ajudou a dar protagonismo ao samba de fundo de quintal e ao pagode, gêneros até então considerados menores, nos anos 1990. Começou a cantar em clubes da Baixada Fluminense e na quadra da escola de samba carioca Império Serrano, mas só estreou em disco aos 41 anos, em 1985, participando em duas faixas da coletânea *Raça Brasileira*. Mais tarde, gravaria cinco discos solo que fariam sua voz repercutir internacionalmente. Calou-se cedo, ao morrer, de enfarte, aos 54 anos.

LAUDELINA DE CAMPOS MELLO (1904-1986) Filha de descendentes de escravizados, sofreu os efeitos da discriminação racial na escola, no trabalho e na vida social, mas nunca teve uma atitude passiva. Em Campinas, onde viveu a partir da década de 1940, ajudou a criar, em 1961, a associação das empregadas domésticas local, que se transformou em sindicato em 1988. Também organizou eventos culturais e políticos como o Concurso da Beleza Negra, a Festa das Nações e o Jantar das Yabás, realizado ainda hoje por suas seguidoras como forma de promover e preservar a cultura afro-brasileira, e homenagear, na memória de Laudelina, todas as mulheres negras da cidade e do país.

LÉLIA GONZALEZ (1935-1994) Filha de um ferroviário negro e de uma empregada doméstica indígena, nasceu em Belo Horizonte, a penúltima de dezoito irmãos. No Rio de Janeiro, graduou-se em história e filosofia e trabalhou como professora da rede pública. No Ensino Médio no Colégio de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (atual UERJ), nos tempos difíceis do final da década de 1960, fez de suas aulas de filosofia um espaço de resistência e crítica. Com mestrado em comunicação social e doutorado em antropologia política, passou a pesquisar relações de gênero, raça e etnia. Preocupada em articular as lutas mais amplas da sociedade com a demanda específica da população negra, e em especial das mulheres, ajudou a fundar instituições como o Movimento Negro Unificado (MNU), o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), o Coletivo de Mulheres Negras N’Zinga e o Oludum, e atuou no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) de 1985 a 1989.

LUISA MAHIN (SÉCULO XIX) Ex-escravizada, pertencia à tribo dos mahin, da nação nagô, que eram conhecidos no Brasil como malês, assim como hauçás, tapas, bornus e outros negros islamizados do Golfo do Benin, região colonizada por muçulmanos do Oriente Médio no século XVIII. Nascida na Costa da Mina, África, ou na Bahia, e alforriada em 1815, passou a viver como quituteira em Salvador, envolvendo-se na articulação das rebeliões de escravizados que sacudiram a Bahia na época, como a Revolta dos Malês (1835) e a Sabinada (1837-1838). Por meninos que

fingiam lhe comprar quitutes, distribuía mensagens em árabe aos revoltosos. Descoberta, foi perseguida, presa no Rio de Janeiro e, possivelmente, degredada para Angola. Luís Gama, filho que teve com um fidalgo português, foi vendido como escravo pelo pai para quitar dívidas de jogo; mais tarde, se tornaria um grande abolicionista. O pouco que se sabe sobre Luísa Mahin inspira a personagem Kehinde/Luísia, protagonista do romance *Um Defeito de Cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

LUÍZA HELENA DE BAIRROS (1953-2016) Nascida em Porto Alegre, formou-se em uma das primeiras turmas do curso de Administração Pública e de Empresas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especializando-se em planejamento regional pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em ciências sociais pela Universidade Federal da Bahia e doutora em sociologia pela Universidade de Michigan, nos EUA, morou em Salvador, Bahia, atuando, a partir de 1979, no Movimento Negro Unificado (MNU), entre outros movimentos sociais. Por dez anos coletou informações sobre a realidade da comunidade negra no país, compondo, assim, o primeiro banco de dados nacional dedicado a identificar e elucidar os problemas sociais que os negros enfrentam no Brasil. Trabalhou em programas antirracismo das Nações Unidas – ONU em 2001 e 2005. Foi titular da Secretaria de Promoção da Igualdade Social da Bahia e ministra-chefe da Secretaria de Políticas Públicas da Igualdade Racial do Brasil de 2011 a 2014, durante o primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff. Participou ativamente da elaboração do Estatuto da Igualdade Racial, em 2009, o primeiro grande marco na luta pelos direitos da população negra brasileira. Também foi responsável pela implementação do Sistema Nacional de Promoção da Igualdade Racial (SINAPIR), programa de concepção visionária e de extrema importância para uma mudança real na sociedade.

MÃE ANDRESSA (1850-1954) Andressa Maria de Sousa Ramos foi uma grande sacerdotisa do tambor de Mina Jeje, culto aos voduns do Maranhão, e uma das mães de santo mais conhecidas do Brasil. Considerada a última princesa de linhagem direta fon, foi líder espiritual da Casa das Minas, em São Luís, um dos terreiros mais antigos do país, por 40 anos. Visitada por intelectuais e historiadores do mundo inteiro, resistiu à investida do Estado Novo, que tentou tirar a casa do endereço original. “Acima de todas essas diversas seitas fiéis à África, há a casa daomeana de Mãe Andressa. É um canto do Daomé transplantado para o lado de cá do Atlântico (...)”, escreveu o historiador Roger Bastide. Com diversos afilhados, Mãe Andressa viveu até os 104 anos.

MÃE MENININHA DO GANTOIS (1894-1986) Descendente de escravizados africanos, Maria Escolástica da Conceição Nazaré foi a quarta ialorixá do Terreiro do Gantois, em Salvador, e a mais célebre sacerdotisa do candomblé no Brasil. Ainda criança foi escolhida para chefiar o terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, fundado em 1849 por sua bisavó, filha de nigerianos. Mais tarde, seria uma das principais articuladoras da derrubada das restrições ao candomblé: até a década de 1930, os rituais de matriz africana ainda dependiam de autorização policial e tinham hora para terminar. “Isso é uma tradição ancestral, doutor”, disse ela, certa vez, ao chefe da delegacia

de Jogos e Costumes da capital baiana, convidando-o a visitar o terreiro. Também convenceu os bispos da Bahia a permitir que mulheres entrassem nas igrejas vestindo trajes tradicionais do candomblé. Ao abrir as portas do Gantois para brancos e católicos, Mãe Menininha modernizou o candomblé sem deixar que a religião se transformasse em um espetáculo para turistas.

MARIA FELIPA DE SOUZA (?-1873) Mulher negra e pobre da Ilha de Itaparica, Bahia, foi heroína da guerra pela independência no estado, promovida por libertos e escravizados, com apoio do imperador Pedro 1º, entre 1822 e 1823. Ao lado de Maria Quitéria, a primeira soldada brasileira, e da freira mártir Joana Angélica, compõe a tríade feminina citada pela história oficial do movimento, ainda que a contribuição das mulheres à luta dos baianos contra o colonizador português tenha sido muito maior. A memória de Maria Felipa ficou guardada sobretudo em Itaparica, onde ela comandou patrulhas que vigiavam as praias para impedir o desembarque do inimigo e ajudou a incendiar embarcações da Coroa como a canhoneira Dez de Fevereiro e a barca Constituição. Em 1823, à frente de 40 mulheres armadas de peixeiras e galhos de cansaço, ajudou a expulsar os portugueses definitivamente da ilha.

MARIA FIRMINA DOS REIS (1825-1917) Abolicionista e escritora brasileira nascida em São Luís do Maranhão, usou sua excelente formação, e o privilégio de ser uma mulher negra livre em uma sociedade escravagista, para fazer oposição à escravidão. Professora a vida inteira, fundou uma escola para crianças pobres ainda antes da abolição. Começou a escrever cedo, publicando poemas, contos e artigos abolicionistas em jornais maranhenses. Seu romance *Úrsula* (1859) narra a vida de afro-brasileiras e afro-brasileiros escravizados, abrindo caminho para uma consciência literária negra e feminina.

MARIELLE FRANCO (1979-2018) Política, feminista e defensora dos direitos humanos, nasceu na Maré, Rio de Janeiro, onde morou grande parte da vida. Começou no ativismo em 2000, após a morte de um amigo, atingido por uma bala perdida. Formou-se em ciências sociais, com mestrado em políticas públicas, pela PUC-RJ. Em 2007, começou a coordenar o Comitê Estadual em Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania na Assembleia Legislativa. Lésbica, negra, mãe solteira e comprometida com causas feministas e antirracistas, elegeu-se vereadora em 2016. Na Câmara Municipal, lutou contra a violência de gênero e pelos direitos das populações de favela. Integrava a comissão que monitorava a intervenção militar federal no Rio de Janeiro. Em 14 de março de 2018, um dia depois de repudiar publicamente a morte de um adolescente negro baleado pela polícia, participou de uma mesa-redonda com jovens feministas negras e, no caminho para casa, foi brutalmente assassinada, junto com o motorista Anderson Pedro Gomes. Apesar da pressão dos brasileiros, da família e de entidades nacionais e estrangeiras, os assassinos não foram identificados e o crime segue impune.

NZINGA DE ANGOLA (1582-1663) Rainha do povo Ndongo, da etnia banto, na atual Angola, foi uma guerreira e estrategista política que enfrentou por 40 anos o invasor português. Sua trajetória é exemplo da resistência imposta

pelos chefes centro-africanos ao avanço da colonização, empresa militar movida pela busca de riquezas e pelo tráfico negro. Antes de completar 40 anos, Nzinga foi enviada pelo irmão, então ngola (rei), para negociar a paz com o governador português. Ela aceitou converter-se ao catolicismo, arrancando dos interlocutores, em troca, promessas de cessação do tráfico em terras angolanas e de libertação de chefes africanos presos. Como nenhuma se cumpriu, Nzinga empenhou sua inteligência e seu carisma na luta contra o colonizador europeu, sobretudo após tomar o lugar do irmão no trono. Reinou sobre Ndongo de 1623 a 1663 e, a partir de 1630, também sobre Matamba, resistindo a Portugal até morrer, aos 82 anos.

ROSA MARIA EGÍPCIACA (1719-?) Nascida na Costa da Mina, foi capturada pelo tráfico negro aos seis anos. Viveu como escravizada no Rio de Janeiro e, mais tarde, como prostituta em Mariana (MG). Aos trinta anos, acometida por visões místicas, vendeu suas roupas e joias, distribuiu o dinheiro aos pobres e tornou-se beata. Depois de um entreviro com o bispo, volta ao Rio de Janeiro, onde oficia ritos que mesclam catolicismo e traços afro-brasileiros e funda o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, destinado a acolher negras e mestiças. Suas visões incessantes transformam-se na *Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas*, o mais antigo livro escrito por uma mulher negra no Brasil. Convencida de que se trata de uma bruxa, a Igreja acaba por enviá-la aos tribunais da Santa Inquisição, em Lisboa, onde ela morre.

TEREZA DE BENGUELA (SEC XVIII) Foi rainha do Quilombo do Piolho ou do Quariterê, situado entre o rio Guaporé, na fronteira do atual estado de Mato Grosso com a Bolívia, e Cuiabá. Com a morte do marido, o chefe original do quilombo, passou a comandar sua comunidade negra e indígena, aconselhada por um parlamento próprio. Os quilombolas plantavam algodão, fabricavam tecidos e vendiam o excedente de sua produção para vilas próximas. O sistema de defesa era reforçado por armas trocadas com os brancos dos arredores; os objetos de ferro usados originalmente para castigar escravizados eram transformados, na forja, em instrumentos de trabalho. Sob a rainha Tereza, Quariterê resistiu por duas décadas até ser destruído, em 1770, pelas forças de Luiz Pinto de Souza Coutinho. Os 79 negros e 30 indígenas que o habitavam foram todos mortos ou aprisionados.

TIA CIATA (1854-1924) Nascida em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, Hilária Batista de Almeida foi a mais famosa das mães de santo baianas que se mudaram para o Rio de Janeiro entre o final século XIX e o início do XX, fugindo da perseguição ao candomblé. Ao se estabelecer na região carioca da Praça Onze, na Cidade Nova, elas criaram o que ficou conhecido como Pequena África, uma região animada pelos costumes e manifestações culturais que trouxeram com elas, em especial o samba de roda do Recôncavo Baiano. Tia Ciata vendia quitutes na rua Sete de Setembro, vestida de baiana – saia engomada, turbante, guias, pulseiras. Mais tarde, casada com João Batista da Silva, com quem teve catorze filhos, reuniria a nata dos sambistas locais em festas e pagodes famosos. *Pelo Telefone*, samba de Donga e Mauro de Almeida, teria sido composta em sua casa

ANASTÁCIA (OR ANASTASIA) (18TH CENTURY) As a popular figure of religious devotion in Brazil and Africa, Anastácia is recognised as a miracle-maker. Researchers question her existence due to lack of material evidence. Her cult emerged in 1968 when an exhibition celebrating the 80th anniversary of the Abolition of Slavery in Brazil – which took place at the Church of Rosário in Rio de Janeiro – displayed a drawing by Étienne Victor Arago depicting an enslaved woman from the 18th century using a facemask made of an iron gag: typically used as a form of punishment to prevent slaves from talking and eating. According to popular belief, Anastácia was a Bantu Black woman with strikingly beautiful blue eyes. Known as a proud woman, she refused to go to bed with her master, choosing to remain untouched. However, she was whipped and sentenced to the iron mask for the rest of her life. The story suggests that her life as a martyr ended prematurely. When she died, her face was completely deformed. Her gift of healing became widespread and even today she is still called upon in times of illness.

ANTONIETA DE BARROS (1901-1952) Antonieta de Barros was a journalist and politician from the southern Brazilian state of Santa Catarina. She was a pioneer in the struggles of Black people and women in Brazil. Born into a poor family, she worked as a teacher, helping children and adults learn how to read and write. Elected for the Legislative Council of Santa Catarina in 1934, she became the first Black female state deputy in the country and the first assemblywoman in her home state. She founded the newspaper *A Semana* [The Week], which she directed between 1922 and 1927. The publication was used to disseminate her bold ideas in articles that argued the need to educate low-income populations whilst criticising violations associated with policies, the female condition and racial prejudice. She stood out as an advocate for the vulnerable and was recognised for her courage to speak out in a historical context that did not allow women to express freely.

BEATRIZ NASCIMENTO (1942-1995) As a historian, teacher, scriptwriter and poet, Nascimento fought for the rights of Black people and women all her life. Born in Aracaju (SE), she graduated in History in Rio de Janeiro. While at university she fought to raise awareness of ethnic-racial issues, strengthening the Black movement political discourse and influencing racial studies in Brazil. In 1975, she helped to establish the Institute for the Research of Black Culture (IPCN), drawing attention to the rights of the Black population as free people. In the documentary *Ôri* (1989), Nascimento presents her personal journey within the Black community in relation to time, space and ancestry. Her poetry evokes the experience of being Black. She was murdered at 52 years of age while defending a friend from a violent partner. She is survived by one daughter.

CAROLINA MARIA DE JESUS (1914-1977) One of the most important Brazilian Black female writers, De Jesus was born in a rural community of sharecroppers in Minas Gerais. In 1947, she moved to a favela in Canindé, in the northern region of the city of São Paulo, where she worked as *cata-dora* [waste picker]. Even though her formal education was limited, she started to record her community's day-to-day activities in the pages of magazines and notebooks that she found in the rubbish. In more than twenty diaries, she bluntly describes life in the favela, showing how poverty and despair can make 'good' people betray their own principles. Discovered by a journalist in 1960, she published her first book *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* [Dumping

Room: The Diary of a Favela Dweller], which sold more than 100 thousand copies in Brazil and has been translated into ten different languages. Because of her harsh experiences with domestic violence, she chose not to get married. She had three children from three different men: one of whom was rich and white.

CLEMENTINA DE JESUS (1901-1987) Clementina de Jesus was the queen of *partido alto* (a type of samba). Gifted with an unmistakable voice, the singer was a sort of missing link between modern Brazilian Black culture and the notion of Mother Africa as it has been diluted in popular imaginary. Born in the community of Carambita, in the outskirts of Valença (in the state of Rio de Janeiro), she moved with her family to the city of Rio at the age of 8, when she started to sing songs she had learned from her mother: the daughter of enslaved parents. She worked as a maid for over twenty years, and in 1964 was discovered at the age of 62 by composer Herminio Bello de Carvalho. He created the musical *Rosa de Ouro* [Rose of Gold] for her, which was showcased in the country's major capitals and eventually became a record released by Odeon. As well as the many *jongos*, such as the well-known song *Benguêlê*, Clementina recorded *corimás* and working songs, reviving the Afro-Brazilian memory through the ancestral weight of her voice. She died, in poverty, aged 86.

DANDARA DOS PALMARES (?-1694) Dandara dos Palmares was a Black warrior and the wife of Zumbi de Palmares, the last leader of the *quilombo* (runaway slave community) that challenged the colony's slave order for more than 200 years, sheltering up to 30 thousand people in a rugged region of Serra da Barriga in the current state of Alagoas. Sparse and disconnected, the records about Dandara envelop her in great mystery. It is not known if she was born in Brazil or Africa but she joined the *quilombo* when she was still a child. She had three children and was smart and knowledgeable in the techniques of capoeira. She fought next to men and women to defend her community, and helped to devise strategies for resistance. Following her arrest after the rendition of Palmares, she committed suicide by jumping into a quarry to avoid becoming enslaved.

DONA IVONE LARA (1921-2018) Dona Ivone Lara was a composer. She became a child orphan and was raised by uncles and aunts who taught her how to play *cavaquinho* and to listen to samba. Working in psychiatric hospitals from a young age as both a nurse and social worker – a job she did until 1977 – she started to compose for the school of samba Prazer da Serrinha, which was directed by her father-in-law. At first, her uncle, Mestre Fuleiro, presented her sambas and *partidos-altos* to the other musicians as if they were his own in order to avoid the prejudice against a female *sambista*. But her talent ultimately triumphed in sambas such as *Sonho Meu* and *Alguém me Avisou*, which were recorded by Clara Nunes, Gilberto Gil, Gal Costa, Paulinho da Viola and Maria Bethânia, amongst many other big names. In the carnival of 1965, she was the first woman to parade in the composers' section of a samba school (Império Serrano).

ESPERANÇA GARCIA (18TH CENTURY) In memory of Esperança Garcia, the state of Piauí has its own Black Awareness Day, celebrated on 6th September. On this date, in 1770, Garcia, a literate enslaved woman, wrote to Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, the president of the Province of São José do Piauí, denouncing the abuses she was suffering and demanding humane treatment for herself and her son.

After the Jesuits were expelled from the country in 1759, she was snatched from Algodões Farm, which belonged to the Society of Jesus. She then started to cook for Captain Antônio Vieira de Couto, who imposed a routine of violence upon his enslaved workers. "I cannot explain how much of a punch-bag I am", she wrote. "Once I fell from the first floor and by God's mercy survived". In 2017, the Brazilian Order of Lawyers State Council and its African Slavery Truth Commission granted Esperança Garcia the symbolic title of first female lawyer of Piauí.

JOVELINA PÉROLA NEGRA (1944-1998) Jovelina Pérola Negra was a Brazilian singer and composer. She is known as one of the greatest women of samba and *pagode*. With her hoarse voice, she helped to popularise two samba subgenres: *fundo de quintal* and *pagode*, which until the 1990s were considered lesser forms of samba. She started to sing at clubs in the outskirts region of Rio known as Baixada Fluminense and in the hall of the School of Samba Império Serrano. However, her first recordings were only released in 1985 at the age of 41, when two tracks were featured in a compilation called *Raça Brasileira* [Brazilian Race]. Subsequently she recorded five albums, which reached international audiences. Her voice was silenced prematurely when she died of a heart attack at the age of 54.

LAUDELINA DE CAMPOS MELLO (1904-1986) As the granddaughter of slaves, Laudelina suffered racial discrimination at school, at work and in her social life, but she never adopted a passive stance. In Campinas, where she lived from the 1940s, Laudelina helped to form the local association of domestic workers in 1961, which became a union in 1988. She also organised cultural and political events, such as the Black Beauty Pageant, the Party of Nations and the Yabás Dinner, which is still hosted today by her followers as a way of promoting and preserving Afro-Brazilian culture and paying homage, in memory of Laudelina, to all Black women in Campinas and in the country.

LÉLIA GONZALEZ (1935-1994) As the daughter of a Black railway worker and an indigenous maid, Gonzalez was born in Belo Horizonte – the second last child of eighteen siblings. In Rio de Janeiro, she graduated in history and philosophy and worked as a teacher in state-run schools. While in secondary education at Colégio de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (currently UERJ), during the harsh era of the late 1960s, she turned her philosophy classes into a space of resistance and criticism. With a Master's in Social Communication and a PhD in Political Anthropology, she began to research issues of gender, race and ethnicity. Interested in ways of articulating the concerns of broader society with the specific demands of the Black population, and women in particular, she helped to establish institutions such as the MNU – Unified Black Movement, the IPCN – Institute for the Research of Black Culture, the Black Women Collective N'Zinga and Olodum. She was part of the National Council of Women's Rights (CNDM) from 1985 to 1989.

LUISA MAHIN (19TH CENTURY) Luisa Mahin was a former enslaved woman who belonged to the Mahin tribe from Nago nation, who in Brazil were known as the *Malês*, as well as the Hausas, Tapas, Bornus and other Islamised Black peoples from the Gulf of Benin: a region colonised by middle-eastern Muslims in the 18th century. It is not clear if she was born on the Portuguese Gold Coast, in Africa, or in Bahia, but she was freed in 1815, and lived in Salvador, where she worked as a *quituteira* [street food seller]. She

was involved in the organisation of slave rebellions that shook Bahia at the time, such as the Malés Revolt (1835) and the so-called *Sabinada* (1837-1838). Helped by boys who pretended they were buying her delicacies, she disseminated messages in Arabic to the rebels. Her plot was eventually uncovered; she was persecuted, arrested in Rio de Janeiro and possibly extradited to Angola. Luís Gama, the son she had with a Portuguese nobleman was sold as a slave by his dad to pay off gambling debts. Later, he would become one of the greatest Brazilian abolitionists. The little we know about Luisa Mahin has inspired the character Kehinde/Luisa, the protagonist of the novel *Um Defeito de Cor* [A Defect of Colour] (2006), by Ana Maria Gonçalves.

LUIZA HELENA DE BAIRROS (1953-2016) Luiza Helena de Bairros was a Brazilian public administrator born in Porto Alegre. She had a degree in corporate and public management from the University of Rio Grande do Sul, was a specialist in regional planning by the University of Ceará and a PhD in Sociology from the University of Michigan. From 1979 onwards, she lived in Salvador where she participated in several social movements such as the United Black Movement (MNU). For ten years, he collected data about the reality of the Black community and creating the first national database dedicated to understanding of the social problems of Black populations in Brazil. She worked in UN programs against racism between 2001 and 2005. She was the head of the Secretariat for the Promotion of Social Equality in Bahia, and became Chief Minister of the Secretariat of Public Policy of Racial Equality in Brazil from 2011 and 2014, under the Dilma Rousseff administration. One of her great achievements was her participation in developing the Racial Equality Statute in 2009, the first milestone in the advancements of human rights for Afro-Brazilians. She also implemented the National System for the Promotion of Racial Equality, a ground-breaking initiative of its kind aiming towards real social change. She died at 63 with lung cancer.

MOTHER ANDRESA (1850-1954) Mother Andresa, whose full name was Andresa Maria de Sousa Ramos, was an important priestess of *tambor de Mina jeje*, an Afro-Brazilian religion of the Vodun branch from the northern state of Maranhão. She was one of the best-known *mães-de-santo* (female priests) in Brazil. Considered the last direct descendant of the Fon royal lineage, for 40 years she was the spiritual leader of Casa das Minas, in São Luís: one of the oldest *terreiros* (the place of cult for Afro-Brazilian religions) in the country. Visited by intellectuals and historians from all over the world, she resisted attempts by the authorities of Estado Novo to remove the *terreiro* from its original site. "Above all the multiple cults faithful to Africa, there is the house of Dahomean Mother Andresa. It is a slice of Dahomey transplanted to this side of the Atlantic (...)", wrote historian Roger Bastide. With several godchildren, Mother Andresa lived until the age of 104.

MOTHER MENININHA DO GANTOIS (1894-1986) Descending from enslaved ancestors, Maria Escolástica da Conceição Nazaré was the fourth priestess *ialorixá* at the house of cult *Terreiro do Gantois*, in Salvador, and the best-known Candomble priestess in Brazil. As a child she was chosen to head the *terreiro* Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, which was founded in 1849 by her great-grandmother, who was the daughter of Nigerian parents. Later, she became a major advocate for the elimination of restrictions to Candomble. Until the 1930s, all African-based rituals depended on police authorisation and had to be performed under

certain time constraints. "This is an ancestral tradition, sir", she said once to Salvador's Police Chief, inviting him to visit her *terreiro*. She also convinced the bishops of Bahia to allow women to enter churches wearing traditional Candomble outfits. By opening the *terreiro's* door to white and Catholic people, Mother Menininha modernised Candomble without allowing her religion to be transformed into a tourist attraction

MARIA FELIPA DE SOUZA (?-1873) As a Black poor woman from Ilha de Itaparica, in Bahia, she was a heroine in the war fought for independence in her state, which was led by freed and enslaved men with the support of Emperor Pedro I between 1822 and 1823. Alongside Maria Quitéria, the first Brazilian soldier, and the martyr-nun Joana Angélica, she is the third woman to make up the female triad celebrated by the movement's official history, even though the contribution of women to the fight by *baianos* against the Portuguese coloniser was much greater than that. Maria Felipa's role was mostly played in Itaparica, where she headed the patrols that watched the beaches to prevent the enemy from disembarking. She also helped to set fire to Crown vessels, such as the gunboat *Dez de Fevereiro* and the ferry *Constituição*. In 1823, heading 40 women armed with fish knives and branches of stinging nettle, she helped to expel the Portuguese from the island of Itaparica for good.

MARIA FIRMINA DOS REIS (1825-1917) Maria Firmina dos Reis was a Brazilian abolitionist and writer from São Luís do Maranhão. She used her excellent education and the privilege of being a free Black woman in a slave-based society to oppose slavery. As a lifelong teacher, she founded a school for poor children before Abolition. She started to write early and published poems, short stories and abolitionist articles in local newspapers. Her novel *Úrsula* (1859) narrates the life of enslaved Afro-Brazilian women and men, paving the way for a Black female literary consciousness.

MARIELLE FRANCO (1979-2018) Marielle Franco was a politician, feminist and human rights advocate. She was born in Maré, Rio de Janeiro, where she lived most of her life. She began her work as an activist in 2000, after the death of a friend to a stray bullet. She graduated in Social Sciences and had a Masters in Public Policy from PUC-RJ. In 2007, she took on the role of coordinator of the State Council for the Defence of Human Rights and Citizenship at the Legislative Assembly. As a lesbian and Black single mother committed to feminist and anti-racist causes, she was elected councillor in 2016. In the Municipal Chamber, she fought against gender violence and for the rights of favela populations. She was part of the commission that was monitoring the federal military intervention in Rio de Janeiro. On 14th March 2018, one day after publicly condemning the death of a Black teenager who was killed by the police, she participated in a roundtable with young Black feminists and on the way home was brutally murdered with her driver Anderson Pedro Gomes. Despite pressure from the Brazilian public, as well as her family and national and international entities, her murderers have not been identified and the crime remains unpunished.

NZINGA DE ANGOLA (1582-1663) As Queen of the Ndongo people, from the Banto ethnicity in Angola, Nzinga was a warrior and political strategist who fought Portuguese invaders for 40 years. Her life is an example of the resistance of Central-African chiefs to the advance of colonisation: a military enterprise fuelled by the search of wealth and the traffic of slaves. Before the age of 40, Nzinga was sent by her broth-

er – who was the *Ngola* (king) at the time – to negotiate peace with the Portuguese governor. She agreed to convert to Catholicism in exchange for the end of people trafficking on Angolan land and the release of African chiefs who had been arrested. Neither of the promises was fulfilled, so Nzinga used her intelligence and charisma in the struggle against the European colonisers, more so when she took over her brother's place as queen. She ruled Ndongo from 1623 to 1663 and, from 1630, she also ruled Matamba: playing a fundamental role in the resistance against Portugal until her death at the age of 82.

ROSA MARIA EGIPCÍACA (1719-?) Born on the Portuguese Gold Coast, she was captured by slave traders at the age of six. She lived as an enslaved woman in Rio de Janeiro before becoming a prostitute in Mariana (Minas Gerais). At 30, struck by mystic visions, she sold her clothes and jewels, gave her money to the poor and embarked on a strictly religious life. After a conflict with the local bishop, she returned to Rio de Janeiro, where she began to perform rites that combined Catholicism and Afro-Brazilian influences. She founded a refuge for Black and mixed raced women, called *Recolhimento de Nossa Senhora do Parto* [Refuge of Our Lady of Childbirth]. Her incessant visions became the book *Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas* [Sacred Theology of the Divine Love of Pilgrim Souls]: the oldest book written by a Black woman in Brazil. Convinced that she was a witch, the Church sent her to the court of Holy Inquisition, in Lisbon, where she died.

TEREZA DE BENGUELA (18TH CENTURY) Tereza de Benguela was the Queen of Quilombo do Piolho or Quariterê, located between River Guaporé – next to the frontier of the current state of Mato Grosso and Bolívia – and Cuiabá. With the death of her husband, the original *quilombo* chief, she began to lead her Black and indigenous community, under the advice of her own parliament. The *quilombolas* planted cotton, manufactured textiles and sold the surplus to nearby villages. Their defence system was strengthened by weapons exchanged with local white people. Iron objects that were originally used to punish enslaved men and women were transformed into work tools. Under Queen Tereza's rule, Quariterê resisted for two decades until it was destroyed in 1770 by the forces of Luiz Pinto de Souza Coutinho. All 79 Black people and 30 indigenous people who lived in the community were either killed or imprisoned.

TIA CIATA (1854-1924) Born in Santo Amaro da Purificação, in Bahia, Hilária Batista de Almeida was the best-known *mãe-de-santo* (female priestess) from Bahia in Rio de Janeiro, after moving there between the end of the 19th century and the start of the 20th, in an attempt to escape persecution against Candomble. Settling at Praça Onze, in the New City of Rio, she contributed to the creation of a community that was known as Little Africa: an area enlivened by the cultural customs and manifestations that they had brought with them, in particular the *samba de roda* from the sub-region of Bahia known as Recôncavo Baiano. Aunt Ciata sold delicacies at Sete de Setembro Street, in typical *baiana* attire: starched skirt, turban, necklaces and bracelets. Later, after marrying João Batista da Silva, with whom she had fourteen children, she hosted famous samba parties frequented by the crème de la crème of local *sambistas*. *Pelo Telefone*, a well-known samba composed by Donga and Mauro de Almeida, was allegedly created in her house.

ITINERÂNCIAS

A TRAVELLING EXHIBITION

Rio de Janeiro

Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos |
Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea
Institute for Research and Memory Pretos Novos |
Pretos Novos Contemporary Art Gallery

Editais Programa Fomento Cidade Olímpica da Secretaria
Municipal de Cultura do Rio de Janeiro
Olympic City Cultural Development Grant from the Municipal
Culture Secretariat of Rio de Janeiro

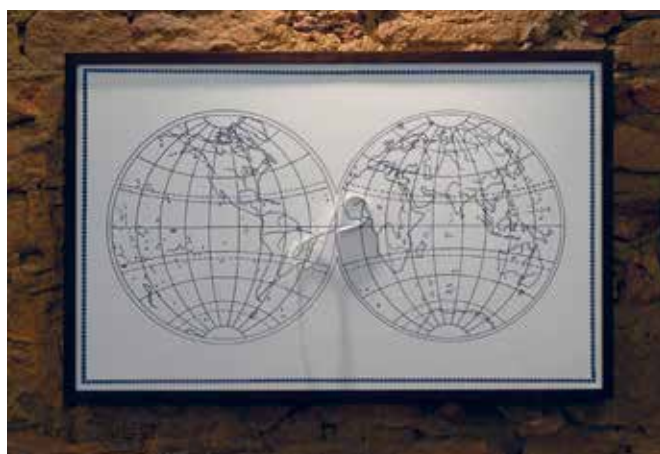
Julho - Setembro de 2016 | July - September 2016

Curadoria | Curator
Marco Antonio Teobaldo

Performance de abertura | Opening performance:
Glauce Pimenta Rosa e Jessica Castro

Montagem da exposição |
Exhibition views
André Ostetto Motta

Performance, Abertura, e Fala de Artista:
Performance, Opening, and Artist Talk:
André Ostetto Motta, Marian Starosta, Hans Georg





Belo Horizonte

Galeria Arlinda Corrêa Lima
Palácio das Artes

10º Edital de Ocupação de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado |
10th Occupation Grant by the Clóvis Salgado Foundation

Maio - setembro de 2017 | May - September 2017

Vistas da exposição, detalhes
Exhibition views details
Cortesia das artistas





Vistas da exposição
Exhibition views:
 Daniel Moreira/Fundação Clóvis Salgado

São Paulo

Funarte SP | Galeria Mario Schenberg

Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais 2016 |
Connection Circulation in Visual Arts Prize - Brazilian National
Arts Foundation 2016

Outubro - novembro 2018 | October - November 2018

Performance de abertura | Opening performance:
Glauce Pimenta Rosa e Jessica Castro

Vistas da exposição | Exhibition Views:
Pétala Lopes/Coletivo Amapoa, Marcello Vitorino



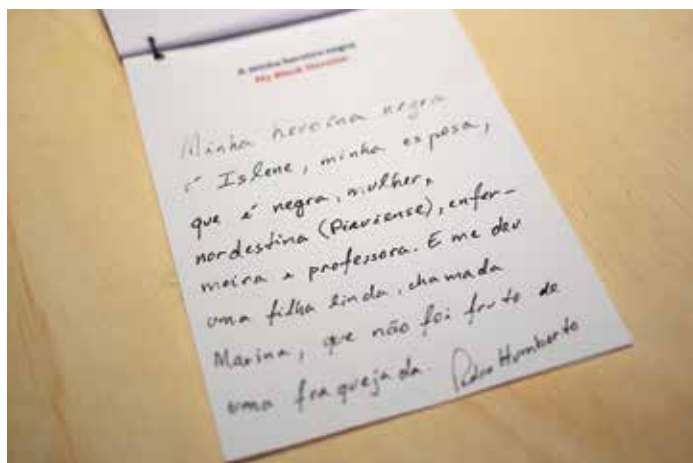




Vistas da exposição

Exhibition Views:

Pétala Lopes/Coletivo Amapoa,
Mariane Goldberg, Marcello
Vitorino, Cortesia das artistas





Performance de abertura da exposição

Mãe Preta na Galeria Mario Schenberg | Funarte SP

Com Glauce Pimenta Rosa (esq.) e Jessica Castro (dir.)

Opening performance for the Black Mother exhibition at Galeria Mário Schenberg | Funarte SP

With Glauce Pimenta Rosa (left.) e Jessica Castro (right)

Vistas da exposição, imagens da performance

Exhibition Views and images of the performance:

Pétala Lopes/Coletivo Amapoa, Mariane Goldberg, Marcello Vitorino, Cortesia das artistas

GLAUCE PIMENTA ROSA, maranhense radicada no Rio de Janeiro, é cantora, artista, gestora criativa de projetos culturais de arte e educação e ativista negra feminista.

JESSICA CASTRO, carioca, dançarina, professora de Dança Educação, pesquisadora do Jongo, intérprete do movimento da dança afro-brasileira, artista de rua e militante do movimento negro.

GLAUCE E JESSICA realizaram uma performance na abertura da primeira montagem da exposição em 2016 e desde então são colaboradoras permanentes da pesquisa.

GLAUCE PIMENTA ROSA, originally from Maranhão and living in Rio de Janeiro, is a singer, visual artist, performer, creative entrepreneur in cultural and educational projects, and Black feminist activist.

JESSICA CASTRO is a dancer from Rio de Janeiro, a dance educator, researcher in the Jongo tradition, a performer in the movement of Afro-Brazilian contemporary dance, a street performer and militant in Black movements.

GLAUCE AND JESSICA made an opening performance in Mãe Preta's first exhibition in 2016, and since then are permanent collaborators in the project.



Ao centro, dir. | middle row, left:
Visita da escola CEI Flor de Lis
Preschool visit

À esquerda | Left:
Educativo Mãe Preta
Mãe Preta Learning Team
Da esq. à dir. | Left to right:
Mayara Soares,
Mariana Rodrigues Coiro,
Lais Cavalcanti, Ana Paula Lopes
(coordenação | coordinator)

São Luiz do Maranhão

Chão SLZ

Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais 2016 |
Connection Circulation in Visual Arts Prize - Brazilian National
Arts Foundation 2016

Dezembro 2018 - fevereiro 2019 | December 2018 - February 2019

A exposição *Mãe Preta*, após a temporada na Galeria Mario Schenberg, no Complexo Cultural Funarte SP, realiza uma itinerância para o Chão SLZ de dezembro de 2018 a fevereiro de 2019, localizado no centro histórico de São Luís do Maranhão como parte do Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais.

Fundado em 2015 por um grupo de artistas, curadores e gestores, e experimentalmente voltado às práticas de formação não convencionais, Chão surge da intenção de se irradiar sentido em ambientes propícios para o diálogo e os processos elásticos de ampliação e troca direta de conhecimentos com o público, universidades, espaços independentes afins, instituições parceiras e manifestações do entorno, acerca da pesquisa no contexto da cultura visual e cultura contemporânea.

Como projeto, o Chão baseia-se nas ações espontâneas de sua rede de contatos bastante consolidada e na hipótese de existência de um novo terreno de atuação crítica junto à vida coletiva, desejando apresentar um formato de programação continuamente alternada, contemplando todas as faixas etárias, e que incluía: conferências, debates, cursos e oficinas, exposições, mostras de filmes e vídeos, performances, música e dança, encontros com comida, festas, residências, expedições, publicações impressas e online, ações políticas, sociais e de resistência. O espaço também abriga iniciativas independentes como o ateliê Cadê Beltrano e a Cozinha Ancestral.

The *Mãe Preta* exhibition travels to São Luiz do Maranhão, hosted by *Espaço Chão* from December 2018 to February 2019. Founded in 2015 by a group of artists, curators and arts managers, the space is dedicated to experimental arts practices. *Espaço Chão* focuses on creating a space for dialogue and knowledge exchange between artists and general audiences, universities, arts institutions, independent arts initiatives and local expressions of contemporary culture. The public programming includes conferences, debates, workshops, exhibitions, film screenings, residencies, printed and online publications, political actions related to social issues and local struggles. The space also includes the studio *Cadê Beltrano* and *Cozinha Ancestral*, a restaurant and cooking project visited daily by many customers who partake in the center's activities.



IMAGENS DE ARQUIVO

Marc Ferrez Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles | Gilberto Ferrez Collection/ Moreira Salles Institute Collection



Fazenda Monte Café, Sapucaia, Rio de Janeiro, c. 1890
Monte Café Plantation, Sapucaia, Rio de Janeiro, ca. 1890



Partida para a colheita do café, Vale do Paraíba, c. 1885
Leaving for the coffee harvest, Paraíba River Valley, ca. 1885



Partida para a colheita do café com carro de boi, Vale do Paraíba, c. 1885
Leaving for the coffee harvest with an ox cart, Paraíba River Valley, ca. 1885



Negras, Salvador – BA, c. 1885
Negresses, Salvador – BA, ca. 1885



Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba, Vale do Paraíba, c. 1882
Slaves in a coffee plantation in the Paraíba River Valley, Paraíba River Valley, ca. 1882



Baía de Guanabara, Paquetá, Rio de Janeiro, c. 1885
Guanabara Bay, Paquetá, Rio de Janeiro, ca. 1885



Victor Frond
A cozinha no campo, c. 1858
The Kitchen in the Field, c. 1858
 Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles
 Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection



Georges Leuzinger
Vista do bairro portuário da Gamboa, Rio de Janeiro, c. 1865
 Acervo Instituto Moreira Salles
View of the harbor area of Gamboa, Rio de Janeiro, c. 1865
 Moreira Salles Institute Collection



Alberto Henschel
Babá com o menino
Eugene Keller em
Pernambuco, Brasil, 1874
"Nanny" with boy Eugene Keller
in Pernambuco, Brazil, 1874
 Arquivo G. Ermakoff
 Casa Editorial
 G. Ermakoff Casa Editorial
 Archive

BIOGRAFIAS

ARTIST BIOGRAPHIES

ISABEL LÖFGREN e **PATRICIA GOUVÊA** trabalham juntas desde 2005, quando formaram, com outros artistas, o Grupo DOC (Desordem Obsessiva Compulsiva). O coletivo organizou exposições como *Nanoexposição* (2005-09), com nove edições em cinco países, *Fake* (2007) e *Despacho* (2009).

Em 2010, foram convidadas pela curadora Isabel Portella a conceber uma proposta para a série *Duplas*, da Galeria do Lago/Museu da República, no Rio de Janeiro. Em 2011, realizaram uma residência no Jardim da República, onde nasceu o projeto *Banco de Tempo*, que foi apresentado como exposição em 2012 e teve sua pesquisa de base consolidada no livro homônimo, lançado em 2015, com edição das autoras.

Desde então, iniciaram um processo de criação conjunto no qual buscam unir a história dos locais de exposição e a pesquisa em arquivos históricos, e relacionar imagens históricas com a contemporaneidade e suas reflexões pessoais. Nessa confluência, elaboram obras que transitam entre fotografia, texto, vídeo e intervenção e buscam dialogar com a arquitetura de espaços expositivos. Contam com a participação de grupos ligados a movimentos sociais e de uma rede extensa de colaboradores.

Mãe Preta é o segundo projeto da dupla de artistas. Iniciado em 2015, foi contemplado com o Edital Fomento Cidade Olímpica da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2016), 10º Edital de Ocupação de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado para o Palácio das Artes (Belo Horizonte, 2017) e o Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais 2016.

www.maepreta.net

www.bancodetempo.info

ISABEL LÖFGREN and **PATRICIA GOUVÊA** work together since 2005, when they created, along with other artists, the DOC Group (Obsessive Compulsive Disorder). They organized exhibitions like *Nanoexposição* (2005-09), with nine editions in five countries, *Fake* (2007) and *Despacho* (2009).

In 2010, both of them were invited to conceive a proposal for the *Duplas* series at Lago Gallery/Museum of the Republic, in Rio de Janeiro, by the curator Isabel Portella. In 2011, they did a residency at Jardim da República, where *Banco de Tempo* project was born, which was presented as an exhibition in 2012 and had its research consolidated in a book holding the same name as the project, edited by the authors and launched in 2015.

Since then, they initiated a combined creation process in which they look to bring together the history of the venues where the exhibition will take place and the historical archive research, and to relate historical images to contemporaneity and their personal thoughts. At this confluence, they elaborate works that transit between photography, text, video and intervention and seek to dialogue with the architecture of exhibition spaces. They have the participation of many groups linked to social movements and also an extensive network of collaborators.

Mãe Preta is the second project of the two artists. Initiated in 2015, it was contemplated by two grants, one of the Secretary of Culture of Rio de Janeiro (2016), and the other of Clóvis Salgado Foundation for the Palácio das Artes (Belo Horizonte, 2017) and won the Funarte Circulation Connection Visual Arts Prize 2016.

ISABEL LÖFGREN (Estocolmo, Suécia, 1975) é artista visual, professora e pesquisadora. Sua prática artística se situa na confluência entre arte, novas mídias e arquitetura; com forte aspecto participativo e colaborativo, trabalhando em coletivos, junto a organizações comunitárias e com propostas educativas. Seus interesses incluem diáspora, memória e espaços de fluxos informacionais e narrativos.

Em Estocolmo, é co-fundadora do coletivo IDA (Instituto para a Descolonização da Arte), que pesquisa políticas culturais inclusivas para artistas de minorias e de diásporas no contexto nórdico. Desde 2003, fez diversas exposições individuais e participou de coletivas no Brasil e no exterior. Tem artigos publicados em diversas revistas culturais e acadêmicas, principalmente na Europa.

É graduada em artes visuais pelo Smith College (EUA), com mestrado em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA/UFRJ) e doutorado em Filosofia, Arte e Pensamento Crítico (European Graduate School, Suíça), com cursos de extensão em pedagogia, curadoria de arte e pesquisa em arquitetura. Sua tese de doutorado, *Hospitality and its Other: Media, Migration and Divided Cities* (2015) examina a filosofia da hospitalidade e práticas artísticas e midiáticas em cidades partidas, marcadas por segregação ou desigualdade extrema. Atualmente é professora no departamento de mídia e comunicação da Södertörn University, em Estocolmo.

Vive e trabalha entre Estocolmo e o Rio de Janeiro.

www.isabellofgren.com

ISABEL LÖFGREN (Stockholm, Sweden, 1975) is a visual artist, professor and researcher. Her artistic practice lies at the confluence between art, new media and architecture, with a strong participative and collaborative aspect, working in groups, along with community organizations and with educational proposals. Her interests include diaspora, memory and spaces of informational and narrative flows.

In Stockholm, she co-founded the IDA collective (Institute for the Decolonization of Art), which researches inclusive cultural policies for minority and diaspora artists in the Nordic context. Since 2003, she participated in many group and solo exhibitions in Brazil and abroad. She has articles published in cultural and academic magazines, mainly in Europe.

She holds a B.A. in Studio Art (Smith College, USA), a Master in Fine Arts in Visual Languages (PPGAV-EBA/UFRJ) and a Ph.D. in Philosophy, Art and Critical Thinking (European Graduate School, CH). She also studied education, art curatorship and research in architecture. Her doctoral thesis, *Hospitality and its Other: Media, Migration and Divided Cities* (2015) examines the philosophy of hospitality and artistic and media practices in divided cities marked by segregation or extreme inequality. She is currently a Senior Lecturer in the Media and Communication department at Södertörn University in Stockholm.

Lives and works between Stockholm and Rio de Janeiro.

PATRICIA GOUVÊA (Rio de Janeiro, Brasil, 1973) é artista visual e pesquisadora. Transitando por fotografia, vídeo, instalação e intervenção urbana, seu trabalho prioriza a imagem estática e em movimento e suas possíveis interfaces. A noção de tempo é um de seus principais eixos de pesquisa.

Publicou os livros *Membranas de Luz: os Tempos na Imagem Contemporânea* (Azougue Editorial, 2011) e *Imagens Posteriores* (Réptil Editora, 2012). Participou de exposições coletivas e realizou individuais na China, Itália, Brasil, Colômbia e Argentina. Tem trabalhos em coleções privadas e acervos institucionais, como a Coleção Joaquim Paiva/MAM e o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. É representada pela Galeria Mercedes Viegas, no Rio de Janeiro, Brasil e pela Bossa Gallery em Miami (EUA).

Foi uma das fundadoras da Agência Foto In Cena (1995/98) e do Ateliê da Imagem (1999), espaço cultural independente dedicado à pesquisa e produção de imagem no Rio de Janeiro, no qual realizou, como diretora artística até 2013, centenas de exposições, palestras, seminários, ocupações e cursos.

Graduada em comunicação social (ECO-UFRJ), é especialista em fotografia e ciências sociais (UCAM-RJ) e mestre em comunicação e cultura (ECO-UFRJ).

Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

www.patriciagouvea.com

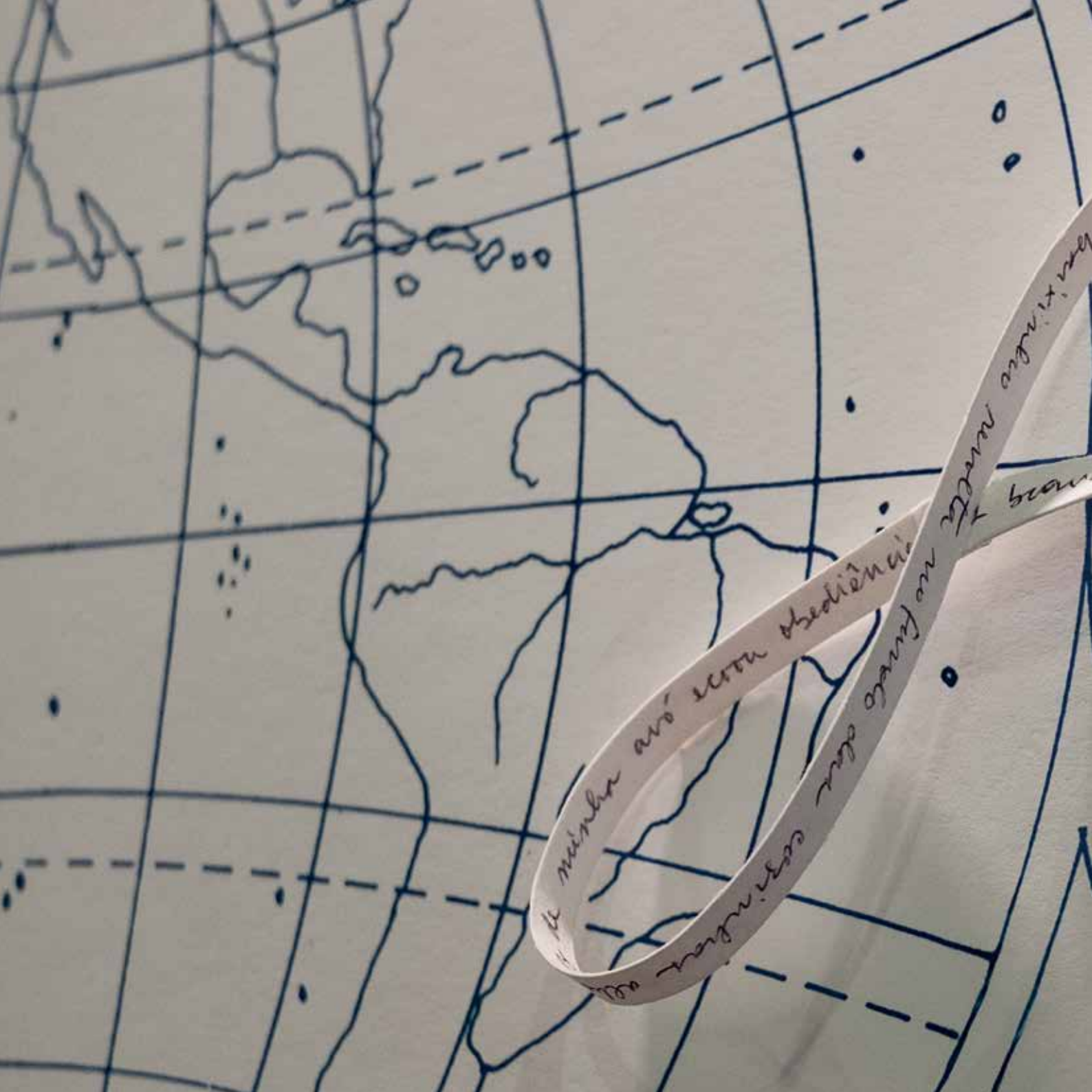
PATRICIA GOUVÊA (Rio de Janeiro, Brazil, 1973) is a visual artist and researcher. Moving through photography, video, installation and urban intervention, her work prioritizes the static and moving image and its possible interfaces. The notion of time is one of the main axes of her research.

She published the books: *Membranas de Luz: os Tempos na Imagem Contemporânea* (Azougue Editorial, 2011) e *Imagens Posteriores* (Réptil Editora, 2012). Participated at group shows and had solo projects in China, Italy, Brazil, Colombia e Argentina. Her works belongs to private collections and institutional archives as Joaquim Paiva/MAM Collection and the National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro. She is represented by Mercedes Viegas Gallery in Rio de Janeiro and by Bossa Gallery in Miami (USA).

She was one of the founders of the Agência Foto In Cena (1995/98) and the Ateliê da Imagem (1999), independent cultural space dedicated to the image research and production in Rio de Janeiro, in which she held, as artistic director until 2013, many exhibitions, lectures, seminars, occupations and courses.

She holds a bachelor degree in Social Communication (ECO-UFRJ), is a specialist in Photography and Social Sciences and holds a master degree in Communication and Culture (ECO-UFRJ).

Lives and works in Rio de Janeiro.



de minha avó com dedicação
no final da cerimônia



MÃE PRETA | BLACK MOTHER

FICHA TÉCNICA | CREDITS

ARTISTAS | ARTISTS: Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa

PRODUÇÃO EXECUTIVA | EXECUTIVE PRODUCER: Mariane Goldberg | Frida Projetos Culturais

DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN: Elisa von Randow, Julia Masagão e Matheus Sakita

ASSESSORIA DE IMPRENSA | PRESS: Baobá Comunicação

TEXTOS | TEXTS: Alex Castro, Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa, Júlio César Medeiros da Silva Pereira, Lília Moritz Schwarcz, Martina Ahlert, Qiana Mestrich, Temi Odumusu

PARTICIPANTES | PARTICIPANTS:

VÍDEO "MODOS DE FALA E DE ESCUTA" | VIDEO "WAYS OF SPEAKING AND LISTENING"

Em colaboração com | In collaboration with: Mats Hjelm

Edição | Editing: Mats Hjelm

Edição de som | Sound editing: Marcus Nabuco

Com | With: Carla Gomes, Cristiana Rosendo da Silva,

Gabriela Azevedo, Glauce Pimenta Rosa, Jessica Castro,

Michelly Ferreira Alves, Nidia Mara Santos

VIDEO "MODOS DE ENCANTAR" | VIDEO "WAYS OF ENCHANTING"

Edição de vídeo | Video Editing: Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa

Colorização | Color grading: Mats Hjelm

Com | With: Anacleta Pires da Silva, Maria Dalva Pires Belfort

FOTOGRAFIAS "MODOS DE ENCANTAR" | PHOTOGRAPHY "MODOS DE ENCANTAR"

Anacleta Pires da Silva, Josicléa Pires da Silva, Josiane do Espírito Santo Pires da Silva, Severina Silva, Maria Dalva Pires Belfort, João Batista Souza Pereira, Jacira dos Anjos dos Santos, Domingas do Espírito Santo da Conceição, Josélia da Conceição Rodrigues, Maria Ribamar Souza dos Santos, Eleilsa Gomes Pereira, Deusimar Souza dos Anjos, Maria Catarina dos Santos de Souza, Hiolanda Maria Gomes Pereira, Maria Souza da Conceição, Elzita Vieira Martins Coelho.

COLABORADORES | COLLABORATORS: Marco Antonio Teobaldo, Margo Margot,

Thiago Van Tyler, Glauce Pimenta Rosa, Jessica Castro, Mats Hjelm, Jarid Arraes, Erika

Balbino, Patricia Martins, Roberta Carvalho, Sergio Andrade, Martina Ahlert, Maria Thereza

Soares, Maria do Socorro Aires, Pablo Monteiro, Sabrina Duran Cesar Barreto.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS | SPECIAL THANKS TO: Marco Antonio Teobaldo, Merced

e Petrucio Guimarães, Osvaldo Carvalho, Sergio Burgi, Virginia Albertini, Samantha

Moreira, Dinho Araújo, Marielle Franco.

AGRADECIMENTOS | THANKS TO: Milton Guran, Maria José Antunes, Maria Joana Avelino

de Mendonça Gomes, Leno Veras, Yvonne Bezerra de Mello, Nelson e Marylene Gouvêa,

Laercio Redondo e Birger Lipinski, Marian Starosta, Mariana Ferman, Coletivo Saaanta

Mãe, Anderson Silva, Ifâ Ni L'Órun, Casa de Padre Pio, Maria Loureiro, Aline Motta,

Thais Santos, Roberta Tavares, Cíndia Brustolim, Carla Coreira, Quilombo Santa Rosa dos

Pretos (MA), Quilombo Santa Joana (MA), Equipe Funarte, Uiara Azevedo.

REVISÃO DE TEXTO | TEXT REVISION: Tetê Martinho

TRADUÇÃO | TRANSLATION: Isabel Löfgren, Adriana Francisco e Jessica Varrichio

TRATAMENTO | IMAGE TREATMEN: César Barreto

IMPRESSÃO DE IMAGENS | PHOTOGRAPHIC PRINTS: Pandora Pix

WEBDESIGN: Isabel Löfgren

MOLDURAS | FRAMES: Le Cadre

CRÉDITO DE IMAGENS | PHOTOS: Isabel Löfgren, Patricia Gouvêa, Marian Starosta, Hans

Georg, André Motta, Daniel Moreira/Fundação Clóvis Salgado, PétaLa Lopes/Coletivo

Amapoa, Marcello Vitorino

IMAGENS DE ARQUIVO: Coleção Gilberto Ferrez/Coleção Instituto Moreira Salles, Maryland Historical Society, G. Ermakoff Casa Editorial.

PARCERIA | PARTNERS:

IPN - Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos
Chão SLZ

APOIO | SUPPORTED BY:

IAPSP | The Swedish Arts Grants Committee

IMS - Institute Moreira Salles

Baobá Comunicação

Hotel Radisson Blue

Editora Olhares

Livraria Africanidades

Editora Evoluir

Editora Peirópolis

Pallas Editora

Ateliê da Imagem Espaço Cultural

SÃO PAULO

FUNARTE SP | GALERIA MARIO SCHENBERG

EDUCATIVO | LEARNING PROGRAM:

COORDENAÇÃO | COORDINATION: Ana Paula Lopes

EDUCADORAS | EDUCATORS: Mayara Soares, Mariana

Rodrigues Coiro, Laís Cavalcanti

Textos disponíveis em braille no local da exposição | Texts available in Braille at the exhibition.

OFICINA DE CORDEL E ESCRITA |

WRITING AND POETRY WORKSHOP:

Jarid Arraes

PROJETO DE ILUMINAÇÃO | LIGHTING DESIGN:

Fernanda Carvalho e Charly Ho

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION MOUNTING:

Juliana Peixoto, Juliana Ladun, Miguel Ribeiro,

Mario Victor Nascimento

CENOTÉCNICO | SET BUILDER: Buda

GRÁFICA | PRINTER: Stilgraf

SÃO LUÍS DO MARANHÃO

CHÃO SLZ

COORDENAÇÃO LOCAL | LOCAL COORDINATOR:

Camila Grimaldi, Dinho Araújo, Samantha Moreira

PARCERIA | PARTNERS:

Cadê Beltrano, Cozinha Ancestral

VIDEOS, OBRAS E PESQUISA DISPONÍVEIS NO WEBSITE |

VIDEOS, WORKS AND RESEARCH AVAILABLE ON:

WEBSITE: www.maeprreta.net

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Michel Temer
MINISTRO DA CULTURA: Sérgio Sá Leitão

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES:

PRESIDENTE: Stepan Nercessian
DIRETOR EXECUTIVO: Reinaldo Veríssimo
DIRETOR DO CENTRO DE ARTES VISUAIS: Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves)
COORDENADORA DO CENTRO DE ARTES VISUAIS: Andréa Luiza Paes
COORDENADORA DO PRÊMIO FUNARTE CONEXÃO CIRCULAÇÃO ARTES VISUAIS – GALERIAS FUNARTE DE ARTES VISUAIS SÃO PAULO: Ana Paula Rodrigues de Siqueira
APOIO ADMINISTRATIVO: Marco Antonio Alves de Figueiredo, Rodrigo Braga Costa
COORDENADORA DE COMUNICAÇÃO: Camilla Pereira
COORDENADORA DA REPRESENTAÇÃO REGIONAL DA FUNARTE SÃO PAULO: Maria Ester Lopes Moreira
ADMINISTRAÇÃO CULTURAL: Alexandre Koji Shiguehara, Grasiela Thabata Dutra Garcia, Ricardo Gracindo Dias e Sharine Machado Cabral Melo
EQUIPE TÉCNICA:
DIRETOR TÉCNICO: Anderson de Almeida Daltro
TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO: Everton Keishi Otomura
APOIO DE MONTAGEM: Francisco Lopes da Costa
TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO: Guilherme Pereira
MONTAGEM: Gyorgy Forrai
TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO: Rafael Araújo
TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO: Ronei Leandro Novais

PRODUÇÃO | PRODUCED BY:



PARCERIA | PARTNERS:



APOIO | SUPPORTED BY:



REALIZAÇÃO | EXECUTED BY:



Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte
Conexão Circulação Artes Visuais – Galerias Funarte
de Artes Visuais São Paulo / Maranhão – Chão SLZ

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA

IMAGEM DE CAPA | COVER IMAGE:

Modos de Revelar

Intervenção sobre placa de negativo deteriorada de Marc Ferrez, 2016 | Díptico
Negras, c. 1884, Salvador – BA | Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles, 2016

Ways of Revealing

Intervention on deteriorated negative plate by Marc Ferrez | Diptych
Negresses, c. 1884, Salvador – BA | Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/Moreira Salles Institute Collection

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Mãe Preta / [exposição e pesquisa] Isabel Löfgren & Patrícia Gouvêa ;
[tradução/translation Isabel Löfgren, Adriana Francisco e Jessica Varrichio].
-- 1. ed. -- São Paulo : Frida Projetos Culturais, 2018.

Vários colaboradores.

Edição bilingue: português/inglês.

ISBN 978-85-66156-10-2

1. Aleitamento materno 2. Artes visuais - Exposições 3. Escravidão - Brasil -
História 4. Escravidão e maternidade 5. Fotografias - Exposições
6. Heroínas negras 7. Mães negras 8. Mulheres negras - Brasil - Condições
sociais I. Löfgren, Isabel. II. Gouvêa, Patrícia.

18-22146

CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Mãe Preta : Artes visuais : Brasil : Exposições 709.81

Maria Paula C. Riyuzo - Bibliotecária - CRB-8/7639

