

Milton Guran, a fotografia em três tempos¹

Ana Maria Mauad²

Há algum tempo venho trabalhando com a trajetória de fotógrafos e fotógrafas, principalmente, mas não exclusivamente, fotojornalistas. Meu propósito nesse estudo é dimensionar prática fotográfica no mundo contemporâneo como experiência de ver e conhecer. Os sentidos que orientam o ato fotográfico são múltiplos e a fotografia é sempre uma síntese da pluralidade desse mundo sensível. O tempo desse ato, no mundo contemporâneo, é o instante que, na famosa expressão de Cartier-Bresson, “é decisivo”, por isso evoca a presença de um sujeito atento que pensa, vê e captura. Daí o meu interesse pelos donos desse olho que pensa, na feliz expressão de Kracauer.

Das trajetórias que venho recompondo, uma delas, a do fotógrafo e antropólogo Milton Guran, é significativa para se compreender os múltiplos usos de funções da fotografia como experiência social. A sua trajetória profissional pode ser delineada em três tempos: o tempo da política, o tempo dos índios e o tempo dos Agudás, cada qual cobrindo uma forma de visualizar e conhecer diferentes dimensões da experiência social pela fotografia.

O primeiro leva em consideração as imagens produzidas durante o seu trabalho como fotojornalista e integrante da agência Ágil; o segundo trabalha com as imagens produzidas nas investidas do fotógrafo pela

¹ Esse trabalho integra o projeto de pesquisa “Imagens contemporâneas: prática fotográfica e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1930-1970)”, apoiado pelo CNPq (2008-2010). Contou com a pesquisa da bolsista de Iniciação Científica Elizabeth Castelano e com o trabalho de transcrição de Ana Katharina Essus e Vinícius Machado.

² Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, coordenadora do LABHOI-UFF e pesquisadora do CNPq.

Amazônia e a sua estadia entre os índios; o terceiro e último tempo analisa o seu trabalho com os “Agudás, os ‘brasileiros’ do Benim” (Guran, 2000).

Para cada um desses tempos, Milton Guran escolheu um conjunto de fotografias, cada qual comentado e registrado numa entrevista. O resultado é a trama entre palavras e imagens, comentários e conceitos, reflexão e descontração, enfim, o encontro da fotografia com a sensibilidade e o conhecimento.

Sobre os tempos

A compreensão de que as trajetórias sociais se perfazem em função de um projeto e de um campo de possibilidades (Velho, 1994) me orientou na divisão da trajetória profissional de Guran nos três tempos acima apresentados. Minha convicção de que esses tempos foram definidos em função de projetos e campos de ação, profissionais, políticos e vivenciais do próprio fotógrafo, foi confirmada quando o próprio Guran os aceitou como balizas, pelas quais podia se orientar no seu processo de rememoração.

Bom, esses três tempos são quase três campos na verdade. Nós temos um campo que é a fotografia jornalística de cunho político; nós temos uma fotografia de documentação de povos indígenas que começou como jornalística, porque foi como repórter que eu fui pela primeira vez numa área indígena, mas que foi agregando outras visões mais ligadas ao documentarismo e até finalmente a antropologia. Esse período de tempo, que abrange as fotos da questão indígena entre 1978 e 1992, foi quando eu me lancei na antropologia e completei a minha formação de antropólogo. Quer dizer, completei não, pois foi em 1992 que eu fui fazer doutorado, mas que eu me lancei. E o terceiro campo é a fotografia eminentemente antropológica feita dentro de uma pesquisa

antropológica de fôlego, que foi a pesquisa para o meu doutoramento que trata da construção da identidade dos Agudás, na costa ocidental da África, mais precisamente no Benim. Então eis aí os três tempos, tempo num sentido largo, porque os períodos se misturam entre os dois primeiros campos, mas o terceiro campo é posterior.

Em cada tempo ou campo de possibilidades a experiência fotográfica se redefine, na medida em que assume um projeto e um plano de ação, cujos objetivos e estratégias influenciam o resultado final.

A primeira observação a fazer é que nós temos na ponta do processo a busca pela notícia que é o objetivo da fotografia jornalística. O objeto da fotografia jornalística, o que o fotojornalismo procura, é aquele aspecto da realidade visível que se torna notícia, já que o objeto da fotografia jornalística é a notícia. Enquanto que, na outra ponta do processo, temos a fotografia como instrumento de pesquisa para a Antropologia, ou seja, aquela imagem que vai servir de ponto de partida para uma reflexão sobre como os indivíduos organizam, sistematizam e operam a sua experiência de vida em comum, esse é o objeto da Antropologia. Então a fotografia vai buscar um determinado aspecto desse mundo visível que possa fundamentar essa reflexão, ou que possa servir de apoio para demonstrar uma reflexão que não foi feita a partir da fotografia, mas que incorpora a fotografia, num determinado momento, para reforçar e explicitar seu próprio discurso. Entre esses dois pólos nós temos uma área de transição que nós normalmente chamamos de documentação, de documentarismo fotográfico, que é assim bem aparentado com documentarismo cinematográfico. Trata-se de uma fotografia que tem uma preocupação, não com o fato em si, imediato, a

superfície das coisas, que é a área em que trabalha o jornalismo, mas sim com o conteúdo do fato, as raízes do fato, a base do fato, enfim, é uma fotografia que depende de uma observação e de uma vivência mais acuradas [...] Então, o documentarismo é, digamos assim, a sensibilidade trabalhada, responsável, com intenções claras de dialogar profundamente com determinado fato social.

Nesse sentido, toda foto é produzida para um fim determinado, mesmo que sua finalidade possa ser ressignificada na sequência temporal e nas mudanças de conjuntura, como veremos nos comentários da série sobre política. Isso porque, como diz o autor: a questão é seguinte, a gente produz foto para determinado fim, entendeu?

O tempo da política



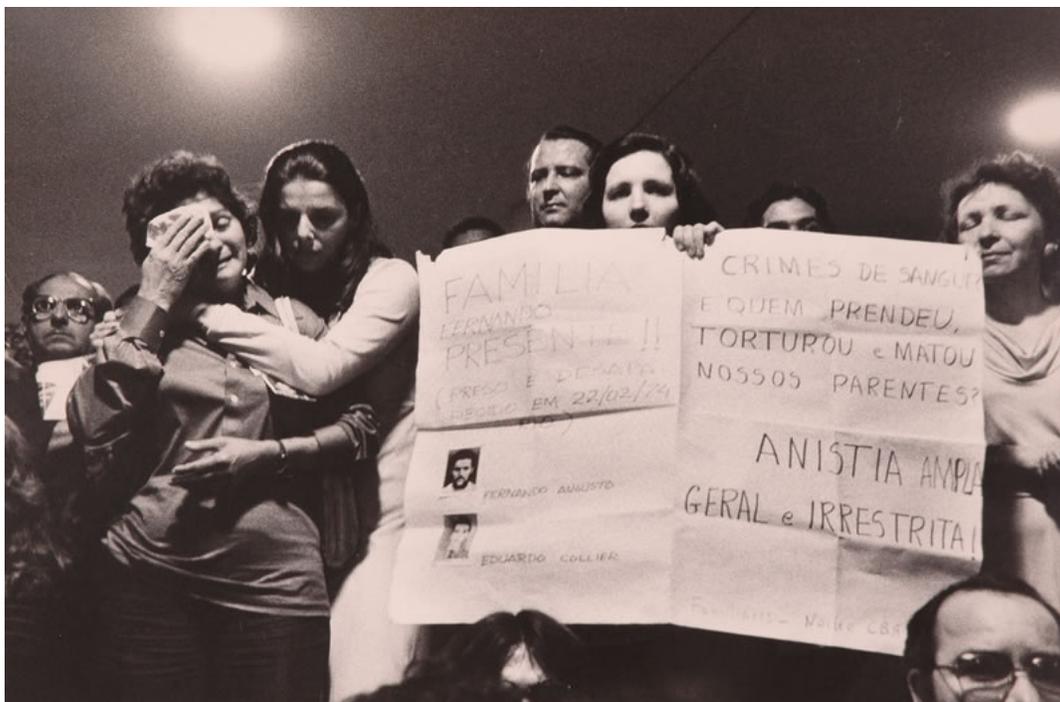
Petrônio Portela, Senado Federal, Brasília, 1978.



Generais, Brasília, 1979.



Esplanada, Brasília, 1979.



Anistia, Congresso Nacional, Brasília, 1978.



Retorno doe Arraes, Recife, 1979.



Ulysses e Tancredo, Brasília, 1980.

O primeiro tempo é definido pela participação de Guran, como fotógrafo profissional, num intenso período político da história do Brasil. Primeiro como fotógrafo contratado pelo Jornal de Brasília e depois como fotógrafo da Agência Ágil, uma das primeiras agências independentes, criada por fotógrafos no Brasil.

Na época eu cobria o Congresso Nacional, mais exatamente a transição do Geisel para o Figueiredo. Foi o momento em que, pressionado pela sociedade civil que se reorganizava, o regime militar deu início àquela distensão lenta e gradual do general Geisel. Era quando se negociava a anistia, se negociava o próximo presidente da República, enfim, se negociava a reorganização da ordem jurídica nacional, que desaguou numa constituinte. As fotografias desse tempo mostram, refletem, sobretudo, a visão crítica de um repórter de esquerda, um repórter contrário ao regime, que tem uma posição francamente crítica em relação ao regime e em relação à

pantomima do poder, a maneira como o poder se autorrepresenta na sua empáfia, no seu absolutismo, em todo o seu peso ditatorial, incontrastável da época.

Na sequência escolhida para figurar esse tempo a lógica que se impõe é a da percepção crítica e envolvente de um olhar definitivamente engajado. Parte da denúncia do teatro do poder, na pose performática de Petrônio Portela, passando pelos generais no curralzinho, pelo soldado em vigília, pelas mães em busca de seus filhos desaparecidos, pela multidão que recebia Arraes, até chegar na famosa fotografia de Tancredo e Ulisses, compondo uma narrativa que projeta o passado no presente numa interpretação visual da história do Brasil recente.

Então podemos destacar uma foto, que é uma foto, digamos, de pouca expressão para o público de hoje. Essa foto mostra o presidente do Senado Federal, que é o presidente do Congresso Nacional, falando para os jornalistas, os mais importantes repórteres políticos da Folha de SP, do JB, do Estado de SP, do Correio Brasiliense, do jornal de Brasília, enfim, para a imprensa que representa a consciência da nação. Esta imprensa sentada e o presidente do Senado de pé, com o pé em cima de uma mesa de centro, dando aquela de "one man show", representando um teatro do que era a vida política. Esse homem, Petrônio Portela, era, ao que se dizia na época, a opção civil de sucessão ao Geisel. [...] Essa fotografia faz paralelo com uma dos generais que estão numa solenidade no Quartel General do Exército, o Palácio Duque de Caxias, onde é tudo muito organizado, onde tem assim uma cordinha delimitando um espaço especial vip para os generais. Então, tem uma cordinha, com uma plaquinha na frente onde esta escrito: generais. Atrás dessa plaquinha, lá estão os generais, que aguardam a cerimônia como colegiais do primário

aguardando uma cerimônia do Dia da Bandeira uma coisa assim...brincando. É uma fotografia difícil de fazer porque a pressão em cima da imprensa é muito grande, nós somos sempre colocados em local desfavorável. Foi uma foto feita com teleobjetiva, está até meio tremidinha, mas é uma foto que tem um conteúdo que pesa muito aí nesse contexto.

Uma outra foto que eu acho que vale a pena destacar é a foto do Tancredo com o Ulisses. Os dois sentados em uma reunião do comitê pela anistia, em que o Tancredo está ali com aquela cara de Tancredo e o Ulisses está falando, falando com aquele jeito dele, e ele vira para o lado e diz assim: não é mesmo Tancredo? E o Tancredo inclina a cabeça para o lado dele com aquela cara de Tancredo e a cabeça do Tancredo fica sobre a mão do Ulisses, como que a ilustrar aquela célebre frase: 'Et est homo' (este é o homem). E de fato o Ulisses, como o senhor das Diretas, acabou desbravando e pavimentando o caminho para o Tancredo ser o grande senhor das indiretas, presidente que nunca assumiu e botou no cargo, nada mais nada menos que o ex-presidente do PDS, que foi o sucessor da Arena, partido do regime militar.

Enquanto isso, o soldado vela sobre a Esplanada dos Ministérios, no alto do Congresso Nacional. Uma fotografia feita sem tripé, fora de pauta. Eu simplesmente estava indo embora, depois de um dia de trabalho, quando vi o soldado e disse isso dá foto, então, eu me abaixei prendi a respiração e fiz a foto... é um tipo de foto de arquivo que remete muito mais à situação do país como um todo do que uma notícia específica, do que um fato gerado na pantomima do poder para virar notícia.

Ainda tem mais duas fotos que eu quero comentar: a primeira é uma foto, em minha opinião, terrível, das mães de militantes desaparecidos, segurando cartazes, no Salão Verde do

Congresso Nacional, exigindo anistia e apuração dos crimes da repressão. E... aconteceu muito rápido, elas entraram no Congresso com apoio de alguns deputados de oposição ao regime, abriram aqueles cartazes e a televisão, evidentemente, ampliando os limites de cobertura permitida, jogaram a fonte de luz na cara delas e começaram a filmar. E aí eu cliquei com aquela luz muito dura, dramática mesmo, e a foto carrega também a dramaticidade desse momento. É uma foto que me toca muito... Por fim, nós temos uma alegoria do que é o movimento político que se instalou no país a partir dessa dita redemocratização. É uma foto feita no comício do Arraes, na sua volta do exílio, em Recife. Arraes foi recebido por milhões de pessoas, que estão em último plano com os braços para cima, gritando, "Arraes tá aí", arrasta aí... e o primeiro plano é um cartaz com o rosto do Arraes, rasgado, um cartaz que anunciava essa manifestação, onde a cara do líder aparece amassada num primeiro plano contra essa multidão, que fala para o nada. Essa multidão ela grita para o nada porque esse político e essa classe política finalmente apresentaram nada.

Todas essas fotos foram publicadas em diferentes veículos da grande imprensa e da alternativa, sendo que a fotografia do Ulisses e do Tancredo ganhou notoriedade por ter sido utilizada, não na época da sua produção, mas dois anos depois num editorial de Mino Carta para a revista "Isto é", comprovando a sua sintonia com o campo da cultura política.

Quando indagado sobre a sua reinterpretação das fotos no processo de rememoração realizado no momento da entrevista, Guran fez uma pausa para refletir sobre o ato fotográfico. Em sua reflexão evidencia tanto a complexidade da experiência adquirida pelo fotógrafo ao longo da sua trajetória, como a estreita relação entre ver e conhecer. Essa possibilitada por um regime de visualidade no qual a fotografia não é somente uma

técnica de observação, mas, também, uma forma de expressão e produção de sentido social.

Eu acho que aqui cabe uma reflexõzinha sobre o ato fotográfico. Porque o que acontece com o ato fotográfico, é o seguinte: ele vai adiante da razão. Adiante no sentido de que ele vai mais rápido e independente da razão. Fotógrafo é fotógrafo porque o instrumento de diálogo que ele tem não é a palavra, não é o raciocínio e sim o olhar, a perspicácia visual, é a percepção dessa dimensão mágica aonde se inscreve a imagem. Então, isto é verdade, o que quer dizer que o fotógrafo registra coisas que ele não chega a perceber completamente, mas ele intui. Essa intuição é que garante o bom registro, até porque o fotógrafo não fotografa o que vê, ninguém fotografa o que vê, você fotografa o que você antevê, o que você adivinha, pois o que você vê já passou, já não é mais foto, você tem de se adiantar ao desdobrar da vida para pegar a foto. Isto é verdade, mas também é verdade, e exatamente pelas mesmas razões que eu estou explicando, também é verdade, que, você quando fotografa, você decide, o seu dedão decide, a partir de tudo aquilo que você é. O Zé Medeiros falava uma coisa interessante, ele dizia assim: você fotografa o que você vê e você vê o que você é. E é verdade, você vê o que você é. Muito bem, você é aquilo que vê e é um conjunto grande e complexo, imbricado de uma cultura social que é produto do seu meio, de uma cultura pessoal sua que é produto do seu meio social mais próximo, da sua família, da sua formação, você é o produto das suas reflexões, quer dizer, você emenda ideias e chega a conclusões, ideias que você vai buscar talvez na sua família, talvez na literatura, talvez no meio social, talvez na sociedade, na época que você vive, talvez dentro de você, ideias que nascem sem que você saiba

como. Então, você articula essas ideias e você é resultado dessa articulação que está aí. O que acontece, quando chega na hora do 'clac', é que você age por um instinto, mas que instinto? O instinto "construído", por assim dizer, por todo esse processo. [...]

Então você me pergunta: o que você pensou na época que você fez essa foto? Nada! Na hora de fazer a foto eu não pensei em nada! Realmente, mas isso quer dizer o seguinte, eu pensei em tudo que eu já estava pensando. Eu estava na frente do presidente do Congresso Nacional fazendo aquela pantomina e pensando assim: "gente, não acredito numa coisa dessas, não pode ser verdade", entendeu? Não podia ser verdade mas era verdade. Eu digo "ah, mas isso aí eu tenho que pegar, não é?"

Então, eu passei no alto do Congresso Nacional, volta e meia eu passava por ali, em cima havia sempre aquele soldado, mas num dia a coisa estava diferente, um dia bateu uma luz no soldado, tinha uma bruma, não sei o quê, tinha um vento que espalhou umas nuvens, e aconteceu alguma coisa. Aquele soldado, o capacete dele brilhava mais, ele tinha o peito mais largo, sei lá. A espingarda dele tava colocada de outra maneira, espingarda não, desculpa, fuzil né? afinal é um soldado, não é um caçador. Mas, então, aquela figura ali, do jeito que ele estava, em vez dele ficar um pouquinho mais pra direita ele ficou um pouquinho mais pra esquerda, aí a luz do vigésimo andar incidiu sobre a baioneta, sei lá, naquele momento alguma coisa se produziu, plasticamente, fotograficamente, que mexeu dentro de mim e me levou a produzir aquela foto. O clique do Tancredo é outro exemplo, o Ulisses fez várias vezes aquilo ali, aquele gesto, eu o vi fazer aquele gesto, e digo essa é boa. Peguei. E peguei dois anos ou

quatro, três anos antes do Tancredo ser o candidato das indiretas.

É claro que qualquer sujeito com a minha formação dentro do Palácio Duque de Caxia, em pleno comando do Exército, vendo uma cena peripatética de uns generais num cercadinho escrito “generais”, brincando feito criança faria aquela foto. Eu, que fui do Colégio Militar, que cresci naquele cercadinho. Hã?! Não posso perdoar. Bom, então o que eu pensei? Não era preciso pensar, bastava ser. Porque você sendo o pensamento já vem junto.

O tempo dos índios



Kamayurá, Xingú, 1978.



Kamayurá, Xingú, 1978.



Uka-uka, Xingú, 1988.



Moças Kamayurá, Xingú, 1978.



Kamayurá, Xingú, 1978.



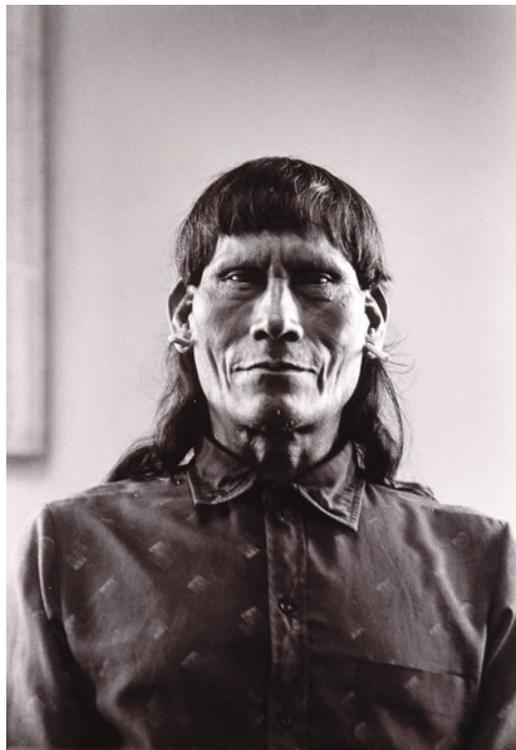
Marubo, AM, 1988.



Rede Matis, AM, 1988.



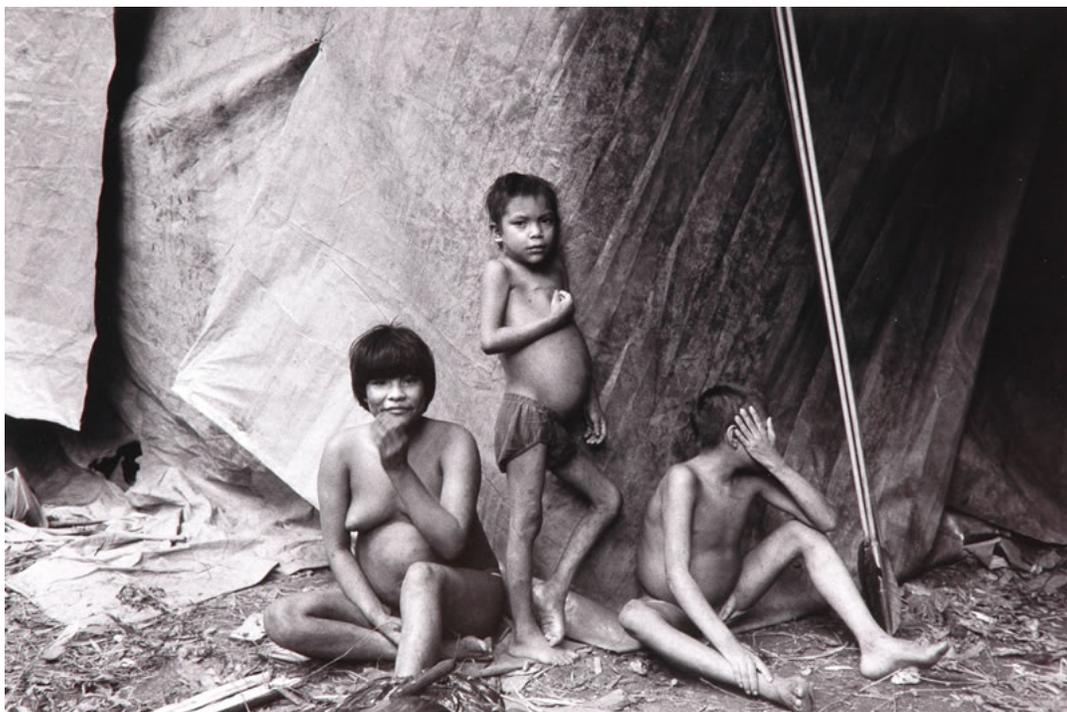
Marubo, AM, 1988.



Xavante, MT, 1986.



Xavante, MT, 1986.



Yanomami, RR, 1991.



Yanomami Pista Paapiú, RR, 1991

Esse tempo prescreve campos diferenciados da atividade de Guran como fotógrafo. Isso porque engloba os anos de 1978 a 1991: anos de transição política, de acirramento das demandas dos movimentos sociais, de engajamento da sociedade por mudanças, um momento em que não bastava ver, era preciso fazer. Ao longo desse período, Guran foi se aproximando do campo conceitual teórico da Antropologia sem, no entanto, perder a sua ambição de sempre que possível “poetar”.

Entre o engajamento apaixonado do repórter fotográfico militante até a militância política em prol dos povos indígenas se define o campo de visualidade dos Marubos, Xavantes, Matis, Yanomamis, Kamayurás. Os comentários de Guran, sobre esse tempo, revelam a metamorfose por que passa o sujeito do conhecimento quando colocado face a um objeto que é tão sujeito quanto ele. Cabe informar que as fotografias produzidas nesse

tempo foram tema de diversas exposições que circularam pelo Brasil e no exterior.

Quando eu iniciei o meu trabalho com os índios, eu tinha 29 anos e estava chegando pela primeira vez numa área indígena. Tinha visto uns índios assim de longe ali na casa do Ceará, em Brasília, mas nunca tinha ido numa área indígena, tomado contato com isso, a não ser por revista, filme. Chegando lá eu encontrei uma magnífica aldeia Tupi completamente preservada que é dos Kamayurá, que vivem nus, pintados, cheios de adornos, morando nas casas tradicionais numa aldeia circular com meia dúzia de casas poderosas.

A primeira ida de Guran ao Parque do Xingu, em 1978, foi a convite do cineasta Vladimir Carvalho, por sua vez convidado por Olimpio Serra, então diretor do parque, para registrarem uma cerimônia do Uka-Uka. As impressões desse primeiro contato já definem o deslocamento da postura de olhar de fora para o mundo da política, para um olhar politizado pela percepção da alteridade.

Nós passamos a noite toda acordados na cerimônia que a gente foi assistir. Na véspera do grande jogo ninguém dorme, porque os índios dizem que se você dormir na véspera da batalha o inimigo vai aproveitar a fragilidade em que você fica, por estar dormindo, e vai invadir o seu sonho e lhe enfraquecer. Então, ninguém dorme. Passamos a noite acordados e eles passaram a noite dançando, se pintando, conversando. No dia seguinte teve a cerimônia toda, teve a luta e continuaram as conversas, as fogueiras e foi ali que o Olimpio Serra, diretor do parque, me encontrou. Perdido naquilo ali, com uma lua assim de desenho animado, aquela lua enorme, que não existe, só em desenho animado. Ele botou

a mão no meu ombro e disse “ Guran, não se preocupe que é assim mesmo, ninguém fica igual depois de passar por aqui, todo mundo vive esse problema, você não será mais o mesmo porque ninguém é o mesmo depois de viver isso.”. E realmente eu não fui mais o mesmo, e as fotos refletem isso. Agora, eu observo, hoje, que minha idéia na época era me botar a serviço daquela coisa diferente. Eu, em momento algum, me senti mobilizado pra representar a minha sociedade diante daqueles indivíduos. Eu me senti mobilizado para representar aqueles indivíduos diante da minha sociedade, você entendeu? Eu disse assim “eu estou aqui, então eu tenho que levar isso que eles são para lá, para as pessoas verem. Mas não para as pessoas verem da maneira como eu os vejo, e, sim, da maneira como eles têm de se mostrar para aquela sociedade. Então isso fez com que eu tivesse uma relação muito legal com aqueles índios. Para começar, tudo com lente normal ou grande regular, tem uma única foto de teleobjetiva, ou duas. Quer dizer, tudo bastante próximo, dialogando, dentro do lance, fazendo aquilo que eles estavam dando para eu fotografar.

Das fotos que escolheu para compor o tempo dos índios se detém no comentário de duas: a foto da criança com o saco plástico (foto 11) e do índio Xavante (foto 15).

Eu estava do lado de cá da aldeia, tinha o pátio central, e do lado de lá da aldeia, ou seja, a uns 70 metros de mim, saiu da casa uma garotinha de uns sete anos oito anos sei lá, brincando com um enorme pedaço de plástico transparente. Quando eu vi, no meio daquela aldeia tupi, todo mundo peladão, pintadão, cheio de ornamentos, aquela menininha brincando com o plástico, pensei o que pensaria qualquer

fotógrafo: “isso dá foto”. Eu fiz um esforço enorme, me levantei de onde eu estava e fui andando na direção da menina. Quando eu botei a máquina na cara vi que eu estava na distância errada, porque estava de grande angular e eu tinha esquecido. Eu teria que trocar a lente e aí me deu aquela preguiça e eu disse assim “ ah, ela vem vindo pra cá, quando ela entrar no meu quadro legal eu faço a foto”. E aí eu fui andando na direção dela com a máquina na cara. Quando eu ia fazer a foto dela, entrou um índio todo vestido na minha foto e se confundiu com ela, aí eu tive que parar e esperar o índio passar, no que eu estava esperando o índio passar, o que me acontece? A menininha já tava quase em cima de mim quando me aparece o outro menininho vindo pela esquerda e entra no quadro. Aí eu fui tentar enquadrar melhor e me apareceu um índio todo pintadão do lado direito da cena, exatamente no momento em que o outro vestido saía do quadro e eu “cliquei”, porque o clique é uma decisão do olho. Aí eu vou explicar a foto, a foto é assim, você tem o índio mais dentro da sua cultura, com seus aparatos tradicionais, depois você tem a criança com o plástico, tem o outro que parece doente e tem o índio que sai vestido do outro lado, tudo isso no sentido dos ponteiros do relógio. Essa leitura é o segundo momento da foto, é uma construção a partir da matéria-prima que aquele momento me deu.[...]

É engraçado porque entre essa foto do plástico e o retrato do Xavante eu fiz um curso de pós-graduação de especialização em recursos audiovisuais na etnografia. Então, quando fui aos Xavantes, eu já tinha uma carga de leitura e um treinamento em etnologia. Aliás, foi a minha professora de metodologia de pesquisa que me convidou para acompanhar a equipe da FUNAI que ia fazer esse trabalho lá na área xavante. Então, lá eu tenho essa foto do chefe de guerra dos xavantes que é um

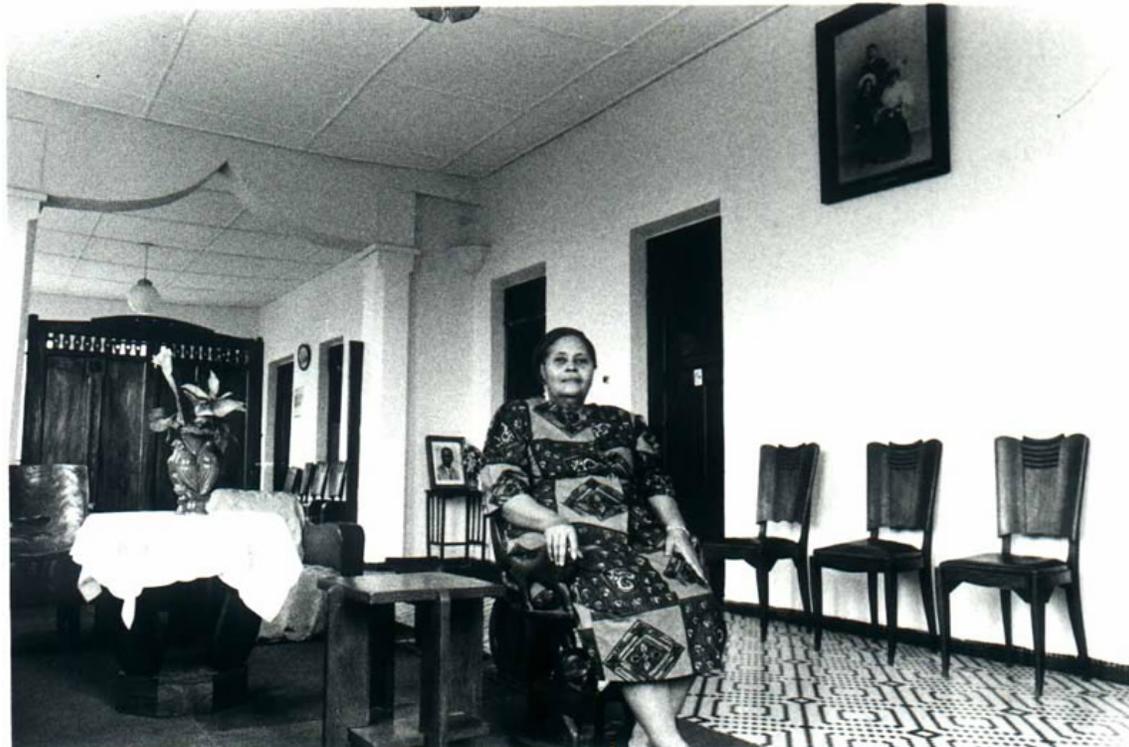
índio que simplesmente não falava, era bem alto, era de uma idade que eu não sei mas era velho, não sei se 60 anos, 55, 65, era um índio velho, com uma cara absolutamente impenetrável, um olhar super vivo e que não falou nada em momento nenhum. Todos os índios discutiam, falavam, e ele ficou calado o tempo todo. E quando nós sentamos na mesa de discussão, a FUNAI sentou de um lado e os índios sentaram do outro. Eu era FUNAI, então fiquei na frente desse cara que era o chefe de guerra, que ficou me olhando. Aí eu peguei a minha máquina e tirei uma foto dele, já que achei extraordinária aquela cara dele, parecia um apache. E eu tive uma boa relação com ele, apesar do que ele nos sequestrou a todos logo depois, mas não foi culpa dele, foi um ato político que ele fora obrigado, como chefe de guerra, a assumir, inclusive nós não fomos maltratados de jeito nenhum.

O interessante da rememoração é o fato de que as experiências de tempos separados ganham sentido numa narrativa que busca construir uma escrita de si. Elabora-se, assim, uma identidade profissional e pessoal que relaciona o sujeito da rememoração ao seu tempo e reforça a perspectiva de projeto e escolha dentro de um campo de possibilidades. A fotografia, no entanto, inscreve a representação de si, no processo de rememoração, num domínio onde não só conta a lembrança mas, acima de tudo, recupera o registro visual da experiência. Ordenam-se as lembranças em diálogo provocador com as imagens fotográficas.

Tempo dos Agudás



A Grande Mesquita, Porto Novo, 1994.



Mme Patterson, 'née' De Medeiros, no salão do seu sobrado em Porto Novo, 1994.



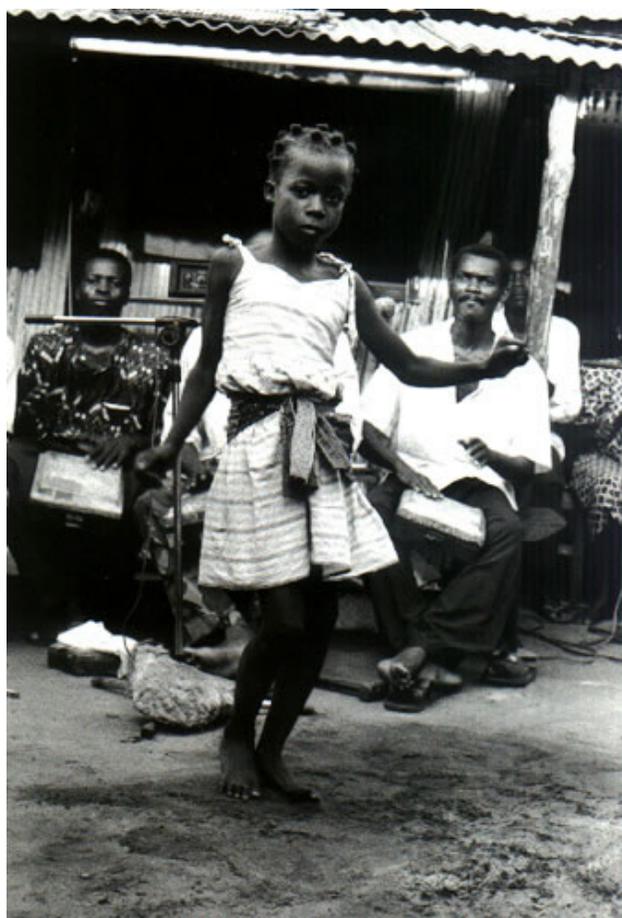
Desfile na véspera do Bonfim, principal destaque do desfile 'Iaiá e Ioiô', Porto Novo, 1996.



Celebração do Nosso Senhor do Bonfim, Porto Novo, 1995.



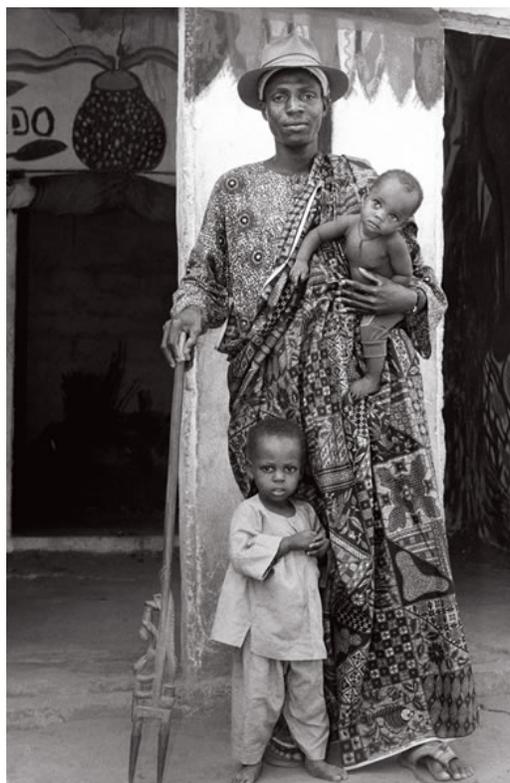
Dama 'brasileira' cumprimenta dançarina, Abomé, 1995.



O 'samba' ensaio da burrinha , Cotonu, 1995.



Rei Agoli-Agbo e Chachá conversam com ministros, Abomé, 1995.



O Dah Dagoun Nonchéokon, chefe do culto Dagoun, com dois de seus filhos, Uidá, 1996.

Esse tempo é demarcado pela especialização do olhar e, em certa medida, por uma nova disciplina definida pelo método científico. É o tempo do deslocamento, na trajetória do fotógrafo, do mundo da ação para o mundo da reflexão. O resultado é, entre muitos outros, uma tese (já publicada em livro com duas edições) e um título de doutorado (e pós-doutorado). Elabora-se um novo projeto em diálogo com um outro campo de possibilidades, daí a compreensão de que esse novo tempo estava isolado dos demais.

Bom o terceiro tempo, ou terceiro campo, que no caso é um tempo separado realmente, é o material feito para pesquisa dos Agudás. Uma coisa interessante com esse material, no seu conjunto - não apenas nas fotos que estão aqui, porque essas fotos são momentos escolhidos - é que ele é completamente totalmente voltado para foto eficiente como instrumento de pesquisa. Todas essas fotografias foram produzidas dentro de um projeto de pesquisa de doutoramento.

Na apresentação desse tempo, o deslocamento de campo já se evidencia bem como a própria percepção da fotografia, que passa a ser conceituada:

Fotografia eficiente é aquela que traduz com eficácia, com eficiência, que veicula a informação para a qual ela foi produzida. Então, um bom exemplo é o seguinte: a fotografia que é eficiente para a identificação policial, 3X4, não é eficiente pra notificar, ou informar, qual é a cara do ganhador do prêmio da poesia. É o mesmo indivíduo, só que fotografado 3X4, se você pegar a foto da carteira de identidade do vencedor do prêmio de poesia e botar no jornal, vão achar que ele morreu, né? Mas, se você fizer uma foto do poeta a meia luz, não sei o quê, metade do rosto na sombra, meio de lado, essa foto pode sugerir o poeta, mas não serve para identificação policial. Porque a foto eficiente é aquela que é eficiente na sua

função de levar adiante uma determinada informação e isso é resultado da boa utilização da linguagem fotográfica a serviço desse determinado fim.

Por exemplo, nesse caso aí da fotografia dos Agudás, o que eu estava buscando era o dado antropológico, ou seja, aquele aspecto daquela realidade visível que serviria de ponto de apoio, de ponto de partida, que daria subsídios pra desenvolver uma reflexão sobre como foi construído aquele grupo social, como se construiu aquela identidade social dos Agudás. É outra coisa, a fotografia não estava ali para nada mais, aliás, eu nem sequer estava lá como fotógrafo, o que era completamente diferente das outras situações, em que eu estava onde estava porque era fotógrafo. Nos Agudás eu estava naquele lugar porque era antropólogo, inclusive o meu orientador disse assim “você tem que resolver se vai fazer uma tese sobre antropologia ou sobre fotografia. E eu lhe previno, isso aqui é um doutorado de antropologia”. Quer dizer, se você quer fazer uma tese de fotografia vá pra outro lugar, aqui é antropologia. Então eu fui para o Benim fazer uma pesquisa antropológica.

Nos comentários sobre as fotografias produzidas no Benim, no âmbito de sua pesquisa de doutorado, Guran as avalia como eficientes, mas ruins... Ruins?! Agora quem se deteve diante da avaliação fui eu, pois simplesmente não podia entender como a foto da menininha dançando samba em Cotonu, no coração da África Negra, em franco diálogo com a tradição da fotografia brasileira dos anos 1950 (lembra muito as fotos de José Medeiros do morro da Mangueira), pode ser considerada ruim? Ou então, o flagrante da ‘dama brasileira’ colocando uma moeda na testa da dançarina em aprovação a sua performance, ou mesmo, as imagens da comemoração de Senhor do Bonfim, e da arquitetura de Porto Novo, com todos os detalhes tão bem registrados? Mas na explicação de Guran fica claro o seu argumento para diferenciar a fotografia na pesquisa social da fotografia na experiência social.

A fotografia é eficiente, mas ela não dá uma exposição, entendeu? Há fotos muito boas, mas, no seu conjunto, uma exposição de fotografia mesmo não dá. Ela dá uma exposição sobre a pesquisa, e a exposição sobre a pesquisa é muito boa. Mas não é uma exposição de foto como é, por exemplo, "O olhar indígena", "Todo dia é dia de índio", "Viva Yanomâmi", sabe, que você joga as fotos na parede e as fotos são absolutamente eloquentes porque elas pegam o público pela emoção. As fotos dos Agudás não pegam pela emoção. De vez em quando tem uma foto que pega pela emoção porque, realmente, eu, como fotógrafo e dentro da minha ambição de querer ser um poeta, no fundo, eu acabo conseguindo alguma coisa disso que está aí, mas não é o objetivo. O objetivo é exatamente registrar aspectos do mundo visível que explicitam características, indícios, indicadores daquela identidade social que eu estou buscando, entendeu? [...] E, então, eu acho que as fotos dos Agudás são extremamente bem feitas - desculpe minha falta de modéstia - mas são bem feitas para aquele fim, e aquele fim é o de construir o raciocínio, não é um fim de emocionar. É ciência, quer dizer, a antropologia se pretende ciência, não se pretende arte, não se pretende literatura. E a ciência, como a gente sabe muito bem, não vem a ser despida de emoção, mas a emoção é submetida a todo um critério, a uma metodologia, ela não é uma emoção absoluta. Quando a emoção é absoluta não se faz ciência, faz arte.

No entanto, apesar de enfatizar o princípio da razão sobre a emoção na esfera científica, o fotógrafo e antropólogo ainda deixa o caminho aberto para poder em algum momento "poetar" na sua experiência fotográfica: *Aí tem uma coisa interessante, porque a fotografia é tão mais rica em significado quanto for a nossa capacidade de ler as nuances de representação contidas naquela imagem.*

Milton Guran em três tempos



Reunião Semanal da Agência Ágil, Brasília, 1983. Da esquerda para a direita: Julio Bernardes, Milton Guran, Kim-Ir-Sem, André Dusek, Duda Bentes.



Milton Guran entre os Yanomâmi, Amazonas, 1991.



Milton Guran fotografa os dekamè-tanvè - República do Benim, 2004

Milton Guran nasceu no Rio de Janeiro em 1948. É fotógrafo e antropólogo, atualmente é pesquisador associado do LABHOI/UFF.

Fontes

Entrevista realizada em 3 de março de 2009, Sta. Tereza, 1h 07 min., depositada no LABHOI/UFF.

Referências Bibliográficas

Guran , M. Agudás: os 'brasileiros' do Benim, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Gama Filho, 2000.

Guran , M. (coord.) Brasília ano 20: depoimento de 35 fotógrafos de Brasília, Brasília: Agil Fotojornalismo, 1980.

Guran , M (Coord.) Ciclo Paradigma Digital – Fotorio 2005, Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006, 128p.

Guran , M (Coord.) Coleções e Arquivos Fotográficos: constituição, função social e conservação. In: Fotografia: suporte de memória, instrumento de fantasia. Anais do Colóquio Internacional, Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

Guran , M. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, EdUERJ, vol. 10, n. 1, 2000

Guran , M. (coord.). Processo constituinte, 1987-1988: documentação fotográfica. Brasília: Ágil; Ceac/UNB, 1988.

Guran , M. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro: ed. Gama Filho, 2ª ed., 1999.

Mauad , Ana Maria. Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias, Niterói: EDUFF, 2008

Velho , Gilberto. Projeto e metamorfose: por uma antropologia das sociedades complexas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.