

Os riscos do texto e da imagem -  
Em torno de *Balinese character*  
(1942), de Gregory Bateson e  
Margaret Mead

ETIENNE SAMAIN

Unicamp

## Resumo

*Balinese character. A photographic analysis* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead, é, sem sombra de dúvida, um livro fundador da antropologia visual (fotográfica). Muitas vezes citado, ele permanece insuficientemente explorado. Este artigo levanta - após uma breve apresentação da organização geral da obra - um questionamento heurístico e uma reflexão sobre a natureza da utilização integrativa da imagem e do texto na elaboração do discurso antropológico. Para tanto, propõe-se três modelos de organização das pranchas fotográficas de *Balinese character* e seus respectivos comentários escritos, efetuando percursos inversos: da imagem ao texto, do texto à imagem. Se é verdade que ambos esses suportes comunicacionais são singulares tanto como complementares, sua respectiva riqueza heurística não fica livre de outros riscos que a pesquisa em pauta procurará desvendar.

## Palavras-chave

fotografia, antropologia visual, *ethos*

## Résumé

*Balinese character. A photographic analysis* (1942) de Gregory Bateson et Margaret Mead est, sans nul doute, un livre fondateur de l'anthropologie visuelle (photographique). Souvent cité, il reste insuffisamment exploré. Cet article soulève - après une brève présentation de l'organisation d'ensemble de l'oeuvre - un questionnement heuristique et une réflexion sur la nature de l'utilisation intégrative de l'image et du texte dans l'élaboration du discours anthropologique. Pour ce faire, nous étudions trois modèles d'organisation des planches photographiques de *Balinese character* et leurs respectifs commentaires écrits, effectuant des parcours inverses: de l'image au texte, du texte à l'image. S'il est vrai que l'un et l'autre de ces supports communicationnels sont singuliers autant que complémentaires, leurs richesses respectives n'est pas à l'abri d'autres risques que cette recherche dévoilera.

## Mots clés

photographie, anthropologie visuelle, *ethos*

### *Balinese character*: um livro mítico<sup>1</sup>

**B**alinese character. *A photographic analysis* (BATESON & MEAD, 1942) é, sem dúvida, o mais mítico dos livros de antropologia visual. Não que represente a primeira obra atenta à questão da utilização integrativa da imagem ao discurso antropológico, mas certamente a única - até hoje, nunca superada - que tenha encarado, de maneira exemplar e sistemática, a relação do texto e da imagem no campo da antropologia. Livro audacioso. Audacioso demais na época em que foi publicado, 1942.

Duplo registro, verbal e visual, *Balinese character*, no momento de sua publicação, não suscitou nenhuma emoção acadêmica por parte dos antropólogos. O fato se explica por dois motivos.

A antropologia tinha perdido mais de meio século (1850-1910) ao tentar mapear fotograficamente o mundo das “raças”, dos “tipos” humanos, das “características” da “espécie humana”. A antropologia física (ou o estudo de crânios, braços, pés, mamas, órgãos genitais externos e, na medida do possível, o corpo inteiro “esculpido” [outro negativo] no gesso) e a antropometria eram becos sem grandes saídas: vulgarmente falando, verdadeiros desastres “peliculares”. Uma outra antropologia havia de nascer: a antropologia cultural.

---

\* O presente artigo retoma uma comunicação apresentada no VIII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, UFMG, junho de 1999. Representa um tópico de um estudo mais amplo sobre *Balinese character*, que esperamos publicar em breve sob a forma de livro. Agradeço aos meus alunos e amigos, em especial a Fabiana Bruno e Édison L. Gastaldo.

Este redirecionamento das ciências do homem, por sua vez, ia obedecer a propostas *teóricas*, cada vez mais sofisticadas e *abstratas*, as quais dispensavam paulatinamente o uso dos recursos imagéticos no campo das representações antropológicas, instaurando a ordem sagrada da preeminência do ato de “escrever”. Do evolucionismo ao difusionismo, tinha-se passado, no começo do século, ao funcionalismo de Malinowski e, nos idos dos anos 40, emergiam, com as obras clássicas de Radcliffe-Brown e de E. Evans-Pritchard, os delineamentos de uma antropologia estrutural que ia culminar nos monumentos de rigor lógico deixados por Claude Lévi-Strauss. Com outras palavras: se Malinowski se perguntava ainda como uma sociedade “funciona” e fundamentava essa funcionalidade sobre a observação de dados visíveis, concretos e palpáveis, Lévi-Strauss procurava demonstrar que “a terra dos mitos é redonda” e que a diversidade dos sistemas de parentesco das sociedades humanas podia resumir-se a algumas “estruturas elementares”

Malinowski, deste modo, fez muitas fotografias que, efetivamente, desempenham um papel fundamental nas três grandes monografias que dedicou aos nativos das ilhas Trobriand;<sup>1</sup> Lévi-Strauss fez muitas fotografias, também, que, praticamente, não aparecem na sua obra e que somente dará a conhecer no anoitecer de sua vida.<sup>2</sup>

Na época da publicação de *Balinese character*, não se discutiam verdadeiramente as questões epistemológicas e heurísticas que os diversos suportes comunicacionais (a fala, a escrita, a visualidade) podiam explorar, conjuntamente, respeitando os termos de suas singularidades e de suas complementaridades, enunciativas e representativas. Felizmente, mais de cinquenta anos se passaram. *Balinese character* andava à frente de seu tempo e, por essa razão, tornou-se mítico.

---

1. Ver: Samain (1995: 291-325).

2. Lembrar: Lévi-Strauss (1994; 1996).

Mítico, enfim, porque seus autores - dois gigantes da antropologia e da comunicação - morreram, deixando-nos um legado de inconfundível generosidade e visão acadêmica. Margaret Mead morreu em 1978; Gregory Bateson, dois anos depois, ambos de câncer. A primeira, na revolta; o segundo, respirando, na atmosfera calma de um centro zen, dispensando os tubos de oxigênio. Mead e Bateson viviam de gênios diferentes e complementares. Sem entrar na intimidade de duas personalidades incomuns, podemos, pelo menos, entender o que suas complementaridades intelectuais podiam significar. Ray Birdwhistell, de longa data amigo dos Bateson, tinha dito, um dia de 1951, a Mary Catherine Bateson, única filha do casal: “Tua mãe tem um espírito masculino e o teu pai um espírito muito feminino” A própria Mary Catherine comenta: “Isso aconteceu há muitos anos, e eu me lembro que, na época, acreditava que Birdwhistell insultava o meu pai e dirigia um elogio à minha mãe, o que me deixava com raiva. Birdwhistell me declarou, também: ‘Tua mãe lança idéias em todas as direções, como se ejaculasse; teu pai, ele, choca um enorme ovo’” (BATESON, 1988: 26).

### Uma idéia cheia de imagens: o *Ethos* balineês

Sabemos como dois amigos russos se saúdam ou expressam seu reconhecimento mútuo: eles se dão um beijo sobre os lábios. Diante deste comportamento, pode-se imaginar como um brasileiro reagirá interiormente: “o que é isto, camarada!” Devemos, no entanto, considerar uma situação paralela, embora inversa: a de dois amigos cariocas, observados pelos mesmos amigos russos. Amigos brasileiros que, também, sabem se saudar e expressar seu reconhecimento mútuo. Como? Eles se aproximam um do outro e, quase aos berros, começam a se dar tapas tonitruantes nas costas. Os russos, ao presenciar tal cena, pensaram, decerto, que um dos dois nem vai resistir a tais impactos, menos ainda conseguir sobreviver. Eis o que é o *ethos*: um comportamento estandardizado, culturalmente estereotipado, que pode explicar, ainda, por que um brasileiro se dá conta de que não é um argentino na maneira de se conduzir, emocional e afetivamente.

O *ethos*<sup>3</sup> de que fala Bateson remete, desta maneira, a modos diferenciados e estereotipados, a maneiras sociais e culturalmente definidas de se comportar. Representa um sistema codificado dos instintos e das emoções, presentes nas condutas e nos comportamentos de pessoas vivendo numa determinada sociedade. O *ethos* de uma cultura é a sua *grife*.

*Balinese character* representa, deste modo, a tentativa de explorar, verbal e visualmente, de que modo uma criança nascida em Bali toma-se uma criança balinesa. Através de que comportamentos sociais adquiridos durante sua infância, através de que condutas ensinadas pelo seu meio cultural, distinguir-se-á, para sempre, de uma criança nascida, por exemplo, em Manaus, ponto exato aos antípodas da pequena ilha vulcânica de Bali? Em outros termos: qual é o “caráter”, o “estilo” de ser e de viver dos nativos deste pedaço de terra de uns 5000 quilômetros quadrados, situado no Oceano Índico, melhor conhecido, hoje, por pertencer à Indonésia? Uma grande idéia e um duplo desafio: conjugar o texto e a imagem.

---

3. Foi o próprio Bateson que, em 1936, na sua monografia dedicada a um ritual dos latmul da Nova Guiné, cunhou o conceito de *ethos*. Logo, no começo de seu *Naven* (p. 2, nota 1), referindo-se ao *Oxford English dictionary*, Bateson escreve: *ethos* traduz “o espírito característico, a tonalidade geral de um povo ou de uma comunidade; o ‘gênio’ de uma instituição ou de um sistema”. No tocante ao mesmo vocábulo, é interessante consultar outro famoso dicionário, o de Liddell & Scott (1940). Para os autores, a noção de *ethos*, no sentido de *custom, habit*, remete à literatura grega clássica. O termo encontra-se pela primeira vez num verso do teatro trágico de Aeschylus (*Agamemnon*, 728) (VIA/ séculos antes de Cristo) e duas outras vezes nos escritos filosóficos de Platão (*Cratylus* 435a e *Politicus* 295a). Se o historiador Thucydides (2,64) (V século antes de Cristo) usa a palavra numa perspectiva interessante do ponto de vista antropológico (*en ethei té polei einai: to be the habit in the town*), Aristóteles, melhor ainda, nos remete a uma acepção da palavra próxima daquela que Bateson utilizará. Na sua *Ethica Nicomachea* 1179b 21, Aristóteles opõe *ethei = by habit, habitually* à palavra *phusei = by nature* e, em 1154a 33, estabelece outro contraste, desta vez, entre *di’ethos = from habit* e *ek genethês = from birth*.

## A organização geral da obra

*Balinese character* é uma obra altamente planejada e construída. O fato não deve nos deixar admirados, já que sabemos que seus autores tinham a complexa tarefa de organizar e de concatenar, no duplo registro do verbal e do visual, os resultados de uma pesquisa de campo que tinha se prolongada durante quase três anos (março de 1936 até fevereiro de 1939), na região montanhosa da ilha, principalmente numa aldeia de 500 habitantes, chamada Bajoeng Gedé.

O material etnográfico recolhido em Bali é efetivamente imenso: 25.000 clichês fotográficos Leica, realizados e revelados por Gregory Bateson no campo, outros sete quilômetros de película 16 mm e, paralelamente, o conjunto dos cadernos de campo nos quais Margaret Mead - com a colaboração de I Made Kaler, o principal secretário balinês do casal - consignava, com particular minúcia e requinte de detalhes, o contexto de produção e de realização dessas tomadas. Deve-se acrescentar a esses registros visuais e a essas anotações, uma outra fonte pictórica<sup>4</sup> que entrará, também, na feição do livro: as 1.288 imagens pintadas ou quadros realizados por nativos de Bali (835 deles provenientes da aldeia de Batoean, distante duas horas de carro de Bajoeng Gedé, onde Mead e Bateson tinham outra residência e mantinham um clube de jovens desenhistas) e outras centenas de "fantoques sagrados pintados", marionetes, que, em Bali, animam os famosos espetáculos de "sombras"

Diante de um material tão amplo, impunham-se necessárias escolhas. Havia de se traçar os parâmetros de um livro que expressaria, numa interação constante entre registros verbais e registros visuais (concebidos como fontes de pesquisa e não apenas como meras ilustrações), os modos e processos de socialização através dos quais uma criança nascida em Bali incorporava a cultura de seu povo e se tornava um *balinês*.

---

4. Fonte pictórica que é assunto de um livro, recente e notável, de Geertz (1994).

Essas escolhas, Bateson e Mead as definem logo depois de sua volta aos Estados Unidos, com a participação crítica de psiquiatras, educadores e sociólogos. Elaboram, primeiro, uma lista de categorias que servirá, mais tarde, a escolher as fotografias e a organizá-las em pranchas temáticas. Em seguida, e após os 25.000 clichês fotográficos terem sido impressos em faixas de filme positivo, como diapositivos, eles projetam, um por um, todo este material, elaborando um fichário, por categoria, das fotografias que parecem merecer considerações posteriores e possível inclusão no livro. Através deste processo, chegam a escolher 6.000 fotogramas, depois apenas 4.000 que, na seqüência cronológica de produção, decidem ampliar sob a forma de fotografias. Dessas 4.000 fotografias, os autores selecionam finalmente 759 delas, que irão compor as exatas 100 pranchas de seu *Balinese character*, agrupadas em torno das dez temáticas gerais do livro: “Pais e filhos”, “Irmãos e irmãs”, “Estágios do desenvolvimento da criança”, “Ritos de passagem”, etc.

*Balinese character. A photographic analysis* sai em Nova York em dezembro de 1942, em plena Segunda Guerra Mundial. Os Estados Unidos vivem ainda o humilhante choque da destruição da sua frota em Pearl Harbour (7 de dezembro de 1941). O livro passa quase despercebido. Renascerá trinta anos depois, quando o americano John Collier Jr. o lembrará nestes termos: “Gregory Bateson e Margaret Mead fizeram a primeira, e ainda inigualável pesquisa exaustiva em outra cultura, cujos resultados foram publicados em *Balinese haracter* (1942)” (COLLIER JR., 1973: 8).<sup>5</sup>

Este denso volume encadernado de 278 páginas, grande formato (23 x 31), começa com 60 páginas de *textos*: os “Agradecimentos”, uma “Introdução” de seis páginas em que os autores definem os objetivos do livro, a metodologia que preside ao seu empreendimento, mas onde, também, transparece a necessidade tanto de justificar como

---

5. Uma versão ampliada e revisitada deste livro foi publicada pouco antes da morte (1992) de John Collier, Jr., com a colaboração de seu filho, Malcom Collier, sob o título *Visual anthropology. Photography as a research method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.



de fazer reconhecer, junto à comunidade acadêmica antropológica, algo de efetivamente inovador. A primeira frase desta “Introdução” não pode ser mais clara: “A forma de apresentação utilizada nesta monografia é uma inovação experimental” Experimento inovador mas que não pretende romper com a tradição antropológica. Este fato conduz Margaret Mead a assinar, logo após essa “Introdução”, 48 outras páginas de outros *textos*, referentes, desta vez, à contextualização das cem pranchas *fotográficas* organizadas em tomo das dez temáticas escolhidas. Na realidade, essa longa “nota” sobre *Balinese character* representa mais do que o esforço (necessário) de ambientar o leitor diante daquilo que vai poder descobrir e percorrer, verbal e visualmente. Expressa, ao mesmo tempo, o que sempre defenderá Margaret Mead: cautela tanto quanto afirmação do poder sígnico (e significativo) da fotografia no campo das ciências humanas. Em outras palavras, essas 48 páginas escritas respondem a um duplo imperativo: de um lado, a defesa à pretensão fotográfica de poder expressar algo que o texto não sabe e nunca saberá alcançar e, de outro, a necessidade de confessar que, na ausência de um comentário, a “leitura” futura das pranchas fotográficas permanecerá frágil ou, pelo menos, problemática.

Fechando essas 60 primeiras páginas do livro, outras seis (assinadas por Gregory Bateson) oferecem informações no que diz respeito à tomada das fotografias, à sua seleção, bem como outras anotações técnicas, muito relevantes para quem quiser fazer antropologia visual. O livro termina com outras 20 páginas *escritas* (“Um nota etnográfica sobre Bali”, uma “Bibliografia” e um “Glossário”).

Entre esses dois conjuntos de *textos*, 200 páginas são reservadas ao foco da pesquisa: a “Análise fotográfica” propriamente dita do *ethos* balinês. São cem pranchas, organizadas em tomo de dez eixos temáticos, cada prancha ocupando uma dupla página (uma composta por *fotografias* e, frente a frente, uma outra, oferecendo *comentários* pormenorizados das mesmas).

É a partir do exame de três dessas pranchas que pretendo, agora, propor duas considerações que julgo importantes do ponto de vista

metodológico. A primeira dirá respeito à questão dos *modelos de apresentação das fotografias* utilizados por Mead e Bateson. A segunda encarará diretamente as *relações entre o verbal e o visual no quadro da própria prancha*. Na realidade, este duplo questionamento perpassará o conjunto do texto a seguir.

## Dois modelos de apresentação das pranchas fotográficas

Quando se debruça atentamente sobre cada uma das cem pranchas fotográficas de *Balinese character*, descobre-se que seus autores recorrem a dezenas de modelos de apresentação de suas fotografias. Este quebra-cabeça da *organização imagética* de *Balinese character* mereceria uma análise aprofundada, que apenas esboçarei aqui.

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, primeiro, à *disposição* das fotografias no âmbito de uma mesma prancha, o que se poderia chamar, também, de circuito visual de *leitura* dessas fotografias: ora leitura *horizontal e linear* das fotografias como quando se lê um texto; ora leitura *vertical*, de cima para baixo e da esquerda para a direita, como quando se decifra o conteúdo de duas colunas de um texto; ora, ainda, leitura *paralela e de justaposição*, quando se apresenta, por exemplo, do lado esquerdo da prancha fotográfica (e verticalmente) os doadores (masculinos e femininos) de um ritual e, do lado direito da mesma prancha, os tipos de comida que cada grupo prepara e vai oferecer; ora, enfim, leitura *diagonal e transversal*, quando, numa mesma prancha, procura-se focalizar, através de fotografias oriundas de momentos e contextos diferentes, um elemento catalisador de uma dimensão do *ethos* balinês, permitindo ao leitor associá-lo a um outro elemento, paralelo ou semelhante, presente nas demais fotografias da própria prancha.

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, também, ao *número* de fotografias, inseridas numa mesma prancha (número que, no caso de *Balinese character*, varia de seis a até treze fotografias por prancha), ao *formato* das fotografias (de tamanho maior, menor ou médio) e à eventual *manipulação* que se fez das fotografias

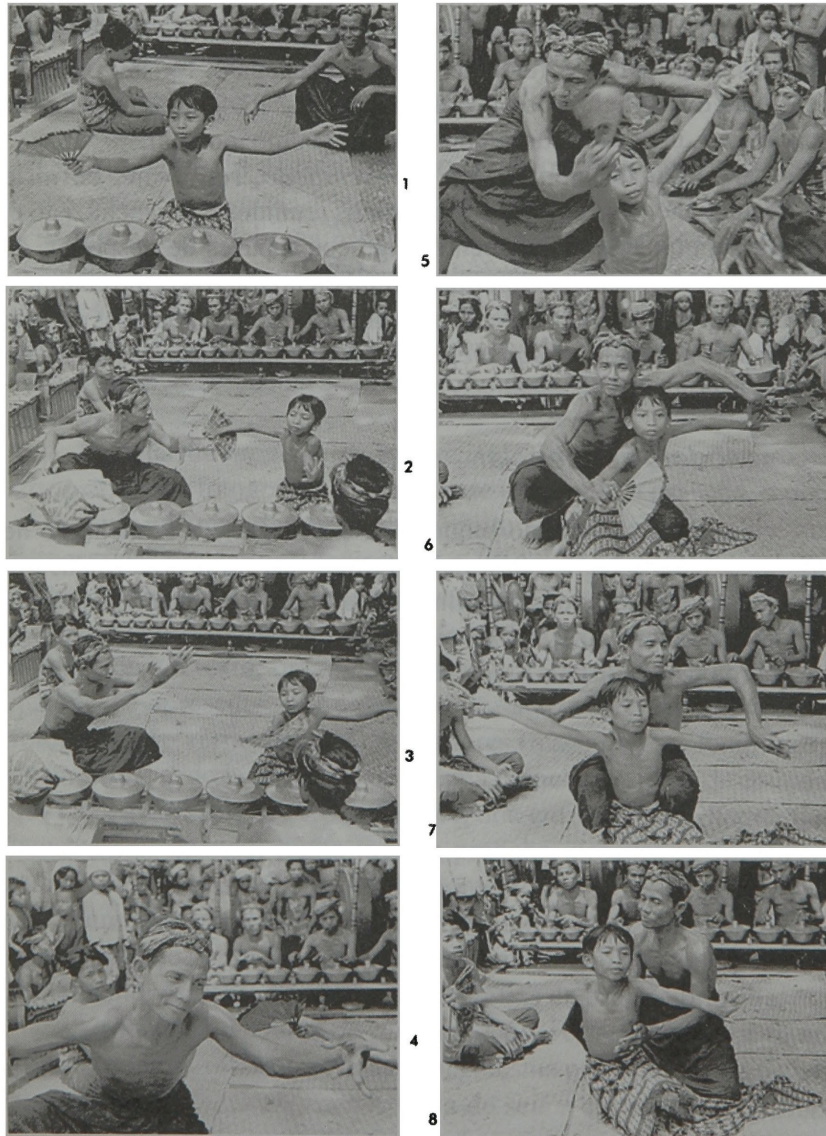
apresentadas (em *Balinese character*, as fotografias são geralmente inteiras e não retocadas, mas, às vezes, foram recortadas para evidenciar melhor um elemento típico que dava maior relevo à temática em pauta; raramente, foram encenadas). Existem, assim, centenas de configurações no ordenamento das fotografias de *Balinese character*, uma obra paradigmática tanto como modelar.

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, enfim e sobretudo, aos *ingredientes* fotográficos reunidos na prancha, isto é, a esta combinação de elementos sígnicos capazes de despertar, de sugerir ou de nos fazer experimentar tal ou tal traço do *ethos* balinês.

É tempo de focalizar com atenção dois desses modelos: um que chamaria de modelo *seqüencial*, outro que qualificaria de modelo *estrutural*.

### *Modelo seqüencial*

Exemplo de modelo seqüencial, é a magnífica Prancha 16 de *Balinese character* (p. 86), cujas fotografias foram realizadas em Tabanam, na região oeste da ilha de Bali, em 1936. Uma seqüência composta de oito fotografias, que se deve ler de cima para baixo, da esquerda para a direita.



Prancha 16 (*Balinese character*, p. 86)

Neste modelo seqüencial, nosso olhar desliza, de maneira quase cinematográfica, *no tempo e no espaço* das fotografias. Nosso olhar “dança”, para assim dizer, de fotograma para fotograma, recolhendo ao fio desse percurso ou dessa travessia, um conjunto de informações sígnicas que deveria nos levar a uma mensagem. Mas, no caso, qual seria a mensagem, quais seriam as mensagens possíveis? De maneira proposital, não dou ao leitor a possibilidade de ler o longo comentário que acompanha (na página que lhe faz face) esta seqüência fotográfica e que Bateson redigiu com base nas anotações escritas de Mead. O que vemos? O que essa prancha fotográfica nos sugere em termos do *ethos* balinês?

Vemos na primeira fotografia, um jovem aluno se exercendo à arte da dança, observado por Mário (no fundo, à direita), na época grande mestre desta arte em Bali. Mário observa o aluno, antes de se aproximar dele e de lhe ensinar os movimentos corretos. Pode-se efetivamente notar que o mestre toca e manipula,<sup>6</sup> no sentido pleno da palavra, o corpo de seu aluno, ao longo da seqüência. Será que, ante este conjunto de fotografias, podemos ir muito além?

Bateson, no entanto, quer nos dizer algo mais significativo no tocante ao *ethos* balinês. Para ele, as oito fotografias deveriam nos fazer sentir e experimentar como se realiza a aprendizagem em Bali, onde o conhecimento é essencialmente adquirido com base na “mostração” (demonstração), na repetição dos gestos musculares, e não através de falas ou de ordens: “Através da lição de dança, o aluno apreende de um lado a passividade e toma consciência, por outro lado, de cada uma das partes de seu corpo enquanto entidades dissociáveis” Sem o texto que acompanha a seqüência fotográfica, teria sido difícil chegar até lá. Por outro lado, sem as fotografias, teria sido mais difícil ainda poder minimamente imaginar o que significava “aprender” e “ensinar” em Bali.

---

6. “Manipular”: “preparar com a mão; imprimir forma (a alguma coisa) com a mão” (HOLANDA, 1986: 1081).

### *Modelo estrutural*

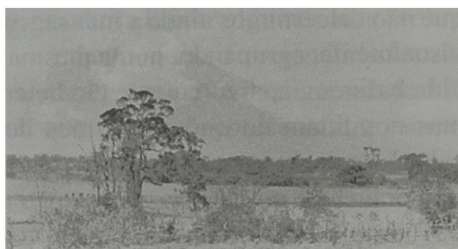
Exemplo de modelo estrutural é a enigmática Prancha 10 de *Balinese character* (p. 74), cujas seis figuras (fotografias e pinturas) foram produzidas em lugares e momentos diferentes e reunidas pelos autores para exemplificar uma outra dimensão do *ethos* balinês. Novamente, não ofereço ao leitor a página do comentário que acompanha esta prancha, convidando-o a percorrer, primeiro, essas figuras justapostas, numa evidente desordem visual.

Olhando para essa prancha, chamo a atenção para o fato de que nosso olhar, no caso, se encontra numa situação muito diferente da precedente (Prancha 16). Ele não pode mais deslizar, com Mário e seu aluno, no tempo e no espaço das fotografias. O tempo e o espaço, aqui, são, para assim dizer, neutralizados pela diversidade das imagens em presença. Diria mais: num primeiro momento, nosso olhar, quase que assustado e medusado, procura entender o que tem a ver a presença conjunta de elementos tão heteróclitos (duas figuras humanas, uma montanha, dois desenhos, uma dançarina). O que acontece, no entanto, é que diante desta enigma visual, buscamos uma solução, uma saída, um sentido. Para tanto tentamos, um pouco ao acaso da vertigem de nosso olhar, mergulhar em cada uma das seis figuras, procurando descobrir, através de suas diversidades figurativas, o que elas poderiam ter em comum ou, melhor dizendo, buscamos desvendar uma *estrutura* ou um elemento catalisador, capaz de *religá-las*. E qual seria?

Bateson coloca, lado ao lado, um homem olhando para um avião (Foto 1), uma fotografia do vulcão Goenoeng Agoeng, a montanha sagrada e a morada dos deuses (Foto 2), uma dançarina em transe nos ombros de um homem (Foto 3), a pintura de um outro dançarino sendo carregado (isto é, em posição elevada), o que vem reforçar o uso dos guarda-sóis (Foto 4), a postura de um servidor, esperando pela entrada de seu príncipe, num drama balinês (foto 5), a representação de um sonho de uma cremação feita por um artista brâmane (Foto 6).



1



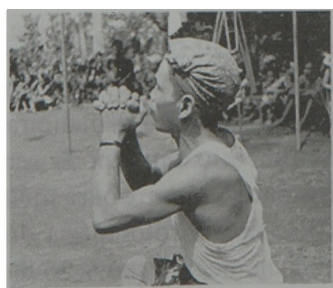
2



3



4



5



6

Prancha 10 (*Balinese character*, p. 74)

Esta primeira identificação das figuras (obtida através dos comentários de Bateson), sem dúvida, nos tranquiliza um pouco. Resta que não discernimos ainda a mensagem que Bateson quer nos passar visualmente, agrupando, numa mesma prancha, dados figurativos da vida balinesa, aparentemente tão heteróclitos. As figuras nos falam, mas nos falam do quê em termos do *ethos* balinês? Para obter a solução, temos que voltar necessariamente ao *texto* que acompanha esta prancha e que, de propósito, não mostrei.

Este texto tem como título “Elevação e respeito I” Eis a mensagem, o elo e a idéia que, agora, tornam as seis figuras inteligíveis. Bateson quer nos mostrar através desta prancha (e de outras três, que se seguem) a importância dada à *hierarquia* dentro do sistema cultural balinês, e, sobretudo, quer nos confirmar como esse comportamento culturalmente estandardizado, perpassa as mais variadas expressões do convívio balinês. Será que conseguiu? Até certo ponto. Pois, mais uma vez, penso que os seus comentários *escritos* não teriam conseguido expressar claramente o que as suas seis *figuras*, por sua vez, não sabem, sozinhas, revelar claramente. Entre a escrita e a visualidade, existem laços de cumplicidade necessários. Uma e outra, à sua maneira e com a sua singularidade (ora enunciativa, ora ilustrativa, ora despertadora), se complementam. A escrita indica e define o que ela é incapaz de mostrar. A fotografia mostra o que ela é incapaz de enunciar claramente.

## Uma curta pausa

O duplo experimento realizado até aqui tinha suas razões. Havia de se insistir sobre a questão do “estado do olhar” e a maneira diversificada com que um mesmo olhar (o meu, o seu) pode ser engajado e conduzido em direções diferentes e em operações cognitivas diversas em função da *apresentação* de fotografias da *ordem* x, y, ou z. Não olhamos para a seqüência de apresentação da prancha de Mário e de seu aluno como tivemos que olhar para procurar entender a mensagem contida na apresentação da prancha “Elevação e respeito” Em ambos os casos, nosso olhar não somente teve que se



movimentar, fisicamente, de maneira diferente, como, também, foi submetido a uma operacionalização cognitiva muito singular. Insisto sobre este fato na medida em que poderia lançar algumas luzes sobre a questão complexa do funcionamento e das funcionalidades do pensamento visual. *Balinese character*, em razão da diversidade dos modelos de apresentação visual que oferece, representa um campo particularmente fértil e concreto para realizáreis investigações.

Segundo motivo deste duplo experimento: interessa-me descobrir melhor quais seriam, no campo específico da antropologia, as virtudes da escrita que a visualidade fotográfica não teria. Mas, também, quais seriam, no mesmo campo da antropologia, as potencialidades da fotografia, singulares com relação à escrita, mas que ela não soube ainda alcançar ou desenvolver suficientemente? O que viria a definir e a esclarecer sua necessária complementaridade?

Para ampliar o quadro desses questionamentos, proponho, deste modo, um terceiro experimento. Ele deverá nos conduzir a um *face-a-face* entre registro verbal e registro visual. Invertendo a direção dos experimentos anteriores, partiremos, desta vez, do *comentário completo* que Bateson dedica à famosa Prancha 47, intitulada “Estimulação e Frustração”, para, somente depois, dar a ver a prancha de nove fotografias que acompanha este texto. Neste *face-a-face* entre registro verbal e registro visual, poderemos, assim penso, medir melhor os riscos tanto do texto quanto da imagem, na sua mútua pretensão enunciativa.

## Os riscos do texto e da imagem (a Prancha 47)

Mead e Bateson dão à Prancha 47 de *Balinese character* uma grande importância. Ela evocaria e apontaria, segundo eles, para uma dimensão central do *ethos* balinês: “Estimulação e frustração” Eis, na íntegra, o comentário da Prancha 47 (A) que, logo depois, analisaremos (B), antes de passar à visualização das fotografias que o acompanham (C) e tirar algumas breves conclusões (D).

A. *“Estimulação e frustração”* ■ o comentário de Mead e Bateson

PRANCHA 47

ESTIMULAÇÃO E FRUSTRAÇÃO

Em Bali, as emoções da criança são controladas pela mãe. Na prática, isso significa que o estímulo e a reação ao “dando-dando” não assumem a curva ascendente que existe no caso de amor e de ódio, em nossa cultura. A mãe balinesa estimula seu filho, mas quando ele responde emocionalmente, ela se torna insensível e nunca deixa que a troca se encerre de modo afetivo.

1 a 9 - Registro de cerca de dois minutos de comportamento interpessoal entre uma mãe e seu filho:

“12:20. Men Goenoeng (a mãe) pede a I Raoeh (seu filho) para vir a ela. Ele chega e põe a mão no peito da mãe, no pênis e no joelho, e começa a choramingar.

“Men Goenoeng esfrega a cabeça contra ele (fotos 1 e 2).

“Men Goenoeng instala I Raoeh sobre seus joelhos e I Raoeh brinca com os seus seios (foto 3).

“I Raoeh mama (foto 4) e toca o outro seio (fotos 5 e 6).

“Men Goenoeng bate nas costas dele de modo ritmado e I Raoeh puxa, virando-o, o seio direito para o centro do corpo. Men Goenoeng esboça com os dedos um motivo no lado de seu pé (fotos 7 e 8).

“I Raoeh segura firme o seio livre.

“12:22.1 Raoeh olha ao seu redor, sempre com a mão sobre o seio (foto 9)”

Nesta série, o gesto da mãe captado nas *fotos 1 e 2* responde ao choramingar da criança; mas quando, por sua vez, ele manifesta a sua emoção, a atenção da mãe está em outro lugar. Logo depois de seus avanços, seu rosto tornou-se totalmente inexpressivo (*foto 3*); em seguida, ela ri de outra coisa (*foto 4*). É provável que “a carícia ritmada nas costas da criança” de que falam as notas seja feita sem prestar a menor atenção na criança. A *foto 7* mostra-a esboçando com uma mão um carícia na cabeça da criança, enquanto olha o ar, rindo de algo completamente diferente. No fim da série, ambos parecem aborrecer-se (*foto 9*).

Men Goenoeng e seu filho I Raoeh, com 580 dias de idade.  
Bajoeng Gedé. 19 de agosto de 1937.  
14 G 22, 23, 27 28, 29, 30, 31, 33 e a última.

### *B. Análise do comentário da Prancha 47*

Estamos, desta vez, ante um *texto*, mas não qualquer texto: um texto, sim, que para Mead e Bateson, acompanha *necessariamente* uma seqüência de *fotografias*, um e outra com a pretensão de dar ao leitor uma “idéia” e uma “visão” desta dimensão central do *ethos* balinês. Vejamos de mais perto os componentes deste comentário escrito

- Primeiro, um *título* “Estimulação e frustração”, isto é, um *resumo*, uma síntese da *idéia* que se quer desenvolver. “Resumir” ou “sintetizar” representa - seja dito de passagem - uma operação lógica que a escrita torna relativamente simples: basta abstrair, condensar e unir duas palavras-chave. Não é o caso da fotografia que, por natureza, é dispersiva, mesmo quando procura nos oferecer seus *closes*. A fotografia - diria - nos conduz a qualquer lugar e, muitas vezes, a lugar nenhum. Ela é polissêmica por vocação. A escrita, também, mas num grau infinitamente menor.

- Em seguida, encontramos um *comentário*, preciso e denso, de quatro *linhas*. Melhor seria falar de um *ideário*, já que os autores partem de uma *afirmação* (“Em Bali, as emoções da criança são controladas pela mãe”), logo seguida de uma *comparação conclusiva* (“Na prática, isso significa que o estímulo e a reação ao ‘dando-dando’, não assumem a curva ascendente que existe no caso de amor e de ódio, em nossa cultura [americana ou européia]”). Um comentário que na sua pretensão de *contextualização* define, na verdade, um único universo de *interpretação*. Um comentário que poderia ser, efetivamente, aquele de um antropólogo que, tendo vivido no meio dos nativos dé Bali, redige sua monografia, seu discurso científico escrito: “Em Bali...” Lendo este texto, numa monografia clássica (isto é, recorrendo apenas à escrita), teríamos, talvez, uma “idéia” desta dimensão do *ethos* balinês: a mãe estimula o seu filho para um convívio afetivo e, na hora H, rejeita sua aproximação e sua demanda. Teríamos essa “idéia” Uma “idéia” geral, não uma realidade *palpável*. Diríamos: afinal das contas, o que representa e significa concretamente essa tal de “estimulação/frustração” de que falam nossos autores? Como se traduz na realidade? A ausência de um material visual nos deixaria perplexos tanto como frustrados. Reconhecido isto, há de se convir também que, no caso, o texto, além de nos *induzir* a uma leitura das nove fotografias (que logo veremos), as *convoca* como as indispensáveis testemunhas da *idéia* que se quer concretizar. Ou seja, de repente, o texto perde sua arrogância, sente-se frágil e desprovido. Ele não sabe mais como *expressar melhor a realidade* que soube, no entanto, enunciar com tanta convicção. Abusando de um paradoxo, diria que o texto, ao descobrir sua própria nudez, começa a se render e a capitular, dando-nos a imaginar o que a fotografia nos dará para ver e para pensar.
- Encontramos, com efeito, logo depois, um novo e *último* comentário *descritivo matizado* de cada uma das fotografias (que são os pormenores do contexto das tomadas que Margaret Mead anotava, quando Bateson manipulava suas câmaras): “Registro de cerca de

dois minutos de comportamento interpessoal entre uma mãe e seu filho...” Na *ausência das fotografias*, esses comentários, claro, não teriam significação nenhuma a não ser na cabeça e no livro de um empreendedor de filmes de ficção antropológica. A situação, no entanto, apenas se inverteu, pois se é a imagem que, agora, requeremos prioritariamente, o texto/comentário permanece presente e não abdicou de suas prerrogativas de guia e de manipulador universal. No fundo, Bateson está feliz de poder nos apresentar, *enfim*, sua seqüência fotográfica... mas ele não tem a absoluta certeza de que, vendo suas fotografias, estaremos capazes de captar sua verdadeira mensagem, isto é, a mensagem da “idéia” (estimulação e frustração) que ele pensou poder tirar e comprovar a partir dessas imagens, a “idéia” que essas imagens poderiam finalmente proporcionar, sustentar e exemplificar.

### C. *As nove fotografias da Prancha 47*

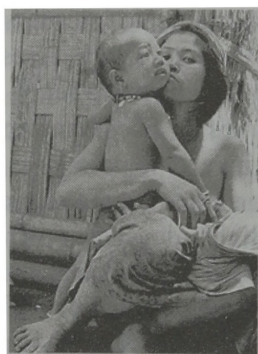
A prancha é muito bela em termos estéticos e humanos. Uma seqüência linear de nove fotografias escolhidas dentro de um conjunto de treze fotografias sucessivas<sup>7</sup> e realizadas, em Bajoeng Gedé, no dia 19 de agosto de 1937.

---

7. Bateson tinha elaborado uma sistemática muito precisa de seus registros fotográficos, a saber: nome(s) do(s) fotografado(s), local, data e hora (s) da(s) tomada(s), além da indicação dos fotogramas na série e no conjunto dos filmes realizados. Deste modo, deve-se ler os dados da Prancha 47 (14 G 22,23, 27, 28, 29, 30, 31, 33 e a última) da seguinte maneira: do lote G (cada lote de 24 filmes correspondendo a uma letra do alfabeto), as fotografias apresentadas na prancha pertencem ao filme 14 deste lote, sendo que os fotogramas 24, 25, 26, 32 desse filme não foram incluídos na apresentação da prancha. Quais foram os motivos da escolha de tais fotogramas e da exclusão dos demais? Sem dúvida, as razões são múltiplas... e levantam outros problemas.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Prancha 10 (*Balinese character*, p. 149)

Neste conjunto de fotografias, duas personagens: uma mãe e o seu filho de um ano e seis meses de idade. Neste conjunto, uma idéia: como, na ilha de Bali, uma criança vivencia e experimenta esse paradoxo: ser estimulada afetivamente pela sua mãe, responder carinhosamente e acabar sendo rejeitada e frustrada pela mesma mãe?

Muitas vezes, *olhei* para essa prancha fotográfica, obedecendo aos *termos* de sua leitura: “Estimulação e frustração” De fato, nunca vi outra coisa, a não ser o que o *texto* me obrigava a *ver*. Olhava muito mal ou, melhor dizendo, não sabia olhar. Até que um belo dia, me interessei e condensei a minha atenção sobre os *olhares* da mãe e do menino, descobrindo o óbvio (veja os fotogramas 1, 2, 5, 8, 9 em especial): uma mãe vivenciando com o seu filho instantes de intimidade e de convívio amoroso, ambos observados pelo motor de uma máquina fotográfica, pelos quase dois metros de altura de um antropólogo (Bateson) que, com o seu tripé, manuseava sua recente teleobjetiva (Scnoo Rapid Winder) de 200 mm e, num horizonte mais próximo ainda, assediados pelas constantes implicações de Margaret Mead, que dirigia as operações de registro. Olhando para essa série de fotografias, entendo, hoje, por que a mãe até aceita, por duas vezes, fingir tanto como resmungar diante de tal impressionante cenário e atentado à privacidade, ora lançando seus olhos para o céu (Foto 3), ora fixando o próprio chão (Foto 6). A criança (Fotos 8 e 9) traduz seus sentimentos de maneira mais explícita: “Até quando vocês vão nos chatear?” (Foto 9). Até hoje, não consigo entender como Bateson e Mead chegaram a tanta miopia em nome de uma tão enigmática idéia.<sup>8</sup>

---

8. A cegueira se confirma quando os autores, no comentário das fotografias (não, por acaso, as Fotos 4 e 7) da Prancha 47, escrevem: “Logo depois de seus avanços, seu rosto tornou-se totalmente inexpressivo (*foto 3*); em seguida, ela *ri de outra coisa (foto 4)*. É provável que ‘a carícia ritmada nas costas da criança’ de que falam as notas seja feita sem prestar a menor atenção na criança. A *foto 7* mostra-a esboçando com uma mão um carícia na cabeça da criança, enquanto olha o ar, *rindo de algo completamente diferente*. No fim da série, ambos parecem aborrecer-se (*foto 9*)” (BATESON & MEAD, 1942 - grifos nossos).

#### D. *Urna breve conclusão*

Apresentei um livro de antropologia visual que prezo muito, de que se fala muito mas que, até hoje, ficou insuficientemente explorado. Um livro, desta maneira, a ser descoberto.

Em tomo deste livro, fiz apenas três breves exercícios (incurções e não excursões). Exercícios de reconhecimento das relações existentes entre as potencialidades do suporte verbal e as potencialidades do suporte imagético num trabalho de antropologia visual. Vimos, no caso, que o domínio do verbal e da escrita com relação ao visual era - e continua sendo - simplesmente esmagador. O que não significa que a fotografia ou outros suportes visuais, não sejam, ao mesmo tempo, requeridos e convocados pela escrita, que, muitas vezes, sente a falta deste suplemento de significações e de sentidos.

Não quis defender nenhuma tese. Penso apenas que Ernst Gombrich tinha razão ao declarar que “a imagem não é o equivalente do enunciado”, acrescentando isto: “a imagem visual é sem igual quanto a sua capacidade de despertar, sua utilização para fins expressivos é problemática e, reduzida a si mesma, a possibilidade de igualar a função enunciativa da linguagem lhe faz radicalmente falta” (GOMBRICH, 1983: 323).<sup>9</sup>

No começo deste artigo, falei do impressionante trabalho de triagem e de seleção a que Bateson e Mead se submeteram antes de poder produzir *Balinese character*. de um total de 25.000 diapositivos, todos projetados, um por um, elegeram finalmente 759 fotografias para compor a obra. Permanece aberta, deste modo, uma outra pergunta: o que poderia ter sido feito com as 24.000 fotografias restantes?

---

9. Artigo retomado in “The image and the eye”, Oxford, Plaidon Press, 1982:137-61 .



Margaret Mead tinha efetivamente razão de dizer que o material recolhido em Bali lhe dava trabalho até o final de sua vida. Mais do que isto, convém assinalar que ela retomará o material pictórico de Bateson, numa outra ocasião, quando publicará, em 1951, com Francês Cooke Macgregor, um novo livro, *Growth and culture. A photographie study of Balinese hildhood* (MEAD & MAC GREGOR, 1951). Livro este que, singularmente, segue os mesmos moldes de feitura formal de *Balinese character*, abordando, todavia, uma outra temática: a do crescimento de uma criança no ambiente cultural balinês, a partir de categorizações teóricas americanas traçadas na época pelo psiquiatra educacional, o Dr. Arnold Gesell e sua equipe.

Não é preciso entrar, aqui, no exame desta obra paralela. Apenas realçar o fato de que um mesmo “estoque” de fotografias pode servir a eventuais dezenas de *discursos* em tomo delas. O que pensar disto?

Fraqueza do poder *enunciativo* das fotografias com relação à linguagem? Com certeza. Incrível capacidade despertativa de *significações* não necessariamente *codificadas* (isto é, definidas pelos códigos da razão gráfica) que as fotografias possuem com relação à linguagem? Nenhuma dúvida, também. Resta que tanto as fotografias como a linguagem, em graus e níveis diversos, são utilizadas para fins *expressivos*. Neste patamar heurístico, há de se reconhecer que as fotografias, por serem polissêmicas e volúveis, e ao mesmo tempo incapazes de “enunciar” claramente o que sugerem, são, forçosamente, condenadas a seguir os traçados de uma lógica que somente a escrita pensa poder definir e, sobretudo, conduzir.

## Bibliografia

- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese character. A photography analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BATESON, Mary Catherine. Comment a germé Angels fear. In: WINKIN, Yves (dir.). *Bateson: premier état d'un héritage*. Coloque de Cerisy. Paris: Seuil, 1988.

- COLLIER, JR., John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Epu/Edusp, 1973. (Orig. inglês, 1967).
- GEERTZ, Hildred. *Images of power*. Balinese paintings made for Gregory Bateson and Margaret Mead. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- GOMBRICH, Ernst. L'image visuelle. In: *L'écologie des images*. Paris: Flammarion, 1983, p. 323-49 (edição inglesa: Scientific American, v. 227, n. 3, 1972).
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. A. *Greek-English lexicon*. 9ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- MEAD, Margaret & MACGREGOR, Frances Cooke. *Growth and culture*. A photographic study of Balinese childhood. New York: G. P. Putnam's Sons, 1951.
- SAMAIN, Etienne. Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica. In: REIS, Eisa; ALMEIDA, Maria Hermínia T. de; FRY, Peter (orgs.). *Pluralismo, espaço social e pesquisa*. São Paulo: Anpocs/Hucitec, 1995.