

Por um olhar antropológico: o etnocentrismo das produções fotográficas e cinematográficas¹

João Pedrosa Wanderley Neto²
Eduardo Lima Leite³
Universidade Federal de Campina Grande

RESUMO

Este artigo corresponde a uma revisão de literatura que trata dos aspectos etnocêntricos que envolveram a arte ao longo do século XX e XXI, em especial a fotografia e o cinema, por meio do entendimento dos conceitos ideológicos difundidos nas sociedades ocidentais no processo de construção do repertório sociocultural dos sujeitos. Para isso, são utilizados autores como Ella Shohat e Robert Stam, Edward Said, Philippe Dubois, Flusser e Laplantine.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia; Cinema; Fotografia; História; Multiculturalismo; Significação.

INTRODUÇÃO

Ao buscarmos compreender as relações dos sujeitos com os movimentos artísticos ao longo do século XX e XXI é preciso trazermos à luz o entendimento de teóricos do campo da antropologia a fim de estabelecermos parâmetros sobre a relação do homem com a cultura. De acordo com Laplantine (1988, p. 22), as manifestações comportamentais dos indivíduos não são “inatas”, isto é, não devem ser compreendidas como naturais uma vez que são “produtos de escolhas culturais”. Logo, ao pensarmos na relação homem/arte é fundamental construirmos um olhar atento sobre as interpretações que geramos, enquanto sociedade e sujeitos, para que, desta forma, possamos ampliar o nosso olhar e nos distanciarmos de meros juízos de valores pessoais acerca das manifestações.

A partir dessa perspectiva, ainda é possível estabelecer relação direta entre a empiria, que no sentido deste texto deve ser compreendida como uma relação direta do homem com o mundo a partir dos seus sentidos, e a construção de significados extraídos

¹ Trabalho apresentado no GT 01 “Fotografia documental, memória e fotojornalismo”.

² Especialista em Fotografia Digital pela Faculdade Maurício de Nassau, graduado em Jornalismo pela UFPB e Graduando em Odontologia da UFCG, e-mail: pedrosa.fotografo@gmail.com

³ Graduado em Ciências Sociais, Mestre em Sociologia pela UFPB e professor Adjunto I da UFCG e-mail: eduardo@cstr.ufcg.edu.br

a partir da apreensão dos fenômenos. De acordo com Oliveira (1996, p. 31), “se o olhar e o ouvir constituem a nossa percepção da realidade focalizada na pesquisa empírica, o escrever passa a ser parte quase indissociável do nosso pensamento”, logo, torna-se possível compreender que nossos sentidos estão inseparavelmente interligados com a nossa construção de significados e de pensamento, seja no tocante à arte ou as demais questões socioculturais como a escrita. A mesma compreensão pode ser observada em autores do campo da semiótica como Santaella:

Em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem [...] quando consideramos a linguagem verbal escrita, esta também não conheceu apenas o modo de codificação alfabética criado e estabelecido no Ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada, tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho” (SANTAELLA, 1990, p. 2)

Portanto, a partir do explanado, torna-se evidente que presumir um significado naturalizado e, ainda mais grave, imutável, é recorrer em uma perspectiva ancorada em um olhar excludente em relação a outras manifestações culturais e a outras formas de codificação e representação dos fenômenos diversos que se manifestam em nossas realidades.

Um dos autores que trabalha a problemática citada anteriormente é Edward Said (1999, p.206). Segundo o teórico, as interpretações desenvolvidas ao longo da história acerca do Oriente - e que tornaram-se hegemônicas - sempre estiveram ligadas a perspectivas eurocêntricas. “O Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental” (SAID, 1999, p.206).

Logo, é possível compreender que mesmo que um sujeito busque representar ou interpretar os fenômenos de uma determinada realidade, esta representação e interpretação estarão intrinsecamente ligados a questões ideológicas que são estabelecidas por meio das relações humanas como pontua Chauí (1980):

Ora, o real não é um dado sensível nem um dado intelectual, mas é um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, e esse processo depende fundamentalmente do modo como os homens se relacionam entre si e com a natureza. Essas relações entre os homens e deles com a natureza constituem as relações sociais como algo produzido pelos próprios homens, ainda que estes não tenham consciência de serem seus únicos autores. (CHAUÍ, 1980, p. 8)

Desta forma, a autora reforça o entendimento de que as relações empíricas – e as interpretações delas geradas - estabelecidas entre os sujeitos com outros sujeitos estão, inevitavelmente, atreladas à condição humana em questão, condição esta que, embora subjetiva, estará inserida em um contexto repleto de fenômenos que manifestam-se corriqueiramente e são passíveis de interpretação e representação por parte dos sujeitos.

DO SURGIMENTO AO SÉCULO XX

Segundo Dubois (1994), de seu surgimento – no ano de 1826 - até o início do século XX, a interpretação da fotografia, tanto para o senso comum quanto para os detentores do conhecimento científico, consistia como sendo uma cópia fiel da realidade, ou seja, era atribuído à fotografia um caráter análogo em relação ao objeto real fotografado (discurso da mimese). Nesse sentido, é válido ressaltar que tal ponto de vista contribuiu para a cisão entre o papel do artista plástico e do fotógrafo.

Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX [...] Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas — ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas —, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como imitação mais perfeita da realidade. (DUBOIS, 1994, p. 27)

Ainda de acordo com o autor, segundo os discursos da época em questão, a capacidade da fotografia imitar a realidade era fruto da sua própria natureza técnica, isto é, do processo mecânico que a envolve e que possibilita a imagem fotográfica ser compreendida como uma imagem automática, naturalizada, regida unicamente pelas leis da ótica e da química. As consequências desta compreensão possibilitaram o distanciamento de que a fotografia, como todo e qualquer produto cultural, é resultado de uma escolha cultural do artista/fotógrafo, a qual é regida por diversos aspectos ideológicos.

Perspectiva semelhante também é traçada por Flusser (1985). Segundo o autor, o aspecto objetivo e “natural” das imagens técnicas, nas quais enquadra-se a fotografia, faz com que o sujeito que a observa, a olhe não como imagens, mas como verdadeiras janelas de um mundo real, janelas essas que estariam isentas de qualquer subjetividade ou aspecto ideológico.

O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que a critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas. (FLUSSER, 1985, p.10)

Embora o entendimento de Dubois (1992) seja amplamente difundido entre os teóricos do campo da fotografia, faz-se pertinente destacar uma perspectiva multicultural acerca das produções artísticas tendo em vista que “o Ocidente, assim como sua contrapartida Oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 37). Nesse sentido, faz-se necessário compreender que o entendimento de uma Europa autêntica, fruto de uma Grécia clássica, se debruça em evidentes processos excludentes, uma vez que ignora as influências africanas, árabes, islâmicas e judaicas.

A arte ocidental sempre fez empréstimos e foi transformada pela arte não-ocidental: alguns exemplos são a influência moura na poesia cortês, a influência africana na pintura modernista, o impacto das formas asiáticas sobre o teatro e cinema europeus, assim como a influência das formas de danças africanizadas sobre os coreógrafos [...] O ocidente, portanto, é uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas que não apenas “bebeu” das influências não-européias, mas é de fato formada por elas (SHOHAT e STAM, 2006, p. 38)

Logo, embora Dubois (1992) no traga uma reflexão sobre o entendimento da fotografia a partir de uma perspectiva eurocêntrica, faz-se prudente ressaltar que tal olhar, na verdade é fruto de um diálogo entre as diversas culturas dos países orientais e ocidentais uma vez que, assim como o próprio Ocidente, o Oriente corresponde a um conceito envolto por uma história e uma trajetória imagética, de pensamento e de vocabulário que lhe conferiram uma existência para e no Ocidente (SAID, 1999). Dessa forma, ao pontuarmos a fotografia como uma manifestação artística europeia ou Ocidental, estamos a ignorar ou menosprezar todas as interações e relações culturais que culminaram no surgimento e existência dessa manifestação artística.

O SÉCULO XX

Retomando as perspectivas desenvolvidas por Dubois (1992), o autor destaca que a compreensão do século XX acerca da fotografia é de que esta consistia em uma

interpretação, ou seja, uma transformação da realidade. O autor enfatiza que o a fotografia era compreendida como resultado de um processo técnico que modificava o que estava a ser visto para então registrá-lo. Em vez de ser uma analogia do real, o que, na época, dava respeito e admiração à fotografia, essa passou a ser compreendida como um processo similar à pintura, ou seja, de interpretação e representação. Como consequência, a fotografia perdeu sua naturalidade, inocência, transparência e, principalmente, a essência realista que lhe era atribuída.

Nas polêmicas muito vivas sobre a questão da fotografia como arte, os defensores de sua vocação "artística" e em particular os pictorialistas, já evocados, evidentemente não cessaram de colocar em evidência essas lacunas, essas carências, essas fraquezas do "espelho" fotográfico, para atacar e invalidar a idéia segundo a qual a essência da fotografia estaria em ser unicamente uma reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade (DUBOIS, 1994, p.38)

Segundo Dubois, o que é expresso nas alegações desenvolvidas por teóricos ao longo do século XX, é a concepção de uma intensa dicotomia entre realidade interna e realidade aparente, entendimento que pode ser retomado através do mito platônico da caverna. Esse entendimento ideológico desenvolveu uma dimensão específica nos últimos anos do século XX, repercutindo o movimento crítico de denúncia do efeito de real supostamente presente na fotografia. Nesse sentido, possibilitou a intervenção deliberada e exibida do artista na fotografia e no cinema. Tal aspecto pode ser observado, tanto no cinema como na fotografia do final do século XX por meio da utilização de computação gráfica em filmes como *Jurassic Park* e *O exterminador do Futuro 2* e nas imagens produzidas por fotógrafos como *David LaChapelle*.

É válido destacar ainda que, no início do século XX, o cinema – o qual teve suas origens a partir do surgimento e desenvolvimento da fotografia – já abraçava o entendimento de que as produções não estariam predestinadas à representação da realidade. Produções como *Le Voyage dans la lune*, de Georges Méliès, foram produzidas com o intuito de ressaltar o caráter de transformação da realidade que o cinema possuía. Entretanto, embora produções como as dos irmãos Lumière (*L'Arrivée diun Train a La Ciotat*) e do próprio Méliès enfatizem a participação dos países europeus na produção visual do século XX, Shohat e Stam (2006) destacam a participação dos países hoje designados como de terceiro mundo nas produções visuais:

Na década de 20, a Índia produzia mais filmes do que a Grã-Bretanha. Países como a Filipinas lançavam uma médias de mais de cinquenta filmes por ano na década de 30, Hong Kong produzia mais de duzentos filmes na década de 50 e a Turquia quase trezentos filmes por ano no início da década de 70. O cinema do Terceiro Mundo, longe de ser um fenômeno marginal, é responsável pela maior produção cinematográfica do mundo. (SHOHAT E STAM, 2006, p.60)

Entre os processos de produção audiovisual que tiveram destaque no início do século XX está o surgimento da indústria cinematográfica indiana *Bollywood*, a qual teve sua origem a partir de cidadãos que não possuíam relação direta com o cinema e a fotografia:

O indivíduo recorria a um empréstimo – na maioria dos casos, no mercado negro – e conseguia determinado valor. Desse valor, usava apenas metade para produzir o filme, a outra parte servia para pagar os juros dos empréstimos e outros encargos. Como naqueles tempos o cinema era a única forma de entretenimento da população indiana, o filme desse cidadão invariavelmente enchia as salas de cinema e, mesmo com ingressos a preços irrisórios, ele conseguia o dinheiro para pagar o empréstimo e ainda lucrava com o filme. Nascia, então, um produtor cinematográfico (BALLERINI, 2009, p.21)

Portanto, é possível compreender que ater-se a um entendimento de que os países europeus e norte-americanos seriam os responsáveis pela produção fotográfica e cinematográfica mundial é, na verdade, um equívoco.

Nesse sentido, pode-se observar ainda uma disparidade entre o entendimento das produções culturais do Oriente e do Ocidente. De acordo com Shohat e Stam (2006, p. 63), “enquanto o Terceiro Mundo é inundado por filmes, séries de TV, música popular [...] o Primeiro Mundo recebe muito pouco da vasta produção do Terceiro”.

Ou seja, embora haja uma produção significativa dos países Orientais, têm-se um forte adequação da relevância dessas produções a uma dinâmica global, e consequentemente etnocêntrica, que as polariza e hierarquiza.

Hoje o problema central é a tensão entre a homogeneização e a heterogeneização cultural, no interior da qual tendências hegemônicas, bem documentadas por analistas marxistas como Mattelart e Schiller, são simultaneamente "adaptadas" em uma complexa economia cultural global disjuntiva. Ao mesmo tempo, é preciso lembrar que padrões de dominação bem discerníveis canalizam a “fluidez” no interior de um mundo “multipolar”: a mesma hegemonia que unifica o mundo através de redes globais de circulação de produtos e informação também funciona de acordo com estruturas hierárquicas de poder, mesmo que tais hegemonias sejam agora mais sutis e dispersas. (SHOHAT e STAM, 2006, p.65)

Logo, compreender as relações de poder e, conseqüentemente, as hierarquizações resultantes dessas relações é aspecto fundamental para esclarecer as razões de hegemonias culturais de um mundo globalizado.

O SÉCULO XXI

No que trata da compreensão da fotografia ao longo do século XXI, Dubois (1994) destaca que essa passa a ser compreendida como uma alusão ao real, podendo agora ser compreendida sob o discurso, segundo o autor, do índice e da referência. Ou seja, mesmo tendo aspectos exclusivos do próprio fazer fotográfico – o que atribuiria à fotografia a característica de sintetizadora de realidade – a fotografia faz referência ao objeto real, ou seja, indica o objeto que está presente na imagem visualizada.

Este entendimento encontrou, no final do século XX e início do século XXI, aceitação inovadora tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. De acordo com Dubois (1994, p.45), este impulsionamento nas reflexões mais atuais “pode ser compreendido principalmente pela evolução das concepções”. Ou seja, foi necessário percorrer a fase de negação de todo e qualquer efeito real da fotografia para poder situá-la de outra forma, isto é, de uma forma que fosse possível lhe atribuir uma relação direta com a realidade.

Entre os autores que corroboram com este entendimento está Barthes (1984), o qual esclarece:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa). (...) Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão acorrentados um ao outro. (BARTHES, 1984, p. 14-15)

Logo, embora Dubois (1994) esclareça que há tendenciosidade nos discursos do traço, do índice e da referenciação, tais aspectos, até o presente, têm sido tomado como hegemônico no que tange à representação da realidade a partir da fotografia e, segundo Shohat e Stam (2006), de maneira semelhante nas produções cinematográficas. Nesse sentido, faz-se necessário observar que este entendimento gera implicações sobre a representação das culturas.

Espectadores (e críticos) insistem na ideia do realismo porque têm em vista a ideia da verdade, e questionam um filme a partir do seu conhecimento pessoal e cultural. Nenhum fervor desconstrucionista deve nos fazer renunciar ao direito de que certos filmes são falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente (SHOHAT e STAM, 2006, p.262)

Nesse sentido, os autores pontuam que, embora haja um esclarecimento de que filmes são representações, isto não os impede de “angariar adeptos para Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas” uma vez que “o desejo de emitir julgamentos sobre questões de verossimilhança vem à tona especialmente nos casos em que há protótipos reais para as personagens e situações” (SHOHAT e STAM, 2006, p.262).

Portanto, tendo em vista a problemática já discutida no tópico anterior acerca da hegemonia das produções de conteúdo, tem-se um aspecto preocupante no que diz respeito à representação de culturas distintas da hegemônica. Ou seja, partindo do ponto de vista de que há uma relação de estranhamento no momento do encontro de culturas distintas (LAPLANTINE, 1988), presume-se uma possível representação distorcida das culturais não-hegemônicas.

A consciência humana e a prática artística, argumenta Bakhtin, não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos (SHOHAT e STAM, 2006, p.264)

A partir desse entendimento, compreende-se que as representações de determinadas culturas por meio das produções fotográficas e cinematográficas, estão indissociavelmente ligadas aos aspectos ideológicos dos sujeitos, aspectos estes que podem carregar estranhamentos e, conseqüentemente, preconceitos em relação a uma determinada cultura. Portanto, o aspecto de maior relevância no tocante a esta problemática, gira em torno dos estereótipos e distorções que são produzidos a respeito dos sujeitos de culturas distintas das hegemônicas uma vez que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 270).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lançarmos um olhar multicultural sobre como as sociedades ocidentais, em especial os países europeus e norte-americanos, participaram das produções artísticas ao longo dos últimos séculos, somos capazes de compreender algumas nuances que o discurso eurocêntrico e etnocêntrico norte-americano nos impossibilitam observar.

A análise a história da arte, revela que houve uma crescente hierarquização ideológica no sentido das produções. Logo, é possível compreender o desenvolvimento de uma concepção que define, equivocadamente, uma produção cinematográfica e fotográfica de referência. Portanto, no curso da história, manifestações e produções de origem Oriental são, via de regra, vistas como elementos que não participaram da formação de outras culturas.

Por fim, gostaríamos de propor uma reflexão acerca de quais caminhos devam ser trilhados pela fotografia e pelas produções cinematográficas, e tais caminhos devam assegurar garantias da expressão cultural e o respeito à diversidade.

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **Diário de Bollywood: Curiosidades e Segredos da Maior Indústria de Cinema do Mundo**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Ricardo. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo, Brasiliense, 1980.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 1985.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Ed. brasiliense, 1988.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTAELLA, Lúcia, **O que é a Semiótica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.