

Entre Casas e Tempos: os caminhos de Ricardo Rangel pela fotografia moçambicana

BRUNA TRIANA

Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Goiânia - Goiás, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-6439-5457>
bruna_triana@ufg.br

Introdução

Tem quatro casas dentro da cabeça da *Mother of Bones*: a casa de antes dos brancos virem roubar o país, quando um rei governava; a casa de quando os brancos vieram roubar o país e teve a guerra; a casa de quando os negros tomaram de volta o nosso país roubado depois da independência; por fim, a casa de agora. Casa um, casa dois, casa três, casa quatro. Quando alguém menciona casa, é preciso ouvir com atenção para saber a que casa exatamente eles estão se referindo. NoViolet Bulawayo, *Precisamos de novos nomes*, 2014.

Contar as casas pela guerra, pela dominação colonial, pelo pós-independência são recortes temporais no espaço do lar que expõem o peso de diferentes períodos nas histórias individuais e coletivas das pessoas, da sociedade, do país. Cada casa, um tempo; cada tempo, uma ruína¹.

Em minhas três viagens de campo a Moçambique, ao caminhar pelas ruas de Maputo, a ideia de refletir e enxergar em cada casa um museu e a cidade como um arquivo perseguiu-me de muitas formas (Triana, 2022b). Não apenas pelas ruínas dos prédios coloniais, dos muros pintados com dizeres da revolução, dos

1 Este artigo é baseado em um dos capítulos de minha tese de doutorado, realizada com auxílio da FAPESP (processo 2014/25152-0).

novíssimos edifícios, mas também pelos itinerários traçados entre aqueles espaços materiais e simbólicos da cidade, marcados por toda uma geração de intelectuais e artistas que eu buscava entre ruas e prateleiras.

Ao percorrer a cidade ainda presente de Lourenço Marques na atual Maputo, eu procurava seguir as imagens e histórias *de e sobre* Ricardo Rangel (1924-2009), figura principal de minha pesquisa. A ideia era analisar a trajetória de Rangel, importante fotógrafo moçambicano, e a relação que ele estabeleceu com a luta anticolonial, com a fotografia e com a cidade. Somando, a cada passo, materiais colhidos em entrevistas e conversas com amigos e intelectuais de sua geração, em artigos acadêmicos, textos bibliográficos e literários, em jornais, cartas, filmes e fotografias², meu objetivo era articular, a partir de sua trajetória, as posições que ocupou, as relações de amizade e o contexto histórico e político que formaram e informaram suas ações, bem como o contexto de sua produção e atuação dentro do fotojornalismo moçambicano (e internacional). A partir de suas relações, de seus envolvimento e compromissos, e de seus trabalhos, minha ideia é esboçar um panorama da trajetória social do fotógrafo, lançando luzes sobre o campo social e fotográfico moçambicano.

Com efeito, é preciso considerar os problemas e limites de narrar uma vida como uma sequência contínua e coerente de ações em um tempo linear, conectando causas a efeitos – enfim, dando sentidos e objetivos a decisões e eventos (Bourdieu, 1986; Schwarcz, 2013). Nesse sentido, seguindo Paulo Gueirós (2011, p. 25), busco articular diferentes níveis de análise que permitam construir “mediações entre processos coletivos e percursos individuais”, de forma a refletir em torno dos caminhos de Rangel e as relações com os lugares, movimentos e transformações que dizem respeito à sua história, mas também de sua geração, de Lourenço Marques e de Maputo, do país e das próprias fotografias.

No esboço de trajetória que apresento a seguir, não pretendo projetar Ricardo Rangel como um homem comum – por isso, é necessário situá-lo –, já que ele transitou entre diversas esferas cujo acesso era restrito ou, pelo menos, dificultado às pessoas negras. Sua localização social e seus contatos permitiram que ele tivesse uma posição de certa forma privilegiada para circular e fotografar o cotidiano colonial. Paralelamente, sua trajetória só pode ser entendida quando articulada com o contexto mais amplo de atuação e produção estética e política, o que demanda refletir sobre uma geração e sobre o campo jornalístico e fotográfico do período, tanto localmente, quanto translocalmente.

Em um primeiro momento, apresento a trajetória de formação e atuação política e artística de Rangel articulada à de sua geração de amigos. Em seguida, discuto o campo jornalístico e fotográfico moçambicano, especificamente do período de 1950 a 1975, de maneira a destacar a importância de Rangel dentro desse universo de ações, relações e cooperações. Por fim, examino os usos das fotografias entre campos e convenções, isto é, os movimentos de exposição e esquecimento, a passagem das imagens pelos jornais, arquivos e galerias, combinando questões de práticas e gêneros fotográficos. Cada tópico elenca um tema que remete a uma temporalidade específica que, por sua vez, evoca uma casa. A casa da Malhangalene, da juventude nas associações, da formação e atuação política; a casa da Baixa, sua relação com a fotografia, transformada em instrumento de ação e denúncia, e seu o trabalho nos jornais; e a casa na Polana, marcando a transição do fotojornalismo à arte.

2 A pesquisa, realizada entre 2015 e 2019, foi desenvolvida, especialmente, em dois arquivos: o Arquivo Histórico de Moçambique (AHM) e o Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF), ambos em Maputo. Todas as entrevistas mencionadas no artigo foram realizadas em Maputo. Cf.: Triana (2020, 2022a).

Formação e geração

No documentário *Ferro em Brasa* (2006), ao caminhar pelas ruas do bairro da Malhangalene – um bairro que, no tempo colonial, era um entremeado de brancos pobres, indianos e alguns poucos mistos³ e assimilados –, Ricardo Rangel conta histórias da infância e adolescência que passou com a avó materna, que o criou. No cruzamento de ruas de asfalto e areia, ele aponta para uma loja de esquina, fechada, de aspecto abandonado, e narra as segregações e violências diárias de que eram vítimas as populações negras – assimiladas ou indígenas⁴ – na cidade de Lourenço Marques, e também no restante do país.

Ricardo Rangel nasceu em Lourenço Marques, em 15 de fevereiro de 1924. Filho de mãe negra, de nome Joaquina, e pai branco, grego, mas cujo nome nunca aparece, foi criado majoritariamente pela avó materna, tampouco nomeada. Segundo Luís Bernardo Honwana (entrevista, 2015), tanto Rangel quanto José Craveirinha, grande poeta moçambicano, estudaram apenas até a quarta classe, passando a trabalhar a partir daí em diferentes empregos. No entanto, ambos acabaram sendo “homens de cultura”, com “sólidas leituras” e “formação política e artística” (Luís Bernardo Honwana, entrevista, 2015). É importante ressaltar essa relação entre o fotógrafo e o poeta. Rangel e Craveirinha viveram pelas ruas dos bairros do caniço⁵, participaram da vida associativa e trabalharam lado a lado em alguns dos principais jornais do período – como no *Notícias*, na década de 1950, e n’*A Tribuna* na década de 1960. Contudo, essa relação não se deu somente a nível social e profissional. Ela revela uma amizade que perpassa bairros, classe, gênero e raça.

Ambos eram homens mistos, filhos de pais brancos, criados pelas famílias maternas nos bairros de entremeio da cidade cindida por linhas de cor, entre o cimento e o caniço. A poesia de Craveirinha, em muitos momentos, pautou a questão do lugar que o misto ocupava na sociedade e na cidade colonial. O poeta escreveu as legendas para as fotos de Rangel, que compuseram os seus dois mais famosos ensaios fotográficos: *Ricardo Rangel: fotógrafo de Moçambique* (1994) e *Pão Nosso de Cada Noite* (2004). As legendas de Craveirinha para as imagens podem ser consideradas pequenos disparos poéticos que, junto com as fotos, atingem o espectador.

Enquanto Rangel morava na Malhangalene, bairro mais branco e intermediário – apesar de afastado do centro traçado pela Estrada da Circunvalação, que dividia a cidade entre cimento e caniço –, seus amigos moravam dispersos pelos bairros da cidade: Mafalala, Alto Maé, Ponta Vermelha, Aeroporto, Xipamanine, Malanga. Craveirinha lembra como a casa de outra figura fundamental dessa geração, a escritora Noémia de Sousa, era um lugar de encontro social, artístico e político:

3 Embora o termo “misto” seja amplo, opto por fazer uso dele tendo em vista ser a categoria utilizada em Moçambique, presente nas pesquisas de recenseamento do Instituto Nacional de Estatística (INE), ainda que, no país, se utilize também o termo “mulato” para se referir, especificamente, ao grupo que traz “o europeu e o africano na pele”. Sobre o termo “mulato/mestiço”, cf. Kilomba (2019b).

4 Nas colônias portuguesas, havia uma distinção legal da população negra entre “indígenas” e “assimilados”. Foi apenas em 1961 que se deu fim ao Estatuto do Indigenato, decreto que classificava a população negra entre “indígenas” (a quem correspondia ensino, justiça e impostos específicos, além da sujeição ao trabalho forçado) e “assimilados” (aqueles que, depois de comprovarem sua assimilação à “civilização” e à “cultura” portuguesas, seriam cidadãos). Cf.: Meneses (2010), Cabaço (2009), Macagno (2019).

5 No tempo colonial, Lourenço Marques era dividida entre a “cidade de cimento”, central, asfaltada, branca, e a “cidade de caniço”, periférica, precária, negra. Tal divisão era marcada pela Estrada da Circunvalação (ou Avenida Caldas Xavier e, de 1976 até os dias de hoje, Avenida Marien Ngouabi). Hoje, Maputo incorporou muitos dos então bairros de caniço, e o centro da cidade se expandiu para além da antiga Estrada da Circunvalação. Cf.: Maloa (2016).

A sua casa [de Noémia de Souza] tinha um bom quintal, ainda está lá, com as árvores... Era lá que nos reuníamos muitas vezes, à noite. [...] Ficamos muito amigos, compartilhávamos preocupações e sonhos. Até escrevemos juntos um manifesto. Outras pessoas estavam sempre envolvidas nesses encontros: o Rui Nogar, o Ricardo Rangel, o Fonseca Amaral, que, depois, foi para Portugal e de lá enviava colaboração para o *Brado Africano*. Na casa da Noémia, fazíamos as nossas reuniões. O Fonseca Amaral, que era uma pessoa muito rara, proporcionou um encontro especial entre os chamados poetas do cimento e os poetas do subúrbio. Foi nessa reunião que o Rui Knopfli conheceu o Daíco. Lá estiveram, além do Knopfli, o Rui Guedes e o Rui Guerra [...]. Essa noite foi muito marcante, como se tivéssemos descoberto a chance de estarmos juntos, os da Polana, o bairro mais distanciado socialmente, e os do subúrbio. O Fonseca Amaral, que conhecia os dois lados, foi o responsável pelo encontro. E as pessoas de lá, que conheciam tanta coisa sofisticada, ficaram encantadas quando ouviram o Daíco e o Chico Albasini a tocar e dançar (Craveirinha, 2003, p. 421-422).

É com os poetas José Craveirinha (1922-2003), Noémia de Souza (1926-2002), Rui Nogar (1935-1994), Fonseca Amaral (1928-1992), Virgílio de Lemos (1929-2013), os artistas Daíco (músico, 1920-1964), Ruy Guerra (cineasta, 1931-), Malangatana Ngwenya (pintor, 1936-2011), Alberto Chissano (escultor, 1934-1994), além de João Mendes (1926-2012), Beatriz Albasini Garrido (1929-), Dolores Lopes, Sofia Pomba-Guerra, Cassiano Caldas, entre outros, que Ricardo Rangel irá formar uma das gerações política e culturalmente mais importantes de Moçambique. Foi ao lado de alguns desses intelectuais e artistas que Rangel passou a frequentar, por exemplo, as atividades do Grémio Africano (depois de 1937, Associação Africana), cuja sede ficava no Alto Maé.

Para essa geração, que viveu sua juventude nos anos 1940, a participação em associações foi importante para a articulação de ideias e ações antirracistas e anticoloniais⁶. A geração dos anos 1920, dos irmãos João e José Albasini, do advogado Karel Pott e do poeta Rui de Noronha, em suas publicações n’*O Brado Africano*, no começo do século XX, demandavam algumas prerrogativas civis e políticas (Capela, 1996; Mendonça, 2014). Contudo, para Mario Pinto de Andrade (1997), eram demandas moldadas sob um discurso ainda fragmentário, descontínuo e ambivalente em relação ao domínio colonial português – em que a questão nacional aparecia ainda de forma embrionária, de base racial e pan-africanista – caracterizando o que chamou de “protonacionalismo”.

A geração de 1940, marcaria o declínio do protonacionalismo, construindo um discurso de oposição que reivindicava não apenas direitos civis, como a própria independência de Portugal, tal como se observa no manifesto que distribuíram em meados de 1949 – e pelo qual muitos seriam presos, perseguidos e exilados. Nas palavras de Craveirinha, essa “[...] era uma fase de grande inquietação. Estávamos ligados pela vontade de mudar. Tínhamos consciência da injustiça que dividia essa sociedade” (Craveirinha, 2003, p. 422).

Na década de 1940, essa *intelligentsia* branca, negra e mista compartilhava livros, poemas, músicas e imagens, fomentando uma produção estética e política que se posicionava contra o regime colonial. Esse “contexto cosmopolita” (Thomaz, 2002), marcado pela circulação de pessoas, ideias, literatura, jazz, sam-

6 De certo modo, as associações se fragmentavam segundo critérios raciais: o Grémio, que inicialmente congregava mistos e negros, ficou como a “associação dos mistos” quando se dividiu com a criação, em 1932, do Instituto Negrófilo (posteriormente Centro Associativo dos Negros); havia, ainda, a Associação dos Naturais, voltada aos brancos. Contudo, conforme aponta Aurélio Rocha (2006), essas divisões não eram estanques, havendo trânsitos e relações entre as associações e grupos, evidenciando uma complexa dinâmica de integração e segregação imposta, em parte, pela intervenção da administração colonial.

ba e revistas internacionais (como *Cruzeiro*, *Drum*, *Life*), animava debates sobre os “problemas da terra” e a construção da nação. Desse modo, as divisões e fronteiras entre caniço e cimento, brancos e negros, eram tensionadas por caminhos e pontes que impulsionavam e pautavam o debate anticolonial e nacional.

José Luís Cabaço (entrevista, 2017) afirmou que esse grupo logrou avançar uma ação mais organizada e cooperativa em relação aos problemas da época, bem como um imaginário político mais potente, desenvolvendo um conceito de nação – o que se pode notar em alguns poemas de Craveirinha (2010), como “Poema do Futuro Cidadão” (1964), “O meu preço” (1969) ou “Hino à minha terra” (1964). Ou seja, essa geração teria rompido com o protonacionalismo anterior, mas ainda não tinha formulado um projeto de organização política disruptiva e de luta concreta para a libertação.

De fato, havia, nesse período, uma forte atuação política e cultural entre diversas figuras e espaços, com diferentes experiências e posições sociais, e que foi sendo paulatinamente desmantelada pela polícia. A história do nacionalismo moçambicano, no caso de Lourenço Marques, não começa com a Frelimo, criada apenas em 1962, tampouco com a tentativa de formação da chamada IV Região, que abarcaria o Sul de Moçambique – combatida e desmantelada pela Pide⁷, em 1963-64 (Cruz e Silva, 1990). O processo e a história do nacionalismo moçambicano, especialmente no sul do país, passam muito mais pelas ideias “ambivalentes” da geração de 1920, pelos movimentos operários anarquistas do começo do século (Mendonça, 2014; Ribeiro & Sopa, 1996), pelas associações, pelas ligações com o PCP e seus militantes exilados em Moçambique (Mateus, 2012), pela produção artística e ação política da geração dos anos 1940.

A fragmentação de movimentos, ideias e reivindicações não me parece indicativa de faltas (de projeto nacional ou de *práxis*), mas de efervescência e disputa de imaginações e possibilidades. Mesmo após a criação da Frelimo, suas ideias e projetos não eram os únicos – ainda que, após 1974, ela tenha sido acolhida e apoiada por muitos dos grupos e intelectuais que estavam em Lourenço Marques. As interpretações que tentam colocar a Frelimo como ápice do nacionalismo moçambicano e a organizar todas as iniciativas anteriores de forma a desembocar na Frelimo, dizem respeito ao poder, às formas de produção do discurso da história e, especialmente, sobre a captura da história nacional pelo partido (Trouillot, 2016; Coelho, 2015).

O grupo dessa geração já vinha sendo perseguido por integrantes da polícia política portuguesa (Mateus, 2012; Mendonça, 2014). Denominado de “Movimento dos Jovens Democratas de Moçambique”, em uma caixa sem identificação que encontrei nos arquivos do Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF), com recortes de jornais, documentos e correspondência, havia uma nota datilografada, supostamente publicada pelo jornal *Notícias*, em outubro de 1949⁸. A nota relata a prisão e o pedido de deportação de alguns “elementos subversivos” que vinham organizando reuniões contra o regime colonial e incitando leituras comunistas: “[...] eram jovens brancos, mistos ou pretos, quem faziam distribuição clandestina de panfletos políticos, também clandestinos, a brancos, mistos ou pretos”. A nota menciona, ainda, a organização de reuniões festivas como disfarce para reuniões políticas ou para o “aliciamento” de jovens, bem como a “intensa propaganda contra o Estado Novo”,

7 Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), polícia política e principal órgão repressivo do regime autoritário e colonial, em Portugal e nas colônias – onde passou a atuar oficialmente a partir de 1954. Em 1969, passou a se chamar Direção Geral de Segurança (DGS).

8 No início, a nota aponta o ano de 1947, mas, ao final, o ano de 1949, que foi quando ocorreram as prisões de João Mendes, Ricardo Rangel, Noémia de Souza e Cassiano Caldas, entre outros. Entretanto, não encontrei a nota publicada originalmente no jornal *Notícias*, cuja coleção tive acesso no AHM. A nota completa pode ser encontrada em Triana (2020).

a busca por promover a “união dos africanos” e o direito dos trabalhadores, e a leitura de livros subversivos. Vale a pena atentar muitos deles tiveram que deixar a cidade e o país na condição de exilados, especialmente após 1949 (Mateus, 2012).

A atuação dessa geração perpassou diversos marcadores sociais. A formação de Rangel esteve conformada por esse grupo de pessoas diversas em termos de raça, classe, bairro, gênero e posição social, por essa rede de relações e por esse espaço criativo, artístico, ético e político. Suas redes e relações de amizade, sua atuação na juventude e seus interesses profissionais, formaram e informaram o seu olhar fotográfico.

Como disse, a efervescência política e cultural na geração dos anos 1940 se dava em trânsitos que ocorriam entre linhas de cores e de bairros. Entretanto, muitos dos nomes aqui citados são de pessoas mistas: Craveirinha, Rangel, Noémia, Dolores Lopes, Beatriz Garrido. Essa foi uma característica presente, também, na geração intelectual anterior – de 1920. Os mistos compunham parte de uma camada urbanizada e letrada que vivia nos bairros de Alto Maé, Chamanculo, Mafalala, Malhangalene, Malanga, figurando como um entremeio.

Entre o lado paterno, normalmente branco, e o lado materno, negro, esses filhos transitavam entre o europeu e o africano, o cimento e o caniço. Esse trânsito produziu conflitos e contradições em seus papéis sociais, bem como em suas ações – no caso de Rangel, poderíamos acrescentar, em seu olhar fotográfico. Tendo crescido na casa materna, muitos deles aprenderam não apenas a língua da família negra, mas também vivenciaram as práticas cotidianas do racismo colonial e as táticas de vida nos bairros do caniço. Quase todos foram educados formalmente, até onde as famílias puderam suportar – normalmente, até a quarta classe, pois as propinas (mensalidades) depois desse nível ficavam bastante caras. No poema “Ao Meu Belo Pai Ex-emigrante” (1963), de Craveirinha (2010), nota-se outro elemento importante desse processo formativo que é a declaração de “pertencimento à terra”, mais especificamente a Moçambique, com a afirmação identitária ligada à (imaginada) nação. Como misto, ele não era um “sem bandeira”, ao contrário, tinha um lugar reivindicado e declarado.

Assim, Rangel conseguiu frequentar alguns espaços cujas barreiras eram mais fechadas aos negros (indígenas ou assimilados). Ademais, os contatos com amigos da cidade de cimento foram importantes pontes de ligação entre esse grupo misto dos entremeios sociais e urbanos com as oportunidades de circulação e emprego do cimento. Dessas relações, formações e atuações, é possível compreender como, depois de diversos empregos em estúdios fotográficos, Rangel entrou efetivamente no campo jornalístico da época, fundamentalmente branco. Essa entrada se deu em 1952; dezessete anos depois, em 1969, Rangel fará a sua primeira exposição fotográfica, com representantes da administração colonial presentes (Thompson, 2013).

No entanto, se sua prisão em 1949 se deu por motivos políticos, Rangel conta que na primeira vez que foi levado à esquadra, por conta de uma briga, o chefe dos policiais lhe perguntou se ele era assimilado, pois se o fosse, ficaria no calabouço dos brancos; caso contrário, seguiria direto para o calabouço dos negros⁹. Isso mostra como, apesar de ser misto e, pela lei, não precisar da “assimilação” para acessar prerrogativas civis e legais dos cidadãos portugueses, no dia-a-dia de um sistema e de uma estrutura colonial-racista, as identidades eram situacionais e negociadas diante das estruturas de poder.

Entrar na problemática dos mistos em Moçambique levanta questões complexas de identidade e pertencimento. Representando o “talvez” num universo de sim ou não, como diz Pepetela (2013), em

9 Depoimento disponível em *Ferro em Brasa* (2006).

Mayombe, os mistos são encurralados no mundo colonial maniqueísta, vistos com desconfiança por ambos os “lados”, e em constante questionamento de seu próprio lugar.

Moçambique era no tempo colonial (e ainda é) um país racializado, submetido a uma segregação étnico-racial que se manifestava, entre outros aspectos, espacialmente. Ao mesmo tempo, é uma sociedade historicamente marcada pelos encontros e relações, pelas trocas e misturas entre diversos povos. As famílias de uma pequena elite econômica e política mista, do final do século XIX, foram sendo excluídas dos centros de poder, prestígio e decisão, primeiro com a República e, depois, com o golpe militar de 1926 – que daria início ao Estado Novo em Portugal (que o Ato Colonial, de 1930, excluiria ainda mais). Dentro da sociedade colonial que se impõe no século XX, os mistos figuraram, como os indianos, dentro de uma contínua suspeita – que persiste e inclui, atualmente, brancos (Bastos, 2006; Ribeiro, 2012; Thomaz, 2006).

O sociólogo moçambicano Gabriel Ribeiro (2012), aponta que a fragmentação racial atual é um fenômeno das elites e classes médias, e não das classes mais baixas. Se os bairros periféricos e as classes sociais mais baixas são exclusivamente compostos por pessoas negras, a divisão racial dos bairros centrais de Maputo está baseada na classe, em que brancos, indianos e negros ocupam as classes médias e as elites do país. Tal fragmentação não está baseada somente na cor, mas também em representações sociais que se elaboram de determinadas pertencências sociais e que estão embasadas em certas particularidades (religião, ocupação, língua, educação), o que se expressa na forma de “isso é coisa de branco/negro/indiano/misto” (Ribeiro, 2012).

E, aqui, nos estigmas e estereótipos, o misto é enquadrado dentro de uma ambiguidade racial que perpassa outros aspectos. Frases pejorativas, insultuosas ou de suspeita que eram utilizadas no tempo colonial e na guerra de libertação, ainda são repetidas em determinadas situações (Ribeiro, 2012; Thomaz, 2006). A afirmação de pertencimento à terra, a despeito de – ou justamente por – serem mistos, algo que se observa nos poemas de Craveirinha ou em personagens de Paulina Chiziane (2008) e Petetela (2013), não altera o lugar de instabilidade e precariedade no qual permanecem certos grupos. Mistos, indianos e chineses seguem ambíguos, suspeitos, encarados com desconfiança e questionados de seu lugar em momentos difíceis da vida política, econômica e social do país.

Vale notar que essa geração de mistos da década de 1940, foi criada nas margens da cidade e, desde muito cedo, teve consciência do mundo repartido, desigual e racista do qual faziam parte. Mistos e assimilados eram, legalmente, cidadãos portugueses, figurando uma classe intermediária, com uma pequena mobilidade social. Para grupos subalternos, o processo de assimilação implica certas adaptações – em valores e práticas culturais, como língua e religião, e em características externas, como vestimenta, hábitos alimentares e formas de residência – que, contudo, não garantem o “sucesso” do projeto de integração, uma vez que as barreiras, em uma sociedade hierárquica, nunca são completamente permeáveis, e a integração depende do grau de interesse do grupo dominante (Spitzer, 2001; Bhabha, 1984). Mistos e assimilados, no contexto moçambicano colonial, formavam um entremeio, uma terceira margem, ocupavam um lugar ambivalente, sempre colocado em questão e aberto à negociação, com alguma mobilidade, por um lado, e diversos estigmas e suspeitas, por outro.

As discussões acerca de raça, identidade e do pertencimento à nação, volta e meia, reaparecem no debate público, como quando o então presidente Armando Guebuza afirmou, em meados de 2013,

que os “moçambicanos da gema” rejeitavam a guerra (“Guebuza diz que...”, 2013). Mas quem seriam, afinal, esses “moçambicanos da gema”? Que afirmação racial implícita está aí colocada? Omar Ribeiro Thomaz (2006), questionando essa lógica discursiva sobre questões raciais e de identidade nacional, nota que há uma insistência nas narrativas da guerra para reconhecer o pertencimento à nação:

A associação entre raça, autoctonia e nação ganha, em Moçambique, um tom particular na medida em que é a guerra que a articula. A história e o debate em torno da nação fazem contínua referência à experiência de cada um dos grupos ao longo da guerra civil que, entre finais dos anos 70 e 1992, devastou o país e afetou a vida de todos os moçambicanos. [...] No entanto, a distribuição dos sofrimentos não foi igualitária e [...] suspeitas e acusações em torno de experiências de guerra acabam por definir o lugar que cada um desses grupos ocupa nas narrativas sobre a nação. [...] O pertencimento a um determinado grupo definido em função da raça interpela o jogo social mais amplo – posição social, cultura, língua, estatuto, ocupação profissional, local de residência, origem [...]. No passado, o ser autóctone definia sua distância com relação ao núcleo de poder e sua exclusão do aparato institucional colonial; na atualidade, define os que são ou não membros plenos do corpo nacional (Thomaz, 2006, p. 266-267).

Ao pensar em termos de geração, portanto, temos que refletir sobre esses círculos e trânsitos intelectuais e artísticos que se formam tanto a partir das experiências sociais, políticas, culturais e intelectuais comuns, quanto pelos princípios e valores que unem seus integrantes (Pontes, 1998). Essa *intelligentsia* moçambicana contava com portugueses exilados e “filhos da terra” brancos, com mistos e negros (majoritariamente assimilados), cujos encontros pelas ruas, associações, cafés, cinemas, bailes e redações de jornais foram alicerces para a configuração de um circuito de trocas – livros, discos e ideias –, de atuação – panfletos, festas e reuniões – e de criação – poemas, pinturas, fotografias. No caso dessa “geração luz”, como denominou o jornalista moçambicano Calane da Silva (entrevista, 2017), sua experiência e formação política, suas práticas e singularidades, residem no entrelaçamento das suas “[...] injunções sociais, culturais, políticas, institucionais e intelectuais” (Pontes, 1998, p. 215).

Foto/jornalismo: profissão e prática política

Diversas pesquisas relatam que os primeiros fotógrafos a se instalarem em Moçambique, no final do século XIX, foram, basicamente, brancos – ingleses, franceses e, depois, portugueses (Allina, 1997; Dias, 1991; Sopa, 2001). Nessas imagens, produzidas em estúdios, ou de vistas da cidade, configurava-se uma representação bastante comum aos olhares imperiais em relação a suas colônias (Poole, 2005). Os álbuns de Lourenço Marques do início do século XX, por exemplo, dão conta de uma cidade branca, moderna e “civilizada” contraposta aos “usos e costumes indígenas”, como é possível observar nos 10 volumes dos *Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colônia de Moçambique*, de José dos Santos Rufino, publicados em 1929 (Allina, 1997; Penvenne, 2012). Nesses volumes, nota-se uma cidade aparentemente branca, europeia e colonizada, o que se percebe também no álbum *Recordações de Lourenço Marques*, do português Carlos Alberto Vieira, publicado em 2005, com fotografias dos anos 1940-1970 (Penvenne, 2012).

Ricardo Rangel iniciou seu percurso na fotografia pelos estúdios do centro de Lourenço Marques, especialmente na Baixa. Ali, em 1941, foi contratado como auxiliar e, depois, como técnico de laboratório, passando por vários estúdios (Sopa, 2002). Assim, Rangel iniciou sua trajetória fotográfica pela da câmara escura – e não pela rua –, entre papéis sensíveis, negativos e químicos. Esses anos foram determinantes para o seu primeiro emprego como repórter fotográfico, em 1952, aos 28 anos de idade, quando é contratado pelo jornal *Notícias da Tarde*.

É difícil dizer, hoje, se o seu interesse pela fotografia veio antes, concomitante ou depois de iniciar o trabalho no estúdio. Do estúdio fotográfico ao jornalismo – onde ficaria até a criação do CDFF –, Rangel também se transferiu do bairro da Malhangalene para a Baixa, onde foi morar na década de 1950. Esse tempo na Baixa, que corresponde ao período chamado de tardo-colonial¹⁰, é o tempo em que Rangel se profissionaliza como fotojornalista, tornando-se conhecido por seu trabalho e incorporando a ocupação: sempre com a câmara nas mãos, seja nas reportagens ou nas noites nos cabarés da cidade, atento aos pormenores e aos enquadramentos do cotidiano e da cidade. Companhia constante, a câmara se tornou o seu principal instrumento de atuação política naquelas décadas.

Rangel percorreu a cidade de Lourenço Marques e o país, tendo transitado pelos mais importantes veículos da imprensa colonial moçambicana: *Notícias*, *A Tribuna*, *Diário de Moçambique* (Beira), *Tempo* – e é na *Tempo* que vê chegar a independência que ele e seus amigos exigiam desde 1949. Ademais, muitos de seus companheiros de geração também trabalharam na imprensa. Se sua atuação nos anos 1940, na Malhangalene, foi em associações e ações diretas, nas décadas seguintes, já na Baixa, a fotografia e o jornalismo seriam seu principal campo de atividade – que seria perseguida pela censura e coerção profissional.

Em diversos catálogos de exposições, Rangel é descrito como “o primeiro [fotógrafo] não-branco a ser contratado por um jornal em Moçambique” (Enwezor, Oguibe, & Zaya, 1996; Pomar, 2008; Z’Graggen & Neuenburg, 2002). A expressão é incômoda e a discussão racial a que ela implicitamente faz menção, do tempo colonial no tempo presente, sugere uma contínua ausência de problematização sobre as relações raciais no país. Indianos (baneanos, canecos, goeses), chineses, negros, mistos: todos estes grupos são “não-brancos”.

O termo abrange um grupo social muito amplo e diverso e ainda coloca o branco como uma categoria central em relação à qual todos os outros grupos são contrastados, ou seja, como uma categoria neutra, universal e naturalizada (Kilomba, 2019b; Wekker, 2016). Ainda que o branco fosse a medida de todas as hierarquizações no tempo colonial, após a independência e contemporaneamente não faz sentido manter o branco como referência central sem qualquer debate sobre categoriais raciais. Rangel foi o primeiro misto a ser contratado como fotógrafo por um jornal. Segundo José Luís Cabaço (entrevista, 2017), quando Rangel entrou no *Notícias da Tarde*, apenas três jornalistas negros estavam em atividade.

10 Por um lado, esse período incluiu uma série de reformas legislativas e um certo crescimento econômico, mas por outro significou o aumento expressivo da repressão, especialmente após o início da guerra de libertação (1964-1974), tendo como característica principal a coexistência entre o “desmoronamento dos outros impérios e a ameaça [...] do seu próprio fim; e o conjunto de respostas e adaptações que gera para lhe fazer face e, em última instância, para superá-lo” (Castelo, Thomaz, Nascimento, & Cruz e Silva, 2012, p. 22).

O quadro mudou um pouco nos anos seguintes, com mais mistos, negros e asiáticos a adentrarem o campo jornalístico do país, como Luís Bernardo Honwana, Kok Nam, Calane da Silva, entre outros.

Quando Rangel é contratado pelo *Notícias da Tarde*, o governo português havia iniciado algumas reformas legais e administrativas, impulsionando as matrizes ideológicas do que se chamou de “lusotropicalismo”, com o intento de se agarrar às colônias e se defender das pressões internacionais pela descolonização. Rangel e Craveirinha caberiam, à primeira vista, na narrativa de integração e “mestiçagem” pregada pelos portugueses. No entanto, cabe frisar, aqui, que, sendo mistos, Rangel e Craveirinha enfrentavam diversos constrangimentos e violências raciais, seja no trabalho, nas relações sociais e nos estabelecimentos comerciais, ou com a polícia e a administração colonial. No entanto, tinham, em diversos aspectos, mais acesso e mobilidade que os negros, figurando um entremeio e uma “situação de marginalidade” entre dois mundos – diferente, ainda que próximo, do entrelugar ocupado pelos assimilados –, com uma diferença inscrita no corpo que, por sua vez, presumia uma relação sexual que se dava, majoritariamente, em um vetor – e que os encerrava em outros estigmas (Spitzer, 2001).

Em uma sociedade racialmente hierarquizada, em categorias legais e práticas, Rangel se posiciona, com sua geração e com sua câmera, ao lado de seus companheiros subalternizados e explorados. Vivendo e trabalhando na Baixa, Rangel seguiu engajado politicamente, agora através da fotografia e do jornalismo, capturando os marginalizados que, como ele, carregavam a diferença inscrita em seus corpos e que nenhuma lei ou ideologia conseguia disfarçar.

Enquanto o *Notícias* atuava como porta-voz da administração colonial, Rangel se destacava por defender um jornalismo crítico e ético. Segundo Maria de Lourdes Torcato (entrevista, 2015), que trabalhou com ele na *Tempo* e no *Domingo*, Rangel era um “jornalista em essência”, com espírito questionador e observador, que se indignava com a censura, defendia suas posições na redação e lutava pelo espaço da fotografia nos jornais. Luís Bernardo Honwana (entrevista, 2015) comentou que, normalmente, quando as duplas saem para as matérias é o jornalista quem guia, e o fotógrafo quem acompanha; todavia, com Rangel os papéis se invertiam, na medida em que era ele quem guiava a reportagem.

Um grande admirador de Ricardo Rangel saiu-se um dia com esta opinião ao ver a sua última exposição de fotografia: “O Ric é o Toulouse-Lautrec da fotografia moçambicana”. Isolando esta apreciação do tom panagírico que a amizade ditou, fica-nos que Ricardo Rangel com a sua objectiva é, de facto, um extraordinário caçador de gestos e atitudes do povo [...]. O Ric, contudo, tem um feitio difícil e imprevisível. [...] De manhã, quando chega à Redacção é um camarada absolutamente intratável. À tarde, tem-se tudo o que se quer do Ric. Embora nunca perca a oportunidade de se declarar uma pessoa humilde, não admite a menor crítica a qualquer trabalho seu e bombardeia-nos com catadupas de imprecações se ousamos discordar de determinado enquadramento ou fundo. Aos 47 anos, Ricardo Rangel gaba-se de já ter passado duas vezes pelas redacções de todos os jornais de Moçambique (*Tempo*, n. 53, 19 de setembro de 1971, Coleção *Tempo*, AHM).

No *Notícias*, seu chefe seria Carlos Alberto Vieira (~1920-1995), fotógrafo branco de origem portuguesa, nascido em Xai-Xai, que havia ingressado no jornal em 1945. Na década de 1960, Rangel e Vieira eram os dois fotógrafos mais conhecidos do meio. A prática e o olhar de ambos são diferentes,

relacionadas tanto às posições e marcadores sociais de cada um, como aos estilos e práticas de fotojornalismo (Triana, 2023). Contudo, Rangel criou um estilo próprio de fotografia em Moçambique, que reverberaria nas gerações posteriores, tanto nas pessoas que trabalharam com ele na imprensa, quanto naqueles que se formaram após a criação do CDFF¹¹.

Ainda me lembro da primeira vez que vi a redacção de um jornal. Foi em 1952, onde hoje funciona o jornal *Notícias*, no mesmo piso e tudo, só que, naquela época, a sala era única para as duas redacções – *Notícias* e *Notícias da Tarde* – jornal vespertino bilingue, que saía à rua todos os dias por volta das 16 horas. Ali estava eu, olhando pela primeira vez os *homens dos jornais* numa sala de trabalho onde o matraquear das *Remingtons* dominava o ambiente; homens que cumpriam o nobre dever de relatar o quotidiano para a comunidade humana, com as suas opiniões, com as suas notícias, para os informar e contribuir com a sua participação na construção de uma sociedade para o bem de todos (Rangel, 1996, p. 121).

Além dos estúdios na Baixa, fotógrafos de rua improvisavam seus locais de trabalho em calçadas e mercados – alguns dos quais foram registrados por Rangel¹². No entanto, as hierarquias de raça, classe e gênero moldavam a prática fotográfica em Moçambique, dificultando a apropriação da fotografia pela população negra. Nesse contexto, Sebastião Langa e Ricardo Rangel destacam-se como os primeiros fotógrafos negro e misto reconhecidos profissionalmente, tendo ambos começado como assistentes em estúdios, com Rangel seguindo pelo fotojornalismo e Langa nos estúdios e eventos dos subúrbios.

A trajetória de Sebastião Langa (1920-?) pela fotografia começou quase ao mesmo tempo que a de Ricardo Rangel, quando, em 1939, começou a trabalhar como porteiro no estúdio Foto Lusitana, passando depois a auxiliar técnico. A partir de 1946, passou cobrir casamentos, batismos e festas, especificamente da população negra da cidade. Em 2001, foi publicado um ensaio em sua homenagem: *Sebastião Langa: retratos de uma vida* (Langa, 2001), que traz diversos retratos dos eventos que registrou nos bairros do caniço.

Os trajetos de Sebastião Langa e Ricardo Rangel, os estúdios profissionais e ambulantes, ilustram a pluralidade de práticas fotográficas que coexistiam em Lourenço Marques: eram muitos os fotógrafos, diferentes as tecnologias e múltiplas as práticas e as propostas estéticas (Sopa, 2002; Thompson, 2013). Rangel e Langa, vindos dos subúrbios, iniciaram suas carreiras nos estúdios e, se aproximam, para além de raça e origem, pela preocupação estético-política de dar visibilidade e dignidade às populações dos bairros de caniço (Honwana, 2014b; Saúte, 2014; Sopa, 2001; Sopa, 2002).

Há uma parte da população que era invisível, a parte urbana de Lourenço Marques era só um terço em relação ao resto, e toda essa gente invisível ganhou visibilidade nessas imagens do Rangel. E ele sabia e conscientemente achava que tinha essa função (Luís Bernardo Honwana, entrevista, 2015).

11 Em entrevistas com José Luis Cabaço (2017), Luis Bernardo Honwana (2015), Luís Souto (2015), Naíta Ussene (2019) e Funcho (2015).

12 Referência: “Lourenço Marques, 1962 - Estúdio no ‘boulevard’” (RR01_34_G_01), “Fotógrafo grego” (RR02_11_B_01) e “Fotoambulante no Mercado Vasco da Gama” (RR01_15_C_03). Coleção particular RR e CDFF, digitalizadas. CDFF.

Essa população de que fala Honwana começa a ganhar representatividade com o jornal *Tribuna*, pelas lentes de Rangel, e seguiu tendo destaque na revista *Tempo*. É n' *A Tribuna* que Rangel conseguiria inserir as imagens das ruas do caniço e do cimento como espaços de encontro, disputa e tensão – levando-as a serem, muitas vezes, censuradas. Se até a década de 1950 os jornais apresentavam notícias, reportagens e fotografias apenas da cidade de cimento, nas décadas seguintes, Rangel começou a introduzir um outro olhar, com os bairros de caniço tendo centralidade nas reportagens e nas imagens.

Foi neste jornal, que revolucionou o aspecto gráfico de toda a imprensa em Moçambique, que se iniciaram as grandes reportagens que iam de encontro às expectativas do público, um jornal que se virou para os problemas da maioria dos habitantes da então Lourenço Marques, que eram os habitantes do Chamanculo, Xipamanine, Mafalala e outros populosos bairros periféricos apontando para a sociedade as condições degradantes em que viviam milhares de habitantes da mesma cidade. Foi a *Tribuna* quem baptizou os subúrbios de *Cidade de Caniço*, mostrando e consciencializando, contra a vontade da férrea censura, uma outra camada social (Rangel, 1996, p. 123).

Apesar de não ter analisado este jornal, que se encontra indisponível no Arquivo Histórico de Moçambique (AHM), a bibliografia aponta a publicação como uma experiência pioneira, com uma proposta gráfica inovadora para o jornalismo moçambicano, com reportagens especiais e uma orientação anticolonial. Foi ali que Rangel passou a publicar mais consistentemente as suas fotografias, sendo que as imagens eram, inclusive, publicadas sozinhas, apenas com uma legenda acompanhando, sem participarem de nenhuma reportagem.

Criado em 1962, a experiência duraria apenas até 1963, com um desentendimento entre os editores (João Reis, Gouvea Lemos e Ilídio Rocha), e a posterior compra do jornal pelo Banco Nacional Ultramarino. É n' *A Tribuna* que se passam algumas histórias acerca das táticas utilizadas para driblar a censura. Na redação, a equipe passou a mandar as fotos individualmente para a aprovação e, depois, montavam as fotos juntas no jornal. Depois de algumas vezes utilizando essa tática, o gabinete de censura passou a pedir para que os jornais enviassem todas as fotografias de cada notícia, cuja aprovação tinha 24 horas de “validade”.

Devo dizer que, a partir dos anos 1960, a censura oficial, tanto para os jornais como para a Rádio, tinha-se intensificado de tal maneira que se tornava quase impossível para um jornalista honesto exercer a sua profissão com dignidade. Numa altura em que o *Notícias*, porta-voz do colonial-fascismo, era o maior e mais importante jornal de Moçambique, a *Tribuna* surge como um jornal de oposição, apelidado pelo governo colonial de órgão de inspiração comunista, e, portanto, um jornal a abater (Rangel, 1996, p. 122).

Com efeito, muitas das fotos apresentadas nas exposições e ensaios posteriores de Rangel não foram publicadas nos periódicos da época; e foram no jornal *A Tribuna* e na revista *Tempo* que algumas delas conseguiam driblar a censura. Nessa medida, é possível dizer que os expedientes para escapar da censura e a experiência de produção nessas duas publicações estimularam posturas críticas e são aspectos fundamentais no trabalho de Rangel.

Apesar do controle institucional, muitos interlocutores chamaram a atenção para a ignorância dos censores que, muitas vezes, deixavam passar notícias, poemas e fotos. Contudo, se notícias sobre a

vitória de Salvador Allende no Chile, a guerra no Vietnã, as reformas econômicas na URSS, por exemplo, passavam e eram publicadas na revista *Tempo*, a coluna de jornalistas como Rui Catarxana ou de José Mota Lopes eram barradas. Nesses casos, a revista publicava apenas a página em branco, com os seguintes dizeres: “Anuncie na *Tempo*”.

Já a revista *Tempo* foi criada em 1970, pelos jornalistas José Mota Lopes, Areosa Pena, Ricardo Rangel, Rui Cartaxana e Ribeiro Pacheco, e é considerada uma “referência histórica [...] [e] modelo de jornalismo de intervenção” (Mendonça, 2014, p. 40). Na primeira edição do ano de 1971, há uma reportagem especial intitulada “O ano passado em revista, visto por nós” (*Tempo*, n. 16, 3 de janeiro de 1971), na qual se lança uma pergunta para toda a equipe, sobre o acontecimento mais importante do ano anterior e quais as expectativas para o ano que se iniciava. Na edição, Rangel fez a seguinte declaração:

No sector nacional o que mais me impressionou foi a discussão do projecto da nova lei de Imprensa. No sector internacional foi a destruição dos “Boeings” pelos comandos palestianos. Para 1971 apenas um desejo: a abolição da censura. Enquanto esta existir, sinto-me frustrado como profissional, pois não é possível fazer jornalismo verdadeiro (*Tempo*, n. 16, 3 de janeiro de 1971, Coleção *Tempo*, AHM).

Na fala, é interessante notar a defesa da liberdade de imprensa, que constituía, aos olhos do fotógrafo, um predicado indispensável para o desempenho de seu trabalho e para a efetivação da função social que ele creditava à prática fotográfica e jornalística de informar, denunciar e criar as condições necessárias para a crítica aos contextos políticos, econômicos e sociais do país.

Na imprensa moçambicana, a fotografia passou a ocupar um papel de destaque, especialmente n’*A Tribuna* e na *Tempo*, onde a transição de uma abordagem oficial para um estilo documental e humanista foi consolidada por Rangel e, também, por Kok Nam. Kok, de ascendência chinesa, também começou sua trajetória fotográfica por um estúdio, tendo entrado no *Diário de Moçambique* em meados da década de 1960, e para a *Tempo* em 1970 (Assubuji, Cabaço, Gomes, Hayes, Honwana, Machel, Mota Lopes, Saúte, & Silva, 2014; Nam, 2010). O fato é que enquanto o nome de Ricardo Rangel aparece associado ao tempo colonial, o nome de Kok Nam está mais vinculado ao pós-independência (Hayes & Assubuji, 2013).

Da década de 1950 até a independência, diferentes gerações, origens e práticas se encontraram em Lourenço Marques/Maputo. Mas Rangel segue reconhecido por colegas e críticos como um “mestre”¹³ cujo estilo documental e humanista marcou gerações de fotógrafos. Consoante à sua formação e geração, ao enveredar pelo jornalismo, Rangel fez da fotografia instrumento de combate ao colonialismo, registrando a realidade dos bairros populares com seu olhar crítico, que focava o cotidiano e os encontros, em vez do exótico ou chocante. Enquanto Craveirinha e Noémia narraram o racismo, a violência, as dores e as táticas cotidianas da população colonizada, Rangel as fotografou. Imagens que, censuradas durante o tempo colonial, entrariam para as galerias de arte, posteriormente (Rangel, 1994; Rangel, 2004).

Mais do que isso, fotografou pensando no futuro: sempre atento, Rangel fotografava agentes da Pide nos cabarés, cafés e ruas, construindo um arquivo político e reservando-as para um momento que

13 Luís Souto, Naíta Ussene e, inclusive, Kok Nam usam a palavra “mestre” para descrever Rangel. Luís Souto, entrevista, 2015. Naíta Ussene, entrevista, 2019. Kok Nam, *Tempo*, n. 1425, 28 de fevereiro de 1999. Coleção *Tempo*, AHM.

veio, em 1974, com as negociações para a transição já anunciadas. No dossiê da *Tempo* sobre a repressão¹⁴, suas imagens guardadas durante todos aqueles anos, estamparam a reportagem sobre os agentes presos, foragidos ou que seguiam soltos. Posicionando sua atividade de forma comprometida – adotando uma postura brechtiana de “tomar partido” – ele impôs regras e estilos que se tornaram referência para fotógrafos das décadas de 1960 e 1970, embora também fossem modelos a serem superados.

Descrito por colegas como vaidoso, boêmio e *enfant terrible*, Rangel ocupa hoje a posição preeminente de “pai da fotografia moçambicana” e foi comparado a um embondeiro (baobá) que dominou a fotografia em Moçambique, uma árvore frondosa e forte, mas que ameaça secar tudo à sua volta. A metáfora é forte e espinhosa, mas dá conta da dimensão da figura de Rangel no campo da fotografia moçambicana. Nesse sentido, ele acabou impondo certas regras e estilos, bem como uma prática e um olhar bastante específicos, que seriam, de um lado, referência para as gerações posteriores, mas, de outro, modelo a ser superado.

A preeminência de Rangel vem tanto de suas posições, relações e marcadores sociais como de seu profundo engajamento com as questões sociais e políticas. Sua trajetória, forjada na atuação político-artística de sua geração e entre o estúdio, as redações e as ruas, transformou a câmera fotográfica em uma ferramenta de ação e denúncia, incorporando seu espírito crítico em seu olhar, profissão e prática, e capturando os “instantes decisivos” que o consolidaram como um fotógrafo de renome nacional e internacional.

Das ruas às galerias

Quando Rangel se mudou para a Polana, após a independência em 1975, ele era um profissional consolidado do jornalismo e da fotografia, detinha certa consagração nacional e era reconhecido entre seus pares. É a partir dessa posição de destaque que ele passa a organizar suas exposições, aceitar convites para outras no exterior, negociar direitos autorais de livros, buscar verbas de cooperações internacionais, etc. Aliás, é nesse apartamento com vista para o Índico que viverá até o fim da vida, junto a sua companheira, Beatrice Kierner Rangel, suíça que chegara a Maputo em 1974 para trabalhar com os jornalistas na transição¹⁵. Aqui, gostaria de me concentrar no movimento das imagens de Rangel, dos jornais às galerias e ensaios.

Embora Rangel tenha atuado na imprensa até meados da década de 1980, é entre 1950 e 1975 que mais produziu imagens e consolidou seu lugar na história cultural do país. Foi nesse período que fez suas imagens mais conhecidas, expostas e publicadas. Aos 50 anos de idade, ele acompanhou os Acordos de Lusaka e, um ano depois, a proclamação da independência. Depois da libertação, seguiu trabalhando na revista *Tempo*, tendo passado por alguns outros jornais, já como chefe da seção fotográfica, saindo das redações para a sala de aula. O CDFF, criado em 1985 com apoio da Cooperação Italiana, será seu lugar de trabalho até a sua morte. Ali, Rangel seria o responsável pelos retratos oficiais de presidentes, formaria uma nova geração de fotógrafos nos cursos do centro, organizaria livros e exposições e iniciaria a construção do seu arquivo fotográfico.

14 “Dossiê PIDE/DGS I, II e III”. *Tempo*, n. 194 (06/06/1975), n. 195 (16/06/1974) e n. 196 (23/06/1974), respectivamente. Coleção *Tempo*, AHM.

15 A história de como se conheceram pode ser vista no filme *Ferro em Brasa* (2006).

Rangel se insere no chamado fotojornalismo documental¹⁶ de tradição humanista, que se estabeleceu com força entre as décadas de 1930 e 1970. Aqui, as dimensões políticas e éticas estão inscritas em uma prática que se preocupa em capturar tensões sociais, que acredita no poder da imagem para denunciar injustiças de diversas matrizes e em registrar os “extraordinários” da vida cotidiana. Dentro dessa concepção de fotografia, que alia valor documental e expressividade poética, surge, nos anos 1930, a fotorreportagem de caráter humanista, a partir da qual o universo cotidiano popular e o elemento social e urbano passaram a ser fundamentais (Rouillé, 2009).

Há certas convenções estabelecidas na prática documental, como o uso do negativo inteiro, a renúncia ao uso do *flash*, a distância focal normal, o retrato da vida cotidiana, sem pose e fora do estúdio. No entanto, as convenções da fotografia documental foram sendo desafiadas e transformadas por inúmeros fatores ao longo das décadas: sujeitos fotografados, materiais disponíveis, descobertas técnicas, espaço e posição do fotógrafo, etc. Isto é, tais convenções foram colocadas em prática por diferentes atores, em diferentes lugares e com diferentes materiais e sujeitos.

Vale dizer que a prática do fotojornalismo documental, muitas vezes associada a uma “fotografia ocidental”, foi transformada e adaptada no contexto local em que Rangel se encontrava e atuava. A tradição à qual ele se insere compõe um conjunto de ideias e práticas que são, ao mesmo tempo, internacionais e moçambicanas, transnacionais e locais, ocidentais e não-ocidentais. Podemos dizer que o colonialismo moldou as condições de possibilidades da prática fotográfica do período, sobretudo para fotógrafos de outros grupos raciais e abertamente contrários à ordem colonial. Ser misto, parte de um grupo urbano, intelectualizado e boêmio que transitava por diferentes círculos e bairros, e ser ativista anticolonial são aspectos que precisam ser considerados quando nos propomos a refletir sobre o seu olhar, a sua prática e sobre as suas fotografias – tanto no que se refere à censura, no tempo colonial, como aos projetos e relações políticas, no tempo pós-colonial.

A partir da década de 1930 até os anos 1970, e de lá para os dias atuais, muito mudou nas convenções e nos usos do gênero fotojornalismo/documental que, de certa forma, se reinventou. Em Moçambique, a prática documental seguiu forte nas gerações dos anos 1980 e 1990, como se pode verificar nas coletâneas *Moçambique: a terra e os homens* (AMF, 1984) e *Karingana ua Karingana* (Angri, 1990).

Já em meados dos anos 1950, a fotografia e o fotojornalismo documental começaram a adentrar as galerias de arte. Desse modo, esse deslocamento da fotografia *documento* para a fotografia *arte* foi mais um fluxo do que uma ruptura. No caso do fotojornalismo moçambicano, na década de 1980 ele passou a ocupar cada vez mais as galerias de arte, saindo dos jornais. E, ainda que Rangel tenha feito suas primeiras exposições ainda no tempo colonial, foi na década de 1980 que ele seria convidado e organizaria diversas exposições, inclusive internacionais. Verificar essa alteração no uso de suas imagens implica refletir como Rangel foi se construindo – como fotógrafo – e sendo construído no imaginário nacional moçambicano – como figura histórica –, que, por sua vez, estava em construção.

16 Existem distinções entre as práticas do fotojornalismo e a fotografia documental. No entanto, de 1930 até 1970, essas eram práticas muito próximas uma da outra, confundindo-se, às vezes: convenções técnicas, tema do cotidiano fora do estúdio, o elemento social e político, as agências e as revistas. Cf.: Wells (2009).

Rangel teve diversos amigos que eram da Frelimo¹⁷, clandestinamente, em Lourenço Marques; contudo, ele nunca se filiou formalmente ao movimento, mas foi um dos jornalistas convidados a conhecer o campo de treinamento em Nachingwea, na Tanzânia, em 1974. Ali, conheceu Samora Machel, um momento imortalizado, supostamente, por Daniel Maquinasse, o fotógrafo guerrilheiro. Apesar de não ser filiado à FRELIMO, foi ele quem tirou o retrato oficial de Samora, em 1975. Na verdade, Rangel já era considerado um dos grandes fotógrafos do país, juntamente com Kok Nam – que também viajava com Samora Machel. Entretanto, foi Rangel o escolhido para retratar o primeiro presidente. No documentário *Ferro em Brasa* (2006), o fotógrafo conta que tentou ponderar com o presidente a respeito dessa escolha, dizendo-lhe que não era retratista, que só fazia fotografias do tipo para amigos, ao que o presidente respondeu: “Mas eu não sou teu amigo?”. Depois, em 1986, com a morte de Samora, Rangel também fez o retrato oficial de Joaquim Chissano, realizado nos estúdios do CDFF.

Apesar de suas ressalvas com o partido – inclusive tendo concorrido contra a FRELIMO nas primeiras eleições municipais multipartidárias, com um grupo chamado *Juntos Pela Cidade*, em 1998 –, Rangel tinha contatos importantes dentro do governo, muitas deles amigos das redações dos jornais, no tempo colonial¹⁸. Ele já era, portanto, uma figura reconhecida no meio e convidada para organizar ou viabilizar projetos de cunho artístico e jornalístico, como o jornal *Domingo*, do qual foi o primeiro diretor, em 1981, e o CDFF, de 1985. Em seu aniversário de 80 anos, em 2004, a festa organizada em sua casa teve a presença de personalidades como o então presidente Joaquim Chissano. Seu velório, em 2009, teve honras de Estado e contou com figuras importantes da política nacional.

Foi na década de 1980 e 1990 que suas imagens começaram a percorrer as galerias de outras capitais, em exposições individuais e coletivas, como Alemanha (RDA) e Suécia, em 1983, Itália e Suíça, em 1986 (Rangel, 1994). No final dos anos 1990 e no início dos 2000, o fotojornalismo documental moçambicano seguiria definitivamente para as exposições e ensaios, enquanto, na imprensa, a fotografia “oficial e distante” voltaria a predominar. Esse retorno a uma fotografia de imprensa “oficial”, levou Rangel a publicar uma crítica aos fotógrafos e aos usos das imagens nos jornais, o livro *Fotojornalismo ou Fotoconfusionismo* (2002).

Suas fotografias foram expostas no Guggenheim Museum, de Nova York, em 1996, na exposição *In/Sight: African photographers 1940 to the present*, organizada pelo curador nigeriano Okwui Enwezor. Ele também seria o fotógrafo moçambicano a aparecer na *Anthologie de la Photographie Africaine et de L’océan Indien* (1998). Já nas décadas de 2000, a exposição *Iluminando vidas: fotografia moçambicana (1950-2001)* levou a obra do fotógrafo a lugares como Suíça, África do Sul e Portugal, entre os anos de 2002 e 2005. Em Maputo, das diversas exposições que tiveram sua participação, destaco as individuais *Ricardo Rangel: 50 anos de fotojornalismo em Moçambique*, em 2008, *Revisitar Ricardo Rangel*, em 2010. Rangel participou, ainda, de duas edições da bienal de fotografia africana *Rencontres de Bamako*, no Mali, o maior encontro de fotografia africana, tendo sido homenageado pela bienal em 2010, após sua morte.

É também após a independência que surgiram ensaios fotográficos e livros em sua homenagem. Rangel possui três ensaios individuais: *Ricardo Rangel: Fotógrafo* (1994), *Ricardo Rangel: l’animas del Mozambico* (2001) e *Pão Nosso de Cada Noite* (2004). Dos livros que saíram em sua homenagem,

17 A Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) foi o movimento de libertação que iniciou a guerra pela independência em 1964, tornando-se FRELIMO, partido político único, após a independência.

18 Sobre a classe média e política moçambicana após a independência, cf.: Sumich (2008; 2018).

destaco os produzidos por Couto (2008), *Ricardo Rangel: Homenagem de amigos*; Honwana (2010), *Revisitar Ricardo Rangel*; e Honwana (2014a), *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Por fim, existem dois documentários realizados sobre o fotógrafo: *Ferro em Brasa*, de Licínio de Azevedo (2006), e *Sem Flash*, de Bruno Z'Graggen e Angelo Sansone (2012).

Há um fio condutor comum costurando essas exposições e os ensaios individuais e coletivos de fotografia: a circulação e repetição de certas fotografias, enquanto outras ficaram guardadas nos arquivos. As imagens são majoritariamente do tempo colonial e priorizam alguns temas: as crianças, os trabalhadores negros, algumas cenas cotidianas e a vida noturna da Rua Araújo. A maioria são fotografias que não apareceram nos jornais em que Rangel trabalhou naquele período.

Sendo assim, censuradas e guardadas por muito tempo em seu arquivo pessoal, foram com essas publicações e exposições que essas imagens tiveram a circulação que lhes havia sido negada anteriormente. Nos ensaios (Rangel, 1994; Rangel, 2004), a montagem e as imagens dão conta de uma cidade desigual, da exploração do trabalho negro, das crianças, da vida noturna; e, nessa perspectiva, críticos e comentadores atentam para a ideia de “subalternidade”, e não de vitimização, que estaria presente no trabalho de Rangel (Mota Lopes, 2014; Sorrini, 2013; Teixeira, 2012).

Dos três ensaios individuais, percebe-se uma narrativa, contada e repetida, em torno de determinados temas e histórias, são imagens que tomam posição diante da cidade cindida e da desigualdade colonial. Se elas figuravam, para Rangel, como denúncia e combate no tempo colonial, hoje se apresentam como trabalhos de memória do período e de consagração do fotógrafo. O trânsito das fotografias dos jornais para os arquivos e, então, para as galerias de arte e livros configura, a meu ver, uma construção de narrativa seletiva do período – e, do fotógrafo.

Outro ponto importante ao refletir sobre as fotografias nos arquivos e nos ensaios e exposições são os diferentes usos, engajamentos e leituras que cada configuração enseja. Ao remexer essas fotografias nos arquivos do CDFF e comparar seus usos (ou ausências) nos jornais do AHM ou dos ensaios fotográficos, percebem-se, por exemplo, os cortes dos negativos inteiros. Cortes feitos com a intenção tanto de encaixar a imagem na montagem e na maquetização dos periódicos, quanto para limpar o excesso de informação da fotografia para os ensaios – visando dar enfoque em certo ponto da imagem e, portanto, favorecer certas leituras.

Enquanto o ensaio *Ricardo Rangel: Fotógrafo* (1994) reúne fotografias majoritariamente do tempo colonial, enfocando temas como a cidade de caniço, os encontros na cidade de cimento, a exploração do trabalho negro, seu outro ensaio individual mais conhecido apresenta o trabalho de anos em uma única rua. Alexandre Pomar conta, em *Sem flash* (2012), que a ideia de editar *Pão Nosso de Cada Noite*, existia desde 1991, mas foi apenas em 2004 que o projeto foi, finalmente, publicado. *Pão Nosso de Cada Noite* tem uma trajetória interessante, sendo uma das séries mais conhecidas de Rangel, cujas fotos foram utilizadas em diversas publicações e exposições. São as fotos desse ensaio que foram expostas em Nova York, publicadas na antologia de fotografia africana, expostas em Bamako e em *Iluminando Vidas*.

A lembrança da noite da Rua Araújo, da década de 1960, que se vê no ensaio é de uma vida noturna agitada, cosmopolita, musical e sensualizada. Os diversos bares, concentrados na Rua Araújo, dispunham de álcool, música e mulheres que davam o ar de boemia e de cosmopolitismo para a “econo-

mia noturna” (Hayes, 2014). Ali, imiscuíam-se, ao som de *jazz*, homens brancos em busca de mulheres negras, muitas vezes responsáveis por sustentarem suas famílias com o trabalho sexual.

Nas fotografias de *Pão Nosso*, a noite da Rua Araújo têm o ritmo de *jazz* e a atmosfera de filmes *noir*. Nas imagens do ensaio, chama a atenção os olhares que se cruzam, os gestos e movimentos sugeridos, os sorrisos e as esperas solitárias. Como fotojornalista, Rangel procurava não usar *flash*, e os limites técnicos dos filmes da época eram pouco sensíveis a ambientes com pouca luz e muitas imagens são borradas, granuladas, fugazes. Seguir os olhares e a intensidade desses cruzamentos coloca em cena várias dimensões do que podia ser visto, dito e sentido (Hayes, 2014). Suas imagens parecem revelar um outro espaço de entre-meu, intersticial, marginal, numa dinâmica urbana que aproximava os mundos do caniço e do cimento.

Para Patricia Hayes (2014), as fotografias de *Pão Nosso*, tiradas nas décadas de 1960 e 1970, colocam em xeque a ordem colonial-racial tão prezada pela administração portuguesa, cujo discurso de assimilação encobria a segregação e exploração. O discurso de assimilação tinha como corolário a defesa de que “em Moçambique não havia racismo”, mantra repetido ao limite da exaustão por parte dos colonos e portugueses brancos que lá viviam e ainda vivem; nesse discurso, que conforma um imaginário social, a Rua Araújo era um exemplo de como os portugueses se misturavam com os colonizados – retórica que ecoa o lusotropicalismo alavancado pelo colonialismo português a partir da década de 1950.

De fato, ouvi essa frase – “em Moçambique não havia racismo” – diversas vezes ao falar sobre o tempo colonial, sempre de pessoas brancas que exemplificavam a forma como tratavam bem os seus funcionários ou como a cidade era limpa e funcionava adequadamente¹⁹. A nostalgia branca, patriarcal e colonial da “cidade das acácias”, como também era conhecida a cidade de cimento, revela a dificuldade dos antigos colonos em pronunciar as “[...] três sílabas muito difíceis da palavra Maputo. Ma-pu-to. As cinco de Lourenço Marques fluíam líquidas. Muito brancas” (Figueiredo, 2018, p. 87). Essa frase é também conjugada no presente, “em Moçambique não há racismo”, seguida quase sempre, como no tempo colonial, de uma comparação com o país vizinho, a África do Sul, embora outras vozes venham contestando e propondo novos debates sobre a questão racial e o racismo em Moçambique (Henriques & Batista, 2016).

A jornalista Ana Cristina Pereira (2013), em uma reportagem sobre a sua viagem a Moçambique, um retorno que sua mãe nunca quisera fazer – pois, “para ela, a cidade pertence a um tempo que ficou lá atrás”, ou seja, o tempo Lourenço Marques, o tempo colonial –, conta da “alegria infantil” que sentiu ao ver prédios coloniais que continuam na cidade nos dias de hoje, somada às histórias contadas por seus anfitriões. Um destes anfitriões contou que “[...] era para calar o puritanismo protestante de uns quantos ingleses e boers, defensores do *apartheid*, que [...] [eu] os conduzia até à Rua Araújo na década de 1970. Gostava de lhes mostrar como, fora da África do Sul e do seu regime de segregação racial, se divertiam alguns conterrâneos” (Pereira, 2013). Essa frase sintetiza os problemas articulados na retórica do colonialismo benevolente português, de que os portugueses eram diferentes dos bôeres e ingleses sul-africanos e rodesianos, e que não havia segregação ou racismo no país, “comprovado” pela “convivência” da Rua Araújo.

No entanto, esconde-se que a convivência se dava fundamentalmente em um vetor específico: homens brancos e mulheres negras, mulheres essas praticamente excluídas da economia formal colonial, na medida em que viviam no caniço e eram estigmatizadas por seu trabalho. Omite-se, para além disso, os

19 Sobre a negação do racismo em Moçambique, cf.: Bastos (2006) e Zamparoni (2008).

castigos, a segregação, as humilhações e a exploração do trabalho negro nos portos, nas minas, nas zonas rurais e nas casas. Entretanto, há, nesse comentário, o padrão de identificação com os outros homens brancos da história – do qual não consegue escapar, mesmo tentando se diferenciar deles –, e também a ignorância e a inocência brancas, articulando gênero, raça e poder (Kilomba, 2019a; Wekker, 2016).

Outro ponto importante de *Pão Nosso de Cada Noite* é que o ensaio reúne fotografias que não podiam circular durante o tempo colonial, pois eram censuradas e não toleradas pela administração central. No entanto, depois da independência, elas passaram por uma outra “fase de clandestinidade”, como atenta Luís Bernardo Honwana (entrevista, 2017), uma vez que a FRELIMO, enquanto frente de libertação e, depois, partido político, era um movimento moralmente conservador (Machava, 2018).

A trajetória de Rangel mostra que a fotografia foi, para além de uma profissão, uma forma de engajamento com seu tempo, com seu contexto e uma forma de conhecer e produzir criticamente sua experiência fotográfica. Nessa medida, para além dos projetos, convenções e intenções do fotógrafo, é preciso atentar para seus trânsitos sociais, para a sua geração, suas relações e seu processo formativo, um conjunto de disposições que se somam à sua posição social e à construção de sua prática profissional.

Considerações Finais

Associando tempos e casas, é possível perceber um itinerário de ascensão social e de classe na trajetória de Ricardo Rangel: do subúrbio da Malhangalhe, passando pela Baixa (como um lugar de transição e, ao mesmo tempo, estabilização), até chegar à Polana. Os tempos coloniais (do tardo-colonial à luta por independência) e os tempos pós independência (a libertação, a revolução socialista, a guerra civil, a democratização), com seus discursos, ideologias e práticas específicos, atravessam a trajetória de Rangel e suas moradas de diferentes maneiras, com efeitos em suas possibilidades, ações e escolhas.

Ao articular o campo fotográfico e o contexto de atuação de Rangel, juntamente com as suas posições (simbólicas, ideológicas, materiais), procurei refletir sobre a trajetória do fotógrafo dentro do contexto em que ele se acha situado, diante do colonialismo e da luta por independência, bem como suas singularidades e ambiguidades, procurando articular categorias e marcadores que atravessam, especialmente, o contexto colonial moçambicano. Ser misto foi um elemento constituinte e constituidor de sua trajetória e, portanto, busquei refletir como essa categoria foi importante nas relações com o governo colonial, com a militância anticolonial, com o pertencimento à nação, com sua profissão, bem como nas condições de possibilidade que lhe permitiram trabalhar como fotojornalista.

Nesse ensaio sobre sua trajetória, busquei considerar os nichos de inserção e sociabilidade do fotógrafo, entre os mundos da arte e da política, como fundamentais para enquadrar seu itinerário e engajamento com a fotografia. Por outro lado, é necessário pensar as particularidades de Rangel em meio a esse contexto, isto é, as saídas individuais diante dos constrangimentos externos e das adversi-

dades sócio raciais do período. A especificidade de seu olhar fotográfico pode ser entendida enquanto produto de um contexto, que, por sua vez, também o produz.

Maputo é, como foi Lourenço Marques, uma cidade cindida por raça e classe. Trata-se de uma cidade agitada e cosmopolita, contudo, a divisão tão comentada do período colonial, entre a cidade de cimento (branca) e a cidade de caniço (negra), continua vigente. De fato, a cidade de cimento, hoje, é também negra; mas a cidade de caniço continua sendo apenas negra – e, mais que isso, continua existindo. Se, no tempo colonial, raça era o principal marcador que definia (e barrava) caminhos, ocupações e posições, hoje, na intersecção com classe, ela se mostra mais palpável na definição de pertencimento e posição.

Assim, ao reconstruir sua trajetória e seus trânsitos, é possível fazer uma conexão entre suas posições, suas casas e seus tempos. Na Malhangalene, a consciência da injustiça e exploração; na Baixa, o espírito crítico e observador, fazendo de sua prática fotográfica um instrumento de luta política; e, por fim, na Polana, o reconhecimento nacional e internacional e a ocupação das galerias.

Bruna Triana é Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e Professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG).

FINANCIAMENTO

Bolsa de doutorado FAPESP (processo 2014/25152-0).

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos funcionários do CDFF e AHM, em Maputo, pelo acolhimento e auxílio na pesquisa. Ao GRAVI, à Sylvia Caiuby Novaes e aos pareceristas anônimos, que ajudaram na construção e aperfeiçoamento deste texto.

REFERÊNCIAS

- Allina, E. (1997). “Fallacious Mirrors”: Colonial Anxiety and Images of African Labor in Mozambique, ca. 1929. *History in Africa*, 24, 9-52. <https://doi.org/10.2307/3172017>.
- AMF. (1984). *Moçambique: a terra e os homens*. AMF.
- Andrade, M. P. de. (1997). *Origens do nacionalismo africano*. Publicações Dom Quixote.
- Angri, G. (1990). *Karingana ua Karingana*. Coop.
- Assubuji, R., Cabaço, J. L., Gomes, A., Hayes, P., Honwana, L. B., Machel, G., Mota Lopes, J., Saúte, N., & Silva, C. da. (2014). *Kok Nam: preto no branco*. Marimbiqwe.
- Azevedo, L. de (Diretor). (2006). *Ferro em brasa* (Filme). LX Filmes & Ebano Multimedia.
- Bastos, S. P. (2006). “In Mozambique, we didn’t have apartheid”: Identity constructions on inter-ethnic relations during the “Third Portuguese Empire”. *Cadernos de Estudos Africanos*, 9/10, 77-99. <https://doi.org/10.4000/cea.1220>.
- Bhabha, H. (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*, 28, 125-133. <https://doi.org/10.2307/778467>
- Bourdieu, P. (1986). L’illusion biographique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62/63, 69-72.
- Bulawayo, N. (2014). *Precisamos de novos nomes*. Biblioteca Azul.
- Cabaço, J. L. (2009). *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. Unesp.
- Capela, J. (1996). A imprensa de Moçambique até a independência. In F. Ribeiro, & A. Sopa (Coord.). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Afrontamento.
- Castelo, C., Thomaz, O. R., Nascimento, S., & Cruz e Silva, T. (2012). Introdução. In C. Castelo, O. R. Thomaz, S. Nascimento, & T. Cruz e Silva (Orgs.). *Os outros da colonização* (pp. 19-24). ICS.
- Chiziane, P. (2008). *O alegre canto da perdiz*. Caminho.
- Coelho, J. P. B. (2015). Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 106, 153-66. <https://doi.org/10.4000/rccs.5926>
- Couto, F. (Org.). (2008). *Ricardo Rangel: Homenagem de Amigos*. Ndjira.
- Craveirinha, J. (2010). *Antologia poética*. UFMG.
- Craveirinha, J. (2003). Entrevista. *SCRIPTA*, 6(12), 415-425.

- Cruz e Silva, T. (1990). A 'TV Região' da FRELIMO no sul de Moçambique: Lourenço Marques, 1964-1965. *Estudos Moçambicanos*, 8, 127-141.
- Dias, J. (1991). Photographic Sources for the History of Portuguese-Speaking Africa, 1870-1914. *History in Africa*, 18, 67-82. <https://doi.org/10.2307/3172054>
- Enwezor, O., Oguibe, O., & Zaya, O. (Eds.). (1996). *In/Sight: African Photographers 1940 To The Present*. Guggenheim Museum.
- Figueiredo, I. (2018). *Caderno de memórias coloniais*. Todavia.
- Guebuza diz que que 'moçambicanos de gema não querem a guerra'. (2013, Junho 23). *Agência Lusa*. <https://www.noticiasao minuto.com/mundo/84537/guebuza-diz-que-mocambicanos-de-gema-nao-querem-a-guerra>.
- Guérios, P. R. (2011). O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. *Campos*, 12(1), 9-29. <https://doi.org/10.5380/cam.v12i1.28562>
- Hayes, P. (2014). Pão Nosso de cada noite: as mulheres e a cidade nas fotografias de Ricardo Rangel de Lourenço Marques, Moçambique (1950-60). In L. B. Honwana (Org.). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso* (pp. 63-84). Marimbique.
- Hayes, P., & Assubuji, R. (2013). The Political Sublime: reading Kok Nam, Mozambican photographer (1939-2012). *Kronos*, 39(1), 20-66. http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0259-01902013000100004&lng=en&tlng=en
- Henriques, J. G., & Batista, F. (2016, Março 06). Racismo em português. *Público*. <https://acervo.publico.pt/racismo-em-portugues>.
- Honwana, L. B. (2014a). *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. Alcance.
- Honwana, L. B. (Org.). (2014b). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Marimbique.
- Honwana, L. B. (2010). *Revisitar Ricardo Rangel*. Kulungwana.
- Kilomba, G. (2019a). *Desobediências poéticas*. Pinacoteca de São Paulo.
- Kilomba, G. (2019b). *Memórias da plantação*. Cobogó.
- Langa, S. (2001). *Retratos de uma vida*. AHM.
- Macagno, L. (2019). *A invenção do assimilado. Paradoxos do colonialismo em Moçambique*. Edições Colibri.
- Machava, B. (2018). *The Morality of Revolution: Urban Cleanup Campaigns, Reeducation Camps, and*

- Citizenship in Socialist Mozambique (1974-1988)* [Tese de doutorado, Universidade de Michigan].
- Maloa, J. (2016). *A urbanização moçambicana: uma proposta de interpretação* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Mateus, D. (2012). *Memórias do Colonialismo e da Guerra*. Edições ASA.
- Mendonça, F. (2014). Dos confrontos ideológicos na imprensa em Moçambique. In F. Mendonça, & C. Braga-Pinto. *João Albasini e as Luzes de Nwanzengele* (pp. 17-40). Alcance Editores.
- Meneses, M. P. (2010). O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais. *E-cadernos CES*, 7. <https://doi.org/10.4000/eces.403>
- Mota Lopes, J. (2014). Ricardo Rangel no texto dos seus contemporâneos. In L. B. Honwana (Org.). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso* (pp. 23-40). Marimbique.
- Nam, K. (2010). *Kok Nam: o homem por detrás da câmara*. EPM.
- Penvenne, J. M. (2012). Fotografando Lourenço Marques: a cidade e seus habitantes de 1960 a 1975. In C. Castelo, O. R. Thomaz, S. Nascimento, & T. Cruz e Silva (Orgs.). *Os outros da colonização* (pp. 173-192). ICS.
- Pepetela. (2013). *Mayombe*. Leya.
- Pereira, A. C. (2013, Março 14). Maputo, ontem e hoje. *Público*. https://fugas.publico.pt/Via-gens/317339_maputo-ontem-e-hoje?pagina=-1.
- Pomar, A. (2008, Agosto 14). Quatro fotógrafos de Moçambique: Ricardo Rangel, José Cabral, Mauro Pinto, Filipe Branquinho. *Alexandre Pomar* (blog). <https://bit.ly/32fofz5>.
- Pontes, H. (1998). *Destinos Mistos*. Companhia das Letras.
- Poole, D. (2005). An excess of description: ethnography, race and visual technologies. *Annual Reviews in Anthropology*, 34, 159-179. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.144034>
- Rangel, R. (2004). *Pão Nosso de Cada Noite*. Marimbique, 2004.
- Rangel, R. (1994). *Ricardo Rangel: Fotógrafo de Moçambique*. CCFM/ Editions Findakly.
- Rangel, R. (2001). *Ricardo Rangel: L'anima del Mozambico*. Prearo Editore.
- Rangel, R. (2002). *Foto-jornalismo ou foto-confusionismo*. UEM.
- Rangel, R. (1996). Os primeiros passos de um fotojornalista famoso. In F. Ribeiro, & A. Sopa (Coord.). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Afrontamento.

- Ribeiro, F., & Sopa, A. (Coord.). (1996). *140 anos de imprensa em Moçambique*. Afrontamento.
- Ribeiro, G. (2012). “É Pena Seres Mulato!”: Ensaio sobre relações raciais. *Cadernos de Estudos Africanos*, 23. <https://doi.org/10.4000/cea.583>
- Rocha, A. (2006). *Associativismo e nativismo em Moçambique*. Texto Edições.
- Rouille, A. (2009). *A fotografia*. Senac.
- Saúte, N. (2014). Ricardo Rangel: nome tutelar e inspirador do fotojornalismo em Moçambique. In L. B. Honwana (Org.). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso* (pp. 41-50). Marimbique.
- Schwarcz, L. (2013). Biografia como gênero e problema. *História Social*, 17(24), 51-73. <https://doi.org/10.53000/hs.v17i24.1577>
- Sopa, A. (2001). Flashs sobre a actividade dos estúdios fotográficos em Lourenço Marques. In S. Langa. *Retratos de uma vida*. AHM.
- Sopa, A. (2002). O Fotojornalismo em Moçambique. In B. Z’Graggen, & G. Neuenburg (Orgs.). *Iluminando Vidas. Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*. Christoph Merian Verlag.
- Sorrini, A. (2013). *Fotografia e forma breve: uma narrativa del Mozambico* [Tese de Doutorado, Universidade de Bolonha].
- Spitzer, L. (2001). *Vidas de entremeio*. Ed. UERJ.
- Sumich, J. (2008). Construir Uma Nação: Ideologias de Modernidade da Elite Moçambicana. *Análise Social*, 43(187), 319-345.
- Sumich, J. (2018). *The Middle Class in Mozambique: the state and the politics of transformation in Southern África*. Cambridge University Press
- Teixeira, J. P. (2012, Julho 17). *A lente pertinente: Ricardo Rangel no “Pão nosso de cada noite”* [Conferência]. Colóquio Sobre a Obra de Ricardo Rangel, Maputo, Moçambique.
- Thomaz, O. R. (2006). “Raça”, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique. *REVISTA USP*, 68, 252-268.
- Thomaz, O. R. (2002). Contextos Cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique. *Estudos Moçambicanos*, 19, 27-59.
- Thompson, D. (2013). *Aim, focus, shoot: photographic narratives of war, independence, and imagination in Mozambique, 1950 to 1993* [Tese de doutorado, Universidade de Minnesota].
- Triana, B. (2020). *Ensaio em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Ran-*

gel [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].

Triana, B. (2022a). Desafios metodológicos para uma etnografia de arquivos: escavando arquivos pós-coloniais em Moçambique. *Revista Antropolítica*, 54(2), 385-410. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2022.i2.a49342>

Triana, B. (2022b). Rastros, ruínas e decadência: contribuições para uma antropologia dos arquivos. *Revista de Antropologia*, 65(2), e197956. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.197956>

Triana, B. (2023). Restos de passados, fragmentos de histórias: memória, temporalidade e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel (1950-1975). *Anuário Antropológico*, 48(2), 145-168. <https://doi.org/10.4000/aa.11104>

Trouillot, M.-R. (2016). *Silenciando o passado*. huya.

Wekker, G. (2016). *White innocence*. Duke University Press.

Wells, L (Ed.). (2009). *Photography: a critical introduction*. Routledge.

Zamparoni, V. (2008). Vozes asiáticas e o racismo colonial em Moçambique. *Lusotopie*, XV(1), 59-75. <https://doi.org/10.1163/17683084-01501005>

Z'Graggen, B., & Neuenburg, G. (Orgs.) (2002). *Iluminando Vidas: Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*. Christoph Merian Verlag.

Z'Graggen, B., & Sansone, A. (Diretores). (2012). *Sem flash* (Filme). Sansonfilm.

ENTRE CASAS E TEMPOS: OS CAMINHOS DE RICARDO RANGEL PELA FOTOGRAFIA MOÇAMBICANA

Resumo: Neste artigo, apresento a trajetória de Ricardo Rangel pela fotografia moçambicana, cuja carreira se desenvolveu em meio às transformações históricas e sociais do país. Para tanto, busco articular suas posições sociais e o contexto mais amplo de atuação e produção estética e política de sua geração. Dessa forma, o texto reflete sobre questões de raça, nação, campo jornalístico e práticas fotográficas. Em um primeiro momento, apresento os anos de formação e atuação política e artística de Rangel articulada à de sua geração. Em seguida, discuto o campo jornalístico e fotográfico moçambicano, especificamente do período de 1950 a 1975, de maneira a destacar a importância de Rangel dentro desse universo de ações, relações e cooperações. Por fim, examino os usos de suas fotografias entre campos e convenções, e o movimento das imagens pelos jornais, arquivos e galerias.

Palavras-chave: Ricardo Rangel; fotografia moçambicana; trajetória; raça; nação.

BETWEEN HOMES AND TIMES: RICARDO RANGEL'S PATHS THROUGH MOZAMBIKAN PHOTOGRAPHY

Abstract: In this article, I present Ricardo Rangel's trajectory through the Mozambican photography, whose career developed amidst the country's historical and social transformations. To this end, I seek to articulate his social positions and the broader context of his generation's aesthetic and political activity and production. In this way, the text reflects on issues of race, nation, the journalistic field, and photographic practices. First, I present Rangel's formative years and political and artistic activity, intertwined with that of his generation. Next, I discuss the Mozambican journalistic and photographic field, specifically from 1950 to 1975, in order to highlight Rangel's importance within this universe of actions, relationships, and cooperation. Finally, I examine the uses of his photographs across fields and conventions, and the movement of images through newspapers, archives, and galleries.

Keywords: Ricardo Rangel; Mozambican photography; trajectory; race; nation.

ENTRE CASAS Y TIEMPOS: LOS CAMINOS DE RICARDO RANGEL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA MOZAMBIQUEÑA

Resumen: En este artículo presento la trayectoria de Ricardo Rangel a través de la fotografía mozambiqueña, cuya carrera se desarrolló en medio de las transformaciones históricas y sociales del país. Con este fin, busco articular sus posiciones sociales y el contexto más amplio de acción y producción estética y política de su generación. El texto reflexiona sobre cuestiones de raza, nación, el campo periodístico y las prácticas fotográficas. En primer lugar, presento los años de formación de Rangel y sus actividades políticas y artísticas en conjunto con las de su generación. A continuación, analizo el campo periodístico y fotográfico mozambiqueño, específicamente el período de 1950 a 1975, con el fin de destacar la importancia de Rangel dentro de este universo de acciones, relaciones y cooperación. Por último, exa-

mino los usos de sus fotografías en distintos campos y convenciones, y el movimiento de las imágenes a través de periódicos, archivos y galerías.

Palabras clave: Ricardo Rangel; fotografía de Mozambique; trayectoria; raza; nación.

SUBMETIDO: 09/03/2025

APROVADO: 20/08/2025

PUBLICADO: 10/04/2026



Este é um material publicado em acesso aberto sob a licença *Creative Commons* BY-NC