

Doutoranda no Programa
de Pós Graduação em
Antropologia Social,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

ARQUIVOS E IMAGENS (PÓS) COLONIAIS: CONTRIBUIÇÕES ANALÍTICAS SOBRE DUAS COLEÇÕES FOTOGRAFICAS¹

RESUMO

O objetivo do texto é aproximar os gêneros da fotografia etnográfica e documentária, de modo a problematizar a forma como as duas tradições se utilizaram dos discursos sobre “verdade” e “real” vigentes em cada período para conferir inteligibilidade e legitimidade às respectivas práticas. Para tanto, mobilizam-se os acervos fotográficos do português José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933) e do moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009), a fim de lançar luz sobre convenções técnicas e estéticas estabelecidas em cada momento e que foram incorporadas nas produções fotográficas dos dois artistas. O argumento é de que a crença numa realidade exterior, passível de ser integralmente capturada, seja para fins de produção de conhecimento científico ou de denúncia social, norteou ambas as práticas.

palavras-chave

Gêneros fotográficos; Olhar etnográfico; Fotojornalismo; Colonialismo; Arquivo.

1. Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida no estágio de pesquisa no exterior na Vrije Universiteit Amsterdam (Processo BEPE-FAPESP 2015/19946-7), em parceria com o Research Center for Material Culture.

INTRODUÇÃO

Ao longo de suas respectivas histórias, a fotografia e a antropologia estiveram entrelaçadas devido a seus múltiplos envolvimento coloniais. O uso de fotografias em etnografias clássicas (Haddon 1895, 1935; Tylor 1876; Malinowski 1976/1922; Evans-Pritchard 1937), tanto na inscrição de diferentes regimes de verdade como na demonstração estética de fatos sociais a partir do trabalho de campo, abriu a possibilidade de afetar o leitor com a narrativa que se tentava transmitir. A técnica fotográfica foi, assim, um dos elementos mobilizados para reforçar o tão propalado *estive lá* da autoridade etnográfica, amplamente criticado pela Antropologia pós-moderna (Clifford e Marcus 2010). O recurso, quando usado em trabalhos etnográficos, ao mesmo tempo em que era considerado capaz de extrair o próprio real observado, também foi constantemente posto em suspeição pela disciplina, que percebia, nas imagens excessos (ou falhas), que sua própria retórica não podia controlar.

Nesse sentido, de que forma as convenções e os discursos sobre o que é considerado *verdadeiro* e *real* na fotografia operaram no gênero do *olhar etnográfico*, de fins do século XIX, e na tradição fotojornalística/documental, de meados do século XX? O que as diferentes práticas fotográficas prescrevem como imagetivamente *real*, *confiável* ou *aceitável*?

Partindo da ideia de que as imagens estão enquadradas em práticas e estruturas discursivas, a intenção é comparar como diferentes olhares, em diferentes momentos históricos, operaram com noções epistemológicas similares que, porém, possuíam significados opostos em cada um deles. Ao dispor os gêneros etnográfico e documental² no mesmo plano analítico, coloco em perspectiva a forma como essas duas *tradições* trabalharam com as mesmas noções – ainda que com diferentes sentidos. Nessa medida, parto do pressuposto de que convenções técnicas e estéticas, bem como os regimes discursivos existem para limitar a abertura semântica da fotografia.³ Por outro lado, é preciso considerar também que as práticas englobam em si diversas formas e formatos – não é possível compreender o olhar etnográfico do final do século XIX como prática fechada e que produzia imagens dentro de um quadro monotemático.

2. Existem distinções entre as práticas do fotojornalismo e a documental. No entanto, o objetivo deste texto é colocar ambas as práticas lado a lado, em condição de cotejamento. De 1930 até 1970, essas eram práticas muito próximas uma da outra, confundindo-se, muitas vezes: as convenções técnicas, o tema do cotidiano fora do estúdio, o elemento social e político, as agências, revistas e galerias etc. Ver: Wells (2009).

3. O debate sobre a abertura de sentidos da fotografia é extenso, com diversas nuances e caminhos teórico-metodológicos que não cabem explicitar aqui. Ver: Barthes (1984), Roth (2009), Sontag (2004), Wells (2009).

Para percorrer o desdobramento dessa via de mão dupla – os discursos e convenções de certas práticas e a diversidade inerente a elas (mas que, mesmo assim, encontram-se dentro desse campo discursivo) –, proponho a análise do acervo de dois fotógrafos: José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933), fotógrafo português, proprietário de um estúdio fotográfico, que viveu e trabalhou em Angola durante a maior parte de sua vida; e Ricardo Rangel (1924-2009), moçambicano mestiço, primeiro não branco a trabalhar como foto-repórter no país. Cada um dos fotógrafos que mobilizo atuou em lados diferentes do continente africano e em posições sociais opostas. A distância temporal e espacial é uma questão a ser mediada com cuidado. Mas transpor tempos e espaços não é, justamente, uma das qualidades da fotografia?

CONVENÇÕES E DISCURSOS: OS GÊNEROS ETNOGRÁFICO E DOCUMENTAL

Antes de me aprofundar nas práticas fotográficas denominadas *etnográfica* e *documental*, bem como na análise do material de Cunha Moraes e Rangel, quero explicar o que entendo por discursos, práticas e convenções, tateando as disputas que há em torno delas.

Segundo Foucault (2010), discursos são sistemas de pensamento (ideias, valores) que ordenam a experiência e legitimam enunciados, ao mesmo tempo em que marginalizam outros. O que chamo de *discursos do olhar etnográfico e documental na fotografia* refere-se, portanto, às crenças numa forma de capturar e produzir veracidade fotográfica, que pode ser atingida com certos cuidados e conforme regras preestabelecidas. Trata-se de pressupostos em relação ao que é aceitável, num momento histórico, no processo de produção de imagens dentro desse padrão discursivo, de convenções que constroem e restringem as práticas fotográficas.

Tais discursos e suas convenções são visíveis nos modos pelos quais falamos de cada um dos gêneros, em como os fotógrafos operam suas câmeras (seguindo padrões técnicos e estéticos) e nas expectativas a partir das quais vemos essas imagens – afinal, procuramos por essas convenções e as aplicamos ao ler as imagens. Ao tirar uma fotografia, os fotógrafos trabalham *com* e *dentro* das convenções que adotaram, procurando produzir imagens que correspondam ao que é esperado do gênero específico por eles selecionado. Um fotojornalista, por exemplo, não trabalha dentro do estúdio; se o faz, as imagens produzidas não serão *classificadas* nem lidas pelo público como fotojornalísticas, ou seja, uma imagem, para ser capturada e entendida como do gênero do fotojornalismo, deve ser capturada na rua, no fluxo contínuo da vida cotidiana, sem a intervenção do fotógrafo (que, por sua vez, não deve provocar a ação, tampouco intervir nos sujeitos e objetos dentro do enquadramento, visando, com isso, uma foto mais chocante ou composta) e com regulações técnicas específicas.

Apesar de os discursos prescreverem e ordenarem as práticas e experiências fotográficas, as convenções existem para serem desafiadas e transformadas. Aqui, penso no trabalho do antropólogo Roy Wagner (1981). Em *The Invention of Culture*, Wagner explica a dialética entre *invenção* e *convenção* que move distintas sociedades, aplicando esse modelo também às artes. Invenções se tornam convenções, enquanto que as convenções são desafiadas e transformadas por novas invenções, numa dialética que opera em todos os níveis.

A esse respeito, nas palavras do autor,

Identifying the orientation with the shared consistency of conventional associations, and the invention with the impinging contradiction of differentiating contrasts, we can conclude that the necessary interaction and interdependence between them is the most urgent and powerful necessity in human culture. *The necessity of invention is given by cultural convention, and the necessity of cultural convention is given by invention. We invent so as to sustain and restore our conventional orientation; we adhere to this orientation so as to realize the power and gain that invention brings* (Wagner 1981, 44).

Sociedades ocidentais operam com convenções – tempo, clima, parentesco, natureza e cultura, por exemplo, separados e organizados, tudo supostamente previsível por meio de convenções estabelecidas. Contudo, frequentemente, tais sociedades são surpreendidas por eventos que não obedecem aos pressupostos determinados (fenômenos e desastres *naturais* são exemplos emblemáticos de como a natureza não se comporta como o previsto).

Transpondo essa lógica para o objeto mobilizado neste artigo, é possível dizer que as convenções do olhar etnográfico e documental são desafiadas e transformadas por inúmeros fatores, internos e externos: sujeitos fotografados, materiais disponíveis, descobertas técnicas, vontade e posição do fotógrafo, etc. A invenção é necessária para que convenções sigam orientando as práticas.

Pensar em convenções e invenções, refletir em torno do questionamento e da inovação sobre convenções é outra maneira de abrir as portas para diferentes leituras das fotografias.

Então, se as imagens são enquadradas nesses regimes discursivos, nessas convenções, a invenção permite contraleituras. Tais contraleituras, especialmente das imagens do olhar etnográfico do fim do século XIX,

são fundamentais para dar agência, voz e visibilidade a quem, por tanto tempo, foi silenciado e invisibilizado por narrativas oficiais – e também para ir além das leituras sobre controle, relações de poder, disciplina e representação (Tagg 1993).

A ideia de invenção é, portanto, um deslocamento na maneira de abordar tais questões, que foram enfrentadas de diferentes maneiras por autores como Edwards (2001), Poole (1997), Poignant (1992) e Lydon (2005), com o propósito de revelar a agência e visibilidade dos sujeitos fotografados, enfatizar a materialidade e a biografia social das fotografias, pensar as relações e oscilações nas práticas representacionais. O que esses estudos demonstram “is the possibility of excavating the dialogic space of photography and thus complicating the view of cross-cultural relations, indigenous agency, and the density of photographic inscription” (Edwards 2011b, 179). Nessa medida, essas diferentes maneiras de enfrentar os discursos e convenções a contrapelo mostram que a fotografia é, sim, um território de disputa.

Então, por que cotejar os gêneros etnográfico e documental a partir da produção de dois artistas? A comparação entre duas práticas e discursos busca trabalhar com a ideia de “comparar o incomparável”, de Detienne (2010). Trata-se de colocar em perspectiva o mesmo conjunto de questões para diferentes conjuntos de problemas. O esforço comparativo busca problematizar o sentido de ambos os termos colocados em comparação, visando explicitar suas diferenças; ou seja, não se trata de partir de uma base comum, mas de cotejar, justamente para sublinhar distanciamentos e equívocos. Assim, como os olhares etnográfico e documental operam com as ideias de *real*, *verdade* e *autenticidade*? Como Cunha Moraes e Rangel operaram com as ambiguidades e desafios levantados pelas suas respectivas convenções? De que maneira as posições e subjetividades interferem em suas práticas e produções?

A partir desses questionamentos, gostaria de lançar luz nos discursos dessas duas práticas fotográficas, tendo em conta suas diferentes temporalidades, espacialidades e intenções no trabalho desses dois fotógrafos. Mais que uma abordagem cronológica, a ideia é olhar de perto e comparar como a prática fotográfica etnográfica, do início da invasão colonial em África,⁴ no século XIX, e a tradição documental, do fim de tal invasão, em meados do século XX, compreenderam noções de *real*, *verdade* e *autenticidade* na imagem fotográfica.

4. Contatos, bases e entrepostos comerciais europeus no continente africano datam de muito antes, do século XV. Contudo, é no século XIX que começa uma invasão sistemática para o domínio político e a exploração econômica do continente. A definição das regras para a divisão da África ocorreu com a Conferência de Berlim, de 1884-1885, onde se reuniram, entre outros, Grã-Bretanha, França, Portugal e Bélgica. Ver: Silva (2003).

A hegemonia da fotografia como meio privilegiado de tornar o mundo visível e palpável coincide com a hegemonia do colonialismo na África. Essa relação envolveu a produção de uma economia visual (Poole 1997), na qual a fotografia foi instrumento (na produção de saberes científicos coloniais) e elemento constitutivo (na circulação e consumo em diversos campos epistemológicos). Cunha Moraes foi um fotógrafo chave dessa economia visual em Portugal, produzindo diversas imagens do ambiente e das populações angolanas. Teve suas imagens publicadas em revistas, expôs e ganhou prêmios, produziu e vendeu inúmeros cartões postais.⁵ Tido como primeiro fotógrafo português a retratar Angola, sempre esteve em sintonia com os interesses da época, tanto de sua metrópole quanto das ciências coloniais.

Por sua vez, Rangel se insere em outro campo discursivo, o documental, que se estabelece com força entre as décadas de 1930 até 1970. Aqui, as dimensões políticas e éticas estão inscritas em uma prática que se preocupa em capturar as tensões sociais, denunciar injustiças e registrar os *extraordinários* da vida, pequenos fatos da vida cotidiana. Atuando (e definindo-se) como fotojornalista, Rangel publicou suas imagens em jornais de Moçambique e Portugal, bem como em revistas e ensaios, participando de diversas exposições.⁶

Em ambos os casos, a prática fotográfica em que se inserem é transnacional; os discursos e as fotografias transpõem fronteiras nacionais, tanto na produção quanto na circulação. A transnacionalidade da prática é que dá ao campo discursivo seu caráter abrangente, ao mesmo tempo em que faz com que ele seja transformado. Desse modo, é necessário dizer que tocar no tema de discursos, práticas e convenções é tocar no que é chamado no mundo da fotografia (e também da literatura) de *gênero*. Tocar na questão de gênero é tangenciar as expectativas que cada qual carrega, na medida em que eles abarcam um conjunto de ideologias, convenções, técnicas e regras (os discursos) que ordenam ideias de belo, real e verdade na captura, uso e circulação da imagem fotográfica. Os gêneros, portanto, são práticas globais que operam a partir de certos parâmetros tidos como basilares, envolvendo uma diversidade de temas, formas e mecanismos.

5. Segundo Dias (1991), em fins da década de 1870, Cunha Moraes já era um fotógrafo reconhecido, tendo fotos publicadas na revista popular *O Occidente* (Portugal) e recebido prêmios da Academia Nacional de Paris e em exposições no Rio de Janeiro (1877) e no Porto (1882).

6. Ensaios: “Ricardo Rangel: Fotógrafo” (Rangel 2004a), “Pão Nosso de Cada Noite” (Rangel 2004b) e “História, Histórias... 50 Anos de Fotojornalismo em Moçambique” (Rangel 2008). Exposições: “Ricardo Rangel: 50 anos de fotojornalismo em Moçambique”, Maputo, 2008; “Revisitar Ricardo Rangel”, Maputo, 2010; “Ricardo Rangel e o jazz”, Maputo, 2011; “Iluminando vidas: fotografia moçambicana (1950-2001)”, Suíça, em 2002, África do Sul, em 2003, Portugal, 2003, e Maputo, em 2003. Rangel participou de exposições individuais e coletivas, principalmente a partir dos anos 1990, em cidades como Nova York, Bamako, Roma, Milão e Paris.

Tomo como exemplo o caso da coleção fotográfica de Cunha Moraes. O fotógrafo português produziu vistas de paisagens, fotografias de encontros entre europeus e africanos em expedições e de pessoas em mercados de rua, fotografias antropométricas e dos chamados *tipos etnográficos* em estúdio (Figura 1). Chamá-las de *fotografias coloniais* ou *etnográficas* diz muito pouco sobre a coleção e sobre as próprias imagens se não se levar em consideração diversos outros fatores.⁷ Sendo assim, o que chamo de *olhar etnográfico* do século XIX abrange uma miríade de estilos e de fotografias que, ao serem montadas num mesmo plano, colocam a questão: o que as une, afinal?

figura 1

Montagem de fotos de Cunha Moraes. Collection Nationaal Museum van Wereldculturen. Coll.no.1) RMV_A045-0045; 2) RMV_A045-0001; 3) RMV_A045-0085; 4) RMV_A274_042; 5) RMV_A045-0039.



7. Sobre *fotografia colonial*, ver: photolec.dmu.ac.uk/content/colonial-photographs. Acesso em: 17 out. 2016.

O que faz com que essas imagens sejam entendidas a partir desse suposto *olhar etnográfico*? Cunha Moraes era membro de sociedades geográficas; produziu imagens encomendadas por tais sociedades e por outros pesquisadores, tendo, inclusive, publicado quatro álbuns acerca das características geográficas e etnográficas da região de Angola – portanto, estava ciente das teorias científicas da antropologia da época. Seria, então, apenas a intenção do fotógrafo? A intencionalidade é suficiente para agregar essas imagens num único gênero discursivo? As diferenças são demasiadas, desde a pose até o processo de produção, para ficar em apenas dois elementos. Sendo assim, a intencionalidade não é suficiente para unir as imagens num mesmo índice, ainda mais considerando que a intenção do fotógrafo, apesar de importante, não abafa a abertura de sentidos própria da imagem fotográfica, tampouco constrange as formas pelas quais as fotografias serão usadas, interpretadas e mesmo arquivadas posteriormente. Além da intencionalidade, é preciso lançar luz sobre as convenções técnicas e estéticas, a composição e arranjos, os sujeitos fotografados e os enquadramentos, as condições de produção e de consumo, as circulações e arquivamentos.

E aqui, mais uma vez, volto à discussão de gêneros, convenções e invenções, em relação à fotografia enquanto objeto e prática. Existem certas convenções estabelecidas na prática documental de caráter humanista e social, como, por exemplo, o uso do negativo inteiro, o não uso do *flash*, a distância focal normal, o retrato da *vida cotidiana*, sem pose e fora do estúdio. Contudo, tais convenções são colocadas em prática por diferentes atores, em diferentes lugares e com diferentes materiais e sujeitos. Por exemplo, os trabalhos, das décadas de 1930 a 1950, de Henri Cartier-Bresson, em Paris, Espanha e na China, de Robert Doisneau, em Paris, e de Ricardo Rangel, em Maputo, são constituídos de fotografias que se inscrevem na tradição documental. Enfatizam o elemento humano, preocupam-se com questões sociais e com a composição e enquadramento. Eles buscavam capturar diferentes sujeitos/assuntos, em diferentes tempos e espaços; todavia, suas produções tão heterogêneas são inseridas na tradição documental. Percebem-se nas imagens, de fotógrafos díspares e em espaços e tempos históricos diferentes, características estéticas e técnicas fundamentais que as unem; veem-se nelas usos de convenções que as colocam dentro de um mesmo discurso. Contudo, existem diferenças entre os estilos e as fotos, no que tange às intenções dos fotógrafos, aos usos e circulações de suas obras, aos sujeitos fotografados.

Ademais, as convenções e os gêneros transformam-se. O olhar etnográfico do fim do século XIX não é mais praticado. A disciplina que mais demandou tais fotografias, a Antropologia, mudou, metodológica e epistemologicamente; e as fotografias, que começam a aparecer na disciplina na década de 1920, estão mais próximas do olhar documentário do que

do etnográfico, que precedeu e prevaleceu na disciplina em seu início. Penso, aqui, nas fotografias utilizadas nas primeiras *etnografias modernas*, como Malinowski (1976/1922) e Evans-Pritchard (1937), e no trabalho de Margaret Mead e Gregory Bateson (1942). Há uma preocupação, nesses trabalhos, com o cotidiano, com o fluxo natural da vida e da cultura, sem pose ou intervenção no real. É um “style no style”, como diz Edwards (2011b), que se oculta enquanto mediação e composição.⁸

A partir da década de 1930 até os anos 1970, e de então para os dias atuais, muito mudou nas convenções e práticas dos dois gêneros. No caso do fotojornalismo/documental, os desafios e as mudanças – internas e externas, o que inclui o uso da cor, a televisão e o impacto da internet na vida cotidiana, bem como o fim das grandes revistas ilustradas –, fizeram que a própria prática jornalística se transformasse. O gênero documentário teve que se reinventar; a crise da representação e do engajamento político e social atingiu em cheio a prática nos EUA e na Europa na década de 1970-1980, mas não atingiu da mesma forma outras partes do mundo, como África do Sul, que seguiu com uma prática documentarista forte e engajada (Newbury 2009). Hoje, fotógrafos documentaristas são considerados artistas – ou seja, operam em outro universo discursivo, de produção e consumo.⁹

É preciso levar em consideração, também, outros elementos constitutivos de um campo discursivo que é tanto material como ideológico. No caso de Cunha Moraes e Ricardo Rangel, é possível atar essas imagens pela intencionalidade, mas também pelos seus usos e circulações. Ademais, as coleções de ambos são guardadas por instituições que também as classificam. Nesse sentido, a prática arquivista aparece como elemento fundamental nesse processo, e por isso é necessário pensar como o próprio arquivo impacta e provoca leituras e acessos. Refletir sobre as fotografias enquanto objetos materiais viajantes, por sua portabilidade e reprodutibilidade, é refletir sobre os processos de circulação e troca pelas quais essas fotografias passaram, sendo que o arquivo onde se encontram é parte constitutiva do processo. E, aqui, confrontam-se arquivos muitos distintos: um na *metrópole*, outro na ex-colônia.

8. O uso de fotografias na Antropologia segue sendo deslocado e problematizado. Em trabalhos recentes da Antropologia visual, há tanto releituras de fotos etnográficas coloniais, de fins do século XIX, como novas metodologias de uso, produção e circulação de imagens. Ver: Edwards (2011b) e Caiuby Novaes (2008).

9. Isso está ligado a mudanças em jornais, mídias e aos contextos políticos, culturais e sociais. Não é momento para discutir em detalhes tais mudanças, tampouco os desafios e deslocamentos que atingiram cada uma das práticas. Sobre o olhar etnográfico, ver: Edwards (2011b). Sobre o documentário, ver: Wells (2009) e Rouillé (2009).

A coleção de Cunha Moraes está no Museum Volkenkunde, em Leiden, Holanda, e é composta de duas séries adquiridas em 1882 e 1883 pelo antigo Rijks Ethnographisch Museum – hoje, Museum Volkenkunde –, criado em 1837. É interessante pensar que tantas imagens de um dos principais fotógrafos portugueses do fim do século XIX se encontram num país estrangeiro, ainda mais considerando o fato de que esse outro país também é territorialmente pequeno no continente europeu, tendo colonizado dois territórios principais (Suriname e Indonésia) e que se considerava uma potência colonial e imperial. As fotografias são um dos principais objetos dos arquivos e museus que guardam os vestígios das experiências coloniais das antigas metrópoles. Com efeito, os museus e seus arquivos formam um importante aspecto do passado colonial; destarte, a aquisição, o arquivamento e as formas de armazenamento dizem muito sobre como estudamos e acessamos esse passado.

A coleção de Rangel está em Maputo, no Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CFFF), criado em 1980 pelo próprio fotógrafo. Essa é uma instituição privada, que busca formar profissionais e ser um banco de imagens. Criada após a independência, a instituição possui, principalmente, imagens do fim do período colonial, da luta armada e do pós-independência, com algumas fotografias do fim do século XIX e início do XX.

As diferenças de localização, contexto e armazenamento são muitas e devem ser levadas em consideração, juntamente com a análise das coleções e dos fotógrafos, pois o arquivo, o acesso e a exibição das fotografias também impactam os gêneros. Como afirma Edwards (2011a), o arquivo, numa abordagem material, torna-se uma manifestação de relações sociais nas quais as fotografias são ativas. Como estão resguardadas num museu,¹⁰ para acessar o trabalho de Cunha Moraes, é preciso solicitar a visita às coleções com antecedência. No local, a bolsa e demais pertences são deixados em um guarda volumes; apenas laptop e lápis são permitidos dentro da sala. As caixas solicitadas já se encontram sobre uma das mesas, onde são disponibilizadas luvas plásticas descartáveis; é preciso assinar uma folha com as regras que devem ser seguidas dentro do ambiente para manusear os objetos. As fotografias estão envolvidas em folhas plásticas, sendo que poucas estão soltas sem proteção – muitas se encontram coladas em folhas de papel com as informações de autor, data, local, data da aquisição, etc.

Por sua vez, o CFFF é uma instituição que me permitiu acesso no mesmo dia em que visitei o local, no centro de Maputo¹¹; a sala onde estão guardadas as imagens do arquivo é a mesma em que se acessa e manuseia as fotografias, e as caixas estão empilhadas em estantes nas paredes ao redor.

10. As visitas ao Museum Volkenkunde foram realizadas entre julho e novembro de 2016.

11. As visitas ao CFFF foram realizadas em julho e agosto de 2015.

As fotografias do acervo de Rangel foram recentemente digitalizadas, em uma cooperação com a embaixada italiana, e há dois computadores na sala para a consulta digital. As caixas finas com as fotografias possuem inscrições à caneta na lateral, separando as imagens por temas. Os negativos de muitas fotografias também se encontram em caixas ou em pastas dentro da sala. Sem regras a serem assinadas num termo formal, os funcionários explicam a organização do arquivo e pedem bom senso ao manusear as imagens. Esses são dados importantes. Os visitantes têm bastante liberdade em acessar os recipientes com as fotografias, abri-las e espalhar as imagens na grande mesa no centro da sala. Não há lista de controle indicando em qual caixa se encontra cada imagem, nem um catálogo com as fotografias que estão arquivadas em cada recipiente. Os temas que organizam o arquivo repetem-se em diferentes caixas, assim como as imagens (mais de uma reprodução em diferentes locais). Desse modo, encontrar fotos que não se *encaixam* no tema ou que não são de Rangel, mas estão nas caixas dedicadas ao fotógrafo, é algo corrente. Essas *falhas* no processo de arquivamento e controle do arquivo fornecem, por sua vez, pistas de como outros visitantes acessaram essas fotografias, combinando-as e montando-as. Perseguir essas outras visitas passadas é um exercício interessante para pensar os usos e apropriações atuais das fotografias ali armazenadas.

Os enquadramentos e estilos operacionalizados por Cunha Moraes e Rangel estão mais ou menos disciplinados por uma prática arquivista convencional ocidental, o que revela preocupações distintas relativamente a como guardar e pensar o passado colonial. O arquivo do Museum Volkenkunde e o CDFD guardam passados conectados (distantes no espaço e no tempo, mas passados coloniais de uma mesma metrópole) de formas distintas. Enquanto o museu holandês possuiu, principalmente, objetos do colonialismo do fim do século XIX, o centro moçambicano guarda imagens do fim da ocupação colonial e do período pós-colonial. O primeiro é um museu etnográfico; já o segundo possui coleções de vários fotojornalistas contemporâneos a Rangel, amigos que doaram suas fotos para o projeto de formar uma escola e um arquivo fotográfico da história do país, desde a década de 1930-40 até o pós-independência. Nesse sentido, os dois locais aproximam-se e diferenciam-se: pelos materiais que guardam, pelas formas em que foram adquiridos e pelos respectivos processos de arquivamento.

NEGOCIANDO PRÁTICAS: OS CASOS DE CUNHA MORAES E RICARDO RANGEL

Debruço-me, agora, nas coleções de Cunha Moraes e Ricardo Rangel, para pensar suas práticas fotográficas, os períodos e as posições ocupadas pelos fotógrafos. Assim, foco será dirigido aos discursos e convenções estabelecidos em tais períodos, bem como aos diferentes desafios enfrentados e provocados por cada um dos fotógrafos.

José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933) nasceu e morreu em Portugal. Mudou-se com a família para Luanda, Angola, em 1863, aos oito anos, e lá viveu até 1899, quando voltou definitivamente para a metrópole. Em 1871, herda a parte do estúdio fotográfico do negócio da família, que incluía também uma relojoaria (parte que ficou com seu irmão), após a morte de seu pai. Cunha Moraes era um colono em sintonia com os interesses científicos e exploradores (quanto a conhecer novos territórios e a explorá-los economicamente) da metrópole. Membro da Sociedade de Geografia de Lisboa, criada em 1875, acompanhou muitas das expedições organizadas pela instituição, sendo que muitas de suas imagens foram encomendadas pela Sociedade.

Além da Sociedade de Geografia de Lisboa, era membro de sociedades semelhantes na França e Inglaterra, sendo co-fundador da Sociedade de Geografia do Porto e da Sociedade para Propagação de Conhecimento Geográfico de África, em Luanda. Ganhou prêmios por suas fotos em exposições em Porto e no Rio de Janeiro; participou de diversas outras exposições universais; publicou suas imagens em revistas acadêmicas e boletins de grande circulação popular em Portugal, como *O Occidente*. Considerado o primeiro fotógrafo português a registrar e documentar os habitantes de Angola, percorreu a costa e o interior da região fronteiriça com a República Democrática do Congo em diversas expedições, sendo reconhecido internacionalmente já em fins da década de 1870.¹² Mesclando preocupação científica e comercial, seu trabalho está de acordo com as linhas e expectativas intelectuais e sociopolíticas europeias do século XIX. Afinal, Cunha Moraes era um colonizador entusiasta de seu trabalho em investigar e explorar as terras outras – ele trabalhou num momento em que o interesse público e as disputas econômicas e territoriais aumentavam.

Minha leitura é oposta à de Maria do Carmo Serén (1997), que afirma que o olhar de Cunha Moraes não reproduz a convenção da época, sendo um trabalho pessoal e de olhar neutro. A mesma autora, em outro artigo (Serén 2004, 19), concorda que o fotógrafo se utiliza de uma representação etnográfica compatível com sua época e afirma que “suas imagens respondem tanto ao pitoresco e sublime da pintura e dos ideais do iluminismo setecentista, onde o Homem se integra na Natureza e também ao ideal de progresso e de civilização entendidos pelo século que introduz o caminho de ferro nas suas colónias”. Incomoda-me, na interpretação, a tentativa de retirar Cunha Moraes do projeto colonial, do qual fez parte, ao neutralizar seu trabalho como apenas um projeto pessoal. Por sua vez, a antropóloga portuguesa Jill Dias (1991) entende Cunha Moraes como um fotógrafo entusiasta do projeto colonial, afirmando que suas fotografias estão imbricadas nos discursos culturais e intelectuais europeus. Para a antropóloga, trata-se, portanto, de um exemplo da produção imagética

12. Informações compiladas de Pereira (2001) e Dias (1991).

do estilo etnográfico praticada por europeus do período, de acordo com as perspectivas antropológicas e científicas de então (Dias 1991).

Além dos aspectos de perspectiva e interpretação etnográficas, Cunha Moraes pode ser enquadrado na questão de que os fotógrafos da época produziam, não só conforme interesses científicos, mas também segundo demandas comerciais. Cunha Moraes capturou fotos para expedições e atuou na produção de cartões postais e *cartes de visite* (pequenos retratos do tamanho de cartões de visita), retratos em estúdio e vistas paisagísticas, registros de feitorias e destacamentos militares, fotos dos chamados tipos etnográficos e antropométricos. Atuou dentro e fora do estúdio; adaptou poses e utilizou fotos de tipos etnográficos em publicações voltadas tanto ao público acadêmico quanto popular (Figura 2). Não havia um purismo com relação a quais fotos eram dedicadas a quais públicos.

figura 2

Mesma foto, diferentes suportes para diferentes circulações. Collection Nationaal Museum van Wereldculturen. Coll.no. 1) RMV_A045-0049; 2) RMV_A274_076.



Muitas dessas fotografias não foram capturadas com finalidades de pesquisa científica; sendo assim, tais convenções eram aplicadas tanto para documentação e pesquisa como para cartões postais e *cartes de visite*, que tinham grande circulação e uma demanda de consumo nas metrópoles, sobretudo para um público popular ávido por um outro exótico. Essas fotografias tornavam-se antropológicas nos circuitos de consumo e negociação, ou seja, pairavam entre o *voyeurismo* popular e a ciência (Edwards 2001). Melhor dizendo, o olhar etnográfico de fins do século XIX não era uma prática exclusiva para fins de pesquisa, e a circulação dessas fotos em diferentes suportes e públicos confirma o argumento de Edwards (2001) de que as fotografias do período eram produzidas como dados antropológicos justamente por sua circulação e consumo. Se as fotografias de tipo etnográfico visavam um recolhimento de dados específicos sobre roupas e características físicas dos sujeitos fotografados, elas também constituíam materiais de alto valor popular e comercial.

As convenções que orientam o olhar etnográfico abrangem uma prática que conecta as imagens não só pelo tempo histórico, mas por suas condições de produção e circulação. As fotografias eram capturadas tanto em expedições quanto dentro do estúdio, sendo, em sua maioria, posadas e encenadas (é preciso considerar a tecnologia disponível da época, que demandava um longo tempo de exposição). Nas fotografias de tipos etnográficos em estúdio, por exemplo, os manuais da época recomendavam as melhores condições e poses para observar os corpos: em fundos neutros ou pintados, os sujeitos posavam encarando a câmera ou de perfil, centralizados no enquadramento. Muitos materiais do século XIX ensinavam as convenções técnicas, as proporções e poses que deveriam ser seguidas na prática (Poole 2005). Porém, as justaposições e contingências também se impunham, mesmo no mais controlado ambiente. As imagens a seguir desafiam a ideia de controle, seja pelo olhar direto e expressivo, seja pela paisagem destoante com os sujeitos, ou ainda pelos braços cruzados em recusa (Figura 3).

figura 3

Convenções e resistências. Collection Nationaal Museum van Wereldculturen. Coll.no. 1) RMV_A274_087, 2) RMV_A045-0038, 3) RMV_A274_046.



O fim do século XIX é marcado pela crença positivista de objetividade e por teorias que discutiam a evolução e as hierarquias a partir de conceitos de raça (Poole 2005). A fotografia e a antropologia encontram-se nessa encruzilhada, estando intrinsecamente ligadas ao projeto colonial do período.¹³ Nesse sentido, a antropologia usa a suposta objetividade da fotografia para confirmar sua objetividade científica ao hierarquizar os Outros das imagens. A crença de que a imagem fotográfica era uma inscrição mecânica do real, sem mediação ou subjetividade envolvidas, fez com que tais imagens fossem tomadas como dados empíricos para tais teorias: as próprias fotografias constituiriam os fatos antropológicos.

13. As análises de como os dois campos operavam com ideias de controle, relações assimétricas de poder, raça e hierarquia, vigilância e produção de corpos exóticos são extensas e devem ser avaliadas (Poole 2005; TAGG 1993).

A evidência, portanto, era produzida pela pose e pela interpretação. Os tipos etnográficos, por exemplo, eram pessoas posadas, de corpo inteiro ou meio corpo, de perfil ou frontal, em fundo neutro, para contrastar e evidenciar os corpos e vestimentas. A encenação de movimentos e funções (o carregador de água, o caçador), por sua vez, produziria informações sobre comportamentos, rituais, costumes. Nessa medida, as convenções e práticas da época não entendiam a intervenção, a encenação ou a pose como opostas ao *real* ou *natural*; ao contrário, a pose era o que conferia tanto legitimidade como o que permitia a fabricação dos dados etnográficos e a constituição de regimes de verdade. A pose e reencenação, assim, eram parte da evidência (verismo etnográfico) que se estava querendo produzir, parte do processo científico de demonstração e construção de um objeto.

Poole (2005, 163) lembra que, em 1880, institutos como o Royal Anthropological Institute (RAI) procuravam disciplinar os tipos de pose, enquadramento e montagem nos quais os sujeitos eram fotografados: “By specifying uniform focal lengths, poses, and backdrops, anthropologists sought to edit out the distracting ‘noise’ of context, culture, and the human countenance”. A objetividade procurada, nesse período, sobretudo pelas ciências sociais, encontra-se com a objetividade propalada pela fotografia. Além da utilização de fotografias que também estampavam os cartões postais e *carte de visite*, diversos antropólogos encomendaram imagens para fotógrafos nas colônias.¹⁴ O ponto a ser problematizado é que, por mais detalhadas que tenham sido as ordens para capturar as imagens, tais convenções encontraram resistência por parte dos fotografados, dos próprios fotógrafos, das tecnologias e dos ambientes. A tentativa de controlar a abertura de sentido que as fotografias possuem – por meio de regras técnicas e poses – revela que, por mais que fosse entendida como inscrição mecânica e objetiva, os antropólogos europeus da época já desconfiavam da imagem fotográfica e de sua habilidade em revelar/produzir informações segundo pressupostos que eles desejavam.

É justamente esse excesso, essa centelha que escapa ao controle, que se pode ver em diversas fotografias de Cunha Moraes. É esse excesso que incomoda uma antropologia e uma ciência social que se queria no controle de seus objetos, no que se refere a reificá-los e explicá-los. O olhar desafiador e seguro, a expressão séria ou serena, os braços cruzados em recusa ou em repouso; essas questões de intimidade, encontro e contingência são desafios às convenções de uma prática fotográfica que buscava precisão, objetividade e coerência. A transparência e a objetividade fotográfica precisavam, então, ser construídas, uma vez que a abertura e o excesso de sentidos se colocavam como empecilho.

14. Um exemplo conhecido é analisado por Edwards (2001), sobre as fotografias antropométricas encomendadas por Huxley – projeto falho, na concepção e execução, pelos desafios e resistências a tal prática.

A partir da década de 1920, a pose passa a ser considerada como algo não natural, não espontâneo e fora do fluxo regular da cultura – pontos fundamentais para uma antropologia que se queria construir. Ao mesmo tempo, essa não intervenção externa e a transparência passam por rigorosos parâmetros de controle da subjetividade. Na prática anterior (etnográfica e com pose), procurava-se assegurar a objetividade justamente pela pose e pelos parâmetros de como posar. A pose e reencenação, nesse período, eram parte da evidência que se estava querendo produzir, parte do processo científico de demonstração e construção de um objeto, eram formas de controlar o excesso de significados das imagens. E se elas não podiam ser controladas no nível da inscrição, então deveriam sê-lo no nível da retórica da disciplina.

Na tradição documental, em meados da década de 1930, há uma virada de tendência em direção a uma produção fotográfica que alia valor documental e expressividade poética, de caráter humanista, a partir da qual o universo cotidiano popular e o elemento social ganham centralidade. Nessa prática, dominam, segundo Rouillé (2009), a exterioridade em relação aos acontecimentos, a captação do *instante decisivo* – síntese de um evento – e a transparência da imagem – distância focal normal, sem *flash*. Essas convenções também se aliam com questões políticas e sociais. Muitas das fotos icônicas da tradição documental trazem o aspecto humano aliado à questão de denúncia social ou posicionamento político.¹⁵ A tradição documental acredita no poder da imagem como meio de se pronunciar perante a realidade, questionando-a. É nessa seara de fotografias comprometidas ética e politicamente que se insere a produção de Rangel.

Ricardo Rangel nasceu em 1924, em Lourenço Marques (hoje, Maputo). Mestiço,¹⁶ filho de mãe negra e pai branco, foi criado pela avó materna no bairro da Mafalala, zona pobre e periférica (ainda hoje). Viveu entre a cidade de caniço (negra) e a cidade de cimento (branca). Durante sua juventude, participou ativamente do movimento associativo do Grêmio Africano, na luta contra as barreiras e injustiças raciais impostas aos *indígenas* (trabalho compulsório, impostos) e aos *assimilados*.¹⁷ Em 1940,

15. *Migrant Mother*, de Dorothea Lange, nos EUA, em 1936; a foto de Huynh Cong Ut, no Vietnã, em 1972, de uma menina nua correndo dos bombardeios de napalm, entre outros exemplos

16. Ainda que o termo mestiço seja problemático, e tendo em vista artigo de Thomaz (2005/2006) sobre a questão racial em Moçambique, optei por utilizá-lo.

17. *Assimilado* era uma categoria jurídica do governo colonial português. Os *indígenas* (negros) que quisessem a identificação de *assimilado* deveriam solicitar na junta colonial e comprovar sua assimilação da civilização (moral e costumes) portuguesa. Com o cartão de *assimilado*, a pessoa poderia tentar outros tipos de trabalho (como os postos mais baixos do funcionalismo público), evitar o trabalho compulsório (*chibalo*) e outras penalidades e deveres impostos aos denominados *indígenas*. Sobre o estatuto da assimilação em Moçambique e no colonialismo português, ver: Macagno (1996; 2001).

começa a trabalhar como auxiliar em um estúdio fotográfico; de auxiliar, torna-se técnico de revelação e, assim, vai estreitando sua relação com a fotografia. Em 1952, é contratado pelo jornal *Notícias da Tarde* como fotorrepórter – sendo o primeiro *não branco* a ser empregado por um jornal no país.

Embora Rangel tenha atuado como fotojornalista até os anos 1990, é entre 1950 e 1975 que mais produziu imagens, posto que, depois da independência, passa a trabalhar como diretor fotográfico do *Notícias*, periódico de maior circulação do país. Produziu suas imagens em um regime autoritário e ditatorial, em Moçambique e em Portugal, no qual a censura era prática comum; por isso, muitas de suas fotos foram censuradas e mesmo destruídas entre 1950 e 1975. Apenas no jornal *A Tribuna* (onde trabalhou de 1962 a 1964) e na revista *Tempo* (a qual fundou, em 1970, com alguns amigos) é que algumas delas conseguiam passar pela censura.

É importante notar que Rangel transitava entre as cidades de *caniço* e de *cimento*, desempenhando diferentes papéis nessas esferas – muitas vezes, em conflito e contradição. Como mestiço, ele conseguiu frequentar alguns círculos proibidos aos negros; ademais, tinha diversos contatos com pessoas importantes do *cimento*. Isso ajuda a compreender sua entrada no campo jornalístico da época, fundamentalmente branco, inclusive fazendo sua primeira exposição fotográfica em 1969, com representantes da administração colonial presentes. Por outro lado, Rangel também foi amigo de diversos membros do Partido Comunista (exilados em Moçambique após o golpe de Estado, em 1926, que deu início ao salazarismo); atuou no Grêmio Africano com José Craveirinha, Malangatana, Luís Bernardo Honwana e outros intelectuais, e teve diversos contatos com a FRELIMO (apesar de nunca ter se filiado ao partido), sendo convidado a conhecer o campo de treinamento em Nachingwea, na Tanzânia, em 1974, tendo feito o retrato oficial de Samora Machel (1975-1986) e Joaquim Chissano (1986-2005) como presidentes da república.

A prática documental, associada à fotografia ocidental, é transformada e adaptada no contexto local em que Rangel se encontrava. A tradição em que ele se insere (como Kok Nam, outro grande nome da fotografia moçambicana) faz parte de um conjunto de ideias e práticas que são, ao mesmo tempo, internacionais e moçambicanas, transnacionais e locais. Por isso, é preciso considerar como o colonialismo moldou as possibilidades da prática fotográfica do período, sobretudo para fotógrafos não brancos e contrários à ordem colonial.¹⁸

18. Tal consideração é embasada pelo trabalho de Newbury (2009) em relação à prática documentária na África do Sul durante o regime do *apartheid*.

Sendo assim, sua posição como mestiço, parte de um grupo intelectualizado e boêmio, ativista anticolonial, marca muitas de suas fotos. Fotojornalista de profissão, Rangel carregava sua câmera aonde quer que fosse. Para além das fotografias que tirava para reportagens do jornal, produziu imagens que nunca seriam publicadas, ou porque revelavam uma mistura que não deveria ocorrer ou porque denunciavam a segregação que também não deveria existir após a abolição do *indigenato* e das leis de hierarquização de 1961 (Figuras 4 e 5).

figura 4

“Sanitários – onde o negro só podia ser servente e só o branco era homem”.

Ricardo Rangel. Lourenço Marques (Maputo), 1957. Fonte: Rangel (2004a)

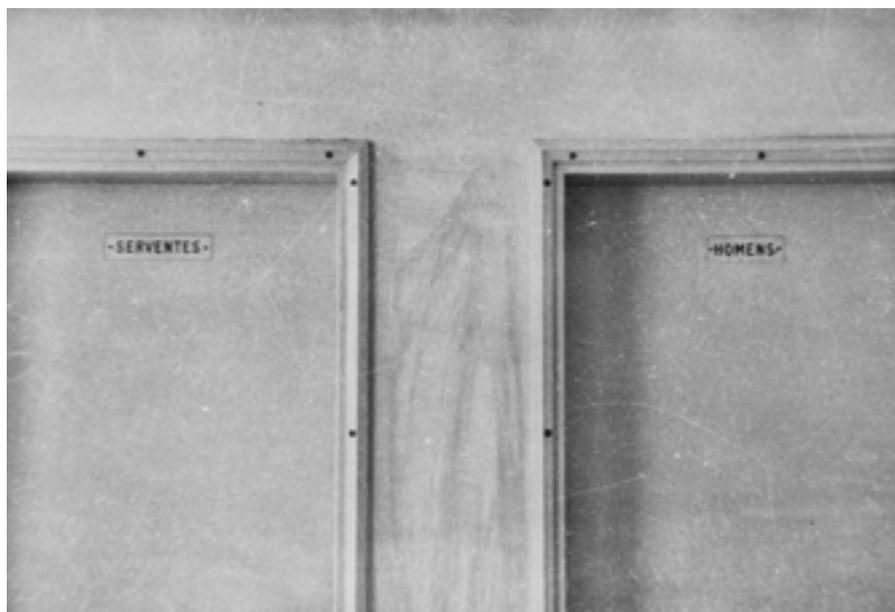


figura 5

“Dois mundos no convite-encontro da noite”. Ricardo Rangel. Lourenço Marques (Maputo), 1970. Fonte: Rangel (2004b)



Inserindo-se nas práticas do fotojornalismo e do documentário, Rangel posicionava-se enquanto observador que não intervinha na realidade que procurava captar, ao mesmo tempo em que procurava capturar realidades com claro recorte político. Com isso, buscava, nas convenções do documentário, tirar fotografias de tensões políticas e sociais.

Para Price and Wells (2009, p. 43), “one of the central principles of the documentary aesthetic was that a photograph should be untouched, so that its veracity, its genuineness, might be maintained”. Essa crença de uma conexão com o real e de uma visão acurada e autêntica é validada por uma estrutura tanto discursiva quanto social e profissional. Para ser documental, há que se estabelecer uma relação entre os contextos de captura e produção e os sujeitos (fotógrafos, fotografados e espectadores). Ademais, a fotografia documental alia informação e composição. Cartier-Bresson (2015), em seu famoso texto *O instante decisivo*, afirma que o fotógrafo, para captar esse instante fugidivo e preciso, deve mais à intuição, ao conhecimento cotidiano e à destreza no olhar que propriamente aos detalhes técnicos. Para o fotógrafo francês, a composição, o enquadramento e o ângulo são elementos fundamentais para uma boa foto; mas esses são elementos já incrustados na *práxis* do fotógrafo, que, armado com sua câmera, esperando ou de forma brusca, dispara o botão e capta o *instante decisivo*, síntese de um momento. Mas aqui também o excesso se coloca. As tentativas de controlar o excesso, na tradição documental, se dão pela não intervenção, pela ideia de que se captura o real sem manipulá-lo, algo autenticado pela posição do fotógrafo e os cuidados ao tirar e revelar a fotografia.

figura 6

“Salão do cais”.
Ricardo Rangel,
Lourenço Marques (Maputo),
1962. Fonte:
Rangel (2004a)



Se em Cartier-Bresson se observam imagens tanto de pequenos momentos do cotidiano quanto da destruição da guerra, em Rangel, mesmo em suas fotografias dos fatos do dia a dia, o contexto político e social do colonialismo é sempre um fator a ser considerado (Figura 6). Com sua Pentax, o moçambicano procura os oprimidos; mas os sujeitos fotografados não aparecem como vítimas, pois Rangel joga com o excesso fotográfico, inclui-no em sua prática como forma de forçar os limites do visível – dentro do regime colonial e da prática documentária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício comparativo visou problematizar dois gêneros fotográficos a partir do estudo de duas coleções fotográficas, desnudando algumas das diferenças técnicas, estéticas e também ideológicas que Cunha Moraes e Ricardo Rangel incorporaram em suas práticas.

Existe, no olhar etnográfico e na tradição documental, algo que os aproxima: a crença na autenticidade e captura de um real exterior por meio da imagem fotográfica. Esse real, porém, é concebido e serve a usos diversos. Na antropologia ocidental do século XIX e começo do XX, das convenções de pose ao *style no style*, tais imagens foram usadas tanto para produzir dados antropométricos quanto para afirmar a veracidade e autoridade etnográficas. A tradição documental, que se mostrou dinâmica no decorrer da história, ainda segue convenções técnicas e estéticas definidas, a fim de valorizar a não interferência e a captura do real cotidiano.

Como propôs Foucault (2010), se há um campo discursivo, há ambiguidades, resistências e diversidades dentro dele. A prática do *olhar etnográfico* não tem uma definição fixa; é maleável, justamente porque engloba diversos formatos, temas, sujeitos, tempos e espaços, elementos que se buscam controlar pela retórica de uma disciplina ou de um arquivo.

Nesse sentido, o *olhar etnográfico* de um fotógrafo como Cunha Moraes me pareceu um modelo interessante para se pensar as relações disciplinares, os campos discursivos, as práticas de arquivamento. Contudo, é preciso colocar tal olhar em perspectiva crítica, de modo a considerar os problemas e especificidades das experiências fotográficas dos encontros coloniais que estão inscritos nas imagens que tal tradição procura englobar. Na tradição documental, apesar de haver um debate mais ou menos coeso em torno de convenções, práticas, técnicas, estéticas que compõem o gênero, é preciso considerar a transnacionalidade e a localidade de seus usos e circulações. A posição e a interseccionalidade dos fotógrafos, a difusão e circulação das práticas e das obras nos cenários nacionais e internacionais são aspectos importantes não apenas para discutir questões de cânone e consagração, mas o manuseio de convenções e engajamentos.

A questão da pose e da vida cotidiana é um ponto central da diferenciação entre ambas as práticas – e das ambiguidades que lhes são intrínsecas. No caso da pose e reencenação presentes no olhar etnográfico, “while its intellectual rationale emerged from the techniques of laboratory science and the desire for the controlled and objective, it was also capable of articulating the opposite, the articulation of subjective desires and the site of intersecting histories” (Edwards 2001, 178). Por sua vez, na tradição documental, a insistência numa fidelidade ao mundo exterior, ao fluxo da vida ordinária, torna-se problemática ao se notar que, para tanto, é preciso comprometer-se com “particular conventions, technical processes and rhetorical forms in order to authenticate documentary”, o que enfraquece a noção de objetividade e, com isso, “any claim of documentary could be any more truthful to appearances than others forms of representation” (Price 2009, 73).

Se, de um lado, o olhar etnográfico buscou a objetividade fotográfica por meio de uma visão positivista e racalista, mediante o controle da fotografia (pose), por outro, a tradição documentária buscou a objetividade mediante a captura do elemento cotidiano sem intervenção. A crença numa realidade exterior passível de ser capturada, seja para fins de produção de conhecimento científico, seja para denúncia social, norteou ambas as práticas. Mudou-se o sentido do que é considerado real, verdadeiro, autêntico. Manteve-se, todavia, a crença num real a ser apreendido, um verdadeiro a ser revelado, um autêntico a ser objetivado.

Pensar como esses gêneros operam com ideias convencionalizadas de real e verdadeiro é, a todo momento, pensar o deslocamento desses significados. A invenção, inerente a toda prática, orienta-se pela convenção, ao mesmo tempo em que a estende (Wagner 1981). Comprometidos com uma realidade exterior, mas pautados nas convenções de cada gênero, os fotógrafos transformam o entendimento dessas categorias em suas práticas.

O esforço comparativo entre Cunha Moraes e Ricardo Rangel, dois fotógrafos tão distintos, coloca em perspectiva as estratégias e práticas visuais a partir das quais suas imagens foram produzidas, vistas, circuladas e arquivadas. Se, num primeiro momento, tal empreitada pode parecer desconexa, cotejar suas idiossincrasias, abordando convenções, intencionalidades, formas e linguagens, permite o deslocamento do olhar sobre gêneros e arquivos fotográficos. Permite, enfim, colocar no mesmo plano analítico o passado e a experiência coloniais que os conectam e, ao mesmo tempo, os separam radicalmente.

texto recebido

09.11.2016

texto aprovado

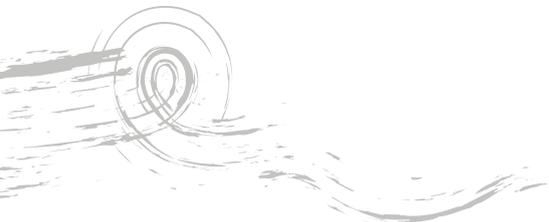
19.01.2017



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 1984. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2008. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, 14(2), p.455-475.
- Cartier-Bresson, Henri. 2015. *O imaginário segundo a natureza*. São Paulo: GG Brasil.
- Clifford, James; Marcus, George. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Oakland: University of California Press.
- Detienne, Marcel. 2010. *Comparar o incomparável*. São Paulo: Letras e Ideias.
- Dias, Jill. 1991. Photographic sources for the history of portuguese-speaking Africa, 1870-1914. *History in Africa*, vol. 18.
- Edwards, Elizabeth. 2011a. Photographs: material form and dynamic archive. In: Caraffa, C. (ed.). *Photo archives and the photographic memory of art history*. Berlim: Deutscher Kunstverlag.
- _____. 2011b. Tracing photography. In: Ruby, Jay; Banks, Markus (org.) *Made to Be Seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (ed.). 1994. *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- _____. 2001. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford/New York: Berg.
- Evans-Pritchard, Edward. 1937. *Witchcraft, oracles and magic amongst the azande*. Oxford: Clarendon Press.
- Foucault, Michel. 2010. *A ordem do discurso*. São Paulo: Editora Loyola.
- Haddon, A. C. 1895. Photography and folklore. *Folklore*, vol. vi.
- _____. (ed.). 1901-1935. *Reports of the Cambridge anthropological expedition to the torres strait*. 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lydon, Jane. 2005. *Eye contact: photographing Indigenous Australians*. Durham: Duke University Press.

- Macagno, Lorenzo. 2001. *Assimilacionismo e multiculturalismo: educação e representações sobre a diversidade cultural em Moçambique*. Tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- _____. 1996. *Os paradoxos do assimilacionismo: "Usos e Costumes" do colonialismo português em Moçambique*. Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- Malinowski, Bronislaw. 1976/1922. *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.
- Mead, Margareth; Bateson, Gregory. 1942. *Balinese character: a photographic analyses*. Nova York: Academia de Ciências de Nova York.
- Newbury, Darren. 2009. *Defiant images: photography and apartheid in South Africa*. Unisa: Unisa Press.
- Pereira, Maria de Fátima. 2001. *Casa fotografia moraes. A modernidade fotográfica na obra de Cunha Moraes*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto.
- Poignant, Roslyn. 1992. Surveying the field of view. In: Edwards, Elizabeth (ed.). *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- Poole, Deborah. 2005. An excess of description: ethnography, race and visual technologies. *Annual Reviews in Anthropology*, n. 24.
- _____. 1997. *Vision, race and modernity: A visual economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Price, Derrick. 2009. Surveyors and surveyed: photography out and about. In: Wells, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. London/NY: Routledge.
- Price, Derrick; Wells, Liz. 2009. Thinking about photography: debates, historically and now. In: WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells. London/NY: Routledge.
- Rangel, Ricardo. 2004a. *Ricardo Rangel - fotógrafo*. Montreuil: Éditions de l'Oeil
- _____. 2004b. *Pão nosso de cada noite*. Maputo: Marimbique.
- _____. 2008. *História, histórias...*. Cinquenta anos de fotojornalismo em Moçambique, Maputo: CCFM.
- Roth, Michael. 2009. Photographic ambivalence and historical consciousness. *History and Theory*, issue 48.



Rouillé, Andre. 2009. *A fotografia*. São Paulo: SENAC.

Serén, Maria do Carmo. 1997. *Livro de viagens*. Fotografia Portuguesa (1854-1997). Lisboa- Frankfurt: Edition Stemmler AG.

_____. 2004. Perversidades e deslumbramentos no mito europeu sobre a África. *Jornal do Centro Português de Fotografia*, Porto, Centro Português de Fotografia, n. 11 e 12.

Silva, A. C. 2003. *Um rio chamado Atlântico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UFRJ.

Sontag, Susan. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras.

Tagg, John. 1993. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Chicago: University of Minnesota Press.

Thomaz, Omar R. 2005/2006. "Raça", nação e status: histórias de guerra e "relações raciais" em Moçambique. *Revista USP*, São Paulo, n. 68.

Tylor, E.B. 1876. Dammann's race photographs. *Nature*, vol. xiii, n. 6.

Wagner, Roy. 1981. *The invention of culture*. Chicago: Chicago University Press.

Wells, Liz (ed.). 2009. *Photography: a critical introduction*. London/NY: Routledge.

BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

Doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo 2014/25152-0). Pesquisadora associada do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI/USP). Realiza pesquisa sobre os temas de fotografia, memória, arquivo e colonialismo.