

Do digital ao material: processos de montagem e edição de uma pesquisa com fotografias de arquivo¹

Bruna Triana (PPGAS/UFG)²

Resumo: Este trabalho busca problematizar e refletir sobre os processos de montagem e edição, em brochuras, da pesquisa realizada com as imagens digitalizadas do acervo do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel. A investigação, realizada no Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF), arquivo público localizado em Maputo, buscava analisar o acervo e contexto de produção e atuação de Rangel, problematizando sua obra na elaboração de memórias e histórias sobre o cotidiano de Maputo no período tardo-colonial (1950-1975), bem como seus usos e contra-usos no presente. Contudo, a ideia de fazer um “caderno de imagens” separado do texto foi tomando novos contornos a partir das experimentações materiais. A montagem deixou de ser apenas a articulação digital de fotografias entre si e passou a explorar a materialidade do papel que as comportava, seus formatos, dobras, possibilidades e aberturas narrativas. Vale dizer que esse processo de experimentação foi debatido e compartilhado coletivamente, o que foi fundamental para chegar nas construções relacionais entre imagens, encartes e textos. Se minha ideia inicial de fazer um “caderno de imagens” partia tanto do desejo de realizar montagens com as fotografias de Rangel, quanto pela percepção de que, ao separá-las do texto escrito, eu conseguiria trazer ao leitor potencial da pesquisa alguns deslocamentos na leitura, foi no processo dialogado de experimentação e edição visual-material que se tornou possível construir relações imagéticas e conceituais da montagem enquanto procedimento teórico-metodológico. Nesse percurso, foi se constituindo a proposta de um dispositivo visual-material que convidasse o leitor a tocar, manusear e interagir com as imagens, muitas delas esquecidas no arquivo. As montagens e cadernos buscaram configurações que possibilitassem caminhar pelas fotos, abrindo e descobrindo imagens, jogando com combinações e, a partir delas, constituir planos capazes de provocar, ampliar e intensificar as discussões e relações suscitadas entre imagens e textos. Dessa forma, cada brochura ou encarte produzido acompanhou um eixo analítico que se converteu em formato: panfleto, dobradura, fanzine, sanfona, carta-convite. Assim, a partir da descrição dos itinerários trilhados ao longo desse processo, analiso os procedimentos, desafios, impasses e potencialidades envolvidos no trabalho de transformar um campo em arquivos e com imagens em encartes manuais-materiais.

Palavras-chave: arquivo; fotografia; montagem.

Este trabalho busca problematizar e refletir sobre os processos de montagem e edição da pesquisa realizada com as imagens do acervo do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel. A investigação, realizada no Centro de Documentação e Formação

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026). Algumas das reflexões contidas neste texto são baseadas em minha tese de doutorado (Triana, 2020), realizada com auxílio da FAPESP (processo 2014/25152-0), e em outras publicações (Triana, 2022a e 2022b).

² Professora da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás.

Fotográfica (CDFF), arquivo público localizado em Maputo, buscava analisar o acervo e contexto de produção e atuação de Rangel, problematizando sua obra na elaboração de histórias sobre o cotidiano de Maputo no período tardo-colonial (1950-1975), bem como seus usos e contra-usos no presente (Triana, 2020).

A partir do arquivo e das fotografias, a montagem foi mobilizada recurso teórico e metodológico, tanto no trabalho de campo no arquivo quanto no processo de produção e escrita da pesquisa. Nessa passagem, inclusive temporal, de pesquisa e montagem com fotografias analógicas e digitais no arquivo, para fotografias digitais, impressas e fichas na escrita, a montagem transbordou para outra camada: a realização de cadernos de imagens materiais como artefatos que possibilitassem manusear e, assim, intensificar as discussões e relações suscitadas entre imagens e textos.

1. O arquivo

Esta reflexão parte do arquivo, entendido como um dispositivo epistêmico que molda visibilidades e acessos. Arquivos não são repositórios inertes de materiais (documentos, fotografias etc.), mas infraestruturas materiais e epistêmicas. Aqui, estou pensando em um tipo específico de arquivos, públicos e institucionais, mas nenhum arquivo é neutro: existem sempre processos de escolha, de seleção e classificação que produzem silêncios, nem sempre deliberados (Trouillot, 2016). Essa produção e relação entre o que é guardado e o que é esquecido é fundamental para toda pesquisa com arquivos.

Desde, pelo menos, a década de 1970, os arquivos foram colocados em uma posição de questionamento. Michel Foucault (1986), Allan Sekula (1989) e Ann Stoler (2010), por exemplo, foram alguns intelectuais que problematizaram a forma como se dá a construção do arquivo, sua disciplina e disposição, seus dispositivos, regimes e efeitos de verdade. Por sua vez, Jacques Derrida (2001) procurou colocar em tensão as “falhas” do que ele chamou de “arquivo monumentalizado”, bem como a falsa objetividade e estabilidade que ele emite, vale dizer, a própria alteridade do arquivo³.

³ Para Derrida (2001), o arquivo, bem como o desejo de arquivar, não existe sem suporte, sem um lugar exterior que possibilite a repetição. Porém, para ele, a lógica da repetição é indissociável da pulsão de morte. Dessa forma, a repetição é garantia de permanência, mas também do esquecimento e da destruição. Não sendo um princípio, a pulsão de morte ameaça todo primado “arcôntico”, todo desejo de arquivo; e é justamente esse impulso de desejo de arquivo e de destruição que é denominado “mal de arquivo” (Derrida, 2001, p. 22-23). Contudo, como argumenta o próprio Derrida, a repetição e a incompletude do arquivo são, também, uma abertura para ao porvir. Sobre o arquivo como suporte e documento, cf., também: Mbembe (2002).

Conforme apontam Derrida (2001) e Mbembe (2002), o arquivo é marcado por alguns elementos determinantes, encapsulando tanto o “local físico” quanto a coleção dos documentos guardados nesse local. A infraestrutura material onde se institucionaliza e domicilia o documento é tão parte do arquivo quanto os próprios documentos, organizados em um catálogo, que dá à “legitimação” a esses documentos. Este, além de sistematizar a acomodação dos documentos em caixas e prateleiras, coloca-os em uma relação – ao serem agrupados por alguém que percebeu uma conexão entre eles (temporal, institucional ou pessoal) –, processo que constitui, em alguma medida, uma autoridade hermenêutica⁴. Nessa medida, o poder de selecionar e excluir, de listar, sistematizar, relacionar e dispor os elementos permeia os ambientes arquivísticos. O que podemos pensar a partir e com esses autores é que é preciso questionar a ideia do arquivo enquanto monumento, um espaço de salvaguarda do passado e da “verdade histórica”. É para evitar essa presunção que estes autores questionam os próprios arquivos, e não apenas os documentos que eles guardam: afinal, de que passado se trata? Feito para e por quem? Como ele foi constituído? O que foi guardado e o que foi excluído nesse processo?

Eu carregava essas perguntas comigo ao me preparar para a pesquisa nos arquivos em Maputo: a meu ver, era preciso questionar os catálogos e a organização dos documentos, as políticas de preservação e de exclusão, os instrumentos arquivísticos. Adentrei esses espaços, então, pré-disposta a colocá-los em tensão, de maneira a procurar suas brechas e examinar sua disposição, sua política, sua feitura. Contudo, ainda que tais autores tenham refletido sobre o arquivo como um espaço socialmente imaginado e construído, algumas ideias relacionadas à salvaguarda e organização ainda operam, de forma um tanto quanto difusa, tanto nos pesquisadores, quando entramos nesses prédios, quanto nos diretores e funcionários, que também mobilizam esse discurso a sua maneira.

Percebi, então, o quanto essa imagem idealizada – presentes, inclusive, nos estudos críticos aos arquivos – é orientada por padrões normativos, institucionais e geográficos específicos (cf. Buckley, 2005; Harris, 2002; Rizzo et al., 2015)⁵. Liam

⁴ “Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos. [...] A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. [...] O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião” (Derrida, 2001, p. 14).

⁵ Existem instituições internacionais específicas de regulamentação, padronização e legitimação de arquivos, como o ICA (International Council on Archives), instituição baseada na França, responsável por desenvolver parâmetros, regulamentações e projetos para a constituição e preservação de documentos em arquivos, com filiais regionais que envolvem todo o globo. Na região, a filial do ICA é a ESARBICA (Eastern and Southern Africa Regional Branch), que abarca África do Sul, Angola, Botsuana, Malawi, Moçambique, Namíbia, Suazilândia, Tanzânia, Zâmbia e Zimbábue. Os encontros da ESARBICA são a

Buckley (2005, p. 250), nessa medida, conecta o discurso acadêmico sobre preservação com um ideal desenvolvimentista próprio do chamado Norte Global, em que alcançar os padrões normativos estabelecidos de arquivamento e manutenção seria sinal do desenvolvimento do estado pós-colonial desde a sua história e de sua experiência colonial: “[...] a decadência [do arquivo pós-colonial] causa controvérsia porque ela nos lembra de nossos sentimentos e de nossa intimidade com a cultura colonial, e demanda que imaginemos maneiras de, finalmente, nos livrarmos dela”.

Outros autores, como Verne Harris (2002) e Olívia Maria Gomes da Cunha (2004), argumentam que o arquivo seria elaborado enquanto “[...] territórios onde a história não é buscada, mas contestada, uma vez que constituem *loci* nos quais outras historicidades são suprimidas” (Cunha, 2004, p. 292). Contudo, nos discursos de preservação, desenvolvimento e modernização que envolvem esses locais, está presente nosso próprio desejo de manutenção desses rastros. Tais discursos são também mobilizados pelas próprias instituições, por seus diretores e funcionários, e até mesmo pelo Estado, que juntos buscam explicações para a decadência dos seus arquivos.

Água, mofo, materiais perdidos, traças, escorpiões, negociações, status, todos estes artefatos e elementos materiais e imateriais são comuns em arquivos – a suposta “desordem”, portanto, é muito relativa às expectativas e pressupostos do pesquisador. Talvez possamos pensar, junto com Achille Mbembe (2002), que o “descaso” com os arquivos em muitos países do Sul Global é uma forma de domesticação dessa memória: afinal, sem arquivo, não existe Estado; mas, ao mesmo tempo, esses mesmos arquivos são uma constante ameaça a ele – por isso são, muitas vezes, fechados, proibidos, queimados, destruídos (Garramuño, 2011).

A partir de minha experiência nos arquivos de Maputo, compreendi que fazer a crítica a esses arquivos, questionar suas políticas, seus princípios e suas regras, devia, também, levar em conta outros fatores, materiais e epistemológicos. Voltar ao arquivo, uma e outra vez, foi revisitar imagens, encontrar outras tantas e pensar, mais propriamente, em um método de trabalho que me ajudasse tanto a manusear o enorme volume de imagens a serem contempladas e analisadas, bem como a encará-las, selecioná-las, afrontá-las, “para que seu trabalho de anamnese tenha alguma chance de nos atingir”

cada dois anos e pontuam avanços, problemas e estratégias para adequar os arquivos nacionais aos padrões da ICA – e essa adequação pode assegurar verbas e financiamentos. Ademais, outras parcerias buscam padronizar as formas de organização e preservação, como no caso das parcerias entre Moçambique e Brasil ou com outras cooperações internacionais, que desenvolvem oficinas de conservação e restauro de documentos. Sobre isso, cf.: Boletim Informativo do AHM e o site do ICA (<https://www.ica.org/en>).

(Didi-Huberman, 2017, p. 34). Esse percurso de entrar no arquivo, abrir as caixas e pastas (físicas e digitais), detalhar as procuras (infrutíferas ou não), incluindo as alegrias das pequenas descobertas, para além dos conteúdos, classificações e anotações, tudo isso foi fundamental na minha seleção e montagem com as fotografias de Rangel.

No arquivo, as fotografias, ainda que agrupadas e ordenadas segundo certos critérios classificatórios e com algumas informações de contexto, estão, ao mesmo tempo, “em suspensão”; e é justamente ao abrir o arquivo que algumas questões são colocadas: “[...] quais [os] questionamentos que as imagens suscit[am]? Como [...] desvendar o que se vê, entrever as dificuldades, as pistas, as limitações? Como recompor uma memória em imagens?” (Samain & Bruno, 2016, p. 96-97).

Adentrar o arquivo implica um trabalho de seleção, montagem e imaginação. Expor as falhas, os processos e os caminhos do arquivo, por sua vez, revelam o trabalho de descoberta desse local, o que despertaram, que questões me colocaram (cf. Bruno, 2019). Aqui, vale o aviso de que essa entrada não foi desprovida de interesses e conhecimentos prévios. Eu conhecia algumas imagens guardadas no CDFF, sabia de histórias que contavam sobre elas; já em outras imagens, reconhecia nelas acontecimentos lidos nos livros, por exemplo. Mas havia, ainda, algumas fotografias desconhecidas, que provocaram outros afetos e interrogações.

O CDFF é uma instituição pública e foi criado em 1985. Seu prédio, localizado na Avenida Josina Machel, abriga, principalmente, imagens do fim do período colonial, da luta armada e do pós-independência, com algumas fotografias datando do final do século XIX e início do XX. O centro possui, hoje, o acervo de Ricardo Rangel e de outros tantos fotógrafos que trabalharam na instituição, bem como coleções doadas por amigos para o projeto de constituir uma escola de formação e um arquivo fotográfico da história do país⁶.

Já no hall de entrada, há uma grande fotografia de autoria de Rangel, amarelada pelo tempo, que recebe o visitante: um senhor negro e uma máquina fotográfica antiga, dessas de caixote e tripé, ocupam o enquadramento. Entretanto, é passando da grade da porta que separa o hall que se adentra o centro: administração, sala dos professores e funcionários, sala de aula, estúdio e, passando pela copa, por fim, a sala de arquivo. No subsolo, encontram-se os laboratórios de revelação, a sala dos fotógrafos do centro com

⁶ Segundo informações dos funcionários do centro, em 2017, fotógrafos como José Cabral, Naíta Ussene, Martinho Fernando, Armindo Afonso, Sérgio Santimano, Grant Neuenburg, Joel Chiziane, entre outros, trabalharam ou doaram as suas imagens para o acervo do CDFF.

seus computadores, *scanners* de negativo e impressoras. Em todos os ambientes, há fotos de Rangel penduradas, montagens de imagens pelas paredes dos laboratórios, fotos de exposições dos antigos alunos nos corredores, além de caixas, livros, papéis e tantos outros objetos. Apesar de ter sido apresentada a todos esses ambientes, meu cotidiano era na sala de arquivo.

A sala onde estão guardadas as imagens que compõem o arquivo é a mesma em que se acessa e manuseia as fotografias; nas paredes, encontram-se as caixas com as ampliações separadas por temas, uma estante com slides, também separados por temas e classificados numericamente, além de pastas com negativos e provas de contato organizados por autor, data e classificação numérica. Em um dos cantos, há estantes com diversos livros sobre fotografia – trata-se da biblioteca do CDFF. Em 2015, esse espaço era apenas de pesquisa e consulta; já em 2017, os funcionários que trabalhavam com o arquivamento das imagens foram realocados ali. Em uma das paredes, há três computadores para consulta e trabalho. No centro da sala, ocupam o espaço dois funcionários com seus computadores e uma mesa ampla, sempre com caixas e fotografias espalhadas.

É nessa mesa que clientes e pesquisadores podem abrir as caixas de impressões, espalhar as imagens e enfrentá-las. Não há, contudo, lista de controle indicando em qual caixa se encontra cada imagem, tampouco um catálogo com as fotografias que estão arquivadas no centro. Os temas que organizam o arquivo repetem-se em diferentes caixas, assim como as imagens (mais de uma reprodução em diferentes locais, por exemplo). Desse modo, encontrar fotos que não se encaixam no tema ou que não são de autoria de Rangel, mas que estão nas caixas dedicadas ao fotógrafo, é algo bastante corrente. No entanto, essas falhas no processo de arquivamento e controle do arquivo, na verdade, podem fornecer pistas de como outros visitantes acessaram essas mesmas fotografias, combinando-as e montando-as. Perseguir essas outras visitas passadas pode ser, portanto, um exercício interessante para pensar os usos e apropriações atuais das fotografias ali armazenadas.

Certa feita, encontrei uma foto de Samora Machel discursando em um comício no Estádio da Machava, em 1975, segundo as informações no verso da foto, em uma das caixas de Rangel, cuja nomeação era “RR – Tempo Colonial”. Isso me fez pensar em por que aquela foto foi parar ali: seria apenas uma falha no processo de organização? Ou um visitante que a guardou ali por engano? Quais outras caixas o possível visitante estava vasculhando? Quais conexões fez entre essa foto de Samora com alguma das fotos

presentes naquela caixa do tempo colonial para acabar guardando as fotos juntas? Uma das imagens daquele recipiente era a de uma manifestação datada de 1974, uma foto (re)conhecida, publicada no ensaio *Ricardo Rangel: photographe du Mozambique* (1994), em que homens negros no segundo plano, e muitos outros atrás deles, enfrentam um homem branco (possivelmente da administração colonial), que está de costas, no primeiro plano, e em um cartaz se lê: “Sentimos fome, fome”. Teria sido essa a conexão que tal visitante passado fez? Ou estaria eu forçando limites imaginativos e, de fato, projetando no *outro* conexões subjetivas, muito presa a sentidos óbvios da superfície da imagem: um protesto do tempo colonial *versus* um comício de Samora, o passado de fome *versus* a promessa de um futuro de liberdade?

Conversando com os funcionários diariamente, fui compreendendo aos poucos a organização do arquivo analógico e digital, bem como a disposição dos materiais e as funções do centro. Os negativos estão guardados em pastas e organizados por dados, como data, local, tamanho, filme. Os fotógrafos saíam, tiravam suas fotos e selecionavam aquilo que iria para as pastas do arquivo. Ou seja, havia, já por parte dos fotógrafos, um processo de seleção e sistematização acerca do que seria arquivado⁷. Esse foi o caso de Rangel, quando levou seu acervo para o CDFF. Entretanto, como já disse, as caixas de impressões se imiscuem, no sentido de que, com tantas pessoas acessando os recipientes todos os dias, vê-se que a possível organização inicial, feita por funcionários e pelo próprio Rangel, já foi subvertida e reorganizada pelo manuseio e pela intervenção dos visitantes. Ou seja, a autoridade da sistematização e ordenação arquivística foi, em parte, subvertida pelo público.

É certo, então, que diversas “coisas” escaparam da organização, classificação e informação. No CDFF, as fotografias repetiam-se, mas com numeração e informações diferentes, tanto nas caixas físicas quanto nas pastas digitais. Algumas versões encontravam-se sem informação nenhuma; outras, com informações de data e local apenas. Havia, também, séries separadas pela classificação numérica dentro da mesma pasta, ou mesmo em pastas diferentes. Em minha primeira visita ao centro, em 2015, ainda que o trabalho de digitalização do acervo de Rangel já estivesse acontecendo, foquei

⁷ Hoje, com o uso de câmeras digitais, os fotógrafos tiram as fotografias, selecionam no computador e as imagens eleitas são enviadas para a sala de arquivo, em que um dos funcionários é o responsável por arquivar no banco de dados. São dois funcionários: um responsável pelas imagens mais recentes e que estão sendo produzidas na atualidade, e outro responsável pelas imagens que só estão disponíveis em negativo ou em impressões.

meus esforços de pesquisa nas caixas com impressões⁸. Na época, trabalhei com 53 caixas com reproduções impressas, negativos, cartas e e-mails, documentos e panfletos. Dessas, quatorze eram dedicadas exclusivamente às fotografias de Ricardo Rangel como autor, e eram, em sua maioria, impressões de fotos publicadas em ensaios e em exposições, além de fotografias pessoais. Outras sete caixas continham fotografias de Rangel e de outros fotógrafos contemporâneos a ele selecionadas para exposições coletivas. Nessas caixas, como não havia indicação de autoria, ficava mais difícil perceber quais imagens eram de quais fotógrafos. Por fim, 32 caixas continham imagens diversas misturadas, de Rangel e de outros fotógrafos moçambicanos, slides e negativos soltos ou em envelopes, correspondências e cartas, e-mails impressos, contratos de exposições, etc. Em minha segunda visita, em 2017, e também em 2019, apenas quinze caixas estavam lá, quatorze delas dedicadas exclusivamente a Rangel e uma caixa com papeis, fotografias, convites de exposições, panfletos, etc. Contudo, dessas quatorze caixas, três não eram as mesmas que eu havia encontrado em 2015⁹. O arquivo se altera. Conforme aponta Dirks (2015, p. 39-42):

Ao longo do caminho, o arquivo em si continuou mudando, um lembrete da impossibilidade de usar o arquivo para reconstruir uma história política simples e direta de mudança. [...] A pesquisa de arquivos em si procede, invariavelmente, genealogicamente – registro por registro, decisão por decisão, traço por traço – não do modo linear direto que a maioria das histórias simples implica.

É importante mencionar que a constituição do CDFF teve a participação ativa e direta do fotógrafo. Rangel foi seu diretor desde o início do projeto até a sua morte, em 2009, tendo depositado todo o seu acervo pessoal no local. Desse modo, é possível dizer que uma aura biográfica cerca o centro, insinuando atividades e presenças do fotógrafo pelas paredes, cômodos e materiais. Podemos, inclusive, pensar o quanto o acervo de Rangel no CDFF não é uma autobiografia, na medida em que foi o próprio fotógrafo quem conservou os negativos e as reproduções, selecionando-as, separando-as – tendo participado do processo de digitalização do acervo, da seleção de slides, informando sobre datas, locais, situações e eventos. Assim, esse auto-arquivamento, digamos assim, perpassa um exercício político de memória, pois ele próprio foi o principal responsável

⁸ Nessa primeira visita, em 2015, os funcionários me disseram que o que estava disponível digitalmente eram apenas as fotografias do período de 1996 a 2000. Na segunda visita, em 2017, os funcionários já me indicaram diretamente o computador, e todas as fotografias de Rangel, desde o período colonial, estavam lá digitalizadas.

⁹ Não é que as outras 38 caixas não estivessem mais no centro; elas não estavam mais no lugar reservado ao acervo de Rangel. Ou seja, houve uma reorganização das caixas, algumas entregues a Beatrice Rangel, sua esposa, outras rearranjadas na organização do acervo do CDFF.

por moldar o que queria que fosse visto, o que queria que fosse guardado e o que queria que fosse lembrado de sua obra¹⁰.

Essas imagens, guardadas nos arquivos, tampouco são apenas registros documentais de um tempo longínquo e inacessível. Esse é um aspecto fundamental do arquivo: seu papel não é apenas guardar, mas, fundamentalmente, difundir aquilo que conserva, por intermédio do acesso de pesquisadores, estudantes, curadores e curiosos. Tais fotografias e documentos estão expostos a investigações, publicações e exposições das mais diversas a partir dos usos que essas pessoas fazem do que ali encontram; e, em cada uma dessas possibilidades, seus significados são renegociados e reinterpretados. Com os arquivos e com os produtos de seus acessos, usos e reusos, podemos perceber quais histórias estão sendo contadas, quais rupturas e continuidades podemos conjecturar entre a cidade do passado e aquela que se nos mostra no presente, enfim, entre colonialismo e pós-independência. Como ruínas, e para além delas, as fotografias, os arquivos e as ruas são rastros, vestígios, ruídos de um passado e de uma memória em constante disputa e transformação. Os arquivos se transformam, não apenas em razão de mudanças institucionais, de políticas em suas lógicas de funcionamento, do acúmulo permanente de materiais, mas, também, pelos usos que são feitos dele.

Escavar o arquivo é desvendar como a suposta ordem, tão quista por alguns discursos, é instável, sempre na iminência de se desequilibrar. Até porque, como continua Benjamin (1994, p. 228), “[...] toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício”. Aprender a circular pelos corredores, em meio às caixas, pastas e fotografias, é emaranhar-se neles, em seus torvelinhos de surpresas e descobertas. Conforme argumenta Harris, o arquivo não é um silencioso retiro para pesquisadores, mas sim um campo de batalha: “longe de constituir a estrutura sólida em torno da qual a imaginação pode atuar, ele é o próprio material da imaginação” (Harris, 2002, p. 84-85).

Para além dos próprios documentos guardados nos arquivos, outros vestígios se fazem presentes e são essenciais para desvendar e escavar esses espaços. No caso do CDFF, as fotografias de Rangel penduradas por todas as salas conferem ao espaço essa dimensão biográfica, essa aura de onipresença, tanto pelas paredes quanto nas atividades desenvolvidas pelo centro. Além disso, os funcionários falam sempre de como Ricardo

¹⁰ É interessante apontar que, em 2017, havia uma caixa em cima de um dos armários com os dizeres “descartar”. Quando perguntei aos funcionários que caixa era aquela, me disseram que eram de fotografias que Rangel não havia selecionado para compor o acervo, mas que, especialmente após sua morte, em 2009, não tiveram coragem de descartar.

Rangel sabia como queria que as coisas fossem feitas e organizadas, e como ainda procuram manter os seus desejos de funcionamento nas atividades e no arquivo.

Os arquivos não são lugares silenciosos, nem os documentos que eles guardam: são objetos permeados por relações e subjetividades que (res)significam tanto as imagens e documentos quanto a própria pesquisa de campo. As conversas com pessoas que conviveram com Rangel, com professores e amigos, as interações e negociações com funcionários dos arquivos, o contato com objetos, fotografias e jornais, os lugares pelos quais caminhei, constituíram experiências determinantes que afetaram a pesquisa e a montagem.

2. As montagens

No início da pesquisa, havia em mim uma excitação e um nervosismo ao manusear as fotografias de Rangel. Mesmo sabendo que algumas eram reproduções muitas vezes recentes, sentia que segurava ali um rastro do passado. Tocar a materialidade das imagens, poder dispô-las na mesa, aproximá-las umas das outras, observar as palavras escritas no verso, procurar e conjecturar seus percursos até aquela caixa, cotejá-las, em tudo isso havia o encantamento de abrir e de conhecer o arquivo. O contato com o arquivo fotográfico permitiu perceber e estabelecer outras relações exegéticas – diferente das publicadas nos ensaios –, outros sentidos e conexões, outras interpretações, tomando as imagens enquanto uma coleção que, em sua materialidade, revelava interações, articulações e aberturas própria.

Segundo a antropóloga Elizabeth Edwards (2011), o arquivo e as fotografias são espaços de criatividade e de latência; desse modo, em uma perspectiva material, o arquivo se converte em uma manifestação de relações sociais em que as fotografias são ativas. Dessa maneira, “[...] as formas materiais de impressão, apresentadas em montagens, contidas por rótulos, ordenadas em caixas e pastas, e engajadas em espaços de pesquisa de arquivos [...], tornaram o tempo histórico não apenas um espaço objetivo, mas também um espaço afetivo” (Edwards, 2011, p. 52).

Ainda que a digitalização das fotografias e dos arquivos altere muitas relações e práticas de memória, o trabalho de imaginação, elaboração e pesquisa ainda é marcado pelas dinâmicas desse espaço específico. Assim, de fato, as formas de trabalho, conexão e análise se transformam ao passar das caixas de impressões para as pastas digitais, uma vez que a materialidade das fotografias, e também dos arquivos, em alguma medida, conforma nossas leituras. Ademais, ao tomar consciência da quantidade de fotografias de

Rangel no CDFF, Edwards (2009) ajuda a pensar nessa desconcertante quantidade de imagens, suas formas, relações e estruturas, como um sistema que expressa valores complexos e conectados.

Em 2015, ao pesquisar no CDFF, em um caderno, eu ia anotando o nome das caixas conforme estava na lateral – as que não tinham nomes eu anotava características da própria caixa, como cor, manchas, furos, etc. – e, então, registrava as fotografias que elas continham. Contudo, muitas caixas possuíam mais de 100 imagens. Logo, eu não anotava detalhes sobre todas elas, apenas o número e os escritos no verso (se houvesse), adicionando uma descrição mais geral sobre o “conteúdo” da imagem. Em relação às fotos que mais me chamavam a atenção¹¹, descrevia mais a fotografia: a impressão, as anotações no verso, os detalhes da imagem, as conexões que eu mesma fazia.

Apesar da disparidade nos registros – algumas caixas foram pobremente relatadas, enquanto outras foram catalogadas por mim com páginas e páginas de descrição de cada fotografia, como tamanho, papel, efeitos do tempo, detalhes –, isso me permitiu, em 2017, perceber quais caixas seguiam lá, ou como as fotografias que estavam em uma caixa específica, em 2015, haviam fluído para outra depois desses dois anos. Com a finalização da digitalização do acervo, as caixas impressas foram reorganizadas, sendo que as muitas caixas com negativos e slides foram guardadas nos espaços dedicados a esses materiais, e muitas outras fotografias e correspondências de exposições foram armazenadas em outros locais.

Em 2017, apesar de ter revisitado as caixas, me dediquei mais ao acervo digital. Neste, se já não havia a materialidade de segurar a imagem, havia a facilidade de procurar por temas no banco de dados. Se não havia a montagem na mesa, aproximando materialmente imagens entre si, eu podia selecionar e montar minhas próprias pastas virtuais, reunindo fotos diversas em um mesmo local, mas sem o receio de misturar imagens de caixas diferentes ao guardar, por exemplo.

As fotografias do acervo começaram a ser digitalizadas em 2008, em um projeto em conjunto com a Cooperação Italiana¹². Havia, em 2017, três computadores na sala,

¹¹ Eu ainda não havia determinado critérios metodológicos mais específicos do que “me chamava a atenção”, mas é possível aproximar com as considerações, naquele momento ainda não formuladas, de *studium* e *punctum* de Barthes (2015).

¹² A digitalização do arquivo começou após a capacitação dos funcionários, por meio de uma oficina ministrada por Antonio Sopa, formado em História e especialista em Documentação, Amélia Neves de Souto, doutora em História, e Luís Souto, fotógrafo. Rangel e Beatrice participaram desse processo. Houve, nesse momento, um processo de seleção, organização e classificação do material. O fotógrafo, Beatrice, Antonio e Amélia, sentaram juntos com os funcionários para dar datas, locais, nomes e contexto às fotografias. Contudo, devido a diversas questões e dificuldades, o processo só foi finalizado em 2017.

sendo dois deles para pesquisa e acesso. Segundo uma das funcionárias do instituto, as fotos estavam separadas entre acervo particular, onde se encontram as fotos selecionadas por Rangel, especialmente as do tempo colonial, sendo que boa parte delas são aquelas que ficaram internacionalmente famosas, utilizadas em ensaios e exposições; e todas as outras fotos não selecionadas por ele ficaram como acervo do CDFF. São duas pastas digitais no acervo particular (totalizando 1.179 fotografias), e onze pastas do acervo do centro (com 17.987 fotografias). Nas pastas do acervo geral, é nas duas primeiras que se concentram fotografias do tempo colonial.

No arquivo digital, também há pequenas falhas de classificação e organização. Dentro do acervo privado e público, haveria certa organização cronológica nas pastas digitais. No entanto, as fotos parecem misturar-se: imagens do tempo colonial junto com imagens da década de 1980 e 1990; imagens que claramente não são de Rangel (porque assinadas por outros fotógrafos) nas pastas de imagens de sua autoria. As informações contidas no acervo digital também apresentam dados desconstruídos: fotos com datas e locais incorretos; fotografias tiradas da mesma situação, de uma manifestação ou de algum evento na rua, por exemplo, separadas por diferentes pastas – e, às vezes, com informações desconstruídas também.

Nesse segundo momento de trabalho de campo em Maputo, se por um lado segui com o caderno de arquivos, anotando o nome ou número das caixas de impressão ou das pastas digitais, a referência das fotografias e descrevendo-as mais detidamente, por outro lado tive que empreender algumas seleções. No acervo digital, devido ao grande número de imagens, optei por registrar mais detalhadamente as pastas da coleção particular e as duas primeiras do acervo público do centro. Já com as caixas, retomei o caderno de 2015, buscando pelas pastas que seguiam ali e investigando outras do acervo geral. Esse trabalho de descrição minuciosa e densa das fotos (a qualidade, as informações, a decupagem) tinha a preocupação de conseguir visualizar e lembrar das imagens quando estivesse de volta ao Brasil, escrevendo sobre o arquivo e sobre as fotografias.

Ainda em campo, além do caderno de arquivo, fui fazendo uma outra seleção em torno das imagens que mais me afetavam, que tivessem sido lembradas por pessoas com as quais eu havia conversado, fotografias que capturavam eventos sobre os quais eu havia lido, mas sem ainda me preocupar em refletir sistematicamente sobre critérios de escolha. Selecionando-as com o caderno em mãos e com as caixas e o computador à minha frente, fui fazendo fichas para as imagens que ia elegendo, montando meu próprio banco de dados para poder, dentro desse círculo um pouco menor de imagens, refletir sobre

critérios de escolha e montagem, uma vez que o universo das quatro caixas descritas mobilizava 3.648 fotos. Cheguei, então, a uma coleção de 179 foto-fichas, a maioria delas selecionadas a partir do acervo digital, incluindo fotografias pessoais de Ricardo Rangel com amigos, fotografias do pós-independência e, fundamentalmente, fotografias não muito conhecidas do autor – isto é, não publicadas ou não expostas – do tempo colonial.

A ideia de trabalhar com fichas não foi irrefletida. Além de ser um instrumento arquivístico conhecido – penso, aqui, nas fichas catalográficas das bibliotecas antigas, hoje, talvez, ultrapassadas pelas tecnologias digitais –, o conceito de ficha e a vontade de trabalhar com elas foi uma inspiração lévi-straussiana: “[...] eu diria que as fichas, para mim, são exatamente o oposto de um método, são o meio de ter ideias imprevistas” (Lévi-Strauss & Perrone Moisés, 1999, p. 18). Mais que transcrever metodicamente classificações, números, informações, as fichas serviram, para mim, como repertório imaginativo.

Inspirada em Lévi-Strauss, minhas fichas continham dados das fotos, referências, citações de livros, passagens literárias, ideias que pareciam interessantes quando vi a imagem. Nas fichas, procurava anotar o número, as informações que ela continha, as palavras-chave a partir das quais ela poderia ser encontrada no banco de dados, fazer a decupagem da imagem; mas também tentava anotar observações soltas, conexões que eu percebia, afetos e questões que ela me provocava, alguma história que alguém havia contado sobre a imagem, citações e referências. Com essas fichas em mãos, e ainda com as imagens ao meu redor, passei a refletir o que e como essas imagens me provocavam, que perguntas poderiam suscitar, que histórias poderiam contar. Com as fichas e as fotos, além de perceber temáticas do trabalho de Ricardo Rangel (e quais me interessavam mais especialmente), pude perceber enquadramentos recorrentes, ângulos – elementos importantes na percepção e análise dos processos e práticas fotográficas de Rangel.

Já de volta ao Brasil, ao remexer as fichas, acrescentei outras ligações e ideias que surgiam, e procurei fazer um código de cores de acordo com temáticas percebidas nas imagens, para assim manusear as fichas conjuntamente, organizá-las de acordo com outros parâmetros que não apenas a numeração crescente do arquivo¹³. Afinal, as fichas servem, justamente, para fazer montagens, testar hipóteses, experimentar teorias: “[...]”

¹³ Foram doze temáticas ao todo, algumas se sobrepondo em mais de uma foto-ficha, outras se subdividindo. Os temas são os seguintes: “Canio” (subdivisão “Crianças”); “Pão nosso de cada noite”; “Militares/polícia”; “Pescadores/Litoral”; “Crise d’água” (conexão com “Canio”); “Manifestações”; “Trabalho”; “Retratos”; “Vistas”; “Cenas da Cidade” (subdivisão “Crianças”, conexão com “Canio” e “Trabalho”); “Pessoais”; “Diversas”.

quando me falta inspiração, quando estou sem ideias, pego um monte de fichas [...] e só de espalhá-las, misturá-las, agrupá-las ao acaso, às vezes me vem uma ideia” (Lévi-Strauss & Perrone Moisés, 1999, p. 17). Portanto, foi com as fichas de 2017 que retornei ao campo em 2019, já com decisões tomadas a respeito de que caixas revolver, que montagens arriscar, que pedidos solicitar – muito embora tais resoluções tenham sido atravessadas, como sempre, por diversas outras descobertas e intempéries.

Dessa forma, as fichas são, ao mesmo tempo, uma ferramenta metodológica no arquivo, um instrumento de trabalho nas montagens, um artefato de memória e imaginação na pesquisa. A fragmentação e dispersão de elementos estão presentes nessas três esferas. Na minha mesa de trabalho, conviviam fichas, imagens e livros. E é a partir desse entrelaçamento que pude perceber as recorrências nas temáticas e ângulos, mas também notar os caminhos e a produção do espaço da cidade, as práticas fotográficas e a atuação política de Rangel.

Logo, a parte escrita da tese partiu do arquivo e das imagens. Foi montando composições entre fotos e caixas na mesa do CDFF (e fotografando digitalmente essas composições), montando pastas digitais por temas e séries no computador do centro, bem como dispondo de fichas e fotos pelas paredes, em casa, que fui construindo os argumentos da tese. A escrita deriva da imagem e da montagem. Foi colocando as imagens para pensar juntas, num processo de encaixar e trocar fragmentos, que fui estabelecendo relações entre as próprias imagens, compondo uma montagem reflexiva, e, a partir daí, compondo as reflexões textuais.

Seguindo com Walter Benjamin (1994, p. 228), “[...] a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”. Nesse percurso sinuoso, a (des)ordem encontrada no CDFF e em suas caixas e pastas físicas e digitais remexidas e cruzadas, revela desejos e afetos que circulam por esses ambientes: a decadência como prática arquivística, as funções e o trabalho dos *gatekeepers*, o conflito com memórias oficiais e políticas, assim como a conservação (e as continuidades) das ruínas. Essa desordem revela, também, meus próprios processos e percursos metodológicos e epistemológicos de reflexão: as expectativas prévias sobre o arquivo, o encontro com a cidade em tensão com o encontro com o arquivo, o nervosismo e a excitação ao ver e manusear as fotografias pela primeira vez, as negociações diárias com os funcionários. São tensões e afetos constitutivos do trabalho de pesquisa.

Ao escavar o acervo de Rangel, a seleção das imagens – tanto o primeiro corte, de 179 foto-fichas, quanto o corte de 30 imagens adquiridas no CDFF¹⁴ –, obedeceu a critérios afetivos e subjetivos. Seguindo Barthes (2015), em *A Câmara Clara*, a centralidade do sujeito, o *spectator*, na escolha das fotografias que compõem a tese diz tanto sobre o meu olhar quanto sobre meus interesses e minhas posições no campo. Afinal, a experiência do arquivo é uma experiência subjetiva, conforme aponta Achille Mbembe (2002, p. 23):

[Arquivos] não possuem sentido a não ser no âmbito da experiência subjetiva dos indivíduos que, em certa altura, venham a utilizá-los. É esta experiência subjetiva que define limites para o suposto poder dos arquivos, revelando sua inutilidade e sua natureza residual e supérflua. Vários fatores estão envolvidos nessa experiência subjetiva dos arquivos: quem os possui; de que autoridades dependem; em que contexto político são visitados; sob que condições são acessados; a distância entre o que se procura e o que se encontra; a maneira como são decodificados; e como o que é encontrado ali é apresentado e tornado público.

Relatar tanto os espaços quanto as formas de trabalho, chegando aos temas das imagens elegidas e as críticas aos arquivos, procurou dar conta do processo de narrar (e, assim, elaborar) o arquivo, e compreender como, nesse processo, afetos, interesses, imaginação e subjetividade se imiscuem. Essa foi uma proposta metodológica da pesquisa. No final das contas, as fotografias selecionadas foram aquelas que me inquietaram enquanto pesquisadora, aquelas que me questionaram e responderam a essa vontade e provocação de buscar outras histórias e memórias do tempo colonial em Moçambique, de refletir em torno de presenças e cruzamentos de temporalidades pelas imagens. Além disso, o trabalho nos arquivos é fundado no princípio de montagem e imaginação. Como pontuou Mbembe (2002), o trabalho nos arquivos depende da habilidade do pesquisador de forjar ligações entre documentos reunidos em pastas ou dispersos em caixas em uma narrativa coerente e criativa.

As séries fotográficas apresentadas são repercussões do trabalho de escavação que empreendi nos anos de pesquisa, trabalho que, de alguma forma, procurou retirar algumas imagens da “suspensão” do arquivo e despertá-las, montá-las – e, dessa forma, criar uma coleção própria que estabeleça outras relações e articulações com dados, informações, histórias. De um acervo de quase 20 mil imagens, o recorte temporal (1950-1975)

¹⁴ Em 2015, obtive da viúva de Ricardo Rangel, Beatrice Kierner, uma autorização de reprodução das imagens que possuem direitos autorais particulares. O termo me autorizou, enquanto pesquisadora, a utilizar as imagens na tese e em divulgação científica, vedada a venda ou o lucro em cima do trabalho, e com o devido pagamento dos custos ao CDFF (aproximadamente 420 meticais por imagem). Ademais, em 2017, Beatrice permitiu que eu fotocopiasse e reproduzisse algumas impressões fotográficas que estavam em seu poder na época. A compra dessas 30 imagens para reprodução na tese foi realizada em 2017 e 2019.

restringiu o trabalho a aproximadamente 3.600 fotos; e foi justamente no processo de análise e decupagem que a imaginação, as associações, os conhecimentos e as memórias (individuais, sociais) entraram em campo. Nesse sentido, as fotografias, dos arquivos e de outras fontes, apresentadas e montadas nos cadernos de imagem da tese pretendiam, por intermédio da montagem e da imaginação, desvelar convivências entre passado e presente (e futuro). A partir dessa construção de afinidades e tensões entre as imagens, que questionam também a cidade e sua memória (oficial), surgem versões provisórias que, porventura, podem contestar o presente.

Possuir uma familiaridade prévia com algumas fotografias de Ricardo Rangel, conhecer e caminhar pelos arquivos e pela cidade de Maputo cotidianamente, encontrar meus interlocutores de pesquisa em locais históricos da cidade, elaborar um plano de trabalho (nem sempre seguido à risca), deparar-me com alguns equívocos e algumas frustrações ao longo do trabalho de campo, desfrutar das pequenas alegrias das descobertas e dos encontros, tudo isso conformou um processo alargado de montagem e análise das fotografias e da trajetória de Rangel e de suas articulações com as memórias e as histórias de Moçambique. As séries montadas procuram articular as imagens entre si, perceber como elas provocam e diferem dos discursos e memórias oficiais, repetidas e cristalizadas sobre, especialmente, o tempo colonial, e como não dizem respeito ao passado apenas, mas se configuram enquanto presenças.

Seguir trilhas, juntar novamente restos e sobras, remontando o remanescente, é estar implicado num ritual que resulta na ressurreição da vida, em trazer os mortos de volta à vida e reintegrá-los no ciclo do tempo de maneira que eles encontrem, num texto, num artefato ou num monumento, um lugar para habitar, onde possam continuar se expressando (Mbembe, 2002, p. 25).

Ao caminhar pelo arquivo, me deparei com “[...] porções de tempo a serem montadas, com fragmentos de vida a serem organizados, um após o outro, na tentativa de formular uma história” (Mbembe, 2002, p. 21), que forja conexões mediante um exercício de imaginação política e epistemológica e que aposta que as memórias e histórias que são despertadas ao longo desse exercício constituem um lugar tênue, mas impreterível. Seguindo com o filósofo camaronês, os arquivos podem parecer-se com sepulcros: neles são enterrados os mortos e domesticados os demônios, para que não causem desordem no presente. É tarefa do pesquisador procurar esses mortos, escutar os ecos de suas vozes emudecidas nas estantes e pastas, e fazer do arquivo e do texto, um lugar em que eles possam habitar (cf. Benjamin, 1994; Mbembe, 2002).

3. As experimentações

O processo de trabalho *nos e com* os arquivos e *a partir e com* as imagens encapsulam diferentes procedimentos e transformações. A passagem do analógico (negativos e impressões) ao digital (negativos digitalizados) tem efeitos metodológicos e de organização no arquivo fotográfico, tanto no arquivo em si (local físico e documentação) quanto nos acessos, mas também efeitos epistemológicos. Ao serem “refeitas”, do analógico ao digital, ocorrem transformações na linguagem fotográfica: a materialidade, a informação, a discussão sobre originalidade na relação entre negativos e impressões/digitalização, os acessos, circulações e usos.

O que quero chamar a atenção, é que o processo de pesquisa envolveu múltiplas transformações deste tipo: 1) a pesquisa com os negativos e impressões, que passou ao trabalho com as fotografias digitalizadas, no CDFF; 2) a compra de fotografias já digitalizadas que foram analógicas do CDFF; 3) a impressão para o trabalho de montagem (já no Brasil) das fotografias digitalizadas compradas e de outras encontradas em diversas fontes digitais ou que foram digitalizadas de foto-livros; 4) a remontagem digital dos processos de montagem (material) para a impressão das fotografias nas brochuras.

Por um lado, essas operações carregam efeitos de transfiguração e tradução. Por outro, foi a montagem “material” com as imagens (realizadas nos processos 1 e 3), que incitou a vontade crescente de trazer as fotografias de volta à materialidade para a tese (hoje em dia, entregue apenas de forma digital) (processo 4). Fazer apenas um caderno de imagens (digital) separado do texto escrito me parecia pobre diante da experiência de pesquisa do e no arquivo e com as imagens. Mais que isso, mesmo uma única encadernação simples me parecia pouco diante da construção do pensamento via montagens.

Foi assim que, conversando com amigos sobre essas reflexões e ideias, conheci Lina Ibañez, artista gráfica colombiana, editora e fundadora do Fotolab Linaibah, co-fundadora de La Bici Press e do Ateliê de Publicação Impressa. O processo de experimentação foi debatido e compartilhado com ela, o que foi fundamental para chegar nas construções relacionais entre imagens, encartes e textos.

Se desde o início da pesquisa já havia a ideia inicial de fazer um “caderno de imagens” que partia tanto do desejo de realizar montagens com as fotografias de Rangel, quanto pela percepção de que, ao separá-las do texto escrito, eu conseguiria trazer ao leitor potencial da pesquisa um deslocamento na leitura, o processo de montagem imagética e textual foi colocando a questão de trazer diferentes pontos de entrada. Ou

seja, não apenas um texto e um caderno de imagens, mas três textos e três cadernos de imagens, sendo que os capítulos se sustentam sozinhos em relação aos outros (mas não sem as imagens), e os cadernos de imagens também se sustentam sozinhos (que tampouco prescindem totalmente dos textos).

Foi esse processo dialogado de experimentação, edição e produção gráfica que tornou possível construir relações imagéticas e conceituais dessa outra camada de montagem enquanto procedimento teórico-metodológico. A ideia de fazer um “caderno de imagens” separado do texto foi tomando novos contornos a partir das experimentações materiais; em nossas conversas, trocas e experimentações, percebi que não queria apenas separar texto de imagem, algo já bastante comum em etnografias visuais, mas também implicar o leitor na experiência e no processo de reflexão e produção da tese.

Colecionar, articular e montar imagens provoca um conhecimento peculiar sobre o mundo: “[...] a montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história –, e esta, por sua vez, situa a própria coleção iconográfica na perspectiva de um trabalho inédito da *imaginação política*” (Didi-Huberman, 2017, p. 111). Parte desse conhecimento pelas e a partir das imagens está, portanto, na montagem e na potência imaginativa, política e histórica que ela carrega. Por sua vez, a montagem, experimentação e edição dos cadernos remete às reflexões de Tim Ingold (2007) sobre as linhas e as suas relações com as superfícies, os caminhos e as suas relações com os lugares, os movimentos, as transformações e os emaranhados de fios e traços que, neste caso específico, dizem respeito aos itinerários percorridos pelas fotografias.

Assim, a montagem, para além de articulação reflexiva e imaginativa, passou também a explorar a materialidade do papel que as comportava, seus formatos, dobras, possibilidades e aberturas narrativas. Foram diversas tentativas, em diferentes materiais e suportes, buscando dobras, colagens, costuras. Nesse percurso, foi se constituindo a proposta de um dispositivo visual-material que convidasse o leitor a tocar, manusear e interagir com as imagens selecionadas, muitas delas esquecidas no arquivo. As montagens dos e nos cadernos buscaram configurações que possibilitassem caminhar pelas fotos, abrindo e descobrindo imagens, jogando com combinações e, a partir delas, constituir planos capazes de provocar, ampliar e intensificar as discussões e relações concebidas entre imagens e textos.

A tese possui três eixos que guiam cada ensaio/caderno, apesar de também se cruzarem: o arquivo, visto enquanto lugar de contestação e disputa; a geração intelectual

dos anos 1940, em meio a qual analiso a trajetória de Rangel, seu campo de atuação artística e política, o contexto de produção de suas imagens e seus engajamentos socioculturais como aspectos que formaram e informaram o seu olhar; e as fotografias, enquanto uma série, no intuito de pensar como elas se articulam entre si e como compõem uma “experiência fotográfica”.

Os cadernos de imagens acompanham os eixos de cada ensaio e buscam oferecer uma experiência material e gráfica ao leitor. Os textos fazem referência às imagens (com uma numeração marcada entre colchetes), mas, ao mesmo tempo, cada caderno, composto em um formato diferente, procurou explorar materialmente as montagens e as relações possíveis entre as próprias fotografias. Dessa forma, cada brochura ou encarte produzido acompanhou um eixo analítico que se converteu em formato: panfleto, dobradura, fanzine, sanfona, carta-convite. Da mesma forma que cada ensaio acompanha um eixo analítico, trazendo uma pluralidade de autores e de referências, os cadernos também apresentam formatos diferentes. Folheá-los é como flunar pela cidade ou perambular pelos corredores de um arquivo.

A introdução é um encarte, com a imagem que abre as reflexões iniciais. O primeiro caderno, “Entre ruínas”, demanda que o leitor vague pelas colunas e dobras, virando as esquinas, até alcançar o centro – ou melhor, o começo. O segundo caderno, “Entre caminhos”, que leva um formato mais tradicional de fanzine, segue a trajetória de Rangel e de suas fotos, dos arquivos aos ensaios. Já o terceiro caderno, “Entre imagens”, permite que o leitor se mova com mais liberdade pelas fotografias de Rangel; as imagens esquecidas nos arquivos são aqui montadas em uma configuração que possibilita que o leitor caminhe pelas fotos, abra suas folhas, jogue com suas combinações e, a partir delas, constitua planos e formate suas próprias paredes de uma exposição particular. Por fim, as considerações finais compõem uma carta cujo gesto de abertura traz a ideia de que as imagens, os arquivos e as cidades miram o futuro ao refletir sobre o passado.

Para além disso, num pequeno embornal de capulana continha ainda um mapa de Maputo, dos seus bairros e de alguns pontos pelos quais eu, Rangel e as fotografias peregrinamos. Embora apresente as fotografias de maneira estruturada, o objetivo dos cadernos de imagens era que o leitor se sentisse à vontade para jogar com as leituras, indo e vindo, nos capítulos/cadernos. No limite, é possível afirmar que a tese oferece e compõe uma espécie “coleção” singular que mobiliza diferentes arquivos, fontes, temas, espaços e tempos.

O potencial do arquivo e da coleção apresentadas está em colocar em tensão os contextos históricos nos quais foram produzidos e, ademais, provocar articulações entre espaços e temporalidades diversas e um engajamento com o pesquisador/leitor. Tal engajamento, a meu ver, é indispensável para refletir sobre o próprio arquivo e sobre os usos que as histórias oficiais e memórias políticas fazem dele, bem como para discutir e levantar problemas sobre os usos que os ensaios e exposições fazem das fotografias do tempo colonial em um período pós-colonial. Mapear e ponderar sobre essas aparições, contradições, cruzamentos e sobreposições nos diferentes usos do arquivo e das imagens contribui para o trabalho antropológico de perceber que as fotografias e as memórias seguem silenciadas ou apagadas, esquecidas em pastas e caixas, sem nome nem voz.

As fotografias de Rangel reunidas, bem como o arquivo e a cidade mobilizados e elaborados nas imagens e na escrita, articulam temporalidades diversas, contraditórias, dialéticas: são ruínas que condensam e confrontam o tênue presente que acreditamos habitar. Nesse movimento dialético, se imbricam fotografia, arquivo, montagem, em suas configurações analógicas, materiais e digitais, e a própria etnografia, sobretudo se a entendemos como exercício de dialética, e não só de diálogo, ainda que este último seja sempre parte da primeira (Comaroff & Comaroff, 2010).

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRUNO, Fabiana. Poéticas das imagens desdobradas. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, v. 4, n. 1, 2019.
- BUCKLEY, Liam. Objects of Love and Decay: Colonial Photographs in a Postcolonial Archive. *Cultural Anthropology*, v. 20, n. 2, 2005.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Etnografia e imaginação histórica. *Proa*, v. 1, n. 2, 2010.
- CUNHA, Olívia. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *MANA*, v.10, n.2, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIRKS, Nicholas. *Autobiography of an archive*. NY: Columbia University Press, 2015.
- EDWARDS, Elizabeth. “Photographs: material form and dynamic archive”. In: CARAFFA, C. (Ed.). *Photo archives and the photographic memory of art history*. Berlim: Deutscher Kunstverlag, 2011.

- EDWARDS, Elizabeth. Photography and the Material Performance of the Past. *History and Theory*, Theme Issue 48, December/2009, p.130-150.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. RJ: Forense Universitária, 1986.
- GARRAMUÑO, Florencia. “Da memória à presença: práticas de arquivo na cultura contemporânea”. In: SOUZA, Eneida Ma. de; MIRANDA, Wander M. (orgs). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HARRIS, Verne. The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa. *Archival Science*, n. 2, 2002.
- INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude; PERRONE MOISES, Beatriz. Claude Lévi-Strauss, aos 90. *Revista de Antropologia*, v. 42, n. 1-2, 1999, p. 09-25.
- MBEMBE, Achille. “The Power of the Archive and its Limits”. In: HAMILTON, Carolyn (Org.). *Refiguring the Archive*. Cape Town: Kluwer Academic Publishers, 2002, p. 19-27.
- RANGEL, Ricardo. *Pão Nosso de Cada Noite*. Maputo: Marimbique, 2004.
- RANGEL, Ricardo. *Ricardo Rangel - Fotógrafo de Moçambique*. Paris: CCFM/ Editions Findakly, 1994.
- RIZZO, Lorena; SMITH, Tina; GRENDON, Paul; MIESCHER, Giorgio. *Usakos, photographs beyond ruins*. Suíça: Basler Afrika Bibliographien, 2015.
- SAMAIN, Etienne. BRUNO, Fabiana. Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência. *Revista Visagem*, v. 2, n. 1, 2016.
- SEKULA, Alan. “The Body and the Archive”. In: BOLTON, R. (org.). *The Contest of Meaning*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- STOLER, Ann. *Along the Archival Grain*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- TRIANA, Bruna. *Ensaio em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel*. Tese de doutorado (Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020. <https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-07052020-225703>
- TRIANA, Bruna. Desafios metodológicos para uma etnografia de arquivos: escavando arquivos pós-coloniais em Moçambique. *Revista Antropolítica*, v. 54, n. 2, p. 385-410, 2022a. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2022.i2.a49342>
- TRIANA, Bruna. Rastros, ruínas e decadência: contribuições para uma antropologia dos arquivos. *Revista de Antropologia*, v. 65, n. 2, p. e197956, 2022b. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.197956>
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado*. Curitiba: huya, 2016.